

COMMENTARI
DELL'ATENEO DI BRESCIA

PER L'ANNO 2020

ANNO ACCADEMICO CCXIX



Con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo

ISSN 1594-8218

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

SOLENNI ADUNANZA

RELAZIONE DEL SEGRETARIO SULL'ATTIVITÀ ACCADEMICA svolta nell'anno 2020

L'anno 2020 è stato a causa della pandemia da Covid-19 l'anno horribilis degli ultimi decenni. A causa dell'epidemia per lunghi mesi le attività della nostra Accademia sono state sospese.

Cercando di superare la situazione che stavamo vivendo e volendo dare un segno di vitalità si è cercato di dar vita ad iniziative che utilizzassero i nuovi strumenti della tecnologia.

Nel corso del 2020 il Consiglio di Presidenza dell'Ateneo si è riunito il 29 maggio, il 3 luglio e il 16 novembre; mentre il 2 ottobre è stata convocata l'assemblea ordinaria dei Soci. Per la prima volta dalla seconda guerra mondiale non si è svolta l'Adunanza solenne.

Le riunioni del consiglio e l'Assemblea dei Soci hanno avuto luogo a distanza tramite la piattaforma zoom.

DIARIO DELLE LETTURE E DEI PUBBLICI INCONTRI

- Venerdì 10 gennaio – il M° Gabriele Zanetti (Docente di Storia della musica e del teatro musicale alla Libera Accademia di Belle Arti (LABA) di Brescia) ha tenuto una conferenza dal titolo: *Giacomo Merchi chitarrista bresciano (1730-1789)*; alla conferenza ha fatto seguito l'esecuzione di alcuni brani dal repertorio chitarristico di Giacomo Merchi, con la partecipazione del M° Raffaele La Ragione al mandolino bresciano.

Giacomo Merchi (1730–1789) è stato un chitarrista italiano, di origine bresciana, che operò in Francia e nel Regno Unito.

È ritenuto uno dei precursori nell'uso del pentagramma con chiave di violino per notare le partiture musicali per chitarra. Con il suo «*Traité des Agréments de la Musique Executées sur la Guitare*» (Paris, 1777) gettò inoltre le basi della pedagogica chitarristica moderna.

Quattro suoi duetti sono pubblicati in "Guitarrekuns im Frankreich des 17. und 18. Jahrhundert" disco Christophorus entrée series CHS 0073-2.

- Venerdì 24 gennaio – gli Accademici Daniele Montanari e Sergio Onger

hanno tenuto una conferenza dal titolo: *Zanardelli storiografo mazziniano. Memorie e riflessioni politiche dal carteggio Odorici*.

Lo studio delle lettere di Giuseppe Zanardelli, giovane studente di diritto a Pavia, indirizzate ai suoi familiari, consente di ricostruire la sua formazione politica e la sua adesione al pensiero mazziniano. Il nutrito carteggio del politico, ormai affermato, con l'erudito autore delle monumentali *Storie bresciane* rivela che buona parte dei volumi X e XI sono di mano zanardelliana.

In una manciata di lettere (1863-1868) Zanardelli fornisce all'amico materiali, ricordi e riflessioni per la stesura delle pagine relative al periodo 1848-1859. Odorici le recepisce pressoché integralmente, limitandosi ad "abbellire" il tratto stilistico. A completare il quadro politico e storiografico è una lettera di Zanardelli all'amico Agostino Depretis *Sulla situazione morale e politica di Brescia*.

- Mercoledì 29 gennaio – Antonio Prete (Critico letterario, professore universitario e scrittore) ha tenuto una conferenza su: *La poesia del vivente. Leopardi con noi*.

Ci sono poeti che camminano con noi e Leopardi è senz'altro uno di questi, perché ci accompagna con le diverse forme della sua scrittura, tessitura assidua di un pensiero poetante. Di un pensiero, cioè, che la poesia anima dei suoi modi, e dunque salva dal compimento, dall'ambizione del sistema, e trattiene nel campo aperto dell'interrogazione, dell'assillo della ricerca. Quell'interrogazione, quell'assillo che, appunto, non ci lasciano per tutto il corso dell'esistenza, e che trovano – in modo diverso secondo le età della vita in cui torniamo a rileggerlo – rispondenza nel poeta che oppone a una civiltà che ama le astrazioni – popolo, pubblico, massa – il corpo individuo: con il suo affanno, con le sue ferite. E nella terra, così come nel suo luminoso satellite, scorge il ritmo di una comune appartenenza di tutti gli esseri a una cosmologia sconfinata.

- Venerdì 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 tiene la cerimonia della consegna del "Premio della Brescianità 2020". Gli insigniti e le motivazioni sono: Vanessa Ferrari, *Ginnasta che ha dato gloria all'Italia, atleta aggraziata e volitiva, campionessa mondiale del 2006*. Padre Rosino Gibellini, *Teologo, editore, intellettuale capace di una visione mondiale*. Dante Vailati, *Speleologo, entomologo, disegnatore naturalista, scopritore di moltissime specie nuove*. Per il terzo anno viene conferito anche il Premio Brescia per la Ricerca Scientifica, istituito dall'Ateneo di Brescia e dall'Università degli Studi di Brescia con lo scopo di onorare i bresciani di origine e di elezione che si sono distinti nei vari ambiti della ricerca scientifica e tecnologica. In questo terzo anno il riconoscimento è andato a Bruno Codenotti, *Matematico, esperto di complessità computazionale. Grande divulgatore scientifico*.

- Venerdì 21 febbraio – l'Accademico Marcello Berlucchi ha tenuto una conferenza sul tema: *Gli alpini in Albania durante la Prima Guerra Mondiale*.

Ci sono, nell'ambito dei grandi avvenimenti di interesse mondiale, soprattutto di tipo bellico, zone e fatti che risultano circondati da una fascia d'ombra: ciò sia per ragioni di interesse politico più che storico, sia perché collegate ad altri fatti rimasti nell'ombra.

La frase che precede si può applicare benissimo all'Albania, paese ritornato drammaticamente alla ribalta nel 1939 con l'invasione da parte italiana, agli inizi della Seconda Guerra Mondiale, ma che già nel primo conflitto mondiale aveva direttamente interessato anche il nostro esercito e la nostra politica estera.

Il territorio dell'Albania occupa un posto di rilievo nella leggenda delle truppe alpine che furono protagoniste dei fatti bellici della Seconda Guerra Mondiale. Ma già trentacinque anni prima gli Alpini erano in Albania come parte del consistente corpo militare colà dislocato. Di esso fecero naturalmente parte anche dei bresciani.

Dopo tale data l'Ateneo ha dovuto sospendere tutte le proprie attività e rimandare a data da destinarsi le conferenze già calendarizzate per i mesi di marzo, aprile, maggio e giugno.

Durante la forzata chiusura l'Accademia ha organizzato due iniziative online la prima dal titolo *I VENERDI' DELL'ATENEIO DI BRESCIA*, che si è svolta nelle seguenti date:

- Venerdì 10 aprile – *La scoperta della Vittoria Alata* a cura di Francesca Morandini;

- Venerdì 17 aprile – *Epidemie e medici in prima linea nella Brescia di fine Cinquecento. I trattati contro la peste di Bartolomeo Arnigio e Giovanni Battista Cavagnino (1576)* a cura di Enrico Valseriati;

- Venerdì 24 aprile – *Il concorso per il premio biennale dell'Ateneo di Brescia sull'architettura longobarda del 1826-1829* a cura di Pierfabio Panazza;

- Venerdì 1 maggio – *Le origini degli ospedali bresciani* a cura di Sergio Onger;

- Venerdì 8 maggio – *La statua che non ha pace Nicolò Tartaglia* a cura di Annalisa Santini;

- Venerdì 15 maggio – *La visione eco-sistemica della città nel pensiero di Valerio Giacomini* a cura di Stefano Armiraglio;

- Venerdì 22 maggio – *Costantino Quaranta, Paolo Chimeri, Claudio Sartori. Musica a tre voci* a cura di Mariella Sala;

- Venerdì 29 maggio – *Paolo e Paolina Tosio* a cura di Roberta D'Adda;

- Venerdì 5 giugno – *Luigi Re giurista e storico del Risorgimento* a cura di Luciano Faverzani;

- Venerdì 12 giugno – *Rodolfo Vantini* a cura di Elisa Sala.

Contemporaneamente, con cadenza quindicinale, grazie alla collaborazione del gruppo di volontari e amici dell'Ateneo che ormai dal 2018 garantiscono alla nostra Accademia il servizio di guide in occasione delle aperture del palazzo, sono state presentate alcune opere presenti in palazzo Tosio con un'iniziativa dal titolo: *OSPITI DEL SALOTTO DEI CONTI TOSIO*. Le opere presentate sono state:

- Domenica 5 aprile – *Silvia di Cincinnato Baruzzi* a cura del Dott. Bruno Angoscini;

- Domenica 19 aprile – *Ferraù e l'ombra di Argalia di Massimo D'Azeglio* a cura del Prof. Giovanni Bormioli e del Dott. Salvatore Vancheri;

- Domenica 3 maggio – *Il conte Ugolino della Gherardesca con i figli nella torre della fame di Giuseppe Diotti* a cura della Prof.ssa Laura Cattina e della Prof.ssa Paola Sala;

- Domenica 17 maggio – *La morte di Scomburga di Gabriele Rotini* a cura della Prof.ssa Laura Capoferri;

- Domenica 31 maggio – *Torquato Tasso legge il suo poema alla corte di Ferrara di Francesco Podesti* a cura della Prof.ssa Maria Stefania Matti;

- Domenica 14 giugno – *Il cortile di Palazzo Tosio di Giuseppe Renica* a cura della Prof.ssa Maria Stefania Matti.

Dopo la pausa estiva e con l'illusione che la pandemia avesse allentato la morsa abbiamo cercato di dar vita ad una programmazione e per dare la possibilità ad un più vasto pubblico di partecipare alle nostre iniziative le conferenze sono state tutte trasmesse in streaming e successivamente messe a disposizione sul canale Youtube dell'Ateneo all'indirizzo: Accademia di Scienze Lettere e Arti Ateneo di Brescia.

- Venerdì 25 settembre – l'Accademica Annalisa Santini (Presidente di MATHESIS) ha tenuto una conferenza dal titolo: *La divine Émilie*.

Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marchesa du Châtelet è stata una delle prime donne di scienza che la Francia abbia conosciuto. La marchesa du Châtelet, enfant prodige, era dotata di una personalità straordinaria, di una grande apertura di spirito, con una volontà eccezionale di apprendere. Grazie alle sue capacità intellettuali, al suo gusto per lo studio, allo stretto contatto con l'aristocrazia intellettuale della sua epoca e ai legami con alcuni importanti studiosi francesi e stranieri, si è impegnata a divulgare le idee di Leibnitz e di Newton. Ha tradotto e commentato una delle più importanti opere del pensiero scientifico: i *Philoso-*

phiae Naturalis Principia Mathematica di Newton. Il manoscritto della marchesa du Châtelet, costituito da 35 quaderni e 57 fogli di commenti e annotazioni, era destinato a mettere quest'opera alla portata di tutti, ed è tutt'oggi considerato come la migliore traduzione dell'opera newtoniana.

Le vicende di questa donna s'inseriscono a pieno nel quadro pre-illuminista delle corti europee e si intrecciano con quelle di un nostro illustre concittadino e con un *alter ego* femminile bresciano.

In occasione della mostra dedicata a Raffaello Sanzio nel 500° anniversario della morte si è tenuto in Ateneo un ciclo di conferenze fatto in collaborazione con la Fondazione Brescia Musei. Contemporaneamente nella Galleria delle incisioni sono state esposte le incisioni di Giovanni Volpato dedicate alle Logge di Raffaello in Vaticano.

- Venerdì 9 ottobre – l'Accademica Roberta D'Adda ha aperto il ciclo con una conferenza su: *Raffaello e Brescia: echi e presenze. Sulle tracce di un percorso critico aperto da Bruno Passamani.*

Nel 1986, una mostra e un fondamentale catalogo realizzati sotto la direzione di Bruno Passamani collocavano l'*Angelo* e il *Redentore* di Raffaello entro il quadro della storia del gusto e del collezionismo bresciani. Nel cinquecentenario della morte del «divino pittore», si offre l'occasione per riprendere quelle riflessioni, aggiornandole alla luce dei nuovi studi e allargando lo sguardo verso un ambito collezionistico allora solo sfiorato: quello delle stampe, la riserva viva che costituiva il fondamento stesso del mito che nei secoli andò alimentandosi intorno alla figura dell'artista.

Nell'epoca che precedette la fotografia e l'accesso generalizzato ai grandi musei, intorno a queste testimonianze si condensavano le idee e le passioni dei protagonisti del panorama artistico bresciano di primo Ottocento: collezionisti, pittori, incisori e *connoisseurs* i cui nomi – da Paolo Tosio a Luigi Basiletti, da Pietro Anderloni a Teodoro Lechi – sono ampiamente noti alle cronache cittadine. Intorno a essi si intreccia una fitta rete di rapporti, che collega la nostra città agli altri centri – italiani ed europei – di elaborazione del mito di Raffaello. Questa trama di relazioni ruota intorno a casa Tosio, dove nel 1821 arriva il *Redentore*: come ebbe ad affermare la storica dell'arte scozzese Anna Jameson, “possedere un Raffaello equivale a trasformare la propria casa in luogo di culto”.

- Venerdì 16 ottobre – Maria Cristina Rodeschini (Direttrice dell'Accademia Carrara di Bergamo) ha presentato una conferenza su: *Raffaello giovane.*

La vita di Raffaello è stata costellata da un susseguirsi di successi senza soluzione di continuità. Gli inizi della sua vita artistica sorprendono per l'altissima qualità dei risultati che rivelano un pittore colto e subito disposto ad affrontare i temi complessi dell'arte ai primi del Cinquecento nella stringente relazione tra antico e modernità.

- Venerdì 23 ottobre – Alberto Crespi (Storico dell'arte) ha tenuto una conferenza su: *La scuola d'incisione di Brera nella cultura del suo tempo.*

Fondata nel 1776, l'Accademia di Brera svolse un ruolo di primo piano nell'estetica neoclassica.

Alla cattedra di Giuseppe Longhi si formarono un centinaio di allievi italiani e stranieri che ne portarono il verbo in varie accademie d'Europa.

L'intreccio con personaggi salienti della cultura e della politica consentì all'istituzione e ai suoi esponenti di superare indenni l'alternanza dei domini, austriaco, francese e di nuovo austriaco dopo la Restaurazione.

- Venerdì 30 ottobre – Cecilia Gibellini (Associato di Letteratura italiana all'Università del Piemonte Orientale) ha tenuto una conferenza dal titolo: *Il ritorno di Raffaello in un romanzo di Giulio Aristide Sartorio*.

Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), protagonista dell'arte preraffaellita e simbolista, illustratore della Roma "bizantina" e pittore celebre ai suoi tempi (suo, fra l'altro, il fregio di Montecitorio), fu anche un interessante scrittore.

Amico di D'Annunzio, che su di lui modellò il protagonista del *Piacere*, Sartorio pubblicò nel 1905 da Treves, il maggior editore del tempo, il suo romanzo *Romae Carrus Navalis*, ovvero "Carnevale di Roma". Dopo l'iniziale fortuna, questa *Favola contemporanea* (così il sottotitolo), originale e vivace, cade nell'oblio. Sartorio narra la prodigiosa resurrezione di Raffaello Sanzio e la sua nuova vita nella Roma di fine Ottocento, dove il pittore Alessandro Brandi, controfigura di Sartorio, spacciandolo per suo fratello, lo introduce in società. Il genio redivivo getta lo scompiglio nel bel mondo della capitale, ipocrita e corrotto, in cui si muovono artisti ambiziosi, critici inetti, affaristi spregiudicati, modelle disinvoltate, politici influenti: ne esce un affresco spietato e divertente, che ha i colori del tempo e insieme un'amara attualità.

- Venerdì 27 novembre – l'Accademico Valerio Terraroli ha tenuto una conferenza su: *Raffaello e l'antico. La lettera a Leone X de' Medici*.

La lettera che Raffaello Sanzio elaborò per Leone X de' Medici rappresenta uno dei momenti più alti della cultura rinascimentale e dell'identificazione nell'antichità classica del modello ideale, sia dal punto di vista formale sia dal punto di vista tecnico-operativo, e allo stesso tempo essa rivela, tra le righe, l'assunzione di responsabilità da parte di Raffaello e degli umanisti suoi contemporanei, a partire dallo stesso Leone X, per la salvaguardia di un patrimonio monumentale unico, frammentario e minacciato, in nome della trasmissione della memoria e del passaggio di testimone all'età nuova.

Regola aurea, modello per la contemporaneità, formulario per un sostanziale rinnovamento dell'architettura, connessione diretta con la grandezza del passato in antitesi con l'architettura d'Oltralpe, progettualità e legittimazione del volto di una nuova Roma: tutto questo si evince dalla *Lettera*, ma né Raffaello, morto nel 1520, né Leone X, morto nel 1521, riuscirono a portare a compimento l'utopico progetto, ma che resta, come si diceva, una delle più significative testimonianze della cultura rinascimentale.

- Venerdì 4 dicembre – Laura Aldovini (Conservatrice dei Musei Civici di Pavia) ci ha intrattenuti sul tema: *Marcantonio Raimondi, la Strage degli Innocenti e il marchese Malaspina*.

L'intervento punterà l'attenzione su Marcantonio Raimondi, definito tradizionalmente "l'incisore di Raffaello", perché primo grande divulgatore dell'arte e della maniera dell'urbinate. Se ne illustreranno innanzitutto le peculiarità tecniche nel contesto della storia dell'incisione, italiana e d'oltralpe, del tempo, evidenziandone le doti, spesso ancora oggi trascurate.

L'apprezzamento del Raimondi nei secoli è attestato dall'acribia collezionistica dei più noti amatori di stampe. Tra questi, il marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835), da cui deriva il nucleo fondante dei Musei Civici di Pavia, riveste un ruolo peculiare nel panorama nord-italiano del primo Ottocento. Seguendo il suo personale progetto collezionistico, egli raccolse non solo impressioni su carta, ma anche matrici, tra cui la celebre *Strage degli Innocenti* di Marcantonio, su cui ci si soffermerà in modo particolare, essendo stata oggetto di un recente restauro.

- Venerdì 11 dicembre – Claudio Salsi (Direttore dell'Area Soprintendenza Castello Sforzesco, Musei Archeologici e Musei Storici del Comune di Milano) ha tenuto una conferenza dal titolo: *Giuseppe Bossi e Raffaello al Castello Sforzesco di Milano*.

In occasione del cinquecentenario della morte del genio urbinato (1520-2020), la mostra "Giuseppe Bossi e Raffaello al Castello Sforzesco di Milano (autunno 2020-inverno 2021) vuole approfondire la tematica della fortuna di Raffaello nella Milano di fine Settecento e inizio Ottocento, tramite le collezioni, gli studi e le rielaborazioni artistiche di Giuseppe Bossi (1777-1815).

A partire da un selezionato nucleo di 26 opere provenienti da tre istituti del Castello Sforzesco, il Gabinetto dei Disegni, le Raccolte d'Arte Applicata e la Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", la mostra mette in luce come la figura di Raffaello, considerato come massimo vertice della bellezza ideale tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, abbia svolto un ruolo fondamentale non solo nella formazione stessa delle prestigiose e varie raccolte di Giuseppe Bossi, ma anche nella sua prolifica attività di disegnatore e pittore.

All'inizio del mese di novembre si è svolta, anche se con una programmazione ridotta, la settimana della classe di lettere che per il 2020 è stata dedicata alla figura di Dante Alighieri nel 700° anniversario della morte:

- Lunedì 2 novembre – sono intervenuti: l'Accademico Pietro Gibellini, *Introduzione: uno sguardo al pianeta Dante*; Elena Maiolini (Università Ca' Foscari), *Dante, la lingua, lo stile*; Laura Forcella Iacone (SicComeDante), *La Divina Commedia come un romanzo*.

I primi tre interventi della III Settimana della Classe di Lettere dell'Ateneo di Brescia dedicata al pianeta Dante in occasione del 700mo anniversario della morte del poeta, hanno avuto come tematica di sottofondo quella eminentemente letteraria.

Con la conferenza di apertura si è cercato di individuare alcuni spunti di indagine che potessero rendere "nostro" il vasto mondo dantesco, così da trarne occasione conoscitiva utile per capire anche il nostro mondo.

Il secondo incontro, partendo dal *De vulgari eloquentia*, il primo trattato di lin-

guistica della nostra letteratura, sino a giungere alla parola profetica e politica della *Commedia*, si è concentrato da un lato sull'affermazione del toscano come lingua letteraria e dall'altro sullo stile vario del poeta e sul suo plurilinguismo, in contrapposizione al monolinguisimo e alla «sublime medietà» del Petrarca.

La terza comunicazione ha inteso argomentare come il *sacrato poema*, che Dante stesso definisce anche *comedia*, metta in scena un personaggio che può assomigliare - pur nella sua irriducibile specificità - a quelli di certi romanzi contemporanei, in una trama narrativa nella quale si riconoscono diversi sottogeneri, dal fantastico, all'avventura, all'horror.

- Martedì 3 novembre – Settimana della classe di lettere: Gianfranco Bondioni (Liceo “Golgi” Università Cattolica), *Manoscritti, edizioni, il ‘secolare commento’ e l'iconografia*; LAURA NOVATI (Saggista), *Dante e la Bibbia*; l'Accademica Maria Belponger, *Autori classici in Dante*.

La seconda giornata della III Settimana della Classe di Lettere dell'Ateneo di Brescia si è concentrata su una tematica fondamentale: Dante autore “classico” e, quindi, da considerarsi una *auctoritas*, alla stregua della Bibbia e degli autori greci e latini.

Il primo intervento è stato dedicato ai manoscritti e alle successive edizioni a stampa, tramite i quali, dal 1322-1324 in poi, si è diffuso il testo soprattutto della *Divina Commedia*. Come spesso accade per le edizioni dei poeti e i filosofi antichi e della Bibbia, i manoscritti e i testi a stampa sono accompagnati da immagini che costituiscono una interpretazione e fanno parte integrante del “secolare commento”.

La seconda lettura, partendo da quanto ebbe a scrivere Gianfranco Contini, ha inteso mettere in luce come Dante abbia fabbricato il suo poema come un testo sacro. Soprattutto, ci sono continui echi e presenze dei libri profetici (Isaia, Geremia), ma specialmente i versetti dei *Salmi* che, intessuti nel testo dantesco, scandiscono i diversi momenti del viaggio.

La terza comunicazione è stata dedicata al rapporto tra il Dante della *Commedia* e gli autori classici, specialmente quelli latini. La tradizione europea medievale nasce dalla confluenza delle due tradizioni, classica e cristiana, ma la ricezione del classico non è una condizione statica.

- Mercoledì 4 novembre – Settimana della classe di lettere: Pierdomenico Santolini (Magistrato, Tribunale di Milano), *Dante e la giustizia*; Luca Capoferri (Liceo Scientifico di Rovato), *Dante e le “briciole” di filosofia*; Augusto Mazzoni (Filarmonica “Isidoro Capitanio”), *Dante e la musica*; l'Accademico Pierfabio Panazza, *Dante e l'arte del suo tempo*.

L'ultima giornata della III Settimana della Classe di Lettere dell'Ateneo di Brescia si è concentrata sul rapporto fra l'Alighieri e quattro categorie della civiltà medioevale.

Si è partiti dalla dimensione etico-giuridica e da quella filosofica, per giungere agli stretti nessi che legano l'opera dantesca alla musica, all'architettura e alle arti figurative.

Gli uomini che incontriamo nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* incarnano alla perfezione

l'immagine dell'uomo medievale, la cui anima ed il cui corpo costituiscono il teatro di una eterna battaglia in corso tra Dio e Satana.

L'esperienza filosofica di Dante è una umana e ad un tempo singolare vicenda esistenziale, ma anche una moderna "apertura" alla pluralità dei saperi. In Dante v'è una filosofia che è le filosofie: cifra del medioevo che si declina sempre al plurale.

Il terzo intervento si è svolto su tre linee: anzitutto il rapporto tra Dante e la musica a lui contemporanea; in secondo luogo è profonda la sensibilità che porta Dante ad avvertire l'armonia delle sfere celesti.

Il discorso conclusivo ha riguardato la complessa architettura della *Commedia*, che tende all'ascesa verso Dio e interpreta in pieno lo spirito che anima l'età gotica, proprio come una cattedrale.

Fra il mese di novembre e quello di dicembre la Classe di scienze, coordinata dall'Accademico Giancarlo Provasi, ha organizzato il primo ciclo di incontri dedicato ai dottorandi in discipline scientifiche.

- Mercoledì 18 novembre – il primo incontro si è svolto in due sessioni: alla prima, presieduta dall'Accademico Aldo Zenoni, avente per tema l'*Ingegneria meccatronica e robotica*, hanno presentato i loro elaborati: Marco Giacomelli e Cristina Nuzzi; alla seconda, presieduta dall'Accademico Francesco Castelli, avente per tema la *Fisica e ingegneria per le scienze della vita*, hanno presentato i loro elaborati: Sonia Freddi, Alessandro Leronni e Carmencita Tonellini Pereira.

- Mercoledì 2 dicembre – anche il secondo incontro si è svolto in due sessioni: alla prima, presieduta dall'Accademica Annalisa Santini, avente per tema *Modelli matematici per l'ingegneria e l'economia*, hanno presentato i loro elaborati: Giulia Bevilacqua, Nicola Comincioli e Giorgio Rizzini; alla seconda, presieduta dall'Accademica Elisa Sala, avente per tema *Città e ambiente*, hanno presentato i loro elaborati: Ahmad Assi e Francesco Botticini.

- Mercoledì 16 dicembre – il terzo incontro: la prima sessione presieduta dall'Accademico Lorenzo Passerini ha avuto per tema l'*Intelligenza artificiale e modellazione "fisica" per la medicina*, hanno presentato i loro elaborati: Luca Putelli e Matteo Olivato e Mattia Serpelloni; la seconda sessione presieduta dall'Accademico Germano Bonomi ha avuto per tema l'*Energia e informazione per l'industria di domani*, hanno presentato i loro elaborati: Buket Boz e Tanmay Dev, Edoardo Cantù e Andrea Tognazzi.

- Venerdì 20 novembre – l'Accademico Marcello Berlucci ha tenuto una conferenza dal titolo: *Storia e leggenda di Giarabub*.

La geografia era una materia importante nelle scuole del Regno ed in tutte le classi c'era una grande carta geografica dell'Italia e delle Colonie. Malgrado ciò, ben pochi in quell'anno 1940-1941 sarebbero stati in grado di indicare con precisione dove fosse quell'oasi sperduta nel deserto libico del Fezzan, chiamata Giarabub.

Pure questo nome esotico divenne familiare a milioni di italiani non tanto per le vicende belliche di un episodio marginale nel panorama della Seconda Guerra Mondiale, quanto per la propaganda incessante intessuta dal Regime al proposito. La famosa canzoncina “Colonnello non voglio il pane, dammi il piombo pel mio moschetto” risuonava dovunque e sottolineò il successo del film girato in tutta fretta a Cinecittà nel 1942 e presentato alla mostra di Venezia. L'evento bellico consistette in una prolungata difesa dell'oasi contro gli attacchi anglo-australiani che alla fine ebbero ragione dell'accanita resistenza degli assediati.

Stretta è sempre la collaborazione con le Accademie sorelle, le Università cittadine e con enti e istituzioni pubbliche nazionali, internazionali:

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

L'attività editoriale della nostra Accademia per l'anno 2020 ha portato alla pubblicazione dei seguenti volumi:

Quaderno: *Premio della Brescianità Santi Faustino e Giovita e Premio Brescia per la ricerca scientifica 15 febbraio 2020*, 34 pp.

Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'Anno 2018, 2020, 510 pp.

Nell'anno 2020 l'attività del Gruppo Naturalistico “Giuseppe Ragazzoni” – fondata nel 1895 ed emanazione diretta della nostra Accademia – ha potuto dar vita ad un solo incontro:

- Martedì 28 gennaio – Il biologo e naturalista Giovanni **Corsetti** (Presidente di “Asteria” Associazione Mineralogica e Gemmologica Bresciana, Membro del Centro Studi Naturalistici Bresciani) ha presentato una conferenza su: *Il Corallo: origine, storia e caratteristiche*.

Anche l'opera del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risor-

gimento Italiano si è limitata per l'anno 2020 a due soli incontri con i quali si sono voluti ricordare i moti insurrezionali del 1820-21.

- Mercoledì 11 novembre – l'Accademico Filippo Ronchi (Consigliere dell'ISRI) ha tenuto una conferenza su: *I Cospiratori bresciani del 1820-1821. Storia di una insurrezione mancata.*

- Mercoledì 25 novembre – Emanuela Galassi (Consigliere dell'ISRI) ci ha parlato della figura di: *Filippo Ugoni guida dei Federati bresciani nei moti del 1820-1821 in Lombardia.*

Infine nel corso del 2020 sono scomparsi i Soci:

Prof. Emanuele Severino (socio dal 10 febbraio 1968) defunto il 20 gennaio 2020.

Prof. Don Pier Virgilio Begni Redona (socio dal 10 settembre 1979) defunto il 22 marzo 2020.

Avv. Cesare Trebeschi (socio dal 10 settembre 1979 e presidente dal 1995 al 2001) defunto il 10 aprile 2020.

Arch. Prof. Filippo Tagliaferri (socio dal 16 novembre 2006) defunto il 31 giugno 2020.

Prof. Francesco Lechi (socio dal 10 settembre 1979 e presidente dal secondo sem. del 2007 al secondo sem. del 2013) defunto il 6 agosto 2020.

Dott.ssa Maria Francesca Tiepolo (socio corrispondente dal 15 febbraio 1996) defunta il 13 marzo 2020.

Prof. Alberto Rovetta (socio corrispondente dal 3 marzo 1999) defunto il 25 novembre 2020.

MARCELLO BERLUCCHI*

ALBANIA - FRONTE DIMENTICATO DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE**

Ci sono, nell'ambito dei grandi avvenimenti di interesse mondiale, soprattutto di tipo bellico, zone e fatti che risultano circondati da una zona d'ombra: ciò sia per ragioni di interesse politico più che storico, sia perché collegate ad altri fatti rimasti nell'ombra.

La frase che precede si può applicare benissimo all'Albania, paese ritornato drammaticamente di moda nel 1939 con la sua invasione da parte italiana, agli inizi della Seconda Guerra Mondiale, ma che già nel primo conflitto mondiale aveva direttamente interessato anche il nostro esercito e la nostra politica estera.

Occorre prendere le mosse proprio dalla politica estera per introdurre l'argomento e si deve ricordare il Patto di Londra, firmato il 26 aprile 1915 dal Ministro degli Esteri Tommaso Tittoni, con cui l'Italia si svincolò dalla Triplice Alleanza per schierarsi con l'Intesa franco. Russo. Inglese impegnandosi ad entrare in guerra contro gli Imperi Centrali. Gli articoli 6 e 7 stabilivano che a guerra finita (e vinta), l'Italia avrebbe ottenuto la piena sovranità sul porto -di Valona in Albania, sull'antistante isola di Saseno e su un territorio necessario ad assicurare la difesa di questi punti quindi dal confine del fiume Voiussa a nord ed est fino alle frontiere settentrionali del distretto di Chimara al sud. Particolare poi molto importante dal punto di vista politico era che si riconosceva un protettorato italiano sull'intera Albania.

Il Principato d'Albania era uno dei territori appartenenti all'impero di Costantinopoli, all'esito delle grandi vicende storiche delle invasioni ottomane in Occidente.

* Socio effettivo dell'Ateneo e consigliere del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia venerdì, 21 febbraio 2020.

Anche qui bisogna ricordare in breve i precedenti e cioè le Guerre Balcaniche 1912-13 che segnarono la perdita per la Turchia di tutte le zone europee a favore di Serbia, Grecia e Bulgaria: per citare solo un aspetto particolare importante, la Grecia acquistò l'intera Tracia compresa la penisola calcidica con Salonicco (oggi la seconda città ellenica).

Le guerre Balcaniche erano state rese in qualche maniera possibili dalla conquista italiana della Libia del 1911, territorio come molti altri sotto la sovranità di Costantinopoli, perché ciò aveva dimostrato che era possibile sottrarre alla Sublime Porta territori periferici non più direttamente controllati.

Si può qui soltanto di sfuggita ricordare il fronte Medio Orientale della guerra mondiale, con gli inglesi contro le forze turche in Palestina e coi francesi, col valido appoggio italiano, appunto nei Balcani.

Le imprese funamboliche di Lawrence d'Arabia, oggetto di innumerevoli libri e film, hanno innalzato la fama di questo importante settore bellico della Prima Guerra Mondiale che terminò con l'assegnazione del mandato all'Inghilterra sulla Palestina ed alla Francia sulla Siria, con la contemporanea nascita del Regno dell'Iraq.

Con il Trattato di Londra del 30/05/1913 che pose fine alla Prima Guerra Balcanica, venne istituito il Regno d'Albania – scelta politica delle grandi potenze, ove l'Austria non voleva concedere alla Serbia uno sbocco sull'Adriatico e l'Italia era preoccupata di mantenere il porto di Valona, a tutela del canale d'Otranto.

A capo del neonato Principato d'Albania venne posto un principe tedesco, Guglielmo di Wied, che prestava servizio nella guardia imperiale prussiana.

Il 7 marzo 1914 egli venne incoronato e una commissione internazionale di controllo, nominata dalle grandi potenze, ebbe il compito di organizzare l'amministrazione del nuovo stato con l'aiuto di una gendarmeria internazionale composta da truppe albanesi inquadrati da ufficiali olandesi.

La situazione che il nuovo sovrano trovò era di grande confusione, anche per la presenza di personaggi già appartenenti all'impero ottomano come Essad Pascià che ebbe anche scontri con la gendarmeria internazionale fedele al principe Guglielmo.

Nella parte meridionale del paese, abitata da greci epiroti, ci fu addirittura la proclamazione di indipendenza come repubblica autonoma dell'Epiro del Nord sostenuta dal governo di Atene. Nella zona nord, abitata da clan di religione cattolica, si ebbe l'appoggio dell'Austria in funzione anti serba. In tutto il paese vi erano fenomeni di banditismo.

Il nuovo sovrano riuscì ad avere la meglio contro Essad Pascià, che fuggì in Italia nel maggio 1914. Ma i disordini continuarono e il 3 settembre 1914 il principe Guglielmo, pur non rinunciando formalmente al suo ruolo di monarca, lasciò l'Albania e si rifugiò a Venezia.

Nel frattempo Essad Pascià prese accordi di alleanza con la Serbia che gli prestò il suo aiuto per la riconquista dell'Albania, dove Essad rientrò nell'ottobre 1914.

Mentre continuava l'opera per la riconquista dell'intero paese la Grecia

invase l'Epiro settentrionale. Questa mossa del governo di Atene fu intesa in senso ostile dal governo italiano, nel timore che la Grecia in realtà agisse sotto l'influenza di Vienna al fine di impedire all'Italia il possesso del porto di Valona, essenziale per il controllo del Canale di Otranto che sbarra il Golfo Adriatico a sud. Fu così che il 31 ottobre 1914 il Governo Salandra ordinò l'occupazione dell'isolotto albanese di Saseno, di fronte a Valona, con una forza da sbarco della Regia Marina. Il giorno dopo Natale, il 26 dicembre 1914 i marinai italiani occuparono il porto di Valona, seguiti da un reggimento di Bersaglieri e una batteria di artiglieria da montagna. Le forze italiane, al comando del Gen. Emilio Bertolotti, ammontavano a 9.000 uomini, compresa l'occupazione di Durazzo (Gen. Giacinto Ferrero), poi dovuta evacuare via mare nel febbraio '16, sotto l'attacco di due brigate austriache.

Nel maggio del '16 il XVI Corpo d'armata italiano in Albania contava 100.000 uomini sotto il comando del Gen. Settimio Piacentini, che si spinse nelle operazioni fino al lago di Ocrida e di Prespa.

Si deve tenere presente che l'Europa era già in guerra, dal 28 luglio 1914, data dell'ultimatum di Vienna alla Serbia dopo l'assassinio di Sarajevo del Principe Ferdinando e della moglie Sofia. È ovvio che Vienna favorisse, anche con invio di armi, i clan cattolici albanesi della zona nord del paese, in vista di azioni di disturbo contro le posizioni serbe nel Kosovo. Quando, nel novembre 1914 l'Impero Ottomano entrò in guerra a fianco degli Imperi Centrali, e Costantinopoli proclamò una jihad contro i nemici dell'Intesa e i loro alleati, i clan musulmani costrinsero Essad Pascià a rifugiarsi nel porto di Durazzo.

Fu questa una delle ragioni, se non la principale, che spinse l'alleato serbo a intervenire in aiuto di Essad Pascià, invadendo la parte settentrionale dell'Albania da tre direzioni diverse il 29 maggio 1915 con 20.000 uomini al comando del Generale Dragutin Milutinovich. La situazione si complicò perché il Montenegro, alleato della Serbia, ne approfittò per occupare la zona a nord del fiume Drin, giungendo fino a Scutari. Si è detto che, formalmente, il debole governo di Essad Pascià, rinchiuso in Durazzo era favorevole alla Triplice Intesa, ma tuttavia i governi Alleati formularono una spartizione territoriale dell'Albania fra Montenegro, Serbia, Grecia ed Italia: gli articoli 6 e 7 del Patto di Londra, citati all'inizio, vanno inseriti proprio in questo disegno di spartizione.

Il 7 ottobre 1915 la Bulgaria entrò in guerra a fianco degli Imperi Centrali, e ciò segnò il destino della Serbia, già pesantemente attaccata dagli eserciti di Vienna. Da nord gli austro-tedeschi e da est i bulgari, sconfissero l'esercito serbo messo in rotta verso il Kosovo.

La ritirata generale ordinata dal comandante in capo serbo dal Kosovo alla volta dell'Albania settentrionale e perciò del mare Adriatico fu una vera e propria epopea. In pieno inverno, sotto abbondanti neviccate e con scarsi rifornimenti le forze serbe dovettero attraversare regioni montuose perdendo migliaia di uomini per stenti, il freddo e gli attacchi delle forze irregolari albanesi. Il crollo della Serbia spinse gli Alleati dell'Intesa a far pressione sull'Italia perché inviasse forze in Albania e soprattutto utilizzasse la propria Marina per

portare in salvo i resti dell'esercito serbo. A fine novembre 1915 cominciarono le missioni navali italiane e ai primi del mese successivo, un convoglio portò a Valona i primi 5.000 uomini del corpo speciale d'Albania sotto la guida del generale Emilio Bertolotti. L'organico aumentò rapidamente fino a 28.000 uomini a metà dicembre e 50.000 a gennaio: vi erano le brigate Savona e Verona, due reggimenti di milizia territoriale, uno squadrone di cavalleria, tre batterie da montagna e quattro di artiglieria pesante.

La flotta austriaca non stette a guardare e dalle sue basi di Pola e Zara attaccò le navi trasporto della Marina italiana. Un primo scontro si ebbe il 5 dicembre quando l'incrociatore leggero Novara, con 4 caccia e tre torpediniere bombardò il porto di San Giovanni di Medua dove stavano imbarcandosi i reduci serbi affondando due navi da carico. Il giorno dopo l'incrociatore Helgoland con sei caccia attaccò la rada di Durazzo affondando due imbarcazioni italiane e tre albanesi. L'azione fu ripetuta il 29 dicembre, ma questa volta il gruppo incappò in un campo minato navale perdendo i caccia torpediniere Lika e Triglav, danneggiati e affondati da un gruppo navale alleato con mezzi inglesi francesi e italiani. Fu per questa azione che l'ammiragliato austriaco sospese l'attacco con le navi di superficie affidandolo solo ai sommergibili.

La tragedia dei resti dell'esercito serbo imbarcata a San Giovanni di Medua finì il 22 gennaio e la città venne evacuata e occupata subito dopo dagli austriaci. Una parte dei serbi si era diretta a Durazzo e qui l'imbarco finì il 9 febbraio mentre il porto venne mantenuto dalla guarnigione italiana già presente (la Brigata Savona di 9.000 uomini con artiglieria e unità di supporto al comando del generale Giacinto Ferrero).

La presenza italiana a Durazzo, per garantire la protezione del debole governo di Essad Pascià ebbe però termine a metà febbraio quando avvenne l'imbarco su mezzi della Marina sotto la protezione dei grossi calibri della corazzata Enrico Dandolo. La Brigata Savona fu trasportata in salvo a Valona ma ebbe notevoli perdite. Tra gli evacuati vi era anche Essad Pascià con i resti del suo governo.

Le cifre globali di questa epopea di salvataggio dell'esercito serbo sono imponenti: 45 piroscafi italiani, 26 francesi e 17 inglesi trasportarono più di 260.000 persone, compresi molti profughi civili e 23.000 prigionieri austriaci che i serbi si erano trascinati dietro (oltre a 10.000 cavalli, 68 pezzi di artiglieria e altro materiale bellico). I resti dell'esercito serbo furono riorganizzati a Biserta e Corfù con l'aiuto dei francesi e furono poi inviati al nuovo fronte di Salonico.

Si è già accennato prima all'idea degli Alleati di suddividere sostanzialmente l'Albania in tre parti, delle quali quella nord tuttora occupata dall'esercito austriaco, quella sud con Valona dagli italiani e quella est verso la Macedonia, occupata dai francesi.

C'è da ricordare che nella parte francese a fine 1916 venne proclamata una repubblica albanese di Coriza sotto protettorato francese. Immediate furono le reazioni a Roma, perché ciò violava gli accordi sanciti col Patto di Londra che (come abbiamo ricordato) prevedeva un protettorato italiano sull'Alba-

nia. Fu così che il 3 giugno '17 il comandante delle forze italiane in Albania generale Ferrero emise il proclama dell'istituzione di un protettorato italiano sull'Albania.

Gli italiani occuparono la città di Giannina nell'Epiro e ciò portò all'abdicazione del re di Grecia Costantino I in favore del figlio Alessandro (la dinastia di origine tedesca era favorevole agli Imperi Centrali), mentre il primo ministro Venizelos richiamato al potere nel giugno 1917 fece entrare in guerra la Grecia a fianco degli Alleati. Per tutto l'anno 1917 non ci furono grandi avvenimenti militari in Albania se non una serie di missioni aeree di bombardamento che i Caproni italiani svolsero sulla base austroungarica di Durazzo. Quando sopravvenne la disfatta di Caporetto il comando supremo voleva richiamare in Italia tutto il corpo di spedizione in Albania ma vi si oppose l'alto comando della marina che riteneva di vitale importanza il possesso del porto di Valona per mantenere il blocco del canale di Otranto che impediva alla flotta austroungarica di accedere al Mediterraneo.

Dopo Caporetto e con la stabilizzazione della linea di resistenza sul Piave il corpo italiano in Albania tornò a crescere e all'inizio dell'anno 1918 contava tre divisioni di Fanteria, la 13^a con le Brigate Barletta e Palermo, la 36^a con le Brigate Puglie e Tanaro e la 38^a con le Brigate Savona e Verona, oltre alla 9^a Brigata di Cavalleria con i reggimenti Cavalleggeri di Catania, di Palermo e di Lodi.

Le forze italiane al comando del generale Giacinto Ferrero erano fronteggiate del XIX corpo d'armata austriaco al comando del generale Karl Freiherr Von Pflanzer-Baltin.

In coincidenza con la grande Battaglia del Solstizio sul Piave nel luglio successivo gli Alleati organizzarono un attacco contro le posizioni austriache intorno a Valona e la regione di Berat.

I Bersaglieri andarono all'assalto del Malacastro, un massiccio montuoso incombente sulla zona e occuparono Berat facendo 2.000 prigionieri. Subito dopo, a metà settembre '18, l'armata alleata d'oriente sotto la guida del generale francese Franchet D'Espèrey, lanciò l'offensiva del Vardar con lo sfondamento del fronte e il collasso dell'esercito bulgaro.

L'ultimo atto riguardò la riconquista del porto di Durazzo, bombardato dal mare dalle unità navali italiane e inglesi, cosicché la guarnigione austriaca iniziò la ritirata.

Il 14 ottobre le prime unità italiane entrarono in Durazzo mentre il 15 ottobre fu occupata Tirana. È da sottolineare qui l'appoggio fornito dall'aviazione italiana. Il solo VIII gruppo di volo effettuò oltre 800 missioni di guerra con il lancio di oltre 100 tonnellate di bombe e oltre 80 combattimenti aerei contro l'aviazione austriaca. Mentre gli italiani stavano per entrare in Montenegro, il 3 novembre giunse la notizia dell'armistizio con l'Austria firmato a Villa Giusti.

Quello che successe dopo all'Albania richiederebbe da solo un'intera conferenza. Qui basta dire che Essad Pascià andò a Parigi al congresso di pace, ma nel giugno 1920 rimase vittima di un attentato. Il territorio albanese rimase

sotto l'occupazione degli Alleati, con i francesi nell'area di Coriza, gli Italiani nella zona sud con Valona e il neo proclamato regno Jugoslavo dei serbi croati e sloveni nelle regioni del nord-est.

Si è già detto che le pretese italiane sull'Albania, sancite dal Patto di Londra furono del tutto smentite dal trattato di pace che si ispirava invece al principio della autodeterminazione dei popoli voluto dal Presidente Wilson riaffermò, l'integrità dello stato albanese.

Mentre tutto ciò avveniva alla conferenza di pace di Versailles le forze italiane erano ancora a Valona. Nel clima di smobilitazione generale dopo la fine della Guerra Mondiale conseguenti disordini popolari anche in Italia, si ebbe la famosa Rivolta dei Bersaglieri tra il 25 e il 28 giugno: nel porto di Ancona il 7° Rgt si rifiutò di imbarcarsi per Valona malgrado la presenza delle navi militari in rada che minacciavano di aprire il fuoco. Il Governo Giolitti negoziò un disimpegno generale dall'Albania e il 2 agosto 1920 Roma e Tirana sancirono la rinuncia italiana al protettorato sull'Albania ed al possesso del porto di Valona (eccezione fatta per l'isolotto di Saseno rimasto alla Marina).

Le notizie raccolte qui dipingono in maniera sommaria la tormentata vita dell'Albania durante la Guerra Mondiale.

Per quanto riguarda in particolare le nostre forze armate e in special modo gli Alpini (che avrebbero scritto pagine gloriose nella tragica occupazione dell'Albania del 1939/40, all'inizio della II Guerra Mondiale) si può ricordare che oltre ai Bersaglieri alla Cavalleria e all'Aviazione cui si è già accennato, il ruolo dei reggimenti alpini in Albania fu di grande importanza.

In particolare il VII Alpini, coi Battaglioni Feltre e Fenestrelle, ebbero un ruolo importante nelle operazioni del maggio 1918 intorno a Valona. Mentre i Bersaglieri obbligarono gli austriaci a ritirarsi dal Malacastro e gli squadroni di Cavalleria di Catania e Palermo caricarono i difensori austriaci sul Ponte di Semeni, gli Alpini ebbero un ruolo importante nella fase centrale dell'attacco. La presenza delle forze italiane continuò anche dopo la fine delle ostilità e, nell'agosto 1919 vennero inviate in Albania due gruppi Alpini, il II al comando del colonnello Sassi e il XVI coi Battaglioni Fenestrelle, Dronero e Feltre del 7° Rgt, dislocato nella regione Mati e poi sull'alto Skumbi. Particolare impegno toccò al Battaglione Feltre allora comandato dal Ten. Col. Nasci che dovette affrontare le bande ribelli albanesi. Il Gen. Piacentini, che comandava le truppe in zona, chiese nell'estate del 1920 urgenti rinforzi ma il Ministero della Guerra gli rispose con questo telegramma: "*Condizioni interne del Paese non consentono prelevamento truppe per l'Albania; tentativo invio rinforzi provocherebbe sciopero generale, dimostrazioni popolari con grave nocumento della stessa compagine dell'esercito che non occorre mettere a dura prova*".

È interessante rilevare la frase finale (non occorre mettere a dura prova) perché è la stessa che gli alti comandi dell'esercito dettero a Re Vittorio Emanuele III nell'ottobre 1922, cioè alla vigilia della Marcia su Roma.

La ritirata dall'Albania fu molto complessa e vide una serie di fatti d'arme come la battaglia di Drascovitsa e quella combattuta tra il Longia e il Messo-vum. L'ultima resistenza si ebbe nel porto di Valona, quello stesso che il Patto

di Londra assegnava all'Italia, ove il 72° Fanteria comandato dal Gen. Enrico Gotti resistette fino all'ultima cartuccia.

Alla memoria del Gen. Gotti, caduto in combattimento, venne decretata la medaglia d'oro.

Gli Alpini del Feltre, in meno di un anno di lotta in Albania, ebbero 122 perdite con due medaglie d'argento e cinque di bronzo. Il Ten. Vittorio Montiglio, che era venuto dal Cile ove la sua famiglia era emigrata, ebbe la medaglia d'oro per il suo comportamento: aveva falsificato il suo certificato di nascita perché aveva soltanto 16 anni e come tale non avrebbe potuto arruolarsi.

Di questo Corpo faceva parte anche il bresciano Nob. Antonio Soncini, ragazzo del '99 che già aveva combattuto sull'Altopiano di Asiago nell'ultima offensiva dell'ottobre '18 e che venne inviato in Albania proprio nell'ultimo anno di guerra, inquadrato quale tenente della XIX Compagnia del Battaglione Fenestrelle.

Da Taranto dove fu imbarcato nell'agosto 1919, fu a Durazzo e in altre località, venendo rimpatriato il 1° dicembre 1919 dopo aver contratto la malaria. La sua corrispondenza dall'Albania, gelosamente conservata dagli eredi, fornisce spunti interessanti come questo datato 14 settembre 1919:

“Carissima mamma, finalmente dopo 16 giorni sono uscito dall'ospedale per non più rientrarti, almeno secondo le mie intenzioni. Ma adesso sta il più bello, perché debbo fare niente di meno che 70 km a piedi o tutt'al più sul mulo per raggiungere la mia Compagnia. Ma col tempo e con la calma faremo anche questo piccolo sforzo. Certo che sono viaggi poco piacevoli perché molte volte si hanno dei grattacapi molto seri, quando non si tratti di buscarsi qualche fucilata. Qui tutti gli albanesi girano armati ed hanno maniere molto spicce per liquidare le questioni d'onore e quelle che credono debbano intaccare il loro onore o la loro gelosia. Sono ladri per eccellenza e per un paio di scarpe o per un fucile fanno la pelle ad un uomo, purché lo possano pigliare a tradimento perché sono troppo vigliacchi per affrontare un nemico faccia a faccia. Alcune di queste bande sono molto pericolose e tentano spesso volte dei colpi di mano anche nei presidi abbastanza numerosi. Il posto dove vado non so precisamente dove si trovi ma è verso la frontiera serba, in mezzo ai monti per raggiungere i quali bisogna percorrere aspre mulattiere infestate dai briganti. È un paese questo che si è, si può dire, sempre di fronte al pericolo, giacché il più grande è quello delle zanzare...”

Il tenete Antonio Soncini fu sotto le armi per tre anni e quattro mesi, dall'aprile '17 all'agosto '20 e meritò la croce di guerra.

I VENERDÌ DELL'ATENEO DI BRESCIA PROPOSTE DI LETTURA

LA SCOPERTA DELLA VITTORIA ALATA

Le pagine dedicate alla scoperta della nostra Vittoria Alata sono pagine sulle quali si torna sempre molto volentieri e in queste settimane, forse, il piacere della lettura di esse è ancora più gradito.

Le parole dei rappresentanti dell'Ateneo ci permettono di ripercorrere la cronaca di quegli incredibili giorni – e sere – di luglio del 1826, l'entusiasmo suscitato dalla già felice impresa archeologica in corso, l'incredulità del momento della scoperta dei bronzi, la responsabilità di accogliere e custodire tale patrimonio, la volontà e la necessità di dividerlo non solo con la città, ma anche con gli studiosi di tutta Europa.

Il sentimento che più degli altri irrompe tra le parole che le comunicazioni ufficiali imponevano, talvolta soffocato dalla formalità ma in altri passi espresso senza briglie, è l'orgoglio di una intera città per quello straordinario tesoro che da quel giorno di luglio del 1826 in poi sarebbe appartenuto all'intera comunità dei cittadini.

Gli onori che vennero attribuiti alla Vittoria Alata restano unici nelle cronache della città: il corteo aperto dal Podestà con l'accompagnamento della banda cittadina, la statua portata su un carro seguito dalle altre autorità e la folla accalcata ai lati delle strade.

Una processione laica che ha accompagnato il debutto del bellissimo bronzo sulla ribalta internazionale.

Archeologi, storici dell'arte, artisti, viaggiatori, regnanti e nobili, soldati e cittadini hanno potuto ammirarla, dapprima presso San Domenico e poi, dal 1830, all'interno del nuovo Museo Patrio, allestito ricostruendo i resti del *Capitolium*.

Oggi la Vittoria Alata si trova, da qualche mese, presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze per un complesso intervento di diagnostica e di restauro, promosso da Comune di Brescia e Fondazione Brescia Musei, con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Turismo. Al rientro verrà posizionata nuovamente nel *Capitolium*, nell'aula orientale, con un allestimento – firmato dall'architetto spagnolo Juan Navaro Baldeweg – che ne valorizzerà l'importanza e la qualità artistica.

E più profonda sarà la conoscenza che avremo della statua e della sua storia. Nell'attesa di rivederla, anche il ricordo personale di Ugo da Como ce

ne rammenta l'alto significato e rafforza un augurio, che tutti condividiamo:
“*L'ammirammo, sin da fanciulli, nelle prime visioni di bellezza. E fu per noi
sempre luce di leggiadria, incanto, arte divina. Ma era anche la speranza, il sogno,
l'auspicio*”

A cura dell'Accademica
Francesca Morandini

Approfondimenti

*Discorso letto il dì 30 Dicembre 1826 nella Pubblica Sessione dell'Ateneo dal Nobile Signor
Presidente*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'Anno 1826», Brescia, per Nicolò
Bettoni e Comp., MDCCCXXVII, pp. 21-39.

GIORGIO NICODEMI, *Il deposito di bronzi romani rinvenuto a Brescia il 20 luglio 1826*,
«Commentari dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti in Brescia per l'Anno 1926», Brescia,
Scuola Tipografica Istituto Figli di Maria Imm., 1927, pp. 27-55.

PIERFABIO PANAZZA, *Giovanni Labus e l'iscrizione del Capitolium di Brescia: cronaca di
una scoperta (con un'appendice numismatica)*, in *Divus Vespasianus*. Pomeriggio di studio
per il bimillenario della nascita di Tito Livio Vespasiano Imperatore Romano, Brescia 8
dicembre 2009, a cura di Francesca Morandini e Piefabio Panazza, Brescia, Tipografia Flli
Geroldi, 2012, pp. 1-29.

EPIDEMIE E MEDICI IN PRIMA LINEA NELLA BRESCIA
DI FINE CINQUECENTO.
I TRATTATI CONTRO LA PESTE DI BARTOLOMEO ARNIGIO
E GIOVANNI BATTISTA CAVAGNINO (1576)

In questo secondo appuntamento dei “Venerdì dell’Ateneo di Brescia”, portiamo alla vostra attenzione un Supplemento ai «Commentari dell’Ateneo di Brescia» per l’anno 1990 con l’edizione anastatica di due trattati contro la peste di Bartolomeo Arnigio e Giovanni Battista Cavagnino editi nel 1576.

Il trentennale dell’uscita di questa edizione anastatica costituisce un’occasione unica per almeno due motivazioni: da un lato riflettere, in un periodo di grave crisi sanitaria, su come le istituzioni, i medici e la gente comune abbiano affrontato un’epidemia devastante, per l’Italia settentrionale, quale fu la cosiddetta peste di San Carlo Borromeo del 1576-1577; dall’altro rendere omaggio a quelle categorie professionali che sono attualmente in prima linea per la tutela della nostra salute a causa di Covid-19, ovvero medici, infermieri e farmacisti. A loro va la nostra più sincera gratitudine.

Ci auguriamo, non di meno, che la lettura che oggi proponiamo ai nostri soci e agli affezionati frequentatori di palazzo Tosio serva anche da stimolo e da intelligente distrazione per analizzare, sul lungo periodo, i giorni che stiamo vivendo (con molte, asperissime difficoltà, ma pur sempre con strumenti scientifici ed economici che nella Brescia di fine XVI secolo donne e uomini avrebbero potuto solamente sognare). Prima di lasciarvi alla lettura di questi trattati rinascimentali, a volte davvero curiosi, vale la pena fornire qualche informazione, utile alla loro comprensione.

Ciò che oggi può apparire goffo o persino ridicolo – come il convincimento che i pianeti influissero sul livello di contagiosità e di mortalità delle pestilenze – va letto e interpretato come un piccolo tassello per la crescita delle conoscenze in ambito clinico, politico ed economico. Rimane solo da sperare, in conclusione, che il contributo dato dai medici in tali situazioni di crisi sanitaria non venga, banalmente, liquidato come curiosità erudita e che il ricordo di chi ha lottato per la vita altrui non finisca nel dimenticatoio. Nel Cinquecento come nel XXI secolo. Buona lettura.

A cura dell’Accademico
Enrico  Filaristi

Approfondimenti

BARTOLOMEO ARNIGIO, *Thesoro de’ Rimedii Preservativi dalla Peste. Opera giovevole*

molto a questi tempi, Nella quale ciascheduno si potrà scegliere quello, che più alla possibilità, & natura sua troverà convenirsi. Estratto per lo Solingo Accademico. In Brescia Appresso Vincenzo Sabbio con Licenza de' Superiori M. D. LXXVI.

GIO. BATTISTA CAVAGNINO, *Compilatione delli veri et fideli rimedi da preservarsi, et curarsi dalla peste, colla cura degli Antraci, carboni, & Giandusse, di ... Medico et Philosopho Bresciano. Opera preziosa ad ogni sorte di persone,* In Brescia appresso Vincenzo Sabbio con Licenza de' Superiori M. D. LXXVI, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1990, Brescia, 1990.

IL CONCORSO PER IL PREMIO BIENNALE
DELL'ATENEO DI BRESCIA
SULL'ARCHITETTURA LONGOBARDA DEL 1826-1829

Lo studio di Gaetano Panazza, pubblicato come Supplemento dei Commentari dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Brescia nel 1986, per 57 pagine di testo, più un'appendice (dedicata all'edizione anastatica del manoscritto di Antonio Noale) e gli indici, è collegato alle celebrazioni manzoniane e alla mostra milanese su Adelchi del 1984, ma ha origine da ricerche ben più lontane nel tempo, come rivela lo stesso autore nella premessa.

Nel complesso, il lavoro è il risultato di un attento ed esaustivo spoglio di tutta la documentazione d'archivio dell'Accademia bresciana, cosa che non era stata possibile attuare da chi, in precedenza, – come accaduto ad uno storico dell'arte del calibro di Enrico Castelnuovo – si era già interessato a questa importante vicenda, profondamente calata nella temperie culturale del terzo decennio dell'Ottocento e che ha proiettato il nostro Ateneo in una direzione del tutto nuova per quei tempi.

Secondo le norme statutarie allora vigenti fu la Censura (come allora veniva definito il Consiglio) a vagliare le numerose proposte che dai vari soci, effettivi e corrispondenti, erano state inviate all'Ateneo dopo che nella riunione in seduta ordinaria del 9 aprile 1826 si era deciso di bandire il nuovo concorso biennale. In particolare, si ricorda la lettera del socio Carlo Zardetti del Gabinetto Numismatico di Brera, datata 20 maggio 1826, perché contiene la prima proposta del programma vertente sull'architettura longobarda: “Determinare con precisione l'origine dell'architettura longobarda in Italia, fissarne le differenze in confronto della romana, indicarne le regole, le proporzioni, il modo ed i diversi stili delle sue costruzioni, citando in prova le migliori fabbriche di questo genere d'architettura trovansi ancora in Italia”.

Il tema viene individuato all'interno di una rosa di argomenti assai disparati tramite una votazione a scrutinio segreto e il 21 settembre del 1826 si procede alla pubblicazione del bando ufficiale, che è inviato anche ai giornali dell'epoca, affinché sia reso di pubblico dominio tre volte, ad una certa distanza di tempo, onde garantirne la massima diffusione. Entro la fine del 1827, pervengono all'Ateneo tre plichi manoscritti, ognuno identificato da un motto diverso, così come richiesto dal bando e subito la Censura si mette al lavoro, ma tra il 3 e il 21 febbraio 1828 ai soci che già la componevano sono aggiunti altri nomi “eccellenti” della cultura bresciana di quel periodo, tutti profondi conoscitori della nostra città e che rappresentavano al meglio le diverse specializzazioni sia nel campo delle lettere, sia in quello delle scienze, sia in quello delle arti. Nel corso dell'assemblea del 12 aprile 1828 la Censura

“allargata” dell’Ateneo, dopo aver confrontato le tre dissertazioni anonime, scritte in lingua italiana ma identificate ognuna da una dotta citazione, delibera di assegnare il premio a quella recante la dicitura “Dictum sit de dignitate Artis Morientis – Plin.”.

La votazione a favore del lavoro di Giulio Cordero di San Quintino (con tre pareri negativi, sette favorevoli e tre astenuti) risultò essere vistosamente preferita sia a quella di Antonio Noale, identificata da una frase tratta dai Principi di architettura civile di Francesco Milizia (che ottenne un’unanime parere negativo), sia a quella dei pavesi Defendente e Giuseppe Sacchi, abbinata ad alcuni versi di Cesare Arici (che ottenne dieci pareri negativi con due astensioni).

Questa, in sintesi, è la cronaca, ma naturalmente Gaetano Panazza non trascura di ragionare sulle motivazioni che hanno indotto l’Ateneo ad accordare il premio al Cordero, né trascura tutta la successiva vicenda polemica innescata dai cugini pavesi Defendete e Giuseppe Sacchi e da Gian Domenico Romagnosi, ancor prima della pubblicazione del lavoro vincitore, avvenuta solo nel 1829. Con la pubblicazione a stampa da parte del Bettoni della memoria vincitrice e la consegna della medaglia d’oro all’autore, si chiude una vicenda di grande rilevanza culturale, iniziata tre anni prima, ma che pone Brescia e la sua Accademia in una posizione di rilievo all’interno del dibattito storiografico di quegli anni, senza dimenticare che, contemporaneamente, all’interno dell’Ateneo stava maturando anche sul piano della critica letteraria un nuovo orientamento, aperto verso il problema della tragedia e del romanzo storico. In sintesi, attraverso il serrato dibattito accademico, si erano aperte nella nostra città le frontiere della nascente età romantica.

A cura dell’Accademico
Pierfabio Panazza

Approfondimento

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

LE ORIGINI DEGLI OSPEDALI BRESCIANI

Le origini degli ospedali bresciani, è stato pubblicato dall'Ateneo come Supplemento ai Commentari, nel 1963. La scelta di offrire questa tra le tante nostre edizioni vuole essere anche un modo per omaggiare oggi ancora in piena pandemia gli Spedali Civili.

Si tratta della tesi di laurea di Antonio Mariella, dell'Ordine dei frati minori, discussa presso l'Università Cattolica di Milano, relatore il medievista Cinzio Violante, che ebbe l'onore delle stampe in quanto vincitore del Premio Bonardi della nostra Accademia.

L'oggetto di studi si inserisce in un filone di ricerca che all'epoca stava incontrando un rinnovato interesse da parte degli storici. Nel 1957 si era tenuto il primo congresso italiano di storia ospedaliera e in quell'incontro si era dato vita al Centro italiano di storia sanitaria e ospitaliera, che promosse, nel 1960, il primo congresso europeo sul tema.

Uno degli argomenti al centro di quel dibattito era il sorgere nel corso del Quattrocento dei consorzi ospedalieri che avevano portato, prima a Siena e a Firenze, poi a Brescia, alla nascita degli ospedali maggiori, unici grandi ospedali cittadini istituiti con i patrimoni riuniti dei numerosi e piccoli nosocomi medievali.

L'Ospedale maggiore di Brescia, voluto dai confratelli del Consorzio di Santo Spirito fin da 1427, su imitazione dell'Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena, ma portato a compimento solo tra il 1447 e il 1452, costituì un prototipo per l'Italia settentrionale.

Esso fu reso possibile grazie ai patrimoni di diversi nosocomi cittadini e del territorio che erano confluiti nel Consorzio, alle liberalità del Consiglio maggiore cittadino e all'intervento del vescovo Pietro del Monte, che mise a disposizione l'area dell'ex monastero degli Umiliati in San Luca. Antonio Mariella nel suo lavoro ricostruisce, attraverso un'ampia documentazione archivistica, il panorama ospedaliero cittadino, tra Duecento e Trecento, alla vigilia di questa grande impresa di accentramento. Facendo così chiarezza su un tema storiografico dove l'unico lavoro complessivo disponibile al tempo era il saggio di Paolo Guerrini, *Diaconie, zenodochi e ospizi medioevali della città e del territorio bresciano*, edito nel 1954.

Ovviamente di questa storia il Civile è il legittimo e unico erede.

A cura dell'Accademico
Sergio Onger

Approfondimento

ANTONINO MARIELLA O.F.M., *Le origini degli Ospedali bresciani*, Premio Bonardi 1963, Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1963, Tipo-Litografia Fratelli Geroldi, Brescia, 1963.

LA STATUA CHE NON HA PACE: NICOLÒ TARTAGLIA

In questi giorni di rinascita della natura, il silenzio innaturale delle vie cittadine è rotto dalle sirene delle ambulanze, mentre dalle finestre delle nostre case, osserviamo un panorama consueto, che sfuma in nuovi colori.

Rappresentiamo alla mente volti, voci, suoni, ben saldi alla speranza di poter tornare a frequentare i luoghi e gli amici. E allora cogliamo l'occasione, per pensare che questa quiete e questo ritiro ci possano consentire, attraverso la lettura, di figurarci una passeggiata.

Se la mente è lucida e la nostra capacità di visualizzare i ricordi è ben salda, potremmo anche immaginare di ritrovarci per le vie del centro storico e magari di giungere alla piazzetta posta all'incrocio tra via Trieste e Via Veronica Gambara. La piazzetta S. Maria Calchera è un angolo nascosto nel centro cittadino che, se non fosse per quel che ci accade, sarebbe frequentata dagli studenti e dai professori della scuola, che lì ha il suo ingresso.

Ma non è questo che colpirebbe uno sguardo attento. È il piccolo *bassin*, la bassa vasca rettangolare vuota e il monumento situato alla sua estremità: Nicolò Tartaglia. L'opera, in marmo di Botticino, raffigura il matematico, nei suoi abiti cinquecenteschi, intento a tracciare una linea con il compasso. Una statua che non ha pace! Anche negli ultimi anni infatti, è stata oggetto di atti goliardici e vandalici: dalle scritte sul basamento alla rottura del compasso, all'amputazione della mano e, dopo la pulizia e il restauro, ancora una volta, il furto del compasso. Non è sufficiente deprecare questi gesti davvero incomprendibili e pensare che le amministrazioni possano porvi riparo, perché a volte questo non può accadere, o quantomeno non avviene in tempi brevi.

In questi giorni, con la complicità del tempo dilatato, possiamo ritrovare i sentimenti e le idee di coloro che hanno deciso di celebrare il ricordo del matematico bresciano attraverso questa opera d'arte. Le pagine che raccolgono la testimonianza degli artefici di tali decisioni, delle scelte operate, dei momenti in cui è avvenuta l'inaugurazione, sono raccolte nei «Commentari dell'Ateneo» per l'anno 1918. Il volume, che si presenta corposo, denso di parole significative, esprime sostanzialmente due realtà: da una parte le comunicazioni ufficiali, per lo più attraverso le parole del presidente dell'Ateneo, l'Avv. Ugo Da Como, e dall'altra un elemento che raccoglie tutti gli aspetti legati all'inaugurazione del monumento dedicato a Nicolò Tartaglia.

Anzi l'Ateneo, che vive la vita della Patria, mai cesserà dall'aiuto in ciò che le giovi, ed oggi pure rivela la vitalità sua, che nessun avvenimento può scuotere o di interrompere: non è scienza morta la nostra ma che guarda più lontano è più in alto, per il valore e la dignità delle idee, che, al calore e dalla luce di tanti eventi si fortificano e si rinnovellano (pag. 5).

La raccolta si apre con il discorso inaugurale per l'anno accademico, che ci racconta uno spaccato di vita cittadina, durante l'epilogo del primo conflitto mondiale, al quale seguono relazioni e comunicazioni. Nel resoconto dell'adunanza del 16 settembre 1918 (pag. 67) ritroviamo le definizioni delle commissioni per i preparativi e i ricevimenti. Nelle stesse pagine la scelta del giorno e dell'ora per l'inaugurazione del monumento, opera dello scultore bresciano Luigi Contratti, già collaudata il 16 giugno del 1917.

La piazza di S. Maria Calchera presenta un aspetto particolare di gaezza. Un magnifico sole autunnale sorride alla folla stipata, che, onorando il grande cittadino bresciano, celebra anche la meravigliosa soluzione degli avvenimenti guerreschi. Dalle molte finestre sono stesi drappi finissimi ed esposte bandiere nazionali ed alleate (pag. 77).

Le descrizioni dell'inaugurazione testimoniano l'evento, le emozioni dei partecipanti, accompagnate dagli auguri delle autorità che, impegnate nella difficile situazione, non potevano essere presenti. Le parole del presidente dell'Ateneo sottolineano l'alto valore simbolico e commemorativo di questa operazione.

Volemmo compiere un atto di fede; ad esso siamo giunti perché gratitudine, amore, dovere ci chiamavano – adempiendo un legato sacro – ad un degno tributo di onore, per un grande figlio della nostra terra (pag. 82).

L'*episodio commovente* chiude la sezione dei festeggiamenti. Segue la riproduzione del *Numero unico* (pag. 94): la pubblicazione curata dall'Ateneo, contenente gli articoli che ricordano Nicolò Tartaglia e che venne distribuita alle autorità e agli intervenuti, durante la cerimonia di inaugurazione. *Intanto l'Ateneo raccoglie lauri intorno alla memoria del grande bresciano e lo ricorda anche come lettore in quella accademia di Rezzato, che fu la fonte di una tradizione di studi, della quale ci sentiamo continuatori, fedeli al principio, da lui propugnato, che il sapere consiste nel conoscere la cosa per la causa* (pag. 96).

Nelle pagine del *Numero unico* possiamo rileggere gli spunti di confronto tra Leonardo da Vinci e Nicolò Tartaglia del prof. A. Favaro, la descrizione delle barbare gesta del generale de Foix che, secondo il prof. G. Loria oltre ad aver segnato la vita del matematico, lo turbarono al punto da influenzare le sue scoperte e i suoi scritti.

I ritratti di Tartaglia, a cura dell'avv. G. Fornasini, raccontano dei tentativi di ricordarne il volto, a volte in modo maldestro e non corrispondente, e ci conducono visivamente alla narrazione delle prime notizie biografiche, degli studi e ricerche sulle origini della sua famiglia, ad opera di P. Guerrini.

L'enigma del cognome di questo illustre matematico non ha soluzione, ma chiude la raccolta degli scritti in suo onore. Completano il volume alcuni problemi, di carattere numerico, illustrati dal prof. Gnaga (si consiglia la lettura agli amanti dei numeri!) e al segretario Fabio Glissentì è affidata la conclusione, con le note biografiche sullo scultore e la storia del monumento, attraverso la descrizione delle discussioni in merito ai bozzetti della statua.

La lettura del *Numero unico* rappresenta in sostanza, per coloro che vorranno cimentarsi, il collegamento tra una passeggiata immaginaria ed un enigma

irrisolto, la riscoperta di un concittadino illustre, testimone di genialità. E chissà che magari, a breve, si possa tornare a rivedere questa statua, che segue il destino 'travagliato' del nostro matematico, questa volta nella consapevolezza che: *...ben si comprende come l'Ateneo, scoprendone la immagine, affinché amore, onore, gratitudine dei concittadini, la circondino...* (p 94).

A cura dell'Accademica
Annalisa Santini

Approfondimento

Domenica 10 novembre. Inaugurazione del monumento a Nicolò Tartaglia, in «Commentari dell'Ateneo, Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Brescia» per l'anno 1918, Brescia, Stabilimento Unione Tipo-Litografica Bresciana, 1919, pp. 77-151.



Medaglione con il ritratto di Nicolò Tartaglia posto sul fronte a sera dell'Arco del Granarolo che, dai portici di via 10 Giornate, porta in piazza del Duomo (oggi piazza Paolo VI).



affinchè amore, onore, gratitudine dei concittadini, la circondino



<https://www.minube.it/posto-preferito/statua-niccolo-tartaglia-a3645546>



Nuovo sfregio al Tartaglia in piazzetta S. Maria in Calchera. Qualche vandalo ha rotto nuovamente il compasso della statua: la segnalazione è partita dall'Associazione Caliniani, che aveva insistito con la Loggia per aggiustare il monumento (cosa che il sindaco ha fatto lo scorso aprile). 15.09.2001.



Nicolò Tartaglia bendato da un reggiseno nero
(<https://www.giornaledibrescia.it/brescia-e-hinterland/14/03/2014>)



Tartaglia non ha pace, imbrattata la statua
(<https://www.giornaledibrescia.it/brescia-e-hinterland/30/06/2017>)



Writers contro il monumento del matematico Tartaglia
(<https://www.quibrescia.it/citta/2017/06/07>)



(<https://www.bsnews.it/2018/04/25>)

LA VISIONE ECO-SISTEMICA DELLA CITTÀ NEL PENSIERO DI VALERIO GIACOMINI

In questo sesto appuntamento si desidera segnalare alcune letture presentate sui Commentari dell'Ateneo da Valerio Giacomini, scienziato e botanico bresciano di fama internazionale vissuto nel secolo scorso. Si tratta di due letture differenti e apparentemente non collegate tra loro che testimoniano la poliedricità di un uomo che, come evidenziato da Romani *“traeva le energie e la pregnanza delle sue concezioni da una cultura scientifica, umanistica e filosofica di raro spessore e di ancor più rara limpidezza di connessioni”*. A questa citazione, con profondo rispetto, mi permetto di aggiungere il ricordo appassionato di Cesare Trebeschi, che ricordando l'amico Valerio Giacomini nel 1981 ne tratteggiava la visione unitaria del profilo scientifico e insieme umano di grande spessore. In un periodo di cambiamenti e disequilibri globali come il nostro, in cui la società sta acquisendo lentamente la consapevolezza di quanto la natura ci supporti nei nostri fabbisogni primari, sembra importante sottolineare quanto espresso dall'Autore per dare importanza ai luoghi della storia della botanica in città, gli orti botanici, e per trasmettere la propria visione eco-sistemica della nostra società. Nella prima lettura proposta l'Autore ricostruisce la storia degli orti botanici presenti in città tra la fine del Settecento e la seconda metà dell'Ottocento, realizzata per dare una nuova prospettiva ai luoghi di divulgazione delle Scienze Naturali a Brescia, poggiata su una solida base di conoscenze. Nella seconda lettura Giacomini esprime i concetti di diversità di paesaggio e delle relazioni tra ecologia, ecosistemi, energia, globalizzazione e settorialità. Sebbene le considerazioni di Giacomini fossero contestualizzate alle prime avvisaglie della crisi energetica del secolo scorso, emergono nel testo alcune intuizioni quasi profetiche di un'ecologia capace di coniugare temi come la produzione primaria alla crescita demografica, alle risorse energetiche, allo sviluppo economico e alle trasformazioni urbane, preludio ai cambiamenti globali tuttora in corso *“..quindi mi pare sia estremamente importante ricordare che i problemi dell'energia non solo sono inscindibili da quelli dell'ambiente, ma si identificano addirittura coi problemi dell'ambiente, in una visione aperta, totale, non riduzionistica o frammentaria”*.

A cura dell'Accademico
Stefano Armiraglio

Approfondimenti

V. GIACOMINI, *Contribuzioni alla storia della botanica in Lombardia. Notizie sull'Orto botanico del Liceo di Brescia (1798-1865)*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per gli anni 1948-1949, pp. 193-207, 1950.

V. GIACOMINI, *Energia e ambiente*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1975, pp. 25-38, 1975.

C. TREBESCHI, *Valerio Giacomini*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1981 (1982): 347-352.

V. ROMANI, *Ricordo di Valerio Giacomini nel centenario della nascita*, in AA.VV., *Valerio Giacomini nel 100° anniversario della nascita*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2014 (2018): 357-360.

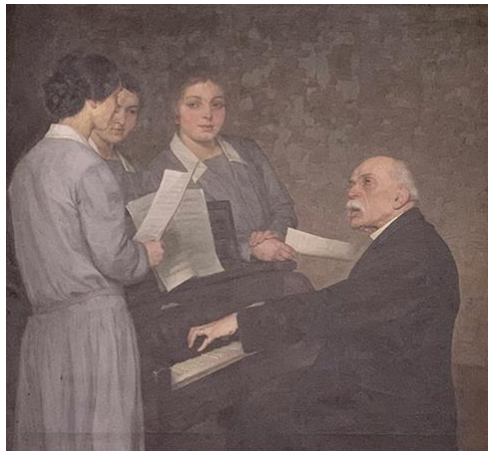


COSTANTINO QUARANTA, PAOLO CHIMERI, CLAUDIO SARTORI
MUSICA A TRE VOCI

Ormai, l'Aquila che spaziava nelle sterminate vie del cielo, è chiusa in una gabbia di pulcini, né c'è chi provi a sprigionarla! Noi, che con tutta l'anima e colle migliori risorse dell'arte, ci siamo cristianamente dedicati ad impressionare i fedeli, mercé l'interpretazione dei sacri testi della Chiesa, ora siamo per sempre banditi, quali profanatori della Casa di Dio, quali esseri senza testa e senza fede!!!

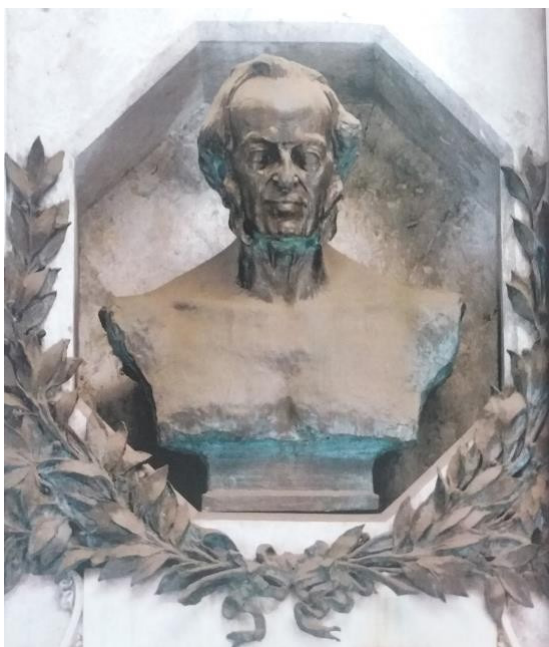
(Giovanni Consolini, Savona 29 settembre 1904)

La citazione sopra riportata, tratta da una lettera del compositore della cerchia bazziniana Giovanni Consolini (Farfengo 1818 – Novara 1906), dipinge con grande chiarezza e con bella proprietà di scrittura l'argomento del saggio proposto alla lettura questa settimana. Si tratta di un intervento squisitamente musicale ma permette a chiunque di volgere uno sguardo accurato sul vasto dibattito che animò l'Italia (e non solo) musicale fra la fine dell'800 e i primi decenni del '900 intorno alle caratteristiche che venivano richieste alla musica sacra dalla riforma liturgica allora in atto. Inoltre la relazione fa luce su tre musicisti/musicologi bresciani, tutti membri dell'Ateneo, che meritano di essere ricordati, se non di essere levati dall'oblio in cui attualmente giacciono.



Gaetano Cresseri, Paolo Chimeri con le sue orfanelle
(1926)

Il saggio che qui presentiamo è opera di Paolo Chimeri (Lonato 1852 - Brescia 1934), ai più noto per essere stato il primo insegnante fuori dal cerchio familiare di Arturo Benedetti Michelangeli. Fu, in realtà, musicista di grande levatura, oltre che di infinita generosità. Bambino prodigio, fu direttore d'orchestra anche per le stagioni d'opera del Teatro Grande, pianista, compositore, direttore di cori e grande didatta (fu, tra l'altro, il primo insegnante di pianoforte – a titolo gratuito – dell'Istituto Musicale Venturi). Scrisse l'intervento qui proposto perché intendeva ridare a Costantino Quaranta la dignità di musicista che gli era stata strappata - secondo lui ingiustamente - dai combattivi esponenti della nuova idea di musica sacra.



Domenico Ghidoni, Busto di Costantino Quaranta,
Famedio del Cimitero Vantiniano

Di Costantino Quaranta (Brescia 1813 – 1887) si sa poco, qualche importante nota biografica la si ricava proprio dalla lettura di questo saggio. Fu anch'egli un grande musicista, sia di teatro (negli anni giovanili) sia – soprattutto – di musica da chiesa. Assunse anche la carica di maestro di cappella nel Duomo cittadino, ma abbandonò l'incarico per le continue molestie dell'allora organista Benedetto Marchi. Quaranta non si riappacificò più con il Duo-

mo tant'è che l'archivio musicale della nostra Cattedrale non conserva la sua musica che fu invece depositata nella Biblioteca Queriniana da Francesco Piazza, suo esecutore testamentario. Ma, stranamente, sulla facciata del Duomo vecchio compare una lapide in suo ricordo che così recita: "A Costantino Quaranta nella musica religiosa maestro ispirato sapiente promotore del Circolo Artistico di Brescia i cittadini D. MDCXXXC". Ancor più, il primo e unico busto affisso nel Pantheon del cimitero vantiniano – fino a pochi anni fa – era proprio il suo, su commissione ancora di Francesco Piazza e con questa iscrizione: "Nell'ispirata mente di Costantino Quaranta la musica sacra risorse a dignità di religione e di arte". Appare evidente che la discussione su quale fosse (e sia) la maniera adeguata di comporre musica sacra non può dirsi conclusa.



Claudio Sartori con l'amata mamma Pia Treves (Pasqua 1960?)

L'importante musicologo cui si deve la scoperta di questo saggio è Claudio Sartori (Brescia 1913 – Milano 1994) che ritrovò il manoscritto di Chimeri nel cosiddetto "Fondo Chimeri" custodito presso l'archivio della Casa di Dio. Sartori è una figura fondamentale nella ricerca bibliografico-musicale non solo italiana, ma internazionale. Nato a Brescia, da un padre giornalista, Alessandro e da una madre insegnante, Pia Treves, ebrea e perseguitata come tutti i pochi ebrei bresciani, ebbe parte nella resistenza cattolica, fondò "Il ribelle" con Teresio

Olivelli, finì a S. Vittore e – al termine della guerra – ritornò alle sue predilette ricerche musicali che non abbandonò fino alla morte. Elaborò anche importanti scritti sulla musica a Brescia: ricordo che il primo (e ad ora unico) studio non solo biografico su Antonio Bazzini lo si deve a lui, che frequentando le case dei musicisti e dei musicofili bresciani nella prima metà del '900 poté avere ampi ragguagli da chi ebbe modo di conoscere Bazzini da vivo.

Sulla musica di Quaranta, che da decenni pare del tutto dimenticata, si leggerà nelle pagine di Chimeri. Certo sarebbe auspicabile che qualche musicista la riprendesse in mano, la analizzasse e – infine – ce la potesse fare riascoltare.

A cura dell'Accademica
Mariella Sala

Approfondimento

PAOLO SARTORI, *Uno studio del musicista Chimeri sul musicista Quaranta*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1936, Vol. A, Brescia, 1937, pp. 69-117.

PAOLO E PAOLINA TOSIO

I discorsi pronunciati dal segretario dell'Ateneo Giuseppe Nicolini e dall'accademico Pietro Zambelli in memoria, rispettivamente, di Paolo Tosio e di sua moglie Paolina Bergonzi hanno la notevole capacità di trasmetterci un immediato 'sapore di Ottocento'. E ciò non solo in virtù del dispiegamento di artifici retorici e per il costante richiamo a consuetudini e ordini di valori nel frattempo aggiornati (penso soprattutto, e non posso esimermene, alla condizione femminile).

Ciò che più colpisce è l'affettuoso ritratto di due persone che – ancor prima che specchiati esempi per i loro concittadini – erano parte viva e amata di quel mondo che trovava espressione nell'Ateneo bresciano, il quale del resto aveva a sua volta nel salotto Tosio la sua naturale e informale appendice. Sono più volte richiamate, in queste pagine, quelle virtù che troviamo espresse e testimoniate anche nelle lettere dei coniugi Tosio (parte delle quali conservate presso il nostro Ateneo e alcune, quelle scambiate con l'amico Luigi Basiletti, recentemente pubblicate da Bernardo Falconi): le squisite maniere, il senso dell'ospitalità, la munificenza, l'amore per le lettere e le arti, il culto 'del bello, dell'utile e del buono'. Rivive in queste pagine lo spirito degli 'affabili colloqui serali' fra quanti erano 'più rinomati nelle arti, nelle lettere e nelle scienze'. Serate che avevano per cornice una casa (che ben conosciamo, e alla quale è stato da poco restituito il suo antico volto) 'ove ogni stanza era adorna di tele, di stampe, di marmi, di disegni e arredi bellissimi, cui l'occhio non si saziava mai di contemplare'.

Emergono notizie poco conosciute: che Tosio avesse inventato un sistema per l'allevamento dei bachi da seta (ne riferì Giacinto Mompiani in un'adunanza del 1842); che scrivesse composizioni poetiche in italiano e in latino (bellissima la lode della 'castigata eleganza' della lingua latina e delle sue affinità con il 'temperato sentire' di Tosio); che fosse preso, sin quasi alla mania, dalla lettura di Dante (ma pensiamo alla commissione dell'Ugolino a Giuseppe Diotti e al fatto che nel ritratto dipinto da Basiletti Tosio stringe in una mano, quasi fremesse dal desiderio di riprendere a sfogliarlo, proprio un volume dell'opera di Dante).

Colpisce infine la notizia (e il racconto che ne è fatto, di toccante attualità) dell'impegno profuso da Paolo Tosio affinché nel portico della Loggia fosse posta la lapide che ricorda come durante l'epidemia di colera del 1836 "ogni classe di cittadini si è segnalata per opere straordinarie di carità e beneficenza".

A cura dell'Accademia
Roberta D'Adda

Approfondimenti

Elogio Funebre del conte Paolo Tosio detto nelle sue pubbliche esequie in S. Alessandro di Brescia il giorno XIII Luglio M.DCCC.XLIII da Giuseppe Nicolini Segretario dell'Ateneo, Brescia, Tipografia della Minerva, 1843.

Necrologia della contessa Paolina Tosio de' Marchesi Bergonzi letta nell'Ateneo di Brescia il 9 agosto 1846 dall'Abate Pietro Zambelli, Brescia, Tipografia della Minerva, 1846.



Luigi Basiletti (Brescia 1780- ivi 1859) – *Cenacolo Tosio*; Ateneo di Brescia
(da sinistra: il secondo ritratto è di Paolo Tosio e il quarto di Paolina Tosio sua consorte;
fra i due occhieggia l'autoritratto del Basiletti)

LUIGI RE: GIURISTA, GIORNALISTA, STORICO

Luigi Re (Pavia 13 giugno 1877 – Brescia 16 maggio 1947) si laurea in Legge nella città natale e dopo il trasferimento a Mantova dove lavora come giornalista presso la “Gazzetta di Mantova”, della quale fu direttore nel 1893 a seguito delle dimissioni forzate dell'amico e maestro Alessandro Luzio, si trasferisce a Brescia. “Per la natura del suo ingegno preferì ai dibattiti sulla applicazione pratica delle leggi la meditazione del pensiero filosofico che le avvia e amò per questo la scuola dove insegnò per lunghi anni le discipline giuridiche colla passione che penetra nello spirito animatore dell'insegnamento e solleva i giovani a sentire il valore dell'idee che allargano gli orizzonti dell'anima”, così Vincenzo Lonati nel necrologio apparso nei «Commentari dell'Ateneo per gli anni 1946-47» ne rammenta l'impegno nel mondo della scuola, un impegno che lo portò a dare alle stampe una serie di pubblicazioni a tema giuridico destinate in particolar modo agli studenti degli istituti tecnici agrari, come il “Corso tecnico-pratico di diritto agrario”, “Le leggi che l'agricoltore deve conoscere. Principi di legislazione agraria corredati da numerosi esempi grafici, formule, giudicati” (Asola 1926, Brescia 1930), “Leggi che l'agricoltore deve conoscere (Brescia 1930), “Le servitù prediali” (Brescia 1932). In parallelo all'attività di docente esercitò anche l'avvocatura senza mai abbandonare la sua vocazione giornalistica; collaborò con “La Sentinella bresciana”, “Il Popolo di Brescia”, e le riviste “Brescia” e “Brixia fidelis”.

La passione per la storia, il bisogno di indagarla e di raccontarla a cui era stato avviato dal Luzio ai suoi esordi, lo fecero innamorare “delle severe pazienti ricerche d'archivio”.

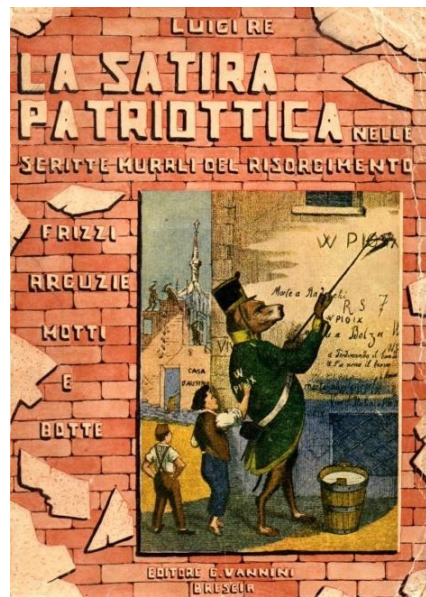
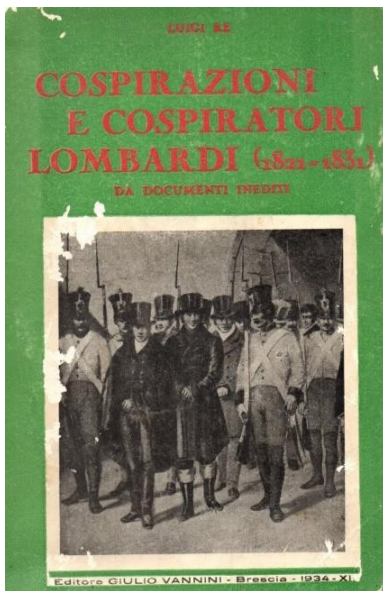
Sempre il Lonati nella sua commemorazione proprio a questo proposito, dopo averne ricordato “il cordiale sorriso, la limpida intelligenza e l'anima poetica estranea al richiamo degli interessi e dei successi”, scrive: “ebbe invece la ricchezza interiore degli studi, dell'estro geniale, dell'interesse per i drammi che non hanno per sfondo un'aula giudiziaria, ma un'età della storia e per attori i personaggi la cui vita si inserisce nella vita dei grandi eventi. E degli studi storici lo attrassero sopra tutto quelli che più rispondevano alla poesia della sua anima generosa: gli studi sulla storia del nostro Risorgimento”. Innumerevoli furono infatti i suoi articoli sul Risorgimento pubblicati sul quotidiano “Il popolo di Brescia” e su varie altre riviste. I suoi interessi si concentrarono in particolar modo sui moti del '20-'21, sulle insurrezioni del '48- '49 e sui processi che portarono alla condanna a morte a Mantova di numerosi patrioti. Fra gli studi più conosciuti pubblicati a Brescia ricordiamo: “Una martire del Risorgimento (Teresa Casati-Confalonieri)” del 1906, “La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento (Frizzi, arguzie, motti e botte) del 1933,

“Cospirazioni e cospiratori lombardi (1821-1831), del 1934, “Voci di oppressi e di esuli negli anni 1848-49” del 1939.

Per la sua profonda conoscenza del periodo risorgimentale e i suoi studi sui materiali d'archivio l'Ateneo di Brescia gli affidò la realizzazione di un volume sull'Ottocento bresciano, mai portato a termine.

Il 2 aprile 1933 in occasione della Solenne Adunanza gli fu affidato l'incarico di pronunciare la prolusione ufficiale, in concomitanza con le commemorazioni volute dalla città di Brescia per le Dieci Giornate; la prolusione ebbe per titolo “Tito Speri nel processo dei Martiri di Belfiore. Costituti e documenti inediti”. Nel medesimo anno il nostro Ateneo ebbe l'onore di ospitare il XXI° Congresso della Società Nazionale per la storia del Risorgimento Italiano, che si svolse dal 10 al 17 settembre fra Torino e Brescia. In quell'occasione l'avvocato Re tenne una conferenza dal titolo “Il Conte Luigi Lechi nel processo del 1821”.

La sua candidatura a socio effettivo dell'Ateneo di Brescia, già avanzata in seno al Consiglio di Amministrazione nel 29 dicembre 1933, si concretizzò quattro anni più tardi, il 10 dicembre 1937.



Lonati nell'ultimo accorato saluto all'amico esprimeva l'augurio che “il prezioso materiale delle sue ricerche e tutto ciò che dell'opera ideata si trovi nelle sue carte” non andasse disperso o dimenticato e invitava i familiari a custodirlo o meglio ancora ad affidarlo a un istituto di culturale, magari proprio all'Ateneo, perché continuasse “a vivere e a recare agli studi i frutti di una fatica non vana”.

Cinquant'anni più tardi, grazie all'interessamento del prof. Luigi Amedeo Biglione di Viarigi, quelle carte furono depositate dalla famiglia presso la nostra Accademia.

Facendo eco agli auspici del Lonati affinché l'ingegno di Luigi Re "ancora dia luce" proponiamo le due conferenze tenute in Ateneo nel 1933 nelle quali il lettore potrà avere un saggio del rigore con cui il Re si accostava alle fonti documentarie e apprezzare la freschezza del suo stile limpido e chiaro.

Infine dovrà essere impegno della nostra Accademia promuovere lo studio del fondo Re e avviare una riflessione critica sulla figura di questo illustre socio, per troppo tempo dimenticato.

A cura dell'Accademico
Luciano Favertzani

Approfondimenti

LUIGI RE, *Tito Speri nel processo dei Martiri di Belfiore. Costituti e documenti inediti presentati nella solenne adunanza dell'Ateneo – commemorando Brescia le Dieci Giornate – il 2 aprile 1933*, in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1933*, Brescia, Stab. Tipografici Ditta F. Apollonio e C., 1934, pp. 9-53.

LUIGI RE, *Il Conte Luigi Lechi nel processo del 1821*, in *Miscellanea di Studi su Brescia nel Risorgimento per il XXI Congresso della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano*, Supplemento ai «Commentari» del 1933, Brescia, Stab. Tipografici Ditta F. Apollonio e C., 1933, pp. 170-226.

L'ARCHITETTO RODOLFO VANTINI (1792-1856)
NELLE PUBBLICAZIONI DELL'ATENEIO DI BRESCIA

Rodolfo Vantini è forse il più noto architetto bresciano della prima metà dell'Ottocento; impegnato a delineare la veste neoclassica della città natia è attivo, in commesse di rilievo, già poco dopo l'ottenimento del titolo di Ingegnere-Architetto (1810). Dieci anni più tardi, viene eletto socio dell'Ateneo di Brescia e, anche attraverso le pagine dei «Commentari», è possibile ricostruirne la carriera professionale, la figura di uomo di cultura e di ostinato sostenitore delle proprie idee.

Le carte, dal 1821, trasmettono alla memoria traccia della sua competenza tecnica e motivano la natura di alcune scelte progettuali facendo emergere, per esempio, il ruolo energico da lui dimostrato nella stagione archeologica bresciana con la pubblicazione dell'opera *Intorno vari antichi monumenti*, insieme a Giovanni Labus e Luigi Basiletti (1823), e l'impegno profuso per l'uscita del primo volume del Museo bresciano illustrato (1836). Ancora, spunti di ricerca prendono le mosse da una delle sue più note e longeve commesse, la progettazione del cimitero monumentale cittadino; dalla grande passione per il Moretto; dai rapporti con personalità, con artisti di rilievo e, non da ultimi, con i conti Tosio che lo conducono al disegno dell'appartamento neoclassico del palazzo cittadino, recentemente restaurato e aperto al pubblico. Tutte informazioni abilmente riprese da Lionello Costanza Fattori nella prima monografia dell'architetto (1963), indiscussa base per il convegno Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia del 1992 i cui atti vedono la stampa nel 1995; merito va inoltre riconosciuto a Camillo Boselli per la trascrizione dei Diari dell'architetto (1832-1854) edita nel 1969.

Queste poche righe ambiscono a presentare la pluralità e la varietà degli approfondimenti su Rodolfo Vantini trattati nelle pubblicazioni dell'Ateneo di Brescia, facendo cenno, per ristrettezze di battute, solo ad alcuni essi. In allegato si suggerisce invece la lettura di due brevi scritti inquadranti il rapporto diretto tra l'architetto e l'Accademia; il primo tratta del Disegno d'un mercato coperto per vendita di commestibili, uscito sui «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1830, il secondo è una memoria intitolata Della copertura, da imporsi alla cupola del tempio del camposanto (1833).

Il progetto di un mercato per i commestibili, ideato dall'architetto di propria iniziativa e studiato per piazza Nuova (oggi piazza del Mercato), viene presentato all'Ateneo negli anni in cui Vantini è coinvolto nella riprogettazione e nel riammodernamento degli edifici pubblici di città e provincia e nasce dalle esperienze pregresse del palazzo della Pretura a Iseo e del mercato a Quinzano d'Oglio. In città l'architetto si confronta con i portici cinquecente-

schi di Ludovico Beretta proponendo una soluzione risolta in dodici tavole e dettagliata da uno «scritto pulitissimo» con valutazioni anche di natura economica. Vantini, detto il «Censore», progetta un edificio da porsi centralmente alla piazza, dove «la saviezza del Municipio ha decretato» lo sgombero «di tutte quelle maleolenti casacce che ne turpano lo spazzio»; un'idea studiata «lasciando intorno al fabbricato strade capaci del ricambio delle carreggiate». L'impianto, parte a destinazione commerciale e parte abitativa, prevede un massimo di trenta botteghe coperte completamente attorniate da portici «per esercitare al coperto un tal commercio nei giorni piovosi» progettando le quote in elevato «perché non abbiasi a sminuire la luce o la ventilazione alle fabbriche adjacenti». Il progetto, senza seguito realizzativo, consente di riflettere sull'attenzione dedicata da Vantini al dettaglio, non solo funzionale e in linea alle nuove esigenze della società ottocentesca, ma anche alla cura nella definizione del linguaggio architettonico risolto con una curiosa interpretazione dell'ordine dorico ideato per il portico. Il fusto della colonna posa su una base formata da un toro e da due listelli, mentre il capitello, a sua volta, ne presenta tre al di sotto di un echino. A questa variante, tutt'altro che canonica, si aggiunge una sorta di collarino molto profondo posto sia ad una certa distanza dai listelli del capitello sia superiormente all'imoscapo realizzando quasi una netta frammentazione visiva del fusto della colonna. Un uso del dorico personale, libero e già tanto criticato da Paolo Landriani nel disegno di Porta Orientale a Milano perché considerato troppo distate dalla lezione vitruviana rispetto alla quale Vantini scrive, tra i suoi appunti, «noi pure siamo penetrati da [altissima] ammirazione per gli antichi, ma non vediamo tutto oro».

Si vogliono infine spendere alcune parole in merito allo scritto del 1833 inquadrante la proposta di copertura per la chiesa del cimitero di Brescia ideata da Vantini con squame in pietra di Rezzato poggianti su di una «volta di mattoni, a calotta sferica, la cui grossezza va stremando dal piede alla cima». L'architetto intende qui sostenere la sua idea progettuale, ampiamente criticata, adducendo quattro motivazioni che, a parere di chi scrive, delineano puntualmente la caratura del personaggio. La prima fa cenno a «la maggior solidità appunto, reale e apparente» che una copertura in materiale lapideo trasmette rispetto ad una in metallo, concetto ribadito graficamente attraverso la consegna di tre tavole. Proprio da questi grafici, oggi conservati presso l'archivio di Stato di Brescia, si apprezza la cura del dettaglio costruttivo: le squame lapidee si riducono in dimensione, e quindi in peso, procedendo verso la cervice della cupola; si chiarisce il metodo di aggancio, per sovrapposizione tra le parti, riuscendo a discretizzare puntualmente la meccanica delle spinte in gioco e dando prova di conoscenza dei principi della statica. La pietra garantisce anche la «consonanza con le altre parti dell'edificio» oltre a evitare «la brutta vista che rendono invecchiando le cupole metalliche» e garantisce, al contempo, maggiore economicità all'intervento, forse non per lavorazione e messa in opera, ma per durabilità e facilità di manutenzione oltre ad essere un'evidente scelta «pel vantaggio peculiare del nostro paese» in grado di spargere «alcune migliaia di lira fra le povere famiglie de' nostri scarpellini di

Rezzato». Una nota di chiusura informa che «il Consiglio Municipale, tornando sull'esposto argomento, ha deliberato di affidare il carico di più maturi esami a una Commissione di scienziati, eletta appositamente» vengono infatti coinvolte l'Accademia di San Luca, l'Accademia di Venezia e l'Accademia di Firenze. Dopo una lunga querelle, il 21 gennaio del 1836, la Delegazione provinciale esprime giudizio favorevole alla proposta Vantini. Buona lettura.

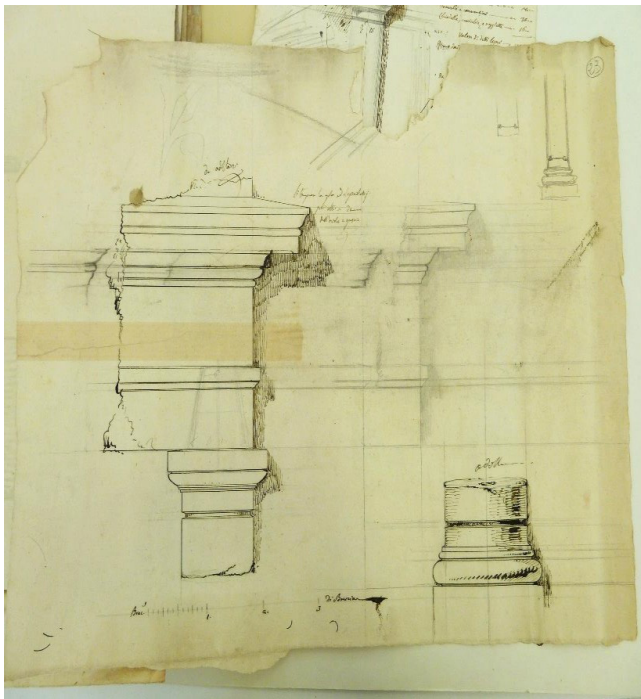
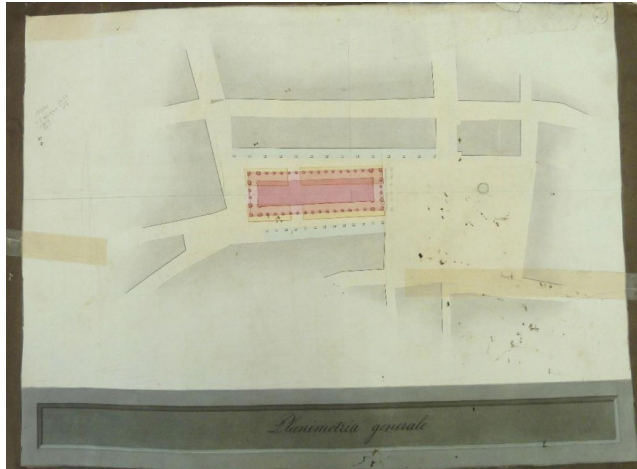
A cura dell'Accademica
Elisa Sala

Approfondimenti

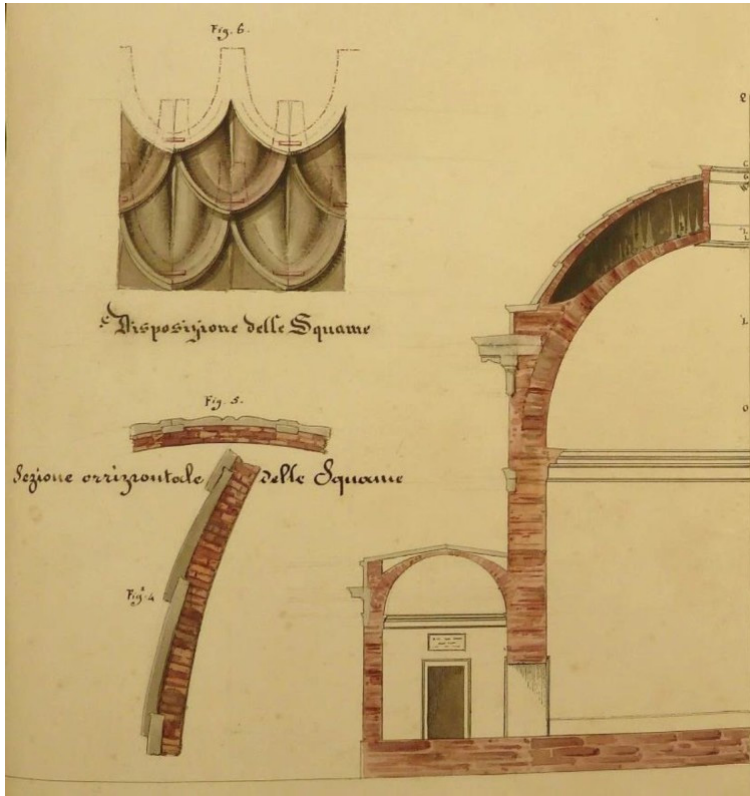
R. VANTINI, *Disegno d'un mercato coperto per vendita di commestibili, con cenni relativi*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1830, Nicolò Bettoni, Brescia 1831, pp. 213-216.

R. VANTINI, *Della copertura, da imporsi alla cupola del tempio del camposanto*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1833, Nicolò Bettoni, Brescia 1834, pp. 165-172.





Planimetria generale (sopra) dettaglio dell'ordine architettonico (sotto) per il palazzo dei Commestibili. Brescia, piazza del Mercato. Rodolfo Vantini 1829-1830. Si tratta di alcuni degli abbozzi di studio, in ventitré fogli, che l'architetto stese prima di redigere le dodici tavole finali. (ASBs, *Rodolfo Vantini*, b.1, *Palazzo dei Commestibili*, ff. 2 e 23)



Sezione trasversale della chiesa di San Michele (Brescia, cimitero monumentale) con dettagli sulla tecnica realizzativa del rivestimento della cupola. Rodolfo Vantini, 1833. (ASBs, *Rodolfo Vantini*, b.1, *Camposanto di Brescia, Disegno della copertura in pietra proposto per la cupola del Campo Santo*, tav. 3)

OSPITI NEL SALOTTO DEI CONTI TOSIO

Ciccinnato Baruzzi
Silvia



Silvia di Ciccinnato Baruzzi (Imola 1796 – Bologna 1878)
Marmo h. cm 112,
Inv. N. 20
Deposito Pinacoteca Tosio Martinengo

L'artista si forma all'Accademia di Bologna e nel 1816 vince il Concorso per l'alunnato a Roma. Accolto nello studio di Canova, alla morte del maestro ne porta a termine le opere lasciate incompiute. Nel 1831 è nominato professore di scultura all'Accademia bolognese, carica che mantiene fino al 1860.

Nell'ala occidentale di palazzo Tosio, recentemente riallestita e aperta al pubblico, si incontra la Sala ovale, spazio realizzato dal Vantini su esplicita richiesta del conte Paolo Tosio per accogliere una scultura dallo stesso acquistata nel 1837: *Silvia* di Cincinnato Baruzzi.

Essa è la quarta replica dell'esemplare eseguito nel 1826 su incarico di Lord Roussel per la collezione del fratello Duca di Bedford a Woburn Abbey. Le altre repliche gli furono commissionate da tale Signor Pecoup (o Pekou o Pecoul) di Parigi nel 1829 e dalla principessa Saltikoff di Mosca nel 1835.

Lo spazio, volutamente spoglio e quindi privo di quadri alle pareti, fa sì che l'attenzione del visitatore venga catturata dalla statua posta al centro. L'artista l'ha realizzata con una attenzione che potremmo definire ecfrastrica all'inverso. Quindi, non la descrizione verbale di un'opera visiva, bensì la realizzazione di una scultura partendo da un brano poetico. In questo caso da alcuni versi della favola pastorale del Tasso "Aminta".

Vale la pena rileggerli:

“...là presso la cittade in quei gran prati,
ove fra stagni giace un'isoletta,
sopra essa un lago limpido e tranquillo,
tutta pendente in atto che pare
vagheggiar se medesima, e 'nsieme insieme
chieder consiglio a l'acque in qual maniera
dispor dovesse in su la fronte i crini,
e sopra i crini il velo, e sopra 'l velo
i fiori che tenea in grembo; e spesso spesso
or prendeva un ligustro, or una rosa,
e l'accostava al bel candido collo,
a le guancie vermiglie, e de' colori
fea paragone; e poi, sì come lieta
de la vittoria, lampeggiava un riso,
che pareva che dicesse:” Io pur vi vinco
né porto voi per ornamento mio,
ma porto voi sol per vergogna vostra,
perché si veggia quanto mi cedete”.

Aminta, atto II scena II vv.855-872

Nella realizzazione di questa scultura il Baruzzi si allontana dal più rigido stile neoclassico del proprio maestro, Canova, infondendovi una vitalità, una sensualità e una sensibilità oramai proto-romantica che anticipa il Purismo italiano di Lorenzo Bartolini.

La sensualità dei gesti, la nudità completamente esibita, la scelta di porre

l'opera al centro del salotto con lo specchio che sapientemente il Vantini posiziona sulla parete laterale e ne esalta una visione riflessa, quasi fosse l'immagine di Silvia che si specchia nel laghetto, fanno dell'opera il fulcro di questo spazio destinato ai ricevimenti e alla conversazione. Si ipotizza inoltre che il piedestallo potesse essere girevole, quasi a dar vita alla figura della giovane.

Una sensualità che era evidentemente avvertita anche dal conte Tosio che richiede al Vantini la realizzazione di un piedestallo con apposti i versi del Tasso, con le seguenti parole: "...*que versi giovano a disimpegno – qualche rigida matrona – qualche giovinetta timida, alla vista della Silvia divagano gli occhi, e quasi passerebber oltre. ... Certo sì che il decoro di quella classica poesia contribuisce al decoro della statua...*" (B.Q, E.V., m-z)



Ci piace immaginare che il conte Paolo abbia letto *Intorno alla Silvia di Cincinnato Baruzzi – Lettera di Luigi Poletti* edito a Roma nel 1827 e riferito alla prima opera realizzata dall'artista per il Duca di Bedford, che così scrive "Oh, la cara creatura! Oh, i modi onesti e semplici! Chiunque la mira pensa subito che ella in tutte le cose non veda che onestà e grazia. La sua età è di quel caro tempo, in che ci pare, diceva il leggiadro Castiglione, che sempre il cielo e la terra e ogni cosa faccia festa e rida intorno agli occhi nostri; e nel pensiero, come in un delizioso e vago giardino, fiorisca la dolce primavera dell'allegrezza. Ella è lontana dal sospetto e dalla malizia dei tristi. Non sa che sia mollezza, e non conosce le arti lusinghiere di attirarsi gli uomini: e se ciò avviene, è senza malizia e solamente per la beltà del suo impero. Non vedesi in lei che freschezza ed innocenza che allarga il cuore a quella calma e sicurezza interiore, la quale oggidì per la perfidia pare bandita dal petto degli uomini. Qui non trovansi inganni né finzioni, il suo governo è, come vuol natura, di casti e dolci costumi."

Silvia e i quattro grandi vasi cinesi, posti nelle nicchie della sala, a semplice decorazione floreale, ci parlano della Primavera; in questa Primavera tradita ci sostiene il pensiero che la vita ci attende alla fine di questa dura prova.



Bibliografia sull'autore

M. Mondini-C. Zani (a cura di), *Paolo Tosio – un collezionista bresciano*, catalogo della mostra, Grafo Edizioni, Brescia, ottobre 1981, p. 80.

G. MAZZINI, *Cincinnato Baruzzi - La vita i tempi le opere*, Imola, 1949.

R. GRANDI, *Scultura 1789-1864*, in *I concorsi Curlandesi*, catalogo della mostra, Bologna, 1980, pp. 129-133.

Cincinnato Baruzzi, ad vocem in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. VII, 1970, pp. 12-13.

Bibliografia dell'opera

L. POLETTI, *Intorno alla Silvia di Cincinnato Baruzzi*, Roma, 1827.

F. GAMBARA, *Cenni intorno alla vita del nobile conte Paolo Tosio*, Brescia, 1842, p. 102.

G. ZANARDELLI, *Sulla Esposizione Bresciana. Lettere estratte dal giornale "Il Crepuscolo" del 1857*, Milano, 1857, p. 400.

G. MAZZINI, *Cincinnato Baruzzi - La vita i tempi le opere*, Imola, 1949, p. 46.

B. SPATARO, *La scultura dei secoli XIX e XX - La pittura dei secoli XIX e XX*, in *Storia di Brescia*, IV vol., Milano, 1964, p. 914.

A cura del dott. Bruno Angoscini
guida volontaria dell'Ateneo di Brescia

Massimo d'Azeglio
Ferraù e l'ombra di Argalia



Ferraù e l'ombra di Argalia di Massimo d'Azeglio (Torino 1798 – 1866)
Olio su tela cm 120x166,5
Inv. N. 349
Deposito Pinacoteca Tosio Martinengo

Massimo Taparelli, marchese d'Azeglio, rappresenta una figura poliedrica di statista, scrittore e artista. Genero di Alessandro Manzoni, fu autore, tra altri, del celebre romanzo storico *Ettore Fieramosca*, ma coltivò fin da giovane soprattutto la passione per la pittura. Formandosi a Roma alla scuola del fiammingo Martin Verstappen si specializzò poi nel genere del “paesaggio istoriato”, ossia in scene ispirate alla storia o alla letteratura calate entro ambientazioni naturali, genere del quale fu riconosciuto maestro indiscusso, con grande apprezzamento di pubblico e di critica. Dal 1835 fu socio onorario dell'Ateneo di Brescia.

Il quadro è collocato, oggi come un tempo, in quella che era la Sala da Pranzo, dalla volta a botte e dalla complessa decorazione in chiaroscuro, che

intorno al 1833 rappresentò l'ultimo, significativo intervento di Rodolfo Vantini nel palazzo.

All'opera, acquistata dal conte Tosio nel 1834, venne successivamente aggiunta, sul lato opposto della stanza, nel 1842, la grande tela di F. Podesti rappresentante *Torquato Tasso che legge il suo poema alla corte di Ferrara*, in una sorta di ideale dialogo artistico e letterario tra i due maggiori esponenti del poema cavalleresco italiano, testimonianza degli spiccati interessi letterari del padrone di casa. E' infatti dall'*Orlando Furioso* di Ariosto (e prima ancora dall'*Orlando Innamorato* di Boiardo, in cui si svolgono gli antefatti della vicenda) che il quadro di d'Azeglio trae ispirazione, in particolare dall'episodio del I canto in cui il saraceno Ferraù cerca di recuperare il proprio elmo caduto in uno specchio d'acqua e, terrorizzato, si vede comparire l'ombra del principe Argalia, suo antico rivale, che accusandolo di fellonia gli rinfaccia di non averlo seppellito, come promesso, con l'elmo in questione.

Vale forse la pena di leggere, almeno in parte, le ottave di Ariosto relative alla vicenda:

Pur si ritrova ancor su la rivera,
là dove l'elmo gli cascò ne l'onde.
Poi che la donna ritrovar non spera,
per aver l'elmo che il fiume gli asconde,
in quella parte onde caduto gli era,
discende ne l'estreme, umide sponde:
ma quello era sì fitto nella sabbia
che molto avrà da far prima che l'abbia.

Con un gran ramo d'albero rimondo,
di ch'avea fatto una pertica lunga,
tenta il fiume e ricerca sino al fondo,
ne' loco lascia ove non batta e punga.
Mentre con la maggior stizza del mondo
Tanto l'indugio suo quivi prolunga,
vede di mezzo il fiume un cavalliero
insino al petto uscir, d'aspetto fiero.

Era, fuor che la testa, tutto armato,
ed avea un elmo ne la destra mano:
avea il medesimo elmo che cercato
da Ferraù fu lungamente invano.
A Ferraù parlò, come adirato:
e disse "Ah, mancator di fe', marano!
Perché di lasciar l'elmo anche t'aggrevi,
che render già gran tempo mi dovevi?"

Orlando Furioso, canto I, ottave 24-25-26

D'Azeglio ci presenta una scena collocata in un ambiente tipicamente romantico, dal sapore selvaggio, fortemente suggestivo, in cui l'atmosfera quasi magica è suggerita dal sapiente uso delle variazioni cromatiche, che fanno risaltare con efficacia le rupi e il verde della radura e degli alberi, come pure il contrasto tra l'acqua spumeggiante della piccola cascatella sull'angolo destro e quella limpida e quasi immobile del piccolo lago, nel quale si eleva solitario un massiccio scoglio che ne spezza la placida linearità. La straordinarietà dell'evento descritto è accresciuta dai giochi di luce, col sole che, emergendo dalle nubi, illumina proprio la parte del dipinto in cui il protagonista assiste esterrefatto alla comparsa dello spettro, reso solo con pochi tratti di estrema trasparenza.

Un giornale del tempo ("L'Eco, giornale di scienze, lettere e arti, moda e teatro" 7 gennaio 1834) così si esprime in merito al quadro:

"Ferraù attonito non fugge, eppur mostra non senza fatica di mantenere il suo campo all'apparire di sì nuovo avversario..."

Un'altra rivista del tempo ("La moda. Giornale dedicato al bel sesso"), così esprime la comune ammirazione per il dipinto, attraverso le parole di Francesco Lampato:

"Forse d'Azeglio sarà chiamato pittore dell'Ariosto... Bella la tinta del cielo, la poesia della composizione, le piante, l'acqua che pare muoversi sotto i nostri occhi: ci presentano un incanto che la natura stessa pare siasi unita ad accrescere... la degradazione del colorito, poi, e il soggetto donano al quadro uno stile che lo distacca da qualunque altro autore".

Il successo del quadro, del resto, è testimoniato sia dalle almeno altre tre repliche del soggetto realizzate dal d'Azeglio e oggi conservate in altre collezioni pubbliche e private, sia dal fatto che per entrarne in possesso il conte Tosio dovette vincere la concorrenza di diversi appassionati e fortemente interessati all'acquisto, come testimonia lo stesso d'Azeglio nei suoi ricordi, nella pagina qui riproposta:

«Nel mio lungo soggiorno in Milano posso proprio dire d'aver lavorato: mi è accaduto in un anno di fare ben ventiquattro quadri tra grandi e piccoli. Per dare un'idea al lettore della fortuna veramente fantastica che mi proteggeva, dirò che molti quadri, appena venduti, venivano subito ricercati da due, tre, quattro mecenati nello stesso giorno. Trovandomi a Loveno ricevetti un giorno una lettera del mio caro Grossi, il quale, così dolce, caro, buono per me, si dava più fastidi certo ch'io spontaneamente osassi recargli, conoscendo le sue occupazioni.

Caro Massimo, il Ferraù è venduto; ho qui cinquanta luigi a tua disposizione. È pur venduto il Bellaggio e fra due o tre giorni me ne sarà pagato il valore. Il compratore del Ferraù è il conte Tosi. Il Bellaggio non posso dirti da chi sia stato acquistato: il consigliere Gironi me ne ha fatto, non so perché, un mistero. Basta, quel che preme di conoscere è la faccia del nemico e questo, tra pochi dì, avrem pure modo di vederlo! Quest'incognito mecenate voleva pure il Ferraù, ma arrivò tardi [...] Ieri Hayez mi disse di essere incaricato dal conte Arese di comprargli il Fer-

raù: e sono poi tre! Anche Arese è arrivato tardi. [...] Tu vedi ch'io sono un bravo uomo: in una piccola lettera ti mando i danari, commissioni e gloria! Se brami di più, il signorino, favorisca spiegarsi! I saluti a Manzoni, i rispetti alla famiglia, a casa Beccaria e alle gentili ospiti di quello.

Il tuo Grossi.

Milano, 3 ottobre 1834

Questa graziosa lettera l'ho voluta citare, sebbene sia d'una data assai anteriore a quella che ora i miei Ricordi hanno raggiunto, poiché essa serve senza tante spiegazioni e descrizioni (talune delle quali mi cagionerebbero un imbarazzo naturalissimo) della grande, dirò meglio, della incredibile bontà colla quale il pubblico milanese accolse e festeggiò i miei primi lavori, e venne sempre aiutandomi in seguito»

I miei ricordi, cap. 33

Bibliografia sull'autore

M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, 1867. Edizione UTET 2011.

G. MARTELLINI - M. T. PICHETTO, *Massimo d'Azeglio. Vita e avventure di un artista in politica*, Camunia 1990.

AA. VV., *Massimo d'Azeglio pittore*, Catalogo della mostra di Castiglione d'Asti. Mazzotta 1998.

R. FERRARI, *1818-1826: gli anni romani del giovane d'Azeglio*, Edizioni De Luca 2006.

AA. VV., *Massimo d'Azeglio*, Dalai Editore 2011.

Bibliografia sull'opera

F. ODORICI, *La Galleria Tosio, ora Pinacoteca Municipale di Brescia*, Brescia 1854.

M. C. GAZZOLI - M. ROSCI, *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo. Paesaggi e vedute 1800-1895*, Milano 1975.

M. Mondini-C. Zani (a cura di), *Paolo Tosio, un collezionista bresciano dell'Ottocento*, Catalogo mostra, Grafo edizioni 1981.

AA.VV., *Dai Neoclassici ai Futuristi*, Catalogo Mostra, Brescia 1989.

V. Bertone (a cura di), *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, Catalogo Mostra, Fondazione Torino Musei 2002.

A cura del prof. Giovanni Bormioli e del dott. Salvatore Vancheri
guide volontarie dell'Ateneo di Brescia

Giuseppe Diotti
Il conte Ugolino della Gherardesca con i figli nella torre della fame



Il conte Ugolino della Gherardesca con i figli nella torre della fame
di Giuseppe Diotti (Casalmaggiore 1779 – 1846)
Olio su tela cm 173 x 207
Inv. N. 336
Deposito Pinacoteca Tosio Martinengo

Giuseppe Diotti fu un protagonista dell'arte neoclassica, ma anche interprete sicuro e originale di quel filone che va sotto il nome di Romanticismo storico. Dopo la formazione giovanile a Parma e un periodo a Roma tra il 1804 e il 1809 (negli stessi anni di Luigi Basiletti, amico del conte Tosio), tornò a Milano. Fu indicato da Andrea Appiani per l'incarico di direttore e docente di pittura per la nuova Accademia di Bergamo, città dove si trasferì

nel 1810, dedicandosi all'attività di artista e insegnante. Sotto la sua guida si formò un vivaio di talenti, protagonisti della pittura lombarda dell'Ottocento. Nel 1840 tornò a Casalmaggiore, andando a vivere nel palazzo che oggi ospita il Museo Diotti.

Lo studio dettagliato delle lettere intercorse tra il pittore e il conte Tosio e di quelle di altre figure attive sulla scena culturale lombarda (quali il critico pubblicitario Defendente Sacchi o Giovanni Germani, amico del pittore), condotto da Roberta D'Adda in occasione della recente mostra dedicata dalla città di Casalmaggiore al suo illustre figlio, ha ricostruito molti dati sull'opera e ha posto come termine *ante quem* il 1828, anno in cui Diotti, in una lettera al Tosio, esprime un qualche timore che il suo Ugolino debba confrontarsi, nella futura collocazione a palazzo, con l'apprezzato *Newton* di Pelagio Palagi. Se aggiungiamo che il pittore venne nominato socio dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti nel 1829, possiamo dedurre che i rapporti dello stesso con l'ambiente culturale bresciano fossero da tempo stretti e proficui.

La tela fu presentata all'esposizione di Brera del 1832 e suscitò un grande dibattito critico, tra chi, come Defendente Sacchi, l'apprezzava e lodava per la capacità di studio del carattere di Ugolino e chi, invece, la giudicava incapace di trasmettere quell'orrore profondo che nasceva dalla lettura dei versi cui era ispirato.

Che l'episodio della *Commedia* potesse suscitare nel committente stesso sentimenti contrastanti di ammirazione e profonda inquietudine è testimoniato nella lettera datata 29 agosto 1832 che Basiletti scrive all'amico, nella quale, dopo aver visto il giorno prima il quadro a Milano, dice: "*le somme bellezze di questo dipinto devono, il spero, superare in voi l'effetto triste della tragica scena di Ugolino*". A lui Tosio risponde, qualche giorno dopo (6 settembre) "... *comincio in grazia vostra a superare il ribrezzo alla scena del Conte Ugolino, e vedrò il quadro di Diotti, ora voglio leggere il canto di Dante*". Cosa certa è che il conte teneva in grande considerazione l'opera di Dante, nella cui lettura sembra volersi re-immersedere. Di questo amore ci parla anche il suo ritratto, realizzato dall'amico Basiletti, che lo rappresenta con la mano destra fermamente posata su un libro, come un oggetto familiare, e recante ben leggibile il nome del sommo poeta.

Non era certo facile per il pittore raccontare questo celebre episodio della *Divina Commedia*, inserendosi nell'ambito di quella pittura storica didascalica che privilegiava aspetti illustrativi della riscoperta di grandi autori, né tantomeno scegliere quale momento rappresentare del lungo racconto del XXXIII canto, affrontando un personaggio profondamente tragico, vittima di quella lotta per il potere punita dalla pena orrenda della morte per fame. Ugolino di Guelfo della Gherardesca, Conte di Donoratico, signore di vasti feudi nella Maremma pisana, traditore e a sua volta tradito, all'inizio del canto rode rabbiosamente "il fiero pasto", il cranio dell'arcivescovo Ruggieri, artefice della sua rovina e della sua reclusione nella torre della Muda, con i figli Gaddo e Uguccione e i nipoti Anselmuccio e Nino, per poi lasciarli morire di fame. L'odio che lo anima resiste alla morte del corpo, reso eterno dalla sciagura che

ha distrutto la sua vita, dal dolore disperato, dall'impotenza davanti a una crudele morte ingiusta di innocenti.

Dante stesso offre la risposta: l'estremizzazione dei conflitti umani spoglia l'uomo di quella umanità che nel corso del racconto viene restituita al personaggio Ugolino; in questo sta anche l'intento del Diotti volto ad evidenziare la moralità stoica del personaggio per comporre, un'opera di grande potenza espressiva tanto da far dire al committente *"Dante se fosse stato pittore l'avrebbe dipinto precisamente così"*.

Il racconto drammatico ha un ritmo incalzante, i figli piangono per fame e quando sente *"chiavar l'uscio di sotto all'orribile torre"*, il silenzio carico di disperazione all'interno della cella segna l'inesorabile scorrere del tempo e il precipitare degli eventi:

*"Io non piangea, sì dentro impetrai:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse "Tu guardi sì, padre! che hai?".
Perciò non lagrimai nè rispuosio
tutto quel giorno nè la notte appresso,
infin che l'altro sol nel mondo uscio".
Come un poco di raggio sì fu messo
nel doloroso carcere, e io scorsi
per quattro visi il mio aspetto stesso
ambo le mani per il dolor mi morsi,
erd ei, pensando ch'io 'l'fessi per voglia
di manicar, di subito levorsi
e disser: "Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia".*

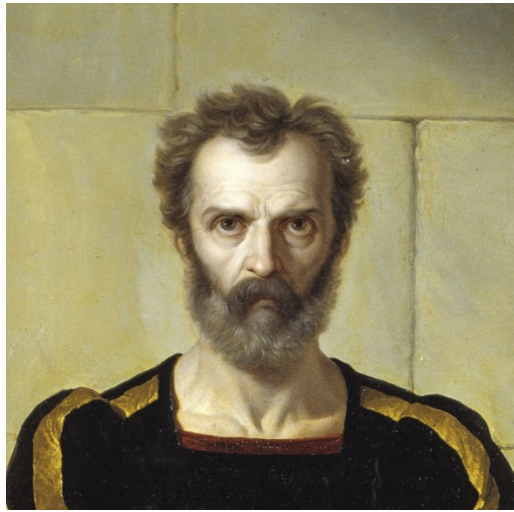
Divina Commedia, *Inferno*, Canto XXXIII, vv. 49-63

Trascorrono ancora giorni, di atroce silenzio fino a che Gaddo disse: *"Padre mio, ché non mi aiuti?" / Quivi morì; e come tu mi vedi, / vid'io cascar li tre ad uno ad uno.* Ugolino assiste alla morte di ognuno di loro, in un susseguirsi straziante di sofferenze, *ond'io mi diedi/ già cieco a brancolar sovra ciascuno, / e due di li chiamai, poi che furon morti:/ poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno.*

Lo sfinimento procurato dal lungo digiuno fu più forte del dolore, quasi una liberazione.

È proprio il drammatico racconto di questi momenti che viene impresso dal pittore sulla grande tela da cui emerge centralissima l'umana figura di Ugolino. Egli, *impietrito*, statuario, ieratico, con il volto scavato e lo sguardo feroce, siede tenendo un ginocchio tra le mani; intorno a lui i figli e nipoti, morenti, morbidi, si sorreggono a vicenda. Quelli che appaiono più giovani, hanno gli occhi chiusi, mollemente appoggiati o sostenuti dagli altri due, ri-

volti a lui, imploranti. Uno di loro, forse Anselmuccio, sembra abbia appena proferito la sua richiesta di aiuto o la frase con cui si offrono. La composizione del dipinto, che colloca la scena su un fondale scenografico monocromo, nella equilibrata soluzione tipologica ed espressiva combina passione e decoro, ed evidenzia l'intenso dolore, *la quasi stupita immobilità, quel feroce silenzio* di Ugolino quasi a stigmatizzare gli atroci momenti in cui la sua mente realizza la dura verità, ciò che sta avvenendo e avverrà dei suoi e di lui, suscitando nello spettatore, al tempo stesso inquietudine, *terrore e pietà* (cfr. Biorgi, 1832). All'armonia della composizione e a quel *decoro* che contraddistinguono ogni scelta del committente, contribuisce anche la cura dell'abbigliamento, elegante e raffinato, che differenzia la versione bresciana da quella conservata a Cremona (Museo Civico Ala Ponzone), in cui le figure dei personaggi sono rappresentate con abiti più dimessi e dai toni cromatici più scuri.



Bibliografia sull'autore

G. GERMANI, *Della vita artistica di Giuseppe Diotti da Casalmaggiore*, Cremona, Tipografia Ronzi e Signori, 1865.

R. MANGILI, GIUSEPPE DIOTTI, *Nell'Accademia tra Neoclassicismo e Romanticismo storico*, Catalogo mostra, Mazzotta, Milano 1991.

V. Rosa (a cura di), *Giuseppe Diotti. Un protagonista dell'Ottocento in Lombardia*, Catalogo mostra, Casalmaggiore, Biblioteca Mortara, 2017.

Bibliografia sull'opera

C. BIORCI, *Le sculture di Pompeo Marchesi e le pitture di Francesco Hayez esposte nell'I.R. Galleria di Brera*, Milano 1832.

AA.VV., *Romanticismo storico*, Catalogo mostra, Firenze 1973-74.

M. Mondini-C. Zani (a cura di), *Paolo Tosio, un collezionista bresciano dell'Ottocento*, Catalogo mostra, Brescia 1981.

AA.VV., *Dai Neoclassici ai Futuristi*, Catalogo mostra, Brescia 1989.

R. D'ADDA, "Dante se fosse stato pittore l'avrebbe dipinto precisamente così". *L'Ugolino nella torre della fame: la committenza Tosio e la genealogia del tema dantesco*, in *Giuseppe Diotti. Un protagonista dell'Ottocento in Lombardia*, Catalogo Mostra, Casalmaggiore 2017.

F. MAZZOCCA, *Dante e i personaggi della commedia*, in *Romanticismo*, Catalogo Mostra, Milano 2018-19.

B. Falconi (a cura di), *Luigi Basiletti 1780-1859 Carteggio artistico*, Ateneo di Brescia, Scripta Edizioni 2019, pagg. 344-345.

Per un confronto con l'opera *Il conte Ugolino nella torre* (1831 ca), conservato a Cremona, Museo Civico Ala Ponzone si veda: R. MANGILI, *Giuseppe Diotti*, scheda in *Romanticismo*, Catalogo Mostra, Milano 2018-19.

A cura della prof.ssa Laura Cattina e della prof.ssa Paola Sala
guide volontarie dell'Ateneo di Brescia

Gabriele Rottini
La morte di Scomburga



La morte di Scomburga
di Gabriele Rottini (Brescia 1797 – 1858)
Olio su tela cm 160x228
Inv. N. 749
Deposito Pinacoteca Tosio Martinengo

Gabriele Rottini si forma prima all'Accademia di Brera, allievo del Bossi, poi all'Accademia di Firenze. Tornato a Brescia, partecipa alle esposizioni d'arte che annualmente venivano promosse dal nostro Ateneo, del quale diventa nel 1820 Socio attivo e censore. Nel 1831 fonda una scuola di ornato e di ritratto e quando diventa municipale, nel 1851, vi introduce l'insegnamento di nuove discipline: paesaggio, prospettiva e modellato, ma anche delle arti meccaniche e applicate, mettendo così le basi di quella che sarà in futuro la Scuola professionale "Moretto". Questa scuola era ospitata in alcuni locali del palazzo, sede della Pinacoteca Tosio. La sua produzione pittorica va dai ritratti

di piccolo e grande formato, ai soggetti storici, ai quadri sacri (*Sacro Cuore di Gesù* a S.Afra a Brescia e *Presentazione di Gesù al tempio* a Borgo Poncarale).

Tutto sembra nascere da un fortuito ritrovamento di un manoscritto fra le carte del defunto abate Federico Borgondio da parte di un abate bresciano, Giammaria Biemmi, il quale ne inserisce una trascrizione fedele nel II tomo della *Istoria di Brescia*, cui stava lavorando, e che pubblica nel 1749. Egli afferma che tale *Historiola di Rodolfo notaio* giunge a colmare le notizie storiche assai scarse o del tutto assenti di un periodo storico lontanissimo come il passaggio dal regno longobardo a quello franco, cioè dopo il 774 e fino all'865.

Eccone una sintesi: dopo la caduta di Desiderio, Carlo Magno manda Ismondo, duro e crudele, a piegare la riottosa Brescia. Non riuscendo nel suo intento, saccheggia il territorio, fa strage di abitanti e ne mostra circa un migliaio impiccati davanti alle mura della città. I Bresciani, mossi da questo tremendo spettacolo, propongono la resa ad Ismondo che, da scellerato qual è, finge di accettare, per poi mettere a morte la maggior parte dei cittadini più in vista. Non sazio di ciò, continua le violenze e le sevizie alla popolazione, a questa situazione disperata si aggiungono la pestilenza, che dura a lungo, ed un terribile incendio. Ismondo aveva messo gli occhi su Scomburga, una giovane avvenente e colma di virtù, figlia di Duruduno (anche Doroduno), uno scabino (giudice) e riesce nell'intento di possederla. Il padre uccide la figlia disonorata ed il popolo reagisce insorgendo contro il tiranno, lo raggiunge nel palazzo del governo e lo fa a pezzi. L'*Historiola* prosegue raccontando che Carlo Magno non abbia perseguito i bresciani ma che abbia sostituito Ismondo con Raimone, equo ed onesto.

Durante il XIX secolo sono stati avanzati dubbi sull'autenticità di tale documento e le posizioni opposte di molti studiosi si sono fronteggiate per decenni, fino alla completa demolizione dell'impalcatura costruita dal Biemmi ad opera di studiosi tedeschi. Un illustre bresciano, Federico Odorici, membro dell'Ateneo, è stato l'ultimo strenuo difensore dello scritto del Biemmi, ma anche Alessandro Manzoni (1822) vi attinge per documentarsi sulla storia longobarda, sullo sfondo dell'*Adelchi*:

Non n'è fatta menzione, a nostra notizia, che nella cronichetta di Ridolfo notaio, stampata nel secondo volume della storia di Brescia del Biemmi, 1749. Ma quel documento, benché del sospetto secolo undecimo, merita attenzione, per la maniera storica e semplice con cui è scritto. E può contribuire anche ad accrescergli fiducia, il trovarci alcuni personaggi del tempo di Carlomagno, l'esistenza de' quali è certamente storica, e che non potevano esser noti al cronista, che per memorie di scrittori di quel tempo; come il conte Arvino, e Anselmo Abate di Nonantola.

Anche Manzoni, dunque, la considera vera, ma una vicenda simile a quella di Scomburga era già stata narrata da Tito Livio che descrive la tragica fine di una giovane plebea, Virginia, promessa sposa al tribuno della plebe ma concupita da Appio Claudio. Il padre, per non vedere la figlia nelle mani del decemviro, la pugnalò a morte. Questo soggetto, rivisto e ambientato in

periodi diversi, in letteratura ed in pittura, attraverso i secoli fino ad arrivare all'Alfieri (*Virginia* 1781-83-89). Il giacobino Franco Salfi, di origini cosentine ma accolto in terra bresciana, nel 1797 omaggia il popolo bresciano con la sua tragedia *Virginia bresciana*:

“Allora, POPOLO BRESCIANO, tu sarai e grande e forte e libero, in una parola, vero Popolo; e voi, CITTADINI, avrete la gloria d’esserne stati degni padri e liberatori, ed io fortunato ammiratore e concittadino.”

Brescia 30 Vendemmiajo, VI R.F.



Nella *Virginia bresciana* il Salfi identifica i longobardi con i bresciani, con la chiara intenzione di scuotere le coscienze riguardo alla situazione politica: un popolo schiacciato deve ribellarsi ed aspirare alla libertà come condizione necessaria e vitale. Ed è tema caro alla pittura di età romantica utilizzare soggetti di storia locale come allusione alla condizione italiana, pretesto per incitare ai moti risorgimentali, al limite del didascalico pur se sotto vesti di tempi lontani. La nostra *Scomburga* (1837) è dipinta con alcune varianti rispetto alla *Historiolla*, libertà che Rottini si prende per poter concentrare l'attenzione sulla giovane sorretta dai fratelli, mentre relega in posizione alquanto nascosta il padre ucciso, sullo sfondo al centro. Ampio spazio invece viene dato al popolo che assiste alla scena e che il pittore indaga nella varietà delle reazioni ed espressioni, con qualche forzatura melodrammatica che risente del gusto ottocentesco. L'ambientazione architettonica è di fantasia ma i bresciani possono individuare facilmente la Rotonda del Duomo Vecchio e il Castello sullo sfondo. Esposto anche a Brera, in una descrizione si legge “[...] fu lodato generalmente per buona distribuzione di gruppi [...], per corretto disegno, varietà di teste, studio felice di pieghe, armonia

generale e bontà di colorito”, mentre nel 1838 riceve dall’Ateneo il primo premio nella sezione Pittura.

Nel 1874-5 il Teatro Guillaume inaugurò la prima stagione d’Opera e fra le rappresentazioni liriche vi fu anche la *Scomburga*, melodramma su libretto del notaio Luigi Perugini e con musica composta da Pietro Pellegrini.

Bibliografia sull’autore

A.M.COMANDUCCI, voce *Rottini G.* in *Pittori italiani dell'Ottocento*, Milano 1934.

R.LONATI, voce *Rottini* in *Dizionario dei pittori bresciani*, vol III, Brescia 1985.

AA.VV., *La Pittura in Italia - L'Ottocento*, Electa, Milano 1991.

A.FAPPANI, voce *Rottini G.* in *Enciclopedia bresciana*, vol XV, Brescia 1999, pag. 310.

P. BLESIO, voce *Rottini G.* in *Compendio bio-bibliografico dei Soci dell'Accademia del Dipartimento del Mella, poi Ateneo di Brescia, dall'anno di fondazione all'anno bicentenario (1802 - 2002)*.

G.BOCCHINGHER, *Dal Moretto all'I. T.I.S. Castelli. 100 anni (ed oltre) di istruzione tecnica a Brescia*, Brescia 2017.

Bibliografia sull’opera

GIAMMARIA BIEMMI, *Istoria di Brescia*, t. II, Brescia, 1748-49, pp. 1-9.

FRANCO SALFI, *Virginia bresciana. Tragedia intitolata al popolo bresciano*, Brescia, Stamperia Nazionale 1797

AA.VV., *Biblioteca italiana, ossia Giornale di letteratura scienze ed arti*, Milano, Antonio Fortunato Stella, periodico dal 1816 al 1840, pagg. 275.

F. ODORICI, *Notizie varie, Ancora della cronaca di Rodolfo Notaio*, in «Archivio Storico Italiano», 12, 1860, p.175

A. MANZONI, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni, saggi storici e politici*, a cura di A.Chiari e F. Ghisalberti, Milano, 1963, pp. 15- 17.

A. FAPPANI, voce *Biemmi Giammaria* in *Enciclopedia Bresciana*, vol.1, Brescia, 1982, pag..170.

AA.VV., *Dai Neoclassici ai Futuristi*, Catalogo Mostra, Brescia 1989.

P. ZANGARO, *La fortuna di due false cronache medievali bresciane*, «Archivio Storico Italiano», vol.163, No. 2, aprile-giugno 2005, pp. 283-311.

AA.VV. MONICA IBSEN, *I Longobardi – Dalla caduta dell’Impero all’alba dell’Italia*, sez.5, *i Longobardi tra storia e mito*, Milano 2007, pagg. 291-292.

A cura della prof.ssa Laura Capoferri
guida volontaria dell’Ateneo di Brescia

Francesco Podesti
Torquato Tasso legge il suo poema alla corte estense



Torquato Tasso legge il suo poema alla corte estense
di Francesco Podesti (Ancona 1800 – Roma 1895)
Olio su tela, h cm 174x251
Firmato in basso a sinistra “Fr. Podesti”
Inv. N. 339
Deposito Pinacoteca Tosio Martinengo

Francesco Podesti¹, rimasto orfano e senza sostentamento², ottenne dal co-

¹ Per la biografia di Podesti: F. Podesti, *Memorie biografiche* (trascrizione M.T. Barolo), «Labyrinthos», 1-2, 1982, pp. 214, 220; G. L. Mellini, *Francesco Podesti*, Roma 1825, in «Labyrinthos», 1-2, 1982, p. 122; M. Polverari, *Francesco Podesti. Catalogo della mostra di Ancona* (Mole Valvitelliana 2 giugno-1settembre 1996), Milano 1996; D. Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2012; F. Santaniello, *Francesco Podesti*, ad vocem in «Dizionario Biografico degli Italiani» Roma, 2015, vol 84, pp. 431-434.

² “La caduta dell’Impero Napoleonico fu la rovina della famiglia Podesti, Giuseppe,

mune di Ancona un sussidio annuo; così, munito di lettere commendatizie da parte del presidente della Municipalità³, senza nome e senza speranze si trasferì a Roma, dove venne introdotto nell'ambiente artistico e presentato al Camuccini e al Landi, insegnanti presso l'Accademia di San Luca. Nell'Urbe cominciò a frequentare l'*atelier* del Canova che, accoltolo come un figlio, non gli fece mai mancare il suo paterno appoggio. Nel 1824 Enrico Lovery, nel commentare il dipinto di *Eteocle e Polinice*⁴, scriveva di un Podesti ancora in *fresca età, né ancora di molto grido* ma promettente: *un seme che avrebbe dato frutto di non brevi né dubie lodi*. Con quella sua maniera di dipingere *non arida, non istentata, non temeraria, ma indipendente, sicura, tutto ardire, e franchezza e vivacità* che gli riconosceva la critica sarebbe ben presto riuscito a conquistarsi la stima dei suoi maestri e il favore di un ampio pubblico. Pittore prolifico e versatile, l'anconetano può vantare una vastissima produzione e una larga esperienza al servizio di una prestigiosa committenza⁵. Nel 1841 Carlo Alberto gli conferì l'*Ordine civile di Savoia*⁶, la cittadinanza onoraria e gli offrì di entrare nella *Reale Accademia di belle arti*, ma l'artista declinò l'invito preferendo far ritorno a Roma⁷, dove nel 1849 lo troviamo impegnato al comando del Battaglione universitario nella strenua difesa della Repubblica Romana contro i francesi. Nel 1853 ottenne l'ambita cattedra di pittura all'Accademia di San Luca.

Fu considerato dai contemporanei uno dei maggiori pittori italiani della prima metà dell'Ottocento. L'abate Vincenti lo salutava come *novello Apelle*⁸; sulle pagine della sua testata Regli scriveva che sarebbe bastato *da solo a formar la gloria d'una nazione*⁹ e il De Sanctis nel discorso commemorativo ricordava

in quei trambusti, non poté raggranellare quello che gli spettava, e logorato dal dolore morì di crepacuore, lasciando la famiglia in estrema miseria. A quattordici anni-così scrisse di sé il Podesti- perdetti l'amato genitore, avendo già, due anni prima, pianto la morte della diletta madre mia; perciò orfano di ambedue i genitori così giovanetto, accasciato dal dolore, mi sentii tarpar le ali alle ridenti speranze che mi destava nell'animo la latente bramosia di riuscire nelle lettere o nelle arti" (O. Roux, *Francesco Podesti*, in *Emporium: rivista mensile illustrata d'arte, letteratura, scienze e varietà*, Bergamo 1895, vol I, n. 4, p. 274).

³ Allora presidente della Municipalità di Ancona era il conte Bosdari.

⁴ E. Lovery, *Pittura in Memorie romane di antichità e di belle arti*, Roma 1824, vol. I, pp. 41-44.

⁵ Importanti committenze gli vengono da diplomatici, cardinali e papi; lavora per illustri collezionisti anche all'estero (Polonia, Russia, Francia, Inghilterra, Germania, Belgio e persino America Latina).

⁶ P. Mazio, *Il matrimonio di Emanuele Filiberto e di Margherita di Francia dipinto di Francesco Podesti e il suo studio*, in «Il Saggiatore», V, I, 1846, p. 241.

⁷ O. Roux, op. cit. 1895, p. 281.

⁸ F. Vincenti, *Del famoso dipinto rappresentante Eteocle e Polinice opera del signor Francesco Podesti anconitano*, Ancona 1824.

⁹ F. Regli, *Esposizione di Belle arti a Brera* in «Il Pirata giornale di letteratura, varietà e teatri», 13 settembre 1842, anno VIII, n. 22, pp. 86-87.

commosso che il suo nome era risuonato *alto nella pittura ottocentesca, come quello di Verdi nella musica*¹⁰.

La diffusione negli anni Trenta dell'Ottocento della prima edizione del saggio *Sugli amori di Torquato Tasso e sulle cause della sua prigionia*¹¹ del Rosini e soprattutto il dibattito che ne aveva anticipato la pubblicazione avevano ravvivato il mai sopito interesse per le illustri sventure del poeta, per la sua prigionia infelice e per *il mistero che tutti involge questi fatti e oscura*, alimentando così la curiosità per la presunta storia d'amore fra il Tasso e Eleonora d'Este. Francesco Podesti, pittore e poeta egli stesso¹², accoglie le suggestioni provenienti dal mondo della critica letteraria e trova nella passione che riscaldava il cuore del Tasso una rinnovata fonte di ispirazione.

Alla scelta di celebrare la figura del Tasso, che per le tormentate vicissitudini della vita e per la sua inquietudine, spinta ai limiti del delirio, nell'immaginario collettivo incarnava l'icona del genio romantico, certo, non doveva essere così estranea l'eco di una vecchia polemica scaturita a seguito della pubblicazione del poemetto *Le dernier chant du pèlerinage d'Harold* (1825)¹³; in esso l'autore, Alphonse de Lamartine, accusava il popolo italiano di essere pusillanime e definiva l'Italia una terra di *vecchi sotto un sole invecchiato*; il Podesti, convinto assertore del ruolo dell'artista come *sacerdote e custode di fama nonché maestro di valore e civiltà*¹⁴, non poteva non raccogliere la sfida e replicare idealmente alle accuse, proprio attraverso l'esaltazione di una delle più grandi glorie nazionali¹⁵. Neppure possiamo trascurare come lo stesso Podesti, facile bersaglio di invidie e malignità, potesse aver ritrovato un po' di sé nel vissuto psicologico ed emotivo del Tasso, isolato e schernito in una società che si nutrive di bassezze, malevolenze e rivalità; è così che l'afflizione ebbe a trovare libero sfogo nella creatività artistica determinando la nascita della primissima prova sul soggetto del *Torquato Tasso che declama la Gerusalemme Liberata alla corte estense*¹⁶. È l'opera della sublimazione del dolore e allo stesso tempo del riscatto dalla lunga e angosciante crisi di cui lo stesso Podesti racconta nelle

¹⁰ G. De Sanctis, *Della morte di Francesco Podesti*, Roma 1895, p. 14.

¹¹ G. Rosini, *Sugli amori di Torquato Tasso e sulle cause della sua prigionia*, Pisa 1832.

¹² F. Podesti, *Poesie Varie*, Ancona 1884; *A Raffaele Sanzio, versi di Francesco Podesti pittore* in «Giornale araldico di scienze, lettere ed arti» 1833, vol. 61, pp. 240-241.

¹³ A. de Lamartine, *Le dernier chant du pèlerinage d'Harold*, Parigi 1825.

¹⁴ F. Podesti, *Discorso rivolto agli alunni dell'insigne Accademia Romana di S. Luca*, in «Giornale Arcadico», LIX, 1836, pp. 236 e sgg.

¹⁵ La fortuna romantica della figura del Tasso come prototipo dell'eroe tormentato dall'amore, dalla pazzia e dalle avversità del destino accresce ulteriormente in popolarità dopo il debutto nel 1833 al *Teatro Valle* di Roma del melodramma *Torquato Tasso* di Gaetano Donizetti, liberamente ispirato all'opera del Rosini.

¹⁶ M. Polverari (op. cit. 1996, pp. 170-173) la dice databile a partire dal 1831, non commissionata ma acquistata dal Torlonia; ora fa parte della collezione Luisa Briganti, Roma.

sue *Memorie*¹⁷. Di fatto dopo la realizzazione nel 1831 del *San Lorenzo* per la cattedrale di Ancona, il pittore aveva nutrito la speranza di poter ottenere altre commissioni ma per effetto dell'invidia dei detrattori e di altri eventi sfavorevoli fra cui la successione al soglio pontificio del reazionario Gregorio XVI, restò senza lavoro per i due anni successivi. Il *Torquato Tasso che declama la Gerusalemme Liberata alla corte estense* cambierà le sorti del pittore consentendogli allo stesso tempo di acquistare fama e di respingere la fame, aprendo per il pittore una nuova e feconda stagione, quella del genere storico. Il dipinto, esposto nel 1835 alla mostra organizzata dalla *Società degli amatori e cultori di belle arti a Roma*, riscosse un notevole successo e venne subito acquistato dal principe Alessandro Raffaele Torlonia, all'epoca tesoriere della *Società*. Gli elogi del Visconti sulle pagine dell'*Ape italiana delle Belle Arti*, *Giornale dedicato ai loro cultori ed amatori*¹⁸ e gli encomi di Mazzini¹⁹ innalzarono l'artista agli onori della cronaca, consacrandolo ufficialmente come raffinato interprete del gusto storicista²⁰. Il fortunato soggetto²¹, particolarmente caro al Podesti

¹⁷ F. Podesti, op. cit. 1982, pp. 213.

¹⁸ P. E. Visconti, *Tavola XXV Il Tasso legge il suo poema alla presenza del Duca Alfonso d'Este e della sua corte di Francesco Podesti*, in «L'ape italiana delle belle arti giornale dedicato ai loro cultori ed amatori», a I, volume 1, Roma 1835, p. 39. «Anche Francesco Podesti è giovane di altissima speranza: le repliche del suo quadro col Tasso, che legge il suo Poema alla Corte del Duca Alfonso d'Este di cui trovasi un elegante e dotta descrizione nel Cb. Visconti (*Ape* vol. I p 39 tav. 23) è un lavoro che gli promette sempre nuovi suffragi.» (G. Checcherelli, *Varietà visita a diversi studi di Belle arti di Roma nel dicembre 1835* in «Il Tiberino, foglio ebdomale artistico» 6 agosto 1836, a IV, n 31, p. 122).

¹⁹ Mazzini, *Pittura moderna in Italia*, Bologna 1993.

²⁰ «Dunque in questi dipinti, perfetti sul piano formale, compositivo e cromatico, con grande mestiere Podesti aveva saputo disinnescare, riscontrando un grande successo di pubblico, il linguaggio eretico romantico, soprattutto di Hayez, riconducendolo nei tracciati più rassicuranti degli slanci puristi, citando puntualmente Canova, come è evidente nel *Tasso a Ferrara*, e soprattutto affidandosi ai tetragoni principi raffaelleschi di composizione piramidale, monumentalità, simmetria e centralità propri dell'accademismo classicista. Era, fatte le debite differenze, la strada di compromesso (soggetti nazionali e moderni ma stretti nella quiete e nella compostezza neoclassiche, trattati senza particolare partecipazione emotiva e coinvolgimento ideologico) che negli anni Venti aveva già calcolato a Milano il più anziano Palagi. Una chiave che era stata apprezzata dalla militanza classicista della «Biblioteca Italiana» ma criticata invece dalla «Gazzetta di Milano», nuovo organo di propaganda dei romantici» (F. Leone, *Sopravvivenze classiche. La resistenza contro il Romanticismo*, in F. Mazzocca, *Romanticismo*, Silvana editore 2018, pp. 45-46).

²¹ Numerose furono le riproduzioni tratte dal disegno del fratello del pittore, Vincenzo Podesti, (es. l'incisione di F. Garzoli, fig. 2); a proposito vedasi in I. Miarielli Mariani, *Le illustrazioni dell'Ape italiana delle Belle arti* (1835-40) in «Annali di critica» d'arte, n 1, 2017. Quanto alla fortuna del soggetto è testimoniata anche dall'esistenza di una curiosa riproduzione su seta ricamata proveniente dalle collezioni D'Adda (fig. 3), ora nel deposito della Pinacoteca di Varallo (cfr. M. Rosci, in *Pinacoteca di Varallo. Recuperi e indagini storiche*, catalogo della mostra, a cura di M. Rosci, S. Stefani Perrone, Borgosesia, 1981,

tanto che tornò a replicarlo più volte introducendo sempre nuove varianti, catalizzò l'interesse di fini conoscitori e collezionisti fra questi l'architetto bresciano Rodolfo Vantini; nel 1841 di ritorno da Napoli della quale ricorda con tono nostalgico il bel cielo²² fa tappa con alcuni colleghi a Roma da dove il 1 aprile scrive al Tosio, confidandogli di aver trovato a Roma *più assai che non sperava*. Narra con viva emozione la visita alla chiesa di *Sant'Onofrio* sulla tomba dove riposa, dice, *il nostro povero Tasso*²³ e aggiunge di aver veduto nello studio del Podesti un dipinto bellissimo per il quale se fosse stato a Roma il Tosio non avrebbe esitato ad avviare le trattative per l'acquisto e glielo descrive solleticando così la curiosità e la sensibilità nutrita di così intense risposdenze letterarie dell'amico. Si tratta presumibilmente dello stesso dipinto che fonti coeve nell'agosto del 1839 attestano in fase di lavorazione presso lo studio del pittore²⁴.

Il desiderio del Vantini di vedere l'opera²⁵ del Podesti collocata nella *più pregevole collezione di oggetti di belle arti* che possedeva la sua patria comincia a diventare realtà quando il Tosio con la lettera del 24 aprile successivo prende direttamente contatto con Podesti per l'acquisto:

p. 92, n. 34). Francesca D'Adda, probabile autrice del ricamo, in seconde nozze nel 1834 sposava il conte Ambrogio Nava, architetto, paesaggista e mecenate, il quale fu presidente dell'Accademia di Belle arti di Brera tra il 1850 e il 1854.

²² Vantini tornerà più volte a Napoli anche negli anni successivi con la moglie. Nel 1845 scriveva al Monti: "Ma quanto è incantevole questa Napoli! Quanto bella a dispetto delle brutte sue donne, delle immonde strade e di un popolo cencioso e schiamazzatore" cfr A. Rapagge, *Rodolfo Vantini*, Brescia 2011, p. 326.

²³ Chiede al conte Tosio di favorire l'informazione al conte Teodoro Lechi.

²⁴ "Poche parole intorno questo pittore; non viene egli di fresco a brillar nell'arte per la qual cosa abbisogni che ne sia posto in chiaro dov'egli si volga, basta nominarlo. Entrando lo studio di lui non vidi che due dipinti quasi condotti a termine. Torquato Tasso che legge innanzi il Duca d'Este un canto del suo poema; Raffaello che mostra al Bembo la Madonna di Fuligno. Di ambidue è corsa voce dovunque: sembrami che nel quadro del Tasso vada l'autore meditando alcun cambiamento se ciò mi è lecito, argomentare da alcuni tratti di gesso ch'io vidi gittati sulla figura del Duca" (G. Checchetelli, *Rivista di alcuni studi di Belle Arti in Roma: lo studio di Francesco Podesti*, «Il Tiberino, foglio ebdomale artistico», a V, 17 agosto 1839, p. 165).

²⁵ Sul dipinto vedasi: Mondini Zani (a cura di), *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, Brescia 1981, pp. 65-66, 105-107; G. L. Mellini, *Recensione a M. Mondini, C. Zani (a cura di), Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, Brescia 1981, «Labyrinthos», 1-2, 1982, pp. 209-253; Stradiotti R., *L'inventario dei dipinti e delle sculture dei secoli XIX e XX*, in *Dai neoclassici ai futuristi ed oltre*, Brescia 1989, p. 20; M. T. Barolo, *Scheda del dipinto* in Polverari, op. cit. 1996, pp 170-173; M. T. Barolo, *Scheda del dipinto* in M. Polverari, op. cit. 1996, pp 170-173. Sulla collezione Tosio cfr. U. Da Como, *Inaugurando la nuova sede dell'Ateneo. I Conti Tosio nella storia e nell'arte bresciana in «Illustrazione bresciana»* n. 132, febbraio 1909, pp. 1-6.

Vidi appena alcuni suoi quadri all'esposizione a Milano, e mi augurai di poter pur qualche volta ornarne la mia piccola galleria ma fortunata per le opere migliori degli artisti moderni; io dunque la ringrazio di avermi concesso un suo bellissimo dipinto= Il Tasso che legge il suo poema alla corte d'Este e la descrizione che il professor Vantini me ne fa mi mette in grande ansietà. Ella è stata cortese non solo con me ma pure co' miei concittadini e co' forestieri ai quali è concesso ciò che in belle arti mi è riuscito di raccogliere. Ritengo i patti comunicatimi col mezzo di Vantini prezzo del quadro Luigi duecento trenta, spese di dogana in Milano, trasporto da Milano a Brescia a mio civico. Ella favorirà di indicarmi il come e quando io abbia a farle pervenire il pagamento, così pure amerei avere quanto prima in due listelli di carta la precisa misura dell'altezza e larghezza del quadro onde ordinare in tempo la cornice. Le dirò una felice combinazione sembra che gli artisti facciano a gara in casa mia a rendere omaggio al povero Tasso: di Canova vi è un busto dell'Eleonora²⁶, di Baruzzi vi è la statua della Silvia²⁷, di Podesti vi sarà la scena fatale e gloriosa del suo poema²⁸.

A luglio le trattative sono ancora in corso e Tosio fa sapere al Podesti di tenersi obbligato agli impegni assunti²⁹ e, pur sottolineando che le opere di genio non sono mai pagate abbastanza, precisa di non poter offrire che a misura dei mezzi che ha e aggiunge di lasciare all'arbitrio dell'onorevole artista la chiusura dell'affare.

Dalla lettera del Podesti del successivo 2 ottobre si desume che erano giunti ad un accordo³⁰ ma nel frattempo lo stato di salute del conte peggiora. Il perfezionamento dell'acquisto della tela verrà infatti portato a termine dalla contessa Paolina la quale con la lettera del 16 marzo 1842 riprende personalmente i contatti con il Podesti:

Dopo la pregiatissima sua del 2 ottobre il povero mio marito andò peggiorando

²⁶ Antonio Canova, *Eleonora d'Este*, 1819. Marmo, 45 x 25 x 21 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

²⁷ Cincinnato Baruzzi, *Silvia*, 1837. Marmo h. 112 cm, Brescia, Palazzo Tosio.

²⁸ Archivio di Stato di Brescia, Fondo Avogadro del Giglio Tosio (ASBs, FADGT), B 55, F1, n. 24, c. 4, lettera del 24 aprile 1841.

²⁹ ASBs, FADGT, B 55, F1, n. 24, c. 6, lettera del 8 luglio 1841.

³⁰ ASBs, FADGT, B 55, F1, n. 24, c. 11, lettera del 2 ottobre 1841: *non ho potuto risponderle prima, stante che mi ritrovava in campagna e troppo distratto da tutto ciò che è studio ed occupazione. Eccole qui dentro occlusa la misura del quadro del Tasso oltre la quale non deve passare la cornice, intendendosi essa per la luce del dipinto, non compreso il battente sul quale devono correre i regoli fermati sul quadro i quali solo appoggiano sopra il battente suddetto, acciocché in nessunissima parte venga occupato il dipinto. Oltre questa lista di carta le ho posto qui sotto il quadrilungo e la relativa misura col metro architettonico e come intorno ad esso ricorre la detta cornice. Bramerei che la maggior parte della donatura fosse appanata onde il troppo luccicare non tormentasse la vista e distraesse dalla cosa unica, il quadro.*

in salute e pur troppo dovetti perderlo nella notte del giorno 10 gennaio 1842. Spesso però egli mi andava ricordando del quadro dell'Eleonora col Tasso del celebre artista Podesti. Dopo tanta disgrazia io era troppo oppressa per prendere determinazione su qualunque oggetto. Sempre perché non ostante desiderosa di vedere compiuti i disegni dell'ottimo mio marito e desiderosa io pure di cose belle, voleva cercare di lei e della dotta opera sua quando mi si lesse una lettera di un signore lombardo che reduce da Roma descriveva l'entusiasmo che produce il quadro di Eleonora; io mi faccio dunque animo a scriverle acciò mi faccia il piacere di farmi sapere se questa città di Brescia potrà possederlo, ritenendo io sempre di considerarmene la prima posseditrice³¹.

Il Podesti chiede una dilazione nella consegna per poter far realizzare l'abbozzo del dipinto, la contessa acconsente e dopo la ridefinizione delle questioni relative alle spese dell'imballaggio e la successiva liquidazione del Podesti con 7729,15 lire milanesi (27 maggio 1842)³², finalmente il 7 luglio 1842 la tela, attesa con trepidazione dai cultori delle belle arti bresciani, venne recapitata a Palazzo Tosio³³. La contessa Paolina non ebbe il tempo però di farvi montare la cornice che già le perveniva un'istanza di prestito per presentare l'opera all'*Esposizione di Belle arti di Brera*, il Parnaso degli artisti della contemporaneità, dove al Podesti fu dedicata un'intera sala espositiva³⁴. Alla chiusura dell'Esposizione il Canadelli, editore degli *Album dell'Esposizione di Belle arti di Brera*, chiese alla contessa l'assenso per far realizzare un disegno dell'opera. In prima battuta la contessa pensa di far eseguire il disegno a Brescia, poi però decide di lasciare il quadro a Milano presso l'abitazione di Francesco Cavezzali per il tempo necessario all'esecuzione³⁵; il lavoro venne affidato ad un giovanissimo e promettente Baldassarre Verrazzi³⁶ (fig. 4), all'epoca ancora studente a Brera³⁷.

³¹ ASBs, FADGT, B 55, F1, n 24, c 12, lettera del 15 marzo 1842: la contessa vuole far valere una sorta di diritto di prelazione in virtù degli accordi già intercorsi con il marito.

³² ASBs, FADGT, B 55, F1, n 24, c 20.

³³ I documenti esaminati consentono di fare chiarezza sulle vicende relative all'acquisto tramandate dalla precedente letteratura; il Lechi ad esempio parlava di una commissione di Paolo Tosio; Nicodemi (G. Nicodemi *La Pinacoteca Tosio e Martinengo*, Bologna 1927, pp 119-120) invece riferisce la commissione del dipinto alla moglie Paolina Bergonzi (24 aprile 1841) e ne segnala l'avvenuta consegna il 7 maggio 1842; Polverari (Polverari, op cit 1996, pp 19) specifica che la tela fu acquistata dal Tosio ma non realizzata su commissione.

³⁴ Il *Tasso* raggiunge un po' in ritardo le altre opere del Podesti esposte: *Il giudizio di Salomone, Ratto d'Europa, studio di un vecchio e di una mendicante con bambina*.

³⁵ ASBs, FADGT, B 55, F1, n 24, c 2, lettera del 29 settembre 1842: Podesti scrive alla vedova Tosio di aver seguito di persona la sistemazione in cassa del dipinto. La tela aveva bisogno di essere ancora prosciugata e quindi gli ha fatto dare la chiara d'uovo provvisoriamente al posto della vernice.

³⁶ Baldassarre Verrazzi (Caprezzo 1819 – Lesa 1886).

³⁷ Dal disegno del Verrazzi venne tratta l'incisione fatta da Domenico Gandini sulla

Contestualmente all'Esposizione, Giovanni Prati³⁸, l'idolo della ballata romantica, dedicava all'opera un componimento poetico di forte impatto in cui eternava il *divin Torquato* e anche *quell'intelletto alto e pietoso* del Podesti che *confida alle tele il doloroso/ Pallido aspetto e l'immortal sospir*³⁹. Pietro Selvatico, che nelle sue recensioni non ebbe a risparmiare severe critiche al Podesti, dalle pagine de *Il gondoliere giornale di amena conversazione* nel 1843 lo esortava a ritornare ai modi del *Tasso che legge la Gerusalemme alla corte del duca Alfonso*, assicurandogli che in tal caso avrebbe fatto *eco agli ammiratori di lui*, lo avrebbe considerato *degno di star dappresso ai grandi del Cinquecento* e avrebbe pure ripetuto *giubilando con quell'alto ingegno del [...] Prati*:

*Oh possente, gentil spirto romano
Le care forme indovinate hai tu
E il mesto accento a quelle labbra è vano
Sì eloquente de' volti è la virtù*⁴⁰.

L'apprezzato e riconosciuto talento dell'artista, che in questo dipinto arriva a giudizio universale dei contemporanei a superare sé stesso, viene rimarcato anche da Luigi Lechi, il quale in un passaggio della sua disquisizione sul dipinto scrive:

Ma già troppe parole per un bel quadro e per uomini italiani. Anco ignorandosi le tante particolarità, anzi il soggetto stesso del nostro, era facile indovinare i concetti, sentire gli affetti, riconoscere la verità sì al vivo espressi dall'egregio artista, ed uscire senza più in quell'efficacissima esclamazione non per certo imparata dagli estetici e tutta nostra:

quale è riportata la dicitura *Tasso che legge la sua Gerusalemme alla corte degli estensi, dipinto di Francesco Podesti, cavaliere di più ordini, di commissione del / fu conte Paolo Tosio*.

³⁸ F. Predari, *Fraccaroli, Podesti, Hayez. Versi di G. Prati* in «Rivista europea: giornale di scienze, lettere, arti e varietà» 1842, pp. 111-114. In A. De Gubernatis, *Giovanni Prati / per Angelo Degubenis, collana I contemporanei italiani: galleria nazionale del secolo XIX*, Torino 1861, vol. 34, pp. 36-37: *nel 1842, il Prati attraversava le sale dell'Esposizione di Brera, bramoso di comprendere, amare, ammirare, per così esprimermi, una seconda vita di se stesso, nell'opera dell'artista; ed egli fu veduto lungamente arrestarsi innanzi a tre quadri maestri, L'Achille ferito del Fraccaroli, Il Tasso del Podesti, e La Melanconia dell'Hayez; dopo alcuni giorni tre leggiadri componimenti, ad illustrare quei mirabili dipinti, vedevano la luce, con molta sorpresa de' Milanesi, i quali mal comprendevano come a tante celerità e prontezza di creazione potesse andar congiunta tanta bellezza e perfezione di poesia.*

³⁹ G. Prati, *Nuovi Canti*, Torino 1844, vol. II, pp. 60-67.

⁴⁰ P. Selvatico, *Belle arti, Il giudizio di Salomone* in «Il gondoliere giornale di amena conversazione» a XI, n. 1, 1843, p. 4.

*Oh Dio, com'è bello!*⁴¹

Senza dubbio l'opera, animata da un respiro poetico capace di trasfigurare la materia, è molto bella e offre una straordinaria varietà di approcci. Del resto come ricordava Podesti nel suo profetico discorso agli aspiranti artisti dell'Accademia di San Luca:

*[...] le pitture sono libri dati a leggere ad ognuno*⁴².

Nel supremo equilibrio di questo dipinto va componendosi un linguaggio figurativo volutamente ridondante di citazioni, capace di intrecciare la rimembranza dei giganti del classicismo cinquecentesco con l'omaggio ai maestri dell'Accademia di San Luca insieme a tanto altro. La restituzione della fascinoso genealogia della cultura figurativa del Podesti costituisce un'avvincente prospettiva di lettura, già peraltro diffusamente scandagliata. Lo stesso Podesti riflettendo sul suo linguaggio lo descriveva *cogesto di cultura, intrecciato di echi, rimembranze, riflessi [...] non gettati insieme tuttavia in una sorta di scolastica accozzaglia [...] ma rifiuti attraverso sottilissime riduzioni e raccordi in estri armonici del tutto inediti*⁴³: Polverari la definisce *una cultura assimilata nel profondo* e capace di diventare *sorgiva* e di dare nuova vita ai materiali della tradizione. Un campo di esplorazione, non nuovo, ma ancora in ombra, insieme all'indagine analitica sull'artificio letterario dell'ecfrasi del Prati alla luce dei principi dell'estetica, è rappresentato dalla ricostruzione critico filologica del rapporto con le fonti storico-letterarie a cui attinge Podesti. Di non poca suggestione è anche l'analisi comparativa delle varianti introdotte nelle diverse repliche del soggetto conosciute. Sempre nel 1835, poco dopo l'acquisto della primissima versione del *Tasso* da parte del principe Alessandro Raffaele Torlonia, Teodoro Galitzin, in servizio nel Corpo diplomatico presso la Santa Sede, grande estimatore della letteratura italiana, ne commissiona una copia⁴⁴ che Podesti però si propose di eseguire con notevoli cambiamenti⁴⁵ rispetto alla precedente. Di quest'opera si sono perse le tracce. Sappiamo che dal Galitzin fu venduta a un Traversi di Milano a causa dell'*insinuazione di malvagio artista* che suggerì al diplomatico *con perdita ingente* di sostituire l'opera con l'acquisto di *deboli*

⁴¹ L. Lechi, *Il Tasso che legge la sua Gerusalemme alla corte degli Estensi: quadro di Francesco Podesti / cav. dell'ordine pontificio della Militia Aurata socio dell'I. R. Accademia, ec. ec., commissione del fu conte Paolo Tosio*, supplemento ad *Album. Esposizione di Belle Arti in Milano*, Milano 1843, a corredo un'incisione di A. Calzi su disegno di G. Ferretti.

⁴² F. Podesti, *Discorso rivolto agli alunni dell'insigne Accademia Romana di S. Luca*, in «Giornale Arcadico», LIX, 1836, p. 236 e sgg.

⁴³ D. Vasta, op cit 2012, p. 79.

⁴⁴ F. Podesti, op cit 1982, p. 220 e P. Mazio, op. cit. 1846, p. 241.

⁴⁵ F. Podesti, op. cit. 1982, p. 220; P.E. Visconti, op. cit. 1835, p. 40.

*lavori d'un'altra scuola chiamata purista*⁴⁶. Il dipinto in oggetto, che potrebbe essere quello transitato intorno al 1984 sul mercato dell'antiquariato romano, è stato fotografato e schedato presso la fototeca della Fondazione Zeri⁴⁷ (fig. 5). Questa versione si distingue dalla prima per l'ambientazione, per una densità espressiva decisamente meno carica di tensione e per una prosa caratterizzata da una fluida colloquialità; la corte ridotta ai minimi termini inoltre non è più riunita a Delizia di Belriguardo, la reggia estiva della corte estense, ma nel castello di Ferrara.

Fra gli astanti, seduto accanto al duca Alfonso d'Este, troviamo, al posto del paggio della primissima versione, suo fratello, il cardinale Ippolito Luigi; la sua effigie è riprodotta *con tal sembianza di naturalezza* che agli occhi del Tenca *sembra animarsi col soffio della vita*⁴⁸. In questa tela non compare il gruppo costituito dai due consiglieri del duca alle sue spalle e dalla guardia, tantomeno quello dei detrattori del Tasso sulla destra. Il poeta, in piedi, accompagna i suoi versi con una gestualità distesa⁴⁹ che anticipa quella del *Francesco I nello studio di Cellini*⁵⁰. Eleonora ascolta estasiata. È dalla versione del Galitzin che, con ulteriori modifiche, deriverebbe la tela venduta al Tosio. In quest'ultima Podesti pur mantenendo come ambientazione il castello di Ferrara restituisce alla tela la dimensione poliedrica della prima prova.

Lo spessore narratologico conferito ai personaggi che assistono alla lettura dell'episodio amoroso di *Sofronia e Olindo*, cui Tasso affida il suo segreto messaggio amoroso per Eleonora, enfatizzato da un gioco di rimandi di sguardi e movenze si stempera nella descrizione della fastosa coreografia dell'ambientazione⁵¹. All'interno del neorinascimentale palazzo ducale di Ferrara la definizione degli spazi è architettonicamente scandita dal contrappunto delle colonne marmoree e dall'arcata che apre su un cortile interno; sullo sfondo un leggiadro giardino pensile oltre il quale si staglia nel cielo velato di nubi la torre di San Paolo dà respiro e conferisce ulteriore profondità alla scena in corrispondenza al gruppo delle *Leonore*, apparentato per la leziosa naturalezza della gestualità dal Mellini⁵² alle *Danzatrici* del Canova. Il dipinto di fatto riflette una rigorosa adesione ai canoni accademici e allo stesso tem-

⁴⁶ P. Mazio, op cit 1846, p. 241.

⁴⁷ Cfr. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/100002/Podesti%20Francesco%2C%20Torquato%20Tasso%20alla%20corte%20estense>.

⁴⁸ C. Tenca, *Esposizione di Belle arti nel palazzo di Brera Podesti*, in «Cosmorama pittorico» anno 8, 1842, pp. 299-302.

⁴⁹ Ben diversa la resa rispetto al gesto raffaellesco della prima versione che ripeteva la gestualità del *Ritratto del marchese Antonio Marco Busca* 1825 (Firenze, Collezione privata).

⁵⁰ Il dipinto commissionato nel 1836-37, ora è a Roma alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

⁵¹ Si noti il forte il richiamo alla *Scuola d'Atene* di Raffaello.

⁵² G. L. Mellini op cit, 1996, pp. 19-20.

po un'intima familiarità con la statuaria di Antonio Canova, emblema della classicità contemporanea. Le eleganti dame che attorniano Eleonora d'Este sono Eleonora Sanvitale contessa di Scandino, una terza Eleonora e fra le due giovani una più matura ancella. Il prorompere della luce naturale pervade la sala, avvolge e conferisce plasticità ai volumi esaltandone il cromatismo e relegando nella penombra il Guarini, leale cavaliere ma acerrimo nemico del Tasso *per gelosia donnesca*, l'infido e astuto segretario del duca, il Pigna⁵³, l'ipocrita Montecatini, organizzatore della congiura ai danni del Tasso, insieme ad Ascanio Giraladini, che fa capolino alle sue spalle. La morbida espressività, lo sguardo sfuggente e la luminosità dell'incarnato di Eleonora d'Este (fig. 6), elementi riuscitissimi anche nell'immediatezza di quello che potrebbe esserne l'abbozzo⁵⁴ (fig. 7), si sciolgono in un lirismo melanconico che conferisce forza all'immedesimazione della duchessa con Sofronia e attesta la cifra del pittore che conferma anche in questa prova la sua indiscussa abilità di ritrattista. Zanardelli nel 1857 nelle lettere al «Crepuscolo»⁵⁵ ricordava la bella figura dell'Eleonora che aveva il potere di catalizzare su di sé gli sguardi degli astanti:

è per lei che il poeta desiderò questo e questa lettura, è dessa l'ispiratrice di que' carmi immortali. Rapita deliziosamente alla melodia con cui sono espressi gli alti concetti, vedesi nel pallore voluttuoso del suo viso, nello sguardi profondo e innamorato che volge al poeta, come la arda una mesta ed intima cura: è forse il punto ove Torquato angosciosamente le dice che

Brama assai, poco spera e nulla chiede

Ed essa al pensiero del destino che pur gli divide cede ad un trepido e doloroso abbandono che le traspira e nel sembante e nella persona.

Se un difetto, seppur perdonabile, dai contemporanei del Podesti fu evidenziato in questo dipinto è nella resa cerulea del volto del Tasso⁵⁶, filologicamente ricalcato dalla maschera funeraria, perché Podesti aveva timore *di staccarsi dal vero veduto in quella livida impronta di morte onde uscir non potè qual essere dovea n'è suoi vent'anni caro al bel sesso e felice*⁵⁷.

⁵³ Alete nella *Gerusalemme*.

⁵⁴ S. Grandesso, *Étude pour la tête d'Éléonore d'Este*, in *PRIMA IDEA Études et esquisses du XVIIe au XIXe siècle*, pp. 40-41, 65 (traduzione italiana).
http://www.carlovirgilio.it/wp-content/uploads/2014/04/virgilio_prima_idea.pdf

⁵⁵ *Sulla Esposizione bresciana lettere di Giuseppe Zanardelli (Estratto dal giornale Il Crepuscolo del 1857)*, Milano 1857, lettera IX, p. 398.

⁵⁶ Sull'iconografia del Tasso cfr. A. Buzzoni (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura Musica Teatro e Arti figurative, catalogo della mostra*, Bologna 1985, pp. 398-401 tavv.

⁵⁷ P. Vimercati Sozzi, *Su varj argomenti relativi a Torquato Tasso*, Bergamo 1844, p. 11.

Virtuoso nella resa della morbidezza dei tessuti, Podesti dà il suo meglio nel modellato delle maniche degli abiti, che cura nel dettaglio con amorevole arte sartoriale; il colorato trionfo di rasi, damaschi e velluti valorizza la minuziosa descrizione degli emblemi araldici della casata d'Este sul tappeto o nel naturalissimo sfilacciamento dello stendardo con i gigli bianchi su sfondo dorato⁵⁸.

L'allegorizzazione dell'episodio, suggerita dalla presenza, nella nicchia in secondo piano, dell'icona monocroma della Prudenza⁵⁹ esorta a fuggire dalla tentazione di ridurre la narrazione a semplice citazione di gusto anedddotico e sembra portare gli spettatori ad un profondo significato che supera la rappresentazione stessa, invitando dall'alto a disporre la ragion pratica al discernimento per smascherare le false verità; essa interpreta e attualizza così tutto il senso della storia narrata.

A cura della prof.ssa Maria Stefania Matti
guida volontaria dell'Ateneo di Brescia

⁵⁸ Il padre, un sarto originario di Novi Ligure, divenne il fornitore di vestiario e divise per le truppe e gli ufficiali dell'esercito napoleonico.

⁵⁹ Laddove nella primissima versione compariva l'Ariosto.



Fig. 2 *Tasso legge il suo poema alla corte estense (prima versione)*, disegno di Vincenzo Podesti, incisione di F. Garzoli



Fig. 3 *Copia del Torquato Tasso legge il suo poema alla corte estense (collezione Tosio) ricamata su seta*, collezione D'Adda



Fig. 4 Incisione realizzata su disegno di Baldassarre Verazzi del dipinto acquistato dal Tosio.



Fig. 5 Foto di dipinto passato sul mercato antiquario negli anni '80, Archivio Fondazione Zeri



Fig. 6 Eleonora D'Este,
particolare



Fig. 7 Eleonora D'Este, bozzetto
preparatorio, collezione privata

Giovanni Renica
Cortile della "Casa Tosi in Brescia"



Cortile della "Casa Tosi in Brescia"

di Giovanni Renica (Montirone 1808 – Brescia 1884)

Olio su carta fissata su lastra di zinco cm 11,4x14,9

Inv. N. 956 (nell'inventario del 1883 appare al numero 386, riportato sul retro della tavoletta)

Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze Lettere e Arti

A Giovanni Renica¹ appartiene a pieno titolo un posto nella storia dell'arte

¹ Sulla biografia di Renica: G. Piovanelli, *Il pittore bresciano Giovanni Renica e il suo viaggio in Oriente* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1963», Brescia 1964,

dell'Ottocento come pittore paesaggista; la ricca produzione destinata quasi esclusivamente ad una committenza privata e i numerosi riconoscimenti conseguiti attestano come lo stile di Renica abbia felicemente incontrato il gusto dei contemporanei. Vantini, suo professore di disegno, apprezzatone il talento, lo incoraggiò a dedicarsi pienamente alla pittura e per qualche tempo lo tenne a bottega nel suo studio poi lo raccomandò *al valentissimo e che era allora in maggior fama, Giovanni Migliara*, maestro di pittura all'Accademia di Brera². Il trasferimento a Milano segna l'inizio di una feconda stagione artistica che porterà il giovane Renica a viaggiare a lungo, dapprima nel nord Italia con il Migliara, poi nella *città eterna* per conto del Brozzoni e infine in Grecia³, in Egitto⁴ e in Svizzera al seguito di Renato Borromeo.

Nel 1879 dopo la nomina a presidente della Pinacoteca Tosio Martinengo tornò a vivere a Brescia con la moglie e nel 1882 decise a dar seguito al lascito delle sue opere all'Ateneo di cui era socio onorario dal 1835:

Ormai disegni e colori più non sono per me, che quasi più non li veggo.

*Ho sin dal primo fare, serbate le mie prove, i miei studi, ogni schizzo, quasi dico ogni pensiero. Son robe che più d'una volta mi vennero cercate: ma pensai se forse potessero alcun che nel mio paese giovare a chi si metta pel sentiero, di cui, ben o male, son giunto al termine.*⁵

Pietro Zani⁶, assiduo frequentatore del conte Paolo Tosio al quale era legato da sentimenti di autentica stima e amicizia fin dai tempi in cui era stato maestro ad Asola, in uno dei suoi diari riporta i dettagli di una conversazione dei coniugi Tosio avvenuta in sua presenza e concernente i lavori di sistema-

pp. 257-270; *Mostra antologica di Giovanni Renica* (1808-1884), Bagnolo Mella 1975; L. Anelli, *Il paesaggio nella pittura bresciana dell'Ottocento*, Brescia 1984, pp. 24-28; M. S. Matti, *Giovanni Renica: la vita e l'opera*, in L. Faverzani-M. S. Matti, *Montirone: luoghi e personaggi fra Sette e Ottocento*, Montirone 2009, pp. 43-55; F. De Leonardis, *La donazione di Giovanni Renica, in L'Ottocento e il Novecento nelle collezioni istituzionali bresciane. L'Ateneo di Brescia Accademia di scienze lettere ed arti*, serie la memoria figurativa n. 238, edizioni AB 2018.

² G. Gallia, *Adunanza dell'11 giugno*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1882», Brescia 1882, pp. 120-125.

³ C. Spetsieri Beschi, *La Grecia nelle immagini di Giovanni Renica (1839-1840)*, Supplemento al «Commentario dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2004», Brescia 2004.

⁴ L. Anelli, *Il viaggio sul Nilo di Giovanni Renica (1839-1840): dipinti e disegni* in L. Faverzani (a cura di) *L'Ateneo e la Description de l'Égypte*, Atti della giornata di studio Brescia 9-10 aprile 1999, Brescia 2003, pp. 151-181.

⁵ Gallia, *Adunanza solenne del 24 agosto* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1884», Brescia 1885, pp. 285-289.

⁶ U. Vaglia, *I conti Tosio nelle memorie di Pietro Zani*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1969», Brescia 1969, p. 418.

zione della casa di Brescia, in quell'occasione il conte rassicurava la consorte dicendole:

*Avrete le cose che bramate, ma un po' alla volta, cioè 1° uno scalone più comodo e delle stanze in maggior numero di quanto bramate (a tal scopo acquistai la casa contigua verso mattina e quella verso sera, e quella contigua a mezzodì). Avrete un orto pensile, un laghetto per farvi nuotare le anitre bianche a voi si care; vedrete un congegno ben immaginato per la sicurezza della casa; avrete un gabinetto alla Chinese, un altro alla ... ma ci vuol tempo; abbiate pazienza e vedrete ogni cosa entro pochi anni.*⁷

Nello stesso manoscritto Zani racconta di aver poi avuto modo di vedere con i suoi occhi sia l'orto pensile che il laghetto artificiale di cui è diventata privilegiata fonte iconografica il dipinto di Renica che presentiamo in questa sede. L'opera⁸ che potrebbe ragionevolmente collocarsi negli anni immediatamente successivi ai lavori di sistemazione del cortile del Palazzo, portati a compimento sotto la direzione del Vantini, si inserisce nel fecondo filone delle vedute urbane. È interessante dal punto di vista storico in quanto documenta la curiosa opera di ingegneria idraulica progettata per consentire l'allagamento del cortile, realizzato proprio per questo con pavimentazione ad imbuto. La scrupolosa aderenza al vero del pittore, tratto distintivo dello stile del primo Renica, è evidente nella fedele descrizione della struttura architettonica e decorativa del cortile di Palazzo Tosio. Renica con il suo pennello sottolinea sinteticamente il singolare dialogo fra lo scorcio delle volte a crociera del portico di impianto cinquecentesco con gli elementi decorativi neoclassici ben rappresentati dal medaglione con busto di Galileo in rilievo, commissionato dal Tosio al Gandolfi, o dalla *Naiade* del Monti, posta nel nicchione, sopra vasca della fontana; un dialogo che è emblema della sensibilità per l'arte antica e moderna dei padroni di casa.

La prospettiva scelta rende bene l'effetto scenografico della balaustra a giorno della balconata all'altezza del piano nobile, ripresa dall'artificio di una seconda balaustra che funge da quinta prospettica per conferire profondità e

⁷ *I diari di Pietro Zani*, Milano 2018, vol II, p. 902.

⁸ Bibliografia dipinto: cfr G. Panazza, *Brescia nella prima metà del secolo XIX*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1948-1949», Brescia 1950, p. 139; L. A. Biglione di Viarigi, *La cultura nella prima metà dell'Ottocento*, in *Storia di Brescia*, vol. IV, Brescia, 1964, p. 698; M. Mondini, C. Zani, *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Brescia, Chiesa di S. Giulia, novembre 1981 – maggio 1982, Brescia, 1981, p. 32; G. Panazza, *Il volto storico di Brescia*, catalogo della mostra: Brescia, Salone Vanvitelliano, 1977, vol. IV, Brescia, 1981, pp. 241 e 242 (ill.); G. Panazza e G. Cerri *Inventario dei beni mobili posseduti o custoditi dall'Ateneo*, ms., 1987-1988, f. 23 v.; G. Panazza, *L'Ateneo di Brescia in palazzo Tosio (1908-1994) Un cinquantenario di vita accademica (1942-1994)*, Supplemento al «Commentario dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1993», Brescia 1995, p. 22; A. Rapaggi, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Brescia, 2011, p. 57 (ill.).

respiro al cortile; questo senso di profondità è ulteriormente enfatizzato dal giardino pensile e dalle foglie di agave, in ferro battuto, che dai vasi posti sulla seconda balaustra si stagliano nel cielo. L'attenzione agli elementi architettonici che caratterizza la veduta urbana non impedisce tuttavia a Renica di richiamare con buona maestria le familiari atmosfere di una pagina di vita quotidiana, segnata dall'ombra del sole che si avvia al tramonto, dalle porte e finestre aperte, dal morbido svolazzamento del drappo rosso al davanzale, da un personaggio senza storia, forse un domestico, seduto scompostamente sulla scalinata e dallo starnazzare delle *anitre bianche* sì care a Paolina.

A cura della prof.ssa Maria Stefania Matti
guida volontaria dell'Ateneo di Brescia

ANNALISA SANTINI*

LA DIVINE ÉMILIE**


INTRODUZIONE

Il ruolo delle donne in ambito scientifico è attualmente riconosciuto dalla fioritura di saggi e articoli storiografici che indagano sulle loro scoperte. Le ricerche esplorano documenti e scritti che mettono in risalto le verità relative al loro operato e agli studi, affrontati per lo più nelle difficoltà di una società che mal tollerava le loro ambizioni culturali. In questa direzione si muove anche la recente pubblicazione di Silvana Bartoli: *La felicità di una donna*¹, centrata sulla donna che ha contribuito alla diffusione delle idee scientifiche e del pensiero di Newton in Francia, attualmente considerata la più celebre donna di scienza del secolo XVIII: Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marchesa du Châtelet².

L'esame della sua corrispondenza privata e di quella degli amici mette in luce il fervore scientifico che animava le discussioni dei circoli culturali nel XVIII secolo e consente di delineare un sottile *file rouge* tra Émilie du Châtelet, la contessa Camilla Solar d'Asti Fenaroli, il Cardinale Angelo Maria Querini, il conte Francesco Algarotti e il filosofo Voltaire, a partire dalla contestualizzazione storiografica degli eventi che hanno caratterizzato la sua vita e le riflessioni attorno alle idee di Newton e di Leibnitz, che sono state oggetto delle speculazioni culturali dei pensatori Bresciani e delle diverse corti europee.

1. DAL XVII AL XVIII SECOLO

Nel 1648 la pace di Westfalia aveva segnato la fine delle guerre di religione, ma le famiglie regnanti in Europa, imparentate tra loro, avevano innescato

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia. Docente di matematica e fisica presso il Liceo scientifico N. Copernico di Brescia. Presidente Mathesis sezione di Brescia e consigliere nazionale. to della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia venerdì, 25 settembre 2017.

¹ S. BARTOLI, *La felicità di una donna*, Olschki, Firenze, 2017.

² Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil marchesa du Châtelet (17/12/1706 Paris - 10/09/1749 Luneville).

nuovi conflitti e contese che, per tutto il Settecento, avevano definito i possessi territoriali atti a raggiungere nuovi equilibri tra gli stati. Un secolo dopo, la pace di Aquisgrana (1748) aveva decretato la fine del dominio spagnolo in Italia e le potenze europee erano riuscite ad accordarsi tra loro, lasciando il regno di Napoli a Carlo di Borbone (figlio di Filippo V di Spagna) e la Lombardia agli Asburgo d'Austria. Brescia si trovava sotto il dominio veneziano e sul suo territorio si fronteggiavano le armate francesi e quelle imperiali tedesche:

Non è del momento il raccontare le prime operazioni di quegli eserciti: dirò soltanto che nel mese di luglio 1701 Il Principe Eugenio di Savoia, celebratissimo italiano condottiero degli Alemanni, ingannati i Gallispani guidati dal Catinat, dal Tasset, dal Duca di Savoia da Vendemont, da Torralba ed altri, pel Passo della Borcola piombò nel vicentino; indi, passato L'Adige, valicato il Mincio, per improvviso consiglio non contrastatogli da' Francesi, retrocedendo questi in Bresciano, ve li inseguì, arrivando nell'agosto nei campi della Rosa presso Brescia. Il Principe Eugenio alloggiò a Borgosatollo in casa del Nobile Francesco Crotta, proavo dei viventi, signor Angelo uomo di specchiata illibatezza e mio verace cordialissimo amico, nonché dell'ottimo fratello Suo signor Paolo, quindi si portò a Roncadelle in casa Martinengo, e poscia a Chiari e a Pontoglio; esse poi al suo quartiere generale Urigo d'Oglio, e colà abitò nella casa del Conte Leonardo Martinengo³.

Le autorità locali erano sostanzialmente impegnate ad ottenere dai vari comuni del territorio la maggior quantità possibile di danaro per far fronte alle tasse e ai prestiti chiesti da Venezia, per finanziare la guerra contro il turco. Il 1706 fu tuttavia un anno decisivo e Vittorio Amedeo II di Savoia, staccatosi dall'alleanza con la Francia, a Torino, con l'aiuto dell'esercito guidato dal principe Eugenio, sostenne vittoriosamente l'assedio che segnò la fine del dominio francese e l'inizio di quello austriaco, anche se, l'allontanamento definitivo dell'esercito francese dal nord d'Italia venne sancito solo 13 marzo 1707.

A partire dal 1719 per Brescia iniziava un periodo di particolare prosperità, eccezion fatta per un episodio di rivalità tra le famiglie Martinengo e Fenaroli, a cui era stata annullata una sfida dalle autorità e il cui comportamento aveva portato all'allontanamento di entrambe dalla città, risultando inutili i tentativi volti ad indurle ad una pacificazione. I Martinengo venivano relegati ad Orzinuovi e i Fenaroli a Peschiera⁴.

³ G.F. GAMBARA, *Ragionamenti Di Cose Patrie Ad Uso Della Gioventù: Volume 5*, Tipografia Venturini, 1840, pp. 15-16.

⁴ Cfr. G. TRECCANI DEGLI ALFIERI, *Storia di Brescia*, Vol. III. Morcelliana editrice, Brescia, 1963, pp. 103-104: «Sempre nel settembre del 1720 una sfida lanciata da un Martinengo a Giovanni Antonio Fenaroli, per reciproche offese fra le due famiglie, era stata annullata dalla pronta decisione delle autorità di «sequestrare», cioè di mettere in istato d'arresto nei loro palazzi, i membri delle due famiglie. Uno dei Martinengo, nel gennaio del 1721, osava passare, mascherato, davanti alla porta del palazzo Fenaroli insieme con alcuni compari, provocando i rivali, che per mezzo di loro aderenti bloccavano gli accessi della via ed impedivano il passaggio a tutte le persone in maschera. [...] il governo relegava i Marti-

2. CULTURA E ISTRUZIONE FEMMINILE

Gli intellettuali, già a partire dal Seicento, avevano iniziato a ritagliarsi spazi di dialogo e confronto, localizzati fuori dalla corte, al di là del controllo della chiesa. Il secolo successivo la socialità si era estesa alla vita cittadina: ai salotti, un tempo unici luoghi per raccogliere e divulgare le idee dei filosofi, facevano concorrenza le Accademie, i caffè e le logge massoniche, capaci a loro volta di coinvolgere gruppi sociali e linguaggi diversi.

In questo contesto, tuttavia, l'educazione dei figli era affidata ancora ai precettori, nel caso delle famiglie aristocratiche, ai colleghi dei Gesuiti o degli Scolopi dai ricchi borghesi o dai nobili lungimiranti. Ciò nonostante era consuetudine che una ragazza dovesse 'conoscere il rosario più che i libri'⁵ e che, potendo studiare, lo facesse in un collegio femminile, dal quale sarebbe uscita al momento delle nozze o, nel caso non si fosse sposata, avrebbe potuto rimanervi per sempre, consacrandosi monaca.

Eppure, il Settecento, 'età dei lumi' rappresenta altresì l'epoca in cui le riflessioni in merito all'opportunità che una donna si interessasse di scienza si erano fatte più accese. Il 16 Giugno 1723 Antonio Vallisneri (pubblico primario professore di medicina teorica nello Studio di Padova), nel suo ruolo di Principe dell'Accademia de' Ricovrati di Padova, aveva posto all'attenzione degli accademici la questione: "*Se le Donne si debbano ammettere allo Studio delle Scienze e delle Arti nobili*" e, dopo avere ascoltato le osservazioni di illustri soci "*imperciochè tante, ed egualmente forti ragioni da così prodi Oratori*"⁶, aveva concluso salomonicamente con il giudizio:

S'ammettano allo studio delle Scienze e delle Arti liberali solamente quelle [donne] che innamorate sono delle medesime e che da un nobile occulto genio alla virtù e alla gloria sono portate, nelle quali scorre nelle vene un chiaro illustre sangue, e ferve e sfavilla uno spirito fuor dell'usato e superante il comune del vulgo⁷.

nengo ad Orzinuovi e i Fenaroli a Peschiera Inutili risultando poi i tentativi per indurre le due famiglie ad una pacificazione, nel marzo esse venivano chiamate a Venezia, ove nell'agosto del 1721 si raggiungeva un accomodamento. L'episodio è caratteristico dell'epoca: la vanagloria di alcune persone poteva dar origine a una contesa ("controversia d'onore" la chiamava il Bianchi"), che mettesse a rumore tutta la città».

⁵ Cfr. G. TRECCANI DEGLI ALFIERI, *Storia di Brescia*, Vol. III, Morcelliana editrice, Brescia, 1963, p. 324.

⁶ *Discorsi accademici di varj autori viventi intorno agli studj delle donne la maggior parte recitati nell'Accademia de' Ricovrati di Padova dedicati a S.E. la Sig. Procuratessa Elisabetta Cornaro Foscari*, Padova, 1729, p. 48.

⁷ *Id.*

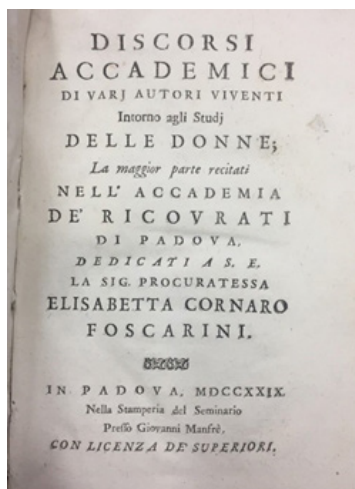


Fig. 1 - Frontespizio dell'opera: *Discorsi accademici di varj autori viventi intorno agli studj delle donne: la maggior parte recitati nell'Accademia de' Ricovrati di Padova* (1729)

La questione dell'educazione e delle discipline da approfondire con lo studio era stata oggetto di considerazioni anche nella corrispondenza di un illustre bresciano di adozione: il Cardinale Angelo Maria Querini. Giunto a Brescia il 17 Marzo 1728⁸, laureato in teologia e diritto canonico presso l'Università di Pisa, aveva ricevuto, da Papa Benedetto XIII, la nomina ad arcivescovo ad personam di Brescia il 30 luglio 1727. Con un ritardo di circa un anno, lasciata Roma, avrebbe influenzato, con le sue idee e le sue azioni diversi

⁸ Cfr. A. COSTA, Monumenta Brixiae Historica Fontes V, *Compendio Storico Della Città Di Brescia*, cura di Ugo Vaglia, Ateneo di scienze lettere e arti, Brescia, MCMLXXX p. 56: «Li 17 Marzo 1728 il Mercoledì di Passione, arrivò in Brescia all'ore 23 e mezza privatamente al possesso, e governo del Vescovado l'Ecc.mo Sig. Card. Angelo M. Querini, tutto ciò andò incontro l'Ecc. Sr. Kr. Andrea Memo Podestà e V. Cap., il Nob. e Rev. mo Sig. Don Leandro Chizzola Vic. Gen. il Nob. Rev.mo Sr. Don Lodovico Calini Co: Can., il Nob. Sig. Giovanni Negroboni Co:, e il Rev.mo Sr. Don Vincenzo Margarita Prevosto di S. Lorenzo. Questo degnissimo Pastore è stato tanto amoroso, e benemerito della nostra città, e al suo gregge, che ha dati segni di vera pietà e perseveranza nel bene, massime per i poveri; oltre besser di buoni costumi, era anco una penna di Angelo; per la Chiesa indefesso, pel buon costume è stato un prodigio, per la generosità, era insuperabile. Lo dice abbastanza il Nuovo Duomo, la Veneranda Congrega, la Biblioteca, il Nuovo Seminario di S. Eustacchio, e tutte laltre opere fatte a pro universale, che resteranno a perpetua memoria i tanti benefizii da Lui operati per la città e Diocesi. Tralascio descriverli distintamente; essendo abbastanza noti e vi sono memorie tali che palesano le gesta d'un sì magnanimo Porporato».

“*consessi intellettuali cittadini*”⁹ Nella Lettera al nobile Andrea Querini, suo nipote, il Cardinale sosteneva che ci si deve dedicare con maggiore impegno alle discipline umanistiche anziché a quelle scientifiche, per le quali è necessario piuttosto un minimo impegno. Avvalorava la sua affermazione citando un aneddoto e sostenendo che anche con un limitato talento ci si sarebbe potuti indirizzare allo studio delle Matematiche:

[...] vi è chi ha detto, che Archimede anch'in mezzo di un'isola deserta avrebbe avuto il modo di fare i suoi calcoli, di tirar le sue linee, di formar le sue figure, e dove che per l'istesse scienze bastar può senza studi fatti di lunga mano la sola apertura di spirito concessa dalla natura, e stimolata dalla curiosità. Si vuole finalmente che le Matematiche siano un composto di parti che sussistono indipendentemente le une dall'altre, e da ciò provenire che anche un limitato talento può trovare in esse di che esercitarsi, quando i differenti rami che compongono l'Erudizione, formando un tutto quasi indivisibile, ricercano una quasi immensità di spirito in chi si pone a coltivarla con impegno. [...] *Quelles lumieres (esclama un Autore moderno) la Critique ne repand-elle pas sur l'Histoire des Provinces, des Villes, des Eglises, des Monasteres, des Maisons illustres? Quels services n'a-t-elle pas rendu a la Religion? La Storia (soggiugne l'istesso Autore) al giudizio del Loche è la vera Scuola della prudenza, e della Politica, doveche puossi dubitare, se a un Uomo del mondo sia necessario o utile il sapere delle Matematiche più di quello che si contiene nei primi sei libri di Euclide. Sopra tutto poi nell'Opera, di cui parlo, si rende visibile il merito del suo Autore nel saper prendere il partito che conviene, fra mille probabilità ch'involuppano gli fatti storici, ben lontani dal fissare lo spirito al primo aspetto, come lo fissano la Geometria, e l'altre Matematiche, le quali lasciando i loro cultori senza la libertà di dubitare, gli privano anche del merito di saper scegliere*¹⁰.

Lo zelo impiegato per chiarire il suo punto di vista al nipote, aveva contraddistinto tutta la corrispondenza del Cardinale, rendendolo un erudito conteso dalle più importanti Accademie d'Europa; a lui si rivolgevano per

⁹ Cfr. A proposito del ruolo culturale del Cardinal Querini C. CAPPELETTI, «*Onore e decoro delle muse bresciane*». *La letteratura bresciana del Settecento nei contributi critici*, in *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, Morcelliana, Brescia, 2013, p. 263 afferma: «Venne poi il Querini, che con la sua presenza, per certi versi ingombrante, influenzò i consessi intellettuali cittadini: fu infatti tra i promotori dell'Accademia degli Industriosi, che si riuniva in occasione delle feste organizzate dal collegio dei P.P. Somaschi».

¹⁰ A.M. QUERINI: ALTRA LETTERA Dell'Eminentissimo e Reverendissimo Signore CARDIN. QUERINI

All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore ANDREA QUERINI SENATOR VENETO, Brescia, xv Marzo MDCCLIII «Si vuole in secondo luogo, che la cultura delle Belle Lettere dimandi un estensione incomparabilmente maggiore di quella che richiedono le Scienze Esatte, esiggendo le prime una preparazione di Studi cominciati fino dalla tenera infanzia, e proseguiti con assiduità, e con far uso di gran moltitudine di libri tanto stampati, che manoscritti, dove che le seconde pare non aver bisogno, che di un picco lo pezzo di piombo, o di carbone, [...]».

chiedere pareri, indicazioni o protezione. Oltre alle consuete attività previste dal suo ruolo, si era prodigato strenuamente per combattere il protestantesimo e il suo mecenatismo era testimoniato dai numerosi viaggi e dalle azioni, alcune delle quali segrete, altre palesi. Senza dubbio va menzionato il contributo offerto per la costruzione della cattedrale di Berlino, tentativo ambizioso di ricondurre alla fede cattolica i seguaci di Lutero¹¹.

3. QUERINI – VOLTAIRE – DU CHÂTELET

Il Cardinale Querini coltivava i propri interessi culturali anche intessendo legami intellettuali per corrispondenza. Un esempio è lo scambio epistolare con Voltaire, evidenziato dalla Lettera n 1756 del 17 agosto 1745, nella quale quest'ultimo dichiara: «Ho sempre detto che i Francesi e gli altri popoli, sono obbligati all' Italia di tutte le arti e scienze. Tutti i fiori adornarono i vostri giardini più di un secolo avanti che il nostro terreno fosse dissodato e colto»¹². Il tono confidenziale e ossequioso, tipici della corrispondenza del filosofo, palesano un'amicizia che era diventata, con il tempo, più intima: «*La fièvre et les incommodités cruelles qui m'accablent ne m'ont pas permis d'aller plus loin, et m'empêchent actuellement de dire à Votre Éminence tout ce qu'elle m'inspire*»¹³. Successivamente, venuto a conoscenza dell'istituzione della biblioteca bresciana, Voltaire era aveva rivolto il personale riconoscimento al Cardinale: «[...] Il dono della sua libreria al suo popolo, ed ai suoi successori, sarà un monumento eterno del suo grande e generoso spirito»¹⁴. Sentendo ricambiata stima e amicizia, lo aveva ulteriormente informato della sua nomina a membro dell'Accademia francese e dell'Accademia della Crusca. A gennaio del 1749, dal castello di Cirey, Voltaire aveva scritto una lettera intensa, in cui menzionava la compagnia della marchesa du Châtelet, indicando espressamente l'apprezzamento di quest'ultima, per aver «letto le vostre opere latine e toscane, e rende all'illustrissimo autore tutta la giustizia che gli è dovuta»¹⁵, testimonian-

¹¹ Cfr. G. LIVI, *Otto lettere inedite di Federico il Grande al Cardinale Querini*, in «Brixia Sacra, Memorie storiche della diocesi di Brescia», Anno IX, n. 6, 1974, pp. 205-206.

¹² https://fr.wikisource.org/wiki/Correspondance_de_Voltaire/1745/Lettre_1756#cite_note-1.

¹³ *In Œuvres Complètes de Voltaire*, correspondance IV, anni 1744-1749, Parigi, 1880, p. 405 Voltaire AU CARDINAL QUERINI Lettera n 1773, 25 ottobre 1745.

https://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=4131504.xml&dvs=1638395560332-56&locale=it_IT&search_terms=&show_metadata=true&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=7&divType

¹⁴ *Ibid.* p. 415, Voltaire AU CARDINAL QUERINI Lettera n 1786, 3 febbraio 1746.

¹⁵ *Ibid.* p. 557, Voltaire AU CARDINAL QUERINI Lettera n 1938, 3 gennaio 1749 «...sono caduto ammalato alla corte di Lorraine, e mi sono ritirato nel castello di Cirey in Sciampagna, colla signora marchesa du Châtelet, la più virtuosa donna di tutta la Francia. Ella ha letto le vostre opere latine e toscane, e rende all'illustrissimo autore tutta la giustizia

do in questo modo le lunghe conversazioni che entrambi intrattenevano con i loro amici, ospiti a Cirey. Come un meticoloso collezionista, Voltaire sarà anche il promotore della raccolta e pubblicazione di tutta la corrispondenza del Cardinale, avendone riconosciuto l'indubbio valore per la vita letteraria del suo secolo.

4. QUERINI – ALGAROTTI – DU CHÂTELET

Gestire le donazioni in denaro dell'illustre mecenate¹⁶, nelle transazioni legate alla costruzione della cattedrale di Berlino, non era compito semplice, tuttavia se ne fece carico il poliedrico illuminista Francesco Algarotti (1712 – 1764): scrittore, poeta, filosofo e collezionista d'arte. L'erudito conte, le cui conoscenze spaziavano all'architettura alla musica, fino alle rivoluzionarie idee scientifiche di Newton, si inserisce nel quadro delle amicizie del Cardinale, di Voltaire e della marchesa du Châtelet, essendo stato ospite di questi ultimi nel castello di Cirey.

Nel 1737 il conte Algarotti aveva pubblicato una piccola opera di carattere divulgativo: il *Newtonianismo per le dame ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, dedicata a Bernard le Bovier de Fontenelle, messa all'indice nell'ambito di un'ampia azione antimassonica nel 1739, ma ripubblicata con titolo modificato in *Dialoghi sopra la luce, i colori e l'attrazione*, di cui l'Ateneo di Brescia conserva una copia datata 1752 (fig. 2).

Di lui la marchesa du Châtelet, con iniziale entusiasmo per i loro dialoghi scientifici, scriveva: «[...] Il a passé six semaines ici cet Automne. Il a mis les sublimes découvertes de M. Newton sur la lumière en dialogue, qui peuvent (au moins) faire le pendant de ceux de Fontenelle»¹⁷. Il 20 maggio 1736, memore delle loro lunghe conversazioni, mettendo in luce la sua ambizione, rammentava al conte Algarotti:

Vous avez emporté cette esquisse de ma figure; j'aurai donc l'honneur d'être à la tête de cet ouvrage plein d'esprit, de grâce, d'imagination et de science. J'espère

che gli è dovuta. Vorrei che questa piccola nostra Arcadia fosse un poco più vicina al vostro vescovado ed al vostro parnasso ; sono veramente troppo lontano da Vostra Eminenza. La mia mente fa ogni giorno il viaggio d'Italia. Ma il cattivo stato del corpo mi ritiene ; *spiritus enim promptus est, caro autem infirma*».

¹⁶ Cfr. A. PUDLIS, *Le lettere di Francesco Algarotti al cardinale Angelo Maria Querini e la costruzione della chiesa di Sant'Edvige a Berlino*, in «AFAT. Rivista di Storia dell'arte fondata nel 1975», Trieste, 2014, p. 91, Al CARDINAL QUERINI Potsdam, 3 maggio 1752 : «Eminenza, dalle passate mie V.E. avrà rilevato siccome i 500 zecchini ch'ella ha destinato per la chiesa cattolica...», <http://hdl.handle.net/10077/12567>.

¹⁷ VOLTAIRE, *Lettres de M. de Voltaire et de sa célèbre amie; suivies d'un petit Poëme, d'une lettre de J. J. Rousseau, & d'un parallele entre Voltaire et J.-J. Rousseau*, 1782, p. 38 Trad. «Ha trascorso qui sei settimane questo autunno. Ha messo le sublimi scoperte di M. Newton sulla luce in dialogo, che possono (almeno) rispecchiare quelle di Fontenelle».

[...] que je suis voire marquise. [...] Vous savez que l'ambition est une passion insatiable; je devrais bien me contenter d'être dans l'estampe, je voudrais à présent être dans l'ouvrage, et qu'il me fusse adressé¹⁸.

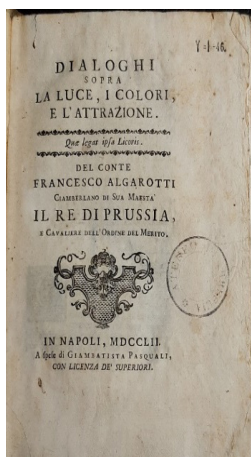


Fig. 2 - Frontespizio dell'opera: *Dialoghi sopra la luce i colori e l'attrazione*, Francesco Algarotti, Napoli, 1752

Nella lettera del 18 luglio 1736, indispettita per il contenuto della pubblicazione, svelava al matematico Maupertuis i motivi, del tutto personali, che avevano spinto il conte veneziano a rinunciare alla spedizione in Lapponia¹⁹ e, risentita dopo aver scoperto che non le è stato riconosciuto l'onore sperato neppure nella dedica, il 9 maggio 1738, scriveva al matematico il suo disappunto in tono pungente²⁰ (fig. 3):

¹⁸ *Id.* Trad. «Avete portato via questo schizzo che mi rappresenta; Avrò quindi l'onore di essere all'inizio di quest'opera piena di arguzia, grazia, fantasia e scienza. Spero che mettendo all'inizio il mio ritratto lascerete sottintendere che io sia la vostra marchesa. Sapete che l'ambizione è una passione insaziabile; dovrei ben accontentarmi di essere nella stampa, ora vorrei essere nell'opera, e che fosse dedicata a me; ma non pensate che lo rivendichi a questo onore senza pensare di meritarlo».

¹⁹ E. DU CHÂTELET, *Lettres inédites de Mme la M^{se} Du Châtelet, et supplément à la correspondance de Voltaire avec le roi de Prusse et avec différentes personnes célèbres*, Paris, 1818. A Maupertuis nella lettera XX, p. 25 «Je crois que nous verrons incessamment les marquis Algarotti, ce transfuge de la Laponie, qui a préféré des hommes à des étoiles. Il arrive d'Angleterre dont il me paraît enchanté: pour moi, j'attendrai votre retour pour y aller».

²⁰ *Ibid.* Lettera XXIV p.35.

Il y a un trait dans le commencement, sur les marquises imaginaires, qui ne plaira pas à M. de Fontenelle, ni à M. Algarotti; il l'avait ôté dans l'édition de France, je ne sais comment il s'est glissé dans celle de Hollande: je crois qu'il ne vous déplaira pas; car je sais que vous n'aimez pas les affûquets dont ces Messieurs surchargent la vérité.

On dit que le livre de M. Algarotti est intitulé: *le Newtonianisme à la portée des dames*; quand je l'ai vu, son livre, il n'y plaisait que sur la lumière; mais je ne sais trop quelle bonne plaisanterie il aura pu trouver sur la raison inverse du carré des distances. Après son titre, il n'y a peut-être rien de si ridicule que sa dédicace à un homme, qui a toujours voulu tourner le système de l'attraction en ridicule; je crois qu'il voulait être de l'Académie.

M. de Voltaire est très-fâché que ses libraires

3*

Fig. 3 - Lettera XXIV di Émilie du Châtelet al matematico Maupertuis

Anche Voltaire non aveva apprezzato la scelta di Algarotti di utilizzare per il dialogo una marchesa, che sembrava una ridicola caricatura della marchesa du Châtelet e non aveva mancato di ironizzarne la scelta in una lettera al conte²¹.

5. AFFINITÀ FEMMINILE BRESCIANA

Volendo leggere la figura di Émilie du Châtelet nella sua dimensione sociale, oltre che documentale, consideriamo quanto avveniva anche a Brescia e, riferendoci a quanto scritto da Cristina Cappelletti²² troviamo il suo *alter ego* femminile in Camilla Solar D'Asti Fenaroli, la poetessa che lamentava la smania eccessiva di poetare del suo secolo e che, consigliata dal conte Gian Maria

²¹ Cfr. E.M. DE TOMMASO, G. MOCCHI, *Scienza all'opera nel «paradiso terrestre» di Émilie du Châtelet*, in *DIVERSAMENTE SCIENZA*, Firenze University Press, p. 33.

²² Cfr. CAPPELLETTI, «*Onore e decoro delle muse bresciane*», cit., p. 8: «la cultura femminile a Brescia non fu né frivola né ciarlieria, le salonnières bresciane rifuggivano la letteratura spiccia dei romanzetti «alla Chiari» ed erano ben lontane dal tipo della nobile pastorella arcade, pronta a dar prova delle sue fallaci doti poetiche a ogni occasione».

Mazzuchelli²³ ad abbandonare la poesia, aveva mostrato il suo temperamento scrivendo in un componimento tutto il suo disappunto. La contessa Fenaroli aveva continuato a comporre, così come Émilie du Châtelet aveva portato avanti nei suoi studi la stessa convinzione del proprio ruolo di intellettuale. Autrice principale, per numero di componimenti (34 sonetti), nella raccolta, curata dal conte Carlo Roncalli Parolino nel 1761, di *Rime di vari autori bresciani viventi*, aveva affrontato le tematiche dell'amore infelice e non ricambiato, questioni religiose e politiche. Le pene d'amore, per un uomo che l'aveva ingannata e tradita, unite alla gelosia, da lei sperimentata concretamente ad un certo punto della sua vita, sembravano aver preso il sopravvento ispirando un componimento, che l'avrebbero fatta sentire appagata nella vendetta, deridendo chi l'aveva abbandonata²⁴:

...né coi sospir, col pianto o con parole
trovo scarsa pietade a miei tormenti.

Ma verrà un dì, che il bel celeste viso
egli vedrà qual copra alma superba,
di fé, d'amore, del suo ben nemica.
Io lieta allor vedrà con scherno e riso,
spenta da freddo gel la fiamma antica,
l'alta de' mali miei vendetta acerba.

Affinità di sentimenti e di studi sembrano accomunare i destini della marchesa e della contessa bresciana; il nobile Antonio Brognoli nel suo: *Elogi di Bresciani per dottrina eccellenti del secolo XVIII*, descriveva la seconda come una donna appassionata anche allo studio delle materie scientifiche, oltre che "fina pensatrice"²⁵: «[...]Le più sottili materie erano a lei adattate, i più intralciati ragionamenti erano per lei piani; le più intricate quistioni erano da lei snodate, e decise»²⁶. In particolare, entrambe avevano subito l'attrazione inno-

²³ *Rime della valorosissima ed egregia Donna Camilla Solar d'Asti Fenaroli Nobile Bresciana raccolte da Giovambattista Zelini Prete Cittadino Castiglionesse in segno di altissima riverenza e stima verso l'opera e l'immortale rimatrice*: «Costui mi disse un dì con malagrazia, che a dire il vero, e non se l'abbia a male, d'ascoltarlo era già ristucca e sazia, che a far il nome mio chiaro e immortale, onde Brenno s'allegri e n'abbia onore, misera e vile Poesia non vale. Quai spropositi mai!».

²⁴ M. ZANINI, «La Mia Fiamma In Sen Non Celo». *Camilla Solar D'asti Fenaroli E Giovanni Alvisi Mocenigo nelle carte dell'archivio della Fondazione Ugo Da Como*, in *La lettura e i libri tra chiostro, scuola e biblioteca*, Forum, Udine, 2017, p. 214.

²⁵ *Ibid.* «Ella avea il bel dono della chiarezza, con cui spiegare i propri, e gli altrui pensieri, da ciò appare, che la Fenaroli era più fina pensatrice».

²⁶ A. BROGNOLI, *Elogi di Bresciani per dottrina eccellenti nel secolo XVIII*, Brescia, 1785, pp. 201-203 «[...]e nell'udire dalle sue rosee labbra scorrere un perenne recondito fiume di scienza, che forse non è stato ad alcuna altra Donna dischiuso».

vativa delle idee di Newton e possiamo supporre che la Fenaroli abbia potuto apprezzare quanto di esse aveva raggiunto la nostra penisola proprio ad opera degli scritti di Algarotti.

Talora cerco nelle dotte carte
di lui, che all'Anglia feo cotanto onore,
la cagion dei colori a parte a parte...

Nel componimento, scritto in un periodo di villeggiatura nella residenza di famiglia a Tavernola Bergamasca, sul lago d'Iseo²⁷, la contessa, si dichiarava sua lettrice e rinnovava il riferimento anche nel XXIV dei Sonetti d'amore, conservati manoscritti presso la Biblioteca Queriniana:

Lassa, che in vano sulle dotte carte
che sgombran l'alma del volgare errore
cerco inganno sovente il fier dolore
e il rio sospetto, che da me non parte.

Che mentre vo cercando a parte, a parte
come sia nella luce ogni colore
qual l'Iride si pinga il crudo amore
raccoglie al cor alme faville sparte.

[...]

Così alla fine chiudo il volume, e solo
o di più, ch'ora indarno m'affatico
per aver tregua coi sospiri un poco.

6. GABRIELLE ÉMILIE LE TONNELIER DE BRETEUIL, MARCHESA DU CHÂTELET

Nella seconda metà del XVI secolo la famiglia Le Tonnelier di Breteuil, del comune Parigino di Beauviasis, era rappresentata alla corte di Carlo IX da Claude, segretario della Camera e del gabinetto del re.

I Breteuil appartenevano, di fatto, alla *noblesse de robe*: i dignitari francesi che si occupavano di funzioni governative, di amministrazione della giustizia e di amministrazione delle finanze pubbliche. Lo stesso padre di Émilie, Louis Nicolas Le Tonnelier de Breteuil: barone de Preuilly²⁸ rivestiva un incarico prestigioso, solitamente riservato ad un gentiluomo distinto dal suo rango

²⁷ Cfr. ZANINI, «*La Mia Fiamma In Sen Non Celò*», cit., p. 240, «In quella del Sebin deserta sponda,/cui inge il fianco alpestre orrida balza».

²⁸ Titolo acquisito nel 1690, primo barone di Touraine, signore di Azay-Le-Féron, Fombaudry et Tournon, ufficiale della Sua casa e lettore ordinario della camera del re (12/02/1677), ambasciatore dei Principi italiani dal 18/01/1688, era stato nominato introduttore degli Ambasciatori e Principi stranieri al re (19/11/1698).

e perfettamente a conoscenza delle sottigliezze del cerimoniale²⁹. L'incarico prevedeva la possibilità di lavorare direttamente con il re e gli consentiva di rivolgersi direttamente a lui, nel caso di questioni delicate o troppo complesse.

Louis Nicolas, il 3 agosto 1679 aveva sposato la cugina Marie - Anne Le Fèvre de Caumartin e, dopo la sua morte, il 5 aprile 1697 Gabrielle - Anne de Froulay. Visto il ruolo ricoperto a corte, il barone di Breteuil nel 1706, anno di nascita di Gabrielle Émilie (17/12/1706), aveva acquistato un palazzo in *Place Royale* dove si era trasferito con la sua famiglia, rimanendovi fino alla morte. Il palazzo parigino non era rimasto l'unica residenza dei Breteuil perché nel 1719 aveva acquistato, sempre per la famiglia, il castello di Buisson a Créteil.



Fig. 4 - Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marquis du Châtelet, Maurice Quentin de La Tour



Fig. 5 - Louis Nicolas de Breteuil, Anonimo, Scuola francese del XVII sec.



Fig. 6 - Madame de Breteuil, Anonimo, Scuola francese del XVII sec.

Uomo colto, privo dei tradizionali pregiudizi riguardanti l'educazione delle donne, Louis Nicolas, che nutriva per la figlia un sentimento di particolare tenerezza, si era rifiutato di mandarla in convento e le aveva concesso di avere pari educazione dei suoi fratelli, affidandola agli stessi insegnanti³⁰. Nel 1714, nel castello di Saint-Ange del cugino Louis Urbain de Caumartin, Louis Nicolas de Breteuil, aveva incontrato il giovane poeta François Marie Arouet (Voltaire). Lo stesso Voltaire ricorderà nei suoi scritti che, in quella occasione, il barone di Breteuil aveva orgogliosamente presentato la piccola Émilie come

²⁹ Cfr. S. BARTOLI, *La felicità di una donna*, Olschki, Firenze, 2017, p. 8.

³⁰ La maggior parte delle notizie ci giungono dalle *Memorie* di Voltaire.

una bambina prodigio, in grado di eseguire a mente divisioni a sette cifre³¹.

Spirito libero, scettico, uomo dell'Illuminismo, Louis Nicolas de Breteuil organizzava, nel suo palazzo parigino, un salotto frequentato giornalmente dai migliori pensatori e letterati dell'epoca. Proprio in questo ambiente, frequentato dall'età di dieci anni, la piccola Émilie aveva conosciuto Bernard le Bovier de Fontenelle, da cui avrebbe appreso le prime nozioni scientifiche.

L'educazione e la libertà di pensiero, ricevute da un padre così lungimirante e attento alle doti della figlia, avevano finito per rendere Émilie uno spirito dalle idee innovative, ma in perenne contrasto la madre Gabrielle Anne de Froulay, figlia del conte Charles di Froulay, sottufficiale di Tessé³².

Significativi sono alcuni aneddoti che delineano il ritratto di Émilie bambina e adulta. Il primo è riportato da Alphonse Rebière, in una conferenza sulle donne nella scienza, del 1894 che, citando uno dei biografi della Marchesa, riporta:

Un compasso di legno abbastanza grande, con una grande testa, ma privo delle sue punte, passò nelle mani di qualcuno della casa. Si decise di vestire questo compasso da bambola e farlo portare come giocattolo alla piccola Émilie. La bambina, dopo averlo esaminato per qualche tempo, cominciò a spogliarlo, con una sorta di indignazione o impazienza, dai tessuti sgraditi con i quali l'avevano camuffato; e dopo averlo girato più volte nelle sue deboli mani, ne scopri l'utilizzo; e, come per istinto, la si vide tracciare, con questo strumento degradato, una figura informe, nella quale però non si ebbe difficoltà a riconoscere un cerchio, cioè, come sappiamo, la figura più perfetta in geometria. La prima istruzione di Mademoiselle de Breteuil si era compiuta³³.

Dall'Elogio storico scritto da Voltaire apprendiamo che:

Fin dalla tenera età [...] ha imparato dall'italiano e dall'inglese. Tasso e Milton le erano familiari quanto Virgilio: ha fatto meno progressi in spagnolo, perché le è stato detto che c'è poco in questa lingua se non un libro famoso, e che questo libro è frivolo. [...] Un giorno le fu mostrato non so quale miserabile opuscolo in cui un autore, che non era alla sua portata, aveva osato parlare male di lei; disse che se l'autore aveva perso il suo tempo a scrivere queste cose inutili, (lei) non voleva sprecare il suo tempo a leggerle: il giorno dopo, avendo saputo che l'autore di questa diffamazione era stato rinchiuso, scrisse a suo favore senza che lui l'abbia mai saputo³⁴.

³¹ Cfr. BARTOLI, *La felicità di una donna*, cit., p. 7. Anche se nell'*Elogio storico* Voltaire scrive: «L'ho vista un giorno dividere fino a nove cifre per altre nove cifre, frontalmente e senza alcun aiuto, in presenza di un geometra attonito che non poteva seguirla».

³² *Grand-Maréchal des Logis de la Maison du Roi*, cavaliere di Ses Ordres, e d'Angélique di Baudéan di Parabère, durante il regno di Luigi XIV.

³³ A. REBIÈRE, *Les femmes dans la science : conférence faite au cercle Saint-Simon le 24 février 1894*, Parigi, 1894, p. 21.

³⁴ <http://www.monsieurdevoltaire.com/article-elogie-historique-de-madame-la-marquise-du-Châtelet-87921442.html>.

7. ÉMILIE DU CHÂTELET - MADRE

Émilie de Breteuil a diciannove anni sposava Floret Claude du Châtelet che ne aveva trenta. Il marchese aveva ricevuto dal padre le terre di Cirey e il castello, che però sarebbe divenuto sua proprietà solo alla morte del padre stesso, pertanto, subito dopo il matrimonio, la coppia si era trasferita da Parigi a Semur, dove si trovava la famiglia del marito. A Semur la fama matematica di Émilie si era diffusa repentinamente, grazie anche alla creazione di un piccolo circolo culturale a cui partecipavano il naturalista Buffon e il matematico Mézières. La marchesa tuttavia, insoddisfatta della nuova realtà per lei troppo provinciale, sarebbe ritornata a Parigi l'anno successivo, durante la sua prima gravidanza, per la nascita di Gabrielle Pauline du Châtelet (1726-1754). A differenza di quanto aveva fatto il padre con lei, Émilie aveva affidato l'educazione della figlia alle monache del convento, nel quale la ragazzina sarebbe rimasta fino all'anno prima di sposare il duca Del Montenegro Alfonso Carafa. Pauline du Châtelet, moriva a ventotto anni, dopo una decina di gravidanze in 11 anni di matrimonio, di cui 6 portate a termine, dopo aver visto morire 5 dei suoi figli. Solo la sesta l'avrebbe seguita a distanza di un mese³⁵ estinguendo la famiglia dei Carafa.

Destino tragico quello della giovane fanciulla, che aveva trascorso la maggior parte della vita lontana dalla madre e con la quale aveva intrattenuto un rapporto epistolare di cui non è rimasta traccia. Rimangono invece, nel folto carteggio della Marchesa, le lettere da lei inviate a vari conoscenti per informarsi sullo stato di salute di Pauline e gli inviti scritti agli amici per le nozze della figlia. Felicità e opportunismo pervadono questo gesto come testimoniato dall'invito spedito a Johann Bernoulli, nel quale Émilie aveva presentato le nozze a titolo di curriculum, per avviare il personale dialogo scientifico. Quasi in contrapposizione, nel 1746 Voltaire scriveva invece ad Algarotti perché intercedesse, a favore di Pauline, presso la corte di Napoli per farla diventare dama della regina, sua coetanea.

Nel 1727 nasceva il primo figlio maschio, Louis Marie Florent de Lomont d'Haraucourt, duca di Châtelet e l'anno successivo, il 1728, moriva il padre di Émilie, colui che l'aveva sempre appoggiata e protetta amorevolmente. Mentre Émilie decideva di ritornare definitivamente nella residenza di famiglia a Parigi, la madre se ne allontana per stabilirsi nel castello di Buisson a Creteil. La nascita del figlio non sembrava aver intaccato l'indole di madre distaccata, eppure è proprio a questo figlio che avrebbe dedicato il suo scritto *Istituzioni di fisica*, un manuale dal chiaro intento pedagogico, le cui parole nell'introduzione rivelano un profondo e protettivo sentimento materno:

³⁵ I figli di Gabrielle Pauline Du Châtelet: Don Francesco (* 28-11-1745 + 30-6-1749), Patrizio Napoletano, Donna Maria Fortunata (* 26-3-1748 + 28-6-1749), Don Antonio (* 4-7-1749 + 7-3-1756), Patrizio Napoletano, Donna Maria Fiorenza (* 20-3-1751 + 21-7-1753), Don Gabriele (* 1752 + 30-3-1754), Patrizio Napoletano, Donna Maria Giuseppa (* 9-11-1753 + 11-9-1754).

Mi son contentata di allontanare le spine che avrebbero potuto ferire le vostre mani tenerelle, ma non mi è parso di dovervi sostituire dei fiori altronde presi ; essendo persuasa che un buon intelletto , per debole che ancora egli sia , trova maggior piacere e contentamento in un raziocinio chiaro e preciso, che in una affettata eleganza, o vivezza inopportuna³⁶.

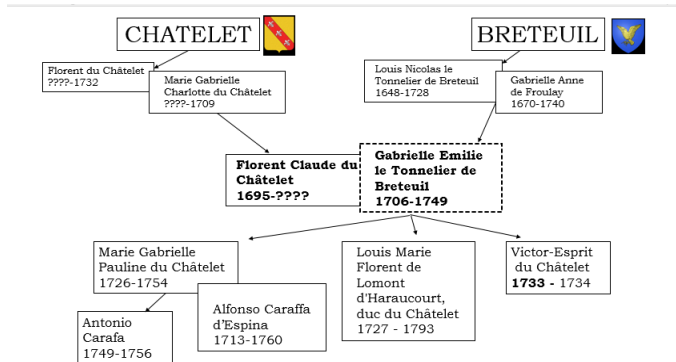


Fig. 7 - Semplificazione dell'albero genealogico di Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marchesa du Châtelet

Il terzo figlio della marchesa du Châtelet: Victor-Esprit, nasceva l'undici aprile 1733 e moriva nel mese di gennaio del 1734. Émilie, come madre affranta, comunicava il suo dolore a Voltaire attraverso la lettera nella quale, oltre a descrivere i suoi sentimenti, il suo dolore di madre, attribuiva alla matematica un potere taumaturgico³⁷. (Fig. 8)

8. PASSIONI E SENTIMENTI

Il marito era partito per una campagna militare in Polonia lo stesso anno in cui era nato Victor-Esprit ed Émilie aveva ricominciato a frequentare i salotti parigini, non assiamente, ma dimostrando la propria autonomia da questioni familiari e domestiche, suscitando fastidi e maldicenze. Chiacchiere e calunnie erano all'ordine del giorno per la mondanità parigina, anche se quelle relative alla marchesa sembravano non essere mai sufficienti e all'altezza di una donna del suo rango. Di lei si parlava troppo poco, perché era dedita ad interessi non consueti per il mondo femminile del XVIII secolo.

³⁶ *INSTITUZIONI DI FISICA* di Madama la Marchesa DU CHASTELLET Indiritte a suo Figliuolo. Traduzione dal Linguaggio Francese nel Toscano, Venezia, 1743, p. 23.

³⁷ E. ASSE, *LETTRES DE LA M^{re} DU CHÂTELET REUNIES POUR LA PREMIERE FOIS*, Parigi, 1882, p. 25.

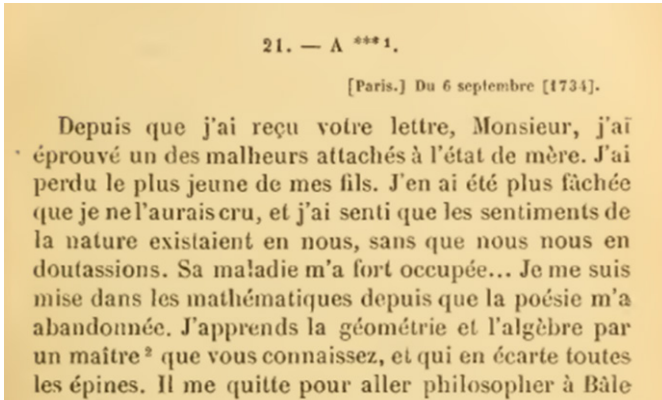


Fig. 8 - Lettera a Voltaire, 6 settembre 1734

A 21 anni si era innamorata perdutamente dell'esuberante ufficiale della marina reale: Joseph-Marie Budes de Guébriant, che non aveva corrisposto il suo amore e per il quale aveva tentato il suicidio. L'episodio era stato minimizzato da Voltaire nelle sue *Memorie*, lasciando intendere che non fosse realmente accaduto, a causa della mancata reazione del marito.

La seconda *liaison* era stata 'causata' dallo stesso Voltaire, che le aveva presentato il matematico, fisico, filosofo e naturalista Pierre-Louis Moreau de Maupertuis (1698 –1759). Colui che aveva introdotto in Francia le idee di Newton e formulato per la prima volta il principio di minima azione, era un vero e proprio seduttore di donne intellettuali, ma in grado di riconoscere quelle troppo esigenti come la marchesa du Châtelet, a cui peraltro dava lezioni di matematica. Questa allieva troppo esigente, reclamava appuntamenti in forma epistolare e con gesti discutibili, come quando si era travestita per seguirlo durante la notte, presentandosi a caffè Gradot, che era riservato esclusivamente agli intellettuali di sesso maschile, suscitando scandalo. Incurante della reazione, la Marchesa aveva trasformato la relazione in amicizia e partecipato agli appuntamenti che si tenevano al caffè mostrando con disinvoltura le sue doti argomentative.

Successivamente era rimasta affascinata dal fratello della sua più cara amica Cathérine de Richelieu: Luis François Armand de Vignerot du Plessis, III duca di Richelieu, l'uomo più disputato dalle donne parigine. Il Duca entrava e usciva di prigione. Membro dell'accademia di Francia, si dice non per i suoi meriti, ma piuttosto per la sua parentela, era entrato nel parlamento nel 1725 e per Voltaire rappresentava un modello di eleganza, generosità e raffinatezza, mentre per altri era il simbolo di corruzione nobiliare. Di certo sappiamo che

era riuscito a stregare anche Émilie du Châtelet³⁸ e che questa, superata l'attrazione iniziale era riuscita a mantenere anche con lui un rapporto di amicizia, resa ancora più intensa dall'intimità che l'aveva preceduta.

Le passioni sentimentali si alternavano alla sua più grande debolezza: il gioco d'azzardo. Male diffuso tra la nobiltà dell'epoca e unico antidoto alla noia, il gioco le permetteva di riprodurre sensazioni forti e momenti di eccitazione:

[...] È chiaro che la passione per il gioco trova la sua forza nell'amore per il denaro; [...] Il nostro io vuole sentirsi stimolato o dalla speranza o dalla paura, è felice soltanto per le cose che lo fanno sentire pienamente vivo; ora, il gioco ci eccita sempre con questi due sentimenti e di conseguenza anche il nostro spirito proverà quell'emozione, fondamentale per la felicità³⁹.

Ma le sue perdite erano considerevoli e spesso dovevano intervenire gli amici a sanare i debiti di gioco: «Le 120 lire che la signora De Thil le aveva poi prestato, su richiesta, non furono di aiuto: perse 84.000 franchi con impavidità inconcepibile»⁴⁰

9. RITRATTI E INVIDIA

È noto che il ritratto fosse un genere letterario praticato nei saloni dal XVIII secolo, destinato sorprendere attraverso l'esagerazione dei tratti caratteristici di una persona. Nel nostro caso le penne pungenti della marchesa di Deffand, di Madame Denis e Françoise de Graffigny ci hanno tramandato numerosi aspetti estetici e caratteriali di Émilie du Châtelet. Per la maggior parte poco rispondenti alla realtà, pur se di notevole interesse letterario, queste descrizioni sono inserite nelle loro corrispondenze private e alternano il goffo al veritiero.

Di lei Renée-Caroline-Victoire de Froulay de Tessé, marchesa di Crequy (1714–1803) scriveva:

[...] mia cugina Émilie aveva tre o quattro anni meno di me, ma era più alta di cinque o sei pollici. Il suo amico Voltaire fece stampare che era nata nel 1706, con l'intenzione di farla ringiovanire di quattro anni, ma era nata il 17 dicembre 1702, come è facile verificare nella sacrestia di Saint-Roch. Era un colosso in tutte le proporzioni. Era una meraviglia di forza oltre che una meraviglia di goffaggine; aveva piedi terribili e mani formidabili: la sua pelle era già come una grattugia di noce moscata; [...] Posso capire che Voltaire abbia potuto farla passare per una

³⁸ La Marchesa era consapevole che relazione con il duca di Richelieu non sarebbe durata a lungo.

³⁹ E. DU CHÂTELET, *Discorso sulla felicità*, Elliot, Roma, 2015, p. 24.

⁴⁰ Archives Émilie Du Châtelet, Chronologie de la vie d'Émilie Du Châtelet, p. 61.

studiosa, ma non riesco a spiegarmi come M. Clairaut, che era rude e severo avesse avuto la compiacenza di farlo⁴¹.

Marie Anne de Vichy-Chamrond, marchesa du Deffand (1696 – 1780) cugina di Émilie, con la quale condivideva la passione per il gioco, molto brava nei ritratti, riversava nelle sue descrizioni odio e gelosia per il rapporto privilegiato che la marchesa du Châtelet aveva con il più famoso degli spiriti del tempo: Voltaire.

Immaginate una donna alta e magra, con una carnagione accesa, senza sedere, senza fianchi, torace stretto, due tettine flosce, grosse e braccia, grosse gambe, piedi enormi, testa piccolissima, molto aguzzo, naso affilato e appuntito, ecco la faccia della bella Émilie, una faccia di cui è così felice, che non risparmia nulla per metterla in mostra: ricci, pompons, gemme, bigiotterie, tutto in abbondanza; ma poiché vuole essere bella nonostante la natura, e vuole essere magnifica nonostante la sorte, per permettersi il superfluo deve rinunciare al necessario, come camicie e altre inezie⁴².

Proseguiva deridendone l'ambizione, giustificando gli studi di geometria quali pretesto per essere superiore alle altre donne e tributandone il successo all'esclusiva presenza di Voltaire⁴³. Nondimeno la gran parte delle testimonianze e dei dipinti contemporanei esistenti contraddice le critiche che la signora du Deffand rivolgeva al fisico della marchesa du Châtelet.

⁴¹ M. DE COURCHAMPS, *Ricordi della marchesa de Créquy dal 1710 al 1803*, Garnier frères, librai ed editori, 1873, vol. 1, pp. 97-98.

⁴² Marie de Vichy Chamrond marquise Du Deffand, *Correspondance complète de la marquise Du Deffand avec ses amis le président Hénault, Montesquieu, d'Alembert, Voltaire, Horace Walpole, classée dans l'ordre chronologique et sans suppressions, augmentée des lettres inédites au chevalier de L'Isle, précédée d'une histoire de sa vie, de son salon, de ses amis, suivie de ses œuvres diverses, et éclairée de nombreuses notes*, Vol.1, pp. 762-763. Segue un'altra descrizione: «Senza fianchi, petto stretto, braccia grandi, gambe grandi, piedi enormi, testa molto piccola, viso magro, naso appuntito, due piccoli occhi verde mare, carnagione scura, rossa, riscaldata, la bocca piatta, i denti chiari ed estremamente rovinati».

⁴³ *Ibid.* e anche: «È nata con una certa intelligenza; il desiderio di apparire di più le ha fatto preferire lo studio delle scienze più astratte alle conoscenze più piacevoli: crede che questa singolarità le dia maggiore reputazione e superiorità su tutte le donne. Non si è limitata a questa ambizione, voleva essere una principessa, lo è diventata, non per grazia di Dio, né per quella del re, ma per la propria. Questo gusto del ridicolo le è passato come tutto il resto, ma ci siamo abituati a guardarla come una principessa da teatro, e abbiamo quasi dimenticato che è donna di rango. La signora lavora così attentamente per sembrare cosa non è al punto di non sapere più quale sia la realtà. Anche i suoi difetti non sono naturali, potrebbero essere dovuti alle sue pretese, sentendosi principessa a pochi riguardi, sentendosi scienziana è molto arida, vedendosi bella si comporta da stolidità. Non importa quanto sia famosa, la signora Du Châtelet, non sarà soddisfatta fino a quando non sarà celebrata, e questo è ciò che ha ottenuto di nuovo diventando un'amica dichiarata da M. de Voltaire. È lui che fa brillare la sua vita, ed è a lui che dovrà l'immortalità».

Più clemente appare invece la descrizione della letterata e musicista francese: Marie Louise Mignot, detta Madame Denis (1712 –1790), nipote e compagna di Voltaire, che nel maggio 1738 scriveva: «[...] Madame du Châtelet si è molto arrotondata. Ha una figura amabile e sta a meraviglia [...] È una donna di grande intelligenza è molto graziosa, che usa tutte le arti immaginabili per sedurlo»⁴⁴. Mentre la scrittrice francese Françoise de Graffigny (1695 –1758) che da una parte la stimava per la superiorità con la quale era riuscita a «[...] ad infischiarne di chiacchiere, pettegolezzi e maldicenze: aveva cose più interessanti di cui occuparsi, regalandosi così la vendetta più efficace nei confronti di chi la detestava»⁴⁵, dall'altra affermava: «[...] quella “megeira” di Émilie non sa di nulla[...] è di un'ignoranza tale da inorridire e scrive solo assurdità»⁴⁶.

Persino Federico II di Hohenzollern (1712 – 1786), presumibilmente geloso per lo stesso motivo della marchesa di Deffand, dopo aver letto l'opera inviatagli dalla marchesa du Châtelet, si era espresso duramente nei suoi confronti:

La Minerva ha appena mostrato la propria fisica. Vi è del buono ed è König che ha fatto il più. Ella ha sistemato qua e là, con qualche parola sfuggita a Voltaire durante la cena [...] i suoi amici dovrebbero consigliarle caritatevolmente di istruire il proprio figlio senza la pretesa di istruire l'universo»⁴⁷.

Eppure Émilie du Châtelet, schiva di qualsiasi osservazione e giudizio, si sentiva profondamente libera di esprimere le sue idee, di dedicarsi agli studi e mostrava al mondo la sua anima e i sentimenti più intimi nelle *Riflessioni sulla Felicità*, dicendo di sé stessa: «Ho un buon carattere, ma non sono molto robusta e so che ci sono delle cose che potrebbero minare la mia salute, come ad esempio il vino e liquori. Me li sono proibiti fin dalla gioventù [...] mi hanno evitato sino a ora di ammalarmi»⁴⁸.

10. SPIRITI AFFINI

L'unica persona in grado di comprendere questa donna attiva, colta, curiosa e di descriverne le doti, apprezzandole, era Voltaire, che la marchesa du Châtelet aveva incontrato nel palco della duchessa di San Pierre, nella primavera del 1733, appena nato il suo terzo figlio, partecipando alla prima di un'opera teatrale. Il 6 maggio lui le aveva scritto una lettera sorprendentemente intima, ma la loro relazione si era concretizzata a partire dal 1735.

⁴⁴ S. BARTOLI, *La felicità di una donna*, Olschki, Firenze, 2017, p. 45.

⁴⁵ *Ibid.* p. 83.

⁴⁶ *Ibid.* p. 103.

⁴⁷ *Ibid.* p. 104.

⁴⁸ G.E. DU CHÂTELET, *Discorso sulla felicità*, Traduzione dal francese di Angelo Molica Franco, Elliot, Roma, 2015, p. 4.

Affascinato dalla bambina prodigio, Voltaire aveva ritrovato una donna i cui interessi culturali erano profondamente affini ai suoi ed era stato travolto da un sentimento che esprimeva all'amico Cideville già nell'agosto 1733: «È una donna quale non se ne conoscono, [...] non so far nulla senza un suo ordine. [...] Dovete credermi: è impossibile disobbedirle [...] la sua anima è di stoffa che lei ricama ogni giorno in mille modi». ⁴⁹ Sempre all'amico Cideville, Voltaire raccontava con tenerezza:

La sua mente è filosofica e il suo cuore ama i pompons, ma i pompons e il mondo sono della sua età, e il merito è superiore alla sua età, al suo sesso e al nostro. Ammetto che è tirannica: per farle la corte bisogna parlarle di metafisica, quando si vorrebbe parlare di amore. ⁵⁰

Nelle occasioni mondane, la marchesa usava abiti alla moda, nastri, fiocchi, pizzì, profumi, cipria, gioielli e bigiotteria, impiegando ore per scegliere un abito e finendo, a volte, per farlo sorridere, ma innamorato e abile uomo d'affari, Voltaire l'assecondava in ogni suo desiderio arrivando a saldare i suoi debiti di gioco, a chiudere il processo che dissanguava la famiglia Du Châtelet da anni e a finanziare tutti i lavori di restauro e arredo del castello di Cirey.

Complicità, interessi e il sentimento che univano i due amanti sono rappresentati, come tributo alla Marchesa, nell'incisione che apre l'opera di Voltaire *Elementi della filosofia di Newton* (1738), nella dedica introduttiva:

Lo studio approfondito che voi avete condotto su molte nuove verità e il frutto di un lavoro degno di rispetto è ciò che io offro al pubblico per la vostra gloria, per quella del vostro sesso e per l'utilità di chiunque vorrà coltivare il suo intelletto e gustare senza fatica le vostre ricerche ⁵¹

La rappresentazione dell'incisione ⁵² è divisa verticalmente in due parti: nella parte più bassa, la figura maschile con la corona d'alloro ritrae Voltaire intento a scrivere e una serie di oggetti: libri e attrezzi geometrici, presenti nel castello di Cirey. Nella parte superiore due figure: a sinistra quella maschile, sorretta dalle nuvole che rappresenta Newton, a destra quella femminile sorretta dagli angeli riproduce la marchesa du Châtelet, raffigurata allegoricamente come una musa. Lo specchio, sorretto dalla Marchesa, riflette la sa-

⁴⁹ VOLTAIRE, *Lettres de M. de Voltaire et de sa célèbre amie [la Mise Du Châtelet]*; suivies d'un petit Poème, d'une lettre de J. J. Rousseau, & d'un parallele entre Voltaire et J.-J. Rousseau, Parigi, 1782, p. 1

⁵⁰ *Ibid.* p. 3.

⁵¹ *A Madame la Marquise du Chastelet, Avant-propos, in Éléments de la philosophie de Newton donnés par M. de Voltaire*, Londres, 1738, p. 9.

⁵² Le linee circolari che appaiono sull'immagine sono state da me inserite per esigenze legate all'illustrazione degli elementi che compaiono rappresentazione, durante la relazione tenuta il 25-09-2020 in Ateneo di Brescia.

pienza infusa da Dio a Newton e riflessa da Newton a Voltaire. Nella dedica Voltaire scriveva: «Mi chiami a te vasto e potente Genio; Minerva di Francia, immortale Émilie, Discepolo di Newton e della Verità. Penetri i miei sensi con i fuochi della tua lucidità».



Fig. 9 - Voltaire: Elementi della filosofia di Newton, frontespizio, incisione, dedica

Nel 1734 le *Lettere filosofiche* di Voltaire avevano provocato scandalo e l'editore era stato arrestato. Lo stesso Voltaire, informato dall'amico d'Argental di un prossimo arresto, aveva trovato riparo al Castello di Cirey sur Blaise. Émilie era restata a Parigi per studiare geometria con Maupertuis. Voltaire, geloso, le aveva comunicato che sarebbe restato a Cirey solo se lei lo avesse raggiunto. Il 20 ottobre 1734 la Marchesa, carica di bagagli, non aveva esitato a raggiungerlo, anche se il castello era ancora un cantiere⁵³. Il castello di Cirey, che era stato costruito nel 1643 dal marchese Louis-Jules du Châtelet sul sito di un castello feudale raso al suolo l'anno prima, quando Voltaire era arrivato, stava cadendo in rovina. Dopo aver stipulato un accordo economico con il marchese Florent-Claude du Châtelet, il filosofo aveva fatto iniziare i lavori di ristrutturazione e innalzare un'ala aggiuntiva, per la quale aveva anche scelto una magnifica porta d'onore esterna, scolpita interamente su suo disegno e ar-

⁵³ Possiamo anche supporre che l'immediatezza della risposta sia stata la conseguenza della partenza di Maupertuis per Basilea. Il matematico stava organizzando la spedizione per il Polo Nord.

ricchita con un'iscrizione che inneggiava all'ozio⁵⁴. Il tempo libero di Émilie e Voltaire aveva poco a che fare con il riposo: entrambi iperattivi e interessati alla scienza teorica e sperimentale, scrivevano, gestivano la proprietà, ricevevano gli amici, recitavano e, al disopra di tutto, intrattenevano con amici e conoscenti una intensa corrispondenza. Voltaire esaudiva i capricci della Marchesa regalando: porcellane, tabacchiere, specchi concavi e convessi, recipienti, crogioli, termometri e tutto quanto potesse servire per i loro esperimenti, tutti quegli oggetti che avrebbero reso il castello un laboratorio intellettuale e un modello di riferimento scientifico.

Nel 1736, durante la notte, Voltaire era stato costretto ad allontanarsi da questo 'paradiso' e la Marchesa lo aveva accompagnato alla frontiera. Benché avesse dichiarato di dirigersi da Federico II di Prussia, in realtà si era recato ad Amsterdam, dove sarebbe rimasto per un anno, in attesa di un miglioramento delle condizioni politiche. Rientrato nel 1737, sarebbe rimasto al castello di Cirey fino all'anno successivo.

11. LO STUDIO E LE PUBBLICAZIONI

La piccola marchesa du Châtelet, contrariamente alle consuetudini dell'epoca, non era stata mandata in convento ma aveva seguito, come i fratelli, un iniziale e originale programma di studi organizzato dal padre: letteratura, musica, attività fisica, equitazione. L'aspetto più sorprendente era stata la scelta di includere nell'elenco anche lo studio delle materie scientifiche.

Anche se gli studi erano iniziati in modo non convenzionale, Émilie du Châtelet era una studiosa attenta e entusiasta. Era seguita dai migliori precettori in un ambiente domestico sereno, con il permesso del padre di poter assistere ai dibattiti culturali che si svolgevano nel salotto di casa, di cui erano ospiti letterati e scienziati.

Fin dalla sua prima giovinezza ha dimostrato uno spirito vivace e penetrante, desideroso di ogni genere di istruzione. Ha imparato presto il latino, inglese e italiano, e presto giunse a leggere con disinvoltura i grandi scrittori in queste tre lingue.⁵⁵

La giovane ragazza, che aveva vissuto nel lusso e nelle agiatezze che il suo ceto le consentiva, con vizi e passione per la vita mondana, si era trasformata, al di là della sua altissima estrazione sociale in una di quelle donne:

[...] che hanno goduto di una libertà e di un ruolo cui né quelle del Seicento, né quelle dell'Ottocento ebbero mai accesso. Soprattutto in Francia esse contribuirono a orientare la politica, la mentalità e i costumi. Il loro potere segreto fece dire

⁵⁴ Iscrizione scolpita sull'arco del portale: «*Deus nobis haec otia fecit*».

⁵⁵ DU CHÂTELET, *Lettres inédites de madame la marquise Du Chastelet à M. le comte d'Argental*, Paris, 1806, p. I.

a Montesquieu che “esse formano una specie di repubblica, un nuovo stato nello stato”⁵⁶.

Al suo primo insegnante di matematica, il tedesco Maupertuis, era seguito il giovane Clairaut (1713 - 1765), per le lezioni di geometria e astronomia. Il terzo: Johann Samuel König (1712 - 1757) l’aveva avvicinata alle idee di Leibniz e aveva riscontrato la sua passione per la scienza della misura⁵⁷.

Tra perplessità ed entusiasmi la ventenne Émilie continuava a mantenere la corrispondenza con Maupertuis, aggiornandolo dei suoi progressi:

[...] mi alzo ogni giorno alle sei o poco più per studiare e tuttavia non ho ancora finito gli algoritmi. La mia memoria non mi soccorre sempre e temo sia davvero troppo tardi perché io possa apprendere cose tanto difficili. Talvolta mi sento prossima ad abbandonare tutto. [...] Se non dovessi riuscire a diventare perlomeno mediocre, tanto varrebbe non aver mai cominciato⁵⁸

Gli studi avevano preso una svolta definitivamente concreta a Cirey, dove la creatività veniva quotidianamente stimolata dalle discussioni con Voltaire. I momenti di confronto si alternavano a feste e rappresentazioni delle opere scritte dal filosofo e nelle quali la Marchesa recitava. Nel 1735 aveva tradotto la *Favola delle api* di Mandeville, che riteneva un testo divertente ed istruttivo, considerandolo un esercizio per ripassare l’inglese. Nonostante nella prefazione si trovi un’avvertenza con la quale informa il lettore di avvertire il peso del pregiudizio maschile nei confronti del ruolo delle donne, aveva informato il conte Algarotti di questa sua prima impresa⁵⁹.

Nel 1738 segretamente, di notte e in competizione con Voltaire, *madame du Châtelet*, aveva scritto, una memoria sulla natura del fuoco, per partecipare ad un concorso indetto dall’*Académie royale des sciences*. Nessuno dei due era riuscito a vincere il premio, ma Voltaire aveva ottenuto che le loro memorie venissero pubblicate entrambe nel 1739, assieme a quelle dei vincitori. In seguito Madame du Châtelet aveva pubblicato, con il titolo *Dissertation sur la nature et la propagation du feu* (1744), una versione riveduta del suo lavoro, che aveva risentito dell’influsso leibniziano dei suoi studi. Questa memoria non aveva portato contributi originali, tuttavia rivelava buone capacità di sin-

⁵⁶ L. GIACARDI, *Émilie Marquise du Châtelet: la scienza e il salotto*: <https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1655674/380137/Châtelet.pdf>.

⁵⁷ Si può ritenere una dote singolare per una donna come la Marchesa, che per molti aspetti era portata all’eccesso e manifestava un gusto indubbiamente eccentrico e sproporzionato per l’abbigliamento, gli accessori e il gioco.

⁵⁸ G.E. DU CHÂTELET, *Lettres du XVIIe et du XVIIIe siècle. Lettres de la marquise Du Châtelet, réunies pour la première fois, revues sur les autographes et les éditions originales, augmentées de trente-sept lettres entièrement inédites, de nombreuses notes, d’un index, et précédées d’une notice biographique par Eugène Asse*, 1878, p. 369.

⁵⁹ Cfr. S. BARTOLI, *La felicità di una donna*, Olschki, Firenze, 2017, p. 89.

tesi e dava a Émilie la possibilità di inserirsi a pieno titolo nella comunità scientifica.

Nell'ottobre del 1740, durante un primo viaggio di Voltaire in Prussia presso il nuovo re Federico II, Émilie aveva soggiornato alla Corte di Francia presso Fontainebleau e a dicembre aveva pubblicato *Le Istituzioni di Fisica* dedicandole al suo primogenito. Parlando della fisica nell'introduzione scriveva⁶⁰: «Sembra fatta per gli esseri umani, ruota attorno senza posa alle cose che ci circondano e dalle quali dipendono i nostri piaceri e i nostri bisogni». E ancora:

La fisica è una fabbrica immensa, che oltrepassa le forze di un uomo solo; alcuni vi mettono una pietra, mentre altri ergono un'ala intera; ma tutti debbono lavorare sui fondamenti so di, che a quella fabbrica sono stati dati nell'ultimo secolo col mezzo della geometria e delle osservazioni; altri vi sono, che levano una pianta dell'edificio, ed io sono del numero di questi ultimi⁶¹.

Con il capitolo XXI, dedicato alla forza dei corpi, *Madame* du Châtelet entrava nel più vivace dibattito, dell'epoca, quello relativo al problema della misura delle forze. La discussione contrapponeva due versanti, quello leibniziano e quello cartesiano-newtoniano, coinvolgendo i maggiori scienziati di tutta Europa per quasi mezzo secolo. La traduzione in lingua italiana, nel 1743 aveva portato alla Marchesa il plauso dell'accademia di Bologna e dei dotti tedeschi, che la ritenevano tra i primi 10 personaggi di cultura di tutta Europa. Nel 1745 madame du Châtelet iniziava ad occuparsi della traduzione in francese dei *Principia Mathematica* di Newton e si trasferiva con la corte di Luigi XV al castello di Fontainebleau. A padre François Jacquier (1711-1788) il 12 novembre 1745, confermava di lavorare segretamente alla traduzione, ma di temere di essere preceduta⁶².

12. IL CAMBIAMENTO

Gli anni 40 avevano segnato la fine della relazione sentimentale con Voltaire. La Marchesa aveva riversato le, emozioni, il dolore e le sue considerazioni nello scritto *Riflessioni sulla felicità*. La disamina dei suoi sentimenti, stesa con precisione e logica argomentativa, rendeva il suo trattato diverso da tutte le opere pubblicate che affrontavano la stessa tematica. La delusione amorosa, oggetto dei sonetti della contessa Fenaroli, veniva affrontata da Émilie non in termini generali, ma scrivendo di se stessa e delineando luci e ombre della personale esperienza. Dimentica delle intenzioni dichiarate all'inizio della tratta-

⁶⁰ *ISTITUZIONI DI FISICA di Madama la Marchesa DU CHASTELLET Indiritte a suo Figliuolo. Traduzione dal Linguaggio Francese nel Toscano*, Venezia, 1743, p. 13.

⁶¹ *Ibid.* p. 22.

⁶² Cfr. L. GIACARDI, *Émilie Marquise du Châtelet: la scienza e il salotto*, p. 6.

zione, la Marchesa aveva raccontato gli interrogativi che la attanagliavano: il senso dell'essere, il destino, l'esigenza d'amore e la sconfitta nel rapporto più importante della sua vita, riuscendo ad esprimere il dolore femminile nella sua universalità:

Sono stata felice per dieci anni per l'amore di colui che ha soggiogato la mia anima, e questo periodo io l'ho trascorso accanto a lui senza nessun momento di disgusto o di noia. Quando l'età, le malattie e forse anche la facilità del piacere hanno diminuito il suo desiderio, è passato molto tempo prima che io me ne accorgessi. Io ho amato per due, ho passato la mia vita esclusivamente con lui, e il mio cuore, privo di sospetti, gioiva del solo piacere di amare e dell'illusione di credersi amato. È vero che ho perduto la mia felicità e che questo mi è costato molte lacrime. Sono necessarie vigorose scosse per spezzare simili catene: la ferita del mio cuore ha sanguinato a lungo; ho avuto la forza di soffrire fino in fondo e ho perdonato. [...] perché negli uomini la vanità sopravvive all'amore; essi non vogliono perdere né la loro conquista, né la loro vittima, e sanno ravvivare con mille astuzie quel fuoco mal spento, tenendoci in uno stato di incertezza tanto ridicolo quanto insopportabile. Si deve saper troncare nel vivo, rompere senza rimpianti⁶³.

Lo studio era diventato il rifugio e il rimedio al dolore che la lacerava:

Penso che l'amore per lo studio, fra tutte le passioni, sia ciò che contribuisce maggiormente alla nostra felicità [...] è una risorsa sicura contro l'infelicità e una fonte inesauribile di piacere [...] uno dei grandi segreti della felicità è moderare i desideri e amare ciò che già si possiede⁶⁴.

Dopo il ritorno di Voltaire dalla Prussia qualcosa si era definitivamente spezzato e il rapporto era diventato solo un'immagine sbiadita della loro passione, tradotta in un'amicizia fraterna e unica:

[...] Per gli spiriti di questo temperamento il bisogno di comunicare le idee a uno spirito della stessa forza, e di ricevere idee analoghe, l'abitudine di capirsi rapidamente e senza un accenno e quindi di percorrere in breve tempo un vasto campo di pensieri, è ancora più acuto, più impetuoso che nelle connessioni volgari la necessità e l'abitudine di comunicare e condividere sentimenti e affezioni comuni. [...] Questo è probabilmente il motivo per cui, durante una relazione così lunga, nonostante i torti reciproci, nonostante mille circostanze di fortuna, ambizioni, gloria o affari che, sembravano doverli separare, e soprattutto nonostante tutte le seduzioni del re di Prussia, Voltaire e Mme du Castelet mai potrebbero vivere l'uno senza l'altro⁶⁵.

⁶³ G. E. DU CHÂTELET, *Discours sur le bonheur/Mme Du Châtelet*; éd. critique et commentée par Robert Mauzi, Paris, 1961, p. 31 e p. 37.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ G. E. DU CHÂTELET, *Lettres inédites de madame la marquise Du Chastelet à M. le comte d'Argental*, Paris, 1806, trad. pp. XII-XIII.

Nel 1745 Emilie completava la stesura delle sue Riflessioni sulla felicità, che sarebbero state però pubblicate solo nel 1779 con il titolo di *Discorso sulla felicità*.

Della Marchesa, oltre alle opere pubblicate e postume, rimangono anche i sei quaderni autografi datati tra il 1735 e il 1742 di cui due consacrati alla geometria, quattro ai principi dell'aritmetica e i manoscritti intitolati *Brouillons et commentaire avec de papier pour l'intelligence* (1745-1749): fogli di appunti, schemi da lei molto utilizzati e redatti allo scopo di riorganizzare i suoi pensieri e lo studio. Otto quaderni e una tabella con annotazioni, figure, dimostrazioni e calcoli riveduti, barrati, commentati, costituiscono il manoscritto del 1735, mai pubblicato, intitolato *Corso di geometria*.

Il ricco epistolario raccolto e pubblicato in più edizioni e il corpus di scritti rendono l'idea della mente, dei sentimenti e delle azioni della marchesa du Châtelet nonché della risolutezza e dell'impegno da lei profusi nello studio.

13. ACCADEMICA E MAMMA

Nel maggio del 1746 Voltaire veniva accolto nell'Accademia delle scienze di Francia, a giugno in quella della Crusca, la Marchesa a sua volta diveniva membro nell'Accademia di Bologna per meriti scientifici. Ricordiamo che l'italiana Laura Bassi ne era membro dal 1732, mentre Maria Gaetana Agnesi era stata accolta dalla stessa Accademia nel 1747.

Solo due anni dopo, nel 1748, Voltaire aveva dovuto lasciare la Corte di Francia a causa dei contrasti e dei malumori generati dalle sue idee. Émilie du Châtelet, che fin dal loro primo incontro aveva perorato la sua causa ed intercesso per lui, lo aveva accompagnato alla corte del re Stanislàw Leszczyński a Lunéville nella regione francese della Lorena. Quest'ultimo, dopo il matrimonio della figlia Marie Lezsczynska con il re di Francia Luigi XV, era stato scelto per diventare nel 1737 il nuovo duca di Lorena.

A Luneville, dove il clima era più disteso e l'etichetta ignorata dal nuovo sovrano, uomo semplice che non sopportava le eccessive riverenze della corte parigina, Émilie incontrò il poeta e marchese Jean François di Saint-Lambert (1716 – 1803), innamorandosene. A lui scriveva: «Volerò da voi subito dopo cena, Madame de Boufflers andrà coricarsi e io passerò per il Boschetto»⁶⁶.

La Marchesa sembrava rivivere una nuova adolescenza, rivedendosi desiderata negli occhi del giovane amante; da parte sua, invece, il marchese di Saint-Lambert aveva iniziato la relazione esclusivamente per ingelosire Madame de Boufflers.

Ciò nonostante, nel Natale del 1748, Voltaire ed Émilie avevano lasciato Luneville per raggiungere Cirey e, all'inizio del 1749, la Marchesa, scoprendo di essere incinta, aveva deciso di tornare a Parigi. L'amore che l'aveva distratta per un anno sembrava essersi convertito: la consapevolezza del pericolo che la gravidanza poteva portare ad una donna della sua età la spingeva osses-

⁶⁶ *Lettres de la Marquise*, Vol. 2, pp. 163-168.

sivamente a terminare il lavoro di traduzione e il commento ai *Principia di Newton*. In aprile scriveva a Saint-Lambert:

Io sacrifico tutto, persino il mio aspetto [...] Mi alzo alle nove, qualche volta alle otto, lavoro fino alle tre, prendo il mio caffè alle tre, riprendo il lavoro alle quattro e lo lascio alle dieci per mangiare solo un boccone, converso sino a mezzanotte con M. de V. che mi fa compagnia durante la cena e riprendo il lavoro [...] fino alle cinque [...]. Convengo che se avessi condotto questa vita da quando sono a Parigi, ora avrei finito [...] ho visto che dovevo rinunciare ad andare a partorire a Lunéville, o perdere tutto il frutto del mio lavoro nel caso io muoia di parto, [...] e ho capito che il solo modo di evitare tutti questi inconvenienti [...] era di isolarmi assolutamente, di rischiare il tutto per tutto e di non fare altro che il mio libro⁶⁷.

Invece, nel mese di luglio, su consiglio di Voltaire e in sua compagnia aveva pensato di tornare a Lunéville, dove il re Stanislào aveva fatto riarredare, appositamente per lei, la camera della regina e dove il 4 settembre avrebbe dato alla luce una bambina. Sei giorni dopo, il 10 settembre 1749, colpita da forti febbri, la Marchesa moriva. La bambina, che le era sopravvissuta di soli due giorni, a cui era stato dato il nome di Stanislas-Adélaïde du Châtelet, su suggerimento di Voltaire e in accordo con il marchese du Châtelet, era stata affidata ad una nutrice. Il manoscritto, a cui Émilie aveva lavorato fino all'ultimo respiro, era stato consegnato all'abate Claude Sallier conservatore della Biblioteca Reale, con una nota a mano della Marchesa, che sembra sia stata aggiunta al plico quando aveva capito di morire, reca la data '10 7bre 1749'.

Nei giorni immediatamente successivi al decesso di Émilie non mancarono le critiche e le malignità per le scelte "azzardate" del suo comportamento; unica voce positiva fu quella del matematico Maupertuis:

La società perde una donna dalla figura Nobile e graziosa, [...] che merita tanto più d'essere rimpianta in quanto seppe unire le qualità amabili del suo sesso alle sublimi conoscenze che noi crediamo fatte soltanto per il nostro. Questa capacità sorprendente rende la sua memoria degna di rispetto per l'eternità⁶⁸.

⁶⁷ Cfr. n 247 lettera a Saint Lambert, Paris, 20 maggio 1749, in DU CHÂTELET, *Lettres du XVIIe et du XVIIIe siècle. Lettres de la marquise Du Châtelet, réunies pour la première fois, revues sur les autographes et les éditions originales, augmentées de trente-sept lettres entièrement inédites, de nombreuses notes, d'un index, et précédées d'une notice biographique par Eugène Asse*, 1878.

⁶⁸ E. BADINTER, *Discours sur le Bonheur*, Paris, Payot & Rivage, 1997, p. 320.



Fig. 10 - Marianne Loir, La Marquise du Châtelet, 1745

14. CONCLUSIONE

Di Émilie du Châtelet restano due meravigliose raffigurazioni: la prima è il dipinto di Marianne Loir⁶⁹ che la ritrae con un abito di velluto blu⁷⁰, sorridente, seduta con un gomito appoggiato ad uno scrittoio sul quale compaiono appunti e un astrolabio. Nella mano destra tiene un compasso, che rievoca il suo talento per la fisica, nella mano sinistra un garofano bianco, simbolo di passione e lealtà, due caratteristiche del suo temperamento.

La seconda è nell'*Éloge historique de madame la marquise Du Châtelet* che Voltaire aveva composto nel 1752 e che avrebbe dovuto essere posto a introduzione della traduzione di *madame du Châtelet* dei *Principia di Newton*, ma che il matematico Clairault, che si era occupato della conclusione, avrebbe incluso

⁶⁹ Marianne Loir, La Marquise Du Châtelet, 1745, (vers 1715- après 1779), huile sur toile, 118 cm x 96 cm, Bordeaux, musée des Beaux- Arts. Cliché du M.B.A de Bordeaux / photographe Lysiane Gauhier. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Marianne_LOIR%2C_%22Portrait_de_Gabrielle_Emilie_Le_Tonnellier_de_Breteil%2C_Marquise_du_Ch%C3%A2telet.JPG.

⁷⁰ Il colore blu per lungo tempo era rimasto riservato alla rappresentazione degli abiti del Re di Francia (l'azzurro di Francia) e della Vergine Maria.

come *Preface historique* nell'edizione pubblicata nel 1756: «Mai una donna è stata così istruita come lei, [...]. Non parlava mai di scienza se non a coloro da cui credeva di poter imparare, e non ne parlava mai per farsi notare»⁷¹. In riferimento al suo lavoro, il filosofo scriveva: «Abbiamo assistito a due meraviglie: una, che Newton abbia fatto questo lavoro; l'altra, che una signora l'abbia tradotto e chiarito»⁷².

Ma è solo nelle parole della stessa Émilie du Châtelet che possiamo trovare rappresentata l'anima e la chiave di lettura della sua vita, dedicata all' inseguimento del desiderio di capire il mondo: «L'amore per lo studio è la passione più necessaria alla nostra felicità; è una risorsa sicura contro le disgrazie e una fonte inesauribile di gratificazione»⁷³.

Referenze fotografiche:

Fig. 1 <https://www.librerialogella.it/libri-antichi-e-rari/3930-discorsi-accademici-divarj-autori-viventi>

Fig. 2 fotografia realizzata dalla sottoscritta del volume originale conservato nella biblioteca dell'Ateneo di Brescia

Fig. 3 tratta da: Lettera XXIV, pag. 35 in E. Du Châtelet, *Lettres inédites de Mme la Mse Du Châtelet, et supplément à la correspondance de Voltaire avec le roi de Prusse et avec différentes personnes célèbres*, Paris, 1818.

Fig. 4 https://franciscojaviertostado.files.wordpress.com/2019/11/emilie_chatelet_portrait_by_latour.jpg

Fig. 5

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis-Nicolas_de_Breteuil_\(1648-1728\).jpg#/media/File:Louis-Nicolas_de_Breteuil_\(1648-1728\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis-Nicolas_de_Breteuil_(1648-1728).jpg#/media/File:Louis-Nicolas_de_Breteuil_(1648-1728).jpg)

Fig. 6 <https://www.geneanet.org/media/public/gabrielle-anne-de-froulay-4095101>

Fig. 7 Realizzata dalla sottoscritta

Fig. 8 tratta dalla lettera a Voltaire p. 25, in E. Asse, *LETTRES DE LA Mse DU CHÂTELET REUNIES POUR LA PREMIERE FOIS*, Parigi, 1882

Fig. 9 <https://www.badoemart.it/it/asta-0001/newton-s-phylosophy-voltaire-elemens-de-la-ph-777.asp>

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Voltaire_Philosophy_of_Newton_frontispiece.jpg#/media/File:Voltaire_Philosophy_of_Newton_frontispiece.jpg

<https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/permanent/library/1FP6HWGK/index.meta&start=11&viewMode=image&characterNormalization=orig&pn=13>

Fig. 10

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Marianne_LOIR%2C_%22Portrait_de_Gabrielle_Emilie_Le_Tonnelier_de_Breteuil%2C_Marquis_du_Ch%C3%A2telet.JPG

⁷¹ G. E. DU CHÂTELET, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, Paris, 1756, vol. I, p. V.

⁷² *Id.*

⁷³ G. E. DU CHÂTELET, *Discours sur le bonheur/Mme Du Châtelet*; éd. critique et commentée par Robert Mauzi, Paris, 1961, p. 23.

ALBERTO CRESPI*

LA SCUOLA D'INCISIONE DI BRERA NELLA CULTURA DEL SUO TEMPO**

A Giuseppe Piermarini, architetto folignate allievo del Vanvitelli, il governo austriaco di Maria Teresa, attraverso il conte di Firmian, aveva affidato la revisione e il completamento del palazzo del Richini in Brera dopo la soppressione della Compagnia di Gesù nel 1773.

A Brera confluirono anche le scuole dell'Accademia di pittura e scultura dell'Ambrosiana, chiuse nel 1775.

I lavori giunsero a termine tra 1778 e 1795: denominato Reale Palazzo, divenne sede delle Scuole palatine, della Biblioteca braidense, privilegiata dal Cancelliere austriaco Kaunitz, dell'orto botanico, dell'Accademia di architettura e di decorazione. In epoca napoleonica si aggiunsero l'Istituto di scienze lettere e arti, nel 1806 le sale espositive per Concorsi annuali e infine la Pinacoteca che aprì nel 1809, imperniata fondamentalmente sull'opera dei tre grandi Maestri: Leonardo, Raffaello e Luini.

Figura di spicco fu quella del pittore Andrea Appiani, la cui non comune scolarità professionale iniziò proprio negli anni ottanta, anche in virtù di quel dialogo tra l'artista e il grande letterato Giuseppe Parini che fu altamente proficuo per la crescita delle arti: un rapporto che possiamo immaginare nelle aule di Brera, tra i materiali didattici (gessi, accademie, incisioni) che erano giunti prevalentemente da Roma ad opera del segretario Bianconi in occasione dell'inaugurazione dell'istituto nel 1776. Era vicina l'uscita della vecchia generazione di pittori, Giuliano Traballesi - primo docente di disegno a Brera - e Martin Knoller - pittore interprete del classicismo severo di Rafael Anton Mengs suo maestro - e affreschista attivo nei cantieri di palazzo Reale, palazzo Greppi e palazzo Belgiojoso. Iniziò allora ad essere, il Parini - docente a Brera - regista di una impressionante mole

* Storico dell'arte.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia venerdì, 23 ottobre 2020. Ciclo di conferenze realizzato in occasione della mostra *Raffaello. L'invenzione del divino pittore* (Museo di Santa Giulia e Ateneo di Brescia, 2 ottobre 2020 - 19 febbraio 2021).

di lavoro, dettando l'iconografia di affreschi, decorazioni e dipinti secondo un preciso programma di mitizzazione dei personaggi, mentre Piermarini dirigeva i cantieri. Lo stabilirsi in Milano del riformato gusto neoclassico – che in quegli anni densi di rinnovamento interessò tutto lo scenario culturale cittadino – ebbe centro propulsore proprio nell'Accademia di Brera dove l'abate Parini viveva, e trovò nell'emergente Appiani il geniale interprete. Perché non vedere semi dell'idea di Europa nelle tempere di Appiani del *Ratto d'Europa* già in casa Ercole Silva poi Biandrà di Reagle e ora a Parigi?

Dopo il trattato di Campoformio, con il riconoscimento della Repubblica Cisalpina nel 1797, uscì di scena il Piermarini e al segretario Bianconi subentrò Giuseppe Bossi (grande studioso di Leonardo) che investì decisamente sulle Arti e si adoperò per terminare i lavori agli edifici (ad allora risale purtroppo la distruzione della facciata di Santa Maria di Brera di Giovanni di Balduccio).

Al disegno anatomico, base per pittura e incisione, si applicarono tutti gli allievi: risultano in varie collezioni ampie serie di disegni di nudo, prove controfirmate da vari docenti.

Per l'incisione di riproduzione o di traduzione, nella seconda metà del Settecento si tornò a preferire un uso molto regolare del bulino associato all'acquaforte e alla puntasecca e si svilupparono artifici per rendere non solo il disegno delle opere dei grandi, ma anche gli effetti luministici, il rapporto tra i colori, la superficie e il peso degli oggetti rappresentati. Le incisioni così divennero lente e faticose, ma anche sapienti, accurate e inseguirono per l'ultima volta il mito della bellezza ideale. Vincenzo Vangelisti fu chiamato da Parigi nel 1798 ad assumere la prima cattedra d'Incisione. Nel patrimonio di stampe dell'Accademia di Brera entrarono fogli dei grandi incisori europei, da Masson a Wille e su questi esemplari si provarono i primi allievi. L'incisore monzese Giuseppe Longhi (1766-1831), subentrato a Vangelisti, fece acquisire nel 1811 l'intero corpus incisivo di Raffaello Morghen già di proprietà di Giuseppe Bossi. Il magistero di Longhi durò ininterrottamente da inizio secolo fino al 1830 e costituì il verbo che il centinaio di allievi italiani e stranieri del Maestro trasferì nel proprio lavoro su commissioni nobiliari ed editoriali in ambito italiano e internazionale: una sensibilissima trascrizione delle istanze dell'estetica neoclassica sulla lastra che, fisicamente, poté altresì assumere dimensioni eccezionalmente grandi per l'epoca, grazie all'invenzione del tavolino mobile per incisori – messa a punto proprio da Giuseppe Longhi e universalmente adottata – che permise di tirare *l'in folio* grande da un'unica lastra, senza giunzioni.

Di per sé, caratteristica della scuola di Brera è l'attenuazione dei contrasti rispetto alle scuole romane di Volpato (di ascendenza veneta) e fiorentina di Morghen, e la ricerca di tipici effetti di armonia e compostezza. Grazie alla circolazione nelle famiglie nobiliari e al commercio antiquariale in vertiginosa crescita tra l'Italia, Parigi, l'Impero austro ungarico e Londra, mossa dalla presenza di dignitari stranieri, stampe, dipinti e sculture – in particolare opere di Antonio Canova – giungevano in tutta Europa e nel Regno Unito: troviamo costantemente le stampe nei cataloghi delle raccolte di grafica delle maggiori istituzioni museali.

Si è fatto cenno degli allievi stranieri di Longhi: basti citare Johann Jackob Felsing di Darmstadt e il suo coetaneo Ludwig Gruner, incisore, storico ed esperto d'arte formatosi a Dresda e a Milano con Longhi e Anderloni, che lavorò in Inghilterra e a Dresda dove fu nominato consulente d'arte per la regina Vittoria e il suo consorte principe Alberto di Sassonia-Coburgo, oltre che in Italia a Brescia dove fu consulente del conte Paolo Tosio per la revisione della *Galleria dei migliori incisori* in quel palazzo Tosio cui prestarono la loro consulenza Basiletti e Vantini, che diverrà sede dell' "Ateneo" nel 1908. Eccoci appunto alla "congiunzione" bresciana.

Di nascita bresciana furono due incisori la cui vicenda si intrecciò per decenni con quella di Longhi: i fratelli Faustino e Pietro Anderloni, collaboratori del docente e attenti interpreti della sua lezione, che consideriamo accanto a Giovita Garavaglia. Questi i dati anagrafici essenziali: Faustino Anderloni nato a Sant'Eufemia nel 1766, scomparve nel 1847 a Pavia. Fu socio corrispondente dell'Ateneo bresciano dal 1816. Pietro Anderloni, nato a Sant'Eufemia nel 1785, scomparve nel 1849 a Cabiato nel Comasco dopo esser succeduto nel 1831 a Giuseppe Longhi alla cattedra di Incisione in Accademia di Brera. Dal 1814 fu socio corrispondente dell'Ateneo e socio accademico di Brera, socio dell'Istituto lombardo di lettere e arti nel 1834. Giovita Garavaglia, cognato degli Anderloni avendone sposato la sorella Giulia, nato a Pavia nel 1790, scomparve nel 1837 a Firenze dove era succeduto nel 1835 a Raffaello Morghen alla cattedra di Incisione in Accademia. Fu socio corrispondente dell'Accademia di Brera dal 1820, dal 1821 socio onorario dell'Ateneo bresciano, dal 1824 socio della pontificia Accademia di Bologna.

I citati incisori, su indicazioni di Longhi collaborarono, con vari colleghi, alle imprese editoriali del tempo incidendo ritratti per l'editore Nicolò Bettoni, attivo a Brescia – dove pubblicò il carne *Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo –, a Padova e infine a Parigi. Varie decine le tavole incise per *Vite e ritratti di illustri italiani*, pubblicate a Padova nel 1810-12 e nel 1820, e per *Vite e ritratti di cento uomini illustri di ogni paese* di cui videro la luce i primi 25 fascicoli nel 1822 presso la Tipografia della Minerva. Oltre alla ritrattistica legata alle biografie è di fondamentale importanza l'attenzione ai contemporanei documentata dai ritratti dei medici Scarpa e Boerhaave, dello scienziato Alessandro Volta, e di letterati, artisti, politici: del principale esponente dell'Illuminismo italiano Pietro Verri, di Carlo Porta, Longhi e Appiani, di Napoleone ed Eugenio di Beauharnais, di George Washington.

Si dipanavano frattanto le vicende della Cisalpina con moti d'entusiasmo, speranze e delusioni: per quanto concerne i personaggi citati, ai Comizi di Lione della Consulta della Repubblica Cisalpina per decidere la presidenza del Primo Console Nicolas André Monsiau (1806-08) il 26 gennaio 1802, oltre ai trenta dotti milanesi fra i quali Giuseppe Longhi, furono invitati anche esponenti politici bresciani come il conte Giuseppe Fenaroli Avogadro e Giacomo Lechi. Il successivo viaggio a Parigi vide commissioni del Musée Napoléon per illustrare le requisizioni: a Longhi toccò di incidere da Rembrandt, Govaert Flinck e Gerrit van Honthorst: le sue stampe peraltro contribuirono a

diffondere la conoscenza delle opere di Rembrandt in Italia: splendida la sua traduzione del ritratto Uyttenbogaert, del 1811. Ma la grande stagione dell'incisore era cominciata da tempo, dal ritratto di *Napoleone alla battaglia d'Arcole* da Gros, con la redazione incisa nel 1810 dei *Fasti* dai monocromi di Andrea Appiani che dal 1807 ornavano a Milano la sala delle cariatidi in Palazzo reale. Parimenti a soggetto napoleonico è anche la grandiosa e drammatica stampa della *Battaglia di Eylau* incisa nel 1811 da Pietro Anderloni. Longhi divenne socio corrispondente dell'Ateneo bresciano nel 1814. Le lastre incise dal Maestro assommano a cinquanta. Nel 1830 pubblicherà per i tipi della Stamperia Reale in Milano la prima parte di un trattato teorico: *La Calcografia propriamente detta ossia l'arte di incidere in rame all'acquaforte col bulino e con la punta*, con dedica all'imperatrice d'Austria.

Dopo il Congresso di Vienna, 1815 e la creazione del Regno Lombardo Veneto, governatore il conte di Saurau, furono Andrea Appiani e Antonio Canova a trattare il complesso problema della restituzione delle opere trafugate da Napoleone. Nel 1818 l'arciduca Rainieri entra a Milano come Viceré: le stampe registrano i cambiamenti con dediche che variano. Un esempio artistico illustre come il ritratto del Beauharnais di Longhi, terminato ormai sotto l'Austria, fu lasciato comunque pubblicare.

L'incisione di traduzione privilegiava le opere dei massimi artisti: Raffaello su tutti, e le varie mostre dedicate all'Urbinate nel quinto centenario della scomparsa hanno documentato l'attenzione appassionata e costante alla sua opera a partire dagli artisti coevi fino al Neoclassicismo: la mostra a Santa Giulia ne ha dato ampia testimonianza. Il citato Giuseppe Longhi, fu anche teorico e collezionista: ad esempio, dalla sua casa il *San Sebastiano* passò nel 1836 alla raccolta del conte Guglielmo Lochis che lo donò all'Accademia Carrara di Bergamo. Commissionata a Longhi dal Musée Napoléon fu l'incisione della *Visione di Ezechiele*, già a Firenze in Palazzo Pitti poi a Parigi dal 1799 al 1815 col bottino napoleonico. Ma soprattutto resta famosa l'incisione dello *Sposalizio della Vergine*, compiuta tra 1810 e 1820. Note sono le vicissitudini dell'opera: uscita da Città di Castello (apparteneva alla famiglia Albizzini), la pala ora a Brera fu donata al generale napoleonico bresciano Giuseppe Lechi (1766-1836) che tre anni dopo la vendette per 50.000 lire al mercante milanese conte Giacomo Sannazzari della Ripa che la lasciò in eredità all'Ospedale Maggiore di Milano nel 1804. Per intercessione di Giuseppe Bossi, nel 1806 fu acquistata da Beauharnais, che la destinò all'Accademia di Belle Arti milanese le cui collezioni confluirono nella Pinacoteca. Lo *Sposalizio* di Longhi costituisce un duplice omaggio, a Raffaello e all'Accademia che custodiva il corpus di stampe di Morghen già appartenuto a Giuseppe Bossi. La stampa costituisce la sintesi visiva dei principi che Longhi avrebbe espresso nella Calcografia: l'uso del bulino con tagli nitidi ed eguali, il passaggio all'acquaforte per le superfici scabre e frastagliate e l'assenza di linee di contorno nette per definire i corpi che prendono forma in modo più naturale attraverso la variazione o l'interruzione del tratteggio. Qui l'incisore mette in atto la propria idea di traduzione che sostituisce al concetto di copia quello di interpretazione, per supplire a parti scarsamente leggibili del dipinto.

A Pietro Anderloni compete invece la traduzione delle famosissime lunette delle Stanze vaticane, soggetto peraltro inciso anche da Giovanni Volpato pochi anni prima. Esegue i disegni della *Scuola d'Atene* e della *Disputa del Sacramento* e incide rami della *Cacciata di Eliodoro*, dell'*Incontro di Attila con Leone Magno* e del *Giudizio di Salomone* nel 1825 per trarne le stampe nel 1830, 1837 e 1845. Non dimentichiamo fra l'altro che a Milano in Ambrosiana era conservato dal 1625 il Cartone della *Scuola d'Atene* acquisito da Federigo Borromeo (Flaubert nel 1845 vi sosterà davanti), e il calco in gesso del *Laoconte*, donazione Calchi 1640, già nella raccolta dello scultore e collezionista aretino Leone Leoni nella sua casa in Milano fino alla sua morte nel 1590: Maria Anderloni fornirà un disegno inappuntabile del torso della famosa scultura nel 1840. Inoltre ricordiamo che in casa Tosio era presente del 1819 una copia della *Scuola d'Atene* realizzata dal fiorentino Giuseppe Bezzuoli. Pietro Anderloni inciderà ancora da Raffaello (Madonna del prato, Sacra famiglia Ellesmere, testa del Redentore dalla *Trasfigurazione*), e da Nicolas Poussin – il più raffaellesco degli artisti dimorando a Roma, da Tiziano, da Luini, dal Correggio. Inciderà anche una tavola – conosciuta in tre stati – dedicata alla statua della *Vittoria* alata, rinvenuta nel 1826 negli scavi del “Capitolium” bresciano, divenuta simbolo della città e oggi restituita in tutto l'antico splendore.

Bibliografia essenziale:

- di Sergio Samek Lodovici sono sempre illuminanti gli articoli sulla pittura e sulla scultura neoclassica nella *Storia di Milano* della Fondazione Treccani.
- di Giacomo Bascapè fondamentale resta il volume dedicato a *Il Regio ducal Palazzo di Milano dai Visconti a oggi*, Milano, BPM 1970.
- di Clelia Alberici rimane essenziale la sua tesi elaborata nel 1942: *L'incisione a bulino a Milano nel periodo neoclassico con speciale riguardo alla scuola d'incisione di Brera*.
- di Aurora Scotti, *Nascita e sviluppo di un'istituzione neoclassica milanese*, studio edito a Firenze nel 1979 con una puntuale ricognizione dei documenti braidensì riguardanti l'Accademia, compresi gli elenchi delle opere esposte nelle sale professori.
- Nicoletta Dacrema, *Il lombardo Veneto 1814-1859. Storia e cultura*, Università di Pavia, Pasian di Prato, Campanotto editore 1996.
- *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, Atti della giornata di studi, 1997, Milano, Istituto Lombardo di Scienze lettere e Arti 1999.
- Giuseppe Beretta, *Opere di Andrea Appiani: Commentario*, 1848, Milano, Silvana editoriale 1999.
- *Napoleone e la Repubblica italiana 1802-1805*, a cura di F. Mazzocca, Milano, Skira 2002.
- F. Mazzocca, A. Morandotti, *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, Milano, Skira 2002.
- Chiara Nenci, *Memorie di Giuseppe Bossi nella Milano napoleonica*, Milano, Jaca Book 2004.

- Francesco Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere, documenti 1754-1817* (comprende ricerche sui vari affreschi di Appiani distrutti nei bombardamenti del 1943), Milano, Skira 2015.

Sull'incisione in particolare, con repertorii:

- Emilio Anderloni, *Vita e opere di Pietro Anderloni*, Milano 1903.

- *La Città di Brera. Due secoli di incisione*, Milano, Giorgio Mondadori 1999.

- Alberto Crespi, *Giuseppe Longhi e la scuola di incisione dell'Accademia di Brera*, Monza, Lions 1999.

Abstract



Fondata nel 1776, l'Accademia di Brera svolse un ruolo di primo piano nell'estetica neoclassica. Alla cattedra d'incisione di Giuseppe Longhi si formò un centinaio di allievi italiani e stranieri che ne portarono il verbo in varie accademie d'Europa. L'intreccio con personaggi salienti della cultura e della politica consentì all'istituzione e ai suoi esponenti di superare indenni l'alternanza dei dominii, austriaco, francese e di nuovo austriaco dopo la Restaurazione.

CECILIA GIBELLINI*

IL RITORNO DI RAFFAELLO IN UN ROMANZO DI GIULIO ARISTIDE SARTORIO**

È l'estate del 1889: il venticinquenne Gabriele d'Annunzio si è stabilito a Francavilla al mare, nella casa-convento dell'amico Francesco Paolo Michetti, pittore e fotografo, per dedicarsi alla stesura del suo primo romanzo, *Il Piacere*. Ci vorranno sei mesi interi, passati lavorando 12 ore al giorno, dal luglio 1888 al gennaio 1889: il romanzo uscirà poi presso Treves nel maggio 1889, con dedica a Michetti. Il 6 agosto 1888, all'inizio di questo straordinario *tour de force*, D'Annunzio scrive una lettera alla moglie Maria Hardouin di Gallesse, che si trova a Roma con i tre figli, e le comunica che nel Convento si trova anche l'amico Giulio Aristide Sartorio, il quale anzi sta preparando per lei un ventaglio dipinto con una scena ispirata a Petrarca.¹ Dalle lettere delle settimane e dei mesi successivi ricaviamo che Sartorio rimase a Francavilla a lungo e che rientrò a Roma insieme a D'Annunzio nel febbraio del 1889, per il lancio del *Piacere* finalmente ultimato. I due lavorarono dunque fianco a fianco, in una fase creativa cruciale per entrambi. D'Annunzio (lo racconta sempre alla moglie, nelle lettere) ogni sera leggeva qualche pagina del libro *in fieri* agli amici pittori, andando poi a letto «inebriato delle loro lodi intellettuali»,² e naturalmente discuteva con loro anche di arti figurative. Sartorio, che sarà considerato una sorta di profeta della pittura preraffaellita in Italia, e che più tardi, negli anni Novanta, avrà modo di viaggiare in Inghilterra e di conoscere

* Professoressa associata di Letteratura italiana presso l'Università del Piemonte Orientale.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia venerdì 30 ottobre 2020. Ciclo di conferenze realizzato in occasione della mostra *Raffaello. L'invenzione del divino pittore* (Museo di Santa Giulia e Ateneo di Brescia, 2 ottobre 2020 – 19 febbraio 2021).

¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *La miglior parte della mia anima. Lettere alla moglie (1883-1893)*, a cura di C. Gibellini, Milano, Archinto 2018, p. 133, lettera del 6 agosto 1888. Scrivendo alla moglie da Francavilla, D'Annunzio dà notizie di Sartorio anche nelle lettere del 22-28 agosto 1888, dicembre 1888, 28 dicembre 1888, 29 dicembre 1888, 26 gennaio 1889, 1 febbraio 1889 (ivi, pp. 135, 149, 152, 153, 163, 164).

² *Ivi*, p. 149.

in maniera diretta gli artisti di quella scuola, in una tarda lettera a Tommaso Sillani (1930) ricorderà di dovere proprio a D'Annunzio, e a quel soggiorno a Francavilla, la sua prima conoscenza di quei pittori, e in particolare di Dante Gabriel Rossetti:

È noto che in un certo tempo, frequentando la casa degli Stillman, io mi interessassi del prerafaellismo inglese e che poi in Inghilterra conoscessi quasi tutti i prerafaellisti superstiti. Gabriele Rossetti era morto; ma sai, caro Sillani, chi fu il primo a parlarmi dell'opera del Rossetti? Gabriele d'Annunzio che allora, ospite di Michetti, scriveva *Il Piacere* e che aveva innumeri riproduzioni dei quadri dell'enigmatico artista.³

Il protagonista del *Piacere*, il conte Andrea Sperelli, unisce in sé i tratti del suo autore e quelli dell'amico artista, con il quale ha in comune anche le iniziali del nome (Aristide Sartorio): non solo per il credo estetico per cui aspira a fare della propria vita un'opera d'arte, ma anche per la raffinata perizia con cui esercita la tecnica incisoria, firmando i suoi fogli come «A.S. Calcographus aqua forti», lui amante dei «Primitivi, [...] gli artisti che precorrono la Rinascenza».⁴ All'identificazione Sperelli-Sartorio contribuisce, in concomitanza con l'uscita della prima edizione del romanzo, la riproduzione e la distribuzione in copie limitate di un disegno di Sartorio, presentato come uno studio preparatorio realizzato da Sperelli per una delle incisioni citate nel romanzo – l'acquaforte che effigia «Elena dormente sotto i segni celesti», con accanto un «alto levriere bianco»⁵ – e firmato per l'appunto «A. Sperelli Calcographus».

Il legame tra Sartorio e D'Annunzio ha nel *Piacere* il suo episodio più emblematico, ma va ben oltre quel romanzo, e attraversa tutto l'arco della vita dei due amici e quasi coetanei: nel 1886 Sartorio era stato uno degli artisti coinvolti nella realizzazione dell'*editio picta* dell'*Isotta Guttadauro*, la raccolta poetica del D'Annunzio preraffaellita; i due avevano già collaborato alla «Cronaca Bizantina» di Angelo Sommaruga; Sartorio realizzò poi illustrazioni per i successivi romanzi di D'Annunzio, *L'Invincibile* (il futuro *Trionfo della morte*), quando questo comparve a puntate sulla «Tribuna Illustrata» nel gennaio-febbraio 1890, e *L'Innocente* stampato a Napoli da Bideri nel 1892. Molti anni più tardi, quando D'Annunzio, ormai rinchiuso nella prigione dorata del

³ GIULIO ARISTIDE SARTORIO, lettera a Tommaso Sillani, 5 ottobre 1930, pubblicata in TOMMASO SILLANI, *Francesco Paolo Michetti*, Milano-Roma, Bestetti e Tumminelli 1932, pp. 116-117; la lettera è integralmente riportata in *Giulio Aristide Sartorio. Il Realismo Plastico tra Sentimento ed Intelletto*, catalogo della mostra (Orvieto, palazzo Coelli, 8 maggio-18 luglio 2005), a cura di P.A. De Rosa e P.E. Trastulli, Orvieto, Fondazione Cassa di Risparmio di Orvieto-Orvieto Arte Cultura Sviluppo 2005, pp. 207-208.

⁴ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, introduzione di P. Gibellini, note di E. Gambin, Milano, Rizzoli 2009, pp. 112 e 185.

⁵ *Ivi*, pp. 114-115.

Vittoriale, penserà di far costruire a Pescara una cappella per ospitare le spoglie della madre Luisa de Benedictis, morta nel 1917, chiederà proprio a Sartorio di decorarla, ricevendo dall'amico un'immediata e commossa adesione, come testimonia una lettera del 1931 conservata nell'Archivio del Vittoriale (Sartorio morirà l'anno successivo).⁶

Ma Giulio Aristide Sartorio (Roma 1860-1932) non è certo noto solo per il suo legame con D'Annunzio. Il pittore, disegnatore e incisore è stato un protagonista dell'arte italiana tra la fine dell'Ottocento e i primi trent'anni del Novecento, nella stagione che va dal Preraffaellismo al Simbolismo al *Liberty* al *Déco*. Fu autore di mirabili imprese decorative, la più prestigiosa delle quali fu il fregio dell'aula di Montecitorio (1908-12), nonché di celebri dipinti come il dittico formato da *La Gorgone e gli eroi* e dalla *Diana d'Efeso e gli schiavi* (1890-99) e il trittico *Le vergini savie e le vergini stolte*, compiuto nel 1890-91 su commissione del conte Luigi detto Gégé Primoli, che aveva incaricato l'amico di realizzarlo per le proprie nozze, che poi non si celebrarono (ne nacque un contenzioso a cui Sartorio alluderà anche nel romanzo oggetto del presente contributo). A proposito del soggetto del dipinto, ricordiamo che nel *Piacere* di D'Annunzio, tra gli arredi della camera da letto di Andrea Sperelli è menzionato «un paliotto, raffigurante la Parabola delle vergini sagge e delle vergini folli»; e che sempre D'Annunzio riscrisse il testo evangelico nella sua *Parabola delle vergini fatue e delle vergini prudenti*, pubblicata sul «Mattino» di Napoli nel dicembre 1897 e poi entrata a far parte del primo volume delle *Faville del maglio, Il venturiero senza ventura* (1924). E proprio la moglie di D'Annunzio fu una delle donne appartenenti all'alta società o ai circoli artistici e letterari più in vista della capitale, che posarono per il dipinto di Sartorio: insieme a lei e alle altre, una giovane pittrice inglese, Lisa Stillman, di cui Sartorio ricorda in una nota autobiografica di essersi innamorato accendendosi di una «candida passione»,⁷ e che sarà la figura a cui si ispirerà maggiormente per il principale personaggio femminile del suo romanzo.

Figura dall'ingegno davvero versatile, Sartorio fu anche regista cinematografico, e autore di scritti di varia natura: oltre ai numerosi interventi storico-critici dedicati alle arti figurative, e oltre al romanzo su Raffaello oggetto di queste pagine, scrisse e pubblicò qualche testo poetico, alcune opere drammatiche (le *Tre novelle a perdita* edite nel 1917 e soprattutto il «poema dram-

⁶ «Tu mi trovi con le mani benedette ed imagina se mi lusinga onorare la memoria di Donna Luisa che ricordo perfettamente. Ospite della cortese terra d'Abruzzo maturai là il mio embrionale carattere e non scorderò mai nessuna delle figure che amai e che mi vollero bene». La lettera è datata 8 gennaio 1931. Ringrazio Alessandro Tonacci e Roberta Valbusa, degli Archivi del Vittoriale, e il Presidente del Vittoriale Giordano Bruno Guerri per aver agevolato le mie ricerche, in questa come in altre occasioni.

⁷ Il ricordo si legge nella raccolta di note autobiografiche intitolate *Le confessioni e le battaglie di un artista* e pubblicate su «Il Secolo XX» nel 1907 (pp. 618-634), poi integralmente riprodotte nel catalogo *Giulio Aristide Sartorio. Il Realismo Plastico tra Sentimento ed Intelletto*, cit., alle pp. 199-206; traggio da questa edizione le mie citazioni, in questo caso da p. 201.

matico» *Sibilla*, stampato nel 1922 in un mirabile libro d'artista, interamente disegnato, testo e immagini, da Sartorio, per le edizioni dell'«Eroica» di Ettore Cozzani) e due scritti memorialistici usciti sulla stampa periodica, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, una serie di note autobiografiche uscite nel 1907 sul «Secolo XX», e *La favola di Sansonetto Santapupa*, sorta di autobiografia romanzata pubblicata a puntate sulla «Rassegna Nazionale» tra 1926 e 1929 ma concepita dal pittore molti anni prima, durante la sua prigionia a Mauthausen (1915-17).⁸

Il romanzo su Raffaello, intitolato *Romae Carrus Navalis*, reca, nella sua ultima pagina, l'indicazione «Francavilla a Mare, 30 settembre 1904»: fu dunque composto, come *Il Piacere* e come poi altri romanzi dannunziani, nel Convento di Michetti. Uscì presso Treves nel 1905; ebbe una seconda ristampa nel 1907 e in seguito non fu più pubblicato, fino alla nuova edizione curata e commentata da chi scrive, uscita nel 2020 con il titolo originario affiancato da quello, più esplicito, di *Il ritorno di Raffaello*.⁹

Se la scrittura risale al 1904, la concezione del romanzo va arretrata di alcuni anni, e in particolare al 1897: Sartorio racconta infatti, in una nota contenuta in *Le confessioni e le battaglie di un artista*, di come l'idea del ritorno alla vita di Raffaello Sanzio mediante il miracoloso animarsi di una sua statua, al centro della sua invenzione narrativa, fosse nata in lui durante il periodo della sua permanenza a Weimar (1896-1900), dove il Granduca Carlo Alessandro di Sassonia lo aveva chiamato come professore nella Scuola d'arte da lui fondata. L'occasione è l'inaugurazione, avvenuta il 22 agosto 1897, del monumento a Raffaello a Urbino, opera dello scultore torinese Luigi Belli, che aveva vinto il concorso indetto nel 1883, quarto centenario dalla nascita dell'artista:

Quando inaugurarono ad Urbino il monumento di Raffaello Sanzio mi capitò fra le mani un giornale italiano e concepì il libro *Romae Carrus Navalis* che i Treves pubblicarono nel 1905.

Un periodo del discorso letto da Sua Eccellenza il Ministro della Pubblica Istruzione, diceva queste incredibili ma testuali parole: «*Alamus flammam*, o signori,

⁸ Sull'opera letteraria di Sartorio si vedano: FERRUCCIO ULIVI, *Sartorio scrittore*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Carpegna, 13 maggio-20 giugno 1980), Roma, De Luca 1980, pp. 19-25; RICCARDO D'ANNA, *Roma pre-raffaellita. Note su Gabriele d'Annunzio, Diego Angeli, Giulio Aristide Sartorio*, Roma, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei 1996; BIBIANA BORZI, «*Sibilla*» di Giulio Aristide Sartorio. *Fra testo e immagine*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 2012; CECILIA GIBELLINI, *L'opera letteraria di Giulio Aristide Sartorio tra memorialistica e autobiografismo*, in *Memories & Reminiscences. Ricordi, lettere, diari, memorialistica dai Rossetti al Decadentismo europeo*, Atti del Convegno Internazionale (Chieti-Vasto, 20-21 novembre 2019), in «Studi Medievali e Moderni», XXIV, 1, 2020, pp. 269-301.

⁹ GIULIO ARISTIDE SARTORIO, *Il ritorno di Raffaello. Romae Carrus Navalis*, introduzione e cura di C. Gibellini, Milano, Medusa 2020. Il presente contributo sviluppa e rielabora alcuni spunti del saggio che introduce il volume, *La Belle Époque romana e lo scompiglio di Raffaello*, leggibile alle pp. 5-20.

riprendiamo il sogno di Raffaello, adempiamo così noi quel vaticinio secondo il suo vero e profondo significato. Roma che simboleggia tutta questa nostra patria, risorga, non nella materialità delle sue pietre, non nell'appagamento della sua sfrenata ambizione; risorga nel culto dell'arte e della scienza, nella signoria dell'intelletto e della virtù. Perché mai non avremo noi fede in questa nostra missione? In questo impero ideale sognato da Raffaello, ben più vasto di quello fondato sulle armi dell'antica Roma?

Accompagnati dal sorriso e dai voti della più virtuosa e gentile delle Regine, sorretti nella fede, nella Dinastia che palpita e fremito all'unione del popolo, noi compiremo, auspice e duce il Re magnanimo, il vaticinio di Raffaello».

Alla lettura risi di un riso verde come l'assenzio. Il periodo politico che seguì il disastro africano fu un periodo di vera depressione morale e queste vanità lette in un paese straniero suonavano come una fanfara carnevalesca.

La sera nel teatro di Weimar si rappresentava il *Don Giovanni* di Mozart, e quando il Tenorio invitava la statua del commendatore, mi feci questa domanda spontanea: E se la statua di Raffaello avesse accettato l'invito del Ministro? Uscendo dal teatro incominciai a pensare al caso e la notte non potei chiudere occhio. Pensai che Raffaello avrebbe incontrato l'Italia dei critici d'arte, degli affaristi, dei preraffaeliti, delle donne senza sesso, degli uomini vaniloquenti, gli uomini del disastro africano, ed il giorno dopo stesi la trama del libro che nelle sue linee generali non è cambiato.¹⁰

Con il lucido distacco procuratogli dalla sua posizione eccentrica, Sartorio ricorda di aver avvertito con amarezza l'enorme distanza che separava il celebrato Rinascimento, invocato dalla pomposa retorica di stato, e una realtà sociale e politica misera e degradata – il «disastro africano» a cui allude è la disfatta di Adua del 1° marzo 1896.

Il discorso pronunciato a Urbino nell'agosto 1897 dal ministro Emanuele Gianturco, citato testualmente nel ricordo autobiografico, diventa effettivamente, nel romanzo, l'antefatto che scatena le tragicomiche vicende provocate dal ritorno in vita di Raffaello Sanzio, la cui statua si anima in seguito alle parole del ministro, rinominato con trasparente allusione Teodoro Saraceno. Ciò che Sartorio non poteva sapere è che la statua che nel romanzo prende vita e lascia Urbino per dirigersi a Roma, effettivamente si sarebbe spostata dal luogo in cui fu inizialmente collocata: da piazza Duca Federico, infatti, nel 1947 sarebbe stata trasferita, per cancellare una vicinanza al Palazzo Ducale nel frattempo percepita come infelice, nei giardini di Pian del Monte (piazza Roma), dove è tuttora visibile.

Il passo di Sartorio sulla genesi del romanzo fornisce qualche indicazione sul genere letterario cui ascrivere: il richiamo alla dimensione del fantastico è evidente nel motivo della statua animata, per il quale l'autore rievoca il mito di Don Giovanni e del Convitato di pietra, ma che aveva avuto notevole fortuna nella narrativa europea romantico-gotica e post-romantica.

¹⁰ GIULIO ARISTIDE SARTORIO, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, cit., pp. 203-204.

Un romanzo fantastico, dunque, ma insieme satirico, come chiarisce il sottotitolo presente in entrambe le edizioni Treves, *Favola contemporanea*: che introduce l'elemento morale tipico del genere della favola, dichiarandone l'ambientazione contemporanea. I riferimenti del romanzo rimandano effettivamente agli anni 1895-97, seppur con una certa libertà: gli accenni ai fatti della guerra in Eritrea e Abissinia sembrano collocare l'azione tra il 1895 e il 1896, ma l'inaugurazione del monumento di Urbino, che funge da antefatto, avvenne nel 1897. Le vicende del romanzo occupano un anno di tempo, tra un giovedì grasso e quello dell'anno successivo; al carnevale allude anche il titolo dato da Sartorio al romanzo, *Romae Carrus Navalis*, che recupera l'etimologia che legherebbe il carnevale alle processioni di navi su ruote che nella Roma imperiale inauguravano la nuova stagione della navigazione.¹¹ Il titolo ribadisce l'intento satirico dell'opera, paragonando implicitamente gli avvenimenti narrati a un carnevale romano, in cui si muovono personaggi-maschere e, in un'atmosfera di irrealtà, accadono episodi comici e talvolta grotteschi.

Il romanzo racconta dunque come, in seguito al discorso del ministro che evoca la resurrezione di Raffaello, e a una tempesta in cui un fulmine colpisce il monumento di Urbino, la statua bronzea di Luigi Belli si animi, e si avvii a piedi verso Roma, dove il Sanzio intende incontrare il ministro (e possibilmente anche il papa) e parlargli. Dopo un viaggio avventuroso, alle porte della città Raffaello incontra il pittore Alessandro Brandi, trasparente *alter ego* di Sartorio, mentre è intento a dipingere il paesaggio della campagna romana. Brandi prende Raffaello con sé e cerca di proteggerlo, tenendo celato il suo segreto, e presentandolo in società come il fratello minore da poco rientrato a Roma. Il maestro redivivo viene così introdotto negli ambienti della Roma di fine secolo, quelli che Sartorio conosceva assai bene: gli studi degli artisti, le redazioni dei giornali, le case delle grandi famiglie nobiliari decadute e quelle dei nuovi ricchi, i gabinetti dei ministri e della nuova classe politica in ascesa, il mondo dei mercanti d'arte e dei collezionisti, la variegata colonia degli stranieri – spagnoli, inglesi, tedeschi – trapiantata a Roma... In questo mondo davvero carnevalesco, in cui spinte della modernità e nostalgia per il passato sembrano lottare in una continua fantasmagoria, irrompe il personaggio di Raffaello, che quasi senza rendersene conto crea scompiglio ovunque. Inizia facendo innamorare buona parte delle gentildonne romane, compresa

¹¹ Una delle possibili etimologie del termine 'carnevale' è *carrus* (o *currus*) *navalis*, con il significato di 'nave su ruote'. A partire dal II secolo d.C., nell'Impero romano si celebrava, per inaugurare la nuova stagione adatta alla navigazione, in concomitanza con il periodo dell'equinozio di primavera, il *Navigium Isidis*, un rito di origine egiziana dedicato alla dea Iside, protettrice dei navigatori. Si trattava di una processione in maschera nella quale un carro su ruote trasportava un'imbarcazione decorata, seguita da un corteo che festeggiava con canti e balli in onore della divinità, una sorta di carro carnevalesco *ante litteram*. Cfr. G. DI COCCO, *Alle origini del Carnevale. Mystera isiaci e miti cattolici*, Firenze, Angelo Pontecorboli 2007; M. ALINEI, *Carnevale: dal carro navale di Iside a Maria Stella Maris*, in «Quaderni di Semantica», 1, 2013, pp. 9-37.

la misteriosa e sfuggente Lily Herimann, idolo del gruppo dei preraffaelliti, esercitando in maniera del tutto inconsapevole un incredibile potere di fascinazione, paragonabile solo a quello di «Gabriele d'Annunzio all'epoca dei capelli ricci»:¹² e notiamo che, dei tanti amici e conoscenti di Sartorio che nel romanzo sono rappresentati dietro maschere e pseudonimi più o meno riconoscibili, D'Annunzio è l'unico a essere invece menzionato direttamente. Con il suo fascino personale, e con il talento straordinario che si rivela non appena ricomincia a dipingere, Raffaello sconvolge il mondo dell'arte e della critica: i suoi nuovi disegni e dipinti vengono ammirati, nascosti, contesi, rubati e sequestrati attraverso complicatissime vicende; a un certo punto decide di metter mano al restauro della sua cappella Chigi, in Santa Maria del Popolo, per eliminare gli interventi «orribili» del Bernini, provocando un piccolo crollo oltre a una quantità di ulteriori peripezie; incanta personaggi del calibro del Granduca di Weimar e del presidente dell'Accademia di San Luca, ma insieme è sospettato di essere l'incarnazione del «diavolo massonico», oltre che, naturalmente, un pazzo da ricoverare nell'«ospedale dei matti»;¹³ verso la fine del romanzo arriva a farsi arrestare per aver interrotto una seduta del Parlamento...

A essere sconvolta più di ogni altra dall'irruzione di Raffaello è la vita di Alessandro Brandi, il pittore, disegnatore e fine conoscitore d'arte dietro cui Sartorio rappresenta se stesso, mostrando una notevole autoironia. I tentativi di contenere Raffaello, nascondendo la sua vera identità e cercando di limitare il suo raggio d'azione, falliscono fin da principio; Brandi vede gradualmente stravolta la sua situazione professionale, economica, sociale e sentimentale; si lascia coinvolgere in operazioni di falsificazione e viene trascinato in complicati contenziosi legali; infine vede sfumare davanti a sé il sogno del fidanzamento con Lily, da lui lungamente coltivato, salvo accorgersi poi che il sentimento provato per la donna era solo il frutto di un autoinganno intellettualistico ed estetizzante.

È proprio attraverso l'ironia, e l'autoironia, che nel romanzo Sartorio ritrae l'atmosfera, le manie e le passioni della Roma preraffaellita, del suo ambiente: a partire dalla società di artisti che nel romanzo si chiama «In Aequa Potestas» (ripresa del sintagma oraziano «aequa potestas» già assunto dall'Accademia di San Luca) e che si ispira palesemente alla reale associazione «In Arte Libertas», fondata da Nino Costa nel 1886 e di cui Giulio Aristide divenne socio nel 1891.

Nella prima parte del romanzo, molto interessante è il capitolo che descrive la serata dedicata ai «quadri plastici» in casa del conte Fosco Favilla: con la locuzione 'quadri plastici' Sartorio indica i *tableaux vivants* o 'quadri viventi', cioè quelle rappresentazioni in cui attori o modelli in costume ricreavano davanti a un pubblico scelto un quadro, una scultura o un'immagine celebre,

¹² Tutte le citazioni fanno riferimento all'edizione recente da me curata: GIULIO ARISTIDE SARTORIO, *Il ritorno di Raffaello. Romae Carrus Navalis*, cit., p. 61.

¹³ *Ivi*, pp. 101, 260, 291.

che conobbero una grande popolarità proprio nella Roma di fine Ottocento, diventando un passatempo molto in voga presso l'aristocrazia romana. L'organizzatore della serata, Fosco Favilla, è la maschera dietro cui Sartorio cela l'identità dell'amico Gégé Primoli, che organizzava tali serate nel suo villino in via Sallustiana e le documentava nelle sue fotografie, tanto da essere considerato colui che fece del *tableau vivant* un vero e proprio genere fotografico.

La serata dei *tableaux vivants* è l'occasione del debutto in società di Raffaello, subito invitato a interpretare se stesso nella riproduzione di un quadro (a lungo attribuito a Raffaello e poi assegnato a Sebastiano del Piombo), il cosiddetto *Violinista* della Galleria Sciarra Colonna, da poco passato con grande scandalo nella collezione del barone Rothschild. Alla fine della serata Brandi osserva i partecipanti che lasciano le sale del palazzo, e che gli appaiono come maschere grottesche in una rappresentazione teatrale o, potremmo dire, carnevalesca:

Al momento che il pubblico in folla usciva dal salone, s'era trovato immobile poggiato in un angolo ed aveva dovuti vedere i profili di tutte le immorali bellezze femminili, di tutte le deplorate personalità parlamentari, di tutti i rappresentanti del mondo politico, bancario, giornalistico, militare che sfilavano. [...] Tutta questa gente abituata a considerare la vita come una rappresentazione teatrale, come una delizia dei sensi, occhieggiante e ridente a tutte le follie, era lo specchio d'una vita in cui, sangue, muscoli, nervi, eran rosi dal cancro d'una immoralità misonica.¹⁴

Quanto ai personaggi femminili del romanzo, il principale è una giovane artista inglese di nome Lily Herimann, che Sartorio costruisce sulla base di memorie personali, specie legate alla famiglia Stillman, il cui salotto fu centro propulsore del preraffaellismo inglese a Roma – Lily ha molti tratti di quella Lisa Stillman che posò per Sartorio per il citato trittico di Primoli. Lily, il cui nome significa 'giglio' evocando le figure femminili sottili ed evanescenti amate dai preraffaelliti, è oggetto dell'adorazione non solo di Brandi, ma di tutta la società estetizzante che la circonda, come il pittore spiega a Raffaello: «Lily Herimann ambigua ed androginea è l'idolo di questo mondo d'esteti, tutti sono innamorati di lei ma tutti subiscono la sua tirannia».¹⁵ I suoi tratti fisici e psicologici richiamano da vicino le figure femminili del D'Annunzio della *Chimera* o dei romanzi della Rosa; nel corso della narrazione le varie voci dei personaggi la definiscono ripetutamente una creatura ideale, un essere diabolico, un'affascinante sirena, dalla bellezza misteriosa e fatale, sorta di equivalente verbale della memorabile protagonista del dipinto di Sartorio intitolato appunto *La sirena* o *Abisso verde*, oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, da lui realizzato nel 1893 per accompagnare dei versi dell'amico Diego Angeli.

Nel passo del romanzo che descrive Lily in attesa di Raffaello, del quale la

¹⁴ *Ivi*, p. 45.

¹⁵ *Ivi*, p. 32.

giovane si è innamorata a prima vista, nel suo studio-santuario arredato assecondando un senso di *horror vacui* e un gusto dell'artificio che evocano il *décor* delle case dei *dandy* Sperelli o Des Esseintes, e che sarà poi quello delle stanze del Vittoriale, risuonano fitti echi dal *Piacere*, e in particolare dalle sue prime pagine, che rappresentano Andrea in attesa di Elena Muti:

La vera abitazione della Herimann era lo studio, tutta la sua vita simulata nelle predilezioni v'era raccolta ed era il museo intimo, una specie di sacello, ricco di stoffe, di vasi, ed oggetti preziosi, era l'ambiente fatto per accogliere la creatura assurda che per la prerogativa del fascino seduceva, ed esasperava gli uomini. Ivi nel raccoglimento Lily per lungo tempo visse cedendo alla seduzione estetica di sé, del suo raro talento di artista, aspettando il conquistatore. Sulle pareti, sulle tele, aveva espresso il suo desiderio, e la tentatrice diabolica, aveva come tutte le donne, creato con le sue mani un albergo preciso per la passione. [...] Le lampade dello studio erano innumeri, dal soffitto pendevano oltre cento lampade da chiesa e quand'erano tutte accese parevano grappoli di fiammelle rosse. [...] La luce pioveva dal lucernario e lo studio pareva un tempio votato a qualche divinità asiatica. Nel centro eran due superbi brucia-profumi giapponesi, e Lily vi gettò dei grani d'incenso. Una nube profumata invase l'ambiente.¹⁶

Anche l'altra figura femminile del romanzo, la bellissima e ambiziosa modella Sibilla, che si distingue da Lily per i suoi tratti molto più terreni, ma che con lei condivide la consuetudine e l'abilità nel manipolare gli uomini e in specie gli artisti, si ispira con ogni probabilità alla famosa modella dei preraffaelliti Marie Spartali sposata Stillman (cioè la madre di Lisa Stillman).

Demistificazione è probabilmente il termine che meglio riassume la natura dell'operazione che Sartorio compie nel suo romanzo: attraverso un liberissimo e felice uso dell'ironia, egli non si limita a demolire i miti e irridere le manie della sua epoca, ma colpisce lo stesso idolo di Raffaello, l'artista che già all'indomani della sua morte, assimilata a quella di Cristo, e poi di nuovo in età romantica, era stato celebrato ai limiti della divinizzazione. Anche nel romanzo, l'artista redivivo è definito «il Semidio», «il Divino maestro», «l'eroe», «l'ideale diadumeno»; ma nel corso della narrazione lo vediamo parlare e agire con un'ingenuità e una veemenza quasi infantili, che lo rendono del tutto incapace di interagire con il nuovo mondo in cui si è ritrovato, creando tanti e tali danni, materiali e sociali, da far constatare amaramente al povero Brandi, in una delle pagine finali:

«Mai, in vita mia ho incontrato un essere insensibile ed egoista come sei tu. Una farragine di scrittori t'ha dato i pregi del Semidio, ma la tua vicinanza reale è la desolazione! Se io considero lo squallore che hai condotto nella mia esistenza, mi sento salire al volto tale una fiamma di dispetto, che ti darei una scarica di pugni».¹⁷

¹⁶ *Ivi*, pp. 47-49.

¹⁷ *Ivi*, p. 291.

La risoluzione finale sarà quella di riaccompagnare Raffaello a Urbino: la scena della partenza in treno, nella stazione Termini affollata di «quei poveri soldati» che «non sapevano cosa dicessero, non sapevano dove andavano», mentre «il destino li portava nella notte attraverso la campagna romana, verso l'Africa, incontro alla morte», sancisce il definitivo tramonto della Roma del passato, travolta dalla nuova Italia «di Crispi, di Brienne, di Rodolico, di Baratieri, di tutta la mediocrità imperante». ¹⁸ Nel frattempo, in Vaticano sta agonizzando monsignor Dell'Ongaro, il raffinato collezionista che «pareva proprio uno di quei prelati della Rinascenza» in cui si fondevano «il sacerdote e l'italiano», e che si era illuso di poter «essere nell'istesso tempo prete e liberale». ¹⁹ Prima ancora che il treno abbia compiuto il tratto iniziale per Chiusi, Alessandro si accorge, fermo in una stazioncina, che è avvenuto un nuovo miracolo:

La macchina sbuffando e fischiando correva per riguadagnare il tempo perduto, ma ad una stazione secondaria il treno si fermò nuovamente ed a lungo. Un lume esterno proiettava un fil di luce attraverso il finestrino fin sulla faccia di Raffaello, la faccia del dormiente luceva stranamente come se fosse metallo. Alessandro si curvò su lui, lo toccò, era freddo, lo scosse, era pesantissimo; Raffaello era ridiventato di bronzo. ²⁰

L'illusione è finita, il Rinascimento non può più tornare, sembra dirci in conclusione l'autore di questo romanzo che ha saputo smitizzare l'immagine di Raffaello con una libertà che, verrebbe da dire, solo un grande artista poteva concedersi.

¹⁸ *Ivi*, pp. 318-319.

¹⁹ *Ivi*, pp. 139, 303.

²⁰ *Ivi*, p. 319.

ELENA VALENTINA MAIOLINI*

IL LUNGO AROMA DANTESCO:
ASSAGGI NELLA MUSICA E
NELLA POESIA CONTEMPORANEA**

Rispetto alla sublime monodia di Petrarca, al suo registro uniforme privo di sostanziali incursioni al di fuori di un livello compattamente elevato, «noi moderni», affermò Gianfranco Contini, «ci sentiamo più solidali col temperamento, dico il temperamento linguistico, di Dante».¹

Con questo «temperamento», ossia con questa personalità, cioè con il modo in cui Dante impiegò la lingua che noi oggi chiamiamo italiano, ci sentiamo più «solidali» perché si tratta in realtà non di un solo modo, ma di una varietà, ossia di uno stile plurale, multiforme, aperto in maniera sorprendente alle penetrazioni da registri lontani (lontanissimi) dall'illustre variante letteraria prediletta dalla tradizione 'alta'.

Alla luce della quantità delle escursioni dantesche nel ventaglio verbale, e prescindendo per ora dalla preferenza che i moderni le accorderebbero, si può tornare prima sulla contraddizione forse insanabile nella dottrina stilistica del *De vulgari eloquentia*.²

Nel trattato sull'eloquenza della lingua popolare si oppongono infatti una concezione possibilistica degli stili, derivante dal riconoscimento della nobiltà del volgare rispetto al latino – e quindi della letteratura volgare (delle letterature volgari) rispetto alle esigenze stilistiche della classicità –, e una concezione esclusivistica, per la quale solo la variante illustre è degna, come degni sono

* Socio effettivo dell'Ateneo.

** Testo letto alla conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia venerdì, 2 novembre 2020 in occasione della III Settimana della Classe di Lettere dell'Ateneo di Brescia dedicata a Dante Alighieri.

¹ Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Idem, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192, a p. 170.

² Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione*, in Dante Alighieri, *Opere minori*, v. III, t. I, *De vulgari eloquentia. Monarchia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo e Bruno Nardi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 3-17, a p. 4.

soltanto i contenuti poetici corrispondenti. Per esprimere la ricerca di questo volgare illustre (lingua e stile), Dante usa alcune immagini che ne dicono la preziosità: è come il grano che resta nel setaccio scartata la pula, come ciò che si mostra levati i rovi, come una pantera il cui odore si avverte nella selva.³

Interrotto probabilmente proprio perché urgeva la composizione della *Commedia* e con essa un'esperienza poetica multiforme, il *De vulgari eloquentia* si apre col proposito di giovare alla lingua delle persone illetterate partendo dalla constatazione che nessuno si è occupato prima d'allora di teoria dell'eloquenza volgare. Tuttavia, prosegue l'attacco, essa è di primaria importanza perché è «necessaria a tutti», non solo ai pochi che sanno di latino, ma proprio «a tutti», tant'è che «ad essa tendono» non soltanto gli uomini, ma «anche le donne e i bambini» (I 1 1): questi gli illetterati, cioè quanti non rientrano nel novero dei *visitantes libros*, i 'frequentatori di libri' (con *visitare* nel senso concreto intensivo-frequentativo di *videre*),⁴ e nonostante ciò possiedono lo strumento linguistico per il semplice fatto di averlo appreso *sine omni regula* (I 1 2) né tempi di studio dalla nutrice (non dalla madre, perché non basta mettere al mondo dal punto di vista biologico, evidentemente, per donare la lingua di primo grado).

Possedere un'eloquenza della parola, ossia padroneggiare la capacità di esprimere con efficacia quanto la mente concepisce (I 1 3), è un fatto necessario a ciascuno innanzitutto ai fini dell'orientamento nello spazio della comunicazione (Dante parla del «discernimento» di quanti «vagano come ciechi per le piazze, e spesso credono di avere davanti a sé ciò che sta alle loro spalle» I 1 1), ma vi è anche una gioia specifica legata al fatto stesso di parlare, azione che glorifica una facoltà donata da Dio.

Vediamo allora dove si esprime il «discernimento» linguistico di Dante di fronte alla materia delle tre cantiche, quel discernimento per cui si guadagnerebbe la solidarietà di noi moderni.

*

Il lessico dantesco è una rete a maglie larghe: quando la si solleva per contare il pescato si scopre che per la massima parte si tratta di parole che già esistevano. Sappiamo infatti che quando Dante scrive la *Commedia* il vocabolario fondamentale italiano è assestato ben oltre la sua metà, e che lo sarà quasi del tutto a fine del Trecento.⁵ L'italiano di oggi è ancora sostanzialmente quello di allora: e infatti settecento anni dopo leggiamo interi passi della *Commedia* sen-

³ Cfr. *ivi*, I XI 1, XII 1, XVI 1.

⁴ *Ivi*, II III 7, II VI 7 e la nota 3 a p. 189.

⁵ Cfr. soprattutto Tullio De Mauro, *Postfazione* al *GRADIT*, VI, pp. 1163-1183, dopo il quale cfr. almeno *Id.*, *La fabbrica delle parole. Il lessico e problemi di lessicologia*, Torino, UTET, 2005, e *Id.*, *La "Commedia" e il vocabolario di base dell'italiano*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola, Caterina Verbaro, Pisa, ETS, pp. 17-24.

za avere l'impressione che si tratti di una lingua straniera, senza cioè l'ausilio di un dizionario d'epoca per capire ad esempio le parole a più alta frequenza, cioè *occhi, terra, mondo, gente, dio*; al massimo scontrandoci con qualche stranezza, come *intrata* per *entrata*, *cignesi* per *si cinge*, *ammuta* per *ammutolisce*, o tuttalpiù imbattendoci in alcune forme fuori corso o quasi, come *nicchiarsi* per *gemere*, *scuffa* per *sbuffa*...

Non è così con la lingua di Shakespeare per gli inglesi di oggi: a 'solo' quattrocento anni di distanza, il lessico shakespeariano risulta di difficile comprensione anche per chi abbia una buona educazione scolastica, perché tantissime parole o espressioni non si usano più. Qualche anno fa il «New York Times» dava spazio alla notizia che il direttivo dello storico Oregon Shakespeare Festival, giunto all'ottantesima edizione di un appuntamento da 20 milioni di visitatori, aveva commissionato a una quarantina di drammaturghi la traduzione in inglese contemporaneo di tutte le opere dell'autore seicentesco: nella grafica che accompagnava il pezzo, i caratteri tipografici dell'arcinoto «O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?» si presentavano corretti da segni e cancellature a mano, fino ad aggiustarsi in «Romeo, why are you Romeo?».⁶

Quindi, tornando a Dante, il «discernimento» necessario a esprimersi bene non si risolve nella creazione di una lingua nuova: l'italiano che usiamo noi era uno strumento già attivo nel Trecento (anche se di 'italiano' propriamente si può parlare solo dopo, dal Quattrocento e non prima).⁷ Però è vero che le parole impiegate da Dante, per l'uso che ne fa nella *Commedia*, hanno avuto una forza maggiore: addirittura – riporto la stima con le parole di Paola Manni in un recente convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana – hanno «un tasso di sopravvivenza due volte e mezzo superiore rispetto al restante lessico delle origini. Come dire che la parola dantesca possiede oltre il doppio delle possibilità di arrivare fino a noi rispetto a una qualunque parola antica».⁸

La parola, ma anche l'espressione. Pensiamo a tutte le frasi fatte e i modi di dire fissati dall'uso dantesco (adattati, fraintesi...), che Manni in quel convegno invitava a studiare: già un mercante di biade fiorentino contemporaneo di Dante sentiva il bisogno di commentare con un «A! dura terra, perché non t'apristi?» (da *Inf.* XXXIII 66) la cacciata degli affamati da Siena nel 1329, riferendone nel suo registro accanto ai rendiconti commerciali;⁹ ma l'escla-

⁶ James Shapiro, *Shakespeare in Modern English?*, «The New York Times», 7 ottobre 2015, con grafica di Kelly Blair (<https://www.nytimes.com/2015/10/07/opinion/shakespeare-in-modern-english.html>).

⁷ Lorenzo Tomasin, *Italiano. Storia di una parola*, Roma, Carocci, 2011, p. 86 e, più diffusamente, pp. 85-108.

⁸ Paola Manni, *Da Dante a noi. Parole dantesche nel lessico italiano*, in *Etimologia e storia di parole*, Atti del XII Convegno ASLI (Accademia della Crusca, 3-5 novembre 2016), a cura di Luca D'Onghia e Lorenzo Tomasin, Firenze, Cesati, 2018, pp. 417-432, a p. 420.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 430; *Il libro del Biadaio. Carestie e annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348*, a cura di Giuliano Pinto, Firenze, Olschki, 1978, p. 322.

mazione è ben viva anche settecento anni dopo, se la troviamo infilata tra i commenti dei lettori a un articolo calcistico del «Corriere dello Sport» del 21.9.2021.¹⁰ E senz'altro ancora oggi ci *tremano le vene e i polsi* (da *Inf.* I 90), *si perde il ben dell'intelletto* (da *Inf.* III 16-18), ce ne andiamo *senza infamia e senza lode* (da *Inf.* III 36)...

*

Assodato che il «temperamento linguistico» di Dante gode della solidarietà del parlante quotidiano, facciamo ora qualche minimo carotaggio in un lessico non proprio di tutti i giorni, quello letterario e artistico, procedendo per campioni scelti senza la pretesa di affondi sistematici.

Passando in rassegna i dantismi per eccellenza, ossia le neoformazioni, i neologismi, ci fermiamo su *inurbare*, 'mettere piede in città' («non altrimenti stupido si turba / lo montanaro, e rimirando ammuta / quando rozzo e salvatico s'inurba / che ciascun'ombra fece in sua paruta», *Purg.* XXVI 67-70), parasintetico a base *in-* (come i meno usuali *inmiare*, *intuare*, *inluare*) coniato da Dante sulla sua esperienza personale di cittadino (lo notava già Benvenuto da Imola), che chissà quante volte ha riconosciuto i campagnoli degli Appennini tra i camminanti stupiti per le vie di Firenze.

Una storia sintetica della parola è offerta nella nota che compone la voce redatta da Paolo Rondinelli per il *Vocabolario dantesco*, utilissimo strumento nato dalla collaborazione tra l'Accademia della Crusca e l'Istituto del CNR Opera del Vocabolario Italiano (OVI), online dall'ottobre 2018 (www.vocabolariodantesco.it), che ad oggi conta un lemmario con 1100 schede, da *abate* a *zucca*. Vi leggiamo che dopo la creazione dantesca il verbo «resta di rarissimo impiego nella trad[izione] lett[eraria]» e che «a partire dal Settecento esso assume sfumature di ordine socio-economico, presupposto per il signif[icato] moderno, proprio delle scienze sociali di 'trasferirsi dalla campagna in un centro urbano', estens[ivamente] 'farsi cittadino nei modi' ossia 'raffinarsi, incivilirsi'».¹¹

Inurbare è ampiamente adoperato nell'italiano d'uso comune, mentre è raro ma non assente in letteratura, come ha mostrato anche recentemente Luca Serianni registrando alcune occorrenze nella cronaca giornalistica accanto a tre impieghi letterari: nel *Morgante* di Pulci, dove forse *inurba* è chiamato dalla rima difficile con *turba*, ne *L'eredità* di Pratesi e nell'*Odissea* di Pinde-

¹⁰ Si veda l'intervento di chi si firma con l'*alias* «Os Veritatis» tra i commenti a Roberto Maida, *Roma, il gesto di Abraham che sa di voglia di riscatto*, «Corriere dello Sport», 21.9.2021 https://www.corrieredellosport.it/news/calcio/serie-a/roma/2021/09/21-85566393/roma_il_gesto_di_abraham_che_sa_di_voglia_di_riscatto (consultato in data 25.11.2021).

¹¹ Paolo Rondinelli, nota alla v. *inurbarsi*, in *Vocabolario dantesco*: http://www.vocabolariodantesco.it/voce_tab.php?id=2555 (voce redatta il 4.2.2021, revisionata l'11.6.2021. Ultima consultazione: 25.11.2021).

monte.¹² Ma la posizione rimica ci fa ricordare un'occorrenza più recente (anchorché nella rima facile del participio passato), nella seconda strofa di *Addio* di Francesco Guccini (1999):

io, figlio di una casalinga e di un impiegato,
cresciuto fra i saggi ignoranti di montagna
che sapevano Dante a memoria e improvvisavano di poesia,
io tirato su a castagne e ad erba spagna;
io, sempre un momento fa *campagnolo inurbato*,
due soldi d'elementari e uno di università
ma sempre il pensiero a quel paese mai scordato
dove ritrovo anche oggi quattro soldi di civiltà
io dico addio¹³

La menzione iniziale di Dante, in quella testimonianza di una solida cultura diffusa, salda a doppio giro il ricorso al parasintetico di conio dantesco al famoso canto XXVI del *Purgatorio*.

Pensando invece alla densità ereditata da certe parole in seguito all'impiego nella *Commedia*, possiamo riflettere sul suo impatto emotivo in un poeta contemporaneo, Fabio Pusterla: un caso che mi segnalava un amico scrittore, il quale leggendo la raccolta *Cenere, o terra* (2018) scorgeva giustamente nel braccio di una gru descritto in *Ipotesi circa grandi azioni* l'estremità guizzante manovrata dall'orribile Minosse che «essamina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia / [...] cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa» (*Inf.* V 5-6, 11-12). Alle spalle di una giovane donna ingombra di pacchi («Regali natalizi in largo anticipo?»), appare la protuberanza mostruosa di un cantiere:

voltandomi, vedo che il braccio della gru,
giallo che squilla trenta metri più sopra,
si è spostato lentamente indirizzandosi a ovest,
e sopra l'ovest issa o cala una benna
colma di qualche cosa. Dev'essere
profonda, la benna, se una plastica
l'avvolge per forse due metri,
e sotto penzola come coda o nastro.
Danzano i cavi adesso in un riverbero
di ferro e di vetro. *Danza la coda,*
sattorce. Una morsa
stringe il paesaggio impedisce
non impedisce di sperare. Chiude
o apre, a seconda. *Avvinghia* l'aria.¹⁴

¹² Luca Serianni, *Echi danteschi nell'italiano letterario e non letterario*, «Italia», XC, 2, pp. 290-298, alle pp. 292-293.

¹³ Francesco Guccini, *Addio*, in Id., *Stagioni*, EMI Music, 2000.

¹⁴ Fabio Pusterla, *Cenere, o terra*, Milano, Marcos y Marcos, 2018, p. 30. Ringrazio Massimo Migliorati per la condivisione

Con la parola *azione* posta a titolo, il poeta svizzero Pusterla pensa al significato con cui essa vale nel lessico ticinese, ossia «i saldi, i ribassi proposti dai negozi e soprattutto dai grandi magazzini», come spiegava in occasione dell'uscita del testo ancora inedito in *Le parole e le cose*: nata da un episodio quotidiano in cui ha creduto «di poter cogliere qualcosa di più ampio e di più profondo»,¹⁵ per dire questo *qualcosa di più* – ossia, forse, che il mondo si sta condannando allo stritolamento dell'acquisto e dell'edilizia compulsivi –, la poesia attinge anche al lessico e all'immagine del mostro infernale che *avvinghia*, parola certo legata non solo all'impiego che ne ha fatto Dante, eppure alla *Commedia* inestricabilmente connessa quando ricorra in combinazione con una *codà*.

*

Per l'ultimo esempio di questo carotaggio non sistematico pensiamo infine a una parola che la *Commedia* ha trasmesso all'italiano contemporaneo dopo averla risemantizzata in un significato diverso rispetto a quello con cui Dante l'ha raccolta dal bacino linguistico del suo tempo.

A inizio Trecento la *bolgia* era per tutti una 'sacca', una 'borsa', appartenendo la parola al lessico della valigeria, come spiega Cristiano Lorenzi Biondi nel *Vocabolario dantesco* alla relativa voce.¹⁶ Dante invece indica con *bolgia* ciascuno dei fossati in cui sono immersi gli adulatori dell'ottavo cerchio di *Malebolge* (*Inf.* XVIII 100-114), conficcati nello sterco come in una tasca, appunto, da cui non sia possibile uscire. Il pellegrino oltremontano passa svelto sugli scogli tra i vapori immondi di queste gole incrostate e maleodoranti, da cui provengono i gemiti della «gente che si nicchia» e «che col muso scuffa» e «sé medesima con le palme picchia» (103-105).

Dall'uso dantesco in questa precisa collocazione, cristallizzato, traggono oggi il loro senso impieghi di *bolgia* che significano 'luogo caotico, confusione', non senza l'idea di una chiusura tormentosa o penitenziale, con riferimento più o meno esplicito alla fonte: dalla discoteca *Bolgia* di Osio Sopra in provincia di Bergamo, nome che da solo si attirerebbe tutte le delibere di chiusura preventiva in questi tempi pandemici, al procedimento penale *Quinta Bolgia* istruito dalla direzione distrettuale antimafia di Catanzaro attorno a operazioni legate al settore delle onoranze funebri dell'ospedale di Lamezia Terme, sfociato nel settembre 2021 in tredici condanne e nel commissariamento dell'Azienda sanitaria provinciale.¹⁷

¹⁵ *Inediti/3: tre poesie di Fabio Pusterla*, a cura di Massimo Gezzi, «Le parole e le cose», 26.1.2016 (<https://www.leparoleelecose.it/?p=21844>, consultato il 25.11.2021).

¹⁶ Cristiano Lorenzi Biondi, nota alla v. *bolgia*, in *Vocabolario dantesco*: http://www.vocabolario.dantesco.it/voce_tab.php?id=688 (voce redatta il 17.1.2019, revisionata il 29.4.2019. Ultima consultazione: 25.11.2021).

¹⁷ *Ndrangheta: Quinta Bolgia; condannati imprenditori*, redazione ANSA, 29.11.2021 (https://www.ansa.it/calabria/notizie/2021/09/29/ndrangheta-quinta-bolgia-condannati-imprenditori_e6641972-e280-40c1-b48b-994ccfb6ca50.html, consultato il 25.11.2021).

La parola dimostra inoltre una sua particolare vitalità nella musica rap o rock-pop italiana dell'ultimo decennio, anche con alcuni tentativi di rima (tra le undici occorrenze nella *Commedia*, una sola, al plurale, è in posizione rima con *volge*: «tu non hai fatto sì a l'altre *bolge*; / pensa, se tu annoverar le credi, / che miglia ventidue la valle volge», *Inf.* XXIX 7).

Nel testo *Smisurata preghiera* di Ghemon (2012), in assonanza con *roccia*, la *bolgia* è il mondo musicale in cui ogni artista si erge ad accusatore e giudice:

ma io so già che cosa vestire in seno alla *bolgia*
 e non si tratta di tessuto in velluto o di un'altra foggia
 ho messo un'armatura in roccia
 fatta dura in studio a forza
 su di cui il mio scudo poggia
 perché il vissuto forgia
 e mi hanno detto «amico, a te manca il saio, rapper depresso
 fuori contesto, troppo complesso, bibliotecario»
 visionario, preferisco mandarli sul dizionario.¹⁸

Accusa a una realtà sociale inaccettabile è anche la «bolgia del regime» in *Hellvisback* (2016) di Salmo, traccia eponima che dà il titolo all'album, dove inoltre si noterà l'inferno alluso nel titolo, che gioca con l'annuncio «Elvis is back» 'Elvis [Presley] è tornato', scritto con una grafia che ammicca all'inglese *hell*, proponendo il ritorno del cantante statunitense sotto spoglie diaboliche, come esprime anche la copertina del disco:

è l'era dell'apparire, scoccia dirti di sparire
 alla goccia si risboccia fino ad appassire
 ho una torcia di cartine, una doccia di rime
 brindo alla *bolgia del regime*, alla parola fine
 più me ne sbatto più è certo, mi arricchisco
 vengo dal 1400, anticristo
 dicono resta insisto in questa comunità
 io sono extra senza il visto, ah.¹⁹

Comunica ancora il senso di una confusione, esito questa volta di una convivenza di «paura e gloria», l'impiego in *Teatro & Cinema* di Achille Lauro (2017), dove *bolgia* è posta in assonanza con *pioggia*:

i sentimenti in piena, sì come il Niagara
 la strada è deserta, fra', sembra il Nevada
 sto palazzo qua sembra la Tour Eiffel
 le buste di Hermes, Champs-Élysées
solo in questa bolgia

¹⁸ Ghemon, *Smisurata preghiera*, in Id., *Aspetta un minuto*, Ghemon, 2013.

¹⁹ Salmo, *Hellvisback*, in Id., *Hellvisback*, Sony Music, 2016.

le persone sole sotto questa pioggia
 sottile linea tra paura e gloria
 se non resteranno i nomi resterà una storia.

Particolarmente significativa è infine l'occorrenza in un testo inserito in un progetto più ampio di riscrittura musicale della prima cantica, quello che ha unito i due cantautori Murubutu e Claver Gold per il disco titolato, appunto, *Infernvm* (2020), in cui al brano *Malebranche* è affidata la ripresa del canto diciottesimo:

come vuoi, quando il cielo nero crollerà su di voi
 quando il fiume in piena calerà su di voi, poi
 quando un siero nero colerà su di voi
guardie di 'sto male, Malebranche.
 Sparirai, nel pieno del segreto come i traffici tuoi
 dal centro dell'inferno come falsi antieroi,
 dal cielo verso il greto satanassi e avvoltoi, come voi.
 In una mattina del 1300
dentro a una bolgia dell'ottavo cerchio
 l'acqua riempiva e copriva le gole
 là dentro le gore d'un modo sommerso
 le acque più scure che come bitume
 ricoprono i corpi nel fluido più denso
 le onde e le schiume solcavano il fiume
 con le anime morte là dentro nel grembo.
 Giunse un demone improvviso, in viso sguardo da pazzo
 un dannato sulle spalle, un grido, un lancio dall'alto
 lo teneva stretto al ciglio per gettarlo nel fango
 muto e appeso ad un uncino come un quarto di manzo.
 Per ogni dannato che emerge dall'olio
 un demone plana e distende le ali
 e ogni malnato riemerso dall'orlo
 un diavolo chiama i suoi cani randagi
 ad ogni carica sveglia la bestia
 che resta là in veglia sopra la quiete
 e ad ogni anima messa là immersa
 pressa la testa sotto la pece.²⁰

Il testo mantiene volutamente alta ed esplicita la prossimità alla scenografia dell'originale, per cui la *bolgia* vuole essere letteralmente «una bolgia dell'ottavo cerchio». Vi si scorge però una risemantizzazione in chiave d'accusa contro le situazioni carcerarie odierne, palesata da cortocircuiti quali «guardie di 'sto male, Malebranche», e contro più generici contesti oppressivi attuali in cui l'uso della forza sbilancia drammaticamente i rapporti.

²⁰ Murubutu e Claver Gold, *Malebranche*, in Id., *Infernvm*, Glory Hole Records, 2020.

*

La scena dell'ottavo cerchio è tra le più emblematiche per illustrare lo stile grottesco di Dante, che pure non è affatto l'unico, come sappiamo, della *Commedia*, dove il poeta dà prova anche di uno stile sublime e persino di una via di mezzo prossima al linguaggio comune. Questa varietà è una delle dimostrazioni di quel concetto espresso nel *De vulgari eloquentia* da cui abbiamo preso le mosse: il principio di accordare in stretta armonia la materia e lo stile (il ribrezzo a una parola dura, la bellezza a un dire soave, la quotidianità a una parlata colloquiale) trova esemplificazione nell'esperienza creativa del poema, imbastito «sì che dal fatto il dir non sia diverso» (*Inf.* XXXII 12).

Per noi moderni, anche questa adattabilità della stoffa elastica della lingua al corpo del contenuto da esprimere vale a rinforzo della solidarietà linguistica con Dante. È inoltre una dimostrazione di quanto l'eloquenza, ossia la capacità di accordare il fatto al dire, debba essere una competenza diffusa in una democrazia culturale, oltre che la conquista dello sforzo di pochi grandissimi scrittori. La voce di questi ultimi, se anche «sarà molesta / nel primo gusto, vital nodrimento / lascerà poi, quando sarà digesta» (*Par.* XVII 130-132).

LAURA FORCELLA*

DIVINA COMMEDIA COME ROMANZO**

“I sogni sono il più antico, e certo non meno complesso, genere letterario del mondo”.

J.L. Borges

Determinare il genere letterario della *Divina Commedia* non è una questione oziosa da classicisti ancorati alla *Poetica* di Aristotele. Se dimostriamo che la *Divina Commedia* è ascrivibile, per certi versi, alla categoria del romanzo, l'avviciniamo a noi e ne ampliamo la possibilità di lettura aprendo la strada anche a scelte didattiche che privilegino il *continuum* narrativo dell'opera rispetto alla tradizionale lettura antologica per canti scelti di crociana eredità.

Il romanzo è il genere letterario della contemporaneità che ha fagocitato tutti gli altri, come scrive M.M. Bachtin nel suo saggio *Epos e romanzo* del 1938¹: è un libro che si legge per piacere, senza l'ausilio di nessun altro libro, senza note, senza porre a esso le domande legittime e necessarie che si fa il critico letterario, ma con quelle che ogni lettore rivolge al testo in piena libertà e autonomia.

Già Jorge Luis Borges, lettore attento e devoto di Dante² che ne trae ispirazione³, ha dichiarato la natura da romanzo della *Divina Commedia* insistendo sulla sua capacità di trasmettere piacere: “La *Commedia* è un libro che tutti dovremmo leggere. Non farlo significa privarci del dono più grande che la letteratura può farci”.

Ernst Robert Curtius nel suo *Letteratura europea e Medioevo latino*⁴ afferma

* Insegnante, dantista, membro del Comitato Dantesco Bresciano.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia lunedì, 2 novembre 2020 in occasione della III Settimana della Classe di Lettere dell'Ateneo di Brescia dedicata a Dante Alighieri.

¹ Il saggio è raccolto in *Problemi di teoria del romanzo* a cura di Vittorio Strada, Einaudi, 1976.

² J. L. Borges *Nove saggi danteschi*, Adelphi, 2001.

³ I racconti *La biblioteca di Babele* del 1941 e *L'Aleph*, del 1949 ne sono chiaro esempio, utili strumenti didattici per una lettura comparata.

⁴ E.R. Curtius *Letteratura europea e Medioevo latino*, La Nuova Italia, 1975. Contiene un saggio intitolato *Dante*.

che la *Commedia* non può essere classificata in un genere letterario determinato: durante il millennio che precedette Dante, il sistema antico dei generi poetici si era infatti destrutturato a tal punto da apparire irriconoscibile e incomprensibile. Lo stesso Dante nel *De vulgari eloquentia* distingue i tre stili - il tragico, il comico e l'elegiaco - secondo un criterio non omogeneo: lo stile tragico è "alto", il comico "basso", l'elegiaco è quello degli infelici, *miserorum*, così che i primi due risultano definiti secondo la forma linguistica, mentre il terzo secondo la materia. Dante nelle designazioni dei generi non è, inoltre, sempre coerente: chiama *tragedia* l'*Eneide* mentre, per l'andamento della materia da vicende negative a positive, dovrebbe essere commedia e dimostra la stessa incertezza definitoria a proposito della sua stessa *Divina Commedia* che definisce *poema*, ma anche *comedia*.

La definisce *sacrato poema* in *Paradiso*, XXIII, 62 forse suggestionato da Macrobio che aveva attribuito all'*Eneide* il titolo onorifico di "poema sacro".

La stessa espressione in relazione alla sua opera ricorre in *Paradiso*, XXV, 1-3

.... *poema sacro*
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro

quando Dante si augura che il *poema sacro*, che gli è costato tanta fatica, gli consenta il ritorno a Firenze e ne vinca la crudeltà: lo scrive orgoglioso dopo essere stato valutato positivamente da san Pietro.

Nel proemio del *Purgatorio* Dante invoca ancora Calliope, che è precisamente la musa della poesia epica.

I caratteri della poesia epica si adattano veramente alla *Divina Commedia*? L'opera è sì poetica, di carattere narrativo, di notevole estensione e di vasto respiro come l'*Enciclopedia Treccani* definisce il genere, racconta sì gesta di un viaggio, come nei modelli, ma il protagonista è un eroe?

L'eroe può essere Dio, un soggetto astratto e ineffabile, *l'amor che move il sole e l'altre stelle*? O invece può esserlo Dante?

Dante-personaggio non è un semidio, ma ha un antenato illustre in *Paradiso*, Cacciaguida, non è un guerriero, ma la vita è per lui *militia*, non ha poteri soprannaturali, ma fa cose soprannaturali come viaggiare nell'aldilà. A differenza degli eroi, però, parla in prima persona fin dal primo verso, pur con l'ambizione di rappresentare l'umanità.

Nell'*incipit*, che è modulato sulla Bibbia⁵ e sul *Roman de la Rose*⁶, l'originalità è dovuta alla forza della soggettività con cui si esprime Dante. Anche Brunetto Latini nel *Tesoretto* parla in prima persona e racconta il suo perdersi in una selva, ma senza che l'"io" abbia rilievo. Come rileva Giorgio Inglese, "solo con la *Commedia* il narratore-autore diventa anche personaggio prota-

⁵ *In dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi* (Isaia, 38, 10).

⁶ Parla, nel suo ventesimo anno d'età, un "io" lirico senza nome, l'Amante, che racconta di essersi coricato e di avere fatto un sogno.

gonista a tutti gli effetti, e ogni accadimento si rappresenta come riflesso dello stato d'animo di tale personaggio"⁷.

Già Dante aveva detto "io" nella *Vita nuova*, ma nella *Divina Commedia* non è più lo stesso soggetto lirico: il modello di "io" della *Commedia* è piuttosto Sant'Agostino delle *Confessioni* con le sue ampie aperture sull'etica e la filosofia nel compito eccezionale di farsi mediatore tra la terra il cielo e non più un ragazzo innamorato.

Oltre che poema, Dante, come anticipato, definisce la sua opera *comedia* in opposizione a *l'alta tragedia* dell'Eneide così indicata da Virgilio nel verso 113 del XX dell'*Inferno*: in stretta successione, nel verso 2 del canto successivo, il XXI, Dante parla della *mia comedia* e usa questo termine anche nell'epistola a Cangrande sulla cui autenticità ancora si discute.

Comedia è una definizione che si adatta al *modus loquendi*, alla lingua costituita da *comica verba*, un'espressione che Dante utilizza nelle sue lettere a Giovanni del Virgilio, un amico bolognese, grande latinista con il quale ha una corrispondenza epistolare negli ultimi anni della sua vita dal 1319 al 1321⁸: con questa espressione si designa la lingua che serve per esprimere tutta la realtà.

Il modello linguistico di Dante - è stato osservato - può essere la "sublime umiltà delle Sacre scritture" che affronta la realtà anche nelle sue bassezze, *impresa* certamente non facile come afferma il poeta in *Inferno*, XXXII, 7-9:

*ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma o babbo.*

Il genere comico è notoriamente anche un genere teatrale e la *Divina Commedia* ha un preminente carattere dialogico: le sole voci, ovvero quanto resta del testo una volta privato della parte narrativa, rimangono inconfutabilmente specchio dell'opera totale.

Nelle parole di Dante, la *Divina Commedia* appare, quindi, contraddittoriamente *poema* e *comedia*. Perché noi parliamo di romanzo? È un genere che Dante conosce?

In *Purgatorio* XXVI, 118, Guinizelli, in un unico endecasillabo, sintetizza la produzione di un altro poeta, il provenzale Arnaut Daniel che Dante ammira:

Versi d'amore e prose di romanzi

I romanzi a cui si riferisce erano dunque in prosa, come quelli di oggi, nonostante nel Medioevo ne esistessero anche in poesia. L'unica occorrenza della

⁷ Giorgio Inglese *Dante: guida alla Divina Commedia*, Carocci, 2012.

⁸ Boccaccio nel suo *Trattatello in laude di Dante* riporta l'epitaffio che Giovanni del Virgilio scrive per lui.

parola *romanzo* nella *Divina Commedia* è qui, ma c'è un altro riferimento: non dimentichiamo che *Lancillotto*, il romanzo di Chrétien de Troyes, è il libro *Galeotto* che fa innamorare Paolo e Francesca. Così avviene secondo la storia che inventa Dante e che ci racconta come un romanziere contemporaneo: che ne sapeva di come fosse nato l'amore tra Paolo e Francesca o di come fosse morto il conte Ugolino se non di fame? Francesca anticipa addirittura Madame Bovary: si innamora come lei attraverso la letteratura, suggerisce Alberto Casadei⁹.

Il termine *romanzo*, *roman*, *romance*, come aggettivo, nasce proprio nel Medioevo per indicare qualunque composizione tradotta dal latino al volgare e, in un secondo tempo, scritta direttamente in volgare. I temi ricorrenti sono la *quête*, la ricerca, e l'amore: non sono anche i temi della *Divina Commedia*?

Il genere risale al mondo antico dove *conduce un'esistenza non ufficiale* come chiarisce ancora M.M. Bachtin¹⁰ che lo indica come l'unico genere letterario in divenire, ancora incompiuto, senza canone, che riflette, in modo problematico, il divenire della stessa realtà. Dei grandi generi letterari solo il romanzo è più giovane della scrittura non essendo derivato, come gli altri generi letterari, dall'oralità, ma dai generi serio-comici dell'antichità: la satira menippea, la satira latina, i dialoghi socratici, i mimi, la favola, la memorialistica, i dialoghi di Luciano. Avvicina l'oggetto della narrazione, lo può destrutturare, scomporre, desacralizzare, rendere oggetto di ridicolo e di ironia.

Da quando il romanzo è genere letterario dominante, «romanzizza» gli altri generi, li fagocita come si è scritto.

Confrontiamo, in modo non definitivo visto che i caratteri del romanzo sono sempre accompagnati da eccezioni, poema e romanzo secondo quanto ancora suggerito da Bachtin.

Il poema è *sub specie aeternitatis*, secondo un'espressione in uso nella filosofia scolastica e anche nella teologia cattolica: la realtà vi è affrontata dal punto di vista dell'eternità e, quindi, in senso assoluto, sotto un profilo universale, prescindendo da ogni considerazione di tempo e di luogo. Il romanzo è, invece, *sub specie temporis*, con una specificazione di tempo e di luogo che può essere omessa, ma sulla quale ci si interroga.

Nel poema si individuano queste ricorrenze:

- Rievocazione di un evento noto a tutti e ripetitività formulare
- Mito e passato eroico nazionale
- Coralità e didascalismo per un pubblico omogeneo e coeso negli ideali
- Giustapposizioni: logica della contiguità
- Tendenza monologica
- Narrazione in terza persona
- Monodia e monolinguismo
- Tradizione sacra che impone rispetto

⁹ Alberto Casadei *Dante*, Il Saggiatore, 2020.

¹⁰ Ibidem.

Nel romanzo, invece, in parallelo:

- Contenuto originale e imprevedibilità dell'intreccio
- Realismo, relativismo e contemporaneità
- Lettura solitaria ed edonistica
- Concatenazioni progressive: principio di causalità
- Tendenza dialogica
- Narrazione in prima persona
- Polifonia e plurilinguismo
- Familiarizzazione, ironia, riso

È facilmente dimostrabile come siano i caratteri del romanzo quelli che più si adattano alla *Divina Commedia*: chi potrebbe immaginare di trovare Beatrice all'inferno? E se di relativismo per Dante non si può parlare, nel XIX del *Paradiso*, nel cielo di Giove, Beatrice fa emergere un dubbio di Dante, il dubbio della modernità: come può essere giusto che uno nato *a la riva de l'Indo* e che sia *sanza peccato*, venga condannato?. Non è l'unico caso, ma forse uno dei più eclatanti, in cui emergono i diversi punti di vista che, d'altronde, emergono chiari nei più di 300 personaggi. Brunetto Latini crede, per esempio, che la fama si conquista con la letteratura o Ulisse che la *canoscenza* sia superare i limiti, due opinioni molto diverse da quelle del narratore e protagonista. Non dimentichiamo, poi, che il dialogo intessuto da Dante è anche con il lettore come dimostrano le ventuno apostrofi che aboliscono la distanza gerarchica che impone la materia epica.

Un altro elemento decisivo per rivelare la natura romanzesca della *Divina Commedia* è la natura del protagonista, il Dante *agens* e la sua dialettica con il Dante *auctor*. Nel protagonista di un romanzo si registrano discrepanze e discordanze tra l'interiorità e il contesto così che l'unità epica rimane disgregata a vantaggio di una complessità umana che non si congela in un assoluto e si proietta al futuro.

Dante personaggio è delineabile per opposizioni e sfaccettature: ha aspetti positivi e negativi, bassi e alti, comici e seri. Dante è un uomo, con un nome anagrafico che risuona nella *Divina Commedia* una sola volta per bocca di Beatrice, con una storia personale e documentata che si intreccia con quella di chi incontra, con dei problemi da risolvere che gli sono ben presenti. È rappresentato in divenire.

Il "romanzo" della *Divina Commedia* appartiene a tanti generi diversi che possono essere esemplificati con tanti versi e tanti episodi: d'avventura, horror, di formazione, fantasy.

Alberto Casadei¹¹ afferma addirittura che "il poeta mette in atto qualcosa di molto simile alla realtà virtuale specie nel *Paradiso*, rinunciando alle consuete coordinate spazio-temporali e proponendo un racconto che anticipa in modo sorprendente le teorie della fisica quantistica".

In questa straordinaria capacità di anticipare modalità di narrazione estremamente coinvolgenti che richiedono un lettore attivo capace di mettersi in

¹¹ Ibidem.

relazione personale con il testo, Dante è riconoscibile per qualità artistica di condensazione ed efficacia espressiva. Se oggi spesso il romanzo segue con esibita prolissità i percorsi mentali dei personaggi, Dante li lascia intravedere in un'intenzione o in un gesto come ha sottolineato lo stesso Borges. A Dante basta un dettaglio per concentrare la narrazione: la *verghetta* del messo celeste di fronte alla porta di Dite o il suo gesto distaccato di chi è infastidito solo dall'*aere grasso* o i *dubbiosi desiri* di Francesca e Paolo o il *disdegnoso gusto* per il suicidio di Pier delle Vigne.

L'invito è allora a leggere Dante con il piacere con cui si legge un romanzo, a fare della *Divina Commedia* il libro *Galeotto*¹² in grado di scatenare quell'amore che è creazione e conoscenza. Un po' come lo sono i sogni che stanno alla base di tutta la grande letteratura, senza dubbio anche della *Divina Commedia*.

¹² Cfr. *Inferno*, V, 137.

GIANFRANCO BONDIONI*

MANOSCRITTI, EDIZIONI, IL 'SECOLARE COMMENTO' E L'ICONOGRAFIA**

Un'opera antica o medievale giunge a noi attraverso manoscritti prima di passare per i torchi delle tipografie; nel caso della Commedia spesso il testo è accompagnato da commenti scritti e per immagini che forniscono una interpretazione del poema. Ma esiste anche, e soprattutto è esistita in passato, una tradizione orale che ne dimostra la popolarità. Muovendoci sui confini fra scrittura, immagini e oralità si ricostruisce una storia affascinante durata secoli mentre il mondo di internet sta creando nuove frontiere della fruizione.

Sono molte le ipotesi sulla data della composizione della *Commedia* e sulla sua trasmissione nei primi anni anche perché, ed è fatto ben noto, non possediamo l'autografo del poema, anzi non possediamo neppure una parola di pugno di Dante.

Di solito si afferma che il capitolo conclusivo della *Vita nuova*, anno 1295 circa, contiene il preannuncio della nuova opera; la data effettiva dell'inizio di essa è posta da Boccaccio, non senza dubbi, prima del 1300, mentre oggi si oscilla attorno al periodo 1304-1307.

1. LE PRIME TESTIMONIANZE DELLA DIFFUSIONE E LA TRADIZIONE MANOSCRITTA

Quello che è certo è che l'opera ebbe una fortuna immediata. Emilio Pasquini¹ riferisce della scoperta di una citazione dei vv. 103-105 del canto quinto dell'*Inferno* in un faldone del 1304 dell'Archivio di stato di Bologna. È una data altissima che, se confermata, costringerebbe ad anticipare l'inizio della stesura dell'opera rispetto alle ipotesi attuali. È interessante notare che si tratta di una citazione a memoria: il v. 104 infatti è citato come «mi prese di costei» e non «mi prese del costui», come se parlasse Paolo, non Francesca. Dunque

* Insegnante, studioso di Dante, membro del Comitato Dantesco Bresciano.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia martedì, 3 novembre 2020 in occasione della III Settimana della Classe di Lettere dell'Ateneo di Brescia dedicata a Dante Alighieri.

quando il poeta era ancora vivo e giovane brani dell'opera erano già noti in Emilia anche presso persone di certo colte come i notai, ma non letterati di professione, forse tramite una diffusione anche orale di cui potrebbe essere indizio l'errore nella citazione. In un libro d'ore (un *Officiolum*) del notaio Francesco da Barberino, composto presumibilmente a Padova in ambiente giottesco e databile anteriormente al 1309, vi sono due immagini ispirate alla *Commedia*, e più precisamente al limbo e al canto dei lussuriosi, quindi quarto e quinto dell'*Inferno*: non solo l'opera era nota, ma era iniziata anche la pratica di illustrarla o di ricavarne immagini. Una nota autografa apposta dal medesimo Francesco da Barberino sul manoscritto, pure autografo, dei suoi *Documenti d'amore* databile al 1313-1314 (o forse prima), cita un'opera di Dante Alighieri «quod dicitur *Comoedia* et de infernalibus inter cetera multa tractat (che si intitola *Commedia* e che tra molto altro parla dell'*inferno*)»; mentre la terzina 94-96 del canto III è riportata su un registro bolognese scritto dal notaio Tieri di Gano degli Useppi negli anni 1317-1319 dove si trovano anche altre citazioni della prima e della seconda cantica oltre a testi di Guido Guinizzelli e di Iacopo da Lentini. È di grande interesse il fatto che siano riportati testi di Dante e degli autori stilnovistici o siciliani e sia invece assente la tradizione degli altri poeti come Guittone d'Arezzo o Bonagiunta da Lucca: la borghesia colta di cui i notai sono espressione compie una scelta ideologica, cita gli autori che affermano che la nobiltà è un valore individuale e morale e non di sangue e assume una posizione antimagnatizia nelle vicende politiche di Bologna schierandosi contro la parte che aveva i propri esponenti di spicco in Loderigò degli Andalò e in Catalano dei Malvolti. Guittone è d'accordo con costoro, Dante li mette all'*inferno* e parla malissimo della poesia guittonianiana. L'uso di citare brani di poesia contemporanea nei verbali notarili non ha solo la funzione strumentale di dividere gli atti e di rendere inutilizzabili le parti non scritte della pagina, ma risponde ad un preciso disegno di diffusione di opere di cui si apprezza forma e contenuto ideologico, vero o supposto che sia, e di pronunciare una *damnatio memoriae* sui poeti con cui si è in disaccordo. La primissima diffusione delle opere dantesche è segnata da questa lettura di parte.²

Anche sulla cornice, firmata e datata 1315, della Maestà di Simone Martini in Palazzo pubblico a Siena il dantista Guido Mazzoni³ ha individuato versi che si ispirano chiaramente all'*Inferno* e al *Purgatorio*.

La terza cantica fu conosciuta nella sua interezza solo dopo la morte dell'autore, ma si diffuse fra gli amici del poeta man mano che veniva composta, come dimostrano l'*Epistola* a Cangrande e la prima *Egloga* a Giovanni del Virgilio (1319-1320), che accompagnano l'invio della parte iniziale e di dieci canti del *Paradiso* e come afferma anche Boccaccio nel cosiddetto *Trattatello in laude di Dante* (*De origine, vita, studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligeri florentini, poete illustris, et de operibus compositis ab eodem*).

Sono tutti elementi che testimoniano che nell'Italia centro-settentrionale ci fu una diffusione dell'opera ampia e precoce, certo orale, ma soprattutto tramite i moltissimi manoscritti già in circolazione. Ancora oggi ne possedia-

mo almeno 810, alcuni sono splendide opere d'arte, altri, spesso più modesti, sono importanti per stabilire il testo del poema. Appartengono a due diverse tradizioni: una settentrionale, quindi della zona in cui la *Commedia* è stata scritta, probabilmente più vicina alla lingua del poema; una seconda toscana in cui molte parole sono state corrette dai copisti secondo la loro pronuncia, cioè toscanizzate, con l'idea che fossero 'come Dante le aveva pronunciate'.

I manoscritti più antichi che possediamo sono del 1334-1336 (su una edizione a stampa del Cinquecento uno studioso del medesimo secolo ha riportato le varianti al testo riprese da un manoscritto del 1330, oggi perduto): quindi mancano tutte le copie diffuse durante la vita di Dante e nei primi quindici anni dopo la sua morte. È un naufragio che si può spiegare proprio con la larga circolazione e con il continuo uso e conseguente degrado di un supporto fragile. Possediamo copie che recano annotazioni e commenti di molte mani e di periodi anche assai lontani fra loro, segno di un utilizzo prolungato da parte di molti utenti, come ancora oggi accade per i testi di uso scolastico. Per esempio sul famoso codice Filippino della Biblioteca dei Girolamini di Napoli vi sono chiose di sette diverse mani databili dalla metà del Trecento alla fine del Quattrocento.

La seconda metà del secolo XIV conobbe una ulteriore, vastissima diffusione della *Commedia* e anche della *Vita nuova* e delle *Rime*; assai più esigua è la tradizione delle altre opere dantesche.

Voglio portare solo due esempi. Esiste un buon numero di manoscritti, oggi una sessantina, tramandati già nel Quattrocento sotto il nome di «Gruppo dei cento»: il proprietario dell'officina scrittoria (forse il nome tramandato, Francesco di ser Nardo, non è corretto) avrebbe prodotto ben cento copie del poema potendo così fornire una ricca dote a ciascuna delle numerose figlie.

L'altro esempio riguarda la tradizione boccaccesca: dell'autore del *Decamerone* conosciamo tre manoscritti autografi della *Commedia* (due contengono anche le *Rime*, uno la *Vita nuova*) e la Biblioteca Apostolica Vaticana ne possiede un altro, splendido, che il Certaldese non scrisse di propria mano, ma fece allestire per donarlo a Petrarca; fu poi proprietà del cardinal Pietro Bembo che lo utilizzò per l'edizione da lui curata nel 1502 presso la tipografia veneziana di Aldo Manuzio. Da questi quattro testi è derivata una grandissima quantità di copie che riportano i frutti del lavoro critico di Boccaccio che non ha avuto remore a intervenire per ipotesi e scegliendo a suo gusto, del resto squisito, le varianti. Ne consegue che sono codici preziosissimi, ma del tutto inutili per la ricostruzione critica del testo del poema. Questo vale per quasi tutti i manoscritti posteriori al 1355: dopo tale data i copisti fanno riferimento alle copie scritte da Giovanni Boccaccio, dato il suo vasto prestigio.

La diffusione del poema è poi testimoniata anche dalla pratica della traduzione: ne conosciamo una in castigliano addirittura del 1354, una in francese dell'inizio del Quattrocento, mentre la prima traduzione completa in latino che consegna un testo ormai ritenuto classico alla diffusione internazionale e quindi a tutta la cultura europea è del 1417, anche se lo studioso francese dell'Ottocento Paul Colombes de Batines⁴ ne segnala una *ante* 1380. Per il tedesco e l'inglese bisognerà invece attendere la seconda metà del Settecento.

2. LA RIVOLUZIONE DELLA STAMPA

Con l'invenzione della stampa la fortuna del poema si estende: alla *princeps* (Neumeister, Foligno, 1472) seguirono altre 17 edizioni nel '400 e 33 nel '500 fra cui quella di Aldo Manuzio nel 1502 è la prima 'tascabile', formato che ebbe poi larga fortuna. Il testo di questa edizione, come precedentemente ricordato, è stato stabilito da Pietro Bembo che pure condanna la lingua e le scelte poetiche in nome del modello petrarchesco: il gusto umanistico e classicista di Bembo non tollera il plurilinguismo del poema e ancor meno la mescolanza degli stili, ma tuttavia non esita a farsene editore riconoscendone così la grandezza e inserendo Dante nel canone dei classici moderni.

A fine secolo vi fu ad opera dell'Accademia della Crusca l'importante operazione critica che portò all'edizione di Domenico Manzani (Firenze, 1595), detto 'della gatta' per l'uso frequente di tale animale come marchio editoriale: gli Accademici della Crusca misero a confronto manoscritti e edizioni precedenti nel tentativo di avvicinarsi per quanto possibile al testo (a una ipotesi del testo) del poeta.

Un'altra importante edizione del Cinquecento, anche se abbastanza scorretta, è quella che reca l'abbinamento dell'epiteto 'divina' a *Commedia* nel titolo. Tale abbinamento compare per la prima volta con il Boccaccio, che lo usò nel *Trattatello* parlando dei canti «...li quali alla divina *Commedia* mancavano». Sono parole che non hanno valore elogiativo ma servono solo a indicare la terza cantica e più precisamente si riferiscono a quei tredici canti introvabili alla morte del poeta che mancavano (rendendo in prosa moderna il testo di Boccaccio) a «quella parte della *Commedia* che parla del paradiso, quindi delle cose divine». La formula non sottolinea dunque l'eccellenza del poema, come si afferma di solito. In edizioni veneziane del Cinquecento 'divino' è definito il poeta, ma in quella curata da Ludovico Dolce e stampata, sempre a Venezia nel 1555 da Giovanni Gabriele Giolito de Ferrari, si sottolinea proprio l'eccellenza del poema anche se l'articolo e l'aggettivo *LA DIVINA* sono racchiusi in una cornice e staccati dal titolo *COMMEDIA*. Ma è trasparente che si tratta di un suggerimento, della volontà di creare una suggestione.

Il testo stabilito da Bembo ma soprattutto le correzioni della Crusca diventano il riferimento fino alla edizione critica del 1921 basata sul metodo del confronto (la 'collazione') dei manoscritti più importanti in assenza dell'originale. L'edizione critica di Giorgio Petrocchi è oggi la più usata ma non l'unica (ce ne sono almeno altre tre); è stata pubblicata nel 1966-1967 basandosi sull'«antica vulgata», cioè sui 27 manoscritti anteriori al 1355.

3 IL 'SECOLARE COMMENTO'.

Con questa definizione si suole indicare la pratica, secolare appunto, di accompagnare il testo del poema con glosse e commenti anche molto estesi. In questa presentazione la definizione è utilizzata in senso molto ampio e comprende sia il commento scritto sia quello illustrato che si configura anch'esso

come una vera e propria pratica ermeneutica che generalmente si accorda alle chiose espresse in parole, ma a volte diverge da esse.

3.1 COMMENTI MANOSCRITTI E COMMENTI A STAMPA

La pratica iniziò con i figli stessi del poeta (1322), poi con Iacomo della Lana (1324-1328) e con l'anonimo *Ottimo commento* (1334), opera di un autore che afferma di aver conosciuto personalmente il poeta.

Il commento è una necessità per i complessi concetti espressi in un'opera di vasta diffusione fra classi sociali diverse e di diversi livelli di cultura, ma è anche un attestato di altissima considerazione: solo la Bibbia e i classici avevano il commento. Tramite il commento si vogliono spiegare concetti di natura filosofica, scientifica, teologica, ma anche fatti storici e vicende private; generalmente si considera l'opera una *summa*, ma non si dimentica (quasi) mai l'aspetto artistico e poetico. I commenti manoscritti sono circa una ventina, in maggioranza in italiano, ma ve ne sono parecchi antichi (Bambaglioli, Guido da Pisa, Pietro di Dante, Filippo Villani) e umanistici (Benvenuto da Imola, Giovanni da Serravalle) in latino secondo la prassi dei testi per il clero e per le università. Vi sono anche versioni parzialmente diverse del medesimo commento oppure manoscritti con poche note che non formano un commento organico.

Le edizioni a stampa riprendono i commenti manoscritti (nella prima edizione commentata – Vindelino da Spira, Venezia, 1477 – c'è il curioso errore di affermare che il commento stampato è quello di Benvenuto da Imola, di gusto decisamente umanistico e in latino, mentre in verità è quello di Iacomo della Lana, di carattere ben più medievale e in volgare) o loro rifacimenti. La cosiddetta Nidobeatina (Ludovico e Alberto Pedemontani, Milano 1477-1478) riprende il commento di Iacomo della Lana ma Martino Paolo Nibbia, detto Nidobeato, lo arricchisce di interventi propri totalmente nuovi e di altri otto precedenti commentatori.

La prima edizione che ha un commento scritto appositamente per la stampa da Cristoforo Landino è quella fiorentina del 1481 (Nicolò di Lorenzo della Magna) che pubblica anche una dissertazione di Marsilio Ficino. Con essa si assiste alla prima operazione di esplicita interpretazione complessiva dell'opera in base alla ideologia dominante in quel luogo (Firenze) e in quel momento (il maturo umanesimo della fine del Quattrocento) e con quel potere politico (la signoria di Lorenzo il Magnifico): Dante è letto in chiave di neoplatonismo ficiniano, si presta grande attenzione alla eredità dei classici e si tende a eliminare gli elementi aristotelico-scolastici. Tornerò poi su questa edizione.

Ad essa seguiranno nel corso del Cinquecento molti altri commenti a stampa, fra cui quelli di Torquato Tasso, Alessandro Vellutello (che per primo contesta l'edizione aldina curata da Bembo e propone un testo frutto del confronto fra manoscritti e edizioni a sua disposizione), Lodovico Castelvetro (incompleto e con un'ispirazione definita «luterana» dai suoi detrattori), Bernardino Daniello (anch'egli sospettato di eresia), l'ultimo del secolo.

Il silenzio del Seicento (nessun commento nuovo stampato) è dovuto soprattutto alle condanne politico-morali controriformistiche anche se non mancano difensori del poeta, come Tommaso Campanella e Galileo Galilei. Sul piano della critica letteraria i principii stilistici della Poetica aristotelica dominanti nel periodo contribuiscono al clima di incomprendimento. Anche la sensibilità estetica settecentesca sente la *Commedia* come un corpo estraneo, con le eccezioni Gaspare Gozzi e di Giovan Battista Vico. Nel 1732 vede la luce un nuovo commento completo a opera del gesuita Pompeo Venturi a distanza di oltre un secolo e mezzo dal precedente.

L'Ottocento segna una grande ripresa degli studi danteschi sulla base della concezione della poesia come voce di un popolo e per il fascino per i grandi personaggi, gli 'eroi', e per i grandi ritratti psicologici: figure come Francesca da Rimini o il conte Ugolino colpiscono molto la fantasia romantica. Anche l'aspetto politico del poema trova grandi estimatori nel periodo prerisorgimentale e risorgimentale: Gioberti, Tommaseo e soprattutto Foscolo. Fuori d'Italia sono fondamentali nella critica dantesca le posizioni antitetiche dei fratelli Schlegel che, nel loro romanticismo cattolico-misticheggiante, vedono nella *Commedia* il frutto compiuto della civiltà medioevale cristiana; e soprattutto di G.W. F. Hegel che individua come centrale nella poetica di Dante la capacità di cogliere e di rappresentare in poesia l'unità dell'infinita molteplicità delle forme della vita degli individui. La posizione hegeliana sarà ripresa da Francesco De Sanctis che trova però una frattura fra il momento formale e quello contenutistico-teologico, tesi che sarà poi estremizzata da Benedetto Croce, che, contrapponendo "poesia" e "non poesia" (la teologia) spinge a una lettura per frammenti lirici. La posizione crociana sarà superata grazie allo sviluppo della critica dantesca successiva anche fuori d'Italia, soprattutto in Germania con Eric Auerbach e nei paesi di lingua inglese: la scuola americana di italianistica, seguendo anche le indicazioni del poeta e critico Th. S. Eliot, pongono al centro dell'analisi l'allegoria e il tema del viaggio come progressiva conquista di sé.

I commenti più importanti dal 1477 al 2000 sono centosettantotto e sono descritti nell'Edizione nazionale del *Censimento dei commenti danteschi* a cura del Centro Pio Rajna,⁵ pubblicata sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica.

3.2 EDIZIONI E CODICI ILLUSTRATI

I manoscritti e le edizioni di Dante sono accompagnati da immagini come i grandi classici e la Bibbia, con l'implicito riconoscimento che abbiano la medesima dignità. La *Commedia* ha avuto e continua a avere una storia ricchissima di illustrazioni e ha fornito anche ispirazione a artisti che non hanno illustrato il poema, ma hanno usato spunti danteschi per le loro opere. Si pensi alle figure di Cristo, di Minosse e di Caronte nel Giudizio di Michelangelo nella Sistina, a Signorelli a Orvieto, a Delacroix o al *Bacio* di Rodin ispirato a Paolo e Francesca e inserito nell'opera *La porta dell'inferno*, a Sassu e a Guttu-

so. È una pratica che continua ancora oggi anche con linguaggi del tutto nuovi. Interessantissimo il progetto della fine degli anni Trenta dell'architetto Giuseppe Terragni del *Danteum*, un tempio laico ispirato al poeta e da collocare a Roma lungo Via dell'Impero (oggi Via dei Fori imperiali), ma non realizzato.

In questa conferenza ci interessano le immagini che illustrano l'opera. Esse non sono quasi mai esornative ma costituiscono una interpretazione e quindi fanno parte integrante del 'secolare commento'.

Facciamo un esempio tratto dai manoscritti. Già nel Trecento nacque la discussione sulla natura del viaggio di Dante: resoconto di un viaggio nel senso di trascrizione simbolica e artistica di un percorso di vita e di scrittura (in questo caso il "viaggio" è "reale") o narrazione di un sogno, nel solco della tradizione delle *visiones* medievali?

Se chi ha allestito l'edizione sceglie la prima opzione all'inizio del poema si ha l'immagine del poeta nello studio, circondato da libri che sta consultando mentre scrive: si informa e prende spunto dai classici per comporre la sua opera (Fig. 1). Spesso l'inizio del *Purgatorio* presenta un'immagine di Dante su una nave (Fig. 2): è la rappresentazione di un dato metapoetico, cioè del viaggio della ragione dantesca che compone l'opera.

Se sceglie la seconda opzione il poeta dorme e sogna, poi si alza e inizia il viaggio (Fig. 3) e gli incontri con i personaggi e le loro vicende sono rappresentati con Dante come spettatore o attore.

La già citata edizione fiorentina del 1481 ha un altro primato, oltre ad essere la prima con un commento scritto appositamente: è anche la prima illustrata, più nelle intenzioni dell'editore e del committente medico che nella concreta realizzazione. Ha una serie di illustrazioni su disegni di Botticelli e incise da Baccio Baldini. Non sono stampate sulla pagina ma incollate, per problemi tecnici: quindi ogni copia è diversa dalle altre. Le immagini si allineano all'impostazione neoplatonica del commento: la luce emana da Dio come principio spirituale del mondo e illuminazione degli uomini come è evidentissimo nei disegni di Botticelli relativi al *Paradiso* e non riprodotti nell'opera, illustrata solo per parte della prima cantica.

Fondamentale è osservare come sono disposti testo, commento e illustrazione: sia nei manoscritti, sia nelle edizioni a stampa il testo è affiancato o addirittura circondato dal commento che a volte non ha carattere più piccolo. Quindi di fatto ha importanza pari al testo. L'illustrazione è o una lettera incipitaria, e quindi è parte integrante del testo, o una vignetta a sé inserita nel commento o posta sopra, sotto, in mezzo. Le eventuali illustrazioni a piena pagina mirano a dare una *flash* complessivo di un canto o di una cantica.

La pratica del commento per immagini che si affianca a quello scritto e qualche volta entra in contrasto con esso proseguirà poi con la splendida edizione di Bonino de' Boninis (Brescia, 1487) che presenta una grande tavola per ogni canto dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, ma la serie delle illustrazioni si interrompe dopo la prima del *Paradiso*, probabilmente per difficoltà economiche.

Seguono poi altri incunaboli veneziani con tavole all'inizio di ogni cantica e vignette per ogni canto secondo una modalità illustrativa che proseguirà poi

nel '500 con la ripresa delle medesime illustrazioni, ma anche con grandi novità parallelamente ai nuovi commenti scritti di cui si è detto precedentemente: l'attenzione degli illustratori si sposta dagli incontri con i personaggi, che pure permangono, alla struttura dei cerchi infernali, dei gironi del purgatorio, dei cieli.

Si possono individuare due modalità di illustrazione che spesso si intrecciano fra loro. Generalmente i manoscritti più antichi, ma è modalità che prosegue anche negli incunaboli, mostrano i vari momenti del viaggio e gli incontri del poeta con i personaggi. In una medesima vignetta stanno spesso più scene successive e quindi un solo spazio contiene almeno due tempi diversi. Inoltre accade facilmente che un personaggio, di solito Dante stesso ma anche Virgilio o una delle anime, sia riprodotto più volte (Fig. 4). A partire dal secolo XV alle scene dedicate ai momenti del viaggio si affiancano illustrazioni che mostrano ciò che i personaggi narrano, storie quindi riportate, di secondo grado per così dire. È evidente che l'interesse per le vicende dell'eroe, soprattutto quando sono patetiche o tragiche, si manifesterà con forza particolare in età romantica quando un illustratore difficilmente sceglierà di rappresentare l'incontro di Dante con Francesca e Paolo, come nei secoli precedenti (Fig. 5), preferendo invece la scena degli amanti che scoprono nel libro che stanno leggendo la storia del loro amore (Fig. 6) o che sono sorpresi dal marito tradito. Caso assolutamente quasi unico è quello della miniatura relativa a *Inf. XXXIII* nel codice quattrocentesco *Yates Thompson 36* della British Library di Londra (Fig. 7) in cui i tre piani della narrazione dantesca sono tutti interamente rappresentati. Così la descrive Lucia Battaglia Ricci:

A sinistra Dante e Virgilio parlano con il conte Ugolino che ha appena sollevato la bocca dal fiero pasto, di cui sono qui puntualmente raffigurati con crudo realismo gli esiti sul cranio dell'arcivescovo Ruggieri. Al centro è tradotto in immagini il contenuto di quel dialogo, ovvero la storia raccontata da Ugolino. Ricorrendo ancora al metodo simultaneo l'artista ha messo in scena nella torre e nei suoi pressi l'intera vicenda (*Inf. XXXIII, 22-75*), seguendo fedelmente la scansione temporale degli eventi. Anzitutto, in alto, sulle pendici rocciose di un monte, il «mal sonno / che del futuro [. . .] squarciò il velame», qui già interpretato, perché non sono «il lupo e ' lupicini» a essere cacciati al monte da «cagne magre, studiose e conte», come racconta Ugolino, bensì proprio i quattro suoi «figliuoli» che si vedono sotto, raffigurati dentro la torre. Ancora a sinistra della torre, sotto la caccia e subito davanti alla porta, una figura nuda è impegnata a «chiarar l'uscio di sotto». Del dramma consumato nella torre nei giorni che seguono l'artista visualizza i due tempi fondamentali: il dolore del padre espresso in quel tragico «ambo le mani per lo dolor mi morsi» del verso 58, nel momento in cui «un poco di raggio [...] messo | nel doloroso carcere» gli permette di vedere i figli, con conseguente offerta di sé da parte dei medesimi figli alzatisi in piedi davanti a lui; e, sotto, il «brancolar» di Ugolino sui loro corpi ormai senza vita tra il settimo e l'ottavo giorno. A destra, fuori della torre, ancora Dante e Virgilio davanti a frate Alberigo immerso nella ghiacciaia [...]. «Attraversata» la torre e la storia, il viaggio continua. [...]. L'artista è così riuscito a rendere perfettamente la struttura ipotattica del discorso dantesco, riuscendo ad evidenziare perfino [...] la «storia terza»: il racconto, angoscioso, del sogno profetico di Ugolino e dei suoi figli.⁶

Inutile dire che le immagini che accompagnano il poema riflettono sempre non solo le idee, ma anche i gusti estetici dei vari periodi: si hanno sereni paesaggi anche infernali nelle illustrazioni umanistiche, rappresentazioni grandiose e di sublime compostezza in quelle settecentesche, tempeste dell'atmosfera e dei sentimenti in quelle romantiche e una gamma infinita di diversi approcci anche da un punto di vista tecnico in quelle contemporanee. Se nei secoli precedenti la *Commedia* è stata fonte di ispirazione per pittori e scultori, musicisti e danzatori, nei secoli XX e XXI è entrata con forza nei nuovi linguaggi, dal cinema (fin dal 1908) alla fotografia, dall'architettura alla pubblicità, dai fumetti e dai manga ai *video games* spesso, soprattutto con la cultura postmoderna, con una continua citazione, a volte ironica e con abbassamento di livello, degli artisti precedenti. Ma soprattutto le vicende del poema e dei suoi personaggi sono piegate a fornire una ricerca di spiegazione dei fatti contemporanei o, al contrario, ad esprimerne l'assurdità, il non senso, l'orrore. Ecco allora i golosi del purgatorio rappresentati come i sopravvissuti di Auschwitz, i mostri infernali come manifestazione della prepotenza del potere o della criminalità delle mafie, la navicella delle anime del purgatorio come un barcone di migranti verso liti si spera migliori.

4. MEMORIA, RIPRESE E ORALITÀ

I lettori italiani hanno ancora oggi la fortuna di poter leggere e capire, magari con l'ausilio di qualche nota, anche i testi più antichi della nostra letteratura, cosa che invece non accade per i lettori delle altre grandi lingue europee. Ciò è dovuto al fatto che la lingua italiana 'nasce scritta', cioè ha alle sue origini testi che hanno stabilito molti secoli fa le basi del codice linguistico, funzione che per il tedesco, per fare un solo esempio, è stata svolta dalla traduzione di Lutero della Bibbia, quindi assai più tardi. Ne consegue che per il lettore tedesco di oggi, anche colto, i testi precedenti devono essere tradotti.

La *Commedia* è il testo alla base della lingua italiana perché ha enormemente dilatato il lessico, molto limitato nella poesia lirica e anche in quella comico-realistica, con le lingue dei mestieri, con il «vocabolario degli affari»,⁷ i prestiti dal latino e dalle lingue straniere, con le invenzioni stesse del poeta e dando dignità a forme popolari: non a caso il poeta stesso dice che «ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant. [per quel che riguarda il linguaggio questo è dimesso e umile perché si tratta della parlata volgare che usano anche le donnette]».⁸ Scrive Tullio de Mauro:

Se guardiamo ai discorsi e testi italiani (e l'analogo avviene in ogni lingua), ci avvediamo che essi sono letteralmente intessuti delle circa duemila parole del vocabolario fondamentale, in cui le altre decine di migliaia si incastonano. Dotti e indotti convergono in ciò, e più precisamente le parole del vocabolario fondamentale di una lingua occupano, in media, il 92 o 93% di tutte le parole che figurano nei testi e discorsi. [...] Questo nocciolo funzionale del nostro apparato lessicale è anche la parte più antica. Quando Dante comincia a scrivere la *Commedia* il

vocabolario fondamentale è già costituito al 60%. La Commedia lo fa proprio, lo integra e col suo sigillo lo trasmette nei secoli fino a noi. Alla fine del Trecento il vocabolario fondamentale italiano è configurato e completo al 90%. Ben poco è stato aggiunto dai secoli seguenti. Tutte le volte che ci è dato di parlare con le sue parole, e accade quando riusciamo a essere assai chiari, non è enfasi retorica dire che parliamo la lingua di Dante. E un fatto.⁹

Inoltre l'opera si è rivelata in grado di soddisfare il gusto sia delle *élites* intellettuali sia del popolo, ha unificato il pubblico e allargato il consenso e il 'consumo' dell'arte, ha superato il provincialismo ma anche il generico cosmopolitismo che non tiene conto delle esigenze della popolazione di un paese. Insomma è un'opera nazional-popolare secondo la celebre definizione gramsciana.

La memorabilità e la citabilità del testo sono caratteristiche che Gianfranco Contini¹⁰ mise in luce quasi sessant'anni fa; Dante è contemporaneamente lapidario, e quindi si incide nella mente, e sentenziale, e quindi è incancellabile. Per questo si può parlare di una 'reminiscenza a rilascio prolungato', cioè che riaffiora continuamente in situazioni sociali e culturali completamente diverse da quelle in cui il testo è stato scritto.

Non a caso lo troviamo citato in tutti gli autori della letteratura italiana (e molto spesso di quelle straniere) da Petrarca, che nega di averlo letto sia pure con poche speranze che qualcuno gli creda, ad Ariosto e Machiavelli, a Galileo che lo amò moltissimo, da Leopardi a Manzoni fino a Montale, a Gadda, a Zanzotto, a Luzi, a Loi, per citare qualche nome più o meno a caso.

Più recentemente si è diffusa la pratica di costruire romanzi con Dante come protagonista o ispirati alla sua opera. Ci sono prodotti di scarso valore, ma anche tentativi molto interessanti, spesso opera di dantisti, che ruotano attorno alla sua biografia o che fondono romanzo storico e romanzo giallo, sulla scia di opere simili che vedono in veste di detective personaggi celebri, da Aristotele a Piero della Francesca. Un breve elenco di autori potrebbe contenere Marcello Toninelli, Francesco Fioretti, Giulio Leoni, Alberto Costantini, Franco Cuomo, Marco Santagata, ma anche Nick Tosches, Matthew Pearl, Don Brown, Glenn Cooper.

Ma c'è anche una tradizione continua di citazione colta e popolare: se i patrioti del Risorgimento si sono divisi nel nome di Dante in Guelfi e Ghibellini (il «Ghibellin fuggiasco» di foscoliana memoria) con un'opera di politicizzazione e di sequestro ideologico del poeta, se nel 1865 si sono erette statue di Dante per il sesto centenario della sua nascita con un intento celebrativo dell'Unità nazionale (mentre erano motivo di laceranti divisioni i monumenti a Giordano Bruno, a Arnaldo da Brescia, a Galileo), se D'Annunzio e tutti gli irredentisti si sono riferiti a Pola come la città « ch'Italia chiude e suoi termini bagna» (*If.* IX 113-114) e per la sua bieca propaganda antisemita il fascismo ha potuto usare un verso come «sì che 'l Giudeo di voi fra voi non rida» (*Pd.* V 81) ci sarà un motivo: si sta usando un autore e un'opera in cui tutti si possono riconoscere sia pur con interpretazioni assai diverse, contrapposte, anche discutibili.

Un ruolo fondamentale è stato giocato fra Otto e Novecento dalle "edizioni popolari", spesso con "brevi e facili note... illustrata con 33 incisioni", come reca una edizione Bietti. Un ottimo esempio può essere costituito dai titoli danteschi della collana "Propaganda di istruzione – Biblioteca del popolo", titolo che chiaramente risente di cultura positivista e socialista, i cui agili volumetti di 64 pagine a 20 centesimi hanno titoli come "La Divina Commedia esposta al popolo" (Fig.8), "Prontuario dantesco... delle persone, dei luoghi e delle cose", "Dizionarietto dantesco" e simili. Stesso ruolo ebbero le edizioni a puntate da raccogliere in fascicoli.

Si è detto sopra della lingua del mercato e della banca. Ancora oggi, più che i neologismi danteschi (almeno ottantaquattro ma quasi tutti naufragati senza lasciar traccia, tranne pochi casi come «inurbari» o «torreggiare»), noi utilizziamo moltissime parole che sono diventate consuete e valide proprio grazie all'uso che ne fa il poema. E inoltre vi sono decine di frasi e di espressioni della *Commedia* che sono entrate nell'uso sia come esplicite citazioni colte (a volte per la loro collocazione di *incipit* o di conclusione di cantiche come *If. I 1* e *XXXIV 139* o di canto come *Pg. VIII 1*), ma spesso come vere e proprie frasi proverbiali. Pescando a caso: *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate; Fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza* (detto anche diviso); *fiero pasto; Non ragioniam di loro, ma guarda e passa; fa tremar le vene e i polsi; non mi tange, Cosa fatta capo ha* (ma in Dante è *Capo ha cosa fatta*); *Galeotto fu...* [con un seguito a libera scelta]; *il gran rifiuto; il bel Paese; senza 'nfamia e senza lodo*. Naturalmente quando usiamo queste espressioni diciamo "senza" non "sanza" o "entrate" non "intrate".

Anche una formula che usiamo spesso come «Stai fresco!» ha un'origine dantesca, da *If. XXXII 117*: «là dove i peccatori stanno freschi». Lo stesso vale per perdere *il ben de l'intelletto* (*If. III 18*): ma Dante intende «perdere la visione di Dio», noi intendiamo «perdere la testa, comportarsi da stupidi».

Quanto detto per la diffusione orale del testo e per la diffusione anche a livello popolare delle illustrazioni (basti pensare a Doré) vale anche per altre forme di immagini: c'è stato proliferare di figurine, di veri e propri "santini" di soggetto dantesco e l'uso delle immagini del poeta o di episodi della sua opera è costante nella pubblicità.

Sono altri modi che testimoniano l'assoluta riconoscibilità a livello di massa del poema e del poeta.



Fig. 1 - ANONIMO, *Dante scrive la Divina Commedia*, miniatura, primo quarto del sec. XV, San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms. 200, c. 2r.



Fig. 2 - MAESTRO DELL'ANTIFONARIO DI PADOVA (ATTRIBUITO A), *Dante intento a scrivere seduto sul cassero di un veliero; Dante allo scrittoio*, miniatura, 1330 circa, London, British Library, ms. Egerton 943, c. 63r.



Fig. 3 - NICOLÒ DI SER SOZZO, *Dante dorme e inizia il cammino incontrando le tre fiere*, metà sec XIV, Firenze, Biblioteca medicea Laurenziana, ms. Pluteo 40.3, c. 1r.



Fig. 4 - PIETRO LORENZETTI (ATTRIBUITO A), *Dante dormiente, Dante «al cominciar de l'erta», Dante e le tre fiere*, Perugia, Biblioteca Civica Augusta, ms. L 70, c. 1v.



Fig. 4 (bis) - BACCIO BALDINI (SU DISEGNO DI SANDRO BOTTICELLI), *Dante nella selva, Dante esce dalla selva, Dante e le tre fiere, Incontro con Virgilio*, calcografia, in DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, commento di Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo della Magna, 1481, München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 290-1/3, p. 32.



Fig. 5 - Anonimo (già attribuito a Giovanni Boccaccio), *Dante e Virgilio davanti a Francesca e Paolo*, 1420 circa, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 1035, c. 10v.



Fig. 6 - GUSTAVE DORÉ, *Francesca e Paolo*, xilografia, Paris, Hachette 1861.



Fig. 7 - MAESTRO DELLA COMMEDIA YATES THOMPSON (PRIMO DELLA QUERCIA?), *Dante e Ugolino; Il racconto di Ugolino*, 1444-1450, London, British Library, ms. Yates Thompson 36, c. 61r.



Fig. 8 - EUGENIO LEVI, *La Divina Commedia esposta al popolo*, Milano, Sanzogno, 1912.

NOTE DI CHIUSURA

¹ Emilio Pasquini, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori 2001, p. 6.

² Ezio Raimondi, *I canti bolognesi dell'Inferno dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione dei Testi in lingua 1967, p. 247. Justin Steinberg, *Dante e il suo pubblico. Copisti, scrittori e lettori nell'Italia comunale*, Roma, Viella 2018, pp. 18-19, 54-58.

³ Guido Mazzoni, *Infussi danteschi nella "Maestà" di Simone Martini*, «Archivio Storico Italiano», II, dispensa 4a, 1936.

⁴ Paul Colombes de Batines, *Bibliografia dantesca, ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografi di lui*, Prato, Tipografia Aldina 1845-1846, I, pp. 237-241.

⁵ Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a cura di), *Censimento dei commenti Danteschi*, II, *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, Roma, Salerno Editrice 2014.

⁶ Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi 2018, pp. 87-89.

⁷ Paola Manni, *L'invenzione della lingua. Perché Dante è il padre dell'italiano*, Milano, GEDI Editoriale 2021, p. 12.

⁸ Dante Alighieri, *Epistola XIII*, XIII, 31.

⁹ Tullio de Mauro, *Postfazione al GRADIT (Grande dizionario italiano dell'uso)*, Torino, UTET 1999, VI, pp. 1171-1172.

¹⁰ Cfr. Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi 1970, pp. 73-75.

MARIA BELPONER*

DANTE E GLI AUTORI ANTICHI**

UNA DICHIARAZIONE PROGRAMMATICA

«Come accordo iniziale del poema, Dante ha dovuto cercare l'incontro coi poeti antichi ed il proprio inserimento nella loro bella schiera; sono essi che debbono legittimare la sua missione poetica»¹, così si esprime Ernst Robert Curtius a proposito dei versi con cui Dante celebra gli autori classici, e Virgilio stesso, che gli si presentano nel Limbo:

Intanto voce fu per me udit:
“Onorate l'altissimo poeta;
l'ombra sua torna, ch'era dipartita”.
Poi che la voce fu restata e queta,
vidi quattro grand'ombre a noi venire:
sembianz'avevan né trista né lieta.
Lo buon maestro cominciò a dire:
“Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:
quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.
Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene”.
Così vid'ì adunar la bella scola
di quel signor de l'altissimo canto
che sovra li altri com'aquila vola.
Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevol cenno,

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia. Dirigente scolastico.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia martedì, 3 novembre 2020 in occasione della III Settimana della Classe di Lettere dell'Ateneo di Brescia dedicata a Dante Alighieri.

¹ H.R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, 1948, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p.26

e 'l mio maestro sorrise di tanto;
 e più d'onore ancora assai mi fenno,
 ch'è sì mi fecer de la loro schiera,
 sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.²

La dichiarazione di Dante, che si inserisce come «sesto tra cotanto senno», è nello steso tempo un'indicazione delle fonti e una forma di reticenza: le sue fonti sono, infatti, molto più numerose; a parte la presenza di Stazio, che lo accompagna e successivamente subentra a Virgilio, è stata dimostrata l'influenza della lettura degli storici, Tacito e Svetonio soprattutto, che affiorano, anche se non dichiarati, soprattutto nelle allusioni di natura politica e nella valutazione della missione dell'Impero romano, che sviluppa il motivo provvidenziale dell'*Eneide*, nei risvolti anche contraddittori, che emergono, per esempio, nelle figure di Cesare e Catone.

Nella costruzione del personaggio di Virgilio, che costituisce lo snodo fondamentale di articolazione tra Classicità e Cristianesimo, si individua un primo elemento di tensione tra le due culture: il poeta latino ricorda la sua nascita, «Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi,/ e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto», da cui emerge la valorizzazione storica, la missione dell'Impero romano, tra l'altro in piena consonanza con lo spirito dell'*Eneide*, che dimostra come Dante sia seguace e, nello stesso tempo, interprete di Virgilio, ma precisa: «nel tempo de li dèi falsi e bugiardi/Poeta fui, e cantai di quel giusto/ figliuol d'Anchise che venne di Troia,/poi che 'l superbo Ilión fu combusto»³, ridimensionando il valore della religiosità classica, che subisce una condanna senza riserve, e continuando la polarizzazione con la contrapposizione tra «il giusto figlio d'Anchise» e il «superbo Ilion».

Virgilio è celebrato in quanto poeta, nel senso che esercita un'azione valorizzante per tutti i poeti: «lume», ovvero ciò che dà luce, come rivelano le occorrenze della parola, che diviene tematica nel Paradiso; egli è «onore» che si rispecchia nei poeti, di cui è ispiratore e guida, come lo è per Dante; ed è l'autore dell'*Eneide*, che culmina nella celebrazione di Augusto e di Cesare, e che ricorda i giovani che muoiono nel sacrificio per la nascita dell'impero: Dante si pone infatti come interprete del Virgilio più vero: anche nel Paradiso, la figura evocata nella celebrazione più alta è quella di Pallante⁴, per non dire della citazione e allusione a Marcello⁵. E Dante, come Virgilio, nel nome dei giovani, non distingue nemici e amici: c'è posto, nel suo ricordo di Virgilio, anche per Turno:

² *Inf.*, IV, 78 e ss.

³ *Inf.*, I, 70-75.

⁴ *Par.*, VI, 36.

⁵ *Purg.*, XXX, 21.

Di quella umile Italia fia salute
per cui morì la vergine Cammilla,
Eurialo e Turno e Niso di ferute⁶

Nel novero dei giovani strappati alla vita, il feroce nemico Turno è affiancato a Eurialo e Niso, quasi a ricordare che lo stesso Enea, nel fatale momento di trafiggerlo definitivamente, esitò, per pietà della sua giovinezza⁷.

Da questi primi cenni emergono due elementi centrali: il fatto che la classicità sia luogo di tensione e che Dante non sia solo erede, ma soprattutto interprete degli autori classici. Solo di passaggio, perché servirebbe un lungo discorso a parte, il luogo di maggior tensione, veramente irrisolta e irrisolvibile, è il canto di Ulisse: Dante ama profondamente il nodo culturale e il mito umano rappresentato da Ulisse, ma lo avverte come incompatibile con il suo mondo⁸.

CONTIGUITÀ DI TEMI

La contiguità, o forse sarebbe meglio parlare di continuità, con il mondo antico, vale anche per il problema dell'ineffabile, che può "contenere" tanto la visione del Paradiso, quanto il dolore inespriabile. Nell'*Inferno* il modello virgiliano di Enea narratore influenza direttamente il racconto di Francesca e di Ugolino: in entrambi, infatti, il raccontare è associato al «lacrimare», al soffrire, secondo il modello espressivo fornito da Enea nel 11 libro dell'*Eneide*⁹.

La matrice comune emerge chiaramente se si isolano i due "esordi" dei personaggi:

Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice¹⁰.

Poi cominciò: "Tu vuo' ch'io rinovelli
disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
Ma se le mie parole esser dien seme

⁶ *Inf.*, I, 106-108.

⁷ Virg., *En.*, XII, 938 e ss.; ed è proprio il ricordo di Pallante, evocato dal balteo che Turno indossa, che a sua volta reca l'*ekphrasis* del mito delle Danaidi, a convincere Enea al gesto risolutore.

⁸ P. Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Il Mulino, Bologna, 2007, p. 31.

⁹ D'altronde, la traccia del modello vale anche per l'apostrofe alle Muse, una sorta di protasi, che ritorna nei momenti di maggior tensione; anche questo potrebbe essere un elemento di analisi trasversale, anche se più legato all'aspetto puramente formale.

¹⁰ *Inf.*, v, 124 sgg.

che frutti infamia al traditor ch'ì rodo,
parlare e lagrimar vedrai insieme.¹¹

Essi rimandano entrambi a Virg., *Aen.*, II, 2 sgg.

Infandum, regina, iubes renovare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï; quaeque ipse miserrima vidi,
et quorum pars magna fui. Quis talia fando
Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi
temperet a lacrimis? Et iam nox umida caelo
praecipitat, suadentque cadentia sidera somnos.
Sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breviter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret, luctuque refugit,
incipiam...

Nell'economia dell'*Eneide* il racconto di Enea assume una funzione specifica sia al punto di vista formale che da quello del contenuto: formalmente rappresenta un punto di forte contatto, (forse il più forte) con il modello omerico, dal momento che la *persona loquens* di Enea riproduce il narratore di secondo grado Odisseo, tale a partire dalla conclusione dell' VIII libro dell'*Odissea*; dal punto di vista del contenuto il racconto di Enea introduce la svolta della narrazione, la "liquidazione" di Troia e quindi del passato, in vista dell'istituzione del futuro. Dante indubbiamente sentiva la forza di questa svolta, ma in questi due luoghi il nesso dolore/racconto resta legato all'evocazione del passato, necessariamente, ad indicare la condizione esistenziale dei dannati, bloccati nel ricordo del loro passato e del loro dolore, che da quel passato trae origine. Il modello virgiliano, in questo caso, è assunto in rapporto alla materia del raccontare, e non al suo valore simbolico: in Virgilio il racconto rappresenta l'elaborazione del dolore e la svolta verso il superamento di esso nella prospettiva di un nuovo inizio; nell'*Inferno* dantesco, necessariamente, la dimensione del dolore è l'unico orizzonte possibile. Per esprimere il senso del futuro progettuale, la fonte sottotraccia nella *Divina Commedia* è semmai il VI libro dell'*Eneide*, al quale è legato l'assunto provvidenziale, in nome del quale Virgilio giustifica Augusto e il cristiano Dante giustifica l'Impero.

La questione dell'ineffabilità, connessa però alla gioia della visione e quindi rovesciata rispetto al nesso dolore /racconto, e legata alla possibilità di significare la visione divina, che è profezia del futuro, è semmai associata all'inesprimibilità della gioia, specifica nel corso del *Paradiso*¹².

¹¹ *Inf.*, xxxiii, 4 sgg.

¹² Jean Starobinski, *Mémoire de Troie*, in *Critique*, 687-688, 2004, p. 728: «Mais au contraire du récit d'Énée qui commençait par déclarer le langage inadapte à dire toute la souffrance éprouvée, c'est exprimer la plus haute jouissance que Dante se voit contraint de renoncer», in riferimento a *Par.* xxxiii, 121-123.

Celeberrima la similitudine che impiega come figurante il mito di Glauco, narrato da Ovidio, *Metamorfosi*, XIII, 932-48:

Beatrice tutta ne l'etterne rote
fissa con li occhi stava; e io in lei
le luci fissi, di là sù rimote
Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.
Trasumanar significar per verba
non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba¹³.

Nella fonte ovidiana è centrale l'esperienza dell'andare oltre, il "trasumanar" dantesco, che si esprime nell'addio alla terra, nell'amore d'altra natura, non più terrena, nel perdere la razionalità, nell'averne appena un ricordo sfumato e non più alcuna *mens*:

nec potui restare diu «repetenda» que «numquam
terra, vale!» dixi corpusque sub aequora mersi.
di maris exceptum socio dignantur honore,
utque mihi, quaecumque feram, mortalia demant,
Oceanum Tethynque rogant: ego lustror ab illis,
et purgante nefas noviens mihi carmine dicto
pectora fluminibus iubeor supponere centum;
nec mora, diversis lapsi de partibus amnes
totaque vertuntur supra caput aequora nostrum.
hactenus acta tibi possum memoranda referre,
hactenus haec memini, nec mens mea cetera sensit.¹⁴

Nella ripresa del testo ovidiano, Dante sintetizza e interpreta, non ricorre alla citazione, ma all'allusione¹⁵: l'esperienza del «trasumanar», che rimanda a Glauco, condensa l'esperienza dell'uscire di sé, dell'abbandono della materia terrena, e la proietta nell'interiorità, che vive il cambiamento intimo, e come Glauco è «consorto in mar de li altri dei», così il pellegrino giunto alla sommità del cammino diviene partecipe della dimensione divina, che percepisce, ma non può esprimere.

Significativamente, il tema dell'ineffabile si intensifica nel xxxiii canto del *Paradiso*, e viene svolto attraverso figure di similitudine, le quali, conducendo il discorso in forma analogica, sono le più adatte a superare la difficoltà dell'esprimere.

¹³ *Par.*, I, 64 ss.

¹⁴ *Ov. Metam.*, XIII, 932 ss

¹⁵ nel senso in cui l'allusione è intesa da Giorgio Pasquali, in *Arte allusiva* in *Pagine stravaganti*, II ediz., Firenze, pp.275-282

Se è vero che lo schema narrativo è quello del II libro dell'*Eneide*, è altrettanto vero che esso, dispiegato completamente nel racconto del dolore, diviene riferimento valido e *contrario* nell'espressione della gioia, che è, appunto, dimensione consegnata all'inesprimibile:

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'ì vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'¹⁶

LE FONTI TRAGICHE: STAZIO

L'azione di Dante interprete del mondo antico si esplica non solo nella ripresa dei temi suggeriti dalle fonti, ma anche nella contaminazione di esse, secondo un processo che è, ancora una volta, allusivo: esemplari le figure di Ugolino Della Gherardesca e di Pier Delle Vigne. Ugolino è delineato, come Pier delle Vigne, in un contesto ricco di rievocazioni classiche, epiche: innanzitutto raccontar la sua storia significa per lui rivivere una grande sofferenza, «parlar e lagrimar vedrai insieme»¹⁷ come per Enea, secondo il modulo già sottolineato, quando è invitato da Didone a raccontare la notte estrema di Troia; come Enea, Ugolino è costretto a rivivere da protagonista la vicenda che si fa evento attuale nel racconto: infatti la dimensione tragica del rivelare consiste nella esperienza di chi, parlando in prima persona, protagonista e narratore di sé, soffre la vicenda narrata come evento che si ripropone nella sua realtà attuale, non come mera narrazione. Senz'altro dietro Enea che narra la sua storia c'è Odisseo, narratore nell'VIII libro dell'*Odissea* della sua difficile navigazione, ed il modello è esplicito in Virgilio, se pure non noto a Dante: ma altra è la tensione drammatica di Enea e Ugolino (e Francesca): il primo ancora incerto del suo destino futuro e consapevole dei danni della sorte, il secondo condannato a un dolore disperato, inchiodato nella tipica dimensione del dannato, senza altra prospettiva che un presente senza tempo né mutamento: il dolore di Enea è una dimensione che si rinnova, ma appartiene al passato, quello di Ugolino è il presente atemporale; in Enea, e nella trama dell'*Eneide*, opera la prospettiva del futuro, promesso e provvidenziale, e ancorato alla metafora del viaggio, nel quale la tappa a Cartagine è solo una sosta temporanea; la condizione di Ugolino è, invece, la fissità, ora nell'incontro infernale, e prima, nell'evento narrato, nella torre della Muda, divenuto carcere invalicabile, dal momento in cui la porta viene serrata per sempre.¹⁸ Nella storia di Ugolino che, con il suo tradimento, condanna a morte atroce i figli, si intrecciano altri ricordi: un'allusione a Laocoonte, sempre attinta al contesto del secondo libro dell'*Eneide*:

¹⁶ Vale l'osservazione di Starobinski, per la quale si veda la nota 12.

¹⁷ *Inf*, xxxiii, 9.

¹⁸ *Inf*, xxxiii, 46-48.

il padre sacerdote che con il suo gesto (Laocoonte vuole smascherare gli Achei, sa che il cavallo racchiude un inganno) condanna se stesso e i figli innocenti a morte; nell'invettiva conclusiva rivolta a Pisa, il riferimento esplicito a Tebe, patria di Cadmo, di Edipo, di Creonte, teatro di odi fratricidi e delle atroci vicende di Edipo, che con i suoi infausti delitti condanna e maledice i figli, legittima l'ipotesi di un'allusione a Edipo, la cui paternità perversa diviene esemplare e la cui vicenda Dante leggeva nella *Tebaide* di Stazio, ammesso che Dante non seguisse la leggenda secondo cui Tebe è patria di Pelope, progenitore di Tieste, divoratore dei suoi figli, come suggerisce Gianfranco Contini¹⁹.

L'interpretazione delle allusioni è complessa: certo è che il contesto in cui ci si muove è quello delineato dalla tragedia, che giunge a Dante attraverso Seneca e nella rielaborazione che Stazio fa delle vicende tebane nella *Tebaide*²⁰. Si riscontrano tuttavia significative differenze: la sorte dei figli di Laocoonte è segnata da un gesto innocente e giusto del padre: egli sa che il cavallo è un inganno e vuole salvare i suoi concittadini: sono il piano del Fato e il volere di Giunone che lo condannano; Edipo è colpevole suo malgrado, ma è mosso da una volontà onesta: ignora la sua colpa e la percorre fino alla rovina; Ugolino solo è davvero colpevole, responsabile di un ambiguo ondeggiare tra guelfi e ghibellini, che scatena la feroce e disumana vendetta contro di lui, fino a travolgere insieme i figli. La sorte di Ugolino non è tragica solo perché inserita in un contesto di fitti riferimenti alla tragedia, ma anche e soprattutto perché coglie il cuore stesso della tragicità: Ugolino è dilaniato dal conflitto tra la sua colpa e l'innocenza dei figli, che rievocano le figure dei figli di Laocoonte, ma riflettono sul padre la responsabilità della loro morte, anche nel loro disperato desiderio di sacrificio²¹, tra il suo io esasperato e il suo infame rivale, ancora legato a lui nel «fiero pasto», l'arcivescovo Ruggieri, tra la sua persona di uomo infame perché traditore e di padre, legato ad un *amor patris* profondo, espresso nei toni tragici dell'amore impossibile e violato per sempre. L'episodio ha tutte le connotazioni della tragedia: tragiche sono le fonti e tragici il lessico, e il tema. È la rappresentazione rivissuta di un evento che porta «disperato dolor», l'evocazione di una «morte cruda», invoca la diretta partecipazione dell'ascoltatore (ne vuole suscitare la pietà, l'*eleos*): «e se non piangi, di che pianger suoli?», culmina nell'invocazione, «ahi dura terra, perché non t'apristi», che risuona nell'*Oedipus* di Seneca, quando Edipo viene a conoscenza dei suoi delitti, nell'*Eneide* quando Giuturna piange la morte di Turno, quando cioè, tragicamente si rinserra ogni via d'uscita, infine si chiude con l'enigma

¹⁹ In *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 125 e ss.

²⁰ Un esauriente consimento delle fonti dell'episodio nel saggio di Gianfranco Contini citato sopra e in P. Boitani, *Due versioni di una tragedia: Ugolino e Hugelyn*, in *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 125 e ss.

²¹ «tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia», esclamazione per la quale P. Boitani, cit., p. 60, osserva anche la concorrenza del testo biblico nella figura di Giobbe.

atroce, «più che 'l dolor poté 'l digiuno», che apre la strada all'interpretazione più consolatoria, il sopraggiungere della morte, o più atroce, la tecnofagia, che Gianfranco Contini non rifiutava, proprio in nome di un contesto tragico cui questo gesto estremo è profondamente connesso, tra cui il *Tieste* di Seneca, autore noto a Dante secondo Contini, che in questo contestava l'ipotesi del latinista Paratore²². E sopraggiunge la memoria: Ugolino, come tutti gli eroi tragici, è un uomo che non rifiuta, non nega la memoria, ma la desidera, a percorrere tutto fino in fondo il suo dolore, e Dante ricorda in Ugolino più il padre colpito nel suo affetto, che il traditore: da questo sentimento muove lo sdegno da cui prende voce l'invettiva a Pisa, «novella Tebe».

L'ISOLAMENTO DEL DETTAGLIO: IL III LIBRO DELL'ENEIDE

Nella rilettura delle fonti, un procedimento significativo si può definire l'isolamento del dettaglio, che assume rilievo specifico. Il XIII canto dell'*Inferno* si apre con la descrizione della selva dei suicidi: nello scenario rappresentato è sottolineata, tramite le avversative, la contrapposizione tra l'apparenza usuale di un bosco e quello che si apre di fronte al poeta:

Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco. 6

Non han sì aspri sterpi né sì folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi còlti. 9

Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno. 12

Alì hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;
fanno lamenti in su li alberi strani.

la ripetizione del “non” e dell'avversativa “ma” sottolinea l'anomalia del luogo; il paesaggio allude a uno stravolgimento, che è significativo su diversi piani: è lo stravolgimento causato dall'invidia, vizio capitale, che stravolge l'esistenza di Pier delle Vigne e muta, tramite la calunnia, il suo «onesto operare» in malizia, e lo stravolgimento del valore stesso della vita, cui Pier delle Vigne rinuncia con il suicidio. Ma l'ambiente è virgiliano, come rivela la menzione delle Arpie definita anche nel dettaglio della profezia di Celeno²³; il cuore del canto, il discorso di Pier Delle Vigne, nasce da un'altra eco, ben più significativa, che nel testo virgiliano costituisce l'esordio del libro III, ovvero l'evocazione di Polidoro: per descrivere l'ambiente, la selva dei suicidi, Dante

²² *Un'idea di Dante*, cit., p. 125.

²³ En., III, 209, ss.

utilizza l'elemento per così dire ambientale del testo di Virgilio e quindi cala il discorso di Pier Delle Vigne direttamente nell'evocazione del giovane Polidoro ucciso a tradimento.

C'è quindi una condensazione del testo virgiliano, con l'inversione dei passi cui si allude, e successivamente c'è una diversa intonazione del canto.

Osserviamo innanzitutto le analogie, per esempio il tema della pietà, che segna le parole di Pier:

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: "Perché mi scerpi?
non hai tu spirto di pietade alcuno? 36
Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
ben dovebb'esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di serpi" 39
Come d'un stizzo verde ch'arso sia
da l'un de' capi, che da l'altro geme
e cigola per vento che va via, 42
sì de la scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue; ond'io lasciai la cima
cadere, e stetti come l'uom che teme.

Il passo riecheggia direttamente le parole di Polidoro:

«Quid miserum, Aenea, laceras? Iam parce sepulto;
parce pias scelerare manus. Non me tibi Troia
externum tulit, aut cruor hic de stipite manat.
Heu, fuge crudelis terras, fuge litus avarum:
nam Polydorus ego; hic confixum ferrea textit
telorum seges et iaculis increvit acutis.»
Tum vero ancipiti mentem formidine pressus
obstipui, steteruntque comae et vox faucibus haesit.

La ripresa si focalizza sull'evocazione della pietà, in base alla quale nuovamente Dante si immedesima nella figura di Enea, ribadendo, nella rievocazione poetica, ciò che era ricordato nel *Convivio*:

«due cose, [e] sono queste che, massimamente congiunte, fanno della persona bene sperare, e massimamente la pietade, la quale fa risplendere ogni altra bontade col lume suo. Per che Virgilio, d'Enea parlando, in sua maggiore loda pietoso lo chiama». ²⁴

Analogamente, la vicenda di Pier Delle Vigne, nel suo stesso racconto, si pone in una sorta di parallelismo con la vicenda di Polidoro:

²⁴ *Conv.*, II, 10, 5

L'animo mio, per disdegnoso gusto,
 credendo col morir fuggir disdegno,
 ingiusto fece me contra me giusto. 72
 Per le nove radici d'esto legno
 vi giuro che già mai non ruppi fede
 al mio signor, che fu d'onor sì degno. 75
 E se di voi alcun nel mondo riede,
 conforti la memoria mia, che giace
 ancor del colpo che 'nvidia le diede"

L'episodio di Polidoro, narrato nel III libro dell'*Eneide*, e il riferimento alle Arpie, creano la cornice classica, ma essa è approfondita e arricchita nel senso di un'accentuazione tragica della vicenda, analoga a quella che caratterizza anche la figura di Ugolino. Mentre infatti Polidoro, anch'egli un giovane innocente, è l'ospite tradito, vittima di chi doveva proteggerlo, ben diversa è la vicenda di Pier delle Vigne, incentrata sul valore della fedeltà, in opposizione al tradimento ai danni di Polidoro, ma nello scenario analogo della corte: quella di Federico II, turbata dall'invidia, analoga a quella del re di Tracia, segnata dall'*auri sacra fames*: vizi entrambi esecrabili. Tuttavia la morte di Pier Delle Vigne deriva da una scelta: il suicidio. Nella figura di questo uomo di corte, che il poeta celebra con toni alti, concentrando il suo elogio sulla fedeltà («fede portai al glorioso officio/ tanto ch'io ne perde' li sonni e' polsi»), la quale, nel dovere glorioso, conduce al sacrificio di sé, il poeta rappresenta l'essenza del destino tragico, quella dell'uomo nobile ed onesto che precipita da una condizione di felicità e di onore a una condizione abietta, cui trova scampo solo con il gesto che è tragico per eccellenza, il suicidio. E questo gesto tragico, che restituisce dignità all'uomo travolto dalla sorte, pone però un grave interrogativo in rapporto a Dante: l'evocazione di questo gesto nel poeta cristiano trova espressione solo nell'antitesi inconciliabile: «ingiusto fece me contra me giusto».

SVETONIO E LUCANO, CESARE E CATONE

In realtà la figura di Pier delle Vigne preannuncia quella, ancor più grande moralmente e figuramente, di Catone all'ingresso del Purgatorio: suicida anch'egli. Catone suicida per la libertà politica, che diviene nella lettura dantesca suicida per libertà morale, rivendica anch'egli con il suicidio la sua dignità, la sua grandezza: è personaggio pienamente tragico che a Dante giunge da un poema singolarmente "misto": la *Pharsaglia* di Lucano, il primo poema epico in cui il vero eroe è eroe tragico, eroe suicida, per conseguire una vittoria ideale contro l'arbitrio di Cesare e la caduta inflitta dalla fortuna. Luciano Canfora ha messo a fuoco in modo esemplare la tensione tra il modello Catone e il modello Cesare: l'elogio di Cesare che Giustiniano tesse nel VI canto del *Paradiso* ne fa il primo fondatore dell'Impero, accogliendo l'interpretazione di

Svetonio, di cui è dimostrata, da Canfora²⁵, la conoscenza da parte di Dante; l'azione di Augusto è solo il compimento di quella iniziata da Cesare, che marcia trionfalmente fino alla sconfitta di Catone a Tapso:

Poi, presso al tempo che tutto 'l ciel volle
 redur lo mondo a suo modo sereno,
 Cesare per voler di Roma il tolle.
 E quel che fé da Varo infino a Reno,
 Isara vide ed Era e vide Senna
 e ogne valle onde Rodano è pieno.
 Quel che fé poi ch'elli uscì di Ravenna
 e saltò Rubicon, fu di tal volo,
 che nol seguiteria lingua né penna.
 Inver' la Spagna rivolse lo stuolo,
 poi ver' Durazzo, e Farsalia percosse
 sì ch'al Nil caldo si sentì del duolo.
 Antandro e Simeonta, onde si mosse,
 rivide e là dov'Ettore si cuba;
 e mal per Tolomeo poscia si scosse.
 Da indi scese folgorando a Iuba;
 onde si volse nel vostro occidente,
 ove sentia la pompeana tuba.²⁶

D'altra parte, il ritratto di Catone, unico pagano messo fuori dall'Inferno, in posizione di grandissimo rilievo all'ingresso del Purgatorio, è modellato sulla fonte anticesariana per eccellenza: Lucano, che fa dell'avversario suicida l'unico vero eroe del poema, appunto approfondendo e portando ad estrema conseguenza la matrice tragica del poema epico, già presente in Virgilio.

Ancora una volta il confronto con i testi classici è luogo di tensione: l'inconciliabilità di Cesare e Catone, entrambi esaltati come modelli dal poeta, si spiega in diversi modi: dal punto di vista storico, come ritiene Canfora, nel sincretismo storiografico, tipicamente dantesco, in nome del quale il sacrificio di Catone è, in realtà, l'accettazione del destino, che vuole la nascita dell'Impero; il Catone di Dante, quindi, difende la libertà nella sua uscita di scena, nell'accettazione della necessità dell'Impero, valore assoluto nella visione della *Monarchia*, oltre che della *Commedia*. Oppure le due figure, e i due ritratti colti da fonti opposte, si conciliano nell'assolutizzazione del valore di libertà in senso morale, su un piano ben diverso da quello originale del testo lucaneo: anche in questo caso Dante è interprete del testo antico.

Vale però la pena di ricordare che la tessitura umana dei personaggi storici risente della lettura di Tacito, di Svetonio, oltre che del poema lucaneo: non solo nei dettagli, ma anche e soprattutto nel giudizio storico-politico che vede in Cesare il primo dei Cesari, come Dante stesso conferma. E non mi sembra

²⁵ L. Canfora, *Gli occhi di Cesare. La biblioteca latina di Dante*, Salerno, 2015

²⁶ *Par.*, VI, 55 e ss.

trascurabile ancora una volta, la traccia virgiliana, con quell'emergere, fra tutti i possibili "nomi", di Pallante, giovane emblematico, che suggella con il suo sacrificio quello di tutti i giovani che muoiono per la patria, sacrificio celebrato sempre da Virgilio con parole altissime, ma mai accettato del tutto:

Vedi quanta virtù l' ha fatto degno
di reverenza; e cominciò da l'ora
che Pallante morì per darli regno²⁷.

IL COMMIIATO DA VIRGILIO

Virgilio, il poeta pagano, accompagna Dante solo fino alla soglia del Paradiso terrestre al trentesimo canto del *Purgatorio*, quando con Beatrice si manifesta la chiarezza divina. La meta del viaggio di Dante non sono le mura di una capitale temporale, ma la contemplazione della «luce sovrana». Sono due citazioni latine nel xxx canto del *Purgatorio* a suggellare il nesso: per i lettori che hanno memoria dei contesti, uno stretto legame si stabilisce tra i versi dell' *Eneide*, dove Anchise, che ha assistito all' incendio di Troia, annuncia l' avvenire di Roma fino ai funerali di Marcello, e le parole del Vangelo di Matteo che fanno parte del rituale della messa. I «messagger di vita eterna» salutano l'arrivo di Beatrice cantando successivamente «Benedictus qui venit» (Mt., xxi, 9) e «Manibus, oh, date lilia plenis» (*Eneide*, vi, 883)²⁸. Ancora una volta, Dante interpreta e rimodella. Il vi libro dell' *Eneide* non a caso si chiude con la celebrazione di Marcello, con l' *adynaton* dell'augurio di Anchise, «si qua fata aspera rumpas», con la nervatura pessimistica che attraversa e segna proprio l' evocazione dei *lilia*: il mito di fondazione dell'Impero provvidenziale è inesorabilmente ridimensionato dalla morte di Marcello: nel mezzo dei trionfi emerge l' evocazione della morte e della morte di un giovane, tema dominante dell' *Eneide*, che basterebbe da solo a inficiare la provvidenzialità dell'Impero; ma abbiamo visto che più volte il sacrificio dei giovani virgiliani ritorna nell' evocazione dantesca di luoghi dell' *Eneide*: il dubbio che restava aperto, se valesse tanto dolore la fondazione di un Impero (fin dalla protasi dell' *Eneide*, in forma originale, perché dubitativa), in Dante è risolto: la fondazione dell'Impero vale la morte dei giovani, e il sacrificio di Catone.

²⁷ *Par.*, vi, 36

²⁸ cfr. J. Starobinski, *Mémoire*, cit., 727 sgg.

PIERDOMENICO SANTOLINI*

DANTE FILOSOFO DEL DIRITTO**

Per introdurre l'argomento sembra opportuno prendere le mosse da alcune considerazioni sulla particolare condizione dell'uomo rispetto a quella delle altre specie animali.

L'uomo, infatti, a differenza degli altri animali dispone di rilevanti e raffinate capacità intellettuali e di una piena consapevolezza di sé, grazie alle quali è potuto emergere via via dalla natura, differenziandosi enormemente dalle altre specie quanto alla esperienza della realtà ed all'organizzazione ed all'orientamento della propria vita.

D'altro canto, sempre diversamente dagli animali il cui comportamento appare retto interamente da una precisa struttura istintuale acquisita sin dalla nascita, l'uomo è dotato di una debole struttura pulsionale, la quale, in mancanza di prolungate cure ed assistenza da parte di figure parentali, non gli consentirebbe affatto di affrontare adeguatamente gli stimoli e le richieste del mondo circostante e quindi di poter vivere e prosperare al suo interno.

A tale proposito in sede antropologico filosofica (Gehlen) si è parlato dell'uomo come di essere incompiuto, fallibile, esposto al rischio del futuro, bisognoso di strutturarsi, di un essere da disciplinare, indicando al riguardo nella cultura lo strumento che permette al medesimo di far fronte a tale conclamata incompiutezza, cultura che infatti finisce per rappresentare e fornire all'uomo *una seconda natura* di supporto alle carenze della sua natura originaria.

Tali considerazioni hanno costituito un riferimento imprescindibile della psicologia dinamica del secondo Novecento (Fromm) e sono state peraltro più volte ribadite nella loro sostanza in sede filosofica, come ad esempio da Nietzsche il quale ebbe infatti ad affermare *L'uomo è divenuto gradualmente un animale fantastico, che deve soddisfare una condizione di vita in più di ogni altro animale: di tanto in tanto l'uomo deve credere di sapere perché esiste, la sua specie non può prosperare senza una periodica fiducia nella vita!* (*La Gaia Scienza*, I).

Attraverso la cultura, infatti, ed in particolare prima con le varie cosmogo-

* Già magistrato presso il Tribunale di Milano.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia mercoledì, 4 novembre 2020 in occasione della III Settimana della Classe di Lettere dell'Ateneo di Brescia dedicata a Dante Alighieri.

nie a carattere mitico religioso e poi anche attraverso la filosofia e la scienza – queste ultime in rapporto più o meno conflittuale con le credenze religiose coeve –, l'uomo ha trovato il suo posto nel mondo rispondendo a tutti quegli interrogativi relativi alla sua origine, al senso della sua vita, alle regole cui ispirare la propria condotta, ecc., che incessantemente lo hanno sollecitato sin dalla notte dei tempi.

Appaiono quindi centrali nella vita dell'uomo, quale stimolo dinamico capace di motivare la sua condotta unificandone le manifestazioni in vista di fini privilegiati e prescelti, le concezioni etiche di carattere religioso (es. etica cristiana, buddhista, ecc.), filosofico (es. etica utilitarista, liberale, ecc.) o semplicemente culturale, intendendosi in questo caso le concezioni etiche formatesi con specifico riferimento alle esigenze ed ai problemi dei particolari contesti culturali in cui esse si affermano (es. bioetica, etica ambientale, etica degli affari, ecc.).

Strettamente legati alle dottrine e concezioni etiche, inoltre, delle quali infatti possono rappresentare l'esplicita e concreta affermazione sul piano sociale, sono gli imperativi giuridici ossia le leggi e in generale le norme che regolano in modo vincolante la vita delle collettività umane, norme che hanno lo scopo prioritario di dare ordine e certezza alla vita ed ai rapporti sociali permettendo tra l'altro ai singoli individui di organizzare la propria vita in vista del raggiungimento dei propri scopi e fini. Ebbene, etica e diritto sono fenomeni condizionati dal contesto storico in cui si sviluppano e manifestano, com'è del resto intuibile dal momento che si riferiscono ad immagini storicamente contingenti dell'uomo, delle sue facoltà e dei suoi doveri, e quindi a realtà destinate a mutare nel corso dello sviluppo storico.

Ora, le considerazioni sin qui svolte appaiono essenziali per comprendere la prospettiva secondo cui affronteremo la figura di Dante quale filosofo del diritto e ciò in quanto nell'opera dantesca sono rintracciabili a nostro avviso un concetto di giustizia e concezioni giuridiche marcatamente influenzate dalla cultura e dall'etica medievali, intesi questi ultimi termini nel senso dinamico che sopra abbiamo indicato.

Prima di procedere nell'argomento, tuttavia, si impone una brevissima necessaria precisazione: noi non prenderemo in alcun modo in esame in questa sede la figura di Dante da un punto di vista letterario.

Sotto tale profilo, infatti, per noi il "ghibellin fuggiasco" è semplicemente un gigante, un genio. Al riguardo, possiamo solamente aggiungere che spesso, nel corso della nostra vita, i suoi versi si sono affacciati alla nostra mente nelle più diverse situazioni proprio a suggellare l'esperienza che stavamo vivendo in quel momento, come se le parole del Poeta costituissero una sorta di termine definitivo e insuperabile per qualificare e definire le peculiarità di un particolare istante. Si afferma, del resto, che la buona arte opera alla stregua di un organo capace di ampliare le nostre esperienze di vita e la nostra consapevolezza della realtà.

Ci vengono quindi in mente versi come *Guido, i' vorrei che tu Lapo ed io,*

oppure *non* è il mondan romore altro ch' un fiato *di vento*, oppure ancora *fatti non foste a viver come bruti*, e ci domandiamo chi meglio di Dante ha espresso l'essenza dell'amicizia e della convivialità, quello della fatuità del successo mondano, chi meglio ci ha richiamato alle nostre responsabilità intellettuali.

Ciò premesso e venendo ora a trattare del carattere medioevale del pensiero giuridico dantesco, dobbiamo svolgere due ulteriori precisazioni, la prima di carattere semantico e la seconda di carattere metodologico.

Quanto alla questione semantica, facciamo osservare che il diritto costituisce un fenomeno suscettibile di esser esaminato sotto una pluralità di prospettive.

Così ad esempio lo studio del diritto positivo ha ad oggetto il diritto concretamente vigente in una specifica realtà statuale o anche intrastatale o sovrastatale, lo studio sociologico del diritto individua e chiarisce le determinanti sociali del fenomeno giuridico, la filosofia del diritto, infine, si occupa a sua volta del fenomeno secondo molteplici diversi profili, come ad esempio del concetto di giustizia, di quello di diritto, dei rapporti tra il secondo e la prima, delle ideologie giuridiche e di quelle costituzionali e così via.

Ebbene, in questa sede parleremo appunto di Dante quale filosofo del diritto, qualificazione che indubbiamente gli compete pienamente in quanto sia nella *Divina Commedia*, sia nella *Monarchia*, ma non solo, egli si è occupato a fondo del tema della giustizia, del suo fondamento, di temi etici, nonché di filosofia politico-giuridica trattando infatti questioni relative alla legittimazione dell'autorità politica e dei poteri normativi. Quanto alla questione metodologica cercheremo di individuare ed evidenziare quegli aspetti delle opere dantesche da cui emergono con maggiore chiarezza i condizionamenti storici del pensiero dell'autore, i quali lo collocano a pieno titolo, sebbene in posizione di assoluta preminenza, nell'ambito del pensiero etico giuridico medioevale e cioè nella cultura del suo tempo.

Spiegando la "medievalità" di Dante, tuttavia, al fine di evitare che le nostre affermazioni possano suonare come una petizione di principio o come la riproposizione acritica di luoghi comuni usuali quando si parla di personaggi che s'impongono con particolare vigore nel panorama storico di un'epoca, avremo altresì cura di comparare il pensiero etico giuridico dantesco con quello dell'antichità e con quello moderno e contemporaneo, allo scopo di far risaltare per comparazione e contrasto le precise connotazioni storiche che ci sembra di poter rintracciare inequivocabilmente nel pensiero filosofico giuridico del Poeta.

Affrontando ora direttamente l'argomento che ci interessa dobbiamo rilevare che nella *Divina Commedia*, attraverso la descrizione in versi di un viaggio nell'aldilà, Dante colse l'occasione per esporre il suo concetto di giustizia ideale, che a sua volta si ispirava al concetto di giustizia divina corrente nel Medioevo, il quale com'è noto prevedeva pene eterne all'Inferno per i peccatori ed eterna beatitudine in Paradiso per coloro che in vita avevano osservato la legge divina amando e rispettando Dio, nonché, a partire dalla seconda metà del XII secolo, un terzo luogo dell'aldilà, ossia il

Purgatorio, in cui i defunti potevano emendarsi dei loro peccati per accedere infine al Paradiso.

Che attraverso questo viaggio ultraterreno il Poeta volesse richiamare l'attenzione dei suoi lettori su quella che ai suoi occhi rappresentava la giustizia ideale, ovvero il complesso di valori più idoneo a motivare la condotta umana, appare evidente se si riflette sulle seguenti circostanze.

Durante la visita in Paradiso ed in particolare in occasione di alcuni scambi verbali con Beatrice, con il suo avo Cacciaguida e con san Giacomo, Dante ha modo di informarci che il suo viaggio nell'aldilà non è un viaggio fine a se stesso, ma è stato reso possibile proprio perché al suo ritorno tra gli uomini egli possa, attraverso la puntuale narrazione delle vicende oltremondane di cui è stato testimone, fungere da stimolo al miglioramento morale dei suoi simili e spingerli così verso la salvezza eterna. Nell'intento del Poeta, perciò, le narrazioni contenute nella *Commedia* dovevano rappresentare una sorta di ideale continuazione delle profezie contenute nelle sacre scritture della religione cristiana, in virtù di quell'investitura a lui conferita nel viaggio nell'aldilà perché ne riferisse gli esiti ai mortali.

Sotto un altro profilo deve evidenziarsi che Dante non si limita a richiamare gli insegnamenti morali della religione cristiana quale complesso normativo di carattere astratto e teorico, ma, quasi al fine di evitare l'insorgere di possibili equivoci sulla reale portata di tali comandi, giunge a descrivere le specifiche sanzioni applicate nei confronti di singoli noti personaggi, del suo tempo o appartenenti al passato storico o mitico, che egli evidentemente riteneva adatti ad esemplificare i vari tipi di peccatori.

Emerge quindi dalle considerazioni che precedono che attraverso il pretesto del viaggio nell'aldilà e quello dell'investitura profetica a riferirne le vicissitudini, Dante ci ha in realtà descritto quale fosse il suo concetto di giustizia, anche se questo per ragioni di carattere storico e culturale non si differenziava sensibilmente dall'ideale di giustizia corrente nella religiosa società del suo tempo.

Passando ora ad esaminare un po' più a fondo il contenuto della *Commedia* sotto il profilo che qui ci interessa, dobbiamo rilevare che nell'opera balza subito in primo piano una delle tipiche ossessioni (Le Goff) dell'umanità medievale.

Alludiamo al tema del peccato.

Nella *Commedia*, infatti, i concetti di giustizia, di bene, di giusta condotta sotto il profilo etico sociale, non ci vengono presentati direttamente, ma si ricavano indirettamente come antitesi dei comportamenti peccaminosi che vengono sanzionati nell'Inferno e nel Purgatorio.

Ed è proprio nella scelta del peccato quale chiave di volta di buona parte della *Commedia* che si delinea il carattere squisitamente medievale del pensiero filosofico giuridico dantesco.

Abbiamo detto che gli uomini e le donne del medioevo erano ossessionati dal peccato: in questo senso la vita appariva loro come una lotta tra le forze del bene e quelle del male, tra Dio ed il Diavolo, e i loro corpi - intesa

l'espressione in senso ampio riferito alla persona nella sua totalità fisico-psichica - costituivano il campo di battaglia all'interno del quale si scontravano incessantemente tali forze contrastanti.

Più nel dettaglio l'elenco dei peccati che vengono sanzionati nell'ambito dell'opera dantesca è composto da un lato dai c.d. peccati capitali o mortali (avarizia, ira, lussuria, gola, ecc.) come tali definiti dalla Chiesa proprio nel Medioevo e dall'altro da altre due categorie di peccati ossia quelli commessi con violenza e quelli commessi con frode.

Ebbene, prescindendo per il momento da ogni altra considerazione, deve innanzitutto rilevarsi che il lettore moderno della *Commedia* – ma non solo lui come vedremo – che prenda in esame il catalogo dei peccati danteschi e delle sanzioni ad essi applicate, non può non provare sconcerto a fronte della crudeltà indifferenziata, tenuto anche conto dell'eternità delle pene infernali, con cui vengono punite condotte peccaminose tanto diverse sul piano dei loro effetti nei confronti della società e degli altri uomini.

In altre parole se può accettarsi tranquillamente che i tiranni sanguinari siano messi a bollire nelle acque del Flegetonte, qualcosa in noi si ribella energicamente alla vista di Paolo e Francesca, adulteri, sbattuti a destra e a manca nella tempesta infernale, di Brunetto Latini, omosessuale, che cammina sotto una pioggia di fuoco, del povero Ciaccio, goloso, flagellato dalla pioggia e straziato da Cerbero, per non parlare poi degli epicurei condannati all'inferno semplicemente a causa della loro negazione filosofica dell'immortalità dell'anima.

Il vizio di fondo dell'impostazione dantesca – ricordiamo che stiamo prendendo in esame l'opera del sommo Poeta sotto il profilo esclusivamente giusfilosofico – sta nelle sue premesse storico-culturali e cioè in quanto abbiamo detto sopra sul peccato e sulla eterna lotta tra bene e male di cui l'individuo si trovava ad essere teatro secondo la concezione medioevale.

Ed infatti se il bene si sostanzia nell'osservare i comandamenti divini, mentre i peccati (lussuria, ira, avarizia, ecc.) non sono altro che il frutto di pulsioni demoniache più o meno intense, se in altre parole in campo non vi sono che le due entità contrapposte del Bene e del Male, di Dio e del Diavolo, ciò che non è bene finirà necessariamente per essere assimilato al male e viceversa, senza molto spazio ed interesse per ulteriori differenziazioni interne nelle rispettive categorie del bene e del male e quindi con conseguente scarsa possibilità di graduare le colpe intrinseche ai vari peccati.

Gran parte di questi peccati, poi, e segnatamente i peccati capitali, non sono altro a ben vedere che tratti caratteriali individuali (si dice infatti che una persona è avara, iracunda, ecc.) e come tali, quindi, essi sono ontologicamente diversi dalle condotte materiali "peccaminose" realizzabili per effetto del loro impulso.

L'avarizia quale tratto caratteriale, infatti, potrebbe spingere un individuo a divenire usuraio per amore del danaro e quindi a compiere atti di usura concretamente dannosi nei confronti di singole specifiche persone;

lo stesso dicasi dell'ira un accesso della quale potrebbe spingere l'iracondo a commettere un omicidio o a provocare lesioni ad un'altra persona.

Ira e avarizia, tuttavia, possono essere anche tali - come la comune quotidiana esperienza ci insegna - da non tradursi mai in condotte lesive dei beni e degli interessi di altre persone, circostanza, questa, che impone appunto di differenziare nettamente i tratti caratteriali di un individuo dai suoi comportamenti concreti.

Questa confusione tra cause ed effetti sembra caratterizzare la sola cultura del medioevo, ad impronta religiosa, e rappresenta per quanto ci consta una sorta di temporanea soluzione di continuità di una prospettiva storica tendenzialmente unitaria nella valutazione del fenomeno delle c.d. passioni umane.

Gli epicurei e gli stoici, infatti, ossia i filosofi che maggiormente influenzarono il pensiero dell'antichità in campo etico, condannavano le c.d. passioni (avidità, lussuria, ira, ecc.) non come mali in sé, ma come inclinazioni umane virtualmente capaci di rendere l'uomo infelice o spiritualmente schiavo e quindi potenzialmente disponibile per il male.

Una prospettiva analoga ha assunto in età moderna la filosofia di Spinoza, per il quale alle passioni faceva riscontro una conoscenza inadeguata della realtà, mentre la conoscenza adeguata portava ad un atteggiamento attivo nei confronti della vita ed alla gioia.

Una posizione simile ha caratterizzato anche il pensiero novecentesco di Freud, Jung, Adler, ecc., ossia la psicanalisi e la psicologia dinamica in genere, per le quali l'uomo è animato da pulsioni di carattere biologico-culturale che si pongono tendenzialmente al servizio della sua sopravvivenza, pulsioni che tuttavia, se non adeguatamente educate ed armonizzate nella personalità individuale, possono rendere l'individuo sofferente, asociale, pericoloso per sé o gli altri, o spingerlo in casi estremi alla follia.

Al riguardo sembra opportuno ricordare che Freud, trattando delle finalità terapeutiche della psicanalisi, ebbe ad affermare, in perfetta sintonia con la prospettiva spinoziana, *Dove c'è l'es ci sarà l'io*, con ciò alludendo al fatto che il suo metodo terapeutico avrebbe dovuto mettere ordine nel mondo istintivo pulsionale dell'individuo ripristinando od instaurando al suo interno il predominio dell'io ossia delle istanze di carattere razionale e adattivo.

Anche le attuali neuroscienze, infine, sembrano collocarsi in una prospettiva non molto dissimile da quelle appena illustrate, essendo stata di recente rivalutata nel loro ambito (Damasio) la filosofia di Spinoza in materia di sentimenti ed emozioni, la quale si sostanzia in affermazioni che sono risultate assai prossime, appunto, alle teorie recentemente elaborate in relazione ai sentimenti ed alle emozioni in tale odierno settore della ricerca scientifica.

Esaurito l'argomento del peccato ossia delle condotte "ingiuste", osserviamo ora che anche sotto un altro diverso profilo l'approccio dantesco al tema della giustizia risente del particolare contesto storico e culturale in cui visse il Poeta. Ci riferiamo in particolare alla questione dei fondamenti

del concetto stesso di giustizia, i quali, com'è noto, sono stati storicamente rinvenuti via via nel mito, nella religione, nella tradizione e nella riflessione razionale.

Anche in questo caso, come in quello dei peccati esaminato in precedenza, Dante sconcerta il lettore odierno quando durante la visita in Paradiso ha modo di precisare che la giustizia divina, da lui proposta come il tipo di giustizia ideale, possiede la caratteristica dell'imperscrutabilità e che pertanto l'uomo può non comprenderne la logica.

L'occasione è fornita da un dialogo del Poeta con un gruppo di beati, cui Dante chiede di rispondere ad un suo interrogativo al quale in Terra nessuno era stato mai in grado di rispondere. In particolare Dante chiede a quei beati per quale motivo un uomo che si sia comportato bene nel corso di tutta la sua vita, ma sia morto senza battesimo e senza fede cristiana in quanto sconosciutigli per ragioni indipendenti dalla sua volontà, non abbia diritto alla salvezza eterna.

La risposta che egli riceve al riguardo è un secco rimprovero (*Or tu chi se', che vuoi sedere a scranna, per giudicare di lungi mille miglia con la veduta corta d'una spanna?*) nonché l'indicazione che giusto e buono è ciò che Dio ha disposto con la sua volontà e non perciò quello che l'uomo considera giusto e buono in base a sue considerazioni di carattere pratico e razionale.

Ebbene, una tale visione della giustizia non può che caratterizzare la filosofia di un pensatore medievale, qual è appunto Dante.

Solo nel Medioevo, infatti, perlomeno nel nostro Medioevo occidentale, la libera speculazione razionale fiorita in Grecia circa un millennio prima dovette rinunciare alle sue prerogative in favore della religione, delegando tra l'altro ad essa l'elaborazione del concetto di giustizia e la ricerca dei fondamenti di quest'ultima. Ciò diede vita ad un imponente movimento di pensiero, definito, com'è noto, filosofia scolastica, il cui carattere fondamentale consisteva nel tentativo di armonizzare sempre più compiutamente fede e ragione, illustrando e difendendo le verità religiose con l'uso della ragione.

In tale contesto fu coniata l'espressione assai significativa di *philosophia ancilla theologiae*, mentre Duns Scoto, illustre esponente della scolastica, affermò l'esistenza di limiti oltre i quali la ragione e la filosofia non potevano spingersi, facendosi assertore di una dottrina, detta *volontarismo*, secondo la quale Dio era animato da una volontà incomprendibile ed arbitraria, del tutto slegata da criteri razionali che ne avrebbero limitato la libertà d'azione, dottrina i cui echi sono chiaramente riconoscibili nelle parole rivolte a Dante dai beati nel passo del Paradiso cui sopra abbiamo accennato.

In tutta la restante storia del pensiero occidentale, invece, sia che gli uomini si impegnassero per chiarire il significato di termini come giusto e ingiusto, oppure per elaborare un concetto di giustizia in senso ideale, oppure infine che cercassero di individuare, più concretamente, gli elementi e le istituzioni necessarie per dar vita ad una società politica giusta, la riflessione e l'argomentazione razionale hanno costituito gli strumenti essenziali ed imprescindibili per perseguire quegli scopi.

Mai infatti tale ricerca si è appagata ed ha rinunciato ad approfondirsi di fronte a contraddizioni storiche o esistenziali col pretesto che le stesse fossero da ascrivere all'imperscrutabile volontà divina.

Si pensi a Socrate che, 400 anni prima di Cristo, si impegnava in serrati confronti con i suoi interlocutori al fine di formulare in modo sempre più preciso i concetti che lo interessavano.

Si pensi alla *Repubblica* di Platone che, pur indicata come l'opera fondativa del pensiero politico autoritario, contiene nondimeno un concetto di giustizia umana ed un concetto di giustizia politica ampiamente argomentati e divenuti termini di riferimento ineludibili nell'ambito della scienza politica.

Si pensi ancora al giusnaturalismo che intorno al Seicento cercò di dare al diritto basi strettamente razionali ipotizzando un sostrato di norme naturali fondamentali valevoli per ogni uomo ed anteriori ad ogni concreta legislazione positiva.

Si pensi infine alle ideologie costituzionali affermatesi nell'età moderna, le quali attraverso lucide argomentazioni razionali cercavano di organizzare la società mediante strutture ed istituzioni che scongiurassero violenze e prevaricazioni garantendo ai singoli la pace e le possibilità di operare in vista del perseguimento dei suoi fini e quindi, in ultima analisi, una società politicamente giusta.

La visione medievale di Dante, infine, può cogliersi in modo inequivocabile anche nella *Monarchia*, la sua più importante opera in campo politico giuridico. Tale scritto era finalizzato ad evidenziare l'utilità e l'auspicabilità di una rinascita e di una riaffermazione del governo imperiale, considerato infatti l'unica forza politica capace di garantire attraverso l'esercizio del suo potere universale sopra i vari regni, territori, città e comunità, la pace e l'ordine necessari per consentire agli uomini di raggiungere i loro fini ossia lo sviluppo delle loro capacità intellettuali e pratiche e quindi il raggiungimento della felicità.

Le esigenze che avevano spinto Dante alla stesura del libro erano indubbiamente comprensibili ove si tenga conto che egli aveva partecipato in prima persona alla vita politica, divenendo quindi acutamente consapevole dell'instabilità e dell'insicurezza che caratterizzavano la vita politica italiana ed europea del suo tempo. Ebbene, nonostante la trattazione della questione imperiale rispondesse ad esigenze non solo teoriche, ma anche di carattere estremamente pratico dato il contesto storico, deve rilevarsi tuttavia che la prospettiva prevalente con la quale Dante affrontò l'argomento politico-istituzionale oggetto dell'opera fu di carattere squisitamente religioso e quindi indiscutibilmente medievale, atteso che al riguardo valgono esattamente le stesse considerazioni che abbiamo appena svolto più sopra confrontando tra loro il diverso approccio scolastico e razionalistico ai problemi filosofici della giustizia.

Nella *Monarchia*, infatti, Dante attribuisce ad un preciso disegno della Provvidenza divina la progressiva affermazione militare dei Romani nei confronti degli altri popoli e la successiva creazione del loro impero.

Afferma poi che la legittimità di tale impero era stata riconosciuta da Cristo mediante la sua sottoposizione al censimento voluto da Augusto, e che la stessa legittimità era inoltre suffragata da un argomento di carattere teologico e cioè che se il potere di Roma sul mondo fosse stato illegittimo, la morte di Cristo, decretata dalla legge romana, non avrebbe avuto l'effetto di redimere l'intera umanità dal peccato originale.

Qui dobbiamo fermarci.

Ma proprio riflettendo sulle affermazioni di Dante appena riportate riguardo alla legittimità metafisica dell'impero romano – affermazioni certamente assai ardue da comprendere per un lettore contemporaneo – si perviene inevitabilmente alla conclusione che non è la maggior o minor vicinanza storico temporale tra due culture a decidere delle loro eventuali affinità, bensì, più plausibilmente, la somiglianza e le analogie esistenti nei loro rispettivi scenari storico sociali di riferimento.

In altre parole vogliamo affermare che, ad esempio, le parole filosofiche di un Epicuro e di un Seneca, vissuti duemila e più anni fa, ci giungono assai più chiare, comprensibili, condivisibili e familiari di quelle di Dante, che pure visse in un'epoca molto più vicina alla nostra e che, per altro verso, è ancora capace di commuoverci oggi con la sua straordinaria poesia.

PIERFABIO PANAZZA*

DANTE E L'ARTE DEL SUO TEMPO**

Di fronte ad un titolo così impegnativo ci si sentirebbe autorizzati ad immaginare che quanto segue sia una trattazione completa ed esaustiva di un tema già più volte dibattuto da filologi dantisti e da storici dell'arte di chiara fama, sia nel senso di un'indagine volta ad approfondire l'incrocio "Dante di fronte alle arti", sia nel senso opposto, cioè di un'analisi che tenga conto dell'incrocio de "le arti di fronte a Dante".

La questione non è di poca importanza, perché nel primo caso si tratta di riconoscere nell'opera dantesca le tracce lasciate dall'architettura, dalla scultura, dalla pittura e dalle altre arti figurative, o di rintracciare personaggi, luoghi e paesaggi reali, o, ancora, di verificare le possibili tangenze fra il mondo dantesco e le estetiche del Medioevo. Nel secondo caso, invece, il problema principale riguarda l'immensa fortuna iconografica di cui hanno goduto, e tuttora godono, le opere dantesche, segnatamente la *Commedia*, e il loro autore¹.

Ciò premesso, il discorso che qui si cercherà di riassumere attraverso qualche famoso e già ampiamente approfondito esempio, ricade nel primo incrocio "le arti in Dante", con una iniziale ma credo opportuna deviazione nel secondo "Dante nell'arte". E ciò solo per dare risposta ad alcuni interrogativi che, in questa occasione, credo siano importanti: esiste il ritratto di Dante? al di là dell'iconografia tradizionale, è possibile oggi conoscere la fisionomia reale del poeta?

Per quanto riguarda la prima domanda, la risposta è sì, forse.

Due sono le immagini su cui si concentra da anni la ricerca. Si tratta di due figure probabilmente collegate da un rapporto di dipendenza e che, dal

* Socio effettivo dell'Ateneo. Presidente della Classe di Lettere.

** Testo della conferenza tenuto presso la sede dell'Ateneo di Brescia mercoledì, 4 novembre 2020 in occasione della III Settimana della Classe di Lettere dell'Ateneo di Brescia dedicata a Dante Alighieri.

¹ MARIA MONICA DONATO, *Dante nell'arte civica toscana. Parole, temi, ritratti*, in *Dante e le arti visive*, Milano, Edizioni Unicopli 2006 («Gerione. Incroci danteschi», 1), pp. 9-10.

Questa mia breve e incompleta nota è per molti versi da integrarsi grazie ad un recente ottimo saggio: LAURA PASQUINI, «*Pigliare occhi, per aver la mente*». *Dante, la Commedia e le arti figurative*, Roma, Carrocci Editore, 2020.

punto di vita cronologico, appartengono ai decenni successivi la morte del poeta. In sostanza, siamo di fronte a due ritratti postumi e, in entrambi i casi, i lineamenti del poeta appaiono meno arcigni e duri rispetto ai ritratti ecfraistici modellati sulla descrizione di Boccaccio². Con una certa dose di probabilità, le caratteristiche somatiche del primo ritratto, che compare nel ciclo di affreschi scoperto nel 1985 presso il palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai di Firenze³, sarebbero derivate dal viso di uno dei personaggi di un'altra importante serie pittorica, affrescata dalla bottega di Giotto nella cappella della Maddalena al Bargello, sempre a Firenze⁴. Se, in questo secondo caso, la tradizionale identificazione tra Dante e una delle figure dei beati del Paradiso è oggi da rigettare per ragioni essenzialmente storiche⁵, è quanto mai interessante che già alla fine del Trecento l'Alighieri, morto in esilio a Ravenna, appaia sulle pareti di un edificio pubblico fiorentino come specchio di virtù civiche⁶.

La risposta alla seconda domanda, se cioè sia possibile oggi riconoscere la fisionomia del vero volto di Dante, è legata ad una serie di studi di una équipe dell'Università di Bologna che, sulla base delle ricerche effettuate dagli antropologi Fabio Farsetto e Giuseppe Sergi nel 1921 sulle *Dantis ossa* rinvenute a Ravenna nel 1865⁷, è stata in grado di dare forma ad una ricostruzione facciale piuttosto attendibile della fisionomia del poeta. Partendo dal cranio e servendosi sia delle tecniche tradizionali di arte forense, sia attraverso l'impiego e l'integrazione degli strumenti e delle tecnologie della realtà virtuale, è stato possibile aggiungere un nuovo volto alla lunga serie di ritratti danteschi. Il

² Dante è descritto come una persona di media statura, curvo per via dell'età, dal viso lungo, con il naso aquilino, il labbro inferiore pronunciato, occhi e mascelle grandi, di carnagione scura, capelli e barba neri e crespi e dall'aspetto grave e malinconico (https://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/boccaccio/trattatello_in_laude_di_dante/pdf/tratta_p.pdf, p. 18).

³ MARIA MONICA DONATO, *Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca: conferme, novità e anticipazioni dopo due restauri*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Angelo Longo Editore 2008, pp. 355-380.

⁴ Per gli affreschi del Bargello, databili tra il 1332 e il 1337, si veda ENRICA NERI LUSANNA, *La bottega nel cantiere: il ciclo giottesco della cappella della Maddalena e il Palazzo del Podestà a Firenze*, in *Medioevo. Le officine*, a cura di A. C. Quintavalle, (Convegno AISAME, Parma, 12), Milano 2010, pp. 609-622. Sulla possibile derivazione del ritratto dantesco del Palazzo del Proconsolo da quello dipinto nella cappella della Maddalena al Bargello si veda M.M. DONATO, *Il primo ritratto*, cit., pp. 374-378.

⁵ SILVIA DIACCIATI, *L'immagine di Dante nel palazzo del Bargello*, in «Archivio Storico Italiano», 2020, 178, 663,1, pp. 3-24.

⁶ MARIA MONICA DONATO, *Gli affreschi del Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai*, in UMBERTO MONTANO-MARIA MONICA DONATO, *Il cibo e la bellezza*, Firenze-Milano, Giunti Editore 2015, pp. 17-43, specialmente pp. 38-42.

⁷ GIORGIO GRUPPIONI, *Dantis ossa: una ricognizione delle ricognizioni dei resti di Dante*, in *Dante e la fabbrica*, cit., pp. 255-267.

viso che ne è scaturito, infatti, «conserva i tratti universalmente noti del poeta (mascella un po' forte, mento prominente, naso a dorso convesso e leggermente storto). Ma questo volto è quello che più corrisponde alle fattezze del cranio, che è quanto di più oggettivo ci resta delle sembianze del poeta. Un volto certo non idealizzato, meno disincarnato, forse più umano, più vicino a noi comuni mortali»⁸.

Ma c'è un'altra questione che merita un breve approfondimento che riguarda Dante non tanto come dotto letterato e poeta, quanto piuttosto come persona istruita nell'arte dei colori: Dante fu anche pittore?

La domanda viene spontanea leggendo un passo della Vita Nova, nel quale egli afferma che il giorno del primo anniversario della morte di Beatrice (8 giugno 1291) lo struggente ricordo della donna amata si accompagnava al disegno di «un angelo sopra certe tavolette»:

In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta delli cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte ne la quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette. E mentre io lo disegnava, volsi gli occhi e vidi lungo me uomini alli quali si convenia di fare onore, e riguardavano quello che io facea. E secondo che mi fu detto poi, elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse. Quando li vidi, mi levai, e salutando loro dissi: "Altri era testé meco, perciò pensava". Onde, partiti costoro, ritornaimi alla mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli⁹.

Già altri hanno interpretato il passo dantesco e ipotizzato che il poeta qui possa alludere ad una pratica giovanile, che lo ha visto cimentarsi nel disegno -quindi non nella pittura-, probabilmente all'interno della bottega di uno speciale¹⁰. È risaputo, infatti, che Dante fu iscritto all'Arte dei medici e degli speciali, la stessa corporazione cui facevano capo, tra gli altri, anche pittori e decoratori, dal marzo 1297, ma la sua inclusione è da porre almeno al luglio 1295. Una iscrizione di comodo, certo, che poteva consentire l'apertura verso la vita pubblica della città, e che lo accomunava ai medici, ai filosofi e a tanti altri uomini di cultura. Tuttavia, era presso le botteghe degli speciali che si po-

⁸ STEFANO BENAZZI et alii, *From the history of the recognitions of the remains to the reconstruction of the face of Dante Alighieri by means of techniques of virtual reality and forensic anthropology*, in «Conservation Science in Cultural Heritage», 7(2007), pp. 379-409. Si vedano, inoltre, anche i contributi di FRANCESCA DE CRESCENZO, *Tecnologie digitali per la ricostruzione geometrica del cranio di Dante*, in *Dante e la fabbrica*, cit., pp. 269-275 e di FRANCESCO MALLEGGNI, *La ricostruzione fisiognomica del volto di Dante tramite tecniche manuali*, in *Dante e la fabbrica*, cit., pp. 277-281.

⁹ VN 23, 1-3 (xxxiv 1-3). DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, in —, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, vol. I, *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Milano, Mondadori 2011, pp. 1014-1016.

¹⁰ MARCO SANTAGATA, *Dante e gli speciali*, in MARIA ANTONIETTA TERZOLI-SEBASTIAN SCHÜTZE, *Dante und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin-Boston, Walter de Gruyter GmbH 2016, pp. 13-22.

tevano reperire, oltre a droghe, spezie e medicinali, anche i colori, i pigmenti e i preparati utili per la realizzazione di un affresco o di una tavola dipinta: gli speciali preparavano farmaci e tinte per l'attività dei tintori.

Ma torniamo per un attimo al passo della Vita Nova, nel quale Dante si descrive impegnato nel disegno su tavoletta. Tale pratica si esercitava con uno stilo metallico su tavola di legno precedentemente ingessata ed era un'operazione che sappiamo essere propedeutica all'atto del dipingere come avverte, alla fine del Trecento, Cennino Cennini¹¹. Del resto, lo stesso poeta quando nel XII canto del Purgatorio, volgendo nuovamente sulla prima cornice dove espiano le anime dei superbi, nella similitudine delle sepolture collocate sul pavimento delle chiese, così si esprime: «Qual di pannel fu maestro o di stile/ che ritraesse l'ombre e ' tratti ch'ivi/mirar farieno uno ingegno sottile?»¹². Qui Dante opera un fondamentale distinguo tra il pittore, che con il pennello è in grado di riproporre la consistenza e il valore cromatico delle ombre, e il disegnatore, che con lo stilo definisce solo i tratti di una figura¹³. E sul motivo dell'ombra, ottenuta modulando diversamente l'intensità del colore rispetto a quello in luce, Dante ritorna nel Paradiso, quando, per esprimere l'ineffabile dolcezza del canto di san Pietro, ricorre alla metafora pittorica della resa dei chiaroscuri per i panneggi delle vesti:

si volse con un canto tanto divo,
che la mia fantasia nol mi ridice.
Però salta la penna e non lo scrivo:
ché l'immagine nostra a cotai pieghe,
non che 'l parlar, è troppo color vivo¹⁴.

Sono indizi, se pur labili, che il poeta può aver goduto di una certa familiarità con la pratica del disegno e della pittura e che fosse istruito nell'uso dei pigmenti e dei colori. Oltre ai riferimenti che possiamo cogliere anche nel *De vulgari eloquentia*¹⁵, che in teoria potrebbero essere stati ispirati da qualche

¹¹ CENNINO CENNINI, *Libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, Neri Pozza Editore 2003, in particolare i capitoli IV, V, VI e VIII. Per il problema in questione si veda, da ultimo, GIOVANNA FROSINI, *Dante disegnatore*, in "In principio fuit textus". *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di V. L. Castrignanò, F. De Blasi e M. Maggiore, Firenze, Cesati 2018, pp. 83-92.

¹² *Purg.* XII 64-66.

¹³ MARCO SANTAGATA, *Dante e gli speciali*, cit., p. 16.

¹⁴ *Par.* XXIV 22-27.

¹⁵ *D.v.e.* I XVI 2 e 5: «...et sicut in coloribus omnes albo mesurantur; nam visibiles magis et minus dicuntur secundum quod accedunt vel recedunt ab albo...et simplicissimus color, qui albus est, magis in citrino quam viride redolet» (così, nella sfera dei colori, li misuriamo tutti sul bianco, e infatti li definiamo più o meno luminosi secondo che tendono al bianco o se ne discostano...e il colore più semplice, che è il bianco, fa sentire il suo profumo nel giallo più che nel verde).

trattato di filosofia naturale, la testimonianza più intensa che Dante sembri quasi un «un esperto delle mischianze delle tinte»¹⁶ ci è offerta dalla descrizione della «valle dei principi» nel VII canto del Purgatorio:

Oro e argento fine, cocco e biacca,
indaco, legno lucido e sereno,
fresco smeraldo in l'ora che si fiacca,
da l'erba e da li fior, dentr' a quel seno
posti, ciascun saria di color vinto,
come dal suo maggiore è vinto il meno¹⁷.

In questo vero e proprio tripudio cromatico Dante si serve, per tradurre visivamente le sue sensazioni, di alcuni dei colori maggiormente in voga presso i pittori suoi contemporanei: *l'oro e l'argento fine*, cioè sia in termini di purezza e di ottima qualità del metallo, sia perché il pittore applicava sulla superficie da decorare sottilissime foglie d'oro o d'argento; il *cocco* è il rosso paonazzo estratto dalla cocciniglia; la *biacca* è il carbonato basico di piombo, utilizzato come colorante bianco; l'*indaco* è un pigmento azzurro intenso di origine minerale, utilizzato sia dai pittori, sia dai tintori; il *legno lucido e sereno* è la lychnite¹⁸, ossia una varietà di carbonchio di origine indiana, affine al rubino; lo *smeraldo in l'ora che si fiacca* è la gemma verde che veniva lasciata macerare (*fiacca*) nell'olio, per aumentarne la luminosità¹⁹.

Per non tacere di quella felicissima descrizione del cielo mattutino che accoglie Dante e Virgilio, in apertura della seconda cantica, ai piedi della montagna del Purgatorio:

Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro,

a li occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io uscì' fuor de l'aura morta
che m'avea contristati li occhi e 'l petto²⁰.

L'intima pacatezza ispirata dal colore azzurro intenso del cielo, che qui il

¹⁶ FORTUNATO BELLONZI, *Arti figurative*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani 1970-1978, I, p. 400.

¹⁷ *Purg.* VII 73-78.

¹⁸ GINO CASAGRANDE, *Parole di Dante: "indico legno"*, in «Lingua Nostra», 42 (1981), pp. 98-102.

¹⁹ IGNAZIO BALDELLI, *Dante e Giotto: il canto XXIII del 'Paradiso'*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, a cura di V. De Gregorio, Ravenna, Longo 1997, II, pp. 217-218.

²⁰ *Purg.* I 13-18.

poeta restituisce nella dolcezza di un verso senza verbo, è la medesima che ci trasmettono i cieli di Giotto, completamente sereni e di un blu lapislazzuli profondo che, nello stesso tempo, è naturale e simbolico, alla pari degli sfondi dorati bizantini.

Tutto ciò credo possa ragionevolmente far pensare al fatto che Dante fosse, quanto meno, istruito nell'arte del colore e della pittura, arte che non esercitò mai direttamente, ma alla quale fu introdotto da uno degli appartenenti alla sua cerchia di conoscenze, dal momento che allora le pratiche di bottega, e in specie quella di pittore, non si fondavano certo sull'autodidassi²¹. Tuttavia, nell'intera opera dantesca non c'è traccia di un'esperienza artistica diretta e, come ebbe a dire Julius von Schlosser, «Dante non ha mai cercato di tradurre un'opera d'arte figurativa nel linguaggio a lui proprio»²². Quello che possiamo tentare di fare in questa sede, pertanto, consiste nell'accostare alla poesia dantesca alcuni fatti artistici ad essa contemporanei, nel tentativo di riconoscere quei valori etico-morali, religiosi e civili di cui sono permeati entrambi i linguaggi, in quanto espressioni della «stessa vita fiorentina del Trecento»²³.

A partire dalla metà del Duecento l'Italia è coinvolta nella generale metamorfosi che, iniziata nell'architettura dell'Ile-de-France ad opera di Suger abate di Saint-Denis, determina la graduale affermazione dell'arte gotica anche a sud delle Alpi. Com'è stato sottolineato acutamente da Antonio Lanza, anche la poesia di Dante è fortemente impregnata del nuovo gusto che privilegia la luce, il nitore dei colori e lo slanciato verticalismo delle costruzioni e «l'esempio più imponente di applicazione della poetica figurativa gotica in poesia è sicuramente rappresentato dalla *Commedia*, massimo capolavoro dell'arte gotica in campo letterario»²⁴.

A partire da Antonio Federico Ozanam²⁵, più e più volte ci si è preoccupati di riconoscere le analogie fra la configurazione della *Commedia* e le cattedrali medievali, interpretando la struttura del poema in base ai criteri che governa-

²¹ MARCO SANTAGATA, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Società editrice il Mulino 2018, pp. 215-218.

²² JULIUS VON SCHLOSSER, *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, in «La Critica d'arte», 3(1938), pp. 81-90, la citazione è a p. 85.

²³ Così si esprime il Toesca riferendosi alla nuova chiesa di Santa Croce: «architettura da accompagnarsi meglio di ogni altra opera d'arte alle creazioni di Dante e di Giotto, chiara nella profondità dello spazio, nella fermezza dei pilastri e degli archi, schietta di ornati, semplice e forte come la stessa vita fiorentina del Trecento» (PIETRO TOESCA, *Il Trecento*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese 1951, p. 8). Al tema è stata dedicata un'importante mostra ormai quasi vent'anni fa (Firenze, Galleria dell'Accademia, 1 giugno-29 agosto 2004): *L'arte a Firenze nell'età di Dante. 1250-1300*, a cura di A. Tartuferi e M. Scalini, Firenze-Milano, Giunti Editore 2004.

²⁴ ANTONIO LANZA, *Dante poeta gotico*, in *Dante gotico e altri studi sulla Commedia*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere 2014 («Quaderni degli "Studi Danteschi"», 17), pp. 9-39, la citazione è a p. 34.

²⁵ ANTOINE-FRÉDÉRIC OZANAM, *Dante et la philosophie catholique au XIIIème siècle*, Paris, Jaques Lecoffre 1845, p. 325.

no la costruzione della cattedrale romanica (l'Inferno) e della cattedrale gotica, nel suo esterno (Purgatorio) e nel suo interno (Paradiso)²⁶.

In effetti, se teniamo presente la disposizione dell'Inferno -anche nell'interpretazione dipinta offerta da Botticelli²⁷-, più che una cripta o una chiesa romanica sembra di essere di fronte ad una cattedrale gotica rovesciata, un'anti-cattedrale con la sua guglia più alta ribaltata verso il basso, là dove sta conficcato Lucifero. Una cattedrale gotica del male, regno perenne delle tenebre, il perfetto contrario delle chiese terrene, dove i costruttori umani hanno dato forma sveltante alle guglie, audacemente protese nel desiderio di sfiorare Dio.

Molto più aderente ai modelli architettonici contemporanei è, certo, la costruzione della montagna del Purgatorio, speculare al cono capovolto dell'Inferno, e dove Dante dispiega tutta la sua perizia di scultore della parola. I colori e la luce sono invece i protagonisti indiscussi della terza cantica. Anche nel Paradiso è perfettamente percepibile la spinta verticistica che dal cielo della Luna si eleva arditamente verso l'Empireo e in più circostanze il poeta si fa pittore della luce, di una luce incorporea, rutilante di colori alla stregua di quanto all'interno delle cattedrali il fedele poteva percepire osservando gli affreschi, le tavole dipinte e gli straordinari cromatismi delle vetrate.

Difficile, se non impossibile, a questo punto, individuare i modelli architettonici che potrebbero aver ispirato la originale e grandiosa costruzione dantesca: certo il poeta aveva visto molte delle più importanti cattedrali gotiche italiane, ma esse erano in via di completamento, come la stessa Santa Maria Novella (iniziata nel 1279) e come i progetti arnolfiani di Santa Croce e di Santa Maria del Fiore.

Vorrei, invece, spendere qualche parola su un monumento che Dante conosceva benissimo, l'edificio medievale che è assurto a simbolo dell'intera città di Firenze: il Battistero romanico di san Giovanni. Ad esso egli si riferisce più volte nella *Commedia*:

Non mi parean men ampi né maggiori
che que' che son nel mio bel San Giovanni,
fatti per loco de' battezzatori;

l'un de li quali, ancor non è molt'anni,
rupp'io per un che dentro v'annegava:
e questo sia suggel ch'ogn'omo sganni²⁸.

²⁶ ROSARIO ASSUNTO, Architettura, in Enciclopedia Dantesca, I, Roma, Treccani 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/architettura_%28Enciclopedia-Dantesca%29/\[consultato il 23 novembre 2021\]](https://www.treccani.it/enciclopedia/architettura_%28Enciclopedia-Dantesca%29/[consultato il 23 novembre 2021])).

²⁷ La pergamena con la mappa dell'Inferno illustrata da Botticelli è conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Reg.lat.1896, 101r). Per una panoramica lettura delle illustrazioni botticelliane della *Commedia* si veda: *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*, cura di S. Gentile, Milano, Skira 2000.

²⁸ *Inf.* XIX 16-21.

E ancora:

con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello²⁹.

Al di là delle innegabili sollecitazioni che i mosaici della cupola hanno esercitato sulla descrizione dantesca, specialmente dell'Inferno, e al di là dell'interpretazione di Marco Santagata, che legge nell'immersione di Dante nel Lete purificatore un chiaro riferimento ad una specifica liturgia che i catecumeni compivano nel San Giovanni fiorentino³⁰, mi permetto di insistere piuttosto sulla fisionomia esterna della costruzione.

Le porte, le linee marcapiano, le lesene, le colonne corinzie, le finestre e le specchiature marmoree costituiscono una sinfonia di partiture architettoniche chiaramente improntata su un ritmo ternario: il numero tre è il vero protagonista dell'intera costruzione, ma il numero tre è anche il fondamento su cui poggia l'intera *Commedia*³¹. Certo, il tre e i suoi multipli godono per Dante e per l'uomo medioevale di un alto valore simbolico, che si riconnette in primis al concetto trinitario e, pertanto, all'idea della perfezione divina. Ma «il sistema analogico-simbolico che Dante costruisce sul nove e sul tre è una sua originale elaborazione a partire da elementi del vissuto (o come tali presentati)»³². Ricordo ancora, per inciso, che i grandi cantieri della Firenze gotica all'epoca di Dante sono in piena operatività e in via di completamento, mentre il San Giovanni, che per il poeta è in realtà la chiesa-battistero³³, il sacro tempio cittadino caratterizzato da fortissime valenze etiche e politiche³⁴, è una struttura definita anche nel suo rivestimento esterno intorno alla metà del XII secolo.

Il ritmo ternario che impronta di sé la mole del battistero, con lo squa-

²⁹ *Par.* xxv 7-9.

³⁰ M. SANTAGATA, *L'io e il mondo*, cit., pp. 257-262.

³¹ Per la numerologia dantesca si vedano: ANTONIETTA BUFANO-GIAN ROBERTO SAROLLI, *Numero*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma, Treccani 1970, pp. 87-96 e MANFRED HARDT, *I numeri nella 'Divina Commedia'*, Roma, Salerno Editrice 2014.

³² M. SANTAGATA, *L'io e il mondo*, cit., p. 207.

³³ Sul primato attribuito dai fiorentini al San Giovanni a discapito dell'antica cattedrale di Santa Reparata si veda anche il saggio di FURIO CAPPELLI, *Battistero, città e Forma Urbis. Un percorso tra Firenze e Ascoli Piceno*, in *Territorio, città e spazi pubblici dal mondo antico all'età contemporanea. II. La Forma Urbis. Città reale e città immaginata* («Studi Maceratesi», 47), Macerata, Centro di Studi Storici Maceratesi 2013, pp. 103-147, in particolare pp. 105-115.

³⁴ ANNA BENVENUTI, *Stratigrafie della memoria: scritture agiografiche e mutamenti architettonici nella vicenda del "Complesso cattedrale" fiorentino*, in *Il bel San Giovanni e Santa Maria del Fiore: Il centro religioso a Firenze dal tardo antico al Rinascimento*, a cura di D. Cardini, Firenze, Le Lettere 1996, p. 241.

dernarsi delle tarsie marmoree sia in senso verticale, sia in senso orizzontale, deve aver esercitato un importante stimolo emulativo in Dante, per esempio quando costruisce, da vero e proprio architetto, i tre canti del Purgatorio destinati alla superbia.

I canti in questione sono il x, l' xi e il xii: nel primo troviamo la descrizione di tre «intagli» dedicati alla rappresentazione di altrettanti exempla di specchiata virtù (umiltà); nel secondo il poeta incontra tre personaggi superbi (Omberto Aldobrandesco, Oderisi da Gubbio e Provenzano Salvani); nel terzo vengono descritte tredici storie tratte dalla Bibbia e dalla mitologia classica che stigmatizzano il vizio, divise in tre gruppi di quattro esempi ciascuno, conclusi da un *exemplum* finale. Siamo di fronte al trionfo del numero tre, che, come è stato osservato, si riflette nel modulo più piccolo di tutto il testo della *Commedia*: la terzina³⁵.

Il dispiegarsi ritmico degli episodi di umiltà e di superbia, le corrispondenze e le alternanze dei riferimenti tra mondo ebraico-cristiano e quello classico greco-romano danno vita ad un trittico che, anziché riferirsi alla contemporanea tradizione pittorica (per esempio il polittico o trittico Stefaneschi di Giotto), credo possa meglio ricondursi alla sequenza delle cornici e delle partiture che movimentano i prospetti esterni del San Giovanni fiorentino.

Proprio i canti x-xii del *Purgatorio* offrono l'occasione per approfondire il tema del rapporto tra Dante e l'arte figurativa del suo tempo, non tanto per individuare i possibili debiti iconografici che legano il poeta agli artisti suoi contemporanei (e viceversa), ma per tentare di ritrovare in lui la stessa cultura visiva medioevale che, improntando di sé i decenni a cavallo tra Duecento e Trecento, ha dato vita ai maggiori capolavori dell'arte gotica italiana³⁶.

All'inizio del x canto Dante e Virgilio, dopo aver oltrepassato la porta cigolante del Purgatorio e alla conclusione di una difficile e faticosa salita, sbucano sul pianoro della prima cornice, dove scontavano i loro peccati i superbi, e lì si fermano incerti sulla direzione da seguire. Mentre sostano in questo luogo ancora deserto, gli occhi del poeta sono attratti da una serie di rilievi in marmo bianchissimo che ornano lo zoccolo della parete interna, la scarpata a monte che sta alla sinistra di chi risale l'erta, e queste sculture sono di un realismo talmente vivido che non solo Policleto, ma la natura stessa non avrebbe potuto fare niente di simile:

³⁵ MICHELANGELO PICONE, *Il cimento delle arti nella Commedia. Dante nel girone dei superbi (Purgatorio X-XII)*, in *Dante e le arti visive*, cit., p. 85; sulla terzina dantesca si veda PAOLA VECCHI GALLI, *La fabbrica della terzina*, in *Dante e la fabbrica*, cit., pp. 43-64.

³⁶ A questo proposito, un utile riferimento è il volume pubblicato in occasione della mostra realizzata per la XXXII edizione del Meeting di Rimini per l'amicizia fra i popoli (*Non sembrava imagine che tace*. *L'arte della realtà al tempo di Dante*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2011).

Là sù non eran mossi i piè nostri anco,
 quand'io conobbi quella ripa intorno
 che dritto di salita aveva manco,

esser di marmo candido e addorno
 d'intagli sì, che non pur Policleto,
 ma la natura li avrebbe scorno.

L'angel che venne in terra col decreto
 de la molt'anni lagrimata pace,
 ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,

dinanzi a noi pareva sì verace
 quivi intagliato in un atto soave,
 che non sembiava imagine che tace³⁷.

Dante qui presenta il primo *exemplum* di umiltà: l'arcangelo Gabriele che saluta la Madonna e la sua figura soave è resa nel marmo in un modo tale da non sembrare artefatta. L'angelo è descritto nel momento in cui ha appena toccato terra e si rivolge a Maria, secondo le movenze che osserviamo nell'*Annunciazione* di Arnolfo di Cambio, scolpita nel primo lustro degli anni Novanta del Duecento, forse per Santa Maria del Fiore e oggi al Victoria and Albert Museum di Londra³⁸. Se la scultura arnolfiana si segnala per un plasticismo controllato e per le cadenze solenni che hanno ancora un sapore classicheggiante, il medesimo soggetto, realizzato da Giovanni Pisano nel 1298-1301 per il pulpito del Sant'Andrea di Pistoia, appare invece condotto con una sensibilità che indaga i moti dell'anima e insiste su un dinamismo carico di umana inquietudine, in perfetta sintonia con l'episodio dantesco:

Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!';
 perché iv'era imaginata quella
 ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;

e avea in atto impressa esta favella
 'Ecce ancilla Dei', propriamente
 come figura in cera si suggella³⁹.

³⁷ *Purg.* x 28-39.

³⁸ <https://collections.vam.ac.uk/item/O17216/the-annunciation-relief-di-cambio-arnolfo/> (con datazione di poco più tarda al 1295-1302 ca.); ad una cronologia che si abbassa forse al 1310 pensa Mario Scalini (*L'arte a Firenze*, cit., p. 144, n. 37), mentre sull'insostenibilità dell'attribuzione ad Arnolfo del rilievo e per l'anticipazione della sua cronologia ai primi anni Settanta del Duecento si veda: FRANCESCA POMARICI, *Arnolfo di Cambio e le sue botteghe*, in «Arte medievale», s. IV, 4 (2014), pp. 163-176.

³⁹ *Purg.* x 40-45.

Ecco dispiegato il più fulgido esempio di accondiscendenza alla volontà divina: la Vergine si proclama “serva” del Signore mentre, con gesto di timorosa verecondia, si ritrae all’annuncio dell’angelo domandando: «Come avverrà questo, poiché non conosco uomo?»⁴⁰.

Ma chi è l’autore degli intagli che Dante osserva e descrive nella prima cornice del Purgatorio? Non è certamente Policleteo, lo scultore del mondo antico per antonomasia, e non è neppure la Natura che «li avrebbe scorno». Il responsabile di tali sovrumane creazioni è Dio in persona. E l’arte esibita da Dio è un’arte totale, che coinvolge la vista, l’udito e persino l’olfatto:

Era intagliato lì nel marmo stesso
lo carro e ’ buoi, traendo l’arca santa,
per che si teme officio non commesso.

Dinanzi pareva gente; e tutta quanta,
partita in sette cori, a’ due mie’ sensi
faceva dir l’un ’No’, l’altro ’Sì, canta’.

Similmente al fummo de li ’ncensi
che v’era imaginato, li occhi e ’l naso
e al sì e al no discordi fensi.

Lì precedeva al benedetto vaso,
trescando alzato, l’umile salmista,
e più e men che re era in quel caso⁴¹.

Spostando lo sguardo oltre l’immagine di Maria a colloquio con l’angelo, Dante si imbatte in un’altra storia scolpita e vede il carro con i buoi che trasporta l’Arca dell’alleanza preceduto da una folla di persone divise in sette gruppi: tutti stanno cantando e il realismo della rappresentazione è così evidente che, benché il senso dell’udito impedisse al poeta di sentire («l’un ‘No’», non stanno cantando), quello della vista lo convince del contrario («l’alto ‘Sì, canta’», stanno cantando). Simile sensazione è quella prodotta dalla resa dei fumi dell’incenso: pur essendo per gli occhi un’immagine scolpita, l’olfatto ne può percepire gli aromi e le fragranze. Davanti a tutti il re David apre il corteo danzando con la veste sollevata in segno di umiltà, un gesto indegno agli occhi degli uomini, ma che a quelli di Dio appariva più che regale. Il passo della Commedia richiama alla mente la processione scolpita da Arnolfo di Cambio per il monumento funebre del cardinale Riccardo Annibaldi, oggi parzialmente ricomposto nel chiostro di San Giovanni in Laterano. Anche qui, il prelado che sta sfogliando il libro dei salmi è seguito da alcuni chierici, uno dei quali sospende il turibolo e ne vivifica le braci d’incenso con un soffio d’aria gonfiando le gote. Lo scultore, come il poeta, riesce a tradurre in termini

⁴⁰ LUCA I 26-28

⁴¹ *Purg.* x 55-67.

di rara espressività una situazione concreta e, nel caso della scultura romana, attraverso l'alto rilievo delle figure che si stagliano su un ricchissimo fondale a intarsi marmorei, Arnolfo è in grado di restituire in termini di assoluta nitidezza la percezione del vero⁴².

Il terzo *exemplum virtutis* intagliato nel marmo della prima cornice ha come protagonista Traiano. La leggenda dell'imperatore romano che asseconda la richiesta di giustizia di una vedova per l'assassinio di suo figlio era molto famosa nel Medioevo, poiché connessa alla figura di papa Gregorio Magno⁴³. Il dialogo tra l'imperatore a cavallo, circondato da altri cavalieri e dai portatori di stendardi con l'aquila, sarebbe impossibile secondo la logica umana, ma l'artefice divino ha saputo modellarlo in termini di eccezionale realismo:

i' dico di Traiano imperadore;
e una vedovella li era al freno,
di lagrime atteggiata e di dolore.

Intorno a lui pareo calcato e pieno
di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro
sovr'essi in vista al vento si movieno.

La miserella intra tutti costoro
pareva dir: «Segnor, fammi vendetta
di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro»;

ed elli a lei rispondere: «Or aspetta
tanto ch'i' torni»; e quella: «Segnor mio»,
come persona in cui dolor s'affretta,

«se tu non torni?»; ed ei: «Chi fia dov'io,
la ti farà»; ed ella: «L'altrui bene
a te che fia, se 'l tuo metti in oblio?»;

ond'elli: «Or ti conforta; ch'ei convene
ch'i' solva il mio dovere anzi ch'i' mova:
giustizia vuole e pietà mi ritene».

Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova⁴⁴.

⁴² ALESSANDRO TOMEI, *Arnolfo di Cambio*, Firenze, Giunti Editore, 2007, pp. 21-23; ENRICO MAZZA, *La liturgia e gli elementi liturgici rappresentati nel fregio del Monumento Annibaldi di Arnolfo di Cambio*, in *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*, a cura di M.G. Albertini Ottolenghi e M. Rossi, Milano, VP 2010, pp. 65-70.

⁴³ In *Par.* xx 85-129 Dante riferisce di come l'anima di Traiano fosse stata accolta fra gli spiriti giusti del cielo di Giove per intercessione di san Gregorio Magno.

⁴⁴ *Purg.* x 76-96.

Il «visibile parlare» impresso nel marmo cui si riferisce Dante sembra essere la trasposizione letteraria di talune situazioni descritte da certi rilievi di epoca romana e l'immagine a cavallo di Traiano, circondato dai suoi cavalieri, trova un plausibile riferimento in uno degli episodi scolpiti sulla Colonna Traiana⁴⁵. Lo schema iconografico antico viene adattato, come in una vignetta senza parole, dall'anonimo illustratore medievale del codice dantesco Egerton 943, redatto tra Bologna e Padova verso il 1340⁴⁶. In questa miniatura, e in quella precedente che riguarda l'episodio di re David, sia la figura di Dante sia quella di Virgilio risultano assenti: sono le uniche eccezioni in tutto il manoscritto⁴⁷. Ma prescindendo da specifiche fonti di riferimento, il cui riconoscimento sarebbe inutile e fuorviante, è tuttavia chiaro che qui il poeta dimostra di essere in perfetta sintonia con l'iconografia del suo tempo, dal momento che parola e immagine erano per l'uomo medievale necessariamente contigue⁴⁸.

L'incontro con le anime purganti dei superbi è segnato da una similitudine che ribadisce la meticolosa attenzione che Dante riserva alla scultura, soprattutto a quella architettonica:

Come per sostentar solaio o tetto,
per mensola talvolta una figura
si vede giugner le ginocchia al petto,

la qual fa del non ver vera rancura
nascere 'n chi la vede; così fatti
vid'io color, quando puosi ben cura⁴⁹.

L'immagine della figura che, piegata dal peso portato sopra la testa, con le ginocchia arriva a toccarsi il petto si ricava dalla numerosa schiera di cariatidi e telamoni che popolano le costruzioni medioevali e che trovano esempi significativi anche nella nostra città, basti pensare alle mensole della loggia delle grida del Broletto o alle travi intagliate dall'originaria chiesa dei santi Cosma e Damiano. In entrambi i casi si tratta di opere cronologicamente contem-

⁴⁵ Durante la seconda guerra contro i Daci assistiamo all'incontro tra l'imperatore, alla testa dei suoi cavalieri, e un gruppo di civili che lo accolgono festosamente (*La Colonna Traiana*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Giulio Einaudi Editore 1988, p. 417, fig. 159).

⁴⁶ Londra, British Library, ms. Egerton 943 81r.

⁴⁷ ANNA PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco: la "Commedia" Egerton 943 della British Library*, Ghezzi (PI), Felici Editori 2014 («Studi italianistici», 6), pp. 240-241, nn. 117-118. Si vedano inoltre: *Il manoscritto Egerton 943. Dante Alighieri, "Commedia". Saggi e commenti*, a cura di M. Santagata, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2015; ANNA PEGORETTI, *Un Dante "domenicano": la Commedia Egerton 943 della British Library*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti, I: XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas e M. Cicuto, Firenze, Franco Cesati Editore 2017, pp. 127-142.

⁴⁸ EDUARD VILELLA, *Visibile narrare*, in «Quaderns d'Italià», 22(2017), pp. 33-42.

⁴⁹ *Purg.* x 130-135.

poranee alla *Commedia*⁵⁰. La potenza creatrice del divino artefice si dipana anche nell'intero canto XII del Purgatorio: i rilievi pavimentali della cornice dei superbi rappresentano per l'artista umano un confronto senza paragoni, perché il poeta deve restituire quella sublime grandiosità attraverso la parola.

Dante paragona questi rilievi, che esemplificano il comportamento superbo di personaggi biblici, mitici o storici, alle lapidi figurate che riproducevano le fattezze dei defunti sepolti nelle «tombe terragne» all'interno delle chiese:

Come, perché di lor memoria sia,
 sovra i sepolti le tombe terragne
 portan segnato quel ch'elli eran pria,

onde li molte volte si ripiagne
 per la puntura de la rimembranza,
 che solo a' pii dà de le calcagne;

sì vid'io li, ma di miglior sembianza
 secondo l'artificio, figurato
 quanto per via di fuor del monte avanza⁵¹.

La successiva parte del canto è fortemente connotata dal numero tre, infatti le dodici storie sono raggruppate in tre gruppi: nel primo sono descritti i superbi *contra Deum*: Lucifero ribelle, Briareo fulminato da Giove, i Giganti che osarono scalare l'Olimpo e Nembrot che innalzò la torre di Babele; nel secondo sono riuniti gli *exempla* di *hybris/praesumptio*: Niobe e Aracne, che osarono contrapporsi a Latona e a Minerva, Saul e Roboamo, i re d'Israele che trasgredirono alla volontà divina; nel terzo gruppo si concentrano i peccatori *contra homines*: Alcmeone uccide la madre per un monile, il blasfemo Sennacherib messo a morte dai suoi figli, la regina degli Sciti Tamiri vendica la morte del figlio assassinando il re persiano Ciro, Oloferne decapitato da Giuditta.

Ogni episodio di ciascun gruppo occupa lo spazio descrittivo di una terzina i cui versi iniziano con la medesima lettera: le prime storie con la lettera V, le seconde con la lettera O e le ultime con la lettera M. Esse vanno a formare la parola VOM, ossia UOM, cioè il termine che riflette in modo icastico il tema di questa parte del canto: la superbia umana. Infine, queste stesse lettere le ritroviamo come iniziali dei versi della terzina dedicata alla caduta di Troia, la più superba delle città, incendiata e caduta per mano dei Greci:

⁵⁰ Per le sculture del Broletto si veda MATTEO FERRARI, *La scultura a Brescia nell'età dei Maggi (1298-1316). Un maestro veronese per la Loggia delle Grida del Broletto*, in «Mittteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 55(2013), 3, pp. 299-333; per gli intagli del monastero dei santi Cosma e Damiano si vedano LUCA MOR, *Le mensole lignee provenienti dalla chiesa originaria dell'ex monastero dei Santi Cosma e Damiano in Brescia*, in «Civiltà Bresciana», 8 (1999), 1, pp. 39-44 e LUCA MOR, 136. *Intagliatore lombardo, Mensola antropomorfa*, in *Vivere il Medioevo. Parma al tempo della Cattedrale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editori Spa 2006, pp. 239-240.

⁵¹ *Purg.* XII 16-24.

Vedeva Troia in cenere e in caverne;
o Ilión, come te basso e vile
mostrava il segno che lì si discerne!⁵²

Con questo acrostico il poeta non solo chiude l'impressionante serie delle tredici scene di superbia punita, ma adotta un espediente retorico che gli consente, pur da uomo in carne e ossa, di imitare con la parola l'ineffabile opera del Dio *artifex*. E Dante sottolinea con evidenza questo suo sforzo gigantesco, dichiarando che l'arte divina non solo è profondamente realistica, ma ha soprattutto un intento etico e morale e, pertanto, sotto la veste allegorica, è portatrice di verità:

Qual di pennel fu maestro o di stile
che ritraesse l'ombre e' tratti ch'ivi
mirar farieno uno ingegno sottile?

Morti li morti e i vivi parean vivi:
non vide mei di me chi vide il vero,
quant'io calcai, fin che chinato givi⁵³.

Il canto XI del Purgatorio costituisce l'ancona centrale del grandioso tritico dedicato al peccato di superbia e se nel X e nel XII i protagonisti biblici o mitici sono tratti da un passato remoto, quelli che Dante incontra a questo punto del suo pellegrinare appartengono alla cronaca toscana recente e sono compartecipi della medesima dimensione spazio-temporale del poeta con cui si intrattengono a colloquio. Anche questo canto è strutturato su base ternaria e tutti e tre i personaggi, che in vita erano stati soggiogati da una istintiva superbia, danno prova di umiltà e proclamano la loro sopraggiunta consapevolezza nei confronti della vera gloria, a scapito di quella falsa che avevano invece perseguita da vivi.

Se il primo e il terzo (Omberto Aldobrandeschi e Provenzano Salvani) si sono spesi attivamente nella vita militare e in quella politica, il secondo, invece, attiene proprio al mondo dell'arte: è il miniatore Oderisi da Gubbio, che, memore degli incontri intervenuti durante uno dei soggiorni bolognesi del poeta, riconosce Dante e lo chiama. Riconosciuto il vecchio amico, il poeta lo interpella:

«Oh!», diss'io lui, «non se' tu Oderisi,
l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte
ch'alluminar chiamata è in Parisi?»⁵⁴.

⁵² *Purg.* XII 61-63. Per una riflessione metatestuale su questa terzina si veda M. PICONE, *Il cimento delle arti*, cit., p. 96.

⁵³ *Purg.* XII 64-69.

⁵⁴ *Purg.* XI 79-81. Su Oderisi si veda il recente saggio di ELVIO LUNGH, *Le arti del Due-*

Inizia così il tema principale di tutto il canto, dove Odrisi paragona il proprio surclassamento nell'arte di decorare le pagine dei libri da parte di Franco Bolognese a quello di Cimabue ad opera di Giotto nella pittura e a quello di Guittone d'Arezzo ad opera di Guido Guinizelli nella poesia lirica volgare⁵⁵, in attesa che lo stesso Dante superi entrambi:

«Frate», diss'elli, «più ridon le carte
che pannelleggia Franco Bolognese;
l'onore è tutto or suo, e mio in parte.

Ben non sare' io stato sì cortese
mentre ch'io vissi, per lo gran disio
de l'eccellenza ove mio core intese.

Di tal superbia qui si paga il fio;
e ancor non sarei qui, se non fosse
che, possendo peccar, mi volsi a Dio.

Oh vana gloria de l'umane posse!
com'poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da l'etati grosse!

Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura:

così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido⁵⁶.

Riferendosi a queste terzine, Enrico Castelnuovo afferma che «si è molto scritto su quel che rappresenta il fatto che questi nomi di artisti, e dunque di praticanti un'arte meccanica, vengano confrontati con quelli di letterati, e dunque di seguaci di un'arte liberale, come anche sul problema della coscienza

cento a Gubbio: il mito di Oderisi da Gubbio tra miniatura e pittura, in *Gubbio al tempo di Giotto. Tesori d'arte nella terra di Oderisi*, a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, E. Neri Lusanna, [Perugia], Fabrizio Fabbri editore 2018, pp. 29-45.

⁵⁵ M. PICONE, *Il cimento delle arti*, cit., pp. 105-106: viene ripresa l'interpretazione del Santangelo (SALVATORE SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, Vincenzo Giannotta 1921, p. 236) che leggendo sulla scorta di *D.v.e.* II, 6, 8 *Guidonem* come Guittone, propende per riconoscere nel «l'uno e l'altro Guido» Guittone d'Arezzo e Guido Guinizelli. Per l'interpretazione tradizionale del passo, che identifica nei due Guido il Guinizelli e il Cavalcanti, si veda PAOLO MARINI, "La gloria de la lingua" nel trittico dei superbi. *Considerazioni sul nodo arte-onore-superbia-umiltà nella Commedia*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 36, 3(settembre/dicembre 2007), pp. 65-88, specialmente pp. 83-86.

⁵⁶ *Purg.* XI 82-99.

di una differenziazione stilistica e quindi di un meccanismo di superamento, nonché sull'intenzione moraleggiante che è alla base del discorso. Da questa evocazione si è fatta iniziare la letteratura artistica italiana, che verrebbe così ad aprirsi nel nome della pittura»⁵⁷.

In questa occasione non ci interessa stabilire se Dante sia stato il primo critico dell'arte italiana né, tanto meno, considerare se la prospettiva che egli sembra dare al suo ragionare, là dove alcuni vogliono interpretare il riferimento a Cimabue e a Giotto come una sorta di primato della pittura sulle altre arti figurative, sia condivisibile e storicamente corretta.

C'è, invece, un altro punto che vorrei sottolineare e che si incentra sull'analisi del verso 67 di questo canto: «non vide mei di me chi vide il vero». Come bene ha sottolineato Lucia Battaglia Ricci, le immagini figurate che Dante osserva non sono solo la riproduzione fedele della realtà, ma per il poeta vedere le creazioni del Dio *artifex* significa nello stesso tempo vivere in prima persona quelle situazioni come se si stessero svolgendo in quell'istante⁵⁸. Sulla stessa lunghezza d'onda è il messaggio didattico che riconosciamo, per esempio, nel Presepe di Greccio affrescato da Giotto nella basilica assisiata, sulla scorta delle parole di Tommaso da Celano (1228-1229):

«Se vuoi che celebriamo a Greccio il Natale di Gesù, precedimi e prepara quanto ti dico: vorrei rappresentare il Bambino nato a Betlemme, e in qualche modo vedere con gli occhi del corpo i disagi in cui si è trovato per la mancanza delle cose necessarie a un neonato, come fu adagiato in una greppia e come giaceva sul fieno tra il bue e l'asinello»⁵⁹.

La realtà che qui Giotto mette in campo, come del resto nell'intero ciclo francescano di Assisi, oltrepassa il limitato campo dell'episodio figurato per estendersi al complesso sistema architettonico che scandisce lo spazio delle pareti, mentre nella restituzione del racconto di Tommaso l'illusionismo tridimensionale di tutta la scena, ambientata presso l'altare di una chiesa medievale, si coniuga con una ricerca espressiva e gestuale dei personaggi che sollecita quasi tutti i nostri sensi. Non siamo molto lontani dal «visibile parlare» di *Purg.* x 95.

La forte adesione al dato reale, che connota l'arte figurativa al tempo di Dante e di Giotto, ma che affonda le proprie radici nell'ideale federiciano di veder rappresentate «ea quae sunt sicut sunt» («ciò che esiste come è»)⁶⁰, non fa sconti di nessun genere e, pertanto, anche il male e il macabro vengono resti-

⁵⁷ ENRICO CASTELNUOVO, *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, Torino, Giulio Einaudi Editore 2009, p. 33.

⁵⁸ Sulla questione si veda: LUCIA BATTAGLIA RICCI, «Come le tombe terragne portan segnato»: lettura del XII canto del *Purgatorio*, in *Ecfraisi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, Roma, Bulzoni Editore 2004, pp. 33-63.

⁵⁹ TOMMASO DA CELANO, *Vita prima di San Francesco*, I, xxx, 468 (<http://www.santuarioridelibera.it/FontiFrancescane/framevitaprima.htm>).

⁶⁰ E. CASTELNUOVO, *Arte delle città*, cit., p. 28.

tuiti nelle loro manifestazioni più raccapriccianti. E così il registro linguistico di estrema vivezza realistica adottato dal poeta nell'Inferno trova risposdenze altrettanto crude nelle visionarie raffigurazioni dei Giudizi finali che popolano le facciate e le controfacciate delle chiese gotiche.

L'espressionismo di Lorenzo Maitani raggiunge livelli di esasperato realismo nel primo pilone di destra, all'esterno del duomo di Orvieto, dedicato al Giudizio finale: qui tra i dannati dell'Inferno spicca la figura smagrita ed esausta per le sofferenze che si abbandona alle sevizie di demoni scheletrici e di mostri serpentiformi⁶¹. La descrizione dantesca della fossa tra la settima e l'ottava bolgia, ove sono condannati i ladri, ci restituisce una condizione simile:

Tra questa cruda e tristissima copia
correan genti nude e spaventate,
senza sperar pertugio o elitròpia:

con serpi le man dietro avean legate;
quelle ficcavan per le ren la coda
e 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate.

Ed ecco a un ch'era da nostra proda,
s'avventò un serpente che 'l trafisse
là dove 'l collo a le spalle s'annoda⁶².

Anche Giotto dà prova di aspro realismo quando, nell'Inferno affrescato sulla controfacciata della Cappella degli Scrovegni, descrive i suicidi, impiccati come Giuda, secondo la lezione di Pietro Alighieri⁶³. Il *Commentarium*, infatti, riferendosi al settimo cerchio del secondo girone, esplicita il discorso di Pier della Vigna quando il protonotario di Federico II spiega a Dante come le anime dei suicidi, cioè i violenti contro se stessi, si tramutino in piante e perché il giorno del Giudizio, pur recuperando i loro corpi, non se ne possano rivestire:

Come l'altre verrem per nostre spoglie,
ma non però ch'alcuna sen rivesta,
ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie.

Qui le trascineremo, e per la mesta
selva saranno i nostri corpi appesi,
ciascuno al prun de l'ombra sua molesta⁶⁴.

⁶¹ LAURA PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo 2017, p. 64.

⁶² *Inf.* xxiv 91-99.

⁶³ PIETRO ALIGHIERI, *Super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, a cura di V. Nannucci, Firenze, Guglielmo Piatti 1845, pp. 158-159 (<http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001184>).

⁶⁴ *Inf.* xiii 103-108.

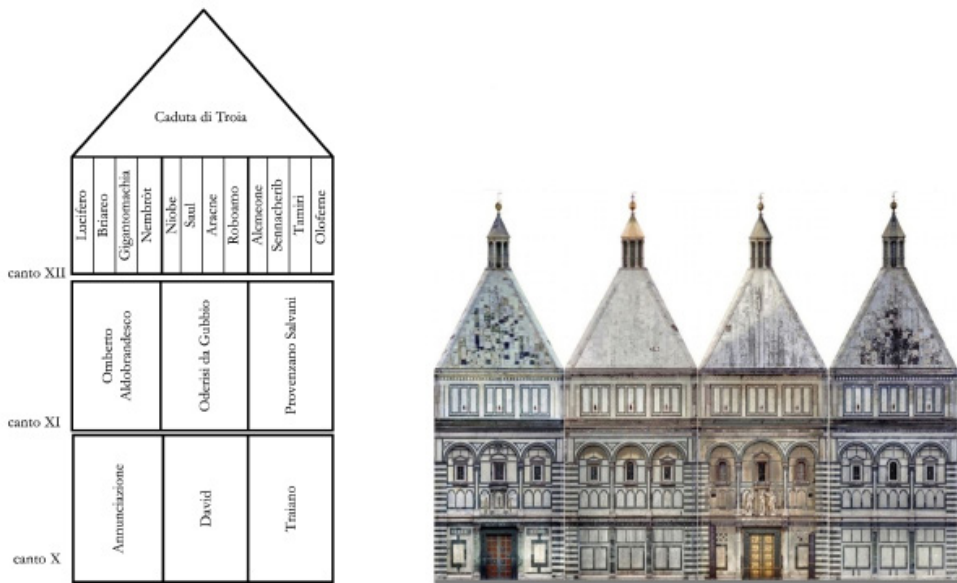


Fig. 1 - Schema comparativo tra la struttura di *Purgatorio*, canti x-xii e gli esterni del Battistero di Firenze



Fig. 2 - Arnolfo di Cambio, *Annunciazione* (1290-1295)
Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 3 - Giovanni Pisano, *Annunciazione* (1298-1301)
Pistoia, Sant'Andrea
(particolare del pulpito)



Fig. 4 - Arnolfo di Cambio, *Monumento funebre Annibaldi* (1289 ca.)
Roma, chiostro di San Giovanni in Laterano



Fig. 5 - Maestro di Sant'Anastasia, *Telamone* (inizio XIV secolo)
Brescia, Broletto (particolare della Loggia delle Grida)

Fig. 6 - Lorenzo Maitani, *Giudizio finale* (1310-1330)
Orvieto, Cattedrale (particolare del primo pilone di destra)





Fig. 7 - Giotto, *Giuda e altri suicidi* (1303-1305)
Padova, Cappella degli Scrovegni
(particolare del Giudizio finale)

Fig. 8 - Firenze, Tratto del pavimento del Battistero di San Giovanni (XII secolo)





Fig. 9 - Giotto, *Il seggio di Cristo giudicante* (1303-1305)
Padova, Cappella degli Scrovegni (particolare del Giudizio finale)

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effigie:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo

Par. XXXIII 130-132



Fig. 10 - Fotomontaggio del volto di Dante Alighieri realizzato tramite tecniche di realtà virtuale e antropologia forense e del viso del *Cristo giudicante* di Giotto (1303-1305)
Padova, Cappella degli Scrovegni (particolare del Giudizio finale)

Davvero impressionante questo supplizio, che costringe le anime dei suicidi ad appendere le loro spoglie mortali al ramo dell'albero germogliato dopo che in quel luogo erano state scaraventate da Minosse, e la medesima situazione ci è restituita da Giotto con una dovizia di dettagli e un'attenzione al macabro che anticipano di oltre un secolo gli impiccati di Pisanello in Sant'Anastasia.

Del resto, tutto l'Inferno, ancor prima di Giotto, viene presentato dall'arte medievale come massima rappresentazione del male e, pertanto, esso costituisce la visione privilegiata dell'orrore determinato da chi persegue la via del peccato. Basti pensare ai mosaici di Torcello e soprattutto a quelli realizzati da Coppo di Marcovaldo per la cupola del Battistero fiorentino, senza dimenticare qui anche l'animata scena infernale affrescata sulla parete occidentale della chiesa di san Francesco a Brescia⁶⁵. Nell'affresco padovano, il realismo esasperato con cui Giotto e i suoi collaboratori rappresentano i dannati condannati alle torture più atroci raggiunge livelli assolutamente eccezionali per l'epoca: è un campionario di efferatezze, dove non mancano le sadiche mutilazioni dei genitali inflitte da demoni inferociti e bestiali ai malcapitati reietti. Al centro, domina la mostruosa figura di Lucifero e la sua natura maligna è ribadita dal volto trifronte, antitesi della Trinità e simbolo di «impotenza, ignoranza e odio»⁶⁶:

Oh quanto parve a me gran meraviglia
 quand'io vidi tre facce a la sua testa!
 L'una dinanzi, e quella era vermiglia;

l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa
 sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
 e sé giugnieno al loco de la cresta:

e la destra pareva tra bianca e gialla;
 la sinistra a vedere era tal, quali
 vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.

Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,
 quanto si convenia a tanto uccello:
 vele di mar non vid'io mai cotali.

⁶⁵ Per Torcello e Firenze si veda ora L. PASQUINI, *Diavoli e inferni*, cit., pp. 45-46 e 54-57; per l'affresco bresciano si vedano, oltre a MIRKA PERNIS, *Il Giudizio Universale della Chiesa di San Francesco d'Assisi a Brescia*, in «Iconographica», 1 (2002), pp. 153-157, anche FABIO SCIREA, *Laldilà prima della fine dei tempi. Proposte iconografiche per la controfacciata di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo*, in *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, a cura di P. Piva, Milano, Jaka Book 2006, p. 192 e ultimamente PIERFABIO PANAZZA, *Il Trecento e il gotico cortese*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, a cura di C. Bertelli, I, Brescia, Associazione Amici di Lino Poisa onlus 2007, p. 115.

⁶⁶ ARTURO GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, II, Torino, Ermanno Loescher 1893, p. 93.

Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo; e quelle svolazzava,
sì che tre venti si movean da ello:

quindi Cocito tutto s'aggelava.
Con sei occhi piangea, e per tre menti
gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.

Da ogne bocca dirompea co' denti
un peccatore, a guisa di maciulla,
sì che tre ne faceva così dolenti.

A quel dinanzi il mordere era nulla
verso 'l graffiar, che talvolta la schiena
rimanea de la pelle tutta brulla⁶⁷.

Se nell'*Inferno* Dante intona alla cupa e tetra atmosfera che ha inghiottito i dannati il registro del suo linguaggio, realistico e a volte persino scurrile, e se il Purgatorio appare come il regno del colore, perché le esperienze che il poeta descrive sono più vicine al suo vissuto quotidiano, la terza cantica è il regno della luce, l'unico elemento reale in grado di tradurre in termini umani l'incommensurabile essenza divina. Del resto, tutto il Paradiso «racconta il progressivo potenziamento dei sensi di Dante che riesce ad avere un'esperienza visiva sempre più profonda della luce di Dio, 'a ficcar lo viso per la luce eterna'⁶⁸, per l'intervento della grazia divina che lo assimila a Dio stesso⁶⁹. E Giotto, per rendere manifesta ai nostri occhi la divinità del Cristo Giudice nell'affresco padovano lo colloca in corrispondenza della finestra e quando le aperture che dovrebbero convogliare la luce reale per illuminare la parete opposta non ci sono, il pittore le rappresenta in modo fittizio, dando prova di una magistrale interpretazione di *trompe l'oeil*.

È utile, a questo punto, ricordare che la *Commedia* fu completata a Ravenna, dove Dante si era unito alla schiera di letterati che formavano la corte di Guido Novello da Polenta. Un luogo reale, con i suoi monumenti e gli splendidi mosaici colorati e dorati che li decorano, che certo ha esercitato sulla vena creativa del poeta una forte attrazione, tanto è vero che molti passi del Paradiso trovano significative convergenze con l'arte ravennate. Se leggiamo i versi del x canto del Paradiso, là ove Dante e Beatrice sono circondati dalle anime degli spiriti sapienti, la corona di figure che si forma intorno a loro non sembra molto diversa da quella dei dodici apostoli intorno al Battesimo di Cristo mosaicata sulla cupola del Battistero Neoniano:

⁶⁷ *Inf.* xxxiv 37-60.

⁶⁸ *Par.* xxxiii 82.

⁶⁹ "Non sembiava imagine che tace", cit., p. 67.

Io vidi più folgór vivi e vincenti
 far di noi centro e di sé far corona,
 più dolci in voce che in vista lucenti:

così cinger la figlia di Latona
 vedem talvolta, quando l'aere è pregno,
 sì che ritenga il fil che fa la zona.

[...]

Poi, sì cantando, quelli ardenti soli
 si fuor girati intorno a noi tre volte,
 come stelle vicine a' fermi poli,

donne mi parver, non da ballo sciolte,
 ma che s'arrestin tacite, ascoltando
 fin che le nove note hanno ricolte⁷⁰.

Tuttavia, la straordinaria similitudine che paragona al meccanismo di un orologio i movimenti compiuti dalle luci dei beati e da quelle degli Apostoli subito prima dell'apparizione di san Pietro, nell'ottavo cielo delle Stelle Fisse, mi sembra possa trovare conferma, ancora una volta, nel Battistero di Firenze e, più precisamente, nel magnifico pavimento romanico:

Così Beatrice; e quelle anime liete
 si fero spere sopra fissi poli,
 fiammando, a volte, a guisa di comete.

E come cerchi in tempra d'oriuoli
 si giran sì, che 'l primo a chi pon mente
 quieto pare, e l'ultimo che voli;

così quelle carole, differente-
 mente danzando, de la sua ricchezza
 mi facieno stimar, veloci e lente⁷¹.

Quell'ordinata armonia, così simile agli ingranaggi di un orologio, è la stessa che governa il ricchissimo tappeto pavimentale dello *Zodiaco* nel San Giovanni fiorentino⁷², dove le *rotae* angolari danno origine ad un ininterrotto moto rotatorio che è centripeto e centrifugo nello stesso tempo: è la lucente

⁷⁰ *Par.* x 64-69 e 76-82.

⁷¹ *Par.* xxiv 10-18.

⁷² Sull'argomento si veda il recente contributo di ALESSIO MONCIATTI, *Ars at in auctore. Novità sullo Zodiaco del pavimento del battistero di San Giovanni di Firenze*, in *Il pane di segale. Diciannove esercizi di Storia dell'Arte presentati ad Adriano Peroni*, Varzi (PV), Edizioni Guardamagna 2016, pp. 155-169.

armonia che pervade l'intera cantica, assumendo via via uno splendore sempre più intenso, fino all'accecante visione di Dio:

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;

e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri⁷³.

Dante descrive la luminosa e profonda essenza divina e usa l'immagine dei tre aloni dai differenti colori, ma di eguali dimensioni: il primo, quello di Dio Padre, si riflette nel secondo, quello del Cristo, mentre il terzo, quello dello Spirito Santo, sembra una fiamma di fuoco alimentata dagli altri due anelli in egual misura. Ed ecco che Giotto incornicia la mandorla del Cristo Giudice padovano con tre cerchi di diverso colore, mentre lo sfondo è sfolgorante d'oro, proprio per dare maggiore risalto all'umanissimo e realistico volto del Redentore:

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo⁷⁴.

In questa ultima visione Dante scorge se stesso nel volto divino e la sua non è la superbia (la *praesumptio*) di chi ha osato ritenersi superiore alla divinità, condannata nel Purgatorio, quanto piuttosto la definitiva presa di coscienza dell'alta dignità umana, tradita dal peccato di Adamo, ma che l'incarnazione del Cristo ha rigenerata e redenta. Sullo stesso piano ci conduce l'iconografia simbolica adottata da Giotto per i quattro esseri che sostengono il trono del Giudice supremo nella Cappella degli Scrovegni, che molti interpretano come il tetramorfo degli evangelisti, ma che di recente sono stati letti in chiave salvifica: un orso con il pesce, simbolo della bestialità dell'umanità redenta grazie al sacrificio di Gesù; un centauro, simbolo della doppia natura del Cristo, divina e umana; un'aquila, simbolo di potenza e dell'ascensione e un leone, simbolo della regalità del Cristo e di quella Resurrezione cui è chiamata tutta l'umanità⁷⁵.

Per concludere, il pellegrinaggio del poeta attraverso le tre cantiche della *Commedia* lo porta a vivere un'esperienza mistica non troppo dissimile da quella che l'uomo medioevale poteva avere di fronte ad un'immagine scolpita

⁷³ *Par.* xxxiii 115-120.

⁷⁴ *Par.* xxxiii 130-132.

⁷⁵ GIULIANO PISANI, *L'iconologia di Cristo Giudice nella Cappella degli Scrovegni*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 95 (2006), pp. 45-65.

o dipinta all'interno della cattedrale, dove la luce reale del sole, filtrando attraverso le vetrate, si trasforma in una caleidoscopica fantasmagoria di colori. Abbiamo osservato, specialmente nel trittico del Purgatorio (canti x-xii), che ciò che viene tradotto in immagine ha un valore che dà alla realtà una valenza del tutto nuova, che coinvolge l'esistenza umana nel suo divenire anche più umile e nel suo rapporto con Dio. Il realismo che permea la civiltà medievale a partire dalla seconda metà del Duecento e che porta Giotto e gli altri come lui ad ambientare la storia sacra nel quotidiano, ha un fondamento filosofico e teologico che Dante coglie, come s'è visto, negli ultimi versi del Paradiso. L'uomo, proprio perché fatto a immagine e somiglianza di Dio, è la creatura più degna in cui si compie l'incarnazione del Verbo e l'arte e la poesia hanno il compito di rendere più comprensibile questo mistero e di «testimoniare l'ingresso del divino nella storia»⁷⁶. Ecco allora che ai nostri occhi si palesa, con sempre più definita nitidezza di contorni, la convinzione che tutto ciò costituisce la premessa, il fondamento intellettuale e artistico, del prodotto più originale della cultura e dell'arte italiane: l'invenzione del Rinascimento.

⁷⁶ *“Non semiava imagine che tace”*, cit., p. 80.

FILIPPO RONCHI*

I COSPIRATORI BRESCIANI DEL 1820-1821: STORIA DI UNA INSURREZIONE MANCATA**

IL CONTESTO

Le province lombarde e venete annesse all'Impero austriaco fin dal giugno 1814 furono ufficialmente costituite con un atto imperiale dell'aprile 1815 in Regno Lombardo-Veneto. Malgrado la denominazione altisonante, le due regioni furono private di qualsiasi effettiva autonomia e furono governate come un possedimento. La carica di viceré, prevista dall'atto costitutivo e che fu tenuta per un trentennio, dal 1818 al 1848, dall'arciduca Ranieri, fratello dell'imperatore Francesco I, ebbe compiti più che altro di rappresentanza. Uomo bonario e mite dedicava il suo tempo alla famiglia, alla caccia e alla botanica, di cui era appassionato cultore. Capi effettivi dell'amministrazione erano due governatori, uno a Milano e l'altro a Venezia, assistiti da funzionari di nomina imperiale e direttamente dipendenti dal governo di Vienna. Nel periodo che prenderemo in esame, governatore della Lombardia era un nobile austriaco di origini italiane, il goriziano conte Giulio Strassoldo. Un'altra concessione puramente formale allo spirito autonomistico fu l'istituzione di piccoli parlamenti di stampo medioevale, chiamati Congregazioni Centrali, sempre uno a Milano e uno a Venezia, composti da due deputati per ogni provincia (le province erano nove in Lombardia e otto in Veneto) e da uno per ogni città regia. Anche la nomina dei deputati era riservata all'imperatore, che li sceglieva da terne proposte dalle Congregazioni provinciali e dai Consigli comunali delle città. I membri delle Congregazioni rappresentavano gli estimati (cioè i contribuenti diretti più ricchi, con un reddito di almeno 20.000 lire l'anno) nobili e non nobili, ma avevano funzioni limitatissime, poiché potevano esprimere soltanto un voto consultivo sulle spese già decretate dal governo. Non avendo alcun diritto di iniziativa, si limitavano a rappresentare ogni tanto all'imperatore "i bisogni, i desideri e le preghiere della Nazione".

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia e consigliere del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia mercoledì, 11 novembre 2020.

Le province erano governate da regi delegati, assistiti da Congregazioni provinciali, nominate in modo analogo a quelle centrali, che avevano anch'esse funzioni unicamente consultive. Poi vi erano i comuni: in quelli piccoli si riuniva due volte all'anno il "convocato" o consiglio generale degli estimati, che doveva discutere e approvare il bilancio e nominare le cariche locali. Nei comuni con più di trecento estimati, il convocato nominava ogni tre anni una deputazione incaricata di amministrare il comune stesso, mentre nelle città maggiori la deputazione, che prendeva il nome di Congregazione municipale, era presieduta da un podestà, da essa designato e nominato dal governo imperiale. Ma la dipendenza del Lombardo-Veneto dall'Austria fu particolarmente pesante. Nonostante il pullulare di stemmi, bandiere, pennacchi e assemblee, mancava infatti un'autonomia locale. Vi era inoltre, a peggiorare la situazione, la presenza di un esercito stanziato che nell'epoca qui presa in esame ammontava a circa 35.000 uomini con una componente maggioritaria di soldati ungheresi, austriaci, slavi di tutte le etnie, reclutati nelle numerose province transalpine dell'impero, mentre una buona parte dei coscritti lombardi e veneti era inviata per periodi più o meno lunghi a prestare servizio nei territori non italiani della monarchia asburgica. Si diffuse così una sensazione del dominio straniero molto maggiore di quanto l'aveva data il vassallaggio del Regno italico rispetto all'Impero francese nel periodo napoleonico.

Eppure, nonostante tutto ciò, quella che si verifica nel Lombardo-Veneto austriaco negli anni immediatamente successivi al 1815 può essere considerata una Restaurazione moderata. La dominazione austriaca infatti conserva interamente in vigore la legislazione del Regno Italico napoleonico. Viene dato un impulso notevole alle opere pubbliche, specie con la creazione di una rete stradale tra le più efficienti d'Europa, compiuta completando le grandi arterie fatte costruire dal Regno Italico con tante strade locali, che quest'ultimo aveva trascurato perché non avevano utilità militare. Milano è congiunta da servizi postali e di diligenze relativamente rapidi alla Francia, alla Svizzera, alla Germania, all'Austria. Migliora anche il sistema della pubblica istruzione, in quanto le scuole rimangono statali come nell'Età napoleonica, l'italiano resta lingua d'insegnamento e d'uso, gli istituti diventano più diffusi e, per quanto riguarda quelli elementari popolari, meno costosi e a frequenza obbligatoria. Ma, benché fosse il territorio meglio amministrato d'Italia e governato almeno inizialmente con saggezza, il Lombardo-Veneto non conobbe subito dopo il Congresso di Vienna né la relativa serenità dei rapporti tra le classi, né l'apertura tollerante alla libera circolazione delle idee proprie del Granducato di Toscana o della Roma pontificia del cardinal Consalvi. Al contrario vi si diffuse un clima di insofferenza e di tensione verso i pubblici poteri, che caratterizzò in particolare la Lombardia e più precisamente interessò i settori imprenditoriali di questa regione. I nodi irrisolti erano quelli del mancato decentramento amministrativo – già ricordato – e quelli connessi al sistema tributario e doganale ai quali il Lombardo-Veneto fu sottoposto.

Esaminiamo adesso tale aspetto. Il governo austriaco tenne sempre segreti i bilanci del Lombardo-Veneto. Questa segretezza risultò odiosa per ceti pro-

duttivi come quelli lombardi, sin da allora caratterizzati da uno spiccato senso pratico, e contribuì a diffondere subito la sensazione (peraltro veritiera) che il paese fosse gravemente sfruttato dal punto di vista fiscale. Ricerche storiche molto accurate condotte a partire dai primi del Novecento, hanno dimostrato infatti che mentre il bilancio generale della monarchia asburgica fu, almeno fino al 1866, costantemente in deficit tanto che questa condizione finanziaria era divenuta lo zimbello d'Europa, il bilancio del Lombardo-Veneto si chiuse sempre ogni anno con avanzi netti molto notevoli. Il problema, appunto, era che il fisco austriaco assorbiva circa i due terzi del cospicuo avanzo annuale del bilancio lombardo-veneto, per mettere una toppa al deficit cronico dell'intera monarchia, ma le due regioni italiane non traevano alcun vantaggio da questa dinamica.

L'operosa borghesia lombarda in particolare, dedita alle professioni, ai commerci, alle imprese manifatturiere specie nel settore laniero e cotoniero, era inoltre insofferente in campo doganale del cosiddetto "sistema proibitivo", che consisteva in una molteplicità di dazi non solo sull'importazione, ma anche sull'esportazione e sul transito delle merci. Barriere doganali, esterne e interne, regole restrittive alla libera iniziativa economica imposte dall'Austria avevano oltretutto anch'esse una funzione prevalentemente fiscale, vista la situazione di bilancio, e solo in piccola parte un effetto protettivo. Così, ad esempio, ai Lombardi non piaceva essere di fatto obbligati dalle barriere doganali ad acquistare il carbone austriaco anziché quello inglese, che sarebbe stato molto meno costoso in regime di libera concorrenza. Né piaceva che l'amministrazione austriaca regolamentasse le professioni in maniera tale da impedirne l'esercizio privato con libertà di tariffe. La borghesia imprenditoriale non sopportava che il porto di Genova, vero polmone economico della Lombardia (attraverso di esso passavano i traffici della regione con i Paesi mediterranei) fosse separato da un confine politico e doganale che ostacolava i commerci internazionali e che determinava pesanti rincari di tutti i prodotti importati dall'estero. Malgrado questa serie di intralci, l'economia lombarda aveva in se stessa risorse che le permisero di svilupparsi grandemente nei trentaquattro anni di pace ininterrotta goduta dal paese dopo il 1814, tanto da collocarla, grazie all'intraprendenza dell'aristocrazia e della borghesia, al primo posto rispetto a quelle degli altri Stati italiani.

Anche la nobiltà lombarda presentava una sua peculiarità, perché non si limitava – come quella toscana, emiliana e dell'Italia meridionale – a curare le proprie terre mediante il tranquillo ma statico sistema della mezzadria o a disinteressarsene attraverso la conduzione latifondistica affidata ad amministratori – vi faceva invece veri e propri investimenti capitalistici. È chiaro che una nobiltà di questo genere condivideva l'aspirazione della borghesia al libero commercio. Al tempo stesso – continuando a sentirsi pur sempre nobiltà – rimproverava alla dominazione austriaca di non darle quella distinzione dalle altre classi e quella responsabilità preminente sul piano politico e sociale cui era convinta di avere diritto. Da questo punto di vista essa mal tollerava i numerosi funzionari inviati dall'Austria per dirigere l'amministrazione del Paese e guardava con simpatia al vicino Piemonte, dove tutte le cariche pub-

bliche erano monopolio dell'aristocrazia, che era tornata a godere di numerosi privilegi, mentre la dominazione austriaca in Lombardia non aveva abolito né l'uguaglianza civile, né l'imposta fondiaria su tutte le terre, né aveva ripristinato le immunità e i privilegi nobiliari dei secoli precedenti.

D'altra parte ogni idea di autonomia per il Lombardo-Veneto trovava sempre nella burocrazia viennese, in particolare nella "Cancelleria Aulica Riunita" (cioè nel Ministero dell'Interno) e nel Ministero delle Finanze (e si capisce perché, vista la condizione finanziaria dell'impero precedentemente illustrata) la più fiera resistenza. In realtà l'Austria era divenuta, a partire dalla fine del Settecento, una monarchia burocratico-militare governata dall'elemento tedesco ed aveva perso quei caratteri cosmopolitici, ereditati dal Sacro Romano Impero, che ancora parzialmente conservava fino all'epoca di Maria Teresa. Del resto, quanto più in Italia si rafforzava tra i ceti colti il sentimento nazionale, tanto più difficile diveniva la collaborazione di quegli stessi ceti con i dominatori stranieri. In questo senso, fallito il tentativo di svolgere, con la rivista *La Biblioteca Italiana*, una politica culturale che potesse creare una base di consenso al suo dominio politico-militare, posto di fronte all'opposizione dei settori più qualificati dell'opinione pubblica lombarda, il governo austriaco si ridusse alla pura e semplice repressione, soffocando le libertà civili, accentuando i controlli polizieschi, inasprendo la censura e arrivando, nell'ottobre 1819, a decretare la soppressione della rivista *Il Conciliatore*, dove alcune frange della nobiltà e della borghesia lombarde avevano provato ad esprimere le loro idee di modifica dell'ordinamento economico ed amministrativo, insistendo sulla necessità di un maggiore spazio per la libera iniziativa economica e di un maggiore impulso alle attività produttive.

Da quel momento in avanti, l'opposizione politica al governo di Vienna non poté fare altro che manifestarsi in forma cospirativa. Constatata cioè l'impossibilità di cambiare la situazione esistente attraverso la mobilitazione civile, l'influenza delle idee, la persuasione morale sul governo di Vienna, i collaboratori della rivista si convertirono alla scelta dell'indipendenza dall'Austria, da ottenere con l'azione insurrezionale praticata mediante l'attività delle sette segrete. Così i redattori di estrazione borghese, come Silvio Pellico, aderirono alla Carboneria, mentre i nobili – come il conte Luigi Porro Lambertenghi e il conte Federico Confalonieri – optarono per un'altra associazione clandestina, chiamata Federazione italiana (i cui affiliati erano detti Federati). Essa ebbe rispetto alla famosa Carboneria – una diffusione geografica limitata, essendo presente soltanto in Piemonte e in Lombardia, ma un programma politico molto più preciso. I Federati volevano infatti unire il Piemonte alla Lombardia, come primo passo di un ambizioso progetto che prevedeva la creazione di un regno italiano esteso press' a poco quanto quello dell'Età napoleonica ed includente anche i ducati padani di Parma e di Modena, sotto un re di Casa Savoia che accettasse di instaurare una monarchia costituzionale.

È assai difficile tuttavia, malgrado esistano molti autorevoli studi, quantificare la consistenza numerica in Lombardia dei settori che miravano a rovesciare l'ordine fissato dalle potenze della Santa Alleanza, così come l'influsso

delle idee da essi sostenute in relazione agli orizzonti mentali della società civile dell'epoca nel suo complesso. Si tenga presente, in riferimento alle vicende che prenderò in esame, che al tempo della sua fondazione il Regno Lombardo-Veneto era popolato da 4.124.938 persone e che una rilevazione effettuata nel 1825 fissava a 2.280.063 gli abitanti della Lombardia, di cui 323.738 nella provincia di Brescia. Con una vasta azione repressiva attuata tra il 1820 ed il 1824 – che fra poco analizzerò nel dettaglio per il Bresciano – la polizia austriaca riuscì a scompaginare e a disperdere senza spargimenti di sangue il movimento liberale nel Lombardo-Veneto e ad annientarne il gruppo dirigente. Si trattò, comunque, complessivamente di un centinaio di persone tra Milano e Venezia costrette ad emigrare e di duecento circa per vario tempo incarcerate, corrispondenti allo 0,007% della popolazione complessiva. Fu colpita in sostanza la giovane dissidenza nobile e borghese raccolta attorno al già citato *Conciliatore* ed alle iniziative civili dei gruppi familiari di Federico Confalonieri e di Luigi Porro Lambertenghi. I loro tentativi di rinnovare l'industria tessile con l'introduzione di macchine più moderne, di portare a Milano l'illuminazione a gas e sul Po la navigazione a vapore, la loro attività per far sorgere scuole popolari di mutuo insegnamento secondo il metodo innovativo dei pedagogisti inglesi Bell e Lancaster, il tutto in alternativa ai servizi statali già esistenti, irritavano sicuramente le autorità asburgiche, che nel 1817 avevano negato al conte Porro l'autorizzazione ad esercitare la navigazione a vapore sul lago di Como ed alla fine del 1820 avevano soppresso le scuole lancasteriane per la cui diffusione si era tanto adoperato Confalonieri.

Su quale base sociale avrebbe potuto concretamente contare un'eventuale insurrezione da organizzare in Lombardia in contemporanea con l'ingresso dell'esercito golpista liberale piemontese nei territori oltre il Ticino nel marzo 1821, rimane a tutt'oggi un mistero. Forse i congiurati non si erano neppure posti il problema, anche se Porro Lambertenghi millantava di poter reclutare nell'arco di 24-48 ore alla bisogna "migliaia di popolani e facchini comaschi, là dove egli aveva possedimenti ed interessi". Gli storici più recenti sono arrivati però alla conclusione che ad amplificare l'effettiva rilevanza delle società segrete contribuì molto l'immaginazione dei confidenti della polizia che si irradiarono ovunque, nel giro di pochi anni dopo il 1815, come occhio privilegiato del potere politico e cercarono, con una logica tutta interna all'apparato, di rafforzare la legittimazione del proprio ruolo dilatando oltre misura i contorni di un fenomeno alquanto ristretto. In questo senso appare emblematica proprio una vicenda accaduta nel Bresciano, quella della tanto altisonante quanto fantomatica "Undicesima Legione del Bénaco" al comando della quale sarebbe stato il conte Luigi Lechi, segnalata nel marzo 1821 da una spia della riviera veronese del Garda alla polizia di Venezia che aveva trasmesso l'informativa a quella di Lombardia. Si sarebbe trattato – a dire del delatore – di una società di carbonari operanti in Toscolano Maderno. Cominciò così un intenso lavoro fatto di indagini, pedinamenti, interrogatori, perquisizioni nel mondo della filodrammatica locale e dei sospettati di giacobinismo o massoneria del posto, che non portarono però a nulla, tranne che al suggerimento

di chiudere qualcuna delle tredici osterie di Toscolano, paese di appena mille abitanti, dove evidentemente si beveva molto e si chiacchierava troppo.

L' AVVISAGLIA

Che le cose si sarebbero messe molto male per gli oppositori, per quanto pochi fossero, lo si capì tuttavia quasi subito, infatti già nel novembre 1818, ad appena tre anni dalla conclusione del Congresso di Vienna ed ancor prima della soppressione del *Conciliatore*, la polizia austriaca aveva scoperto i cosiddetti “settari di Fratta Polesine”. Si trattava di un gruppetto di 34 persone, solite ritrovarsi presso una villa in quella località della provincia di Rovigo ma residenti in varie città del Regno, collegato a sua volta con la Carboneria delle Legazioni Pontificie. Finirono agli arresti, tra il 1819 ed il 1820, fra gli altri, il conte Ferdinando Antonio Oroboni ed il pretore Felice Foresti. Tutto ciò che gli inquirenti poterono provare a loro carico fu la partecipazione ad una “vendita” carbonara, e a qualche sporadica riunione da cui non erano scaturite conseguenze di alcun genere, né erano emersi piani se non vaghissimi di indipendenza. Ma per l'occasione fu costituita a Venezia una Commissione di Prima Istanza, presieduta dal giudice trentino Antonio Salvotti, incaricata di indagare sull'estensione dei movimenti settari nel Lombardo-Veneto. Si iniziò quindi un lungo processo conclusosi definitivamente con la sentenza del 18 maggio 1821, che inflisse addirittura la condanna a morte a tredici imputati, dichiarati rei di alto tradimento. La pena di morte fu poi commutata da Francesco I in quella del carcere duro da scontarsi al famigerato Spielberg con pene variabili dai venti ai quindici anni o nel carcere di Lubiana per le pene minori e questa gran clemenza fu altamente lodata dalle gazzette ufficiali, che paragonarono la bontà dell'imperatore d'Austria a quella di Tito imperatore romano. Elementi di rilievo rampollati come conseguenze dall'episodio di Fratta Polesine furono in realtà che, a partire dall'agosto 1820, l'appartenenza alle sette venne, a norma di legge, punita con la morte e che la Commissione di Prima Istanza continuò ad occuparsi di tutti i processi per gli eventi del 1820-1821 in Lombardia, che si protrassero fino al 1824.

LA PRIMA ONDATA

Nel 1820, il compositore romagnolo Piero Maroncelli, da poco giunto a Milano dove viveva dando lezioni di canto, aveva aggregato alla Carboneria Silvio Pellico, precettore in casa Porro Lambertenghi. Attraverso il futuro autore de *Le mie prigioni* erano stati man mano guadagnati alla causa cospirativa buona parte degli uomini che costituivano l'ambiente del *Conciliatore*, innanzitutto Confalonieri e Porro Lambertenghi poi, grazie alla rete di contatti che questi ultimi intrattenevano con i loro amici nelle varie città lombarde, alcune centinaia di persone, molte delle quali eminenti. Sparsa tra Milano, Brescia e Mantova, la “trama” coinvolgeva la frazione più vivace del ceto nobiliare e della borghesia locali. A partire dall'agosto 1820, in concomitanza con la

rivoluzione napoletana, la cospirazione cominciò ad essere anche concretamente tessuta, sulla base di vari incontri tra uomini della cerchia di Confalonieri ed inviati piemontesi di Carlo Alberto. Sulle reali forze a disposizione dei congiurati in caso si fosse verificato un tentativo insurrezionale in Lombardia abbiamo detto. Fatto sta che, ancora prima che scoppiasse la rivoluzione in Piemonte il 10 marzo 1821, le indagini della polizia austriaca a Milano avevano già scompaginato i cospiratori.

Nell'ottobre del 1820, infatti, Maroncelli e Pellico vennero imprigionati a causa di un'imprudente lettera del primo a suo fratello, residente a Bologna, intercettata dalla polizia pontificia e girata a quella austriaca in cui venivano praticamente spiattellati tutti i nomi di coloro che Maroncelli aveva affiliato alla setta. Le rivelazioni dei due condussero nel giro di qualche mese all'arresto tanto di persone che avevano effettivamente aderito alla Carboneria e ai Federati, quanto di altre che, richieste di un'adesione, l'avevano rifiutata, ma che furono incarcerate lo stesso con l'accusa di aver omesso la denuncia del complotto di cui erano venute a conoscenza. Se nel primo caso la legge prevedeva la pena di morte, nel secondo (omessa denuncia) comminava comunque l'ergastolo.

Nei primi mesi del 1821 fuggirono dalla Lombardia vari congiurati, tra cui Porro Lambertenghi – ammettendo così implicitamente il proprio coinvolgimento nella cospirazione – ed entro l'estate vennero arrestati alcuni studenti dell'Università di Pavia accorsi in Piemonte alla notizia della rivoluzione e poi tornati a casa, ma estranei alle società segrete.

LA SECONDA ONDATA

La fase di decisivo smantellamento della trama avvenne però nel dicembre 1821, con l'arresto dapprima di Gaetano de Castillia, ripetutamente inviato in Piemonte dal marchese Giorgio Pallavicino allo scopo di invitare il colonnello Carlo di San Marzano, che governava provvisoriamente Novara, a procedere all'occupazione di Milano con le truppe sabaude insorte, poi di Pallavicino stesso, che aveva avuto un colloquio con Carlo Alberto insieme al succitato Castillia nei giorni del moto piemontese, ed infine del conte Federico Confalonieri. Narra quest'ultimo nelle sue Memorie che “uno dei più irreparabili danni”, nel processo che da lui prese il nome, “fu quello della chiamata in scena dei bresciani”. Essa venne provocata da un altro degli arrestati, lo scrittore carbonaro Pietro Borsieri già giornalista del *Conciliatore*, il quale aveva indicato un Andrea Tonelli di Coccaglio, possidente, come colui che aveva ricevuto a Milano dal Confalonieri del denaro, che la Commissione speciale suppose fosse stato versato per finanziare l'insurrezione. Fu da allora che sul processo Confalonieri si innestò quello bresciano, che avrebbe preso impreveduti ed assurdi sviluppi. Le confessioni di Confalonieri coinvolsero fra gli altri il noto pedagogista Giacinto Mompiani, che mantenendo – insieme a pochi altri come vedremo – nel corso degli interrogatori (registrati nei cosiddetti “costituti”, ossia verbali) una linea di costante negazione di tutti gli addebiti

che gli venivano rivolti venne prosciolto in istruttoria. Poco dopo venne imprigionato a Brescia anche il conte Ludovico Ducco, imputato poco capace di difendersi con un minimo di accortezza, di cui riparlerò, e le sue deposizioni compromisero invece molti aderenti alla setta. Avevano intanto fatto in tempo ad abbandonare il Regno i fratelli Ugoni, Giovita Scalvini, il conte Giovanni Arrivabene di Mantova e alcuni altri. Il quadro degli arresti si chiuse nel gennaio 1823, quando a Milano venne tradotto in carcere Alessandro Andryane, emissario del grande ispiratore delle cospirazioni europee, Filippo Buonarroti, che era giunto da Parigi nel capoluogo lombardo sul finire dell'anno precedente con l'incarico di riannodare i contatti tra quanto restava dell'organizzazione dei Federati e la setta dei Sublimi Maestri Perfetti, di cui egli faceva parte.

Il processo contro Confalonieri ed il gruppo che attorno a lui ruotava durò quasi due anni e ad esso fu unito il processo contro Andryane. Il tutto si concluse nel novembre 1823 con un'altra grandinata di condanne a morte, dopo quelle che avevano in precedenza colpito Pellico, Maroncelli e gli imputati del primo processo nell'agosto 1821. Anche queste, come nel primo caso, furono commutate nel carcere a vita nei confronti di Confalonieri e Andryane, in venti anni di carcere per Pietro Borsieri, Giorgio Pallavicino e Gaetano de Castilia, in dieci per Andrea Tonelli e in tre per il conte Francesco Arese, un altro di quelli che, dichiarando di non essere abituato a mentire, aveva rivelato quanto sapeva. Tutti furono graziati- come del resto Pellico e Maroncelli- dopo alcuni anni.

IL GIUDICE SALVOTTI

Il giudice trentino Antonio Salvotti, che condusse in prima persona buona parte degli interrogatori, fu dipinto dalla storiografia patriottica ottocentesca come una sorta di inquisitore spietato che non avrebbe risparmiato agli imputati i colpi più bassi per indurli a parlare. In realtà sin dai primi del Novecento studi accurati, quali quelli di Alessandro Luzio e del bresciano Luigi Re, hanno dimostrato che gli arrestati furono, tranne poche eccezioni, piuttosto arrendevoli pensando di alleggerire la loro posizione processuale, senza che il giudice- sicuramente astuto, abile, ossessionante con le sue domande- dovesse però ricorrere né a particolari sotterfugi né ai metodi brutali che pure il codice penale austriaco gli avrebbe consentito di adottare (ad esempio le bastonature e la detenzione ai ferri degli imputati).

IL PROCESSO DEI BRESCIANI

Contemporaneamente al processo Confalonieri si svolse dunque il processo contro un gruppo di trentatré cospiratori bresciani, conclusosi con le sentenze del 16 dicembre 1823 e del 14 luglio 1824. Vennero condannati a morte il già ricordato Ludovico Ducco, l'avvocato Antonio Dossi, il conte Vincenzo Martinengo, l'ingegnere Pietro Pavia, il commissario di polizia Angelo Rinaldini, il conte Alessandro Cigola, il cavalier Francesco Peroni ex-

sindaco di Quinzano in epoca napoleonica, il consigliere comunale di Chiari Paolo Bigoni, il conte ed ex-ufficiale napoleonico Pietro Richiedei cugino di Ducco, il nobile Gerolamo Rossa, Antonio Magotti di Mantova, l'uomo d'affari Giovanni Maffoni, Giovanni Batasini di Quingentole. La pena di morte venne commutata questa volta in pene variabili tra i quattro e i due anni di carcere da scontare o allo Spielberg o nella fortezza di Lubiana.

Ma come si era arrivati a questo epilogo?

Dopo il fallito moto piemontese del marzo 1821, l'Austria aveva intensificata la sua vigilanza sulla Lombardia. Le spie mandavano particolareggiate ed esagerate relazioni confidenziali alle autorità di polizia. Molto attivi erano tali fratelli Calcinardi della Riviera veronese del Garda, che estendevano le loro ricognizioni anche nel Bresciano, inviando rapporti a Venezia, che li trasmetteva a Milano, da dove venivano impartiti ordini a Brescia perché i funzionari di pubblica sicurezza locali controllassero la veridicità delle informazioni e riferissero in merito. La preoccupazione c'era, perché le notizie sullo spirito pubblico dei bresciani, contenute nei rapporti dei confidenti, risultavano inquietanti. In uno datato 8 luglio 1821 si parlava di donne che imprecavano apertamente contro il dominio straniero; di caffè dove si criticava dalla mattina alla sera il governo; del Delegato provinciale conte Brebbia, del Vice Delegato Mazzoleni, del commissario capo De Bono che chiudevano un occhio e talvolta anche tutti e due, ragion per cui venivano lodati dalla popolazione. Ciò non faceva che accrescere la diffidenza degli organi superiori a Milano nei confronti della polizia bresciana, che smentiva e attenuava sempre le numerose macchinazioni politiche segnalate da altre fonti, affermando che al contrario tutto filava liscio come l'olio.

Tuttavia la Commissione speciale che stava istruendo a Milano il processo contro il conte Confalonieri era venuta a conoscenza – come ho detto prima – del nome di Andrea Tonelli, delle sue relazioni con il nobile milanese, dell'attività patriottica da lui svolta a Brescia. Perciò il 9 luglio del 1822 Tonelli era stato invitato a presentarsi alla Deputazione comunale di Coccaglio, paese di sua residenza. Da lì dovette recarsi a Milano presso la Direzione di polizia, dalla quale venne messo subito a disposizione della Commissione Speciale. Erano giunte informazioni da funzionari di pubblica sicurezza che Tonelli si recava spesso presso gli Ugoni, dove talvolta alloggiava, ed aveva steso di suo pugno l'atto di vendita simulato dei loro immobili, da essi stipulato per evitarne la confisca, firmando poi come testimonio con il professor Antonio Panigada di Alfianello. Tonelli era conoscente e amico, inoltre, di tutta l'intelligenza liberale bresciana: Giacinto Mompiani, il Conte Alessandro Cigola, Giovita Scalvini, l'architetto Vantini, il conte Leonardo Martinengo. Eppure secondo il commissario di polizia bresciano Sartorio, che aveva avviato l'indagine, Tonelli non manifestava "principi contrari al governo" e la sua condotta si manteneva "scevra da censura". Alla Commissione invece risultava che Tonelli fosse una persona alquanto pericolosa, in rapporti stretti con Confalonieri, dal quale aveva ricevuto a Milano, ai primi del 1821, somme di denaro che dovevano servire a scopi rivoluzionari. Tonelli non possedeva il carattere duro

del cospiratore, ebbe momenti di debolezza nelle sue deposizioni, fatali a lui e ai compagni che dovettero dividere la sua sorte, ma non mercanteggiò mai l'impunità che il Codice austriaco concedeva ai traditori coscienti. Egli parlò dunque davanti alla Commissione Speciale e nei suoi imprudenti costituiti si lasciò sfuggire, fra gli altri, il nome del conte Ludovico Ducco, la cui dimora di palazzo Calini (nell'odierna via Cairoli 2) e la cui villa di Camignone erano divenute, con palazzo Ugoni, i centri di ritrovo dei Federati bresciani. Arrestato il 21 settembre 1822 e tradotto a Milano, il conte, profondamente onesto, incapace di far male a una mosca, di carattere debole e facilmente suggestionabile, non ebbe la forza morale di reggere allo stress provocato dalle insistenze dei giudici e – dopo una breve resistenza – confessò tutto.

Fatali risulatarono le sue rivelazioni. Esse provocarono una valanga di arresti, condanne e fughe. Accortosi del danno compiuto, preoccupato della sorte dei compagni da lui compromessi, scrisse al giudice Salvotti per sollevarli dalle responsabilità, dichiarandosi pronto a pagare di persona. Un altro congiurato finito in prigione, il professor Antonio Buccelloni, sbalordì addirittura gli inquirenti rivelando, in cambio della promessa di totale impunità da parte dell'imperatore, il nome di altri cento sospetti cospiratori. A quel punto Salvotti, dopo l'emanazione delle prime condanne, propose al sovrano di sospendere il processo bresciano, forse ritenendo che sarebbe stato un danno per l'Austria far conoscere quanto estese erano state le trame della società segreta, forse cominciando a nutrire dubbi sulla reale consistenza di una cospirazione rispetto alla quale non si riusciva a trovare alcun riscontro materiale oggettivo, al di là delle confessioni degli accusati, per cui sorgevano domande su quanto essa fosse frutto anche della fantasia di traditori interessati a schivare la pena, tipo il succitato Buccelloni.

Il magistrato infatti, calcolando che ogni capitano della società segreta come gli era stato rivelato – era incaricato di aggregare 4 federati e ogni comandante 10 capitani, era giunto alla conclusione, in base ai numeri degli uni e degli altri indicati dal Ducco e soprattutto dal Buccelloni, che in Brescia e provincia gli affiliati alla cospirazione avrebbero dovuto raggiungere le quattromila unità, ma si trattava di una pura ipotesi non verificata da altri elementi se non un calcolo astratto, considerando che a Brescia nel 1821 tutti quei cospiratori non avevano sparato neppure un colpo, né si erano rintracciati un'arma o un soldo predisposti per dare vita all'insurrezione. In effetti ancora oggi, come all'epoca era stato per i magistrati, un interrogativo soprattutto suscita la curiosità di chi studia la vicenda: che cosa avrebbero dovuto concretamente fare i cospiratori bresciani in collegamento con il moto carbonaro del Piemonte, oltre che riunirsi a parlarne? Il conte Ducco fornì una dettagliata risposta nei suoi costituiti.

Egli narrò di come, poco dopo lo scoppio della rivoluzione in Piemonte, arrivasse ai congiurati bresciani una lettera da Milano, spedita da uno dei cospiratori, l'ex-generale napoleonico di origine olandese Filippo De Meester, nella quale si fornivano precise indicazioni operative: assaltare e rapinare all'altezza di Coccaglio il convoglio con le casse erariali che gli Austriaci avevano

intenzione di mandare al sicuro da Milano a Verona; sorprendere e arrestare la guarnigione del castello di Brescia ; prendere con un colpo di mano le fortezze di Peschiera e di Rocca d'Anfo ; far saltare il ponte sul Po a San Benedetto in provincia di Mantova per impedire il ritorno nella Lombardia insorta delle truppe asburgiche impegnate a soffocare il moto carbonaro nel Regno delle Due Sicilie; diffondere volantini in latino tra le truppe ungheresi di stanza nel Regno Lombardo-Veneto per incitarle alla diserzione.

Il Ducco raccontò che si erano riuniti il 16 marzo 1821 in casa Ugoni vari congiurati (lui stesso, l'ex-colonnello napoleonico Silvio Moretti, l'avvocato Alessandro Dossi e suo figlio, il conte Vincenzo Martinengo, i due fratelli Ugoni, Giovita Scalvini) per discutere il se ed il come si potessero attuare le direttive ricevute, ma immaginiamo che la lettera giunta da Milano dovesse avere l'effetto di una fucilata in un nido di passerotti. Tranne l'entusiasta Filippo Ugoni che, gli occhi brillanti sotto la zazzera irsuta, disegna un' Italia determinata a scuotere l'odiato giogo straniero, vittoriosa e festante, e Moretti, che insiste perché si portino a termine le operazioni indicate per le quali basterà secondo lui un manipolo di audaci cui offrirà la sua esperienza di comando militare, tutti gli altri sollevano obiezioni e invitano alla prudenza, tanto che la riunione viene bruscamente interrotta per riprendere la sera in casa Ducco, ma con il medesimo risultato.

Nei mesi precedenti, ciascun congiurato ha portato in dote conoscenze, amicizie, parentele e su questa base tutti hanno opinato di aver dietro uno strabocchevole seguito. Ma adesso che si è arrivati al dunque, la realtà si rivela ben diversa. C'è chi – come l'avvocato Dossi – afferma essere una follia alzare lo stendardo della ribellione in Brescia prima ancora che le truppe piemontesi abbiano raggiunto Milano; chi – come il conte Ducco – vuole proprio sapere quanti sarebbero questi Bresciani pronti a scendere nelle strade e nelle piazze armi in pugno contro gli Austriaci; chi al contrario – come il conte Martinengo – di popolo in armi non intende sentir parlare nemmeno per scherzo... Filippo Ugoni li guarda negli occhi, quasi volesse mangiarseli vivi: siete dei pavidi, dei pusillanimi. Ma anche Scalvini, l'amico più caro, è contro, si sa già della dissoluzione dell'esercito dei carbonari napoletani, si sospetta della defezione di Carlo Alberto. E dire che Filippo Ugoni si era dato un gran da fare nei giorni precedenti, si era informato presso le fabbriche di Gardone Val Trompia, ricevendo risposta dai produttori locali che essi erano in grado di preparare ottocento fucili in una settimana; sapeva che anche gli imprenditori Pietro e Antonio Paris avevano fatto incetta di pistole di calibro francese per metterle a disposizione dei cospiratori, mentre si vociferava che il 16 febbraio 1821 l'Ugoni stesso avesse ritirato quattromila lire a Milano dal Confalonieri e poi ulteriori somme da altri aderenti alla Federazione. Che fine avesse fatto questo presunto fiume di denaro non è dato sapere, i magistrati dedussero che fosse stato impiegato appunto per acquistare armi e munizioni, che, secondo le soffiare dei confidenti, sarebbero state stipate, insieme alle bandiere rivoluzionarie, in due depositi, uno a Gardone Val Trompia e l'altro a Brescia o nelle immediate vicinanze. Ma anche di un simile arsenale la polizia non trovò mai

traccia alcuna. Quanto alla milizia da utilizzare per l'insurrezione, Moretti aveva scritto all'Agente comunale di Caino, un certo De Giacomi, funzionario poco fedele al regime, per sapere se avesse "uomini abili da schioppo" e pronti a menar le mani da spedire a Brescia, ma quello non gli aveva nemmeno risposto. Sia come sia, la netta maggioranza dei congiurati stabilisce che per ora è impossibile muoversi e che Filippo Ugoni si rechi subito a Milano per vedere cosa sta succedendo là. Egli giunge nel capoluogo lombardo, dove è ricevuto dal Confalonieri, a letto malato, che gli dice di non saper nulla nemmeno lui e gli consiglia a sua volta di recarsi a Torino per capire come mai le truppe degli insorti non abbiano varcato il confine col Regno Lombardo-Veneto. Ugoni allora il 19 marzo riparte per Torino, dove riesce ad incontrare Carlo Alberto per il colloquio decisivo, ma intuisce che il principe di Carignano sta preparando la fuga a Novara per unirsi alle truppe lealiste, anche se lo invita a ritornare il giorno successivo per approfondire l'analisi politica della situazione. A quel punto Ugoni non sta a perdere altro tempo e torna di volata a Brescia per troncane ogni iniziativa. L'unica cosa certa è che in Lombardia non succede niente.

Un ulteriore aspetto senz'altro interessante di questa strana vicenda è quello relativo all'arrendevolezza mostrata dai cospiratori durante gli estenuanti interrogatori cui li sottoponeva per ore ed ore il giudice Salvotti. Solo pochi di essi non cedettero mai alle pressioni e alle promesse di clemenza del magistrato. Va detto a questo proposito che l'ignoranza del Codice penale austriaco fu fatale a molti inquisiti, compreso lo stesso Confalonieri.

È opportuno a questo punto aprire una breve parentesi sulle caratteristiche del processo penale nell'Impero d'Austria. Esso era segreto e rigidamente inquisitorio, cioè senza alcun dibattimento pubblico. L'imputato non poteva essere assistito da un avvocato in alcuna fase del processo. Della sentenza – emessa dal giudice istruttore con il semplice aiuto di due cittadini di provata condotta civica – era reso noto solo il dispositivo e non le motivazioni. Infine, in tutti i casi di reati politici, il giudice ordinario era sostituito da un giudice speciale. Non solo, ma tra le pene previste erano contemplate anche l'esposizione alla berlina, i colpi di bastone e di verga, il digiuno: pene del resto non sconosciute anche ad altri regimi dell'epoca. Tuttavia la rigorosa formalizzazione scritta prevista per tutte le fasi processuali (i costituti, appunto), le minuziose prescrizioni sulle procedure così come sulla validità delle prove rappresentavano una obiettiva garanzia per l'imputato. Il quale di fatto ben difficilmente poteva venir condannato in assenza di una sua confessione. Va notato peraltro che – in base all'articolo 430 del Codice penale austriaco – anche la sola confessione non era ritenuta sufficiente prova legale di colpevolezza: era necessaria, infatti, la deposizione conforme di almeno due testimoni giurati o due complici che confermassero l'accusa.

In questo contesto, l'esempio più efficace della resistenza che si poteva mettere in campo, dopo l'arresto, lo offrì il conte Luigi Lechi. Dati i precedenti familiari, egli era costantemente sorvegliato da ben prima degli eventi del 1821, in particolare le già ricordate spie Calcinardi ne seguivano gli spostamenti e segnalavano alla polizia di Verona i suoi discorsi nei caffè, i suoi

viaggi, le visite che egli riceveva presso la propria residenza sull'Isola di Garda dove "attendeva a campestri travagli", sorvegliata – a detta delle spie – da cani evidentemente affiliati anch'essi, come il loro padrone, alla setta, perché impedivano abbaiano ferocemente l'ingresso agli estranei, ma lasciavano passare scodinzolando presunti congiurati che venivano a far visita al conte. Però indizi gravi sull'attività politica eversiva del Lechi furono forniti alla Commissione Speciale a partire dall'arresto del Pellico. Quest'ultimo infatti, dopo aver confessato di essersi lasciato aggregare da Maroncelli, aggiungeva "di aver diviso di estendere la carboneria in questo Regno e raccomandarne le fila a Porro, a Lechi e a tutti gli altri da Maroncelli indicati". Fu poi il Ducco a ribadire nel corso di uno degli estenuanti costituti, l'importanza del ruolo svolto da Luigi Lechi (inizialmente confuso dai giudici con il fratello Giuseppe, ex-generale napoleonico) nella diffusione della Federazione, aggiungendo però che egli era collegato a Milano con un centro diverso da quello di Confalonieri. Dalle deposizioni di altri inquisiti era risultato che il conte, durante la rivoluzione di Napoli e del Piemonte, andava su e giù da Milano "senza apparente motivo di affari" e che aveva partecipato a riunioni sospette in casa Ugoni e presso l'Ateneo – individuato anch'esso come covo di complottisti – agevolando e finanziando inoltre la fuga del cospiratore Zola, medico condotto a Concesio.

Nel tessere le trame Luigi Lechi si sarebbe servito inoltre dell'aiuto della cantante d'opera Adelaide Malanotte, sua amante, che divulgava false notizie circa gli spostamenti del conte per depistare la polizia. Il colpo di grazia veniva inferto dall'avvocato Antonio Buccelloni. Egli in un colloquio avuto con Salvotti verso la fine di giugno 1823, indicò esplicitamente nel Lechi, già membro della Loggia massonica "Amalia Augusta", il capo di un altro nucleo di congiurati, indipendente da quello degli Ugoni e di Ducco, in relazione con la Società segreta dei Sublimi Maestri Perfetti, dalla tendenza sicuramente più democratica e più vicina agli ideali rivoluzionari buonarrotiani. Tale nucleo di cospiratori aveva come obiettivo quello dell'indipendenza e dell'unità italiana, prevedendo anche la possibilità della cooperazione del "basso popolo" per raggiungere lo scopo.

La Commissione, considerando che si trattava di "uomo astuto ed azzardoso" che avrebbe potuto tentare la fuga, decise allora di ordinare senz'altro l'arresto di Luigi Lechi, che avvenne il 5 luglio 1823 presso la sua residenza sull'Isola di Garda. Due costituti istruttori e cinque costituti politici, condotti personalmente da Salvotti con innumerevoli contestazioni, non valsero a far deviare il Lechi dalla linea che si era prefissa e che sola poteva salvarlo, garantendo al tempo stesso gli altri congiurati: non ammettere una circostanza né fare un nome, e confortare questa assoluta negativa con argomentazioni credibili, di fronte alle quali la "prova legale" richiesta dal Codice Austriaco non poteva essere raggiunta. Sopportò così dolorosi confronti con Antonio Buccelloni che aveva deposto contro di lui, e sedici mesi di carcere, dopo i quali, nel novembre 1824, Salvotti dovette rimetterlo in libertà con l'obbligo di rimanere a Milano sotto sorveglianza. Il giudice aveva richiamato a deporre su Luigi Lechi lo stesso Confalonieri il quale, reso ormai avveduto e guardingo dai

numerosi interrogatori sostenuti con la Commissione, stavolta tacque e negò anch'egli di aver avuto qualsiasi contatto a fini politici con il nobile bresciano.

Riporto come esempi della tenacia e della sottile ironia di Lechi alcune delle sue risposte. Richiesto da Salvotti se sapesse o immaginasse il motivo per cui veniva esaminato dalla Commissione, disse: *“Io non lo so né lo posso immaginare. Anzi mi parve ben strano, consapevole della vita che io conducevo, che la Autorità avesse potuto prendere contro di me una tale misura”*. Rispetto alla domanda se avesse parlato mai con il Confalonieri di politica, affermò: *“Né con lui né con altri non ho mai parlato di cose politiche, non essendomi io mai impiccato per sistema di tali cose”*. Dinanzi alle accuse che gli muoveva il Buccellenti, Lechi imperterrito negò perfino di aver anche solo sentito nominare la società dei Federati, aggiungendo: *“Non sarà peraltro questo forse il primo caso in cui sarà stata portata in giudizio una calunnia”* e che *“se la Commissione non ha mai trovato tra gli inquisiti un calunniatore, questo sarà il primo caso”*. Un calunniatore che *“aveva creato di sua fantasia tutto quello che ha narrato”*. Quando Salvotti allora gli presentò le rivelazioni di Ducco, che aveva sostenuto di averlo conosciuto come uno dei diffusori della Federazione, sottolineando che il conte era noto in città per il suo carattere “delicato e morale” e quindi non si poteva ritenere che si fosse azzardato a muovere asserzioni calunniose, la sferzante replica di Lechi fu: *“Io non so qual sia l'opinione che gode il Ducco in paese: ho bensì sentito dirsi che si ubriacava; sarà stato dunque ubriaco allorché egli si appone di aver conosciuto in me un favoreggiatore di progetti politici dei quali non ho mai saputo l'esistenza”*. Ma in generale risalta il fatto che tutto il gruppo che ruotava attorno a Lechi non cedette, perché gli inquirenti non riuscirono a trovare prove a carico, né dalle bocche di quei congiurati uscirono parole o frasi tali da poter compromettere se stessi o i compagni di lotta. Segno questo di una notevole capacità umana ed organizzativa, che aveva creato vincoli e relazioni settarie più rigorose e severe rispetto a quelle dei Federati.

Anche l'avvocato Leonardo Mazzoldi di Bovegno, ad esempio, arrestato il 6 giugno 1823 sotto accusa di appartenere alla Società segreta e coinvolto nel processo bresciano, riuscì a sfuggire alla condanna *“per difetto di prove legali”*, dopo aver negato tutto *“risolutamente, spavalamente”*.

In questo ambito, il più tenace, preparato, consapevole delle conseguenze dei suoi atti, insomma l'unico vero cospiratore può essere considerato l'ex-colonnello napoleonico Silvio Moretti. Mentre lo trasportavano a Milano, tentò il suicidio tagliandosi la gola con un coltellino sfuggito alla perquisizione: soccorso e salvato per un soffio, negò di essersi colpito, forse temendo che il suo gesto potesse apparire come un'ammissione di colpevolezza. Poi anche lui negò tutto, ostinatamente, sostenne senza cedere i confronti con ben cinque coaccusati bresciani, Dossi padre e figlio, Ducco, Pavia, Martinengo, che tutti gli confermavano in faccia di averlo visto alle riunioni, deciso a comandare il colpo di mano alle fortezze, pronto a guidare di persona l'assalto alla diligenza della cassa pubblica alla testa di un gruppo di uomini risoluti. E lui a ripetere che nemmeno conosceva quei signori, o che li conosceva appena di vista, imperturbabile, anzi no, mostrandosi turbato, esterrefatto che quei cinque

rispettabili cittadini si fossero incomprensibilmente accordati a fornire false deposizioni per la sua rovina. *“Il Moretti era tutto conturbato, si alzava dalla sedia, batteva coi piedi sul pavimento, e metteva le mani alla testa”*, si legge negli atti curati dall’ inquirente Menghin, che affiancava Salvotti nell’ azione inquisitoriale. Quest’ultimo fu impressionato dalla fermezza e dalle parole con cui Moretti rivendicò la bontà della sua strategia, prima chiedendo al magistrato come fosse *“riuscito di ottenere tante confessioni da quegli stolti”* dei suoi compagni, poi spiegandogli che *«quando si entra in una congiura bisogna essere disposti a morire per la causa che si abbraccia e che se tutti avessero osservato il suo sistema sarebbero stati tutti salvi»*. Come aveva previsto, riconosciuto comunque reo di alto tradimento, Moretti non sfuggì alla condanna a 15 anni di carcere duro, ma scampò alla forca. Tuttavia nella fortezza dello Spielberg il patriota, ormai prostrato a livello fisico e mentale, trovò la morte nel 1832. Sepolto in una fossa comune, nel cimitero che si trovava sul fianco orientale della fortezza, della sua sepoltura non è rimasta traccia e il cimitero venne poi trasformato in giardino pubblico.

CONCLUSIONE

I processi lombardi per le trame del 1820-1821 hanno conosciuto un’eco duratura, tanto nella storiografia quanto nella cultura diffusa, soprattutto grazie alle pubblicazioni dei prigionieri dello Spielberg, prime fra tutte le intramontabili e indimenticabili *Mie prigionie* di Silvio Pellico, dirompente denuncia di un sistema afflittivo che aveva come unico obiettivo la lenta distruzione del reo attraverso le umiliazioni riservategli, fatte di sofferenze non solo fisiche (i ferri ai piedi, le celle fredde, umide e buie, il cibo pessimo) ma anche morali (nessuna attività intellettuale consentita, una sola occupazione manuale assegnata, consistente nel cucire calze di lana). La cospirazione avrebbe assunto così, in tante ricostruzioni, i tratti di un’esperienza di martirio in nome della libertà e dell’indipendenza nazionale, reso ancora più esemplare dalla follia del tirannico potere straniero, per cui l’imperatore in persona, Francesco I, si occupava dei prigionieri politici, impedendo qualsiasi provvedimento che li riguardava, anche minimo, come un cambio di cella o la concessione di un libro da leggere, senza che prima fosse stata concessa la sua approvazione sovrana da Vienna. Ma se, ad ormai due secoli di distanza, fissiamo, con più distacco e più documenti a disposizione, l’attenzione su alcuni punti fermi emersi dalle indagini condotte dagli storici, ci accorgiamo di come gli uomini che avevano dato vita al complotto si erano raccolti intorno ad un piano che era sicuramente antiaustriaco, ma non per questo nazionale.

La scelta dei protagonisti di appoggiarsi alla corona sabauda nella sua versione riformista impersonata da Carlo Alberto e dalla gioventù aristocratico-liberale piemontese, assumeva innanzitutto il significato di un rilancio dell’egemonia nobiliare soffocata dalla politica centralizzatrice del governo austriaco. Così la trama del 1820-1821 costituisce il primo esempio di una più generale tendenza che avrebbe contraddistinto l’intera epoca che si veniva schiudendo:

la tendenza da parte dei rappresentanti della generazione più giovane dell'aristocrazia a sperimentare forme di opposizione al potere costituito che si situavano al di fuori delle fronde caratteristiche dell'*Ancien Régime*.

Certo, un ruolo centrale nelle trame ebbero vari borghesi imbevuti di cultura romantica ed ex-militari mossi da nostalgie napoleoniche. Ma non c'è dubbio che la testa pensante fu di impronta nobiliare. Per larga parte dell'aristocrazia lombarda, ed in particolare milanese e pavese che deteneva patrimoni ingenti nei territori della Lomellina e del Novarese, la spinta verso il Piemonte era qualcosa di naturale e di materialmente motivato. La trama del 1820-1821 dunque ci si rivela oggi come un movimento elitario cui l'attributo "nazionale" non calza. Risalta invece la vocazione regionalistica sia della gioventù nobiliare lombarda in una prospettiva eretica e avventurosa (unificazione della Lombardia con il Regno di Sardegna costituzionale sotto lo scettro sabauda), sia della generazione aristocratica dei padri e degli anziani che, solo apparentemente in contraddizione, chiese all'imperatore d'Austria, fallita la rivoluzione piemontese del 1821, di rivendicare lui, facendo leva sui suoi diritti di conquista dopo l'intervento dell'esercito asburgico in territorio piemontese per soffocare il moto, la cessione e l'incorporamento al Lombardo-Veneto di quelle aree della Lomellina e del Novarese che il Congresso di Vienna aveva attribuito ai Savoia.

Quanto alla situazione del Bresciano, anche qui non vi poté essere, da parte delle classi dirigenti, una collaborazione politica con la monarchia asburgica che, percorrendo nella sostanza la via del centralismo amministrativo controllato da Vienna, rifiutò sia un pur cauto costituzionalismo, sia un ritorno ad un ordinamento cetuale di Antico Regime. Si trattava, pure nel caso della aristocrazia bresciana, di una nobiltà con un prevalente radicamento cittadino, esclusa tuttavia da una vera responsabilità politica. Essa soffriva il limite fondamentale di essere a capo di alcune strutture per gestire un potere in realtà quasi inesistente, nelle amministrazioni locali come negli istituti di beneficenza. Perciò non poté legare le proprie sorti ad un nuovo Regno rispetto al quale, a Brescia ancor più che a Milano, non valeva neppure il richiamo al lealismo dinastico. Questo distacco, motivato anche da ragioni di ordine culturale e ideologico, dell'aristocrazia, che in parte continuava a riferirsi ad una fedeltà napoleonica, non poteva che approfondirsi, coinvolgendo in misura sempre maggiore una borghesia tanto in ascesa dal punto di vista economico-sociale quanto di fatto esclusa anch'essa dalla partecipazione politica. Così la prima generazione liberale, esposta nella cospirazione o comunque nell'opposizione e poi inghiottita nelle fauci della repressione, fu quella di coloro che, giovani, avevano conosciuto in città e amato il più ribelle dei letterati italiani dell'epoca, Ugo Foscolo, e che negli anni Venti leggevano le opere nuove della cultura europea sognando un futuro costituzionale per l'intero continente.

Le cospirazioni patriottiche lombarde finirono dunque tra le brume della Moravia e della Slovenia. La loro struttura elitaria le condannò all'insuccesso, ma non furono inutili. Avevano comunque additato la via lunga e difficile da percorrere. Altri proseguirono il cammino iniziato da quei pochi generosi che

per primi avevano osato ribellarsi, con altri mezzi per raggiungere gli obiettivi dell'indipendenza, della libertà e, con maturata consapevolezza, dell'unità nazionale. Finalmente raggiunti, essi diedero significato e giustificazione anche a quegli iniziali, sfortunati tentativi di cui vi ho parlato oggi.

NOTA BIBLIOGRAFICA

I moti carbonari del 1820-21 e le vicende dei settari del Lombardo-Veneto sono stati oggetto di commemorazioni e di studi sin dall'indomani dell'Unificazione, andando a costituire quasi un retroterra mitico delle imprese successive che portarono al compimento dell'Unità nazionale. Le ricerche sono poi proseguite con strumenti di indagine sempre più aggiornati durante tutto il Novecento, per cui ben poco - credo - si possa aggiungere di innovativo nella ricostruzione di quegli eventi, scandagliati in maniera minuziosa da numerosi storici di valore, sia a livello nazionale, sia a livello locale. In particolare, nel costruire questa conferenza, ho attinto abbondantemente da una nutrita serie di pubblicazioni. Mi sono avvalso, per l'inquadramento generale, dei classici CESARE SPELLANZON, *Storia del Risorgimento e dell'Unità d' Italia*, I, Milano, Rizzoli 1933 e GIORGIO CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, vol. II, Milano, Feltrinelli 1958¹, nonché del più recente GIOVANNI TERESI, *Sui moti carbonari del 1820-'21 in Italia*, Foggia, Bastogi 2007. Rispetto alle vicende accadute a Brescia, mi sono potuto riferire, partendo dalla sintesi contenuta in UGO BARONCELLI et alii, *Storia di Brescia*, IV, Brescia, Morcelliana 1961, ad altre opere molto dettagliate e basate rigorosamente su fonti d' archivio, apparse nei primi decenni del Novecento. Mi riferisco a UGO DA COMO et alii, *I cospiratori bresciani del '21 nel primo centenario dei loro processi. Miscellanea di studi a cura dell'Ateneo di Brescia*, Brescia, Scuola Tip. Editrice Istituto Figli di Maria Immacolata 1924; ALESSANDRO LUZIO, *Studi critici*, Milano, Cogliati 1927; LUIGI RE, *Cospirazioni e cospiratori lombardi (1821-1831)*, Brescia, Vannini 1934. Riflessioni ulteriori e stimolanti su quegli eventi, in tempi più vicini a noi, si trovano in MARCO MERIGGI, *Il Regno Lombardo-Veneto*, in *Storia d' Italia*, a cura di Luigi Galasso, Torino, UTET 1987 e ENZO NOÈ GIRARDI et alii, *Giovita Scalvini. Un Bresciano d' Europa*. Atti del Convegno di studi, 28-29 novembre 1991, a cura di B. Martinelli, Brescia, Geroldi 1993. Da segnalare, infine, una curiosa e piuttosto avvincente rielaborazione romanzata della vita del giudice Antonio Salvotti e dei processi contro i primi eroi dell'indipendenza italiana, di FAUSTA GARAVINI, *In nome dell' Imperatore*, Sommacampagna, Cierre edizioni 2008.

GIANCARLO PROVASI*

INIZIATIVA “DOTTORANDI IN ATENEIO”

Questa breve nota per presentare l’iniziativa che l’Ateneo ha avviato nel 2020 per i dottorandi di discipline scientifiche del terzo anno delle Università bresciane (Università degli studi e sede di Brescia dell’Università Cattolica) o bresciani di altre Università.

Seguendo un progetto già sperimentato con successo dalla classe di lettere, la classe di scienze ha inteso offrire ai frequentanti dell’ultimo anno dei dottorati in discipline scientifiche la possibilità di presentare i loro lavori di ricerca, la loro esperienza e le loro aspettative di studiosi in formazione agli accademici dell’Ateneo, ai colleghi dottorandi di altri settori scientifici, ai giovani delle scuole superiori e al pubblico che di solito segue le iniziative dell’Accademia.

Scopo dell’iniziativa è stato quello di dare visibilità a dei giovani ricercatori il cui lavoro è di solito poco noto, offrendo loro la possibilità di presentare le loro ricerche ad un pubblico non specialista. E alla città l’opportunità di conoscere dalla viva voce dei protagonisti quali progetti di ricerca si stiano sviluppando nelle sedi universitarie locali.

La *call*, inviata tramite i coordinatori dei dottorati a tutti i dottorandi del terzo anno, prevedeva che l’iniziativa si tenesse in presenza nei mesi di maggio e giugno. La situazione pandemica ha poi costretto a rinviare di qualche mese e a gestire via streaming l’evento, che si è svolto su tre pomeriggi, esattamente il 18 novembre e il 2 e 16 dicembre. Vi hanno partecipato sedici dottorandi, suddivisi in sei sessioni, ciascuna presieduta da un socio dell’Ateneo.

La prima sessione, dal titolo *Ingegneria meccatronica e robotica*, ha visto coinvolti due dottorandi del Dottorato in Ingegneria meccanica e industriale dell’Università degli studi di Brescia. Il primo, Marco Giacomelli, ha presentato un lavoro dal titolo: *Tecniche di controllo avanzato per sistemi meccatronici*, dedicato – nell’ambito del progetto europeo I-MECH – alla ricerca di sempre migliori prestazioni in termini di flessibilità, accuratezza e rapidità nella movimentazione di carichi pesanti grazie alla ricalibrazione automatica dei sistemi (*autotuning*) per ridurre le vibrazioni e le oscillazioni. La seconda, Cristina Nuzzi, ha dedicato la sua ricerca all’interazione tra umani e robot collaborativi, sviluppando una rete neurale in grado di riconoscere in tempo reale una serie di gesti predefiniti eseguiti dall’utente per controllare il robot.

* Socio effettivo dell’Ateneo. Presidente della Classe di Scienze. Professore Emerito dell’Università degli Studi di Brescia. 

La seconda sessione, dal titolo *Fisica e ingegneria per le scienze della vita*, ha coinvolto tre dottorandi: Sonia Freddi, dell'International Doctoral Programme in Science presso l'Università Cattolica, la cui ricerca ha riguardato lo sviluppo di un "naso elettronico" capace di discriminare tra pazienti sani e malati in base alla rilevazione, nel respiro esalato, di biomarcatori di specifiche malattie; Alessandro Leronna, del curriculum in Metodi e modelli matematici per l'ingegneria del Dottorato in Ingegneria civile e ambientale, cooperazione Internazionale e matematica, che ha sviluppato una teoria per lo studio dell'accoppiamento delle equazioni non lineari dell'elasticità e dell'elettrodifusione, applicata sia all'analisi del comportamento di materiali sintetici sia allo studio della membrana cellulare nella biologia dello sviluppo; infine Carmencita Tonellini, del curriculum in Metodologie e tecniche appropriate nella cooperazione internazionale allo sviluppo dello stesso Dottorato, che ha presentato un lavoro dal titolo: *WaSH in schools*, volto a migliorare le condizioni igienico-sanitarie delle scuole brasiliane, così da garantire agli studenti l'accesso equo e sostenibile all'acqua potabile e ai servizi igienico-sanitari.

Alla terza sessione, da titolo: *Modelli matematici per l'ingegneria e l'economia*, hanno preso parte tre dottorandi. La prima, Giulia Bevilacqua, del Dottorato in Modelling and scientific computing presso il Politecnico di Milano, ha sviluppato dei modelli matematici per definire le forme assunte da diversi "materiali morbidi attivi", tra gli altri dal processo di "girificazione", cioè la formazione delle circonvoluzioni del cervello. Il secondo e il terzo hanno frequentato il Dottorato in Analytics for Economics and Management presso l'Università degli studi di Brescia: Nicola Comincioli ha sviluppato una tesi volta a studiare come il valore di una società possa essere influenzato da variabili ambientali sotto il controllo, almeno parziale, del legislatore; Giorgio Rizzini ha focalizzato la sua ricerca sullo sviluppo di modelli di ottimizzazione legati all'abbattimento delle emissioni in atmosfera di agenti inquinanti e dei relativi costi economici e sociali prodotti per la generazione di energia elettrica.

La quarta sessione, dal titolo: *Città e ambiente*, ha visto la partecipazione di un solo dottorando, Francesco Botticini del Dottorato in Ingegneria civile e ambientale, cooperazione internazionale e matematica presso l'Università degli studi di Brescia. La sua ricerca ha analizzato gli effetti che l'attuazione delle previsioni urbanistiche può avere sul territorio in termini di rigenerazione urbana diffusa, a partire dalle esternalità e dal problema di come sia possibile confrontare gli impatti sul territorio di progetti pensati a scale differenti. Una possibile risposta è data, secondo il ricercatore, dall'analisi dei meccanismi di generazione e cattura del valore.

Alla quinta sessione, dal titolo: *Intelligenza artificiale e modellazione "multifisica" per la medicina*, hanno partecipato tre dottorandi. Luca Putelli e Matteo Olivato, del Dottorato in Ingegneria dell'Informazione presso l'Università degli studi di Brescia, hanno realizzato, in collaborazione con gli Spedali Civili di Brescia, un sistema capace di stimare la prognosi dei pazienti COVID-19, in particolare sul rischio di decesso, utilizzando più di 30 indicatori clinici, tra cui i dati anagrafici e diversi test di laboratorio. Il sistema di *machine learning*

è stato allenato e testato con i dati di oltre 2000 pazienti ricoverati tra febbraio e maggio 2020 ottenendo risultati molto promettenti. Mattia Serpelloni, del Dottorato in Ingegneria meccanica presso la medesima Università, si è occupato del fenomeno dell'angiogenesi tumorale, ovvero del processo di formazione di nuovi vasi sanguigni indotto da diverse tipologie di cancro. Tale evento è determinato dall'interazione tra le proteine endoteliali, dette recettori, e le proteine prodotte dalle cellule tumorali chiamate ligandi. La ricerca si è posta l'obiettivo di costruire un modello “multifisico” predittivo (modello chemo-transpo-meccanico) sia in vitro sia attraverso simulazioni computerizzate.

L'ultima sessione, dal titolo: *Informazione ed energia nell'industria di domani*, ha visto la partecipazione di quattro dottorandi tutti dell'Università degli studi di Brescia. Edoardo Cantù, del Dottorato in Technology for Health, ha sviluppato tecniche di *printed electronics* (PE) per produrre sensori e sistemi non convenzionali, al fine di trasformare oggetti “normali” in “intelligenti”, nell'ambito di quella che viene chiamata la quarta rivoluzione industriale e in cui i sensori giocano un ruolo chiave. Buket Boz e Tanmay Dev, del Dottorato in Ingegneria civile e ambientale, cooperazione internazionale e matematica, hanno svolto un lavoro per migliorare le batterie agli ioni di litio che hanno una grande importanza nel processo di transizione verso l'energia rinnovabile.

Infine, Andrea Tognazzi del Dottorato in Ingegneria dell'Informazione, la cui tesi è consistita nel costruire nuove piattaforme basate sulla fotonica e che possano essere integrate con dispositivi elettronici tradizionali basati sul silicio, con particolare interesse per le applicazioni di rilevamento.

L'iniziativa ha potuto contare, anche grazie alla diffusione via streaming, su un significativo numero di partecipanti ed è tuttora disponibile sul canale YouTube dell'Ateneo. È stata ricordata anche in un articolo sul Corriere della sera, edizione di Brescia, a firma Massimo Tedeschi, da cui traiamo la seguente citazione: *“Colpiscono due aspetti: anzitutto la qualità espressiva e la capacità divulgativa di questi giovani che sanno rendere comprensibili ricerche specialistiche. E poi le materie di frontiera su cui si collocano i loro lavori: mecatronica e robotica, fisica e ingegneria per le scienze della vita, modelli matematici per l'ingegneria e per l'economia, città e ambiente, intelligenza artificiale e “multifisica” per la medicina, informazione ed energia nell'industria di domani. Altro che bamboccioni o “sdraiati”. Da questo campione di dottori e dottorandi di ricerca emerge una straordinaria vivacità intellettuale e scientifica applicata alla realtà.”*

MARCELLO BERLUCCHI*

GIARABUB: DALLA STORIA ALLA LEGGENDA**

La geografia era una materia importante nelle scuole del Regno d'Italia e al tempo della guerra di Abissinia in tutte le aule c'erano grandi carte geografiche con l'indicazione delle località via via conquistate nel corso della Guerra del 1935-36.

Tutti gli scolari si divertivano a piantare bandierine colorate, guidati dai loro insegnanti.

La Libia, malgrado fosse possesso italiano da oltre venticinque anni (1911) accendeva meno le fantasie dei ragazzi, ma non solo per questo occorre dire che sicuramente ben pochi sarebbero stati gli studenti e i cittadini italiani che all'inizio della Seconda Guerra Mondiale (10 giugno 1940) avrebbero potuto indicare con precisione dove si trovava l'oasi di Giarabub. Non avevano torto perché questa sperduta oasi che giace in una larga fenditura del deserto del Fezzan, più bassa del tavolato giallo di polvere, è addirittura al di sotto del livello del mare. Eppure l'oasi era stata consegnata ufficialmente all'Italia nel 1925, da parte del governo egiziano con protettorato inglese, in esecuzione di uno dei tanti codicilli del Trattato di Versailles che aveva posto fine alla Prima Guerra Mondiale.

La spedizione militare italiana per procedere all'occupazione dell'oasi partì il 30 gennaio 1926 e, dopo un faticoso viaggio, giunse all'oasi che era diventata famosa nel mondo islamico a metà dell'Ottocento (1856) quando Mohamed Ibn Ali Es Senussi aveva visto in sogno il Profeta che gli aveva detto di camminare senza stancarsi seguendo la direzione dei venti che provenivano dal mare fino a trovare il luogo indicatogli.

La spedizione dei Senussiti trovò questa oasi abbandonata e vi costruì la zawiya (sede della confraternita), oltre alla moschea con la foresteria degli ospiti. Così nacque Giarabub con gli edifici legati uno all'altro da un massiccio muro esterno a secco di quattro metri senza finestre con tre porte d'accesso sopra un'altura che domina l'oasi e sorse questa sorta di convento fortificato.

* Socio effettivo dell'Ateneo e consigliere del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia venerdì, 20 novembre 2020.

Vent'anni dopo la morte del Senusso (cioè verso il 1880) vi dimoravano non meno di 800 studiosi islamici intenti alla spiegazione del Corano ed alla filosofia con 2000 schiavi adibiti alla coltivazione degli orti. Vi erano anche delle officine che montavano i fucili portati in pezzi dall'Egitto a dorso di cammello: e ciò perché come tutte le confraternite all'interno dell'Islam, occorreva sempre difendersi dall'esterno. Il sogno religioso e politico del gran Senusso, cioè di creare un vasto impero sull'altopiano cirenaico fino al lago Chad, fu proseguito dal nipote Mohamed El Abib che ereditò da lui il titolo di Gran Mahdi. Sopravvenne poi la guerra italo turca del 1911 seguita tre anni dopo dalla grande guerra mondiale che costrinse il nipote del Mahdi a lasciare Giarabub la quale cessò di essere la dimora stabile del capo della setta senussita.

Per la sua distanza dalla costa (oltre 200 km) e per la scarsità dei pozzi d'acqua, pochi viaggiatori vi si erano recati nei secoli. Tra essi l'inglese Brownie, negli ultimi anni del Settecento, il tedesco Horneman nel 1798, lo spagnolo Pacho fra il 1823 e il '25, Lord Hamilton nel 1852 e il tedesco Rohlf s nel 1869.

Nessun europeo vi giunse più fino al 1921 quando la Signora Rosita Forbes, in compagnia dello studioso egiziano Hassanein Bey vi fece scalo diretta alla ben più famosa oasi di Cufra.

Gli italiani che passarono da Giarabub furono tutti militari: il tenente Virgilio nel 1916, il maggiore Lami, il sottotenente Alfisi e il Dott. Alaimo che negli anni 1919-22 vi accompagnarono il Gran Senusso.

Nel 1927 la Reale Società Geografica Italiana inviò nell'oasi una missione naturalistica che compì un accurato studio monografico. Ciò servì per la presa di possesso formale del dicembre '25 gennaio '26 da parte di una spedizione alla guida del colonnello Ronchetti, che entrò ufficialmente nell'oasi il 7 febbraio 1926 cosicché a mezzogiorno il Tricolore fu issato sul piccolo minareto della moschea. Sull'Enciclopedia Treccani la voce "Giarabub" compare a firma del Prof. Ardito Desio, il celebre geologo che avrebbe organizzato la spedizione italiana sul K2 nel 1954.

Nell'oasi non piove per anni interi mentre l'acqua la portano le notti, le nebbie che vengono dal mare, dense notti umide e gelide rispetto ai calori del giorno abbassando la temperatura notturna fino a sette gradi rispetto ai cinquanta diurni.

Il personaggio che entra in scena a questo punto e che rappresenterà l'eroe della resistenza dell'oasi fu Salvatore Castagna, prima maggiore poi tenente colonnello e infine colonnello, che era al comando dell'Ottavo battaglione libico a Bardia ed era un reduce dalla Grande Guerra. Due mesi prima della dichiarazione di guerra, a fine aprile 1940, gli giunse l'ordine di assumere il comando del settore di Giarabub. Le forze di difesa erano quasi tutte costituite da libici della Prima divisione, che si erano comportati ottimamente cinque anni prima nella Campagna di Etiopia.

I reparti coloniali si affezionavano ai loro comandanti e così l'intero battaglione si schierò all'uscita della caserma di Bardia per salutare il maggiore Castagna con le loro tipiche fantasie. Vale la pena di dire subito che tutte le

notizie sulla difesa di Giarabub derivano sostanzialmente dall'aureo libretto scritto dal Castagna al rientro della lunga prigionia in India, ove (come dice nella prefazione) cominciò da subito a mettere per iscritto i suoi ricordi approfittando della presenza di molti dei suoi ex ufficiali e commilitoni. D'altronde il trasferimento verso l'India dei prigionieri italiani fatti nel settore libico era tradizionale, e lo sappiamo bene noi bresciani dalle memorie e dagli schizzi del pittore Oscar di Prata, ufficiale dei Bersaglieri fatto prigioniero ad El Alamehin. Alcuni però dei prigionieri vennero inviati in Sudafrica, e un altro bresciano molto noto, il Dottor Dino D'Aloia ufficiale medico del VII Bersaglieri, vi rimase sei o sette anni intrecciando anche amicizie con gente del luogo che proseguì poi a lungo anche dopo la guerra. Occorre ricordare che il confine fra la Libia italiana e l'Egitto, dal mare fino a Giarabub ed oltre, era rappresentato fisicamente dal Reticolato Graziani, e che esisteva una rete di posti di avvistamento ed allarme che facevano capo appunto a Giarabub.

L'importanza strategica dell'oasi consisteva nel fatto che controllava la carovaniere autopista Giarabub – Gialo – El Agheila lungo la quale era possibile aggirare il dispositivo difensivo italiano disposto lungo la via costiera inaugurata da Italo Balbo (via Balbia).

I collegamenti fra i vari posti di difesa ed il centro dell'oasi avvenivano a mezzo radio telefoni, mentre una stazione radio più potente collegava con i comandi sulla costa. Vi erano delle linee telefoniche coi vari presidi di frontiera.

Gli ordini ricevuti da Castagna erano quelli di apprestare l'oasi a difesa, collegandola coi vari posti di frontiera collocati lungo il confine fino alla costa, per resistere ad attacchi nemici ed anche in vista di possibili operazioni di invasione dell'Egitto.

Con precisione militare e da buon comandante il Mag. Castagna enumera nel suo libretto tutti gli apprestamenti fatti e da fare per sistemare le posizioni in modo degno, ma qui conviene limitarci a ricordare le idee generali del piano difensivo.

Giustamente Castagna aveva capito che erano passati i tempi della linea di difesa ad oltranza con trincee continue ed ostacoli vari ed occorreva invece passare alla difesa attiva in profondità con una serie di caposaldi ben attrezzati in grado di battere le zone antistanti con fuoco incrociato e sostenersi così reciprocamente.

Questi erano d'altronde i principi tattici elaborati ed applicati da Diaz nella battaglia difensiva del Solstizio (giugno '18) preludio di Vittorio Veneto.

Il deserto è un mare di sabbia ed occorre perciò pensare alla mobilità con colonne celeri di intervento in aiuto dei diversi presidi attaccati. Castagna non aveva molti automezzi per contrastare le veloci autoblindo inglesi, ma riuscì egualmente ad utilizzare al meglio i pochi gloriosi autocarri superstiti della Campagna di Etiopia, collocandovi sopra le mitragliatrici Scwartzlose di cui erano dotati i reparti libici.

Si trattava di armi austriache preda di guerra del conflitto mondiale. Fabricata in Austria dalla Steyr era una mitragliatrice cal. 8,5 con raffreddamen-

to ad acqua, notevolmente precisa anche se con non grande cadenza di tiro (niente di paragonabile ai 900 colpi al minuto della Mg tedesca o ai 700 del Brenn inglese) ma era impiegata bene dalle truppe libiche. Abbiamo fatto un cenno ai mezzi blindati inglesi e vale la pena di dire qualcosa sul nemico che fronteggiava Giarabub.

Nell'oasi di Siwa, oltre al confine c'era la VI Divisione australiana con non meno di 250 autoblindo e camionette armate (carri leggeri Vickers e Bren Carrier). Pochi giorni dopo la dichiarazione di guerra (10 giugno '40) cominciarono le ostilità con i reparti anglo-australiani che iniziarono con un bombardamento aereo condotto da un Blenheim della RAF che fu abbattuto dal fuoco a terra. Dopo quel battesimo di fuoco iniziò la difesa di Giarabub destinata a durare 10 mesi.

Non seguiremo la cronaca giornaliera redatta con precisione dal Col. Castagna né i diversi aspetti dell'attività nemica fra il luglio ed il settembre '40 consistita in una serie di puntate offensive con automezzi, contrastate dalle difese fisse dell'oasi e dai vari presidi (campi minati e fossi anticarro) e dalle colonne celeri con gli automezzi che recavano i cannoni anticarro da 47/32.

A metà settembre giunse all'oasi una colonna al comando del Mag. Araneo con mitragliere Breda da 20 e poi un'altra col Col. Sorrentino di stato maggiore. Ci fu un grande bombardamento aereo il 26 settembre e la Regia Aeronautica intervenne abbattendo un aereo nemico. È importante ricordare quali fossero le forze a difesa di Giarabub e dei due presidi dipendenti, Maddalena e Garn Al Grein. Le forze nazionali (allora si diceva così) erano il 150° Btg Camicie Nere e alcuni reparti della divisione di Fanteria Marmarica. Le armi di accompagnamento erano una batteria da campagna da 75/27 del 204° artiglieria, i già ricordati pezzi anticarro da 47/32 e le mitragliere binate da 20 della Breda costruite a Brescia su licenza della svedese Bofors.

Gli uomini erano 1250 nell'oasi di Giarabub, 350 nel presidio di Maddalena e Garn Al Grein e lo stesso a Scerzen: per un totale di circa 2000 unità, di cui la maggioranza era di libici e, tra i nazionali, Camicie Nere della milizia e qualche reparto dell'esercito. Il valore strategico di Giarabub, a ridosso del confine egiziano, non poteva limitare i compiti della guarnigione ad una pura fase difensiva, ma occorreva pensare anche all'attacco, verosimilmente contro l'oasi di Siwa, importante base nemica appena al di là del confine.

In ottobre giunse anche un attrezzato ospedaletto da campo con sei ufficiali medici, un farmacista, un cappellano, e 98 uomini di sanità: il tutto sotto la guida del capitano medico Della Valle. Questo era un altro indizio di propositi offensivi e si vociferava del prossimo arrivo del già famoso raggruppamento Maletti con mezzi blindati e corazzati. Un giorno arrivò anche un colonnello tedesco che visitò le difese, ne lodò la disposizione e fece alcuni apprezzamenti teorici. Arrivarono anche cinque giornalisti: il Ten. Bruno D'Agostini (che aveva combattuto come ufficiale di fanteria in Abissinia) del Messaggero, Ferdinando Chiarelli del Giornale d'Italia, Antonio Piccone Stella del Giornale radio, Pier Maria Binchin della Tribuna e Stanis Ruinas dell'Ora di Palermo. Questi giornalisti avevano già partecipato ad altre guerre (Chiarelli era stato

corrispondente in Etiopia e Spagna, D'Agostini aveva combattuto in Etiopia come Tenente di fanteria, Ruinas aveva lavorato in Spagna durante la guerra civile). Il Mag. Castagna li accompagnò in giro mostrando i luoghi dei combattimenti e, da allora, cominciarono ad uscire sui giornali nazionali, articoli sulla (prima sconosciuta) oasi di Giarabub a cominciare dalla famosa pagina illustrata di Achille Beltrame sulla Domenica del Corriere. Nella ridotta Marcuzzi, che era la sede del comando, c'era la sala radio e il Mag. Castagna dispose che i soldati liberi dal servizio venissero la sera a luci spente per ascoltare le notizie della EIAR ove spesso si parlava dell'oasi.

Si arrivò così al mese di ottobre con la sostituzione della Camicie Nere con reparti regolari venuti da Tobruch: il periodo estivo-autunnale aveva visto i soliti mitragliamenti inglesi sull'oasi, senza troppi danni se non un po' di lavoro per l'ospedaletto da campo.

Il 4 novembre (a 22 anni dalla fine della Grande Guerra) Castagna fu ricevuto a Cirene dal Maresciallo Graziani il quale si mostrò bene al corrente della situazione di Giarabub e chiese il parere del comandante sulle puntate di automezzi nemici. Castagna riferì che il lavoro fatto per il rafforzamento dell'oasi e relativi presidi avevano messo in allarme il nemico che poteva pensare a preparativi per una futura offensiva. Il Mar. llo Graziani disse che avrebbe inviato aerei da caccia per contrastare la RAF, mentre, alla richiesta di autoblindo, rispose che all'epoca non erano disponibili ed elogiò il comandante dell'oasi per il lavoro fatto.

L'8 novembre la nostra aeronautica bombardò l'oasi di Siwa con 50 apparecchi, danneggiando gravemente l'aeroporto. Si giunse così a dicembre che segnò una consistente ripresa dell'attività aerea nemica, anche con l'abbattimento di un ricognitore della RAF di tipo Lysander. Un episodio particolare vide la morte del Ten. Pozzi farmacista, vittima di un mitragliamento aereo mentre andava a prelevare medicinali per l'ospedaletto da campo: il recupero della salma fu molto difficile.

Col nuovo anno 1941 cominciò a profilarsi la grande offensiva nemica che sarebbe culminata con la caduta dell'oasi (21 marzo).

Il Gen. Wavel aveva cominciato l'11 dicembre l'offensiva di Sidi El Barrani (Operazione COMPASS) di cui la conquista di Giarabub era parte integrante. I primi a cadere dopo forte assedio furono i presidi esterni di Maddalena e Sceferzen i cui difensori si ritirarono nell'oasi al termine di aspri combattimenti. La notte di Natale fu celebrata la messa dal cappellano Don Blengio sotto i mitragliamenti aerei nemici.

Ho già detto che non intendo ripercorrere il diario del Mag. Castagna che registra tutti gli assalti condotti giornalmente dalla VIII divisione australiana con rinforzi ad artiglieria e autoblindo. L'ultimo giorno dell'anno '40, il 31 dicembre registrò una ulteriore risposta della guarnigione che respinse gli attacchi.

In una pubblicazione di Donald Cowie dedicata alle campagne di Wavel si legge, a commento di quell'attacco del 31 dicembre sanguinosamente respinto:

“Molti ardimentosi giovani di Sidney Melbourne Adelaide, Perth, Brisbane caddero con la fronte in giù in quella sabbia e tra quelle rocce durante quel primo attacco privo di esperienza. Giunse comunicazione al Cairo che occorrevo rinforzi per il successo dell’assalto e in specie artiglieria. Ma Wavell aveva bisogno di tutti i suoi uomini per l’avanzata in atto in Cirenaica e l’artiglieria si sarebbe dimostrata un’arma in politica dato che a Giarabub vi era la moschea e la tomba di Sidi Mohammed Bel Alì es Senussi, il fondatore della importante setta musulmana che porta il suo nome. Poche bombe accidentali su quei risplendenti mausolei avrebbero potuto sollevare la rabbia beduina contro gli stranieri invasori del deserto e solo Allah e Maometto sapevano quello che sarebbe potuto accadere. Così fu deciso di formare un anello attorno a Giarabub e limitarsi per ora a questo.”

Dopo il fulmineo successo dell’offensiva di Wavell che travolse Graziani, un aereo lanciò sull’oasi una intimazione di resa ove si magnificavano i successi ottenuti a Sidiel El Barrani e si concludeva: “Ogni vostra resistenza è inutile. Volete essere schiacciati dai carri da 80 tonnellate?”

Tobruch cadde in mano inglese il 21 gennaio e la resistenza ostinata della piccola guarnigione di Giarabub dava evidentemente fastidio all’offensiva inglese che procedeva invece spedita lungo la costa.

Il 9 febbraio il comando superiore inviò a Castagna un marconigramma che autorizzava la resa, una volta esauriti i viveri e le munizioni e raccomandava di chiedere al nemico l’onore delle armi. I viveri infatti mancavano mentre l’acqua salmastra dell’oasi, ricca di Sali di magnesio, oltre al sapore sgradevole provocava disturbi intestinali. Furono mangiati anche gli asinelli e la sofferenza dei libici era soprattutto per la scarsità del tè, loro principale bevanda. I soldati nazionali mangiarono il midollo delle palme e persino l’erba. Finalmente il 27 febbraio, quando letteralmente i depositi erano vuoti giunsero i rifornimenti aerei, compresa la posta comprensibilmente apprezzata quanto i viveri.

Dopo quella prima volta, il rifornimento di viveri per via aerea continuò. Non era possibile l’atterraggio, a causa del fuoco nemico, e allora il carico veniva sganciato, imbottito con balle di fieno, entro il perimetro difensivo. Agli inizi di marzo il bombardamento di artiglieria sull’oasi si intensificò e il 2 marzo arrivò la seconda intimazione di resa il cui testo era il seguente: “Difensori di Giarabub. I vostri capi probabilmente non vi hanno detto che abbiamo occupato l’intera Cirenaica catturando 115.000 prigionieri e ingente quantitativo di armi e materiali vari. Le nostre truppe ora marciano su Tripoli. Ogni vostro ulteriore sacrificio è quindi inutile ed anche la via della ritirata vi è preclusa. Arrendetevi! Noi vi tratteremo bene.”

Ci furono altri assalti il 6 e il 16 marzo con episodi di valore puntualmente narrati nel libro di Castagna. Con la posta sganciata dagli aerei insieme ai viveri arrivò un messaggio del Generale Rommel che stava entrando in azione proprio quei giorni: “Invio il mio saluto e i sensi della mia stima e ammirazione agli eroici difensori di Giarabub. Continuate a lottare strenuamente, tra pochissime settimane saremo tra noi.”

Castagna rispose con un marconigramma al comando ove pregava di far giungere il suo ringraziamento al Generale Rommel.

L'epilogo si ebbe il 20 e il 21 marzo quando gli australiani ebbero al fine ragione dell'accanita resistenza, penetrarono nei caposaldi e nell'oasi riuscendo ad issare l'Union Jack sul pennone della moschea verso le 14.30 di quel giorno.

Il Col. Castagna fu ferito e, malgrado volesse rimanere coi suoi soldati fatti prigionieri, fu messo su un'ambulanza con altri feriti australiani e portato in un ospedale da campo per essere curato.

Interrogato da un generale australiano subito dopo la cattura (probabilmente era George Wootten che comandava il VI Reg. di cavalleria ANZAC) ne ebbe i complimenti per la resistenza sostenuta e poi, interrogato al Cairo da un generale inglese dello Stato maggiore di Wavell, si sentì dire in francese: "Voi vi siete comportati da eroici soldati. Peccato che questa volta ci siamo trovati nemici." (riferimento evidente alla Grande Guerra ove Italia e Inghilterra erano alleate).

Castagna chiese al generale di poter tornare nell'oasi per dare degna sepoltura ai caduti ma gli fu risposto che avrebbe provveduto il comandante inglese del posto.

Così finì l'epopea di Giarabub e il codicillo finale, come in ogni battaglia è purtroppo quello delle vittime. Furono circa 500 tra morti e feriti mentre i prigionieri furono 800. Nell'ultimo combattimento del 21 marzo caddero 9 ufficiali, 5 sottufficiali e circa 100 militari di truppa. I feriti furono non meno di 350.

Come ben sa chi si occupa di storia militare, l'importante è vedere come il nemico abbia percepito quei fatti d'arme. Un primo importante accenno viene dalla rivista americana *Life* del 26 maggio '41 (quando gli USA non erano ancora in guerra, cosa che avverrà 7 mesi dopo con l'attacco giapponese a Pearl Harbour dell'8 dicembre '41).

L'articolo, illustrato da molte fotografie, diceva così:

<< Il fotografo Jarchè della nostra rivista *Life* ha seguito con tenacia le orme degli australiani che avevano sopraffatto la guarnigione italiana nell'oasi fortificata di Giarabub. Gli australiani, infuriati, avevano attaccato nidi di cannoni da montagna e mitragliatrici che si trovavano nella cittadella adoperando anche la baionetta. Fu un combattimento breve e selvaggio nel deserto, simile a molte pellicole di Hollywood sulla legione straniera. Ciò che la macchina fotografica di Jarchè trovò sul campo di battaglia furono le due grandi e tristi foto pubblicate qui sotto. Jarchè riferisce: "I morti nemici erano dovunque, nelle trincee, tra le rocce e nelle crepe della sabbia. Già il vento stava coprendoli con un sottile strato di sabbia. Alcuni erano raggomitolati sulle loro armi, altri stesi in posizioni grottesche, con la sabbia sulle mani e sui visi che li faceva stranamente assomigliare a delle statue di marmo. Un ufficiale italiano aiutò nella identificazione per il seppellimento dei cadaveri". >>

La testimonianza australiana, anzi neozelandese, è più diretta:

<<La battaglia di Sidi El Barrani e la conseguente avanzata britannica verso l'ovest della Cirenaica tagliò fuori la guarnigione italiana di Giarabub su cui si erano ritirate le truppe dei presidi staccati lungo la linea di frontiera. Una pat-

tuglia di neozelandesi del Long Range Desert Group venne posta alle dirette dipendenze del comando britannico in Egitto a guardia del settore occidentale dell'oasi, mentre un reggimento di cavalleria australiano agiva nel settore nord. La pattuglia neozelandese del LRDG al comando del capitano Steele lasciò il Cairo nel gennaio '41 e dopo aver attraversato il mare di sabbia del deserto si portò lungo la pista Jalo/Giarabub sbarrando agli italiani la via della ritirata. La guarnigione, malgrado l'accerchiamento, non si arrese rapidamente come si prevedeva perché gli italiani venivano riforniti di viveri con gli aerei. Il 2 marzo '41 gli uomini del capitano Steele vennero sostituiti da altre pattuglie neozelandese del LRDG. Successivamente Giarabub cadde in seguito a un attacco sferrato da nord da forze australiane>>¹

Infine la stampa egiziana e italiana del Cairo dava tempestiva notizia (25 marzo '41) dell'occupazione di Giarabub²

<<Come Giarabub venne occupata dagli inglesi.

Giarabub è caduta dopo una delle più aspre battaglie combattuta nel cuore del deserto e con l'oasi cade uno degli ultimi baluardi di Graziani in Libia. La fortezza contiene le tombe degli antichi capi Senussiti ed è caduta dopo nove ore di combattimento. Essa fu presa da una unità australiana appoggiata dalla RAF, dall'artiglieria britannica e dai carri armati. La battaglia, benchè breve, fu molto aspra. All'alba del 21 marzo contro le posizioni fortificate dell'oasi fu iniziato un intenso fuoco di sbarramento e non appena il fuoco cessò fu lanciato da sud l'attacco principale.... Il primo attacco da sud fu condotto da un giovane ufficiale australiano con un plotone di uomini scelti. Sotto l'imperverare del fuoco italiano egli guidò i suoi uomini attraverso una breccia nei reticolati. Si combatteva durante una tempesta di sabbia che pur offrendo un certo vantaggio agli attaccanti, bloccava gli otturatori dei fucili e accecava i soldati inglesi. A questo attacco seguirono azioni alla baionetta nelle quali furono usate anche bombe a mano. Alle 10 del mattino la lotta era serrata. Quando la battaglia era più intensa un pilota della RAF picchiò a trenta metri d'altezza facendo piovere spezzoni sopra un nido italiano di mitragliatrici che resisteva solidamente. Nel settore sud della piazzaforte furono praticate 10 brecce. I reticolati esterni che apparivano dapprima come ostacoli insormontabili, furono passati dopo poche ore di combattimento. Gli italiani hanno combattuto valorosamente per quasi nove ore ma infine alle 2.30 p.m. fu alzata sul forte la bandiera bianca e il fuoco cessò. ... molti feriti italiani sono stati trasportati d'urgenza verso gli ospedali britannici per mezzo di un aeroplano della RAF che si trovava vicino, in attesa dei feriti inglesi.>>

Fin qui abbiamo seguito per sommi capi la storia dell'eroica difesa dell'oasi attraverso le parole del comandante maggiore Castagna. Ma ci sono anche molte altre voci e testimonianze che mettono in luce aspetti diversi.

Il primo aviere Rino Santarossa in forza al 61° deposito aeronautico di

¹ *"New Zealanders in the first Libian Campaign" Army Board, Wellington 1942, 44*

² *Bourse Egyptienne e Giornale degli Italiani del Cairo.*

Tobruk fu mandato nel settembre 1940 a Giarabub con un suo ufficiale (Ten. Riccardi) per esaminare le possibilità concrete di impiantare un aeroporto nell'oasi. Partì con gli automezzi carichi di materiale e si unì ad un'autocolonna diretta a Giarabub e fu solo allora che il nostro primo aviere seppe dov'era diretto e l'ufficiale gli disse pure che lui doveva tornare indietro a Tobruk mentre il peso della spedizione e relativi accertamenti sarebbe rimasto sulle sue spalle come graduato. Arrivati nell'oasi sotto un attacco aereo nemico, il nostro saltò giù dai mezzi, come si faceva, e si mise a sparare coi suoi avieri contro gli arerei. Per capire meglio la situazione occorre sapere che nell'oasi c'era una superficie chiamata aeroporto ma che doveva essere lavorata e sistemata: ciò per dire che i comandi sapevano da tempo che una base aerea era necessaria. Comunque in occasione di un altro attacco aereo il nostro scorse un automezzo nemico colpito ed abbandonato. Con l'aiuto dell'aviere scelto Formenti di Seregna andò a vedere e trovò una camionetta Ford inglese 8 W con una gomma bucata e il serbatoio forato. Dopo averla riparata, il nostro tornò trionfalmente nell'oasi dove venne preso a fucilate alla vista del mezzo nemico anche perché l'aviere Formenti si era messo in testa un tipico cappello australiano con l'ala alzata. Si trattava di un mezzo molto adatto per il deserto con ruote e gomme larghe per muoversi sulla sabbia. Uscì anche il comandante Castagna, uomo di poche parole che non disse neppure grazie al coraggioso e intraprendente aviere ma fece poi buon uso dell'automezzo per tutta la durata della campagna.

Un altro episodio molto significativo riferito dall'aviere scelto Santarossa fu la comunicazione telefonica che ebbe (lui era addetto al centralino del comando) col Ten. Malavasi di Nervesa della Battaglia che comandava uno dei presidi periferici. Dopo aver respinto con successo un attacco delle blindo nemiche il Ten. Malavasi chiamò il comando per chiedere munizioni. Gli rispose il centralino (cioè il nostro aviere scelto Santarossa) il quale, pensando di fare cosa gradita, gli disse che era stato fatto il pane e che glielo avrebbe mandato. L'ufficiale, seccato, insistette che lui voleva le munizioni e non il pane e questa frase, somiglia molto al celebre ritornello della canzone su Giarabub ("Colonnello non voglio il pane dammi il piombo per il mio moschetto"). Per capire la storia bisogna sapere, come spiega il nostro, che con la penuria di rifornimenti sganciati a bassa quota con imbottitura di balle di paglia., i sacchi di farina spesso si rompevano e ci voleva una pazienza certosina per togliere la sabbia dalla farina. Quel giorno c'erano riusciti e il forno funzionò con gioia di tutta la guarnigione. Offrire perciò il pane fresco anche ai difensori del presidio esterno come quello del Ten. Malavasi, sembrava una bella cortesia – che si contrò invece col burbero ufficiale intento solo al suo dovere.

Un altro episodio raccontato dall'aviere scelto Santarossa è relativo agli ultimi momenti della disperata difesa. Siamo fra le 13 e le 14 del 21 marzo e gli australiani sono penetrati nel perimetro difensivo: l'aviere pensa alla bandiera che non deve cadere in mano nemica. Così con due compagni, (puntualmente ricordati l'aviere scelto Di Maio, e il soldato Zappalà di Catania) e con l'aiuto di altri compagni muniti di una bottiglia di benzina, sale a prendere la ban-

diera e la brucia “con le lacrime agli occhi” cercando di salvarne qualche frammento. Drammatico l’irrompere immediato degli australiani con le baionette in canna, furenti per non aver potuto conquistare quel simbolo della resistenza ormai ridotto in cenere. La storica fotografia dell’Union Jack innalzata sulla torretta risale proprio a quei momenti. L’aviere scelto Santarossa seguì gli altri prigionieri in India e conservò gelosamente il frammento della bandiera che aveva salvato, donandolo alla locale Associazione dei decorati al Valor Militare quando rientrò dalla lunga prigionia indiana.

È opportuno ora parlare della leggenda di Giarabub e quindi ricordare l’eco mediatica enorme che l’episodio militare, in sé abbastanza secondario, finì per avere.

Dei giornalisti che andarono per davvero nell’oasi ho già detto sopra ed ho ricordato la famosa pagina di Achille Beltrame sulla Domenica del Corriere che mostra una accuratezza dei particolari, a cominciare dalla mitragliatrice schwartzlose in primo piano (mancano semmai i libici mentre sono rappresentati solo i nazionali).

Ma fu Cinecittà a impadronirsi del soggetto, in quel filone di pellicole di guerra che aveva cominciato ad affermarsi dopo l’impresa dell’Etiopia, col celebre “Luciano Serra Pilota”, con Amedeo Nazzari e proseguito poi con le pellicole di Augusto Genina e Romolo Marcellini (il film era “Sentinelle di bronzo” del 1937 con Doris Duranti). In quel 1942 nacquero così contemporaneamente due film di argomento libico: uno (“Bengasi” di Augusto Genina con Fosco Giacchetti Amedeo Nazzari e Vivi Gioi, e l’altro (“Giarabub” di Goffredo Alessandrini con un cast di tutto rispetto: Carlo Ninchi, Nico Pepe, un giovanissimo Alberto Sordi, e persino il famoso pugile Erminio Spalla nella parte del meccanico soprannominato Mago Bacù). Per la parte femminile che non poteva mancare anche in un film di guerra (come abbiamo visto in tanti film americani) venne scelta Doris Duranti, una delle bellissime di Cinecittà, amante del ministro Pavolini del Min-Cul-Pop. Nella sua divertente biografia stesa da Gianfranco Venè sulla base di un quaderno di appunti dell’attrice³, il film è ricordato così:

<<Per la casa di produzione Scalerà Fontana organizzò il più famoso film di battaglia prodotto dall’Italia in guerra: “Giarabub” con regia di Goffredo Alessandrini e protagonisti Carlo Ninchi e Doris Duranti. L’oasi di Giarabub, nella quale gli italiani avevano eroicamente resistito all’assedio inglese fu ricostruita negli studi della Scalerà Film. Per le scene di battaglia furono usati brani dei documentari Luce e, nonostante la critica denunciasse nel film un eccesso di retorica, la proiezione fu resa obbligatoria per gli alunni di tutte le scuole e la seduttrice Doris Duranti non sfigurò affatto nel ruolo dell’eroica Dolores. Negli stessi giorni di “Giarabub” il regista Augusto Genina stava girando a Cinecittà “Bengasi” con Fosco Giacchetti, Amedeo Nazzari e Vivi Gioi. Il filone di film di guerra apriva nuove ricchezze per la gente di Cinecittà, anche se era sempre più difficile immaginare come potersene godere date le restrizioni di ogni genere di consumo. “Bengasi” fu forse più apprezzato dalla critica rispet-

³ Doris Duranti, *Il romanzo della mia vita*, a cura di Gianfranco Venè, Mondadori 1987, pag. 102-3.

to a "Giarabub" e a Venezia nel 1942 ebbe la Coppa Mussolini per il migliore film italiano e la coppa Volpi per il miglior attore (Fosco Giacchetti).

Il nostro "Giarabub" tuttavia si affermò come il più popolare film di questa serie anche per via della celebre canzone che lo accompagnava: "Colonnello non voglio pane / dammi piombo per il mio moschetto", fino all'ultimo "Colonnello non voglio encomi / sono morto per la mia terra / ma la fine dell'Inghilterra/ incomincia da Giarabub".

Se qualcuno volesse sapere cosa successe della celebre diva del Regime dopo la guerra si può ricordare che riuscì ad imbarcarsi su una nave per il Brasile dove girò altri film, rimanendo poi nell'America latina alla corte dei più celebri tra i dittatori di quell'epoca (Raphael Trujillo a Santo Domingo e Fulgenzio Batista a Cuba, poi spodestato da Castro).

Negli Anni Cinquanta comunque la Duranti ritornò in Italia e girò film come "Il voto" di Mario Bonnard (1950), "Clandestino a Trieste" di Guido Salvini (1951), "Tragico ritorno" di Pier Luigi Faraldo con un giovanissimo Marcello Mastroianni e molti altri ancora compreso "L'ora della verità" del francese Jean Delannoy con grandi nomi come Michelle Morgan e Jean Gabin fino a "Divina creatura" del 1975 di Giuseppe Patroni Griffi ancora con Mastroianni.

Per capire che tipo fosse l'attrice si può ricordare che, quando ebbe notizia in Svizzera della fucilazione del Ministro Pavolini da parte dei partigiani, si domandava stupita: "Ma io che c'entro? Che male ho fatto?".

Sulle canzoni di guerra ha scritto pagine indimenticabili Umberto Eco nella sua opera più impegnata e discussa ("La misteriosa fiamma della regina Loana") identificando col mito della giovinezza fascista appunto la canzone di "Giarabub".

La quale è stata citata sulla stampa ancora di recente, in occasione dell'uscita di un volume storico sulla prima e unica visita di Benito Mussolini a Londra nel 1922, che suscitò entusiasmi popolari e fu ricevuto a corte da Re Giorgio. A commento del libro la stampa diceva che ben presto gli entusiasmi del Duce per l'Inghilterra sarebbero finiti, malgrado uno dei suoi uomini di fiducia come Dino Grandi fosse dichiaratamente filo-britannico. Il sentimento popolare ispirato da Mussolini era espresso nelle strofe della celebre canzone di "Giarabub" ("...ma la fine dell'Inghilterra incomincia da Giarabub").

Ma la fortuna della canzone continuò anche nella cinematografia più recente.

In uno di quei film ad episodi degli Anni Settanta, Vittorio Gassman figurava in una scena ove, dentro ad un bar, gli avventori assistevano alla trasmissione di una partita di calcio della Nazionale contro l'Inghilterra. Quando gli italiani segnarono un goal, tutti i personaggi del bar balzarono in piedi e Gassman si metteva a cantare a voce spiegata "Colonnello non voglio pane... ma la fine dell'Inghilterra incomincia da Giarabub".

Anche Ugo Tognazzi nel bel film di Dino Risi del 1977 "La stanza del vescovo" tratto dal romanzo di Piero Chiara, ove raffigurava il personaggio principale di un ufficiale dei Meharisti reduce dall'Africa, canticchiava spesso la celebre canzone di Giarabub.

EMANUELA GALASSI*

FILIPPO UGONI GUIDA DEI FEDERATI BRESCIANI NEI MOTI DEL 1820/1821 IN LOMBARDIA**

Durante questa mia chiacchierata citerò testualmente molte fonti e documenti. Le fonti cui faccio riferimento per il periodo giovanile di Filippo Ugoni sono desunte dai racconti che lo stesso protagonista fece in numerose lettere e in vari scritti, come “La vita di Camillo Ugoni”; da un manoscritto autobiografico intitolato “Memorie di un esule lombardo” di cui ci dà notizia Armida Moretti Poloni, unica studiosa che, ancora vivente la figlia di Filippo Ugoni, Caterina Salvadego, è riuscita intorno agli anni venti del novecento, a visitare l’archivio di famiglia risultato in seguito inaccessibile. Sempre la Poloni afferma che il racconto autobiografico di Filippo cessa intorno agli anni 1819/1820 e mai da lui pubblicato. Filippo fornì altre testimonianze dirette allo storico bresciano Federico Odorici che nella ricostruzione degli avvenimenti del 21, si avvale dell’aiuto dei suoi amici fra cui Ugoni che era stato protagonista attivo di quei fatti. A tal proposito per la partecipazione alla Federazione e per l’organizzazione del moto del ’21 da parte di Filippo Ugoni, importanti poi risultano i Costituti degli arrestati durante i vari processi che si tennero dopo i fatti del 21. Le lettere a volte accorate delle due sorelle Lucia Soncini e Marianna Del Bene infine offrono una testimonianza familiare e privata sulle vicende di Filippo giovinetto, poi federato, poi processato come traditore della patria e conservate presso l’archivio di casa Soncini a Brescia.

Filippo Ugoni nella lettera all’amico pavese Prof. Gaspare Brugnattelli, datata Brescia 11 Aprile 1819, scrive: «... le mie nuove sono un di buone, l’altro cattive, così per il fisico che per il morale; la ragione perché in questo mondo sono passivo affatto...», e poi conclude «... ho passato un mese a Milano, presto andrò in Svizzera». Non poteva certo immaginare Filippo che nel giro di due soli anni la sua vita sarebbe stata sconvolta dagli avvenimenti del tempo e che,

* Consigliere del Comitato di Brescia dell’Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano. Autrice del volume *Filippo Ugoni e il liberalismo bresciano* (2015).

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell’Ateneo di Brescia mercoledì, 25 novembre 2020.

sia il soggiorno a Milano, sia il viaggio in Svizzera, avrebbero avuto un peso fondamentale nel suo agire di uomo e di patriota.

Filippo Ugoni nacque a Brescia il 12 Marzo 1794 da Marcantonio e da Caterina Maggi di Gradella; rimasto orfano giovanissimo di entrambi i genitori, trascorse l'infanzia con i fratelli Camillo, Marianna, Lucia sotto la tutela dello zio materno don Francesco Maggi che fino alla morte (1835) si occupò con sollecitudine dell'educazione e delle vicende dei nipoti. Filippo frequentò il collegio dei nobili di Santa Caterina a Parma e poi il collegio Cicognini di Prato; nelle memoria di un Esule Lombardo, che l'Ugoni non ultimò nè pubblicò, scrive: «... le lezioni sui greci sui romani qualche anno più tardi meditate e capite anche meglio, lo avrebbero condotto a prefiggersi quegli eroi per modelli, sia pure a costo di finire sulla forca, in prigione o in esilio». Anche tra le spese mura del collegio giungeva l'eco dei grandi avvenimenti europei grazie all'illuminata compiacenza di un «molto onesto e colto vecchio zio di un convittore il quale soleva associarsi alle loro passeggiate e parlare loro della Repubblica francese e di Napoleone ed accenderli con parole e idee che avrebbero determinato per molti il corso di tutta la vita». Continuando nella rievocazione dei suoi anni adolescenziali, Filippo ricorda anche un'altra influenza decisiva, quella di Ugo Foscolo. Conosciuto probabilmente durante il soggiorno bresciano del poeta nel 1807, Filippo lo rivide a Firenze nel 1813; col fratello Camillo, andato a prenderlo in collegio, si fermò a Firenze 8 giorni proprio per incontrare Foscolo e Filippo ricorda che durante quel soggiorno ne raccolse con avidità ogni parola e ogni atto «...tutti i suoi discorsi erano intorno all'Italia». Tra l'altro Filippo ricorda parole cariche di premonizione per entrambi. Foscolo disse «L'Italia senza nazionalità non possederà più grandi uomini a meno che non vadano a formarsi in terra straniera. Gli italiani che sentono di avere un'anima devono o tentare di rompere le loro catene o esulare». Nel 1813 Filippo, diciannovenne, fece ritorno nella sua città, animato dall'idea di lavorare per il bene della patria, idee che si accordavano del resto al fervore politico che caratterizzava una buona parte dei giovani bresciani dei ceti elevati del primo '800. La vivacità del gruppo di intellettuali bresciani si espresse anche nell'organizzazione di due istituzioni culturali cittadine su cui è opportuno soffermarsi per i rapporti più o meno diretti che con esse ebbe Filippo Ugoni cioè l'Ateneo bresciano (di cui divenne socio effettivo il 5/marzo/1820) e l'Accademia dei *Pantomofreni*. L'Ateneo fondato nel 1802 ebbe come scopo fondamentale: «Combattere l'ignoranza e giudizi del passato, diffondendo istruzione e tutte le utili cognizioni, come irradiandole da un unico centro superiore di cultura».

Intorno ad esso si raccoglievano le iniziative culturali più importanti della città, esso promosse ricerche e studi nei più vari campi del sapere, prese contatti con altre accademie italiane e straniere, favorì pubblicazioni di ogni genere. L'Ateneo divenne anche negli anni della Restaurazione uno dei punti di incontro del gruppo liberale locale, tanto che l'imperiale R. delegato provinciale conte Brebbia nel 1825 notava che tra i membri della società vi erano quelli che si trovavano implicati negli avvenimenti del 1821.

L'altra Accademia che fiorì nei primi anni del XIX secolo, fu quella dei

Pantomofreni, fondata da Giovan Battista Soncini nella prima metà del 1811. Lo scopo era discorrere e trattare di argomenti letterari e scientifici; il numero degli associati andò via via crescendo tanto che il 20 maggio 1815 essi erano già 47. Nel corso della sua esistenza L'Accademia annoverò tra i suoi membri oltre a ben quattro componenti della famiglia Soncini (Giovan Battista presidente, Luigi, Virginio e Girolamo), Giovita Scalvini, Luigi Toccagni, Rodolfo Vantini, Giacinto Mompiani, Paolo Gorno, Antonio Dossi, Camillo Ugoni. Essi si riunivano ogni giovedì di sera alle ore 20:00, per conferire sopra oggetti scientifici e letterari. In base alle carte esaminate, Filippo Ugoni non figura come appartenente all'Accademia dei *Pantomofreni*, né come socio, né come uditore, ma non sembra illogico ritenere che egli fosse assai informato circa l'attività della società dagli stessi amici che erano associati ad essa e con i quali amava dopo il 1813 trascorrere ore intere in conversazioni culturali presso il fratello Camillo e presso il cognato Giovan Battista Soncini, che ammirò sempre moltissimo per la sua vasta cultura. Filippo Ugoni nel 1813 quindi, nonostante la giovane età, non dovette stentare a introdursi nel gruppo dei giovani intellettuali e dei letterati bresciani di allora. Filippo ricercava con gioia, ricorda lui stesso, la conversazione di queste persone piene di un brillantissimo spirito tutto italiano e si compiaceva di trovarsi con loro alla sera nel cantinone di Sant' Afra, una vasta cantina dove si riunivano tutti gli amici del fratello e i suoi e dove si discuteva con animazione degli avvenimenti politici e si esaminavano i mezzi per poter influire in maniera concreta sul corso degli avvenimenti. Ma il Congresso di Vienna troncò come avrebbe ricordato l'Ugoni «... *quel periodo ubertoso quant' altri mai, fecondo di lavoro e di prodotti e lasciava solo in noi la persuasione di essere atti a formare una nazione indipendente; ma questa persuasione se è l'unico vantaggio recatoci dalla Francia è però immenso*». Ritornarono gli austriaci e Filippo cadde in una profonda depressione, diceva «... *io non vedrò più che tenebre nell' avvenire ... Mi credevo già alla fine della carriera senza averla incominciata; ero triste, abbattutissimo; Condussi per più mesi una vita piena di malinconia*». Un'altra tappa importante circa la formazione del giovane Filippo gli venne nello stesso periodo dall' amico Giovita Scalvini che ebbe su di lui una grande influenza quando gli diede da leggere il libretto di Nicolas de Condorcet sul "progrès de l'esprit humain"; da questa lettura Ugoni ricavò una nuova e sicura fede: la fede del Progresso, che come diceva lui: «... *non ho mai più perduto e che mi ha tante volte sostenuto nell' arduo cammino della mia vita*». La lettura di quel libro e l'acquisita fede nel Progresso fece ritornare in lui il desiderio di agire, ma con una più feconda linea di azione: non più soltanto dibattiti con gli amici poco efficaci dal punto di vista pratico, non più soltanto i sogni della futura redenzione dell' Italia, ma un programma più concreto e articolato sulle cose. «*Distruzione della disuguaglianza tra le nazioni, progressi dell' uguaglianza nello stesso popolo, il miglioramento reale dell'uomo*», i mezzi per realizzare tali fini erano: «*un'istruzione elementare estesa ad un maggior numero di persone e lo sviluppo delle scienze*», tutto questo diceva il Condorcet e Filippo, animato dai nuovi ideali e spinto anche dai consigli degli amici e dal desiderio di «*preparar conosciuti*

uomini in vista di nuovi eventi politici», come lui stesso affermava nelle memorie di un esule lombardo, si recò nel 1817 all'Università di Pavia per studiarvi chimica e scienze naturali. La scelta della facoltà non fu felice e Filippo si rese conto che i suoi veri interessi erano altrove e che non come scienziato avrebbe potuto dare il suo contributo personale al progresso umano e a quello del suo paese. Tuttavia anche il periodo pavese ebbe i suoi frutti per la formazione del giovane Filippo; oltre ai suoi professori Brugnatelli e Configliacchi, conobbe infatti a Milano uomini di grande prestigio: il Confalonieri tra questi, fu anzi decisivo sul piano politico perché come ricorderà lo stesso Ugoni il nobile milanese lo iniziò alla Federazione italiana. Dopo circa un anno di permanenza a Pavia ai primi del 1818, Filippo ritornò all'improvviso a Brescia. Senza dubbio questo abbandono precipitoso va messo in relazione con le sue nuove amicizie milanesi. Si può presumere che da un ambiente vivo ed amante delle innovazioni, qual era il gruppo milanese, l'Ugoni forse sollecitato ad una più vivace partecipazione alle attività ivi promosse; ma soltanto dopo un lungo viaggio attraverso la Svizzera con il fratello Camillo, con Giovanni Arrivabene e con il barone siciliano Friddani, Filippo si dedicò con intimo impegno alla sua prima esperienza patriottica: la Fondazione di una scuola di mutuo insegnamento a Pontevedio. Il soggiorno svizzero dell'estate del 1819 lo persuase della validità del nuovo metodo di insegnamento ivi realizzato dal Pestalozzi, dal Felleberg e dal padre Girard ed al suo ritorno in patria, seguendo l'esempio del concittadino Mompiani e del Confalonieri, si pose con entusiasmo alla nuova esperienza di educatore.

Il problema dell'istruzione popolare si fece vivacemente sentire presso i ceti borghesi italiani quando essi presero coscienza della opportunità di legare più strettamente a sé le classi popolari, per affermare in certa misura la propria egemonia politica nei loro confronti, ma all'acutezza del problema non era estraneo un motivo più strettamente tecnico e cioè l'esigenza di fornire alle classi subalterne un tipo di istruzione che fosse più adatto al grado di qualificazione che richiedevano i crescenti progressi tecnici nel campo della produzione agricola e industriale. A livello dell'educazione elementare il metodo del mutuo insegnamento sembrava offrire grandi opportunità. In queste condizioni, pertanto, l'istruzione delle classi popolari, trascurate in generale dai governi reazionari, divenne un problema fondamentale per i gruppi più attivi della nuova borghesia e non a caso tra i portavoce di questa nuova esigenza fu il periodico dei romantici Lombardi "il Conciliatore". Il programma delle scuole di mutuo insegnamento era limitato al sapere strumentale: leggere, scrivere, far di conto, ma dall'aiuto reciproco (i ragazzi più maturi aiutavano gli altri ad imparare e collaboravano con il maestro) scaturiva il vantaggio di rendere possibile l'istruzione rudimentale di moltissimi ragazzi con pochi mezzi e in poco tempo, 18 mesi circa.

Logicamente la nascita delle prime scuole in Italia fu accompagnata da un'ombra di sospetto da parte delle autorità ecclesiastiche e soprattutto da parte dei governi assoluti. Ciò nonostante, Federico Confalonieri il 15 Marzo 1819 ottenne il permesso di fondare la prima scuola di mutuo insegnamento

in Lombardia e, dopo questa, molte altre ne sorsero a Brescia, a Mantova, a Pontevico e altre, anche se destinate a vita breve per i sospetti e per gli ostacoli posti dalla polizia. Filippo Ugoni pertanto, che era come si è visto a contatto con l'ambiente bresciano così vivace e pronto a creare e ad accogliere dal di fuori ogni iniziativa avanzata, dopo frequenti incontri con il gruppo milanese, abbracciò anch'egli il proposito del Conciliatore e fondò nell'ottobre del 1819 una scuola di mutuo insegnamento a Pontevico.

L'esperimento non poté proseguire a lungo. Le cose andarono diversamente da quanto Filippo sperava e l'Ugoni dovette cedere e rassegnarsi. Per ordine dello Strassoldo, Presidente del I.R. Governo Lombardo, la scuola fu definitivamente chiusa l'8/ottobre /1820 e tale fu il destino di tutte le altre scuole di mutuo insegnamento. In una lettera a Gaspare Brugatelli del 16 ottobre 1820, Filippo scrive: «... per ordine di Strassoldo ho dovuto sopprimere anche la scuola degli adulti che era già una meraviglia vederla, benché da poco istituita, il dolore di quei buoni scolari unito alle lacrime dei genitori dei fanciulli e dei fanciulli stessi che frequentavano le mie istituzioni, m'è abbastanza prova che io avevo fatto del bene e m'è tanto più doloroso il vedermi chiusa la via a progredire nei miei progetti, che solo avevano per scopo il bene pubblico, ma speriamo nell'avvenire».

Dietro il suo “*speriamo nell'avvenire*” intuiamo quella disposizione d'animo che doveva portarlo dalla pacifica attività in direzione dell'insegnamento ad un più preciso e concreto impegno politico, quale sarebbe stato il lavoro tra i federati.

La Federazione italiana che tra 1818 e il 1820 si diffuse rapidamente nel Piemonte e nella Lombardia superando numericamente l'organizzazione carbonara, non aveva gradi, simboli e riti particolari ed era quindi molto più aperta della carboneria e della massoneria. Suo fine immediato era quello dell'indipendenza dall'Austria e della formazione di una monarchia costituzionale nell'Italia settentrionale. Essa raccolse elementi di varia provenienza ideologica e di varie condizioni sociali, ma con prevalenza di elementi borghesi. In Lombardia fu diretta dal Confalonieri ed ebbe una larga diffusione nella borghesia e nella nobiltà antiaustriaca, in Piemonte raccolse pure elementi borghesi, ma si diffuse largamente nell'esercito e finì per accogliere nelle sue fila anche la maggior parte del gruppo liberale aristocratico, del quale era divenuto principale dirigente Santorre di Santarosa.

Ricordando molto tempo dopo gli avvenimenti di quegli anni, nelle Storie Bresciane dell'Odorici, l'Ugoni scriveva: «...io ero stato iniziato in quella cospirazione che scoppiò nel 1821 prima da Santorre Santarosa in Torino, poi da Confalonieri col quale aveva contratto amicizia per l'opera comune che prestavamo al buon procedimento delle scuole Lancasteriane. Confalonieri mi aggregò alla Federazione italiana dandomi incarico di associare alla stessa quanti più proseliti io potevo».

L'attività dell'Ugoni divenne particolarmente febbrile nei primi mesi del 1821; nel suo secondo costituito Antonio Dossi racconta che verso la fine Febbraio 1821, essendo convalescente, gli fu mandata la “*Corinna*” di Madame

de Stael e la “Solitudine” di Zimmerman da parte di Filippo Ugoni, il quale andato spesse volte a fargli visita «...venne non so come a parlare della marcia dell'esercito napoletano». Al dubbio manifestato dal Dossi circa il successo delle truppe napoletane, l'Ugoni rispose che «tale forse non sarebbe ove si fossero contemporaneamente sviluppati degli altri avvenimenti e, sollevando poi quel velo misterioso, mi manifestò essere informato che nel Piemonte sarebbe sicuramente scoppiata o in sul finire del Febbraio o ai primi di Marzo, una insurrezione per cui necessariamente si sarebbero cambiate le cose in quel paese. L'Ugoni mi diceva (continua la confessione del Dossi) che dovevamo ancora noi fare qualcosa per i nostri fratelli italiani e poi che aveva potuto acquistare le notizie che mi comunicava per le relazioni che egli aveva in Milano dove vi erano poi di quelli che avevano le loro relazioni in Piemonte».

L'Ugoni, secondo quanto riferiva il Dossi, nel quarto costituito, recatosi a Milano alla fine di gennaio ricevette allora le istruzioni per la sua attività nel territorio bresciano. Egli doveva, in base agli ordini ricevuti estendere ulteriormente la Confederazione in Brescia e provincia e inoltre «...calcolare a quale forza potesse ascendere la Guardia Nazionale nel caso della sua istituzione, a qual numero potessero ascendere i militari soldati in congedo, finalmente qual numero d'armi da fuoco potessero allestirsi in un dato tempo dalle fabbriche di Gardone...», e Dossi concludeva dicendo: «... in tutto ciò sta la base e la norma regolatrice delle diverse operazioni affidate all' Ugoni e ai suoi confederati. Per merito dell'Ugoni la confederazione si diffuse rapidamente in Pontevico e furono ammessi Bettazzi e il dottor Gorno, in Chiari fu sparsa col mezzo di Maffoni, in valle Trompia col mezzo di Panigada, in Coccaglio col mezzo del Tonelli». Il Dossi suppone inoltre che per la valle Sabbia fossero stati incaricati Passerini e Gaggia, in Brescia poi numerosissimi erano gli affiliati da Filippo Ugoni, fra cui Giovan Battista Soncini, Cigola, Monti, Valotti, Longo, Calini, Caprioli...etc...

Anche Ludovico Ducco confessò di essere stato affiliato alla Federazione da Filippo Ugoni in occasione di un suo viaggio a Milano per affari durante il carnevale del 1821. «L'Ugoni - dice Ducco - nella sua esaltazione vedea tutto facile e tutto sicuro. Egli era fermamente convinto che, al solo sventolare una bandiera piemontese tutto il popolo ne sposasse la causa e che i piemontesi nel momento della loro invasione avrebbero in questa città, Brescia, trovato assai grande partito». Ducco accettò di far parte della Federazione e senza altra formalità che una stretta di mano fu federato. Sulla strada del ritorno l'Ugoni gli mostrò «Un proclama agli italiani stampato, nel quale in sostanza si eccitavano italiani a far causa comune coi piemontesi per la libertà d'Italia sotto la direzione del principe di Carignano, che ne era il più fermo sostegno e poi mi lesse ancora il catechismo della costituzione di Napoli...».

Sempre nel Febbraio, probabilmente il giorno 14, Filippo Ugoni durante un soggiorno a Milano con Tonelli si recò in casa di Federico Confalonieri, il quale (come si legge nei suoi Costituti) «...osservando imminente la rivolta piemontese e verosimile l'invasione di quei ribelli disse che bisognava pensare di salvare se stessi e il paese dai tristi e che a Milano era sì fatto qualche cosa, fra cui delle oblazioni in denaro onde essere prontamente informati delle cose piemontesi

e far fronte ad ogni altro bisogno». Eccitò pertanto l'Ugoni a fare lo stesso a Brescia e fra l'altro gli diede un proclama in latino indirizzato ai soldati ungheresi affinché si astenessero dal combattere contro l'Italia.

L'Ugoni oltre ad organizzare il movimento insurrezionale in Brescia, fu anche il tramite fra Confalonieri e gli altri patrioti Lombardi, Cremonesi e Mantovani e fu lui che incaricò (a nome di Confalonieri o di Pecchio) il Manfredini di chiedere al generale Zucchi a Reggio s'era disposto ad accettare un comando in Piemonte.

Finalmente, scoppiata la rivoluzione in Piemonte, verso il 10 marzo l'Ugoni (come si legge nel I° Costituto) si presentò a Dossi «*tutto baccante di gioia*» e gli disse «*che già la rivoluzione era fatta in Piemonte, che era capitato a Milano lo Scalvini con questo annuncio emi invitava a venire la sera in sua casa onde udire un più circostanziato ragguaglio delle cose dallo stesso Scalvini*». Andato dunque quella sera in casa Ugoni «*...lo Scalvini, che credo fosse solo, narrò che due erano le voci che correvano in Milano, la prima che la rivoluzione si fosse operata generalmente in Piemonte, e la seconda che ella non fosse riuscita che parzialmente ..., l'Ugoni, persuaso ancora adesso che il politico rivolgimento del Piemonte avesse avuto il più fausto successo, tornava in campo col suo eccitamento, onde anche noi ci dassimo [sic] le mani attorno e ci mostrassimo attivi per la causa italiana*».

Nei giorni successivi una ridda di notizie si sparse per la città: «*... dopo alcuni giorni di notizie contraddittorie...*», ricorda il Dossi nel suo primo Costituto, «*si rende dominante la voce - che il movimento insurrezionale ha ottenuto il più completo successo, che il Re per formalità aveva abdicato, ma che il Principe di Carignano di pieno consenso della famiglia reale e del popolo si era messo alla testa del nuovo ordine di cose e che i piemontesi, il di cui esercito era già anteriormente per la situazione d'Italia sul piede di guerra e perfettamente allestito, dovevano entro brevissimo tempo, appoggiati agli antecedenti trattati, invadere la Lombardia ..., che i napoletani si battono con ardore e con esito favorevole, che alcuni reggimenti austriaci, e segnatamente i cacciatori tirolesi, si rifiutano dal combattere, che l'ufficialità in gran parte mostra una disposizione poco favorevole, che nella Romagna regna un sordo fermento, che avanti Genova sia comparsa una flotta inglese e spagnola con truppe da sbarco, che il re di Francia aveva cambiato il Ministero e quel che era più, che l'inviato russo a Torino aveva solennemente assentito al nuovo sistema*».

«*Queste voci, continuava Dossi, portavano al colmo l'agitazione nella città, agitazione anche in parte prodotta ed accresciuta dallo straordinario concorso di gente che la coscrizione, che inopportuna si eseguiva in quei momenti, attraeva dai diversi punti della provincia*». Fu appunto in questa critica situazione che giunse da Milano all'Ugoni «*... una lettera colla quale si eccitava ad organizzare un movimento insurrezionale*».

Chiamati per un "affare pressante" in casa Ugoni, si trovarono (probabilmente il giorno 17) in quella "fatale riunione" Giovita Scalvini, Antonio Panigada, Ludovico Ducco, l'ex colonnello Moretti, Antonio Dossi, oltre ai due fratelli Ugoni.

«Filippo Ugoni mi disse - racconta Dossi - che vi erano delle gran novità, che la rivoluzione del Piemonte aveva avuto il più brillante e pieno sviluppo e, mettendomi in mano una lettera, mi disse: prendi e leggi». Il contenuto della lettera, con ogni probabilità, inviata dal Confalonieri, era - a detta del Dossi - il seguente: «...fate passeggiare la rivoluzione sopra tutta la Provincia, impadronitevi o cercate di impadronirvi della fortezza di Peschiera e di Rocca d'Anfo, disarmate la guarnigione. Presto parte un convoglio di denaro da Milano: vi avvertiremo più precisamente del momento in cui sarà per passare di costì, onde ve ne possiate impadronire». Si dovevano inoltre prendere le casse pubbliche di Brescia, mentre si annunciava imminente l'invasione piemontese in Lombardia.

Il contenuto della lettera e gli atti estremi a cui essa incitava divisero ben presto gli astanti. Ai dubbi manifestati da Ducco e Panigada, ribattevano uniti Moretti e Filippo Ugoni.

Moretti, come riferisce sempre il Dossi, «...diceva che sarebbe stata per noi un'infamia lo starsene neghittosi, mentre i piemontesi si facevano scannare sulla sponda del Ticino per la causa italiana, che era finalmente tempo che si mostrasse al mondo che gli italiani non erano né quei vigliacchi, né quegli imbecilli che erano riguardati dalle altre nazioni ... Diceva che noi dovessimo parlare a tutti i nostri amici, e questi ai loro, onde in questo modo, raccolta tutta la gente di cui avessimo potuto disporre, farla conoscere, assicurandoci egli della felice riuscita dell'impresa»

La discussione prodotta dalla divergenza delle opinioni sugli obiettivi indicati dalla lettera venuta da Milano, se spinse da un lato l'Ugoni a partire subito per Milano per informarsi più direttamente sullo stato delle cose, dall'altro, come commenta il Dossi, «...aveva fatto conoscere l'assoluta inesistenza dei mezzi essenzialmente necessari onde arrivarvi e ciò era naturale in quanto l'Ugoni a me (e quindi credo anche agli altri) prima dell'adunanza in discorso non aveva chiesta che una promessa di cooperazione nel caso della già eseguita invasione piemontese; per conseguenza non vi era alcuna predisposizione anteriore che potesse condurre non solo all'esecuzione di un avvenimento di tal fatta, ma neppure alla prima orditura».

«Questo stato di cose... continua a riferire il Dossi... attestava l'ostinazione di alcuni nel loro proposito e diede luogo ad una seconda adunanza, nello stesso giorno, in casa Ducco, in cui si concluse che ciascuno con i mezzi propri e con quelli dei rispettivi federati, dovesse fare un esatto bilancio delle forze, per riferirne quindi il risultato nella successiva riunione».

La sera comparvero tutti quelli ch'erano prima in casa Ugoni.

«...Parmi per altro - dice Dossi - che Filippo Ugoni non ci fosse ..., vi erano ancora oltre mio padre (Alessandro) il Conte Vincenzo Martinengo e l'Ingegnere Pavia, che io non so come fossero comparsi colà. Si discusse sui mezzi che si potevano approntare: Filippo Ugoni dicea la mattina ch'egli avea della forza senza peraltro indicare il numero della gente di cui per avventura avesse potuto disporre». Dossi ricorda anche, che l'Ugoni gli aveva detto: «nel caso in cui fossero entrati i Piemontesi in Lombardia, si sarebbe messa in piedi la

Guardia Nazionale ... divisa in Guardia attiva e sedentaria; per quanto poi riguarda le armi, egli pensava di prenderle dall'arsenale, dopo l'attacco alla guarnigione austriaca. Il Conte Ducco disse ch'egli avrebbe all'uopo qualche dozzina o ventina di uomini..., il Moretti ripeteva ... ch'egli avea della forza fra gli ex ufficiali e qualche basso ufficiale; tutti gli altri però - Panigada, Scalvini, Camillo Ugoni in particolar modo - ritenevano assai imprudente ogni movimento insurrezionale anticipato. Pertanto si sciolse la sessione, dice Dossi, colla conclusione che si dovevano limitare allo scopo primario fissato dalla Confederazione, di concorrere cioè colle proprie forze, ove i piemontesi effettuassero una occupazione della Lombardia...».

Filippo Ugoni si presentò il 18 marzo in casa Confalonieri a Milano, per avere notizie più precise sugli avvenimenti.

«*Rilevai, disse il Confalonieri nel suo XXXII° Costituto, ch'egli le trovava dalla mia relazione ... assai diverse da quello che in Brescia si erano dipinte, anzi, la preparazione del moto a Brescia gli parve, secondo quanto disse l'Ugoni, limitata a far conoscere la Federazione e a organizzare la futura Guardia Civica, mentre assai incerta era la situazione delle valli e dei coscritti chiusi in Peschiera*». «*Ugoni, tuttavia, spinto dalla curiosità e da una certa impazienza propria del suo carattere, come dice Dossi, consigliato probabilmente dallo stesso Confalonieri, passò in Piemonte il 19, e a Torino si riunì al Pecchio e ad altri patrioti lombardi*». «*Io non faceva parte, così ricordava l'Ugoni molti anni dopo nelle storie Bresciane dell'Odorici, della Commissione lombarda, alla cui testa era il Pecchio; ma giunto a Torino mi univa ad essa per il colloquio definitivo con Carlo Alberto. Quando mi presentai nella sua anticamera, egli stava preparando la fuga e mi fece dire di tornare da lui la mattina seguente ..., così non trovavamo sufficienti bestemmie da lanciare contro Carlo Alberto*».

Profondamente deluso dal comportamento del principe, Ugoni si recò ad Alessandria e, dopo aver parlato colà con molti ed anche con alcuni studenti di Pavia - che gli dissero «*che la rivolta non potea aver un esito favorevole perché tutto era confusione*» - ritornò a Brescia.

«*...Durante la sua assenza, ricorda ancora Dossi, tutto fu a Brescia nell'innazione ...; sopraggiunsero quindi le notizie dei successi dell'Armata Austriaca di Napoli; si conobbe in seguito che la discordia e il disordine regnavano in Piemonte; svanirono le sognate notizie riguardanti la Francia e la Russia. Tutto ciò servì mirabilmente a ridonare agli spiriti la quiete*».

«*Finalmente, continua il Dossi, dopo una assenza di oltre 12 giorni, se non erro (durante la quale non se ne aveva mai saputo nuova) ritornò l'Ugoni a Brescia. Costui forse io credo, dice Dossi, per soddisfare a promesse cui si fosse imprudentemente legato, in una terza sessione, quantunque non potesse negare a se stesso la cattiva piega presa dalle cose, osò di proporre che si facessero dei movimenti, facendoci in sostanza conoscere che i Piemontesi speravano in noi*». Avendo poi Dossi soggiunto che questo dimostrava che essi erano ormai alla disperazione, «*si trovò da tutti strano e ridicolo il pensiero di Ugoni, e l'averne perfino parlato: la conclusione, dunque, fu di non dover far nulla*».

L'Ugoni, compiendo un ultimo tentativo, cercò di mandare un rap-

presentante bresciano a Cremona dove «*doveva aver luogo una specie di congresso al quale, oltre i cremonesi, dovevano assistere i milanesi, i mantovani ed i bresciani, onde decidervi quali risoluzioni si potessero prendere*». Mompiani si rifiutò, mentre Scavini finse di accettare; essi si erano ormai resi conto che nuovi progetti «*non potevano essere appoggiati ad alcuna probabilità di successo e che non potevano considerarsi che come il parto della disperazione e della follia. Qui - conclude il Dossi - hanno fine tutte le pratiche, alle quali diede luogo l'introduzione della Confederazione in Brescia per opera dell'Ugoni. Dopo quest'epoca non mi parlò più della Confederazione se non come di un sogno, come di una cosa già passata ed estinta, che aveva avuta la vita dalle cose del Piemonte, e che con quelle pure aveva trovata la morte. Così cadde e si rovesciò questa malconnessa macchina, non lasciando per unica traccia che una disagiata memoria ed una continua inquietudine*».

Fallita la rivoluzione, sia in Piemonte che in Lombardia, incominciò il periodo della paura, dei sospetti e degli arresti. Ugoni si ritirò nella sua villa del Campazzo, nei pressi di Pontevico, e per un paio di mesi condusse vita ritiratissima.

Il Confalonieri il 4/maggio/1821 gli scriveva: «*...da lunghissimo tempo privo di dirette vostre notizie, ne era in vivo desiderio, quando ricevetti la vostra carissima del 23 aprile.. Godo sentire le pacifiche vostre disposizioni campestri e l'intenso amore con cui vi siete dedicato all'inglese ...*».

In campagna giunsero però a Filippo le voci dei primi arresti: sapendo di essersi in più riprese compromesso, l'esilio volontario cominciò a profilarsi come l'unica via di salvezza ed a quello si preparò, provvedendo alla sistemazione, fra l'altro, dei suoi beni. Poiché il governo avrebbe potuto, dopo la sua fuga, condannarlo in contumacia e sequestrare le sue proprietà, decise di venderle al fratello: redasse pertanto un atto, autenticato dal notaio Bontempi di Brescia, che portava necessariamente una data anteriore (20 gennaio 1821) rispetto agli ultimi avvenimenti e in cui si giustificava la cessione, con la determinazione da parte di Filippo di stabilirsi in Inghilterra per dedicarsi al commercio, evitando così «*tutti gli inconvenienti e dispiaceri che potrebbe arrecare una vendita fatta ad estranea figura (come si legge nell'atto di vendita)*».

Il 24 maggio passarono da Verolanuova diretti al Campazzo, Il commissario di Polizia di Brescia con il conte Luigi Bolza della Direzione Generale di Milano. Mentre lo zio, don Checco Maggi, li intratteneva, Filippo (come egli ricorderà nelle Storie Bresciane dell'Odorici) bruciò tutte le carte compromettenti, e con l'aiuto dell'amico Lorenzo Bettazzi si allontanò non visto dalla villa. Si recò ad Alfanello, da Antonio Panigada che, richiesto di un consiglio dall'amico, gli diede quello «*di fuggire se si ravvisava colpevole*» Avuto un buon cavallo, andò a Montichiari, presso il nobile Girolamo Monti; infine con l'aiuto di questi, del commissario aggiunto del paese Pietro Tanfoglio e del fattore del Monti, Silvestro Bettola, risalì verso Brescia e senza entrare in città, attraversò la Valle Trompia fino a Lavone poi entrò nella Valle Camonica e da lì, per il passo della Aprica, scese in territorio svizzero.

Così Lucia Ugoni, coniugata Soncini, comunicava la notizia alla sorella

Marianna (Pievedizio, 07/06/1821): «*ho fatto varie gite a Brescia, onde avere le nuove sincere de' nostri fratelli, aquali, essendo state visitate le loro carte dalla Polizia, io temeva potesse loro avvenire un qualche sinistro. Difatti Pippo si allarmò alcun poco a questa visita, e trovandosi al Campazzo collo zio, dopo aver mostrate le sue carte, dalle quali non aveva di che temere, perché nessuna riguardante il Governo, egli, sebbene innocente, credette di partir per la Svizzera, onde mettersi al sicuro dalle calunnie che potessero essergli state apposte. Camillo si trovava in Brescia, prese la cosa da un altro lato, si recò tosto a Milano, ove trovai adesso, ma libero, libero affatto, e non si ferma là che per attendere Pippo, al quale è stato scritto di ritornare, che non avrà nessun dispiacere*»

Tuttavia il tentativo di far ritornare Filippo in patria, così come quello di regolarizzare la sua assenza dall'Italia, risultò vano; all'Arciduca venuto a Brescia alla fine di agosto, Camillo chiese invano un passaporto per il fratello, affinché potesse viaggiare per due anni in Francia e in Germania per motivo di istruzione. L'istanza fu formalmente respinta dal direttore generale della Polizia di Milano, Goehausen, il 15 novembre 1821.

Nel frattempo erano incominciati gli arresti di numerosi patrioti bresciani. Val la pena di seguire quegli avvenimenti attraverso il carteggio delle due sorelle di Filippo Ugoni. Lucia scriveva a Marianna il 15 settembre del 1822: «*Egli (Filippo) si mostrava molto dolente per non poter vedere quale sarà il suo fine, e poi prosegue, ohhh quanto rimarrà mai trafitto nell'udire che il povero Tonelli è stato chiamato a Milano, ove lo hanno poi arrestato. Ah, converrebbe non aver cuore in mezzo a tanti guai!*» E, in seguito a una visita della polizia in casa Ugoni: «*lo zio ha mostrato di prendere la cosa con superiorità, ma egli da qualche tempo non è affatto di buon umore ... facciamo coraggio invece, e rallegriamoci pensando che Pippo è al sicuro. Intanto gli arresti si moltiplicano: la polizia ha condotti a Milano in un giorno sette bresciani, questa notte Battista (Giovanni Battista Soncini, marito di Lucia) è partito per Milano, sendovi stato chiamato. Egli crede che il governo voglia aver delle informazioni sull'Accademia de' Pantomofreni, ma intanto io sono qui nella maggior angustia; e ancora: tu avrai già forse udito l'arresto di Cigola, l'Avvocato Buccelloni è stato chiamato a Milano, e dopo tre interrogatori è stato anche fermato...», e concludeva sgomenta nel giugno del 1823 «*Oh che lutto, che lutto vi è in Brescia! Il governo fa riattare il Castello, vi ha messo quattro cannoni e vi manda molta truppa... E ancora: è stato arrestato anche Luigi Lechi, insomma da qui a un poco non vi saranno più uomini*».*

Alcuni mesi prima che venissero pronunciate le sentenze del processo Confalonieri, fu emanato un editto il 24/11/1823 dalla I.R. Delegazione Provinciale di Brescia, con cui venivano richiamati in patria i bresciani fuggiti all'estero. Marianna commentava: «*... io sono come stordita dal gran colpo che ha prodotto su di me il decreto per gli espatriati... anche a me pare che Camillo dovrebbe tornare (fuggito con Giovanni Arrivabene e Giovita Scalvini il 26/giugno/1823), con ciò egli salverebbe il fatto suo, e quello di Pippo, da lui comperato. Mio cognato però è di parere diverso, e dice che chi è libero non s'ha a mettere in prigione ... Pippo non dovrebbe tornare in verun modo; e che Camillo*

ci rifletta bene prima di risolvere nulla», e Lucia ribatteva: «il contratto fatto con Pippo o l'essere partito da Brescia senza passaporto non sono tai colpe da far temere più di due o tre mesi di detenzione. Ma temo che tutte queste ragioni valgano a rimuovere Camillo dal progetto di stabilirsi in Inghilterra».

La liberazione di Mompiani alimentò le speranze delle sorelle. «... *Oh quanto godo della liberazione di Mompiani, diceva Marianna il 23/12/1823. Oh, godiamone sì, sorella mia, questo è buon preludio, e vedremo presto gli altri ancora».*

Ma non più tardi del 14/01/1824 Lucia desolata comunicava alla sorella: «*Tu avrai già veduto sui fogli la nostra disgrazia ... Che lutto, cara Marianna, nel nostro paese! Che timori anche per l'avvenire! Oh, come diversa la sentenza di Confalonieri da quella che si era sparsa qui! Io non ho avuto ancora coraggio d'andare a casa Ugoni...*».

Infatti, con sentenza 20 dicembre 1823 e 21 gennaio 1824, Filippo Ugoni, processato con Confalonieri ed altri, veniva condannato in contumacia alla pena di morte mediante impiccagione. I capi d'accusa, che secondo l'articolo 52 del Codice Penale austriaco, lo rendevano reo del delitto di alto tradimento, erano:

a- *«essersi aggregato alla segreta società dei federati italiani e data cura di diffonderla in Brescia e nel distretto»* (e questo è vero):

b- *avere egli proposto di sorprendere le casse pubbliche e d'operare un movimento insurrezionale in Brescia e nei dintorni, onde distrarre parte delle truppe austriache, promuovendo l'invasione dei piemontesi, fare quindi causa comune con essi contro il legittimo governo austriaco (e questo è vero);*

c- *avere egli, reduce dal Piemonte, ovesirecò di soppiatto per esplorarvi lo stato delle cose, proposto nuovamente che si eseguissero insurrezioni nel bresciano, onde affrettare l'invasione dei piemontesi in Lombardia (e questo è vero).*

Il 26/01/1824, Marianna addolorata scriveva: «*Povero Tonelli! Poveri tutti quanti! Pel nostro Pippo ce lo dovevamo temere dopo la citazione ... e quando verrà ella eseguita questa sentenza di formalità (Esecuzione in effigie), che mi fa rabbrivire benché egli si agià al sicuro? E ancora: Egli (Pippo) mi copre di vergogna ..., mi pare che ognuno mi mostri a dito».*

L'esecuzione in effigie venne eseguita in Milano alla fine di gennaio «*con poca formalità, e non eccitò, dice Lucia, nemmeno curiosità perché si era veduta altra volta per Porro ... E ti par proprio che quella relazione abbia a far gran colpo a Pippo? Io me lo figuro trafitto per Tonelli e per gli altri suoi amici, ma forse contento di vedersi distinto in un fatto che passerà ai posteri, e formerà epoca nella nostra storia. Ma forse vaneggio* Ma Lucia piccata ribatte alla sorella: «*esageri di troppo l'obbrobrio che ti viene per una causa che ti entusiasma una volta. Qui è compatita da tutti, perché quasi tutti vi sono involti, ma t'assicuro poi che fa gran tristezza il veder solo afflitti, e non parlar che di guai».*

Parve giusto pertanto ai familiari di Filippo e Camillo Ugoni prescintare una supplica al governo nel marzo 1824, ma essa fu male accolta dalle autori-

tà; si decise così unitamente ai congiunti degli altri condannati bresciani di inviare a Vienna una deputazione, capeggiata da Cesare Cigola ed appoggiata anche dal vescovo di Brescia. «*Oh, saremmo pur beati*, diceva Lucia, il 15/ aprile/1824, *se l'imperatore volesse premiare lo zelo di lui, quello del vescovo, e muoversi a pietà di tutti noi*». Cigola (fratello del condannato Alessandro) ottenne l'udienza nel giorno di Pasqua, si fermò dall'Imperatore più di un'ora, nella quale potè dire liberamente quello che desiderava: *d'imperatore lohaassicurato che avrebbe esaminato ogni cosa*. Tuttavia non ne seguì alcun beneficio, né per gli Ugoni (fuggiaschi), né per gli altri condannati detenuti che il giorno 19 maggio 1824 furono avviati da Milano ai rispettivi carceri.

Nel Lombardo Veneto il governo austriaco aveva accentuato la sua pressione poliziesca fin dal 1818, ma il processo più grosso e clamoroso fu quello che si svolse contro il Confalonieri e contro l'organizzazione dei Federati; il processo istituito da una commissione speciale presieduta prima dal giudice Meneghin poi dal Salvotti, durò quasi due anni e si concluse nel novembre 1823 con le condanne a morte di Confalonieri, Andryane, Borsieri, Castillia, Pallavicino, Tonelli, Arese tutti i detenuti e di Giuseppe Pecchio, Vismara, De Meester, Mantovani, Benigno Bossi, Giuseppe Arconati Visconti, Filippo Ugoni, Giovanni Arrivabene contumaci, pene commutate in vari anni di carcere per i detenuti. Contemporaneamente al processo Confalonieri si svolse il processo contro un gruppo di 33 cospiratori bresciani, iniziato nel settembre 1822 e concluso il 1823/1824. Vennero condannati a morte Ludovico Ducco, Antonio Dossi, Vincenzo Martinengo, Pietro Pavia, Angelo Rinaldini, Alessandro Cigola e altri; pene di morte commutate in pene variabili tra il quattro e i due anni di carcere.

Si deve notare che tra questi condannati il Ducco e il Dossi, (ai cui costituti ho fatto spesso riferimento) fecero ampie confessioni e accusarono insistentemente altri patrioti, salvo alcuni come l'eroico Silvio Moretti, valoroso ufficiale napoleonico, tutti furono molto loquaci; parecchi finirono così per aggravare la situazione di altri arrestati, spesso si accusavano altri per liberare se stessi dalle accuse, a volte siamo di fronte ad una errata impostazione della difesa, dovuta anche a scarsa conoscenza della legislazione.

Con la vasta azione repressiva degli anni 1818-1824 l'Austria riuscì a scompaginare e a disperdere il movimento liberale patriottico nel Lombardo Veneto e ad annientarne il gruppo dirigente. Complessivamente un centinaio di patrioti furono costretti ad emigrare e quasi 200 furono per vario tempo incarcerati. Per molti anni non vi furono più nè cospirazioni, nè congiure.

Dopo il 1821 si manifestarono due fenomeni: quello dell'emigrazione di patrioti perseguitati verso paesi liberi o relativamente meno oppressivi come Svizzera Francia Belgio Inghilterra e quello del volontarismo militare, cioè della partecipazione di patrioti di ogni paese alle lotte per la liberazione nazionale dei singoli popoli. Entrambi i fenomeni ebbero una notevole influenza sullo sviluppo del Risorgimento Italiano come del resto profetica-

mente aveva predetto il Foscolo a Filippo Ugoni nel lontano 1813:

«...l'Italia senza nazionalità, non possederà più grandi uomini, a meno che non vadano a formarsi in terra straniera.

Gli italiani che sentono di avere un'anima, devono o tentare di rompere le loro catene o esulare!!»

Filippo Ugoni rimarrà esule fino all'ottobre 1840 e rientrerà solo in virtù della seconda amnistia, essendo stati esclusi dalla prima amnistia del 1838 tutti i condannati del fallito moto del '21. Le autorità austriache, tuttavia, dovettero ritenere Filippo Ugoni un elemento altamente pericoloso se nel 1824 ne ordinarono l'arresto mentre si trovava ad Amburgo; fuggito in modo rocambolesco o dietro pagamento di un riscatto, l'Ugoni riparò in Danimarca; è probabile che, circa un anno dopo le sentenze, si desiderasse da parte della polizia austriaca assicurare alla giustizia uno degli elementi più compromessi nei moti del '20-'21. Anche un decennio dopo ed esattamente nel dicembre 1833, l'Ugoni, che lavorava a Lugano, schivò l'arresto fuggendo a Zurigo; le autorità austriache da tempo ne spiavano i movimenti e lo ritenevano compromesso, anche se erroneamente, in un eventuale moto insurrezionale in Lombardia.

Durante il lunghissimo esilio, Filippo Ugoni conobbe e frequentò personaggi di primo piano e le sue intemperanze giovanili lasciarono spazio ad un uomo più maturo, più riflessivo, più preparato per il futuro politico d'Italia e della sua città.

Rientrò in Brescia in tempo per partecipare da protagonista agli episodi più significativi: dalle Dieci giornate alla Costituzione del Governo Provvisorio del 1859. Fu intimo amico di Giuseppe Zanardelli, sedette nel primo Parlamento del Regno d'Italia fino al 1863; poi si occupò sempre di politica nella sua città. Scrisse molti saggi e biografie di uomini famosi come Pellegrino Rossi, G. B. Passerini, Camillo Ugoni, Giovita Scalvini, ...

Sulla lapide della sua tomba al Vantiniano si legge la seguente iscrizione:

«Ultimo di sua casa, la cultura, l'esilio, l'alto carattere, lo splendore della vita, lo fan ricordabile».

Giuseppe Gallia (nel ricordo da lui letto all'Ateneo di Brescia di cui allora era Presidente) il 25 Marzo 1877 di Filippo disse:

«... per quel modello d'uomo, ove contemperavansi forza e bontà, alterezza e cortesia, rispetto d'altrui e stima di sé, per quel sentimento del dovere che gli tenne sempre drizzati lo sguardo e il passo, insomma [dice Gallia] per tutte queste caratteristiche Filippo Ugoni incarnava "l'antico tipo bresciano"».

Dunque Filippo Ugoni anche oggi non può e non deve essere dimenticato, anzi le sue doti di vero bresciano sono le stesse che oggi dobbiamo sfoderare per affrontare un biennio non meno duro di quello di 200 anni fa.

VALERIO TERRAROLI*

RAFFAELLO E L'ANTICO.
L'AMORE PER L'ANTICHITÀ E LA LETTERA
A PAPA LEONE X**

Numerose sono le ragioni che giustificano la nascita di un mito, ma la fatale congiunzione di giovinezza, genialità, fascino e morte improvvisa è solitamente la formula vincente, e Raffaello Sanzio la impersonò perfettamente. È da quell'aprile 1520, quando, come mai era accaduto prima, egli fu pianto da intellettuali e principi, al punto da essere sepolto con tutti gli onori nel Pantheon, che il suo mito si è fortificato, consolidandosi attraverso il tempo e diventando una fonte perenne d'ispirazione dell'arte europea. Probabilmente, come talvolta accade, il primo motore della propria eternità fu Raffaello stesso, avendo avviato all'interno del suo multiforme laboratorio un lungimirante processo produttivo di incisioni, e quindi di multipli, che garantissero una codificazione controllata e una diffusione capillare delle proprie invenzioni pittoriche. A sapienti incisori, quali Agostino Veneziano, Marco Dente e, soprattutto, Marcantonio Raimondi, si deve quella serie di opere grafiche di eccellente qualità tecnica e di eccezionale invenzione, certamente controllata dal Maestro, che furono il motore principale del diffondersi del "modello raffaellesco", non solo nella pittura, ma anche nelle arti decorative, dalle arazzerie all'oreficeria, dalla maiolica alla glittica alla decorazione *tout-court*, fino a tutto il XIX secolo.

La fortuna dei modelli e il mito di Raffaello vivono ininterrottamente da cinque secoli in virtù non solo della tradizione letteraria e critica, ma soprattutto di quei fogli, per loro natura riproducibili e facilmente trasportabili, che, sostituendosi ai disegni, per la gran parte dispersi alla morte dell'artista, e ai dipinti a cui si erano ispirati, divennero ben presto oggetto di collezionismo e di studio, elementi fondativi della linea classicista e del magistero accademico dal primo Seicento a tutto l'Ottocento.

* Socio effettivo dell'Ateneo. Professore Ordinario dell'Università degli Studi di Verona.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia venerdì, 27 novembre 2020. Ciclo di conferenze realizzato in occasione della mostra *Raffaello. L'invenzione del divino pittore* (Museo di Santa Giulia e Ateneo di Brescia, 2 ottobre 2020 – 19 febbraio 2021).

In occasione del cinquecentenario raffaellesco si è organizzata nel complesso di Santa Giulia a Brescia una mostra, ideata e curata con intelligenza critica da Roberta D'Adda¹. Una mostra che ricostruisce il ruolo che a Brescia le collezioni di stampe hanno avuto nella costruzione del mito di Raffaello e, in particolare, a partire da quella di circa 4.000 incisioni presenti nel 1797, alla fine del dominio veneziano, nella Biblioteca Queriniana. Il lascito della cultura classicista settecentesca, trovò una nuova stimolante aggregazione nella fondazione dell'Ateneo di Brescia (1802) e nel circolo culturale animato dal conte Paolo Tosio, il quale iniziò a costruire la propria collezione d'arte dopo un fondamentale viaggio a Roma (1807-1808), durante il quale allacciò significativi rapporti di amicizia e di condivisione culturale, tra i quali spicca quello con il pittore Luigi Basiletti, frequentatore assiduo di Canova. Nume tutelare di quella collezione e di quel palazzo Tosio, lasciati alla città nel 1842, fu proprio Raffaello, non solo attraverso l'acquisto di due opere che oggi rappresentano uno dei vanti della Pinacoteca Tosio Martinengo, l'*Angelo* (1501) e il *Redentore* (1505-1506), ma anche di numerosissime incisioni antiche e moderne e la commissione (1818) al pittore fiorentino Giuseppe Bezzuoli di una copia pittorica della *Scuola d'Atene*. La collezione crebbe enormemente in poco più di un ventennio, al punto che l'incisore tedesco Ludwig Grüner ebbe l'incarico di allestire, nell'ala orientale del palazzo, la Galleria delle incisioni: vera e propria esplicitazione di quella "Repubblica calcografica" che univa artisti, amatori d'arte, collezionisti e intellettuali di tutta Europa e di cui la raccolta Tosio fu un punto di riferimento imprescindibile.

Il mito ottocentesco di Raffaello fu anche ampiamente sostenuto dalla pubblicazione nel 1840 della notissima *Lettera di Raffaello d'Urbino a papa Leone X* (vedi appendice) che non solo consolidava il ruolo del pittore nel panorama dell'arte rinascimentale, ma soprattutto sanciva in modo inequivocabile l'amore che Raffaello provava per l'antichità e il suo impegno per la conoscenza dei monumenti antichi e per la loro tutela.

Antonio Manetti nella *Vita di Filippo Brunelleschi* (1480 circa) ricorda il viaggio di Donatello e di Filippo Brunelleschi a Roma, dopo il concorso del 1401 per la porta settentrionale del Battistero di San Giovanni, con l'obiettivo non solamente di allontanarsi da Firenze per qualche tempo, una sorta di "anno sabbatico" dall'ambiente fiorentino, ma soprattutto per studiare *de visu* i monumenti antichi, misurarli, analizzarli e "carpire" loro i codici di quella "quieta grandezza" e di quella misura che contraddistinguono l'essenza del recupero dell'Antico: "[...] fece pensiero di ritrovare il modo de' murari eccellenti e di grandi artificio degli antichi e le loro proporzioni musicali, con agevolezza e con risparmi, dove si potevano fare senza mancamenti."

Un secolo dopo, consolidati i valori dell'umanesimo ormai maturato nella stagione rinascimentale, l'approccio ai resti monumentali di Roma non fu solamente di studio alla ricerca di modelli, soluzioni tecniche e temi ornamen-

¹ *Raffaello. L'invenzione del "divino pittore"*, catalogo della mostra a cura di R. D'Adda, Brescia, Palazzo Tosio (2 ottobre 2020 – 28 febbraio 2021), Milano 2020.

tali, ma si venò, da un lato, di una sorta di nostalgia per la perduta grandezza, dall'altro, di una nuova consapevolezza del distacco, dello iato tra l'antichità e l'età moderna che culmina nel desiderio di una *renovatio Urbis*. Non mera ricostruzione, bensì costruzione, secondo i modi, le forme, gli ornamenti e l'armonia degli antichi, di una Roma cristiana, fulcro del mondo moderno, della quale le rovine antiche sarebbero state, allo stesso tempo, legittimazione e modello. Ne sono testimonianza la scelta di Giulio II della Rovere di affidare a Donato Bramante, oltre alla ricostruzione in forme nuove della costantiniana basilica di San Pietro, dell'ideazione, all'interno del grandioso progetto dei Palazzi Vaticani, del cortile ottagonale del Belvedere come prima sede espositiva delle sculture antiche appartenenti alle collezioni papali, le bolle papali aventi per obiettivo la salvaguardia dei monumenti antichi (*Etsi de cuctarum* di Martino V Colonna, 1425) vietandone l'asportazione di materiali da costruzione (*Cum almam nostram Urbaem* di Pio II Piccolomini, 1462) e l'alienazione delle opere antiche custodite nelle chiese (*Cum provida Sanctorum Patrum decreto* di Sisto IV della Rovere, 1474) e infine, una lettera, in realtà una programmatica introduzione ad una raccolta di disegni, mai realizzata, che Raffaello Sanzio elaborò intorno al 1519, ma scritta da Baldassarre Castiglione, a papa Leone X de' Medici.

Del testo conosciuto come la *Lettera di Raffaello*, che in questo volumetto si ripropone nella sua integrità, non si possiede la stesura originale, pur essendo testimoniato da alcune trascrizioni: esso rappresenta uno dei momenti più alti della cultura rinascimentale e dell'identificazione nell'antichità classica del modello ideale, sia dal punto di vista formale sia dal punto di vista tecnico-operativo, e allo stesso tempo esso rivela tra le righe l'assunzione di responsabilità da parte di Raffaello e degli umanisti suoi contemporanei, a partire da Leone X, per la salvaguardia di un patrimonio monumentale unico, frammentario e minacciato, in nome della trasmissione della memoria e del passaggio di testimone all'età nuova.

Il primo atto di questa storia è identificabile nel 27 agosto 1515, quando Leone X, già cardinale Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, con un breve, redatto da Pietro Bembo, nomina Raffaello, già responsabile della Fabbrica della basilica di San Pietro (dal giugno 1514), "praefectus marmorum et lapidum omnium" ossia prefetto, e dunque responsabile, di tutti i marmi e di tutte le lapidi di Roma e dell'area compresa entro le dodici miglia dalle mura della città allo scopo, da un lato, di fornire di materiali edili la fabbrica petrina, e, dall'altro, di sottoporre alla verifica di un esperto, prima di qualsivoglia riutilizzo, ogni iscrizione e frammento riemerso nel territorio dell'Urbe e nell'area circoscrivibile. Si trattava di una carica inedita e di enorme prestigio, in pratica il primo soprintendente ai monumenti della storia, elaborata nell'*entourage* del pontefice in piena fibrillazione antiquaria, preoccupato dall'emorragia di sculture, frammenti architettonici e materiali lapidei, attraverso un vivacissimo mercato d'arte, il perpetrarsi da parte dell'aristocrazia romana della demolizione dei resti architettonici per procurarsi pregiato materiale edilizio a costi minimi e una costante e vivace crescita urbana di Roma, a discapito dei resti antichi, e che sarà fortemente messa alla prova dal Sacco del 1527.

Raffaello era nel pieno fulgore della sua poliedrica attività, la sua bottega, una vera e propria “factory” *ante litteram*, gestiva in contemporanea diversi cantieri, dall’enorme Fabbrica di San Pietro a villa Madama, e produceva dipinti, disegni, progetti architettonici e decorativi, e incisioni, che diffusero in modo esponenziale la sintassi raffaellesca in Italia e in Europa. Contestualmente, le “magnifiche sorti e progressive” del primo papato mediceo ambivano a segnare una sorta di continuità sia della corte umanistica fiorentina del Magnifico, sia del grandioso progetto di una nuova *Caput Mundi*, già auspicato da Giulio II della Rovere.

A fianco del pittore si muoveva con sapienza Baldassarre Castiglione, conte mantovano, letterato, erudito, ambasciatore dei Gonzaga presso la corte pontificia. I rapporti tra Castiglione e il papa Medici erano stretti, anche se non facili: gli obiettivi dettati da Isabella d’Este Gonzaga (divenuta vedova nel 1519) e dal cardinale Sigismondo Gonzaga erano di ottenere il titolo di Capitano Generale delle truppe pontificie per il giovane marchese Federico II e la porpora cardinalizia per il fratello, Ercole Gonzaga, o in subordine per Francesco Maria Della Rovere di Urbino, famiglia nella quale Castiglione aveva un tempo prestato servizio come diplomatico. Tra le relazioni significative di Raffaello in questa fase va segnalato anche Fabio Calvo, un umanista di origine ravennate, scrittore, erudito, che per l’artista tradusse il *De Architectura* di Vitruvio nella fase in cui l’Urbinato iniziava ad occuparsi della fabbrica pietrina e delle rovine antiche².

L’assidua frequentazione della corte pontificia e degli intellettuali che vi partecipavano giustifica l’interesse per lo studio assiduo dell’architettura antica da parte di Raffaello. In una missiva al cardinale fiorentino Bernardo Dovizi da Bibbiena, del 3 aprile 1516, inviata dal segretario del papa, Pietro Bembo, si legge “Io col Navagiero et col Bazzano et con Messer Baldassar Castiglione et con Raphaello domani anderò a riveder Tivoli: che io vidi già un’altra volta XXVII anni sono. Vederemo il vecchio et il nuovo, et ciò che di bello sia in quella contrada”³, così come nella lettera per lo stesso Castiglione, l’Urbinato, affermando “Nostro Signore con l’onorarmi, m’ha messo un gran peso sulle spalle; questo è la cura della Fabrica di S. Pietro: Spero di cadervi sotto [...]”, dichiarava “Vorrei trovar le belle forme degli Edificii Antichi, ne so, se il volo sarà d’Icaro: me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che me ne basti”. La collaborazione tra i due trovò, proprio nel 1519 e con la lettera programmatica che Raffaello elaborò in strettissima cooperazione con il conte Baldassarre Castiglione, al quale si deve con ogni probabilità la definitiva stesura, uno specifico momento di collaborazione.

² Vitruvio e Raffaello: il “*De architectura*” di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate, a cura di V. Fontana e P. Morachiello, Roma 1975.

³ H. Burns, Raffaello e “*quell’antiqua architectura*”, in *Raffaello architetto*, Milano 1984, p. 419, cit. in M. Mussolin, *La committenza architettonica fra Roma e Firenze al tempo di Leone X: le città, gli edifici, l’antico*, in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, a cura di N. Baldini e M. Bietti, Firenze 2013, p. 193.

Del testo si conoscono quattro fonti scritte: la minuta conservata a Mantova nell'archivio Castiglioni (Documenti sciolti a, n.12), il "Manoscritto B" conservato a Monaco di Baviera (Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It 37b) che deriva dalla fonte mantovana così come, per altre vie, la base della versione a stampa del testo sostenuta dall'erudito veronese Scipione Maffei che ne aveva inviato copia manoscritta ai fratelli Volpi per la pubblicazione dell'opera omnia di Castiglione, stampata a Padova da Giuseppe Comino nel 1733⁴. Un'ulteriore trascrizione, contenuta in una raccolta di copie di lettere di Castiglione conservata in una collezione privata mantovana, è stata recentemente analizzata con acribia critica da Francesco P. Di Teodoro⁵.

La fama dei due autori ha fatto della *Lettera* l'oggetto di un acceso dibattito critico a vari livelli che ha cercato anche di distinguere chirurgicamente la parte ritenuta di Castiglione (la prima parte di carattere più generale e dal deciso piglio letterario) da quella di Raffaello (la seconda parte più tecnico/scientifica); tuttavia, nel 2010 Michel Paoli⁶ ha evidenziato la struttura unitaria e organica della *Lettera* che ne fa, dunque, un testo metodologico, con un obiettivo progettuale, quello di acquisire una messe di informazioni per costruire un insieme di regole necessarie al fine di recuperare appieno la capacità realizzativa dell'architettura antica, in linea con quel desiderio di vedere rinascere Roma, secondo gli auspici degli umanisti presenti alla corte papale⁷, al ritorno di quella civiltà, innestata nella cultura cristiana, e da essa riformata, come stavano a dimostrare le architetture degne di eguagliare la grandezza antica quali la basilica di San Pietro e le Logge Vaticane. La centralità della Chiesa intesa come patria dei cristiani che diviene tutt'uno con l'Urbe antica è un concetto ribadito nella *Lettera*: "Onde se ad ognuno è debita la pietà verso i parenti e la patria, tengomi obbligato di esporre tutte le picciol forze mie, acciocché più che si può resti vivo un poco della immagine, e quasi l'ombra di questa, che in vero è patria universale di tutti li cristiani". Così come, altrettanto rimarcato, risulta l'impegno di Raffaello per lo studio dell'insieme della città: "Essendomi adunque comandato da Vostra Santità ch'io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscere si può per quello che oggidì si vede, con gli edifici che di sé dimostrano tali reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in

⁴ F. P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994.

⁵ F. P. Di Teodoro, *La Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassar castiglione: un nuovo manoscritto*, in "Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s.5, VII, Pisa 2015, pp. 119 -168, immagini pp. 260-270.

⁶ M. Paoli, *La Lettre à Léon X comme 'discours de la méthode' ou la restauration de l'architecture antique au moyen du dessin*, in "Scholion", VI, 2010, pp. 53-76.

⁷ G. Vagni, *Modelli di 'rinascita'. In Bembo, Castiglione e Sadoletto. La "rediviva Roma" di inizio Cinquecento tra arti e lettere*, in *Nascere, rinascere e ricominciare*, Atti del convegno internazionale di studi (L'Aquila, 18 e 19 giugno 2015), a cura di L. Benedetti e G. Simionetti, L'Aquila 2017, pp. 9-36.

tutto ruinati, né si veggono punto corrispondenti a quelli che restano in piedi e si veggono, ho usato ogni diligenza a me possibile”.

Nella prima parte della *Lettera*, Raffaello, pur sottolineando, come da tradizione, il *gap* tra la modernità e la grandezza del passato, dichiara la propria competenza sull'architettura antica, acquisita sul campo attraverso l'osservazione e lo studio: “a me suole avvenire, perché considerando delle reliquie che ancor si veggono delle ruine di Roma la divinità di quegli animi antichi, non istimo fuor di ragione il credere che molte cose a noi paiano impossibili che ad essi erano facilissime. Però, essendo io stato assai studioso di queste antichità e avendo posto non picciola cura in cercarle minutamente e misurarle con diligenza, e, leggendo i buoni autori, confrontare l'opere con le scritture, penso di aver conseguito qualche notizia dell'architettura antica”. Segue una sintesi storiografica, dall'età romana all'età moderna, dalla quale emerge in modo chiaro un atteggiamento culturale consapevole rispetto ai valori e ai modelli di riferimento della cultura rinascimentale evidenziando, in contrapposizione, i valori formali dell'architettura moderna rispetto ai caratteri dell'architettura “tedesca”, ossia della tradizione gotica; affermazione che gli permette di elaborare ulteriori considerazioni sulle ragioni che hanno causato la fine del mondo antico. L'impero di Roma, che sembrava destinato a durare per sempre (“per un tempo è stata tanto nobile e potente, che già cominciavano gli uomini a credere ch'essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna e, contro il corso naturale, esente dalla morte, e per durare perpetuamente.”), non è caduto solamente, e inevitabilmente, sotto gli strali della Fortuna e delle invasioni dei popoli barbari, ma per buona parte per l'incuria e l'insipienza degli uomini del Medioevo, i quali, insensibili ai resti monumentali, ne hanno fatto scempio smantellando le rovine architettoniche o calcificando le statue per farne materiale da costruzione: “che arderei dire che tutta questa Roma nuova che ora si vede, quanto grande ch'ella si sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, chiese e altri edifici che la scopriamo, tutta è fabricata di calce e marmi antichi.”. Il rammarico espresso al pontefice per la condotta di numerosi papi che hanno contribuito a quel saccheggio, si trasforma in una celebrazione del protettore delle arti, sotto il cui patrocinio si può, e si deve, intraprendere l'opera di restauro e di ricostruzione di quella perfezione che a lungo nel tempo era durata, inspecie nell'architettura: “È benché le lettere, la scultura, la pittura e quasi tutte l'altre arti fossero lungamente ite in declinazione, e peggiorando fin al tempo degli ultimi imperatori, pure l'architettura si osservava e manteneva con buona ragione, ed edificavasi con la medesima che li primi. E questa fu tra l'altre arti l'ultima che si perdé. Il che si può conoscere da molte cose, e tra l'altre da l'arco di Costantino, il componimento del quale è bello e ben fatto in tutto quello che appartiene all'architettura, ma le sculture del medesimo arco sono sciocchissime, senza arte o bontate alcuna. Ma quelle che vi sono delle spoglie di Traiano e d'Antonino Pio, sono eccellentissime e di perfetta maniera. Il simile si vede nelle terme diocleziane, che le sculture sono goffissime e le reliquie di pittura che vi si veggono non hanno che fare con quelle del tempo di Traiano e Tito: pure, l'architettura è nobile e bene intesa”.

La *Lettera*, avendo individuato le ragioni storiche e culturali di quel degrado, evidenzia l'atteggiamento diverso assunto dall'età moderna, la quale percependo una frattura definitiva con la barbarie dell'età di mezzo è consapevole di avere reso possibile la rinascita della grandezza antica. Il suo recupero, tuttavia, non può che essere parziale e frammentario, considerate le gravissime perdite subite: tra la perfezione degli Antichi e la barbarie dei secoli oscuri, all'età moderna spetta una posizione intermedia, di studio e di imitazione.

La seconda parte dell'epistola è dedicata a questioni tecniche relative ad uno strumento, ideato da Raffaello, probabilmente una sorta di sestante o di meccanismo graduato innestato su una bussola, necessario per eseguire precise misurazioni degli edifici posizionandoli secondo le coordinate spaziali allo scopo di disegnare in modo coerente e riconoscibile la mappatura di Roma antica con l'esatta collocazione ed estensione e relazione degli edifici di cui restavano ruderi o poche tracce riconoscibili. Le misurazioni riportate in scala dovevano organizzarsi in "tre parti, delle quali la prima si è la pianta, o vogliamo dire disegno piano, la seconda si è la parete di fuori con li suoi ornamenti, la terza la parete di dentro con li suoi ornamenti", ossia, in termini moderni, secondo la sequenza pianta, alzato e sezione. Raffaello conclude la *Lettera* dichiarando "E questa via abbiamo seguita noi, come si vederà nel progresso di tutta questa nostra descrizione, alla quale essendo ormai tempo ch'io dia principio, porrò prima qui appresso il disegno d'un solo edificio in tutti e tre i sopradetti modi, perchè appaia ben chiaro quanto ho detto".

Questa porzione del testo, per quanto specificatamente tecnica, rivela l'impegno e la cura con la quale l'artista affronta il tema di una restituzione filologica e precisa degli edifici antichi, ricostituendo, sebbene virtualmente, le parti andate distrutte nel corso del tempo: solo così potranno risorgere le membra lacere (il "cadavere" di Roma, come scrive Castiglione) dell'Urbe e solo così potrà essere ricostituito concettualmente, non attraverso una ricostruzione pittorica di tipo prospettico ed evocativo, bensì attraverso una restituzione grafica e filologica delle misurazioni architettoniche, il senso progettuale e tecnico dell'architettura antica. Infatti, ciascuno di quei rilevamenti doveva seguire regole precise e scrupolose, poichè: "Secondo il mio giudizio molti s'ingannano circa il disegnare gli edifici, che in luogo di far quello che appartiene all'architetto, fanno quello che appartiene al pittore".

Il progetto si interrompe per la morte improvvisa dell'artista. È il veneziano Marcantonio Michiel, in una lettera dell'11 aprile 1520 che, parlando dell'avvenimento, nota che il lutto "[...] et maximamente de li docti, per li quai più che per altrui, benché ancora per li pictori et architecti, el stendeva in un libro [...] gli edifici antiqui di Roma, mostrando sì chiaramente le proportioni, forme et ornamenti loro [...]; et già havea fornita la prima regione". La notizia dell'esistenza di una porzione dell'intero lavoro viene confermata in un inventario (Firenze, 1525) della bottega degli eredi del cosmografo Francesco Rosselli, come scrive Di Teodoro, poichè in esso compaiono registrati sei quaderni di disegni di Raffaello costituiti da "fogli reali", dunque di grandi dimensioni, e altri diciotto quaderni di dimensioni più piccole. Nel 1528, l'e-

secutore testamentario dei Rosselli cita nuovamente i quaderni identificandoli in modo esplicito come i “foli istanpati de’ disegni di Roma di Rafaeolo da Urbino e d’altri”, ma oltre a queste indicazioni documentarie non si hanno altre tracce della serie di disegni che Raffaello intendeva proporre a papa Leone X. Per altro, nei documenti mantovani relativi alla *Lettera*, si parla anche della realizzazione di una planimetria di Roma, ottenuta operando delle misurazioni dall’alto dei colli della città, con una procedura molto simile a quella proposta nella *Descriptio Urbis Romae* da Leon Battista Alberti. Tale mappa sarebbe stata perfettamente funzionale al progetto di rilevazione che avrebbe permesso di comprendere meglio le distanze fisiche tra i singoli edifici restituendo un’inedita e corretta visione d’insieme della città antica.

Regola aurea, modello per la contemporaneità, formulario per un sostanziale rinnovamento dell’architettura, connessione diretta con la grandezza del passato in antitesi con l’architettura d’Oltralpe, progettualità e legittimazione del volto di una nuova Roma: tutto questo si evince dalla *Lettera*, ma né Raffaello, morto nel 1520, né Leone X, morto nel 1521, riuscirono a portare a compimento l’utopico progetto, ma che resta, come si diceva, una delle più significative testimonianze della cultura rinascimentale.

APPENDICE

Lettera di Raffaello d’Urbino a papa Leone X

“Sono molti, Padre Santissimo, i quali misurando col loro picciolo giudizio le cose grandissime che delli Romani circa l’arme, e della Città di Roma circa al mirabile artificio, ai ricchi ornamenti e alla grandezza degli edifici si scrivono, quelle più presto stimano favolose che vere. Ma altrimenti a me suole avvenire, perché considerando delle reliquie che ancor si veggono delle ruine di Roma la divinità di quegli animi antichi, non istimo fuor di ragione il credere che molte cose a noi paiano impossibili che ad essi erano facilissime. Però, essendo io stato assai studioso di queste antichità e avendo posto non picciola cura in cercarle minutamente e misurarle con diligenza, e, leggendo i buoni autori, confrontare l’opere con le scritture, penso di aver conseguito qualche notizia dell’architettura antica. Il che in un punto mi dà grandissimo piacere, per la cognizione di cosa tanto eccellente, e grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavere di quella nobil patria, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato. Onde se ad ognuno è debita la pietà verso i parenti e la patria, tengomi obbligato di esporre tutte le picciol forze mie, acciocché più che si può resti vivo un poco della immagine, e quasi l’ombra di questa, che in vero è patria universale di tutti li cristiani, e per un tempo è stata tanto nobile e potente, che già cominciavano gli uomini a credere ch’essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna e, contro il corso naturale, esente dalla morte, e per durare perpetuamente. Però parve che il tempo, come invidioso della gloria de’ mortali, non confidatosi pienamente delle sue forze sole, si accordasse con la fortuna e con li profani e scellerati Barbari, li quali alla edace lima e

venenato morso di quello aggiunsero l'empio furore e 'l ferro e il fuoco e tutti quelli modi che bastavano per ruinarla. Onde quelle famose opere che oggidì più che mai sarebbero floride e belle, furono dalla scellerata rabbia e crudele impeto de' malvagi uomini, anzi fiere, arse e distrutte: sebbene non tanto che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, e, per dir così, l'ossa del corpo senza carne. Ma perché ci doleremo noi de' Goti, Vandali e d'altri tali perfidi nemici, se quelli li quali come padri e tutori dovevano difender queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno lungamente atteso a distruggerle? Quanti Pontefici, Padre Santissimo, li quali avevano il medesimo officio che ha Vostra Santità, ma non già il medesimo sapere, né il medesimo valore e grandezza d'animo, né quella clemenza che la fa simile a Dio: quanti, dico, Pontefici hanno atteso a ruinare templi antichi, statue, archi e altri edifici gloriosi! Quanti hanno comportato che solamente per pigliar terra pozzolana si sieno scavati dei fondamenti, onde in poco tempo poi gli edifici sono venuti a terra! Quanta calce si è fatta di statue e d'altri ornamenti antichi! che arderei dire che tutta questa Roma nuova che ora si vede, quanto grande ch'ella si sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, chiese e altri edifici che la scopriamo, tutta è fabricata di calce e marmi antichi. Né senza molta compassione posso io ricordarmi che poi ch'io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la Meta che era nella via Alessandrina, l'Arco mal avventurato, tante colonne e tempi, massimamente da messer Bartolommeo dalla Rovere. Non deve adunque, Padre Santissimo, essere tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo aver cura che quel poco che resta di questa antica madre della gloria e della grandezza italiana, per testimonia del valore e della virtù di quegli animi divini, che pur talor con la loro memoria eccitano alla virtù gli spiriti che oggidì sono tra noi, non sia estirpato, e guasto dalli maligni e ignoranti; che pur troppo si sono infin qui fatte ingiurie a quelle anime che col loro sangue partoriscono tanta gloria al mondo. Ma più presto cerchi Vostra Santità, lasciando vivo il paragone degli antichi, agguagliarli e superarli, come ben fa con grandi edifici, col nutrire e favorire le virtù, risvegliare gl'ingegni, dar premio alle virtuose fatiche, spargendo il santissimo seme della pace tra li principi cristiani. Perché come dalla calamità della guerra nasce la distruzione e ruina di tutte le discipline ed arti, così dalla pace e concordia nasce la felicità a' popoli, e il laudabile ozio per lo quale ad esse si può dar opera e farci arrivare al colmo dell'eccellenza, dove per lo divino consiglio di Vostra Santità sperano tutti che si abbia da pervenire al secolo nostro. E questo è lo essere veramente Pastore clementissimo, anzi Padre ottimo di tutto il mondo. Essendomi adunque comandato da Vostra Santità ch'io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscere si può per quello che oggidì si vede, con gli edifici che di sé dimostrano tali reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati, né si veggono punto corrispondenti a quelli che restano in piedi e si veggono, ho usato ogni diligenza a me possibile, acciòché l'animo di Vostra Santità resti senza confusione ben soddisfatto. E benché io abbia cavato da molti autori latini quello che intendo di

dimostrare, però tra gli altri principalmente ho seguitato Publio Vittore, il quale, per esser stato degli ultimi, può dar più presto particolar notizia delle ultime cose. E perché forse a Vostra Santità potrebbe parere che difficil fosse il conoscere gli edifici antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno, non premetterò ancor le vie antiche, per non lasciar dubbio alcuno nella sua mente. Anzi, dico che con poca fatica far si può, perché tre sorti di edifici in Roma si trovano: l'una delle quali sono tutti gli antichi ed antichissimi, li quali durarono fin al tempo che Roma fu ruinata e guasta da' Gotti e altri barbari; l'altra, tanto che Roma fu dominata da' Gotti, e ancor cento anni dappoi; l'altra, da quello fin alli tempi nostri. Gli edifici adunque moderni e de' tempi nostri sono notissimi, sì per esser nuovi, come ancor per non avere la maniera così bella come quelli del tempo degl'imperatori, né così goffa come quelli del tempo de' Gotti; di modo che, benché siano più distanti di spazio e di tempo, sono però più prossimi per la qualità, e posti quasi tra l'uno e l'altro. E quelli del tempo de' Gotti, benché siano prossimi di tempo a quelli del tempo degl'imperatori, sono differentissimi di qualità, e come due estremi, lasciando nel mezzo li più moderni. Non è adunque difficile il conoscere quelli del tempo degl'imperatori, i quali sono li più eccellenti, e fatti con grandissima arte e bella maniera d'architettura; e questi soli intendo io di dimostrare: né bisogna che in cuore d'alcuno nasca dubbio che, degli edifici antichi, li meno antichi fossero meno belli, o meno intesi, perché tutti erano d'una ragione. E benché molte volte molti edifici dalli medesimi antichi fossero instaurati, come si legge che nel luogo dove era la casa aurea di Nerone, nel medesimo dappoi furono edificate le terme di Tito e sia la casa e l'anfiteatro, nientedimeno erano fatte con la medesima ragione degli altri edifici ancor più antichi che il tempo di Nerone, e coetanei della casa aurea. E benché le lettere, la scultura, la pittura e quasi tutte l'altre arti fossero lungamente ite in declinazione, e peggiorando fin al tempo degli ultimi imperatori, pure l'architettura si osservava e manteneva con buona ragione, ed edificavasi con la medesima che li primi. E questa fu tra l'altre arti l'ultima che si perdé. Il che si può conoscere da molte cose, e tra l'altre da l'arco di Costantino, il componimento del quale è bello e ben fatto in tutto quello che appartiene all'architettura, ma le sculture del medesimo arco sono sciocchissime, senza arte o bontate alcuna. Ma quelle che vi sono delle spoglie di Traiano e d'Antonino Pio, sono eccellentissime e di perfetta maniera. Il simile si vede nelle terme diocleziane, che le sculture sono goffissime e le reliquie di pittura che vi si veggono non hanno che fare con quelle del tempo di Traiano e Tito: pure, l'architettura è nobile e bene intesa. Ma poi che Roma da' Barbari in tutto fu ruinata e arsa, parve che quello incendio e misera ruina ardesse e ruinasse, insieme con gli edifici, ancor l'arte dello edificare. Onde essendosi tanto mutata la fortuna de' Romani, e succedendo in luogo delle infinite vittorie e trionfi la calamità e misera servitù, quasi che non convenisse a quelli che già erano soggiogati e fatti servi dalli barbari abitare di quel modo e con quella grandezza che facevano quando essi avevano soggiogati li barbari, subito con la fortuna si mutò il modo dell'edificare e dello abitare, e apparve un estremo tanto lontano dall'altro, quanto è la

servitù dalla libertà, e si ridusse a maniera conforme alla sua miseria, senza arte, senza misura, senza grazia alcuna. E parve che gli uomini di quel tempo, insieme con la libertà, perdessero tutto l'ingegno e l'arte, perché divennero tanto goffi, che non seppero fare li mattoni cotti, nonché altra sorte d'ornamenti, e scrostavano li muri antichi per torre le pietre cotte e pestavano li marmi e con essi muravano, dividendo con quella mistura le pareti di pietra cotta, come ora si vede a quella torre che chiamano della Milizia. E così per buono spazio seguirono con quella ingoranza che in tutte le cose di quei tempi si vede, e parve che non solamente in Italia venisse questa atroce e crudele procella di guerra e distruzione, ma si diffondesse ancora nella Grecia, dove già furono gl'inventori e perfetti maestri di tutte l'arti. Onde di là ancor nacque una maniera di pittura, scultura e architettura pessima e di nessun valore. Parve dappoi che i Tedeschi cominciassero a risvegliare un poco questa arte, ma negli ornamenti furono goffi e lontanissimi dalla bella maniera de' Romani, li quali oltre la macchina di tutto l'edificio, avevano bellissime cornici, belli fregi, architravi, colonne ornatissime di capitelli e basi, e misurate con la proporzione dell'uomo e della donna. E li Tedeschi (la maniera de' quali in molti luoghi ancor dura) per ornamento spesso ponevano solamente un qualche figurino rannicchiato e mal fatto per mensola, a sostenere un trave, e animali strani e figure e fogliami goffi e fuori d'ogni ragione naturale. Pur ebbe la loro architettura questa origine, che nacque dagli arbori non ancor tagliati, li quali, piegati li rami e rilegati insieme, fanno li loro terzi acuti. E benché questa origine non sia in tutto da sprezzare, pure è debole, perché molto più reggerebbono le capanne fatte di travi incatenate e poste a uso di colonne con li culmini e coprimenti (come descrive Vitruvio della origine dell'epoca dorica), che li terzi acuti, li quali fanno due centri. E però molto più sostiene, secondo la ragione matematica, un mezzo tondo, il quale ogni sua linea tira ad un centro solo, perché, oltre la debolezza, un terzo acuto non ha quella grazia all'occhio nostro, al quale piace la perfezione del circolo, onde vedesi che la natura non cerca quasi altra forma. Ma non è necessario parlare dell'architettura romana per farne paragone con la barbara, perché la differenza è notissima, né ancor per descrivere l'ordine suo, essendone stato già tanto eccellentemente scritto per Vitruvio. Basti dunque sapere che gli edifici di Roma, insino al tempo degli ultimi imperatori, furono sempre edificati con buona ragione d'architettura, e però concordavano con li più antichi. Onde difficoltà alcuna non è discernarli da quelli che furono al tempo de' Gotti e ancor molti anni dappoi, perché furono quasi due stremi ed opposti totalmente. Né ancor è malagevole il conoscerli dalli nostri moderni, per molte qualità, ma specialmente per la novità, che li fa notissimi. Avendo dunque abbastanza dichiarato quali edifici antichi di Roma sono quelli ch'io intendo di dimostrare a Vostra Santità, conforme alla sua intenzione, ed ancor come facil cosa sia il conoscere quelli dagli altri, resta ch'io dica il modo che ho tenuto in misurarli e disegnarli, acciocché Vostra Santità sappia s'io averò operato l'uno e l'altro senza errore, e perché conosca che nella descrizione che seguirà non mi sono governato a caso e per la pratica, ma con vera ragione. E per non aver io infin a mo' vedu-

to scritto, né inteso che sia appresso d'alcuno antico il modo di misurare con la bussola della calamita (il quale modo soglio usare io), stimo che sia invenzione de' moderni. E però volendo anche in questo ubbidire al comandamento di Vostra Santità, dirò minutamente come si abbia da adoperare, prima che si passi ad altro. Farassi adunque un instrumento tondo e piano, come un astrolabio, il diametro del quale sarà due palmi o più o meno, come piace a chi vuole adoperarlo, e la circonferenza di questo istromento si partirà in otto parti giusti, e a ciascuna di quelle parti si porrà il nome d'uno degli otto venti, dividendola in trentadue altre parti picciole, che si chiameranno gradi. Così dal primo grado di Tramontana, farà il primo d'Ostro. Medesimamente si tirerà pur dalla circonferenza un'altra linea, la quale passando per lo centro intersecherà la linea d'Ostro e Tramontana, e farà introno al centro quattro angoli retti, e in un lato della circonferenza segnerà il primo grado del Levante, nell'altro il primo di Ponente. Così tra queste linee che fanno li soprascritti quattro venti principali reterà lo spazio degli altri quattro collaterali, che sono Greco, Lebechio, Maestro e Scirocco. E questi si descriveranno con li medesimi gradi e modi che si è detto degli altri. Fatto questo, nel punto del centro dove s'intersecano le linee conficcheremo un umbilico di ferro, come un chiodetto, drittissimo e acuto, e sopra questo si metterà la calamita in bilancia, come si usa di fare negli oriuoli da sole che tuttodi veggiamo. Poi chiuderemo questo luogo della calamita con un vetro, ovvero con un sottile corno trasparente, ma che non tocchi, per non impedire il moto di quella né sia sforzato dal vento. Dappoi per mezzo dell'istromento, come diametro, si manderà un indice, il quale sarà sempre dimostrativo non solamente degli opposti venti, ma ancor de' gradi, come l'armilla nell'astrolabio. E questo si chiamerà "traguardo", e sarà acconcio di modo che si potrà volgere intorno, stante fermo il resto dell'istromento. Con questo adunque misureremo ogni sorte di edificio, di che forma sia, o tondo o quadro o con istrani angoli e svoglimenti quanto dir si possa. E il modo è tale: che nel luogo che si vuol misurare si ponga lo instrumento ben piano, acciocché la calamita vada al suo dritto e s'accosti alla parte da misurarsi quanto comporta la circonferenza dell'istromento. E questo si vada volgendo tanto che la calamita sia giusta verso il vento degnato per Tramontana. Dappoi guardisi a quel vento e a quanti gradi è volta per dritta linea quella parete, la quale si misurerà con la canna o cubito o palmo, fin a quel termine che il traguardo porta per dritta linea, e questo numero si noti, cioè tanti cubiti e tanti gradi di Ostro e Scirocco o quale si sia. Dappoi che il traguardo non serve più per dritta linea, devesi allora svogliere, cominciando l'altra linea che si ha da misurare, dove termina la misurata, e così indirizzandola a quella, medesimamente notare i gradi del vento e il numero delle misure fin tanto che si circuisca tutto lo edificio. E questo stimo io che basti quanto al misurare, benché bisogna intendere le altezze e i tondi, li quali si misurano in altra maniera, come poi si mostrerà a luogo più accomodato. Avendo misurato di quel modo che si è detto, e notate tutte le misure e prospetti, cioè tante canne o palmi, a tanti gradi di tal vento, per disegnare bene il tutto è opportuno aver una carta della forma e misura propria della

bussola della calamita, e partita appunto di quel medesimo modo, con li medesimi gradi delli venti, della quale ci serviremo come mostrerò. Piglierassi dunque la carta sopra la quale si ha a disegnar lo edificio, e primamente si tirerà sopra d'essa una linea, la quale serva quasi per maestra, al diritto di Tramontana. Poi vi si sovrappone la carta dove si ha disegnata la bussola e si drizza di modo che la linea di Tramontana nella bussola disegnata si convenga con quella che si è tirata nella carta dove si ha a disegnare lo edificio. Dappoi guardasi i numero delli piedi che si notarono misurando e li gradi di quel vento verso il quale è indirizzato il muro o via che si vuol disegnare. E così trovasi il medesimo grado di quel vento nella bussola disegnata, tenendola ferma con la linea di Tramontana sopra la linea descritta nella carta, e tirasi la linea di quel grado dritta, che passi per lo centro della bussola disegnata, e si descrive nella carta dove si vuole disegnare. Dappoi riguardasi quanti piedi si traguadò per dritto di quel grado, e tanti se ne segneranno con la misura delli nostri piccioli piedi su la linea di quel grado. E se, verbi gratia, si traguadò in un muro di piedi 30 a gradi 6 di Levante, si misurano piedi 30 e segnan-si. E così di mano in mano, di modo che con la pratica si farà una facilità grandissima, e sarà questo quasi un disegno della pianta e un memoriale per disegnare tutto il restante. E perché secondo il mio giudizio molti s'ingannano circa il disegnare gli edifici, che in luogo di far quello che appartiene all'architetto, fanno quello che appartiene al pittore, dirò qual modo mi pare che s'abbia a tenere perché si possano intendere tutte le misure giustamente, e perché si sappiano trovare tutti li membri degli edifici senza errore. Il disegno adunque degli edifici si divide in tre parti, delle quali la prima è la pianta, o vogliamo dire disegno piano, la seconda è la parte di fuori con li suoi ornamenti, la terza è la parete di dentro pur con li suoi ornamenti. La pianta è quella che comparte tutto lo spazio piano del luogo da edificare, o vogliamo dire il disegno del fondamento di tutto lo edificio, quando già è radente al piano della terra. Il qual spazio, benché fosse in monte, bisogna ridurre in piano e far che la linea delle basi del monte sia parallela con la linea delle basi de' piani dello edificio. E per questo devesi pigliare la linea dritta del piede del monte e non la circonferenza dell'altezza, di modo che sopra quella cadano piombati e perpendicolari tutti li muri. E chiamasi questo disegno "pianta", quasi che come lo spazio che occupa la pianta del piede, che è fondamento di tutto il corpo, così questa pianta sia fondamento di tutto lo edificio. Disegnata che si ha la pianta e compartitovi li suoi membri con le larghezze loro, o in tondo o in quadro o in qual'altra forma si sia, devesi tirare, misurando sempre il tutto con la picciola misura, una linea della larghezza delle basi di tutto lo edificio. E dal punto di mezzo di questa linea tirare un'altra linea dritta, la quale faccia dall'un canto e dall'altro due angoli retti: e questa sia la linea della intrata dello edificio. Dalle due estremità della linea della larghezza tireransi due linee parallele perpendicolari sopra la linea della base, e queste due linee sieno alte quanto ha da essere lo edificio. Dappoi, tra queste due estreme linee che fanno l'altezza, si pigli la misura delle colonne, pilastri, finestre e altri ornamenti disegnati nella metà della pianta di tutto lo edificio dinanzi, e da

ciascun punto delle estremità delle colonne o pilastri e vani, ovvero ornamenti di finestre, si farà il tutto, sempre tirando linee parallele a quelle due estremità. Dappoi per lo traverso si ponga l'altezza delle basi, delle colonne, delli capitelli, degli architravi, delle finestre, fregi, cornici e cose tali: e questo tutto si faccia con linee parallele della linea del piano dello edificio. Né si diminuisca nella estremità dell'edificio, ancorché fosse tondo, né ancor se fosse quadro, per fargli mostrar due faccie, come fanno alcuni, diminuendo quella che si allontana più dall'occhio, che è ragione di prospettiva e appartiene al pittore, non all'architetto, il quale dalla linea diminuita non può pigliare alcuna giusta misura: il che è necessario a questo artificio, che ricerca tutte le misure perfette in fatto, non quelle che appaiono e non sono. Però al disegno dell'architetto s'appartengono le misure tirate sempre con linee parallele per ogni verso. E se le misure fatte talora sopra pianta di forma tonda scortano, ovvero diminuiscono, ovvero fatte pur sopra il dritto in triangolo o altre forme, subito si ritrovano nel disegno della pianta, e quello che scorta nella pianta, come volte, archi e triangoli, è poi perfetto nelli suoi dritti disegni. E per questo è sempre bisogno aver pronte le misure giuste de' palmi, piedi, dita, grani, fino alle sue parti minime. La terza parte di questo disegno è quella che abbiamo chiamata la parete di dentro con li suoi ornamenti. E questa è necessaria non meno che l'altre due, ed è fatta medesimamente dalla pianta con le linee parallele, come la parte di fuori, e dimostra la metà dell'edificio di dentro come se fosse diviso per mezzo: dimostra il cortile, la corrispondenza dell'altezza delle cornici di fuori con quelle di dentro, l'altezza delle finestre, delle porte, gli archi delle volte a botte o a crociera o che a altra foggia si sieno. E questa via abbiamo seguitata noi, come si vederà nel progresso di tutta questa nostra descrizione, alla quale essendo ormai tempo ch'io dia principio, porrò prima qui appresso il disegno d'un solo edificio in tutti i tre sopradetti modi, perché appaia ben chiaro quanto ho detto. Se poi nel rimanente io averò tanta ventura quanta mi viene in ubbidire e servire a Vostra Santità, primo e supremo Principe in terra della cristianità, siccome potrò dire d'esser fortunatissimo fra tutti li suoi più devoti servitori, così anderò predicando di riconoscere l'occasione di essa mia avventura dalla santa mano di Vostra Beatitudine, alla quale bacio umilissimamente li santissimi piedi."

CLAUDIO SALSÌ*

GIUSEPPE BOSSI E RAFFAELLO AL CASTELLO SFORZESCO DI MILANO**

Giuseppe Bossi (1777-1815), originario di Busto Arsizio, è stato pittore, studioso, didatta e collezionista, e ha contribuito in maniera decisiva ad alimentare il mito di Raffaello nella cultura lombarda, mediante la divulgazione del linguaggio e delle invenzioni del genio urbinato, considerato come massimo vertice della bellezza ideale tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo (fig.1)¹. Ricordato come importante esponente della locale stagione storico-erudita ottocentesca, Bossi ricopre il ruolo di segretario dell'Accademia di Brera tra il 1801 e il 1807. Durante gli anni del suo mandato sovrintende alla stesura del nuovo statuto dell'Accademia nell'ottica di un vasto programma di rinnovamento, da un lato ispirato alla romana Accademia di San Luca, dall'altro volto all'attuazione di idee già teorizzate da Parini, nell'intento di disciplinare il vario mondo degli artisti anche in senso etico-civile. Proprio su iniziativa del segretario, nel giro di pochi anni alle collezioni braidensi si aggiungono numerose opere, tra cui alcune dell'ammirabilissimo Canova, che Bossi stesso menziona in un volumetto descrittivo delle opere esposte nella Reale Accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806. Fondamentale è stato anche il suo ruolo nella formazione della Biblioteca dell'Accademia e nella sistemazione dei locali della scuola. Il suo impegno nelle vicende politiche e didattiche di Brera lo porta ad essere protagonista delle trattative che, nel 1806, consentirono l'ingresso nelle collezioni dell'Accademia di uno dei massimi capolavori artistici di quell'Istituto e dell'attuale Pinacoteca di Brera: lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello. A questi anni risale anche la sua idea di

* Direttore dell'Area Soprintendenza Castello, Musei Storici e Musei Archeologici, Comune di Milano.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia venerdì, 11 dicembre 2020. Ciclo di conferenze realizzato in occasione della mostra *Raffaello. L'invenzione del divino pittore* (Museo di Santa Giulia e Ateneo di Brescia, 2 ottobre 2020 – 19 febbraio 2021).

¹ Per la bibliografia si rimanda a *Giuseppe Bossi e Raffaello al Castello Sforzesco di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, autunno-inverno 2020-2021) a cura di C. Salsi, Milano, Skira 2020.

una legge che vieti l'esportazione delle opere d'arte, sulla scia di una forte insoddisfazione per le soppressioni e deprezzazioni napoleoniche.

Nel 1807 il viceré commissiona a Bossi, dimissionario dalla sua carica in Accademia, una copia del *Cenacolo* di Leonardo: un ambizioso e durissimo lavoro che lo impegna per circa due anni e per il quale realizza un cartone, oggi all'Ermitage di San Pietroburgo, e un dipinto a olio, esposto al Broletto, passato poi al Castello Sforzesco e infine distrutto durante i bombardamenti del 1943. Sempre al capolavoro leonardesco il nostro dedica anche il volume *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Libri quattro di Giuseppe Bossi pittore* (dato alle stampe nel 1811), all'interno del quale trovano ampio spazio anche considerazioni critiche su Raffaello.

Nel 1810, su autorizzazione del viceré, Bossi inaugura una scuola di pittura presso la sua dimora milanese in via Santa Maria Valle, dove nel corso degli anni raccoglie anche un'ampia collezione di oggetti d'arte. Oltre che pittore ed erudito, Bossi è infatti sensibile e vorace collezionista: forma un ricco e vario patrimonio comprendente sculture, dipinti, disegni, stampe, avori, gioielli, medaglie, monete, maioliche, libri con incunaboli e manoscritti, che dopo la sua morte entra in possesso degli eredi e in parte viene disperso tramite vendite pubbliche. Ciascuna tipologia di manufatti subì infatti un destino diverso: gli accurati elenchi degli oggetti acquistati da Bossi e gli appunti nel suo diario, tenuto a partire dal 1807, sono oggi fonte preziosa per ricostruire la vicenda dell'intera collezione. Sappiamo ad esempio che attraverso l'acquisto operato dal marchese Gian Giacomo Trivulzio, i preziosi codici danteschi facenti un tempo parte del patrimonio bibliografico di Bossi rimasero a Milano dove oggi sono custoditi presso la Biblioteca Trivulziana del Castello Sforzesco, della quale costituiscono uno tra i fondi più preziosi. Diversamente, la raccolta degli oggetti d'arte venne offerta dagli eredi del pittore all'Accademia di Brera che l'acquistò nel 1818; successivamente fu trasferita alle collezioni cittadine presso il Museo Patrio Archeologico come deposito dall'Accademia di Brera nel 1864 e oggi è conservata presso le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.

Particolarmente prestigiosa era la collezione di disegni antichi e contemporanei: il Sommario, compilato prima dell'asta successiva alla sua morte, annoverava oltre tremila opere su carta divise per scuole e conservate in dodici volumi. Accanto ad alcuni fogli di primitivi vi erano nuclei di scuola lombarda, bolognese, romana, toscana e ligure del Cinquecento e del Seicento, tra cui spiccavano i nomi di Leonardo, di alcuni leonardeschi e il cosiddetto *Libretto*, un tempo attribuito erroneamente a Raffaello. La raccolta dei disegni fu venduta nel 1818 all'abate veneziano, collezionista e mercante d'arte Luigi Celotti, dopo che l'Accademia di Brera aveva mostrato un certo disinteresse per l'acquisto, e nel 1822 fu acquisito dal governo austriaco per le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Per vicende collezionistiche differenti e ancora in parte da chiarire, alcuni disegni di mano di Giuseppe Bossi o a lui appartenuti sono giunti al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, come hanno dimostrato le ricerche condotte in occasione di questa mostra da Alessia Alberti, conservatore dell'Istituto. Messa all'asta nel 1818, anche la collezione di dipin-

ti di Bossi venne smembrata e la stessa sorte subì pure la raccolta di incisioni. Quest'ultima si poneva tra le più significative nel contesto del florido collezionismo di stampe a Milano tra la fine del '700 e l'inizio dell'800 e doveva ammontare all'incirca a 2360 pezzi.

Stando al *Catalogo di vendita* redatto nel 1818, le opere erano raccolte in ottantuno fascicoli, suddivisi per scuole artistiche, tra cui spiccano quella italiana antica e moderna con non meno di 836 pezzi, accanto a quelle francese, inglese, tedesca e fiamminga; infine completava la collezione una sezione miscelanea che riuniva fogli di vario genere, come ritratti, vedute, stampe di costumi pittoreschi. Accanto a queste sezioni si aggiunge quella interamente dedicata alle opere di Marcantonio Raimondi, noto soprattutto per essere stato il primo incisore di Raffaello.

Il bustocco aveva anche una grande passione per le arti applicate. Le sue collezioni illustrano infatti un grande interesse per le maioliche istoriate, motivato non solo dalla mirabile qualità esecutiva dei pezzi, ma anche dall'ampia familiarità che Bossi aveva con i modelli raffaelleschi, qui ampiamente e liberamente reimpiegati. Il rapporto di dipendenza iconografica tra stampe e maioliche costituì una fonte di ispirazione per la produzione artistica dello stesso Bossi. Tra le maioliche della sua raccolta, i pezzi più celebrati sono opera di Francesco Santini da Rovigo, che si firma come Francesco Xanto Avelli. L'artefice arriva a Urbino nel 1522 e raggiunge nel 1530 la massima fama. In uno dei tondi più celebri del Castello (fig. 2) è rappresentata la musa della Poesia antica, Calliope, in veste di figura allegorica, tratta dal modello del personaggio femminile seduto a terra, di profilo, a sinistra di Apollo, nell'affresco raffaellesco del Monte Parnaso nella Stanza della Segnatura.

Il gioco di rispondenze iconografiche sulla base di citazioni raffaellesche doveva solleticare l'acume conoscitivo di Bossi che acquistò in data ignota il *Piatto con l'Allegoria della Fama perduta di Roma*: l'erudito vi avrà certamente riconosciuto, per la personificazione della Fama, la ripresa della musa Clio nell'incisione del *Parnaso* di Raimondi, che lui stesso possedeva, o di una copia tratta dall'originale dello stesso Raimondi (figg. 3-4).

Straordinario imprenditore di se stesso, Raffaello aveva compreso le potenzialità del mezzo incisivo per favorire la diffusione delle proprie invenzioni pittoriche o grafiche a un vasto pubblico, e per questo aveva chiamato nella sua bottega il bolognese Raimondi, divenuto in seguito suo interprete accreditato. Giuseppe Bossi possedeva circa una settantina di fogli d'après Raffaello; numerosi esemplari antichi di Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano e Marco Dente, e altri di incisori moderni suoi contemporanei. Nella raccolta bossiana non mancavano capolavori come, appunto, il *Parnaso* (fig. 4), inciso a bulino da un perduto primo studio di Raffaello per l'affresco poi eseguito nella Stanza della Segnatura in Vaticano, rispetto al quale la versione a stampa mostra alcune importanti differenze.

Danza di amorini e putti (fig. 5) è invece una copia di incisore anonimo da una stampa di Marcantonio Raimondi che Bossi possedeva nella sua collezione. Anche in questo caso il disegno di Raffaello, all'origine della stampa, è an-

dato perduto. Nella versione incisa abbiamo nove figure danzanti in cerchio, di cui solo le due frontali hanno le ali, quindi identificabili come amorini. L'artista bustocco era davvero affezionato a tale iconografia, sulla quale lavorò con varianti su più fogli.

Preso il modello del Raimondi, Bossi lo traspose in controparte in una prima versione ora a Francoforte, ridusse il numero delle figure a sette, tutte senza ali. Soddisfatto dell'esito, con l'accortezza di distanziare meglio le figure, le ridisegnò in grande formato e poi le rifinì a colori (fig. 6).

Un altro confronto possibile risulta essere quello dell'amorino che sorregge una tromba fiammeggiante nel cavetto della *Coppa con Euridice, Aristeo e Orfeo* (fig. 7), dipinta intorno al 1531 dal celebre maiolicaro Francesco Xanto Avelli: questo particolare è infatti derivato in controparte dall'amorino con il braccio alzato in primo piano sulla sinistra nella già citata Danza degli amorini di Raimondi da Raffaello, o da una delle tante copie come quella qui proposta, esemplare di anonimo da Marcantonio Raimondi (figg. 5; 8-9).

Il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco conserva alcuni disegni che Bossi ha copiato da Raffaello – imitando oltre al soggetto anche la tecnica. Qui si è ispirato a disegni originali e ad alcuni fogli oggi classificati come copie antiche, ma a quel tempo ritenuti originali.

È il caso di un disegno con studi di una *Madonna con Bambino* e di una *Madonna con Bambino e S. Giovannino* condotti a penna e inchiostro su entrambi i lati di questo foglio con un segno sottile. Sia quello al *recto* sia quello al *verso* (fig. 10), con la presenza di *san Giovannino*, sono copie da un disegno in passato ritenuto opera di Raffaello. Tali disegni di Bossi infatti derivano in particolare da una replica di scuola raffaellesca, qui riprodotta e che si immagina fosse già presente nelle raccolte di Vittorio Alfieri o del pittore e collezionista François-Xavier Fabre, prima di entrare nella disponibilità del maestro bustocco.

Oltre a trarne copie a disegno durante i soggiorni romani, Bossi ha anche collezionato numerose stampe che riproducevano gli affreschi di Raffaello e della sua scuola, come la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, oggi conservata presso la Raccolta Bertarelli del Castello Sforzesco, dove si riconosce il timbro a secco con il nome dell'omonimo nipote ed erede di Bossi (Giuseppe Bossi junior). Si tratta purtroppo dell'unica opera d'après Raffaello, riconducibile certamente alla collezione di Giuseppe Bossi, conservata presso la Raccolta Bertarelli.

Marcantonio Raimondi (1480-1534) è stato il primo incisore di Raffaello. Come già detto Raffaello aveva compreso le potenzialità del mezzo incisivo per favorire la diffusione delle proprie invenzioni, pittoriche e grafiche, tra un vasto pubblico, e per questo aveva chiamato nella sua bottega Raimondi, divenuto poi suo interprete accreditato. Il *Catalogo* del 1818 di Bossi informa che nella raccolta bossiana erano presenti almeno cinquantanove stampe realizzate da Raimondi: la preminenza di questo artista, tra quelli del Rinascimento italiano, testimonia il valore insostituibile delle stampe di traduzione per la diffusione delle idee artistiche dei grandi maestri e la fama ormai consolidata del loro inventore. Insaziabile collezionista, Bossi si affannava alla ricerca di nuove opere, spesso di difficile reperibilità come quelle del Raimondi (come ci testimoniano alcune lettere). Bossi non si limitava a collezionare le stampe del

più fedele interprete di Raffaello, ma le studiava, assimilandone le felici iconografie. Si veda ad esempio il suo intenso ritratto di Marcantonio Raimondi ricavato dalla *Cacciata di Eliodoro* nelle Stanze Vaticane.

L'opera di Raffaello, tradotta graficamente dal bulino del Raimondi e di altri artisti, venne impiegata abbondantemente anche nei vari settori delle arti applicate, tra cui – come detto – la maiolica appunto, secondo quella moda delle “raffaellesche” che dilagò in gran parte delle manifatture italiane diffondendosi anche in Francia e Olanda.

In conclusione, possiamo affermare che nella sapiente attività di riappropriazione del passato attuata da Bossi ritroviamo valori e consapevolezze caratterizzanti in ultima analisi la nostra stessa identità nazionale; un grande lavoro di recupero delle nostre più profonde e originali radici, che rende ai nostri occhi la figura di Giuseppe Bossi ancora affascinante e attuale.

OPERE

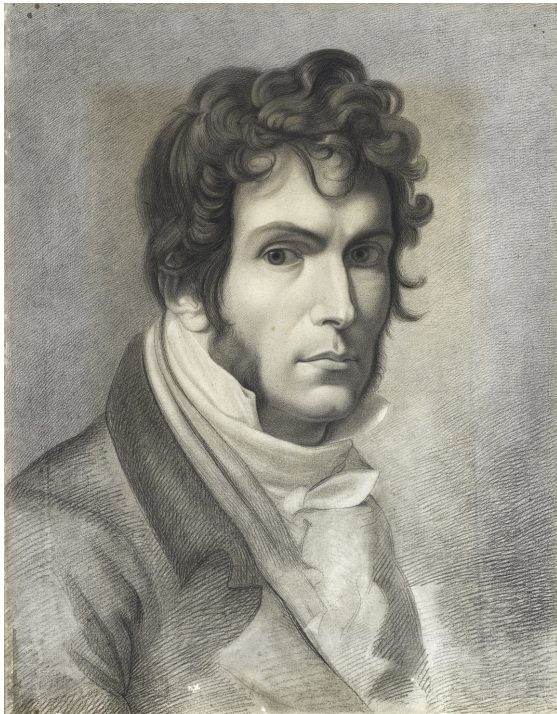


Fig. 1 Giuseppe Bossi, *Autoritratto*, 1805-1810 circa
matita nera e carboncino su carta, mm 535 × 417
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au.
D 43



Fig. 2 Francesco Xanto Avelli, *Piatto con l'Allegoria della Fama perduta di Roma*, 1531 circa
maiolica decorata "ad istoriato" in policromia, alt. cm 2,3, diam. cm 27,5
Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, inv. M 142



Fig. 3 Francesco Xanto Avelli, *Piatto con l'Allegoria della Fama perduta di Roma*, 1531 circa, particolare;
Marcantonio Raimondi, da Raffaello, *Parnaso*, 1515-1520 circa, particolare



Fig. 4 Marcantonio Raimondi, da Raffaello, *Parnaso*, 1515-1520 circa
bulino, mm 422 × 537
Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", inv. M.P.P. 65



Fig. 5 Anonimo, copia da Marcantonio Raimondi, *Danza di amorini e putti*, primo quarto del XVI secolo, incisione a bulino, mm 97 × 155
Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", inv. Art. p. 20-99



Fig. 6 Giuseppe Bossi, *Danza di Putti*, tempera e olio su carta, mm 395 × 542
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Agg. 292



Fig. 7 Francesco Xanto Avelli, *Coppa con Euridice, Aristeo e Orfeo*, 1531 circa
maiolica decorata "ad istoriato" in policromia, alt. cm 4,2; diam. cm. 27,2
Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. M 138



Fig. 8 Bottega dei Patanazzi (Urbino), *Coppa con Putto e motivi decorativi a grottesca*, 1585 circa (?) maiolica in policromia, alt. cm 3,5; diam. cm 22,5
Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, inv. M 238



Fig. 9 Bottega dei Patanazzi (Urbino), *Coppa con Putto e motivi decorativi a grottesca*, 1585 circa (?), particolare;

Anonimo, copia da Marcantonio Raimondi, *Danza di amorini e putti*, primo quarto del XVI secolo, particolare;

Giuseppe Bossi, *Danza di Putti*, tempera e olio su carta, particolare;

Francesco Xanto Avelli, *Coppa con Euridice, Aristeo e Orfeo*, 1531 circa, particolare



Fig. 10 Giuseppe Bossi, *Madonna con Bambino*

penna e inchiostro su carta, mm 162 × 104

Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. A 358 bis verso

ANGELA VASILOVICI*

DOMENICO SERIOLI (1715-1794)
UN SALESE CONSOLE DELLA
REPUBBLICA DI VENEZIA IN ORIENTE**

Nelle memorie storiche della diocesi di Brescia del 1932 si nota la figura di Domenico Serioli descritto da Paolo Guerrini «fra gli uomini più insigni»¹ di Sale Marasino, aggiungendo pochi ma significativi dettagli: commerciante di lana, console per gli affari della Repubblica di Venezia, nominato dal Papa Pio VI conte romano per merito delle missioni cattoliche di Aleppo. A quasi un secolo di distanza, recenti ricerche d'archivio – a Sale Marasino, in Vaticano, a Bergamo e soprattutto a Venezia – hanno portato alla luce documenti inediti, una fitta corrispondenza dalla quale emerge una personalità notevole vissuta in una dimensione storica, geografica ed economica complessa ed affascinante.

Domenico, figlio di Antonio e Paola, nacque a Marasino, nel 1715. Fu il maggiore dei quattro fratelli e la sua famiglia – Serioli – (cognome tipico e tuttora molto diffuso a Sale Marasino) si occupava della lavorazione dei panni di lana.² Produzione e commercio, erano queste le principali attività dei Serioli così come di tante altre famiglie della zona. È rilevante ricordare che nel 1750 (anno dell'Estimo Mercantile) la provincia di Brescia era parte dalla Repubblica di Venezia, ormai da circa 300 anni,³ dunque il commercio, che era «il

*Dottore di ricerca in storia economica, membro della Società Italiana degli Storici Economici. Docente a contratto nel Dipartimento di scienze linguistiche e letterature straniere, Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia.

** Testo della conferenza tenuta presso la Sede dell'Ateneo di Brescia venerdì, 7 giugno 2019.

¹ PAOLO GUERRINI, *La Pieve di Sale Marasino*, in *Memorie storiche della diocesi di Brescia*, Scuola Tipografica Opera Pavoniana, Brescia 1932, p. 35.

² Nell'Estimo Mercantile del 1750 vengono citati «Bartolomeo e fratelli Serioli» che «lavorano coperte di lana» ed è molto probabile che si tratti proprio dei fratelli di Domenico. M. FERRARI, *Sale Marasino nell'Estimo Mercantile del 1750*, in *Storia ed Arte nella chiesa di San Zenone di Sale Marasino*, FdP Editore, Marone 2007, pp. 60-61.

³ *Ibid.*

motore della potenza veneziana»⁴ ha significato fortuna per tanti suoi sudditi tra i quali, come vedremo in seguito, anche Domenico Seriola. Non sono stati trovati documenti relativi ai primi anni della sua vita, tuttavia il fatto che lui non sia citato nell'estimo del 1750 suggerisce l'ipotesi (confermata anni dopo da Domenico stesso) che fosse già partito da Marasino e avesse già iniziato la sua attività di commerciante in Oriente.

La Repubblica di Venezia comprendeva nel momento di massimo sviluppo, tra il XIII e il XIV secolo, quasi tutte le coste orientali dell'Adriatico – noto come Golfo di Venezia – ma anche le grandi isole di Creta («Candia» – come la chiamavano i veneti) e Cipro, gran parte delle isole greche e del Peloponneso («Morea» per i veneti dell'epoca). Le sue ramificazioni arrivano a più riprese fino al Bosforo, dove fin dal 1082 viene riconosciuta «l'esistenza di un quartiere veneziano in piena Costantinopoli». ⁵ Sin d'allora Venezia riesce attraverso la sua abilità politica ma soprattutto economica «a crearsi un'indipendenza e un'egemonia marinara e a farle riconoscere tanto dall'Oriente quanto dall'Occidente». ⁶ È evidente dunque che il contesto nel quale si inserisce Domenico Seriola era senz'altro molto complesso, caratterizzato da ampi spazi geografici, diversità culturali, e realtà storico politiche non sempre facili da interpretare. L'attività di commerciante richiedeva non solo un forte spirito di iniziativa, ma era spesso contraddistinta da alcuni binomi a volte inseparabili: guadagno e rischio, rigore e sacrificio, onestà e onore, arguzia e intraprendenza.

Per quanto riguarda Seriola, «persona di tutta probità e cognizione» come veniva descritto in una lettera dei cinque Savi alla Mercanzia⁷ nel 1762, la sua attività a servizio della Repubblica Veneta durò più di quarant'anni in uno spazio geografico ampio che va dal Cairo all'isola di Cipro e in seguito in terra siriana ad Aleppo, seguendo una carriera in continua ascesa: commerciante, vice console, deputato e infine console generale. Anche se la documentazione relativa ai suoi primi anni di servizio è pressoché inesistente, in una sua lettera del 1780 indirizzata ai cinque Savi alla Mercanzia è lo stesso Seriola che traccia

⁴ ANDREA ZORZI, *Una città, una repubblica, un impero. Venezia 697-1797*, Mondadori, Milano 1980.

⁵ Il riferimento è alla Crisobolla del 1082, importante editto bizantino che concedeva amplissimi privilegi commerciali al Ducato di Venezia. Per ulteriori dettagli si veda ANDREA ZORZI, *Una città, una repubblica, un impero. Venezia 697-1797*, cit., p. 94.

⁶ AUGUSTE BAILLY, *La Serenissima Repubblica di Venezia*, Dall'Oglio, Milano 1963, pp. 51-88.

⁷ I Cinque Savi alla Mercanzia, nuova magistratura nata a Venezia nel Cinquecento, come referente per le materie commerciali. La sua competenza si estende sempre di più a diversi campi «navigazione, commercio, arti, manifatture, dazi, dogane, imposte sull'importazione ed esportazione, mercanti, sia veneti che forestieri, consolati veneziani all'estero e esteri a Venezia, naufragi, assicurazioni marittime, sensali, contrabbandi, tabacchi, strade, agricoltura e infine anche accordi internazionali di commercio.» MARIA PIA PEDANI, *Consoli veneziani dei porti del Mediterraneo in età moderna*, «Mediterranea ricerche storiche», n. 5, dicembre 2005, p. 177.

in modo molto chiaro la progressione delle sue esperienze in Oriente: “[...] questa pratica io la fondo sulla non breve dimora mia di otto anni in Cairo Negoziante e di poi sul lunghissimo corso di quali 22 anni di mia continua permanenza e nel Regno di Cipro nel carattere di vice Console e nella Piazza di Aleppo col titolo prima di Deputato della Veneta Nazione e poscia con quella di Console Generale.”⁸

Alla luce di quanto sopra è ormai una certezza che nel 1750 (anno dell’Estimo Mercantile di Sale Marasino) all’età di 35 anni, Domenico si trovava già in Oriente, commerciando prima al Cairo – per otto anni – e in seguito a Cipro, territorio che aveva consolidati legami sia con l’Egitto che con Venezia. L’isola, ricordiamo, rappresentava un punto di riferimento importante per la Repubblica Veneta alla quale era appartenuta dalla fine del Quattrocento. All’epoca “per ubicazione, grandezza, fertilità e ricchezza, Cipro superava tutte le isole del Mediterraneo orientale; abbastanza prossima alla Siria e all’Asia Minore offriva ai vascelli un eccellente scalo e i capitani veneziani vi si ritrovavano in terra amica poiché moltissimi compatrioti vi si erano stabiliti”.⁹ Da tempo sotto influenza veneta, l’annessione del regno di Cipro ai domini veneziani avvenne nel 1489 quando la regina Caterina Corner (veneta sposa del defunto re Giacomo II di Lusignano)¹⁰ fece dono del suo reame alla Repubblica di Venezia in cambio di estesi possedimenti ad Asolo, nel trevigiano, dove si trasferì fino alla sua morte nel 1510.¹¹ Entrata in possesso del regno cipriota, Venezia instaurò nell’isola la propria amministrazione,¹² insediò i coloni ed estese sul territorio la propria rete commerciale che continuò anche dopo il 1588 quando l’isola fu conquistata dagli ottomani. La Porta Ottomana acconsentì “[...] che i mercanti veneti siano lasciati liberamente trafficare a Cipro, venendo con le loro navi come si pratica a Costantinopoli, Cairo, Alessandria e Tripoli”.¹³

Sulla piazza di Cipro la documentazione esistente nell’Archivio di Venezia offre tracce dell’attività del mercante Seriola e della ditta «Serioli e Pelli». Troviamo il suo nome sui manifesti delle mercanzie, manifesti di carico che

⁸ Archivio di Stato di Venezia (d’ora in poi A.S.VE.), Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 604 - lettere dei Consoli, lettera di Domenico Seriola da Aleppo, agosto 1780.

⁹ AUGUSTE BAILLY, *La Serenissima Repubblica di Venezia*, cit., pp. 152.

¹⁰ La figura della regina è strettamente legata anche al territorio bresciano e al lago d’Iseo in particolare. Nel 1497 Caterina Corner arriva a Brescia per trovare suo fratello Giorgio che ne è il podestà. Viene accolta con grandi festeggiamenti, fa un ingresso maestoso in città mentre durante i tre mesi di sua permanenza è ospite nella Rocca degli Oldofredi – all’epoca di proprietà dei Martinengo – a Montisola e le grandi famiglie bresciane fanno a gara in città e provincia per offrire in suo onore feste, danze, giostre, giochi e concerti. Per maggiori dettagli si veda FRANCO NARDINI, *Brescia e i bresciani dalle origini al 1945*, Editoriale Ramperto, Brescia 1979. pp. 77-78.

¹¹ AUGUSTE BAILLY, *La Serenissima Repubblica di Venezia*, cit., p. 153.

¹² ANDREA ZORZI, *Una città, una repubblica, un impero. Venezia 697-1797*, cit., p. 150.

¹³ A.S.VE, Cinque Savi alla Mercanzia, b. 8. Doc. 977.

accompagnavano le navi in partenza dal porto di Larnica – odierna Larnaca, importante città sulla costa meridionale dell'isola. A parte lo spaccato di vita economica dell'epoca, questi documenti forniscono informazioni riguardanti il tipo di merci che Seriola commerciava – principalmente tessuti o prodotti connessi – e le quantità che spediva a Venezia. Nei suoi primi anni di permanenza sull'isola continua la sua attività, lavorando con onestà e dedizione facendosi conoscere e rispettare dalla comunità locale. E fu questo – come dimostra la documentazione d'archivio – il principale motivo per il quale anni dopo, nel 1759, fu scelto e nominato Vice Console del Consolato Veneto a Cipro.

L'istituzione consolare richiede un dettagliato approfondimento per comprendere il suo ruolo e le dinamiche dei rapporti sia con la repubblica veneta – la Dominante – che con le nazioni estere. Secondo la definizione, che viene espressa nel Codice per la Veneta Mercantile Marina, i consoli furono una delle più antiche istituzioni della repubblica, «la di cui principale ispezione si è di vegliar sul Commercio, e di proteggere i sudditi».¹⁴ Le sedi consolari erano un'istituzione di primaria importanza ed i mercanti veneti erano ormai abituati a trovare «nelle piazze estere un rappresentante della madrepatria incaricato a vegliare su di loro». Oltre alla protezione, la figura consolare permetteva un attento controllo dello stato, evitando così che i mercanti si dirigessero in gran numero verso un determinato paese.¹⁵ L'importanza della presenza del console in un paese estero risulta dunque fondamentale, tutti i consolati avevano un ruolo strategico anche se alcune sedi erano più prestigiose, come quelle in Siria o in Egitto. Certamente i consoli in territori ottomani avevano una missione più delicata perché spesso venivano equiparati agli ambasciatori veri e propri, anche se le loro competenze erano più limitate. I casi in cui consoli veneti furono arrestati e uccisi per motivi politici o diplomatici dimostrano quanto questo aspetto fosse frequente e non trascurabile. I consoli veneti venivano distinti in base all'ubicazione: di Levante, di Ponente e del Golfo¹⁶ e la struttura

¹⁴ *Codice per la Veneta Mercantile Marina*, Pinelli stampatori ducali, 1786 Venezia, Parte prima, titolo XII.

¹⁵ MARIA PIA PEDANI, *Consoli veneziani dei porti del Mediterraneo in età moderna*, cit., p. 183.

¹⁶ Le coste orientali dell'Adriatico formavano la Dalmazia veneta, e quindi dipendevano direttamente da Venezia: al di là della stretta fascia costiera, nell'entroterra ottomano, vi era un consolato a Sarajevo, in Bosnia, istituito nel 1588, e più a sud, almeno dall'inizio del Settecento, uno a Durazzo in Albania. La parte occidentale del bacino adriatico apparteneva invece ad altri stati per cui ci fu bisogno, sin dal Medioevo, di una fitta rete di consolati e vice-consolati. Dopo quello di Ancona ve ne era un altro a Pescara e quindi tutta la costa e l'immediato entroterra erano costellati da porti e città dove si trovavano rappresentanti veneti: Francavilla, Ortona, Lanciano, la sede importantissima di Chieti (sede del consolato generale in Abruzzo), quindi Vieste, Manfredonia, Foggia, Barletta, Trani, che aveva avuto una particolare importanza con il titolo di consolato di Puglia, e poi Bisceglie, Molfetta, Giovinazzo, Bari, Mola, Monopoli, Ostuni, Brindisi, Lecce, Otranto, Gallipoli e infine Taranto. In Sicilia vi erano invece consolati a Messina e Palermo; altri stavano a Malta, Na-

consolare veneziana era basata «su una vera e propria rete, formata da consoli, vice-consoli e semplici agenti, o fattori, all'interno della quale le informazioni circolavano [...] con i mezzi e i tempi di allora».¹⁷

A partire dal Cinquecento i consoli di Levante, e tra essi anche quelli di Cipro, venivano eletti dai Cinque Savi alla Mercanzia – Magistratura nata nel Cinquecento come referente per le materie commerciali – oppure dal Bailo di Costantinopoli – il rappresentante della Repubblica di Venezia presso la Porta Ottomana. Se in principio i consoli venivano scelti dalla classe degli aristocratici, dopo il Seicento, con l'infittirsi della rete consolare, queste cariche venivano ricoperte anche da comuni cittadini, sudditi veneti che possedevano certe caratteristiche. I consoli provenivano dall'ambiente «dei capi di piazza, dei mercanti, non di rado sudditi dalmati, delle Isole Ionie o di altre regioni, pratici dei luoghi, degli uomini, delle lingue, degli usi e delle astuzie»;¹⁸ certamente, come sottolineava M. P. Pedani, i Veneziani furono sempre attenti nel valutare coloro che nominavano consoli e anche vice-consoli o fattori.¹⁹ Le informazioni venivano raccolte e valutate tenacemente e la corrispondenza esistente dimostra quanto il ruolo dei giudizi fosse stato importante, anche per la nomina di Domenico Seriola che fu attentamente valutato.

Come già accennato, il ruolo delle comunicazioni in generale era fondamentale, le notizie viaggiavano soprattutto da e per Venezia o Costantinopoli in quanto i principali interlocutori dei consolati erano da un lato la Magistratura dei Cinque Savi alla Mercanzia – «padroni colendissimi»²⁰ – e dall'altro lato il Bailo di Costantinopoli il quale, in qualità di rappresentante diplomatico di Venezia alla Porta Ottomana, aveva la giurisdizione su tutti i consoli veneti operanti nell'Impero Ottomano.

Proprio agli «Illustrissimi ed Eccellentissimi Signori Padroni Colendissimi, Li V Savii alla Mercanzia» fu indirizzata una delle prime lettere di Domenico

nel prestigioso incarico:

poli, Civitavecchia, Livorno e Genova. Quello di Cagliari, in Sardegna, venne creato solo nel 1709. Rappresentanti veneti stavano poi a Marsiglia e Barcellona; altri vennero concentrati, in particolare dai primi anni del Settecento, nella zona di Gibilterra, così importante per le rotte di Ponente: Almeria, Malaga, Algeciras, Cadice, Sanlúcar de Barrameda, senza dimenticare i grossi centri dell'interno come Siviglia e naturalmente Madrid. Le navi che facevano rotta verso l'Inghilterra trovavano poi altri consolati a Lisbona, l'Aia e infine a Londra. Per maggiori dettagli MARIA PIA PEDANI, *Consoli veneziani dei porti del Mediterraneo in età moderna*, cit., pp. 183-184.

¹⁷ *Ivi*.

¹⁸ MARIA FRANCESCA TIEPOLO, introduzione all'*Archivio del Consolato Veneto a Cipro (fine sec. XVII – inizio XIX)*, a cura di G. Migliardi O'Riordan, Venezia 1993.

¹⁹ MARIA PIA PEDANI, *Venezia porta d'Oriente, il Mulino*, Bologna 2011, p. 87.

²⁰ Dicitura spesso utilizzata nelle intestazioni delle lettere inviate ai Cinque Savi alla Mercanzia.

Dal venerato foglio delle Eccellenze Vostre di 9 Aprile prossimo passato rilevo con mia esultanza e con altrettanta confusione l'onore che si sono degnate le Eccellenze Vostre d'impartirmi coll'approvare clementemente la mia destinazione in Vice Console di Cipro [...]. Dopo aver reso le più distinte Grazie all'Eccellenze Vostre per questo pregiatissimo testimonio della loro benignità e clemenza verso la mia umilissima persona, altro non mi resta che assicurarle di tutta la probità, attenzione e zelo per l'onore e vantaggio della nazione e per l'assistenza dovuta ai loro sudditi come Vostre Eccellenze avranno motivo di rilevare dal fatto, mentre certamente il mio dovere e l'ubbidienza ai comandi delle Eccellenze Vostre saranno i soli oggetti della mia mente e del mio cuore." (Larnica di Cipro, li 11 agosto 1759).²¹

Ribadiva Seriola nella sua lettera il suo principale ruolo, quello di prestare «l'assistenza dovuta» ai sudditi, agendo a «onor e vantaggio della nazione» per la durata del suo incarico che si concluse nel 1762 quando nella sua vita si apriva un capitolo nuovo: Aleppo.

Nell'odierna Siria, Aleppo – martoriata negli ultimi anni dalla guerra esplosa nel 2011 che ha devastato la regione – nel Settecento era un'importante città persiana, rilevante incrocio di vie commerciali. Le carovane del deserto passavano da Aleppo, collegando città importanti come Damasco, Bagdad, Bassora, Mecca, arrivando fino ad Ispahan, nell'attuale Iran, sulla via della seta. Centinaia di cammelli trasportavano aromi delle Indie orientali, spezie, tappeti, sete e altri prodotti dalle manifatture dell'Asia. Le merci che le navi venete portavano in Oriente verso la Persia, erano soprattutto: “panni tessuti d'oro, d'argento ed a vari colori, velluti, damaschi, stoffe di lana e di seta, fili d'oro, d'argento e galloni, cera lavorata, zucchero raffinato, mercurio, vitriolo, cinabro, arsenico, canfora, cremor di tartaro, teriaca, casse di noce, cordami, carte da giuoco, armi, acciai, ferrareccie, aghi, carta, stampati, chincaglie, vetri, specchi e conterie”.²²

Anche per la Repubblica di Venezia, quindi, la piazza di Aleppo rappresentava un punto di riferimento per il commercio con l'Oriente ed il consolato veneto vi ebbe una lunga permanenza. Ad Aleppo fu trasferito nel 1548 il Consolato di Damasco – il più importante oltre a quello d'Egitto – e vi rimase per oltre cento anni fino al 1675 quando venne soppresso a causa della forte diminuzione dei traffici commerciali dovuta in parte alle varie guerre nella Persia e in parte a congiunture sfavorevoli generate dalla lunga crisi del Seicento.²³ La storiografia attesta che “la tutela dei sudditi di Venezia venne dunque affidata al rappresentante britannico fino alla metà del Settecento quando essi furono sottoposti all'autorità del consolato veneto a Cipro. Nel 1762 il rinascere dei commerci con la Persia spinse la Repubblica a nominare

²¹ A.S.VE., Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 647 – Lettere dei Consoli – Cipro 1721-1760.

²² GUGLIELMO BERCHET, *La Repubblica di Venezia e la Persia*, Edizione elettronica, p. 95.

²³ MARIA PIA PEDANI, *Venezia porta d'Oriente*, cit., p. 86.

un nuovo console ad Aleppo.²⁴ Il nuovo console aveva un nome a noi ormai noto: Domenico Seriola. Arrivò ad Aleppo nel 1762, all'inizio in qualità di Deputato veneto ed in seguito come Console Generale. La sua nomina segnò l'autonomia dal Consolato di Cipro, e per questo incarico Seriola venne considerato «il più utile e il più opportuno» in quanto si era già distinto per il suo operato in qualità di Vice-Console di Cipro:

Se in Aleppo pertanto devesi per gli addotti motivi destinare un console [...] il più utile ed il più opportuno non sappiamo riconoscere se non se il veneto suddito Domenico Seriola persona di tutta probità e cognizione, avendone già dati saggi nell'esercizio del vice-consolato di Cipro con molta sua laude e nostra approvazione sostenuto. (I Cinque Savi alla Mercanzia, Venezia li 23 dicembre 1762).

Oltre che «godere ottima fama di onestà e di intelligenza nel commercio»,²⁵ l'incaricato doveva essere munito delle patenti con le quali veniva nominato²⁶ e di speciali commissioni, cioè le regole cui doveva attenersi.²⁷ All'arrivo nel luogo di residenza, il nuovo console «doveva presentare le patenti a quelle autorità per essere riconosciuto, quindi rispettato ed obbedito dai sudditi. Il suo impiego durava 5 anni, nè poteva sostituire alcuno, senza espressa permissione del magistrato dei Cinque savi».²⁸

Sul periodo trascorso in Aleppo esiste una ricca documentazione all'Archivio di Stato di Venezia, soprattutto lettere che Domenico Seriola scrisse ai suoi superiori, i cinque Savi alla Mercanzia. Tali scritti ci permettono di ricostruire la sua esperienza in terra siriana, in un mondo complesso nel quale l'attività di commercio era solo una parte cui si aggiungevano tutti gli altri aspetti scaturiti dai rapporti dei sudditi veneti con la popolazione e le istituzioni locali come la questione delicata riguardante la persecuzione dei missionari cattolici raccontata fin dalle prime lettere del nuovo incaricato Console. Comprendiamo dunque la complessità della situazione e delle relazioni che caratterizzavano la società multietnica e multiculturale dell'Oriente e di Aleppo in particolare. Risulta evidente che l'assistenza che il console doveva prestare ai sudditi veneti non riguardava solo i commercianti che vi risiedevano ma si estendeva a tutte le categorie presenti e, da come risulta dai suoi scritti, Domenico Seriola cercò

²⁴ MARIA PIA PEDANI, *Consoli veneziani dei porti del Mediterraneo in età moderna*, cit., p. 186.

²⁵ MARIA PIA PEDANI, *Consoli veneziani dei porti del Mediterraneo in età moderna*, cit., p. 201.

²⁶ Lettera patente = il documento con cui uno stato dichiara la volontà di nominare una determinata persona come proprio console in un paese straniero. Fonte: Vocabolario Treccani.

²⁷ MARIA PIA PEDANI, *Consoli veneziani dei porti del Mediterraneo in età moderna*, cit., p. 187.

²⁸ GUGLIELMO BERCHET, *La Repubblica di Venezia e la Persia*, cit., p. 120.

di fare sempre il suo meglio usando la sua grande capacità di analisi²⁹ e l'abilità di andare a fondo delle problematiche, qualità che emergono con chiarezza dalle sue lettere.

Per quanto riguarda le doglianze dei padri missionari, negli anni riuscì ad assistere le missioni cattoliche di Aleppo e lo fece in vari modi: «ricevendoli in ospitalità, sostenendoli con denaro, e prendendo la loro difesa contro le insidie degli infedeli e dei scismatici». La citazione è parte del testo del Breve Apostolico con il quale nel 1776, il Papa Pio VI riconoscendo i suoi meriti eccezionali gli conferisce il titolo di «conte del Laterano e del palazzo apostolico»:

[...] È giusto che il Romano Pontefice per la sua benevolenza, conceda grazie e onori a coloro che verso di lui dimostrano non pochi segni di fede e di devozione, e in più hanno meriti di virtù e di onestà. Perciò, data la vostra sincera fede e devozione verso di Noi e verso la Sede Apostolica e per gli aiuti dati ai missionari apostolici nella città di Aleppo ricevendoli in ospitalità, sostenendoli con denaro, e prendendo la loro difesa contro le insidie degli infedeli e dei scismatici, Noi volendo riconoscere tutti i meriti, accordandovi degni favori di grazia e benevolenza, e concedendovi il nostro sostegno a difesa contro qualsiasi altra persona, vi nominiamo ed eleggiamo con l'autorità apostolica di questo documento, Conti del Laterano e del palazzo apostolico.

31 agosto 1776

Per Domenico e Antonio Seriola di Sale, diocesi di Brescia.³⁰

Domenico Seriola venne insignito inoltre della croce dell'Ordine della milizia aurata, meglio conosciuto con il nome di Ordine dello Speron d'Oro, ordine cavalleresco pontificio conferito a coloro che si sono prodigati per diffondere il messaggio della Chiesa. Le sue capacità e la competenza furono messe a prova non solo nei rapporti con le comunità religiose ma anche nelle pratiche strettamente connesse alla sua principale missione: proteggere i commercianti

²⁹ Le descrizioni delle persone – che spesso Domenico Seriola fa – sono di frequente molto dettagliate, puntuali e alquanto oggettive; in questo caso la descrizione del suo dragomanno licenziato ne è un buon esempio:

«Se per una parte confessar devo ingenuamente alle Vostre Eccellenze che il suddetto Dib io lo riconobbi sempre per uno dei migliori dragomani d'Aleppo di somma cognizione, abilità e destrezza nel maneggio di qualsiasi più difficile e scabroso affare, non devo poi per altra parte poter tacere lo che mi sarebbe di una colpa imperdonabile ch'egli è di un genio dei più torbidi e raggiratori che ha un animo mal fatto e vendicativo che è avido ed insaziabile, capace e pronto a sacrificare al proprio interesse il Consolato, li Veneti Negozianti e quelli che sono sotto la Veneta Protezione». A.S.VE, Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 604 – Lettere dei Consoli – Aleppo 1780-1797, *Lettera di Domenico Seriola, agosto 1780*.

³⁰ Archivio Segreto Vaticano, Sec. Brev. Reg. 3846, ff. 37 rv, *Breve Apostolico del 13 Agosto 1776* nel quale Pio VI nomina conti Domenico e il suo nipote Antonio Seriola per meriti verso le missioni cattoliche ad Aleppo. Per quanto riguarda la persona del nipote Antonio non sono state trovate indicazioni alcune. Probabilmente era figlio dei uno dei suoi fratelli, anch'esso commerciante di lana e si presume visse e lavorasse insieme a Domenico.

veneti e favorire il commercio a vantaggio della Repubblica Veneta.

Il dovere del console includeva tante pratiche di ordinaria amministrazione: “Tenere doveva sopra apposito libro timbrato la nota, giorno per giorno, dei veneti bastimenti che arrivavano nel suo raggio giurisdizionale, colle più minute indicazioni del carico, del capitano e dell’equipaggio, riscontrando, mediante apposito esame, le polizze di carico, le fedì di sanità e i ruoli degli equipaggi. Tutti i manifesti dei carichi e le notizie più importanti relative al commercio ed alla navigazione, egli doveva far giungere al più presto possibile al magistrato dei Cinque savi”.³¹

Attraverso lunghi rendiconti, Domenico Seriola inviava dettagliate notizie a Venezia circa i traffici commerciali correnti, le rotte utilizzate e le mercanzie che arrivavano con le carovane via terra oppure dai porti di sua pertinenza, tra cui il più importante era quello di Alessandretta, nel sud dell’attuale Turchia a circa una settimana di cammino da Aleppo, situato nell’entroterra. Le navi che arrivavano da Venezia – percorrendo la distanza per Alessandretta in quasi tre mesi di navigazione – portavano oltre alle merci anche la corrispondenza, le lettere che i Cinque Savi inviavano al Console, i «venerati fogli», alle quali egli rispondeva puntualmente.

Le armi erano tra le merci particolarmente delicate che arrivavano nello scalo di Alessandretta, perciò attentamente monitorate e soggette a forti restrizioni da parte della Serenissima affinché non fossero vendute in «Barbaria» – la regione magrebina da dove partivano la maggior parte dei corsari barbareschi che attaccavano le navi venete:

Dal manifesto d’entrata della suddetta nave del capitano Gio Batta Zane ho rilevato aver egli condotte in quella scala le canne da schioppo in numero di 70 che le Eccellenze Vostre graziosamente hanno permesso a cotesto Sabatto Altaras di estrarre da cotesta Serenissima Dominante adrizzate a questa ditta Salomon Altaras e Figli e per le quali quando verranno trasportate a questa parte non ometterò di farne il dovuto riscontro [...] per invigilare che delle medesime non ne venghi in alcun tempo spedite caricate sopra bastimenti di bandiera nazionale che diretti fossero per gli canto della Barbaria³² nel qual caso con risoluzione ordinerò l’occorrente per impedirlo. (Aleppo, 17 settembre 1776).³³

Non sempre i capitani o i commercianti rispettavano le indicazioni della Serenissima ed il console Seriola, rilevando le pratiche scorrette, puntualmente

³¹ GUGLIELMO BERCHET, *La Repubblica di Venezia e la Persia*, cit., p. 120.

³² Il problema dei corsari barbareschi preoccupava seriamente Venezia in quanto arrecavano grave disturbo al commercio veneto. Nel 1750 i savi lamentavano «i corsari accrescono gli armamenti, le perdite si succedono incessanti, e siamo ridotti o a tenere nei porti i legni o a farli navigare con danno per le eccedenti spese di sicurezza e di equipaggio, o a perderli con disdoro della nazione.» Per ulteriori dettagli si veda ANDREA ZORZI, *Una città, una repubblica, un impero. Venezia 697-1797*, cit., p. 256.

³³ A.S.VE., Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 604 – Lettere dei Consoli – Aleppo 1780-1797.

non mancava di segnalarlo:

In questa forma Eccellentissimi padroni, tutti fanno quello che vogliono così non sono osservate né le leggi né gli ordini di Vostre Eccellenze. Le Vostre eccellenze mi comandano con tanta gelosia l'affare degli armi ed esse canne da schioppo non dando libertà di fare da costì (*ndr*, da qui) delle spedizioni senza il benigno permesso di Vostre Eccellenze, ma vedo che ne fanno delle continue spedizioni per il Levante e per queste parti senza il detto benigno permesso di Vostre Eccellenze, che le porta non osservano gli emanati comandi [...] vendendo in ogni luogo e a chi vogliono, possono vendere a Barbarechi e a Persone che le porta o che le mandi in Barberia senza nè le Vostre Eccellenze o gli consoli sapino niente, disordini che merita gli benigni riflessi di Vostre Eccellenze [...]. (Aleppo, 17 settembre 1776).³⁴

Il commercio via terra era un importante componente degli scambi commerciali in Oriente. Le carovane, «l'anima del commercio» come furono definite da Seriola, viaggiavano da Bassora o Bagdad verso Aleppo portando a dorso di cammello veri e propri tesori. La partenza di una carovana veniva segnalata mentre l'arrivo era sempre incerto a causa di imprevisti vari e dei pericoli che spesso incontrava.

Scrivava ancora il console di Aleppo:

Arriva un messaggero da Bagdad che porta la nuova che per gli primi dell'andante mese sarebbe da costà (*ndr*, da lì) per qui partita una carovana ben scortata da soldati arabi piuttosto ricca per quelle che sono solite venire da quella parte essendo di circa 400 cariche da cammelli cioè 100 di droghe, 200 da caffè, e 100 tra tellame d'India, seta e filati di cotone, potrà essere qui per circa la metà del prossimo ottobre, Iddio faccia che venghi a salvamento.

Scrivono da Bassora che già quattro mesi doveva essere una carovana con tellame d'India, caffè e qualche droghe addirittura per qui per la via del deserto ma il Bassà³⁵ di Bagdad non li permise di venire addirittura volendo che passi prima a Bagdad per così assoggettare gli affetti a quella dogana e farli soffrire doppio diritto oltre altri aggravie spese che vi sono in quel luogo; si spera però che da detto Bagdat in breve tempo s'avverrà una carovana, che Iddio lo faccia segua presto poiché l'anima di questo commercio sono le carovane di Bassora e Bagdat. (Aleppo, 25 maggio 1772).³⁶

Oltre ad un rendiconto della situazione dei traffici commerciali le relazioni del console rappresentavano una fine analisi di mercato. Cosa si vendeva e cosa no, perché alcune merci non trovavano più acquirenti, quali erano i

³⁴ A.S.VE., Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 604 – Lettere dei Consoli – Aleppo 1780-1797.

³⁵ Bassà – carica ufficiale nell'impero ottomano, sinonimo di podestà;

³⁶ A.S.VE., Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 604 – Lettere dei Consoli – Aleppo 1780-1797.

concorrenti sul mercato e la descrizione dei prodotti erano solo alcune delle considerazioni che puntualmente Seriola illustrava ai suoi superiori di Venezia.

Le Indie rappresentavano una piazza commerciale di un'importanza tale da influenzare sensibilmente l'andamento del commercio in Oriente e in Europa:

Passano ancora qualche altri capi di robba a lume³⁷ ma freddamente cioè gli rubini di numero, [...], le agate e qualche partite le contarie, il buonesito degli quali generi come delle corniole dipendono dalle domande delle Indie che in oggi sono arrestate. (Aleppo, 20 dicembre 1770).³⁸

Le crisi di mercato toccavano non solo i commercianti ma anche le entrate del consolato che fondava la sua sopravvivenza sulle tasse imposte sulle merci. Molto accurate erano anche le indicazioni sui prezzi del mercato ed il console di Aleppo dimostra di avere una buona conoscenza della varietà di merci, tipologie di prodotti, tipi di lavorazione, ecc. Le sue informazioni arrivate nella madre patria aiutavano a regolare i flussi e a prendere le decisioni più opportune:

Al più che si potrebbe venderle in oggi quando vi fosse qualche arbitrate, sarebbe di piastre 5 e mezza al mazzo, le corniole grosse di granni 120 e 140 e piastre 7 1/4 al mazzo le fine di granni 170 e 180 [...]. E già m'aspetto per l'anno prossimo che non venga la più minima quantità e sarà bene che non ne venghi sino a tanto che dall'India venghi qualche ricerca che non potranno mancare col tempo. Coll'essersi introdotti gli forestieri avendo trovato de buoni guadagni si sono troppo ingolfati e ne hanno fatto venire molto più di quello poteva consumare la piazza, motivo che sono ridotte al stato che li ho di sopra rassegnato. (Aleppo, 20 dicembre 1770).³⁹

Come risulta evidente, l'andamento del commercio veneto era fortemente influenzato dalla presenza dei concorrenti esteri che introducevano sul mercato merci ad un prezzo migliore oppure merci diverse, molto ricercate dai compratori.

[...] gli migliori però capi delle nostre manifatture cioè gli damaschetti con oro et i panni Parangoni e sotto Parangoni sono totalmente aboliti né di questi si può fare alcun esito. Gli detti panni in passato venivano venduti in molta copia perché di questi qui si servivano per fare berette le quali poi passavano nella Mesopotamia Mosul e Bagdad ma dopo che gli francesi hanno introdotto le berette della loro fabbrica, questa hanno preso un'assai favorevole corso e gli panni non sono più nemmeno guardati. Ogni nave Francese che arriva da Marsiglia viene a portare una quantità d'esse berette et anno per anno il consumo arriva al valore di 120.000

³⁷ A lume = tecnica di lavorazione del vetro a Venezia

³⁸ A.S.V.E., Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 604 – Lettere dei Consoli – Aleppo 1780-1797.

³⁹ *Ibid.*

piastre e molte navi non trovando di poter fornirsi del bisogno in Francia passano in Tunisi a supplire con la provvista di quelle che si fabbricano colà che sono assai belle et il prezzo di esse berette va sempre aumentando mentre delle piastre 16, 17 che da principio si vendevano le due dozzine [...] in oggi si vendono a piastre 20 e ciò per pronti contanti né stando neppure un'ora nei magazzini. (Aleppo, 20 dicembre 1770).⁴⁰

Il console Seriola era molto attento a questi sviluppi e descriveva anche il suo impegno per trovare soluzioni ai vari cambiamenti che venivano ad alterare gli equilibri esistenti:

Io ho procurato e per il bene di nostro commercio e per rendere la pariglia agli francesi gli quali con l'introduzione d'esse berette hanno fatto andare per terra gli nostri panni, di tentare che fosse costì introdotta la fabbrica de simili berette e perciò ho scritto tanto a codesto sig. Pietro Manzoni come a sig. Sebastiano Parolin e gli ho mandato le mostre di quelle di Francia. (Aleppo, 20 dicembre 1770).⁴¹

Un aspetto a parte che il console doveva affrontare erano le spese del consolato che quasi sempre rappresentavano un capitolo dolente. L'entrata principale era costituita dalla tassa consolare o «consolato» come spesso viene chiamata nelle varie lettere. I diritti consolari venivano riscossi «nei modi e misure fissate da apposita tariffa stabilita dai Cinque savi, ed esposta nella cancelleria del consolato, con proibizione di esigere di più, e di prender danari a censo o mutuo a debito della nazione».⁴² La tariffa doganale percepita – unica per tutti i consolati veneti – era fissata al 2% sulle merci che arrivavano o venivano spedite sotto bandiera veneta, mentre per le merci commerciate sotto bandiere estere i diritti consolari da protezione erano di 1%. Purtroppo, spesso gli altri consolati oppure i commercianti stessi trovavano metodi più o meno chiari per deviare il pagamento o evitare di pagare l'importo dovuto. Le segnalazioni e le proteste di Seriola sono multiple fin dall'inizio del suo servizio in Aleppo dove trovò una situazione irregolare – incoraggiata dal suo predecessore Brigadi – ed ebbe non pochi problemi ad imporre la giusta direzione:

Ah Eccellenze! Se potessero qui vedere il far di questi veneti, che non fanno altro studio che di trafugare a tutto potere e dogana turca e consolato quando possono. (Aleppo, 9 agosto 1763).⁴³

Gl[ie] brogli messi in atto dai commercianti veneti erano tanti e di varia natura:

⁴⁰ A.S.VE., Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 604 – Lettere dei Consoli – Aleppo 1780-1797.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² GUGLIELMO BERCHET, *La Repubblica di Venezia e la Persia*, cit., p. 120.

⁴³ A.S.VE., Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 603 – Lettere dei Consoli – Aleppo 1757-1779.

[...] danno in nota una mercanzia per l'altra, danno le note del contenuto delle colli molto meno di quello che realmente contengono.

[...] Questi traffugi li fanno con più facilità per le (...) polizze di charico che non dichiarano la qualità e quantità delle mercanzie come pure li manifesti che presentano li capitani, ne quali altro non si rileva che così tante mercanzie diverse, abuso tanto pregiudizievole al diritto consolare, perché con l'oscurità de manifesti, almeno per il consolato, danno in nota quello che vogliono e se hanno un collo di mercanzia ricca, sono capaci di darla in nota al consolato per altra povera, onde se nelli manifesti fossero (come dovrebbe) spiegato la quantità e qualità delle mercanzie, vederessimo meglio il fatto nostro. Io però per necessità dovrò esser forzato di vedere il fatto mio. (Aleppo, 9 agosto 1763).⁴⁴

Spesso le perdite del consolato significavano perdite anche per il console che era costretto a spendere le sue riserve per far fronte alle spese continue e dalle lettere spedite a Venezia emergono le costanti richieste del deputato e, in seguito console, Domenico Seriola per ricevere i rimborsi dovuti.

[...] Eccellenze qui la ragione è ristretta sotto un'evangelio di verità, io dacchè ho l'onore di servire Vostre Eccellenze ho sacrificato tutto quello che avevo guadagnato col negozio in tanti anni, per sostenere con decoro il pubblico impiego, avendovi posto del proprio anche nel caduto anno per supplire a tutte le spese; non ho più da sacrificare, onde quando non ho d'avere proventi sufficienti per supplire alle necessarie spese de regali a turchi o per pagare li ufficiali e giannizzeri del consolato, non chè per il mio mantenimento come ho da fare. [...] Sotto li benigni caritatevoli riflessi di Vostre Eccellenze umilio pure il peso che tengo anche una famiglia che ho lasciato in Cipro e che devo mantenere in tante ristrettezze. Lasciati colà in abbandono li miei poveri affari e la mia casa, per portarmi a questa parte ad esercitare l'onoratami deputazione, in dovuta obbedienza delli venerati comandi dell'Eccellenze Vostre, senza nessun riguardo al mio povero stato. (Aleppo, 9 agosto 1763).⁴⁵

Il commercio non significava solo ricchezza e profitto, ma talvolta anche rischi e perdite ed i lunghi viaggi per mare, purtroppo, potevano avere anche esiti non sempre positivi. Nei casi di naufragio il console «doveva accorrere per salvare con ogni mezzo possibile i naufraghi, e riceveva poi il 2 per % di premio sul netto ricavo delle cose recuperate».⁴⁶ E sfortunatamente questi non erano gli unici eventi drammatici dell'epoca. Vengono descritti episodi riguardanti la liberazione di schiavi, la presenza dei corsari che rappresentavano una minaccia costante, così come l'incubo della peste che nella seconda metà del Settecento flagellava vasti territori nel Mediterraneo:

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ A.S.VE., Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 603 – Lettere dei Consoli – Aleppo 1757-1779.

⁴⁶ GUGLIELMO BERCHET, *La Repubblica di Venezia e la Persia*, cit., p. 121.

Poi al presente ci troviamo con qualche timore a motivo della peste che serpeggia all'intorno benchè in qualche distanza da questa città. In Diarbeki si sa essere della mortalità et in Merdin luogo più a noi vicino fa anche maggior strage e da tutte due gli detti paesi qui giungono frequenti le carovane. In Adana di Caramania pur si fa sentire tal malore e di la giornalmente approdano battelli con cottoni e passeggeri in Alessandretta scala di questa città. In Latachia scala dipendente da questo consolato seguirono qualche attacchi et in Cipro approdò bastimento francese proveniente da Satalia ove regna l'istesso morbo e dopo aver sbarcato sopra quel regno diverse famiglie trasportate da detta Satalia tra Limassol e Larnica gettò in acqua il secondo capitano e il scrivano morti di peste e il capitano medesimo nella rada di Larnica a bordo del suo bastimento morì attaccato dall'istesso male. Per quest'anno si spera che tal flagello qui non s'abbia a sentirsi ma nel prossimo si dubita che possa manifestarsi essendo del medesimo da tutte le parti circondati il che il Dio faccia non si verifichi e lo tenga lontano. (Aleppo, 25 maggio 1772).⁴⁷

Altrettanto distruttive e destabilizzanti le guerre facevano parte dello scenario in Oriente e spesso le relazioni di Seriola sono costellate di dettagliate descrizioni riguardanti i conflitti armati, soprattutto in Persia, la comparsa di nuovi leader politici e le conseguenze sulla vita economica di tali cambiamenti che modificavano gli equilibri esistenti.

Lettere recenti di Bagdat, ossia Babilonia e Bassora qui capitate già giorni avviano per positivo che la Persia s'attrova di presente in intero pacifico stato essendosi reso assoluto Padrone di tutta quella Monarchia Kerim Kan, il quale per la di lui buona Giustizia che esercita con saggezza, si è captivato l'amore e la stima di tutti quei popoli che Felici si chiamano di vedersi sodatti (uniti, *ndr*) sotto un sì valoroso Padrone, dopo essere stati per tanti anni agitati da sanguinose continue guerre civili; e sicome il detto Kerim Kan si è donato gran cura di promuovere nuovamente e far rifiorire il commercio, si è di già aperto il Traffico e (la, *ndr*) Comunicazione fra la Persia e quelli paesi del Gran Signore che sono contigui alla medesima, particolarmente con Babilonia e Bassora ove sono calati diversi Mercanti Persiani a provvedersi dei generi provenienti dall'Europa, lo che promette grande vantaggio al Commercio Europeo in generale et anche al nostro. [...] Anche diversi religiosi che spediti da Roma per le missioni d'Hispanhan (Ispahan, *ndr*) et altri luoghi in Persia s'attrovavano in Babilonia e Bassora in attenzione che cessando quelle turbolenze libero fosse a loro il passo d'andarvi, sono di già partiti per quelle loro rispettive Missioni, marca (segno, *ndr*) di più sicurezza che la detta Persia s'attrova intieramente pacificata. (Aleppo, 7 giugno 1763).⁴⁸

Gli equilibri politici ed economici erano spesso frutto della collaborazione tra le nazioni operanti su un determinato territorio. Più di una volta il console Seriola fa riferimento alle comunicazioni che intratteneva non solo con le

⁴⁷ A.S.V.E., Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 603 – Lettere dei Consoli – Aleppo 1757-1779.

⁴⁸ *Ibid.*

autorità locali ma anche con i rappresentanti delle altre nazioni specialmente Olanda, Inghilterra e Francia.

Oltre alle pratiche legate al commercio il console «erigeva gli atti verbali nei casi di getto ed in tutti gli altri nei quali veniva richiesto dai sudditi; eseguiva gli inventari, gli atti di morte; riceveva testamenti; e dava forza legale, come pubblico notaio, ai contratti stipulati alla sua presenza».⁴⁹ È interessante l'episodio raccontato da Domenico Seriola stesso a proposito di un suddito veneto il quale per sposarsi in Aleppo aveva bisogno del consenso del console. Dopo aver avuto varie informazioni che descrivevano tale suddito come una pessima persona⁵⁰ e in base alla propria conoscenza della situazione locale, il console nega il consenso e descrive in maniera dettagliata e coinvolgente l'episodio.

Lettera dopo lettera si viene a delineare un'epoca e una personalità – quella di Domenico Seriola – che si dimostra non solo un console competente ma anche un abile comunicatore con eccellenti doti di scrittura, fine osservatore dei fatti, degli eventi e delle persone. Con minuziosità e devozione svolse il suo lavoro nel consolato di Aleppo per oltre 18 anni, fino a quando l'età e la salute

⁴⁹ GUGLIELMO BERCHET, *La Repubblica di Venezia e la Persia*, cit., p. 121.

⁵⁰ Per avere un'immagine chiara della persona in questione – Antonio Bimbini – Seriola chiede informazioni a Cairo dove Bimbini visse e lavorò prima di arrivare in Aleppo. Le informazioni ricevute furono tutt'altro che rassicuranti:

“Voi mi domandate informazione del sig. Dott. Bimbini, vi dirò or amico di non aver alcuna invidia che siasi appoggiato dal sig. Popolani, voi stateli più lontano che potete, questo vi deve bastare per intendermi che la sua partenza da questa capitale ha fatto piacere all'intera nazione, onde regolatevi perché è persona pericolosa, né alcuno di nostri nazionali fù essente di avere brighe con il medesimo, infine servitevi dell'avviso per sapervi con il medesimo governare e non gli date confidenza poiché è di tutto capace. [...] Se questo pensa di venire in Cairo vi avverto che la nazione farà il suo possibile di non lasciarlo montare e se per caso facesse da costì partenza avvisatemi subito quale strada averà preso per fare passare gli ordini, perché non li venghi permesso di trasferirsi a questa parte”. Queste informazioni ricevute da Pini, ex console in Egitto, furono avvalorate in Aleppo dalla firma di altre due persone che garantivano l'autenticità della scrittura:

“Attesto io David Altaras per la ditta Salamon Altaras e Figli negozianti veneti qui stabiliti d'aver incontrato parola per parola la presente copia con le rispettive sei lettere originali ed aver ritrovato che li paragrafi estratti concordano fedelemente con gli originali medesimi, li quali attesto pure essere tutti e sei scritti e manoscritti di proprio pugno e carattere del sig. Francesco Pini, veneto negoziante in Cairo della cui firma e carattere ne ho piena cognizione. In fede sottoscrivo la presente in nome della suddetta mia ragione, questo di 20 maggio 1772, in Aleppo.

Attesto io Roberto Abbott, negoziante inglese qui stabilito d'aver incontrato parola per parola la presente copia con le rispettive sei lettere originali e d'aver ritrovato che gli paragrafi estratti concordano fedelmente con gli originali medesimi, li quali attesto pure essere tutti e sei scritti e manoscritti de propri pugno e carattere del sig. Francesco Pini, veneto negoziante in Cairo, della cui firma e carattere ne ho piena cognizione. In fede mi sottoscrivo questo di 20 maggio 1772, in Aleppo Roberto Abbott”.

A.S.VE., Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 603 – Lettere dei Consoli – Aleppo 1757-1779.

gli consentirono di accettare e di svolgere tale incarico.

Nel gennaio del 1779, dopo un “lungo e cattivissimo” viaggio di 52 giorni Domenico si trovava nel Lazzaretto di San Rocco di Livorno ad attendere il passare dei 40 giorni di isolamento imposto a tutte le imbarcazioni e gli equipaggi che rientravano a Venezia. Da lì scriveva al suo caro amico Pier Antonio Serassi di Bergamo:

È un anno e mezzo circa che me ne ritornai in Aleppo con pensieri di passar [...] ancor qualche anni, ma quel aria essendomi divenuta troppa nociva alla mia salute [...] sono stato obbligato di supplicare [il ritorno] in Venezia, che essendomi stato con difficoltà grande accordato dall'Ecc.mo senato spero di potermi recuperare [...] essendo però avanzato in età è tempo ormai di godere un pocho di quiete ho risoluto di non voler più Levante e di dimandar in maggio o in giugno dell'andante la mia dimissione. (Livorno, gennaio 1779).⁵¹

L'anno successivo, nel 1780, lasciò il suo incarico ad Aleppo. Rientrò in patria e gli ultimi anni della sua vita li passò a Venezia e poi a Sale Marasino dove morì nel 1794, all'età di 79 anni nella casa Zirotti.⁵² Si concluse così la sua esistenza mentre tre anni dopo si scrisse la parola fine anche alla storia della Repubblica di Venezia. Nell'archivio della parrocchia ritroviamo l'atto di morte di Domenico che riassume in poche righe la sua vita eccezionale:

13 ottobre 1794

Domenico Serioli, dotato di grande talento e nominato console di commercio veneto e romano esercitò lodevolmente il suo compito percorrendo mari e regni per circa quarant'anni e come riconoscimento fu insignito dalla repubblica Veneta del titolo di Conte e dal sommo pontefice col titolo di cavaliere. In fine ritornò nella sua patria. Qui nella casa di G. Battista Zirotti morì dopo aver ricevuto il sacramento dell'Unzione degli Infermi e dell'Eucarestia. Fu sepolto nel cimitero della parrocchia.⁵³

⁵¹ Bergamo, Biblioteca Civica “Angelo Mai”, carteggio Pier Antonio Serassi, 67R2 12.

⁵² Come risulta dall'atto di morte Domenico muore nella casa di G. Battista Zirotti. Molto probabilmente le due famiglie erano imparentate; troviamo nell'archivio della parrocchia che Lorenzo Zirotti – figlio di G. Battista – aveva sposato nel 1780 Anna Maria Serioli. Non fu registrata la nascita di Anna Maria e ciò fa presumere che fosse nata altrove, forse a Venezia, dove membri della famiglia di Domenico potevano essersi trasferiti.

⁵³ Sale Marasino, Archivio Storico Parrocchiale, Registro dei morti, 1794.

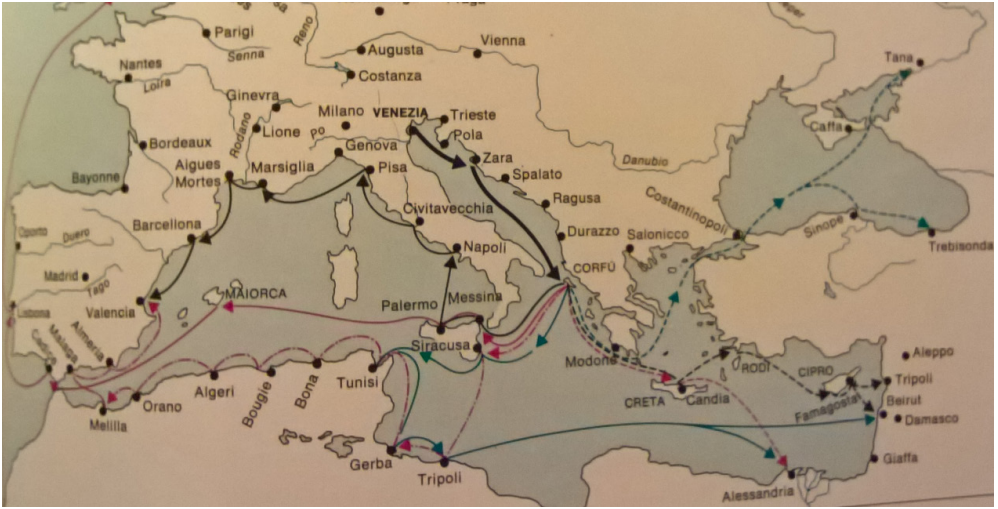


Fig. 1. Mappa: La Navigazione veneta nel XV secolo. Fonte: ANDREA ZORZI, *Una città, una repubblica, un impero. Venezia 697-1797*, Mondadori, Milano 1980, p. 191.

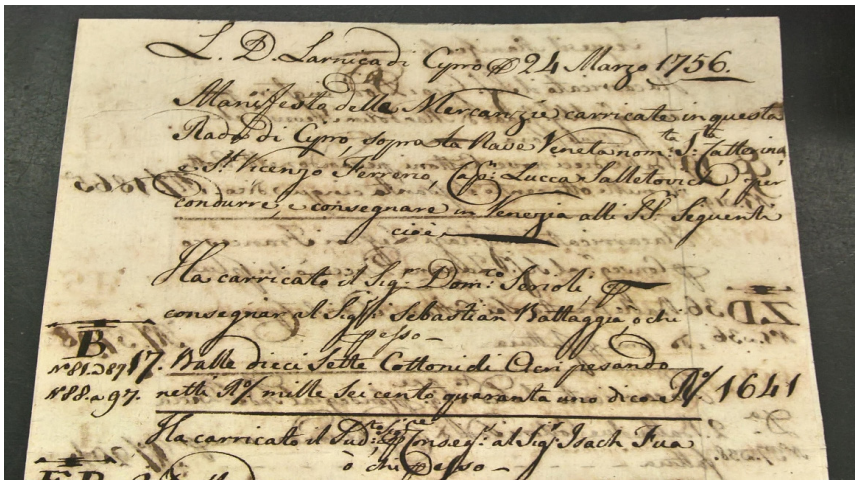


Fig. 2. La prima pagina di un manifesto di carico – Archivio di Stato di Venezia, Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 647 – Lettere dei Consoli – Cipro 1721-1760.

Distinta delle Mercanzie Venute con la Carovana di Bagdad giunta in Aleppo li 26 Gen^{ro} 1774 -

		<i>Specificazione delle Droghie</i>	
<i>Cariche</i>	<i>450 Caffè, che sono Colli, o siano Fardi 900.</i>	<i>Gomma Seraphina Cariche 25 fanno Colli 50</i>	
<i>Pette</i>	<i>120 Tombac di Persia o sia Tabacco da fumo tagliato fanno Balle 240.</i>	<i>Galbano - - - - - 1 1/2 - - - - - 3</i>	
<i>Pette</i>	<i>- 12 Telami d'India sono Balle - 24.</i>	<i>Armonico - - - - - 35 - - - - - 70</i>	
<i>Pette</i>	<i>- 75 1/2 Droghie, che sono Balle 151.</i>	<i>Sacca Colla - - - - - 4 - - - - - 8</i>	
<i>Cariche</i>	<i>657 1/2 che fanno - Colli 1315.</i>	<i>Pignon d'India - - - 1/2 - - - - - 1</i>	
		<i>Rastartaro - - - - - 2 1/2 - - - - - 5</i>	
		<i>Belzoim - - - - - 5 - - - - - 10</i>	
		<i>Spigo Nardo - - - - - 2 - - - - - 4</i>	
		<i>Cariche 75 1/2 colli 151</i>	

Fig. 3. Distinta delle mercanzie di una carovana da Bagdad, arrivata ad Aleppo il 26 gennaio 1774 – Archivio di Stato di Venezia, Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 603 – Lettere dei Consoli – Cipro 1757-1779.

*... eccetera: sud di dabbia ricevuta la misura mia, con la tagliata succitata, che gl'è
avanzata, sino dalli 6 luglio sudero, e che da quel mio corrispondente s'aveva au'io
che gliel'aveva presentata.
Havuto ch'avevo poi si Davano consolare, ne farò levar copie autentiche
in questo grand Mehemè da spedire, ripensamente alli miei incaricati, e per
quelles scale, che conoscerò esservi necessitate de' Armeni, sarò ad'implorar
li dall' Eccel.^{za} Bailo succitato.
Mi inchino profondamente, e Baccio all' R. E. V. umilmente le Vostre
Di V. V. E. E.*

Aleppo adi 6 Settembre 1769

*Umilissimo, Devoto, et obbedientissimo servitore
Domenico Seriola Console Veneto -*

Fig. 4. La firma autentica di Domenico Seriola, Console Veneto su una lettera da Aleppo, 4 ottobre 1769. Archivio di Stato Venezia. (A.S.VE., Cinque Savi alla Mercanzia, Prima serie, b. 603 – Lettere dei Consoli – Aleppo, 1757-1779.

MARIO GNOCCHI

LETTERE DI UN GARIBALDINO BRESCIANO AI FAMILIARI (1859-1860)

Tra le città italiane che risposero con passione e generosità all'appello di Garibaldi per la spedizione del 1860 in Sicilia e nell'Italia meridionale un posto di rilievo va senza dubbio riconosciuto a Brescia. «Poche province italiane», scrive lo storico bresciano Ugo Baroncelli, «credo abbiano dato un così spontaneo contributo alla campagna garibaldina per la liberazione del Mezzogiorno come la provincia di Brescia. Ciò è ben naturale, quando si considerino non solo l'amor di patria, di cui Brescia aveva dato sempre mirabili prove, ma anche i legami spirituali che legavano Garibaldi a questa terra. Qui l'Eroe era stato accolto coi suoi Cacciatori delle Alpi il 13 giugno con un entusiasmo che Garibaldi stesso definì "Bresciano, cioè unico". [...] Con particolare entusiasmo l'intera provincia aveva poi contribuito alla sottoscrizione nazionale per il milione di fucili [...]. Dopo la cessione di Nizza alla Francia, Brescia era stata tra le primissime ad offrire a Garibaldi la cittadinanza onoraria [...]. Era naturale quindi che Garibaldi, quando, superati i dubbi e gli indugi, ebbe decisa la spedizione in Sicilia, proprio a Brescia inviasse uno dei suoi compagni più cari, Giuseppe Guerzoni, a raccogliere volontari».¹

Uno di quei volontari fu l'autore delle lettere qui pubblicate; lettere finora inedite, pervenute per trasmissione familiare a chi scrive queste note.

Appartenente a un'agiata famiglia bresciana, Vincenzo Domenico Maria Caveada era nato il 4 settembre 1834, penultimo dei dieci figli di Pietro e di Margherita Ambrosi (o Ambrosio). Il padre, conforme alla tradizione familiare, svolgeva attività commerciale: in un registro anagrafico è definito «negoziante», ma in altri documenti i Caveada risultano «possidenti», e di alcune proprietà terriere – nella zona di Corteno in Valcamonica e alla Mandolossa alle porte di Brescia – si conserva tuttora memoria tra i discendenti. A Brescia, i Caveada avevano casa in contrada Dolzani, oggi via Fratelli Porcellaga, nel centro cittadino, entro i confini della parrocchia di S. Agata.² Della fedele

¹ U. Baroncelli, *Contributo di Brescia generosa ed eroica*, in F. Grassi (cur.), *I Bresciani dei Mille*, Geroldi, Brescia 1960, pp.17-18.

² Si vedano le precise indicazioni storiche e urbanistiche di L. F. Fè d'Ostiani, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Libreria editrice Alfredo Tarantola, Brescia 1971³, pp.

tradizione cattolica della famiglia rimane traccia nella frequente presenza di ecclesiastici – preti e religiose – nell'albero genealogico: tra gli stessi fratelli di Vincenzo figurano due preti – Giuseppe, il primo, e Bartolomeo detto Bortolo, il settimo – e una monaca (Angelina, l'ottava).

Ma anche questo tradizionale ambiente familiare era stato raggiunto dai fermenti patriottici e dagli ideali politici dell'età risorgimentale, che avevano chiaramente attecchito nell'animo dei due figli più giovani: Vincenzo, appunto, e il fratello Antonio, di un anno soltanto a lui inferiore in età. Ma non meno di loro, e anzi ancor prima di loro, ne avevano accolto l'impulso altri membri della famiglia, e in particolare il figlio secondogenito Giovanni (1821-1881), che sembra essere stato tra i famigliari la figura maschile più autorevole e influente dopo il padre, tanto più dopo che il primogenito Giuseppe, prete e direttore spirituale del seminario di Brescia, era stato prematuramente raggiunto dalla morte nell'aprile del 1858. È appunto Giovanni che inizialmente scuote e sprona all'azione i fratelli, come risulta da una lettera da lui inviata al padre il 7 maggio 1859, pochi giorni dopo l'inizio di quella che si sarebbe poi detta seconda guerra di indipendenza italiana. Scrivendo da Mantova (esercitava la professione di avvocato presso il tribunale di quella città, in attesa di ottenere il trasferimento presso quello di Brescia), egli esprime la propria indignazione nei confronti dei fratelli Pierino, Vincenzo e Antonio, che si abbandonano al «torpore» e «consumano il tempo in un ozio vergognoso» nei «momenti di entusiasmo» e di ardore patriottico che si stanno vivendo.

Sia stato effetto delle parole di Giovanni, o decisione maturata per altra via, sta il fatto che il mese successivo tanto Vincenzo quanto Antonio risultano partiti per arruolarsi come volontari. Ma per vie diverse: mentre Antonio raggiungeva, non senza rischi e difficoltà,³ l'esercito piemontese (dando così inizio alla carriera militare che lo avrebbe portato al grado di capitano), Vincenzo abbracciava la causa garibaldina, arruolandosi a Bergamo tra i Cacciatori delle Alpi.

Ne dava annuncio al padre con una lettera del 14 giugno 1859, il giorno stesso dell'ingresso di Garibaldi in Brescia; lettera a noi non pervenuta, e forse neppure recapitata ai destinatari dal «giovine lecchese» cui era stata affidata. Per questo timore Vincenzo ne scrive un'altra il 17 giugno (la prima a noi pervenuta), ripetendo la notizia («mi sono arrolato nella legione Garibaldi sino dalla scorsa Dom.ca») e dichiarandone la forte motivazione ideale, con parole che sembrano riecheggiare, volgendo in positivo, quelle con cui Giovanni aveva stigmatizzato il suo precedente «ozio»:

417-418. La casa venuta in proprietà dei Caveada, dopo essere stata dei nobili Rovati e Ganassoni-Cerutti e dei «negozianti» Bruni, corrisponde al n.14 di via Fratelli Porcellaga.

³ Alla accidentata via percorsa da Antonio per raggiungere l'esercito piemontese allude un'ode (linguisticamente e stilisticamente piuttosto rozza, a dire il vero) a lui dedicata «qual stabil pegno di stima ed amicizia» da certo Nicola Roselli e stampata a Foggia (Tip. Cardone) nel 1865.

Sarebbe una vergogna a non prestarsi in questi momenti essendo anche troppo tardi. M'immagino già che in Brescia si saranno tutti i giovani fatto onore non meno degli altri paesi. Io mi portai a Bergamo per guadagnare un qualche giorno.

E, nella prospettiva – e desiderio – di un'imminente partenza per la zona di guerra, si raccomanda alle sorelle perché gli preparino qualche indumento di cambio. Ma alle previsioni, ripetute nella lettera del 23 giugno («siamo diretti per lo Stelvio e partiremo facilmente Dom.^{ca} o Lunedì al più»), non corrispondono i fatti, ed egli si trova ancora in Bergamo quando scrive nuovamente al padre il 14 luglio: tre giorni, dunque, dopo la stipulazione dell'armistizio di Villafranca. L'armistizio però non comporta lo scioglimento immediato dei corpi garibaldini né la totale cessazione delle operazioni militari; e infatti la lettera successiva è spedita il 28 agosto da Sondrio, dove il corpo di Vincenzo si è trasferito, e non si sa – egli scrive – quanto vi sarà trattenuto e dove sarà poi mandato.

In tutte queste quattro lettere Vincenzo chiede notizie, se i familiari ne hanno, del fratello Antonio, col quale ha evidentemente un rapporto particolarmente stretto e confidenziale (sono quasi coetanei), ma che non si trovava a Brescia al momento della sua partenza. «Desidererei sapere», scrive Vincenzo il 17 giugno, «se si è impiegato in farmacia, oppure arrolato anch'esso nel corpo di Garibaldi». E il 23: «Desidererei aver nuove di Antonio, se almeno avete ricevuto suoi scritti». Ancora il 14 luglio: «Vi saluto [...] pregandovi nel med.^{mo} tempo di parteciparmi nuove di Antonio, se pur ne riceveste». Il 28 agosto, finalmente, mostra di essere venuto a conoscenza della situazione del fratello, arrivato in Piemonte ed entrato nei ranghi dell'esercito piemontese: «Desidero sapere se Antonio si trova ancora a Cuneo o dove, e a qual Reggim.^{to} Battag.^{ne} e Compag.^a appartenga». Aggiungendo parole da cui si deduce che Antonio era ancora studente universitario:⁴

Quasi tutti i studenti hanno ricevuto il permesso di poter recarsi a subire i loro esami. Forsi chi sa che siasi ripatriato anche Antonio. Se ciò fosse vi prego di farmi avvisato.

Ma, come si è detto, il fratello non avrebbe più abbandonato la vita militare, in cui si sarebbe professionalmente stabilito.

Vincenzo, per parte sua, non aveva interrotto i contatti con le formazioni garibaldine, mantenendosi pronto a rispondere a nuovi appelli e a ripartire per nuove imprese, come scrive al padre l'11 novembre:

⁴ A tale condizione allude una precedente lettera del fratello Giovanni, inviata al padre da Mantova senza precisa indicazione di data, ma certamente in prossimità degli eventi bellici: «Mi reca sorpresa poi come Tonino siasi recato a Padova ad onta di tante voci di guerra che si innalzano da ogni lato e di tanti apparecchi bellicosi che autorizzano a ritenere fondate, e tanto più ad onta del timore che l'università possa da un giorno all'altro venir chiusa massime per le continue dimostrazioni degli studenti».

Scusatemi se mi sono assentato da casa senza dir nulla né a voi, né alle sorelle, ma soltanto che a Luigi, acciò ve lo dicesse dopo ch'io era partito, poichè se avessi parlato con tutti certo che tanto voi, ma più ancora le sorelle, avrebbero fatto un mondo di sus... ed il possibile onde dispersuadermi; quando io invece non poteva fare a meno, perchè prima che chiedessi il congedo mi era già iscritto per la Toscana [...] Non dissi mai nulla di ciò, perchè avea timore di dovermi allontanare contro vostra volontà, e non poteva fare a meno, poichè ripeto che era già iscritto ed in intelligenza di trovarmi pel g[ior]no 10 a Milano, onde partire col rimanente della mia compagnia.

In realtà, dovranno passare ancora alcuni mesi prima che le attese e i presagi si traducano concretamente in una nuova impresa; e sarà, allora, la grande impresa garibaldina di Sicilia e del Mezzogiorno d'Italia: quella che passa abitualmente sotto il nome dei Mille, anche se a rigore tale titolo spetta propriamente alla spedizione che salpò da Quarto il 5 maggio 1860, e che fu poi seguita da altre venute ad accrescere e rafforzare quel primo contingente. A Vincenzo non riuscì di unirsi alla prima, quella dei veri e propri Mille, ma partì con la seconda, quella che, al comando di Giacomo Medici, lasciò la costa ligure dal porto di Cornigliano la notte tra il 9 e il 10 giugno, e il 17 sbarcò a Castellammare del Golfo, tra Trapani e Palermo. Da questo momento riprende il carteggio di Vincenzo col padre e con i familiari; un carteggio che, pur conservando il tono e la misura del colloquio privato e confidenziale, senza alcuna intenzione né qualità letteraria, apre scorci narrativi sull'impresa garibaldina che si aggiungono alla larga messe di testimonianze e memorie apparse sull'argomento. Tra queste – oltre le classiche e celebri opere dell'Abba⁵ e del Bandi – spicca il *Diario di un garibaldino della spedizione Medici in Sicilia* del pavese Piero Corbellini,⁶⁷ alcune pagine del quale, pur con ben altra qualità letteraria e culturale, corrispondono per gli eventi narrati alle lettere del bresciano, militante in altra compagnia della medesima spedizione.

La prima lettera siciliana di Vincenzo parte il 19 giugno da Alcamo, dove le truppe di Medici, provenendo da Castellammare, si sono accampate la sera del 18: dopo una nuova richiesta di scuse per essersi allontanato da casa senza preavviso e senza essere riuscito a salutare («passando dalla Breda mi son fermato sperando di vedervi e salutarvi ma eravate in chiesa ed io non poteva aspettare; ho lasciato però i saluti a Giuseppina tanto per voi come per Luigi»), il giovane dà un succinto ma preciso resoconto del viaggio che l'ha portato da Brescia alla Sicilia: per ferrovia (salvo un primo breve tratto iniziale a piedi) fino a Genova, in nave da Genova a Castellammare, con scalo intermedio a Cagliari. Delle condizioni in cui il viaggio si è svolto egli non tace gli aspetti penosi:

⁵ G. C. Abba, *Scritti garibaldini* (Edizione nazionale delle opere, 1), a cura di Luigi Cattanei, Enrico Elli, Claudio Scarpati, Morcelliana, Brescia 1983.

⁶ G. Bandi, *I Mille: da Genova a Capua*, Salani, Firenze 1902.

⁷ P. Corbellini, *Diario di un garibaldino della spedizione Medici in Sicilia, 1860*, Gagliardi, Como 1911.

Non vi dico quanto fu disastroso il viaggio di mare trovandoci in 1480 su un bastimento a vapore che non poteva più contenere che un cinquecento persone;

[...] a molti ci toccava stare in piedi senza potersi muovere delle notti intere perché non vi era posto se non si voleva andare uno addosso all'altro;

ma ne dissolve la gravezza nel generoso sentimento patriottico che anima lui come tutti (o quasi) i suoi compagni d'avventura:

tutti questi stenti furono sopportati da tutti, eccettuato qualche mascalzoni che furono anche rimandati alle loro case e tutto ciò per amor di Patria.

La Sicilia gli si presenta sotto un duplice volto. Da una parte la fraterna e festosa accoglienza della gente e la bellezza naturale del territorio:

[A Castellammare] un terzo degli abitanti erano fuggiti perché ci credevano Napoletani e fuggiti erano su' monti. Conosciuti che ci hanno, vennero incontro con la Banda e fecero illuminazione e gli abitanti correvano incontro abbracciandoci e baciandoci chiamandoci fratelli [...] Ad Alcamo fecero pure illuminazione e ci vennero incontro con Banda.

[...] Le campagne sembrano tanti giardini, questo è quello che abbiamo veduto di bello sino ad ora.

Dall'altra le misere e arretrate condizioni di vita, addebitate al malgoverno borbonico:

Questi paesi sono assai miserabili, e molto orrende le strade. Alcamo conta da 24 a 25 mila abitanti, ma non si trova né albergo né osteria eccettuata un qualche bettoluccio tutto sporco, con dentro mezzo braccio di letame, nemmeno caffè né una bottega appena decente. Non conoscono monete d'oro eccettuati i loro bajocchi. Tutto ciò effetto del Governo Borbonico che fino a ora durò, tenendoli sempre sepolti nell'ignoranza. [...] Ci confortiamo perché a momenti partiremo alla volta di Palermo, dove ci sono paesi civilizzati e pari dei nostri.

A questa prima lettera segue un mese esatto di silenzio epistolare: la successiva è inviata il 19 luglio «dal campo presso Milazzo», dove i garibaldini di Medici sono giunti lungo un percorso che ha toccato Partinico, Monreale, Palermo, Bagheria, Termini Imerese, Cefalù, S. Stefano, Barcellona (con una deviazione e un distacco a Mistretta per la compagnia di Vincenzo), e dove è ormai imminente lo scontro con l'armata borbonica del colonnello Fernando Beneventano del Bosco. Anche delle tappe percorse in questo mese Vincenzo non manca di registrare pesantezze e stenti (il «cocente sole», le condizioni «disastrose» di alcune strade, il mal di mare sofferto sul peschereccio «che orrendamente puzzava di pesce»), ma anche ora ogni disagio si dissolve innanzi alle fraterne e festose accoglienze dei siciliani:

Gli onori che ci fecero nell'entrare in Palermo, hanno fatto dimenticare a chiunque la stanchezza. È inutile che mi perda in descrivervi questi onori e l'entusiasmo con cui fummo ricevuti.

[...] L'entusiasmo con cui fummo ricevuti in questa città e l'accoglienza fattaci in generale da tutta la popolazione e specialmente dalle famiglie signorili ci hanno fatto meravigliare.

È pur vero che da parte degli isolani vi sono state anche reazioni di segno opposto, come a S. Stefano, dove «i padroni dei Brigantini si sono ostinatamente rifiutati» di imbarcare i garibaldini, «e piuttosto si sono lasciati cacciare in prigione»; o a Mistretta, dove la compagnia di Vincenzo è stata inviata appunto per «sedare un po' di ribellione e mettere un poco d'ordine, poiché non volevano pagare predioli ed avevano avuto ordine di gridare, Viva il Borbone, non vogliamo il regno costituzionale etc». Ma Vincenzo è certo che «non potevano essere che spie, gente pagata dal Rè di Napoli». E, in ogni caso, non c'è fatica o patimento che possa spegnere lo slancio ideale che ha spinto lui come tutti i volontari in questa impresa:

Vi potete immaginare qual vita sia la nostra esposti giorno e notte alle intemperie del tempo, senza tende, sotto un potente sole da mattina a sera, e dalla sera alla mattina sotto una ruggiada che pare pioggia che ad ora della mattina ci troviamo tutti bagnati. Spesse volte mi [...] ⁸ in quel bel letto grande in cui dormiva ultimamente da solo quand'era a casa. M'immagino che voi direte esser mia colpa perché se fossi a casa non soffrirei tali stenti. Eppure dico la verità che non sono mai stato pentito d'essere venuto, sono contento ed allegro così pure tutti in generale.

Accanto a impressioni e considerazioni soggettive, frutto della esperienza diretta del giovane o espressione dei suoi sentimenti, compaiono in queste lettere alcune indicazioni oggettive, talora quasi tecniche (esatta misura in miglia delle tappe di marcia, numero degli abitanti delle località raggiunte), che sembrano desunte da fonti ufficiali, o da informazioni e dati comunque circolanti tra le truppe. Questo innesto del proprio vissuto personale in una trama narrativa parzialmente ripresa da fonti esterne si ripresenta in misura macroscopica, e per certi aspetti sconcertante, nella lettera successiva, scritta il 2 agosto da Messina, ma immediatamente conseguente per il contenuto a quella del 19 luglio dal campo di Meri. Contiene infatti la narrazione della battaglia combattuta il 20 luglio a Milazzo; ed è in questa narrazione che a vivacissime note personali si alternano e si intessono tratti testualmente o quasi testualmente coincidenti con ciò che su quegli eventi andava in quei giorni scrivendo – e pubblicando sulla stampa italiana e francese – Alexandre Dumas.

Che di quei fatti apparissero, e circolassero anche tra chi li viveva da protagonista, testimonianze e relazioni giornalistiche formulate in presa diretta,

⁸ Parola illeggibile per lacerazione del foglio.

non è da stupirsi: ne offre un indizio lo stesso Vincenzo, quando il 19 luglio accenna alla pubblicazione su un giornale di Brescia della lettera scritta al padre da un altro garibaldino di quella città: «la qual lettera con un'altra che il medesimo scrisse da Castellamare le avrete forse lette sulla gazzetta provinciale di Brescia, essendo state riportate ed anch'io le lessi sulla medesima che fù dal padre spedita al figlio».

La battaglia di Milazzo, in particolare, per la sua drammaticità e per l'importanza che assunse nello svolgimento generale della guerra, fu subito oggetto di epopea, e alcuni episodi e alcune immagini – come il rischio mortale corso da Garibaldi nella zuffa con l'ufficiale nemico – entrarono a far parte del leggendario garibaldino.⁹ E a creare quel leggendario diede un contributo importante proprio Dumas, che di quella battaglia era stato almeno in parte spettatore e testimone diretto, e si era poi subito fatto narratore e celebratore. È infatti del 21 luglio, cioè del giorno successivo a quello della battaglia, quando ancora non se n'erano completamente spenti gli echi e i fuochi, la prima di quelle *Lettere al brigadiere Giacinto Carini*¹⁰ con le quali l'autore francese, rivolgendosi all'ufficiale garibaldino convalescente in Palermo per una grave ferita riportata negli scontri del maggio, racconta e descrive il “gran combattimento” e la “grande vittoria” di Milazzo. Racconto e descrizione di cui egli garantisce al destinatario l'assoluta veridicità: «Voi potete credere alla esattezza dei fatti perché questi si compivano sotto i miei occhi». Ci si può chiedere come egli potesse distinguere così esattamente, dalla sua goletta in mare, i particolari di un'azione che si svolgeva a terra nella mischia e nella concitazione dell'assalto; e quanto, perciò, abbia dovuto integrare le proprie percezioni con testimonianze altrui o con le risorse della propria vena giornalistica e drammatica. Comunque sia, è lecito ritenere che Dumas abbia lasciato la sua impronta, se non sulla verità degli episodi, almeno sulla loro esposizione e raffigurazione, facendone icone del culto garibaldino.

Alla prosa di Dumas certamente si attiene Vincenzo Caveada nel ricostruire – tredici giorni dopo il loro accadere – gli eventi di quel giorno memorabile, trascrivendo testualmente nella propria lettera al fratello alcuni passi di quella

⁹ Alle testimonianze dei combattenti, pubblicate anche a distanza di tempo, ma scaturite dalla partecipazione diretta agli eventi e da annotazioni prese nel vivo del loro accadere (ne sia un esempio, oltre al già citato libro del Corbellini, l'opuscolo di Giovanni Pasini, *La battaglia di Milazzonarrata dal Generale Giacomo Medici al Capitano Pasini Giovanni*, Tipografia Sociale, Cremona 1883), e agli scritti di Dumas, può essere interessante accostare l'opera di uno storico milazzese, Giuseppe Piaggia, edita l'anno stesso dell'accaduto (un *instant book*, si direbbe oggi): *La campagna di Milazzo nella guerra d'Italia dell'anno 1860 / descritta dal bar. Giuseppe Piaggia*, Tipografia del Giornale ufficiale, Palermo 1860. Alla celebrazione eroica degli episodi sopra ricordati contribuirono anche opere pittoriche.

¹⁰ La prima *Lettera al Brigadiere Giacinto Carini, Ispettore generale di cavalleria*, datata Milazzo, sabato 21 luglio sera, costituisce il nucleo originario della narrazione dumasiana della battaglia di Milazzo, ripresa poi testualmente o con minime varianti in A. Dumas, *Les Garibaldiens*, Michel Lévy, Paris 1860, e in Id., *Viva Garibaldi. Une odyssee en 1860*, Fayard 2002.

del francese al Carini. Si può supporre che nel far questo, oltre a recuperare particolari svoltisi fuori dalla sua diretta sfera d'osservazione, egli intendesse garantire alla propria narrazione una trama generale di provata saldezza e precisione – una versione «consacrata» dei fatti – su cui innestare l'esposizione della sua personale esperienza. Innesso che, nella vivacità degli episodi e nell'immediatezza dell'espressione – non priva di scorrettezze grammaticali, di contorsioni formali e di impronte dialettali, segno appunto di quella immediatezza – costituisce senza dubbio uno degli aspetti più suggestivi della lettera. L'episodio, in particolare, della carne e del riso finalmente trovati dopo il lungo digiuno, cucinati e pregustati, e sul più bello abbandonati per l'improvviso allarme bellico e poi non più ritrovati, nella sua spontanea e irriflessa intonazione tra l'epico, il drammatico e il comico, restituisce a quella vicenda storica, trasfigurata da Dumas in una «lotta di giganti», una luce di autentica e toccante umanità. Simile luce, del resto, avvolge nella lettera di Vincenzo alcune immagini dello stesso Garibaldi, come quando, a battaglia conclusa, il giovane lo vede «colla spada su d'una spalla e con un pezzo di pan nero in mano che avidamente lo mangiava ed ancora non avea trovato alloggio».

Alle movimentate settimane che hanno portato le truppe di Medici da Castellammare a Milazzo, culminando nella cruenta battaglia del 20 luglio, segue ora, con l'incruenta occupazione di Messina del 27 luglio, un mese all'incirca di stasi e di attesa. E la vivace e combattiva tensione delle prime lettere di Vincenzo lascia ora luogo a qualche nota di delusione e di amarezza. Ne risuona già la lettera del 10 agosto al fratello Giovanni, verso cui Vincenzo mostra particolare fiducia e rispetto. Giovanni aveva tredici anni più di lui, era avvocato e, per quanto si può desumere dal carteggio, figura autorevole in famiglia: ne è un piccolo ma non trascurabile segno il fatto che a lui, come al padre, Vincenzo si rivolga non col «tu», riservato ad altri fratelli, ma col «voi».

«Non vi ho mai detto il grado che io occupo, perché mi vergogno il dire che sono «caporale»¹¹, gli scrive Vincenzo, tanto più avvilito per la mancata conferma del grado di sergente con cui era stato congedato al termine della precedente campagna, e ancor più per essere stato scavalcato da gente meno meritevole ma provvista di valide raccomandazioni: «Ritenete pure che in questi corpi vale più le raccomandazioni che i meriti almeno dal Luogotenente al di sotto».

Al disappunto morale si aggiunge una punta di disprezzo sociale:

Nei sotto Tenenti specialmente si trovano certe facce da villani che solo dal tratto si conoscono essere propriamente staccati dall'aratro, artigiani, persino di quelli che ad un tempo furono conosciuti per *barabbe*, di mal costrutti, guerci... insomma fortuna che di questi non ne capitarono alla mia compagnia del resto non saprei come fare a rispettarli per quel grado, che hanno ottenuto per raccomandazioni e che si adoperarono striziandosi dietro al terzo ed al quarto levando da capello a Tizio e Sempronio finché rendendosi importuni riuscirono ad ottenere quello che domandarono.

¹¹ Nel manoscritto la parola «caporale» è messa tra parentesi, ma in questo caso la parentesi ha l'evidente funzione di mettere in risalto il termine l'abbiamo perciò sostituita con le virgolette.

All'avvilimento il giovane reagisce con un soprassalto di orgoglio morale e di fedeltà garibaldina:

Io certo farei il soldato in vita, piuttosto che fare un passo per raccomandarmi ond'essere proposto [...]. Bel principio! Tutti vogliono essere ufficiali, tutti superiori, invidiosi delle sorti degli altri, e se alcuni avanzano di grado son appunto di questi pretendenti. Dovrebbero sapere che Garibaldi non sa che farne di tante spade, poiché non sono queste che fanno vincere le sue battaglie, ma bensì le bajonette.

E basta una parola di Garibaldi perché si dissipino le amarezze, e il cuore si apra nuovamente a un sentimento di generosa dedizione. Ne è prova la lettera scritta a Giovanni due giorni dopo, ove una residua ombra di malinconia per il proprio umile grado nella gerarchia militare («Potete immaginarvi già quali occupazioni posso avere come “Caporale”: fare il servitore a' soldati nel distribuir viveri etc. dormire più poco e meno libertà di loro») cede luogo alla fierazza d'essere in prima linea nelle azioni che contano:

Garibaldi sull'ordine del g[ior]no di 8 o 10 g[ior]ni sono, lodò molto la Brig.^{ta} Medici perché si distinse nel fatto di Milazzo, ed assicurò che avrà sempre il posto d'onore. Non vorremmo che questo posto d'onore fosse solo per circondare lo stato Maggiore, ma vorremmo che per posto d'onore s'intendesse essere dei primi ad andare avanti.

In questa lettera del 12 agosto Vincenzo offre anche qualche schizzo vivace del campo garibaldino, ritraendo in particolare due figure caratteristiche che vi si incontrano. Una è quella – già abbozzata nella lettera precedente – del frate che infiamma gli animi dei siciliani incitandoli a combattere per la libertà d'Italia:

Credete voi d'essere liberi perché libera la Sicilia, perché non avete più in essa il perfido Borbone? Signori nò! C'è ancora Napoli, Roma, Venezia. Quando non ci saranno più i Borboni a Napoli, che non ci sarà più un Papa Rè, e questo Papa Rè non ci deve essere, perché di papa Rè non ce ne fu mai stato e come Papà Papà sì che sapremo rispettarlo e libera pure sarà Venezia dagl'infami Austriaci, allora sì che potreste dire di essere liberi etc. etc..

L'altra è quella – ben nota agli storici del condottiero nizzardo – della contessa Maria Martini Giovio della Torre, la giovane nobildonna invaghita di Garibaldi e votata alla causa dell'indipendenza italiana (Vincenzo, pur citandone esattamente il nome italiano, la ritiene inglese):

Una Sig[nor]a Inglese, arrivata da pochi g[ior]ni, s'impegnò di erigere un'ambulanza a Garibaldi ed essa come alla testa fece appendere avvisi sopra i cantoni d'ogni cont[ra]da invitando le Sig[nor]ine Siciliane a prestarsi con l'opera e preparare filacce, bende, panni, ogni sorta di biancheria, limoni, zucchero etc. etc. e soccorsi di denaro, assicurando che da parte sua non mancherà, non risparmià

stenti né fatiche onde prestarsi a beneficio di quei feriti per la causa dell'indipendenza Italiana.

Questa Signora Contessa Della Torre dell'età di circa 30 anni, alquanto bella e nobile veste un capello all'Inglese, un corpetto all'ussera di tela russa, ovvero come le nostre guide, ed una veste lunga fino a mezza gamba, un paio di stivali verniciati con speroni. Questa è la sua montura per quando marcia a cavallo.

«Noi attendiamo anziosamente ordine di partire, e lo speriamo da un momento all'altro», scrive ancora Vincenzo al fratello il 12 agosto. Ma, tra il ripetersi di presunti segnali di imminente passaggio in Calabria e il loro svanire, l'inattiva sosta messinese si prolunga fino alla penultima settimana di agosto, suscitando l'impazienza del giovane bresciano, che il 20 agosto scrive al padre:

Noi impazientemente stiamo ancora attendendo di poter passare avanti, e siamo malcontenti di trovarsi da 24 g[ior]ni in Messina dove si fa niente e che pur troppo si teme di dover rimanere ancora per un po' di tempo. Dicesi che Bixio con la sua colonna sia sbarcato a poca distanza di Reggio e con Bixio anche Garibaldi che da vari g[ior]ni trovasi assente da Messina. Se ciò è vero, come lo raccontano per cosa certa, possiamo avere anche noi speranza di seguirli presto.

Tra coloro che si sono confusamente aggregati all'armata garibaldina nel corso dell'impresa non mancano purtroppo comportamenti vili e sconfortanti, che Vincenzo registra con indignazione e disprezzo:

Di mille e cinquecento soldati che si trovavano di guarnigione nel forte di Milazzo, ora non ce ne sono che 500 e di questi 300 col fucile. I mille sono disertati con armi e bagagli. I due cento senza fucile! Certo l'avranno venduto [...]. Vi fo osservare che erano Siciliani; che di questi ce ne siano un buon numero di disertori, ve lo dico e ve l'assuro. Anzi siccome a Garibaldi non fa bisogno che soldati veramente volontarj, così lasciò libero arbitrio a qualunque siciliano che desiderasse ritornare alle loro case di scartarsi dai ranghi. Il battaglione dei Messinesi, che vi ricorderete quando vi ho dato la descrizione della Battaglia di Milazzo, per mitigare le cose dissi che soltanto un terzo fuggirono al primo fuoco, quel battaglione il giorno che fu letto loro l'ordine del g[ior]no e che intesero della libera volontà, che ci lasciava Garibaldi, si scartarono tutti dai ranghi, ben pochi eccettuati ed immediatamente se ne partirono gridando e saltando come se fossero salvati dalla morte.

Noi eravamo nel medesimo quartiere, e perciò abbiamo avuto la soddisfazione di accompagnarli dai corridoj e dalle scale a fischi e i medesimi applausi li ricevevano da qualunque contrada dove passavano.

Finalmente, il 22 agosto, come scrive Vincenzo a un mese di distanza, o uno o due giorni dopo, secondo altre fonti (Corbellini), la Brigata Medici viene traghettata oltre lo stretto di Messina e si rimette in marcia lungo la penisola. E, come era capitato in Sicilia, anche in questo caso allo spostamento corrisponde una pausa nella corrispondenza, che è ripresa da parte di Vincenzo solo un mese dopo, con la lettera inviata al padre da Casanuova il 23 settembre.

A Casanuova è arrivato, insieme all'intera brigata, con marce fino a Paola, per nave da Paola a Napoli, in treno da Napoli a Caserta. Anche questa volta il viaggio ha comportato «fatiche e privazioni [...], specialmente lungo le marce della Calabria»; ma il territorio è stato attraversato «senza alcun ostacolo», per il cedimento generale delle resistenze nemiche. E i calabresi si sono manifestati «molto più animati e caldi per la causa Italiana, che in Sicilia», e «in generale più cortesi e considerevoli pei poveri volontarj». Sia a Napoli, ove sono entrati il 16 settembre, sia a Caserta, raggiunta il 20, Vincenzo è colpito dalle sontuose bellezze architettoniche e urbanistiche:

Non posso darvi alcuna descrizione delle rare bellezze e magnificenze di Napoli, perché ci vorrebbe troppo tempo, ed ancorché abbia veduto molto; ma in tre g[ior]ni non ho veduto niente. Non ne parlo poi del palazzo Reale di Caserta e del suo giardino che è d'una straordinaria bellezza. L'avrete già inteso nominare per il più bello che ci sia al mondo.

Alla lettera del 23 settembre segue un altro mese di silenzio da parte di Vincenzo, cui sono giunte invece varie missive di familiari (alcune delle quali partite anche alquanto tempo prima). Gli hanno infatti scritto da casa il padre e i fratelli Giovanni e Bortolo, e si è riattivato il contatto con Antonio, ormai inquadrato nell'esercito sabaudo, che gli ha scritto il 25 agosto da Bologna e il 14 ottobre da Ancona, ove è giunto con l'armata del generale Cialdini dopo il vittorioso scontro con l'esercito pontificio a Castelfidardo; ora «spera che il 4° corpo d'armata venga mandato a Napoli». Così scrive Vincenzo al fratello Giovanni il 22 ottobre, riprendendo il proprio colloquio epistolare con i familiari. È della stessa data, e percorre lo stesso itinerario postale, una lettera al padre; ma è al fratello che Vincenzo riserba il racconto del più importante evento a cui ha ultimamente partecipato: la battaglia del Volturno.

Un racconto per il quale non è escluso che il giovane abbia ancora una volta attinto a qualche resoconto d'altra fonte (anche in considerazione della complessità e della molteplicità di aspetti di quel fatto), ma che contiene diretti e genuini riferimenti alle azioni in cui egli è stato personalmente coinvolto. Non manca, a questo proposito, un franco riconoscimento della valida strategia messa in atto dai borbonici e dei rischi di cedimento corsi dai garibaldini, riusciti alla fine vincitori «propriamente per l'animo e per la causa cui si combatte» e per il decisivo intervento di Garibaldi, «che manca mai dove più c'è [sic] bisogno della di lui presenza», e che appare, scompare e riappare quasi prodigiosamente da un punto all'altro del combattimento:

Noi sotto Capua abbiamo avuto diversi piccoli combattimenti sempre più vantaggiosi da parte nostra che da parte del nemico. La battaglia campale poi data nella giornata 1° ottobre fu vinta da noi propriamente per l'animo e per la causa cui si combatte, perché magnifico era il piano fatto dai Regi i quali di buon mattino ci attaccarono impetuosamente lungo tutta la linea con forze assai maggiori delle nostre [...]. La 9ª Comp[agni]a alla quale io appartengo e l'undecima erano in quel fatto avamposto all'estrema destra quando in sul far del g[ior]no al primo al

1° all'armi ci trovammo coi Napol[eta]ni a poca distanza dietro la casa da noi occupata. Il nostro Maggiore Guerzoni credendoli de' nostri, poiché una linea distesi in catena li avevamo di fatto innanzi a noi, ci proibì di far fuoco, ma avanzati che furono ancora alcuni passi c'intimarono d'arrenderci. Allora noi abbiamo risposto col far fuoco prima d'un pelottone poi dell'altro, indi caricandoli alla bajonetta li respinsimo sino a poca distanza del fiume dove ne trovammo di nuovi preparati a far fronte e s'incominciò con vivo fuoco tanto da una parte che dall'altra che continuò più ore. Vedendo poi l'impossibilità di poter resistere ci comandarono il fuoco in ritirata ed arrivati alla posizione ove eravamo la mattina l'abbiamo servata sino a circa 2 ore pomer[idiane] che ci fu ordinato di ritirarci anche da quella; come di fatto abbiamo fatto, mentre i Regi si avanzavano a gran passi. Questa ritirata dico la verità che fu eseguita con un po' di scompiglio: chi andava da una parte, chi dall'altra, alcuni forzi più paurosi, presero la via de' monti, non al fatto dei 10 o 12 mila Regi distesi dietro questi sino quasi a Caserta. Ma Garibaldi, che manca mai dove più c'è [sic] bisogno della di lui presenza, arrivato in quel momento a gran corsa con alcune parole fece riprendere a tutti lo spirito di prima e riunitisi alla meglio ci ordinò di riprendere a passo di corsa la casa e difenderla sino all'ultima cartuccia, incoraggiandoci col dire che una colonna fresca di 5 o 6 mila uomini levata da Caserta marciava a tutta forza alla nostra volta e quindi avremmo anche noi ricevuti soccorsi. Ciò detto sparì e fu veduto pochi minuti dopo sopra il monte osservando l'andamento della battaglia. Noi ripresimo la casa conservammo la posizione, ed il g[ior]no dopo abbiamo ricevuto il cambio ma per portarsi in sulla sera d'avamposto in altra posizione senza aver veduto alcun rinforzo.

Vincenzo torna poi sull'argomento che evidentemente continua a rodergli un po' nell'animo: la sperata, ma finora mancata, promozione di grado. Non nasconde la delusione per essere stato «dimenticato» in precedenti occasioni, senza nemmeno riuscire a mantenere la qualifica di sergente, mentre altri meno meritevoli (ma «strizianti», dirà in altra lettera), hanno conseguito addirittura il grado di ufficiale; ma cerca ancora una volta di reagire al rammarico con un'impennata di orgoglio e di fierezza:

Per me l'unica soddisfazione è quella d'esser sempre stato presente al mio Reg[giment]o ed aver fatto parte almeno dei fatti d'armi più importanti, che se mi fossi staccato entrando in qualche altro corpo, avrei potuto ottenere anche il grado d'ufficiale, come fecero molti che l'ottennero; ma siccome tali corpi non godevano l'opinione che gode la nostra Brigata specialmente, quindi non me ne sono curato.

Ciò di cui più si rimprovera è di non essere partito col primo contingente garibaldino:

L'errore l'ho fatto a non approfittare della 1ª spedizione, non tanto per la vista degli avanzamenti, come per la soddisfazione d'essere contato fra uno dei mille.

Con la battaglia del Volturno si conclude la fase epica ed eroica dell'impresa garibaldina del '60; e anche nelle lettere di Vincenzo successive alla narrazione di quell'evento si riflette un passaggio di clima ideale, il compimento di una eccezionale esperienza, e il riaprirsi di più ordinarie e meno eccitanti

prospettive. Si affaccia il pensiero del congedo, l'attesa del ritorno alla propria casa, l'interrogativo circa i propri futuri impegni. Tra questi si fa presente anche l'eventuale prosecuzione del servizio militare al seguito di Garibaldi, nella ventilata campagna del '61 in Ungheria o altrove, ma si tratta di una prospettiva ancora incerta. Pur non escludendo di poter seguire ancora questa strada, Vincenzo prende realisticamente in considerazione più borghesi occupazioni, e accetta l'offerta d'impiego che gli perviene da un conoscente per tramite del fratello Giovanni. «Ma», avverte, «la mia mente pensa alla guerra che può succedere l'anno venturo. Se Garibaldi richiamasse i suoi volontarj, come potrò io astenermi dal concorrervi?».

Intanto, però, c'è ancora tempo per godere dei festeggiamenti e degli onori riservati ai protagonisti della grande impresa militare e politica, per assistere all'ingresso in Napoli di Vittorio Emanuele II, per prendere atto della nuova realtà nazionale. Nel renderne partecipi i familiari, Vincenzo registra tanto gli aspetti piacevoli e gratificanti quanto le note dissonanti. I garibaldini sono stati onorati, ma ora non sono gli unici dominatori della scena:

La nostra brigata fù preferita a tutte le altre del nostro Esercito, perché sola entrò in Capua il mattino del 3 cor[ren]te da porta a Napoli rilevando i corpi di guardia e ricevendo in consegna le artiglierie, mentre un Reg.^{to} granatieri ed un battaglione bersaglieri truppa regolare entravano da porta Roma e facevano altrettanto (lettera al fratello Giovanni del 17 novembre).

Ora in questa fortezza non si trova che truppa regolare. La nostra brigata non ha avuto il bene di starvi più d'un g[ior]no. Fummo però i primi ad entrarvi nel g[ior]no 3 subito resa, ed unici fra tutto il nostro Esercito (lettera al fratello Bortolo del 17 novembre).

L'incontro tra i garibaldini e l'esercito piemontese è avvenuto ufficialmente nel segno della fraternità nazionale, ma di fatto i garibaldini hanno reagito con malcontento alla tentata integrazione, e tra la gente non sono mancate espressioni di ostilità nei confronti dei piemontesi (che tuttavia Vincenzo attribuisce a provocazioni di agenti borbonici):

Stante il mal contento mostrato dai volontarj quasi tutti e i disordini avvenuti nei nostri quartieri il primo g[ior]no che ci comandarono un servizio ed una disciplina al pari della truppa regolare quando trovasti in guarnigione, e più ancora per la dimostrazione succeduta in Napoli pochi g[ior]ni sono che riunitosi una moltitudine di popolo suscitavano mezza rivoluzione gridando che volevano Garibaldi a Napoli, che non volevano in città i Piemontesi, ma bensì i Garibaldini, e simili cose, e questo si ritiene sia un partito Borbonico per mettere delle discordie tra la truppa regolare e la nostra, perciò fù conchiuso lo scioglimento di questo corpo (lettera al fratello Giovanni del 17 novembre).

L'ingresso in Napoli di Vittorio Emanuele è stato salutato con solenni e ammirevoli festeggiamenti, cui però si sono intrecciate chiare (e «bellissime», scrive Vincenzo) espressioni di rivalità e di competizione tra le truppe piemontesi e quelle garibaldine:

Jeri fù la prima sera che fecero l'illuminazione, poichè il tempo non ha permesso prima, e la trovai bellissima, sorprendente. Si distinguevano per apparato gli archi trionfali rappresentanti ognuno i diversi fatti d'armi avvenuti nel 59 e nel 60, più le 50 statue lungo via Tolledo, tenenti in mano una bandiera su ognuna delle quali stava scritto il nome d'una delle città d'Italia. Questa mattina il Ré passò la rivista alle sue truppe ed alla guardia nazionale la quale non avrei creduto fosse così bene organizzata e ben istruita. Il maggior numero avevano l'uniforme di parata che lo trovo assai meglio del nostro. Anche jeri sera a teatro succedevano tra un atto e l'altro bellissime scene da parte dei Garibaldini e dell'ufficialità regolare. I Garibaldini non volevano che l'orchestra suonasse la marcia Reale, ma si suonasse invece l'inno di Garibaldi: L'ufficialità viceversa (lettera al fratello Giovanni del 20 novembre).

Anche in queste ultime lettere torna ripetutamente il pensiero di Antonio; e se in precedenza era Vincenzo a chiederne notizie ai familiari, ora è lui che può informare loro della situazione e dei movimenti del fratello, soprattutto da quando questi «trovasi accampato sotto Gaeta». Di lì infatti – come Vincenzo scrive il 17 novembre a Giovanni (e con simili parole a don Bortolo) – ha ricevuto sue notizie «a mezzo d'uno dei mille prigionieri che si trovano in quella fortezza e che furono rilasciati per cambio».

Il saperlo a Gaeta accende in Vincenzo il desiderio di andare a trovarlo:

Voglio domandare 5 o 6 g[ior]ni di permesso per andare a trovare Antonio, benchè la via sia un po' lunga, stante che la ferrovia non arriva che a La Maria" (lettera a Giovanni del 20 novembre).

Vorrei andare anche a trovare Antonio che si trova a Mola di Gaeta, ma sin'ora non mi si presentò incontro. Mi dispiacerebbe andar via senza vederlo (lettera al padre del 3 dicembre).

Non sappiamo se il desiderio si sia attuato: la lettera del 3 dicembre testè citata è l'ultima che ci sia pervenuta. Il colloquio epistolare col padre si conclude in essa, tra l'altro, con una reazione tra infastidita e irridente (o ironicamente sorridente?) di Vincenzo a una raccomandazione paterna:

Potevate risparmiare di raccomandarmi la meditazione sulla morte perché ne ho avuto del tempo e delle occasioni di farne più forzi di quello che voi credete, e dico la verità che tanta paura non l'ho mai avuta.

La morte che l'aveva risparmiato sui campi di battaglia lo avrebbe comunque prematuramente raggiunto nella vita borghese, il 27 luglio 1881. Aveva quarantasette anni, e lasciava la moglie Giuliana Guidi, sposata nel 1864, e i due figli Arnaldo e Italo, nati rispettivamente nel 1865 e nel 1867. Anche nei nomi dei figli, che interrompevano la secolare tradizione onomastica familiare, rimaneva l'impronta dello spirito patriottico e anticlericale che aveva animato la sua passione risorgimentale e la sua impresa garibaldina.

Dopo la sua morte si fece custode della sua memoria e della sua famiglia il fratello Antonio, separato dalla moglie e senza prole, che esercitò un ruolo pa-

terno nei confronti dei suoi figli. Particolarmente legato e devoto allo zio Antonio fu il minore dei due, Italo, che alla morte del padre si fece responsabilmente carico delle necessità familiari, interrompendo gli studi e impegnandosi nel lavoro, mentre Arnaldo si abbandonava a una vita irrequieta e disordinata che lo espose a turbolenze economiche e l'avrebbe infine condotto, nel tentativo di raddrizzare la propria situazione, a imbarcarsi nel 1890 per l'Argentina.¹²

Fu appunto lo zio Antonio che raccolse e custodì devotamente le lettere garibaldine di Vincenzo e nell'ottobre del 1897 le consegnò a Italo, accompagnandole – in una lettera del 1° di quel mese – con una solenne e commossa dichiarazione, che conferiva a quel «tesoro» memoriale e affettivo un'aureola di laica «santificazione»:

Credo e spero di fare cosa grata col spedirti la maggior parte dell'incartamento scritto da tuo padre, nell'anno 1859-1860-61 al tuo nonno e al tuo zio Giovanni, epoca memorabile in cui esso, tanto modesto, ha preso parte ai vari fatti d'arme pel risorgimento italiano. Tale incartamento venne da me deposto sulla tomba e sul letto ove è morto Garibaldi a Caprera e dove lo lasciai per un po' di tempo, onde nel pensiero di santificare tale atto potesse in te far comprendere quanto merito hanno quelle sue lettere. Leggile attentamente e conservale qual tesoro per l'avvenire e per i tuoi futuri figli.

¹² Su questa vicenda si veda Vanna e Mario Gnocchi, *Una storia di emigrazione, Amici dell'arte-Famiglia artistica, Strenna dell'ADAFa*, Cremona 2015, pp. 175-206.

Nota. La trascrizione delle lettere è avvenuta nel pieno rispetto del testo originale, conservando anche le forme grafiche, grammaticali e sintattiche scorrette, i dialettismi ed ogni altro segno della approssimativa cultura linguistica del giovane garibaldino. Solo in qualche raro caso di evidente *lapsus calami* si è ristabilita l'intenzionale forma corretta. Si sono sciolte, svolgendole tra parentesi quadre, le abbreviazioni e le forme cifrate (*p* = per, *1/2* = mezzo o mezza, *7mana*, *7mbre* = settimana, settembre, ecc.). Sono state lasciate in sospenso, segnalandone la presenza, alcune parole di difficile decifrazione.

LETTERE

I. Campagna del 1859

1

Sig. Pietro Caveada
Cont[ra]da Dolzani N. 2008
Brescia

Bergamo 17 Giugno 59

Carissimo Padre

Voglio credere che a mezzo d'un giovane Lecchese avrete ricevuta la mia 14 corr[en]te, colla quale vi avvisava ch'io mi son arrolato nella legione Garibaldi sino dalla scorsa Dom.^{ca} Non prendetevi pena nessun fastidio di me, anzi sforzatevi d'esser contento, poiché sarebbe una vergogna a non prestarsi in questi momenti essendo anche troppo tardi. M'immagino già che anche in Brescia si saranno tutti i giovani fatto onore non meno degli altri paesi. Io mi portai a Bergamo per guadagnare un qualche giorno, ma pare invece si tirino alla lunga dicendomi che partiremo di giorno in giorno.

Vi raccomando di dire alle sorelle che mi preparino un pajo di camicie o tre delle più buone che ho, ma non di percallo, ed un pajo di mutande, e se avessero tempo, oppure mi facciano fare un pajo con quella tela che si trova in un cassetto del comò nella nostra stanza poiché passando per Brescia possa prenderle con me.

Potrebbe darsi che andassimo in Tirolo dalla parte del Tonale e allora non avrei il bene di rivedervi, ed in tal caso vi scriverò dove me le dovete spedire.

Spero che avrete ricevuto nuove di Antonio, e desidererei se si è impiegato in farmacia, oppure arrolato anch'esso nel corpo di Garibaldi.

Vi saluto in tutta fretta e salutatemi fratelli e sorelle, raccomandandovi nuovamente di apparecchiarmi quanto vi dissi, perché posso partire domani forzi anche quest'oggi. State sano ed Addio

L'aff[ezionatissi]mo figlio
Vincenzo

2

Sig. Pietro Caveada
Cont[ra]da Dolzani N. 2008
*Brescia*¹³

Bergamo 23 Giugno 59

Carissimo Padre

Vi confermo che l'ultima mia data 19 corr[en]te a mezzo postale.

Spero che vi troverete in buona salute unitamente a tutta la famiglia, come pur'io grazie al cielo sto bene.

Desidererei aver nuove di Antonio, se almeno avete ricevuto suoi scritti.

Vi avviso che da Brescia non passerò perché siamo diretti per lo Stelvio e partiremo facilmente Dom.^{ca} o Lunedì al più, perciò vi prego di consegnare l'accluso viglietto alle sorelle acciò mi preparino quanto mi occorre e speditemelo a mezzo Franchetti fermo in officio in Bergamo, ma vi raccomando di mandarmela subito, se l'ho da ricevere, caso poi mi facessero partire un qualche giorno prima, lasciar ordine all'ufficio di spedirmele a Lecco o più avanti dove meglio crederò.

Frattanto vi saluto e prego di salutarmi fratel[li] e sorelle, mentre mi dichiaro

Aff[ezionato] ed ubb[idente] figlio
Vin[cen]zo

3

Al Pregiatiss[si]mo Signore
Il Sig.^r Pietro Caveada
Contrad.a Dolzani
Brescia

Bergamo 14 Luglio 1859

Carissimo Padre

Brescia

Scrivo la presente per avvertirvi che mi trovo ancora a Bergamo, benché già da 3 7[ma]ne o più s'attendeva l'ordine di partire.

Mi avrete per iscusato se ho tardato a scrivervi, poiché a dire il vero ho avuto poco tempo per essere in foreria, avendo molto da lavorare specialmente per avere dei battaglioni da completare.

¹³ A margine dell'indirizzo si legge, in altra grafia: 2° Regimento 4 Bataglione ... Compagnia.

Desidero sapere se D.ⁿ Bortolo si è perfettamente ristabilito in salute, e se pure tutti in famiglia si trovano in buon stato di salute.

Attendo un p.^{to} vostro riscontro che potete ricapitarlo al quartiere di S. Giov.i 2° Regg.^{to} 4° Battaglione 1^a Compag.^a

Frattanto vi saluto e salutatemi pure tutti di casa, pregandovi nel med.^{mo} tempo di parteciparmi nuove di Antonio, se pur ne riceveste. State sano,

AddioL'obb.^{mo} figlio Vinzo
con timbro da Bergamo

4

*Al Pregiatiss.mo Signore
Il Sig.r Pietro Caveada
Cont.da Dolzani
Brescia*

Sondrio li 28 Agosto 1859

Carissimo Padre,
Brescia

La cara vostra che mi indirizzaste a Bergamo, mi pervenne soltanto la scorsa settimana, per aver fatto il giro da Bergamo a Bormio, indi rimandata a Sondrio ove la 8 g.ni il¹⁴ nostro corpo si ritrova. Non so però comprendere per qual motivo possa aver sofferto tal ritardo, e mi avrete adunque per iscusato se prima d'ora non vi risposi.

Per ora non si può sapere quanto ci tratterranno in Sondrio e dove ci manderanno dipoi, ma con altra mia vi farò avvisato.

Desidero sapere se Antonio si trova ancora a Cuneo o dove, ed a qual Reggim.^{to} Battag.^{ne} e Compag.^a appartenga. Quasi tutti i studenti hanno ricevuto il permesso di poter recarsi a subire i loro esami. Forsi chi sa che siasi ripatriato anche Antonio. Se ciò fosse vi prego di farmi avvisato.

Spero aver presto vostre nuove e se D.Bortolo si è ben ristabilito, perché l'ultima volta che lo vidi avea di molto trista cera.

Frattanto vi saluto, e salutatemi frat.^{li} e sorelle. State sano e credetemi vostro ubbid.^{mo} figlio Vinzo

Vi accludo lettera per Giovanni

5

*Sig.r Pietro Caveada
Contrada Dolzani
Brescia¹⁵*

¹⁴ Sul manoscritto si legge *in*, evidente *lapsus calami*.

¹⁵ Senza timbri postali.

11 9bre 1859

Carissimo Padre

Scusatemi se mi sono assentato da casa senza dir nulla né a voi, né alle sorelle, ma soltanto che a Luigi, acciò ve lo dicesse dopo ch'io era partito, poiché se avessi parlato con tutti certo che tanto voi, ma più ancora le sorelle, avrebbero fatto un mondo di sus... ed il possibile onde dispersuadermi ; quando io invece non poteva fare a meno, perché prima che chiedessi il congedo mi era già iscritto per la Toscana, e doveva essere andato sino dai primi di ottobre quando partì il convoglio e diversi tenenti, se arrivato per tempo mi fosse il congedo, come anche il restante della mia compagnia, rimasti indietro.

Non vi dissi mai nulla di ciò, perché aveva timore di dovermi allontanare contro vostra volontà, e non poteva fare a meno, poiché ripeto che era già iscritto ed in intelligenza di trovarmi pel g[ior]no 10 a Milano, onde partire col rimanente della mia compagnia, che pure restarono indietro.

Frattanto vi saluto in fretta e vi scriverò più agiatamente a posto che sarò. Salutatemmi tutti di casa, e state sano

Affez.^{mo} figlio Vincenzo

II. Campagna del 1860

1

*Sig. r Pietro Caveada
In Cont. da Dolzani
Brescia
In Lombardia*

Alcamo 19 Giugno 1860

Carissimo Padre,

Mi scuserete se partii da casa senza dirvi cosa alcuna, ma siccome non lo sapeva neppur io qual giorno potesse essere fissato quindi non ho mai parlato con nessuno eccettuato quella sera che fui avvisato. Passando dalla Breda mi son fermato sperando di vedervi e salutarvi, ma eravate in chiesa ed io non poteva aspettare; ho lasciato però i saluti a Giuseppina, tanto per voi come per Luigi. Ora passerò a narrarvi il viaggio che feci sino ad Alcamo dove da qui ad un'ora ci tocca partire.

Il martedì avanti giorno partimmo da Brescia ed andammo a piedi sino presso all'ospitaletto in una cascina accampati in un prato. La mattina dopo partimmo per strada ferrata ed andammo sino a Magenta, cioè al ponte di Magenta, colà ci siamo fermati due giorni e mezzo, indi il sabbato dopo pranzo partimmo pure a mezzo di strada ferrata ed arrivammo all'alba a Sestri presso

Genova, dove immediatamente c'imbarcammo, perché i vapori stavano attendendoci. Dopo cinquantadue ore di continuo viaggio arrivammo a Cagliari, dove ci fermammo per cinque giorni senza poter sbarcare, perché stavano attendendo un vapore che era partito un giorno prima di noi da Genova il quale non giunse mai, e si seppe che fu fatto prigioniero dai Napoletani. Il sabato 16 cor.^{te} partimmo da Cagliari ed a mezza notte cominciavamo a sbarcare a Castellamare. Un terzo degli abitanti erano fuggiti perché ci credevano Napoletani e fuggiti erano su' monti. Conosciuti che ci hanno, vennero incontro con la Banda e fecero illuminazione e gli abitanti correvano incontro abbracciandoci e baciandoci chiamandoci fratelli. Non vi dico quanto fu disastroso il viaggio di mare trovandoci in 1480 su un bastimento a vapore che non poteva più contenere che un cinquecento persone. Avevamo più di 1000 fucili e munizioni sul medesimo vapore, oltre noi che fummo vestiti ed armati a bordo dopo aver passato la visita.

Se noi fossimo arrivati 3 o 4 ore dopo forse potevamo esser fatti prigionieri perché la mattina a riva si coveravano 9 o 10 Bastim.^{ti} Napoleta.ⁿⁱ che formavano la crociera, ma noi eravamo a salvo. Oltre il nostro vapore c'erano due altri che tra tutti possiamo essere in numero di 3000.

Il dopo pranzo del Lunedì 18 cor.^{te} arrivò, informato del nostro sbarco, il Generale Garibaldi da Palermo. Appena inteso il suo arrivo siamo corsi tutti a vederlo. Molti gridavano, sotto le finestre dov'era alloggiato, -Viva Garibaldi, Fuori, Fuori, vogliamo vederlo ancora.- Esso non indugiò molto a lasciarsi vedere di bel nuovo e lasciato placare la gente dal rumore prese a dire - Voi non siete gente che avete bisogno delle mie parole per fare il vostro dovere. Dunque vi saluto, - e dette queste parole si ritirò.

Alle sei del med[es]imo giorno partimmo da Castellamare ed arrivammo ad un'ora dopo ½ notte ad Alcamo. Questa prima marcia fù alquanto disastrosa perché di notte sempre per monti framezzo a sassi foppe etc. Una compagnia si perdette avendo preso in isbaglio un altro sentiero e non ci ritrovò che alla mattina. Ad Alcamo fecero pure illuminazione e ci vennero incontro con Banda. Appena arrivati abbiamo trovato bastante terreno da potersi coricare, non come quando eravamo sul bastimento che a molti ci toccava stare in piedi senza potersi muovere delle notti intiere perché non vi era posto se non si voleva andare uno addosso all'altro.

Tutti questi stenti furono sopportati da tutti, eccettuato qualche mascalzoni che furono anche rimandati alle loro case, e tutto ciò per amor di Patria.

Questi paesi sono assai miserabili, e molto orrende le strade. Alcamo conta da 24 a 25 mila abitanti, ma non si trova né albergo né osteria, eccettuato un qualche bettoluccio tutto sporco, con dentro mezzo braccio di letame, nemmeno caffè né una bottega appena discreta. Non conoscono monete d'oro eccettuati i loro bajocchi.

Tutto ciò effetto del Governo Borbonico che fino a ora durò, tenendoli sempre sepolti nell'ignoranza.

Ci confortiamo perché a momenti partiremo alla volta di Palermo, dove ci sono paesi civilizzati e pari dei nostri.

Le campagne sembrano tanti giardini, questo è quello che abbiamo veduto di bello sino ad ora.

In fretta vi saluto, e salutatemi tutti di casa. Addio state sano, come pur'io procurerò di fare lo stesso.

Il vostro affezionatiss. figlio

Vincenzo

Pierino Chiodi l'ho trovato nel medesimo bastimento, ed è sano.

Aspetto lettera a Palermo.

L'indirizzo è 9 Compagnia Cacciatori delle Alpi.

Dunque Addio

2

Sig.^r Pietro Caveada
Cont.^{da} Dolzani
Brescia Lombardia¹⁶

Dal campo presso Milazzo 19 Luglio 1860

Carissimo Padre

Vi confermo l'ultima una mia che vi ho scritto da Alcamo il 20 circa scorso Giugno, nella quale vi descriveva il viaggio che sino colà feci. Ora vi narrerò quello che abbiamo fatto in seguito.

Da Alcamo siamo andati a Partenico, tappa di soli 24 miglia. Da Partenico a Monreale, ove abbiamo fatto fermata d'un pajo d'ore, indi subito a Palermo. Questa tappa ci fù un pò pesante, non per esser lunga 18 miglia, come per averla fatta di giorno sotto un cocente sole, ma gli onori che ci fecero nell'entrare in Palermo, hanno fatto dimenticare a chiunque la stanchezza. È inutile che mi perda in descrivervi questi onori e l'entusiasmo con cui fummo ricevuti. Non è però vero che tutti abbiamo avuto trattamenti nelle case particolari, come ha scritto un nostro compagno, (certo Compagnoni,) a suo padre, la qual lettera con un'altra che il medesimo scrisse da Castellamare le avrete forsi lette sulla gazzetta provinciale di Brescia, essendo state riportate ed ancor'io le lessi sulla medesima che fù dal padre spedita al figlio.

A Palermo ci siamo fermati 4 o 5 giorni ed in questo frattempo cercai da tutte le parti il Sig. Bonchetto acciò consegnargli la lettera che mi diede Giovanni al momento che stava per partire. Non lo trovai e seppi poi ch'era partito per Milano. Da Palermo siamo andati a Bagheria, tappa di soli 12 miglia. Da Bagheria a Termini, tappa di 18 miglia. Da Termini a Cefalù, tappa di 25 miglia, ma strada di montagna, cioè sentieri sempre su e giù, pieni di sassi, persino non si poteva calcolare che un miglio e mezzo all'ora a far molto.

¹⁶ Timbro, in rosso, DA SICILIA e altri con "Barcellona Pozzo di Gotto" e "Partenico").

A metà strada fecimo fermata di circa 3 ore. Da Cefalù dopo un giorno di riposo siamo partiti in sulla sera alla volta di S. Stefano. Questa marcia di 24 miglia fù più disastrosa di quella da Termini a Cefalù, a motivo delle strade ancora peggiori. Dopo due giorni di fermata a S. Stefano il Reggimento proseguì il viaggio verso Barcellona. La nostra compagnia invece fu mandata in distacco a Mistretta, cittadella di circa 20 mila abitanti, lungo 12 miglia da S. Stefano, onde sedare un po' di ribellione e mettere un poco d'ordine, poiché non volevano pagare predioli ed avevano avuto ordine di gridare, Viva il Borbone, non vogliamo il Regno Costituzionale etc. I promotori di tutto questo non potevano essere che spie, gente pagata dal Rè di Napoli, perché l'entusiasmo con cui fummo ricevuti in questa città e l'accoglienza fattaci in generale da tutta la popolazione e specialmente dalle famiglie signorili ci hanno fatto meravigliare. Ci fù dato quartiere in un convento di monaci, i quali si prestarono moltissimo. Avevamo ogni due un materazzo steso a terra lungo i corridoj che a noi pareva di essere in un magnifico letto, perché da quando siamo partiti da Brescia non avevamo dormito che sulla nuda terra e poche volte sopra un pò di paglia quando l'abbiamo trovata nuova. Il rangio veniva fatto dagli uomini adetti al convento e la spesa era regalata dalla Comune. In questa cittadella ci siamo fermati 4 giorni dopo i quali giunse un ordine di partire immediatamente per Barcellona. Partimmo il g[ior]no 11 alle 1 antim.^{nc} e siamo ritornati a S. Stefano. Appena giunti io fui incaricato di portarmi alla spiaggia per impedire a' marinaj d'allontanarsi colle loro barche. I padroni dei Brigantini (piccoli bastimenti mercantili) si sono ostinatamente rifiutati di condurci via, aducendo ragioni che era pericoloso il mare etc. e piuttosto si sono lasciati cacciare in prigione. Alle 5 pom.^{nc} del medesimo giorno siamo stati imbarcati in 8 gondole da pescatori i quali forzatamente si prestarono. Alle 7 antim. del giorno dopo siamo arrivati a Patti. Durante questo viaggio sono stato assai poco bene, perché molto sofferarsi il mal di mare, e così tutti gli altri, in generale chi più chi meno, ben pochi eccettuati. Eravamo serrati in maniera che non si poteva muovere e ciò che più mi dava fastidio era la barca che orrendamente puzzava di pesce; odore che tanto mi è contrario. Da Patti siamo partiti in sulla sera del 12 ed alle 7 della mattina siamo arrivati a Barcellona, tappa di 18 miglia. Da questa città voleva scrivervi, ma all'improvviso arrivò un ordine di partire. Già si sapeva di andare ad accamparci a poca distanza dal forte di Milazzo. Il g[ior]no 14 la nostra compagnia fù comandata di avamposto. Avevamo presa una bellissima posizione, sopra una collinetta dalla quale si vedeva bene il forte e tutte le strade che potevano avanzare i nemici. Una colonna di Regi giungeva la mattina del 15. Noi stavamo attendendoli con tutta l'ansietà, ma fummo delusi perché si ritirarono nel forte. Erano in 6 o 7 mila che arrivarono in rinforzo. Dopo ½ giorno noi abbandonammo quella posizione, che fù occupata da un Battaglione di Siciliani e ci portammo all'estrema sinistra d'un torrente, chiamato torrente di Merì, credo che sia. All'aurora del 16 succedette un'allarmi. Si stava attendendoli d'un momento all'altro, ma si avanzavano, poi si ritiravano, non azzardavano attaccarci forzi per le buone posizioni che occupiamo. Il g[ior]no 17 alle 8 antim.^{nc} circa succedette uno scontro. Il dopo

pranzo alle 5 si avanzavano in numero di circa 4 mila tentando di forzare un punto onde propriarsi delle colline, fecero una viva resistenza, seguirono due cariche alla bajonetta, ma furono poi obbligati a ritirarsi coi loro cannoni e seguiti per quasi due miglia. Il g[ior]no 18 i Regi si avanzavano alla nostra sinistra per provare se meno erano le forze. Siamo stati attendendoli tutto il g[ior]no m nel bello di attaccarci ritornarono indietro. In questo giorno arrivò in rinforzo un battaglione di Cacciatori del Faro, tutti Messinesi e di Catania. Oggi 19 arrivò il Generale Garibaldi ed al momento che scrivo sta visitando il campo. In tutti questi giorni furono arrestate diverse spie. Oggi un'individuo che tentava la vita a Garibaldi. Un piccolo ragazzello con lettere. Abbiamo ancora nuova che sia arrivato il General Coshenz con tre mila volontari i quali sono a Barcellona e spero trovar diversi bresciani. Questa sera verranno a Merì, forzi avremo il bene di vederli anche noi poveri accampati.

Vi potete immaginare qual vita sia la nostra esposti giorno e notte alle intemperie del tempo, senza tende, sotto un potente sole da mattina a sera, e dalla sera alla mattina sotto una ruggiada che pare pioggia che ad ora della mattina ci troviamo tutti bagnati. Spesse volte mi [...] ¹⁷ in quel bel letto grande in cui dormiva ultimamente da solo quand'era a casa. M'immagino che voi direte esser mia colpa perché se fossi a casa non soffrirei tali stenti. Eppure dico la verità che non sono mai stato pentito d'essere venuto, sono contento ed allegro così pure tutti in generale.

La prima volta che vi ho scritto mi son dimenticato di dirvi che non ho pagato un pajo di popus al calzolajo, perché l'ultimo giorno che fui a Brescia sono andato due o tre volte e non l'ho trovato.

Se avete nuove di Antonio scrivetemi, così pure di tutti gli altri fratelli, e vi raccomando di salutarmeli.

Vi saluto e state sano

L'affez.^{mo} figlio
Vincenzo

L'indirizzo per quando mi scrivete se non vi fosse pervenuta la prima lettera è:

1° Reggim. 9a Compag.a Cacciatori delle Alpi

Barcellona oppure dove si trova

Mi dimenticava di dirvi che abbiamo con noi due frati, cappuccini, anch'essi armati col crocefisso davanti e disposti pronti di venire in campo.

¹⁷ Parola illeggibile per lacerazione del foglio.

Signor Pietro Caveada
Contrada Dolzani
Brescia
Lombardia

Messina, 2 Agosto 1860

Carissimo Padre

L'ultima mia è dei 19 spirato Luglio scrittavi dal campo di Merì, colla quale ve ne confermava una da Alcamo e vi partecipava il buon stato di mia salute, più vi dava alcune descrizioni intorno al nostro accampamento. Ora pel timore che non vi sia pervenuta né la prima né la seconda, fò seguito con questa acciò non pensate male.

Come già potete sapere il g[ior]no 20 p.^o p.^{to} seguì l'attacco di Milazzo, sostenuto da Garibaldi assai valorosamente. Settemila Napoletani fuggirono innanzi a 2500 di noi.

Garibaldi era arrivato il 19 al campo di Merì, e già da due giorni erano successi dei combattimenti. Appena arrivato passò in rassegna le nostre truppe che lo accolsimo con entusiasmo. Il giorno dopo all'alba le nostre truppe erano in moto per assalire i Napoletani usciti dal forte e dalla Città di Milazzo che occupavano. Il Colonnello Malenchini comandava l'estrema ... sinistra. Medici e Cosenz il centro. La diritta per difficoltà del terreno era composta di due o tre piccole compagnie ed avea per iscopo di coprire il centro e la sinistra (dei Napol.ⁿⁱ) da una sorpresa.

La nostra compagnia era di avanguardia e si avanzavamo nel centro sino a che erimo p[er] scontrarci negli avamposti nascosti nei canneti, i quali subito si ritirarono. Noi invece di continuare la nostra marcia, fummo tratti e riparati in un giardino cintato. Qui giunse Garibaldi e smontato da cavallo andò a porsi sopra il tetto di una casa onde esplorare col suo cannocchiale e formare il suo piano. Dopo esserci stato più di un'ora scese ed ordinò che si avanzassero due battaglioni. La nostra compagnia di avanguardia che era rimasta allora indietro, ebbe ordine di abbandonare il centro e portarsi alla diritta. Il fuoco incominciò alle 6 antim. alla sinistra a mezza strada fra Merì e Milazzo, e i Nap.ⁿⁱ furono respinti. Il centro pure li attaccò e sloggiò dalle prime posizioni. Nel medesimo frattempo la diritta li scacciavano dalle case che occupavano, e si unirono poi col centro sul ponte dove più accanito era il combattimento.

Garibaldi ebbe la staffa ed il tallone della scarpa portata via da una palla di cannone, il cavallo ferito e divenuto indomabile, fu costretto abbandonarlo lasciandovi il suo revolver. Nell'arrivare sul ponte la nostra compagnia erasi preparata per la carica alla bajonetta, ma fummo tratti da Garibaldi, che ci ordinò di rimanere indietro, mentre lui alla testa di 50 o 60 uomini si slanciava di fianco sopra un pezzo di cannone che a poca distanza fece fuoco di mitraglia, ma s'impadronirono e lo portarono via.

Allora la fanteria Napoletana lasciò il passo ad un squadrone di cavalleria

che si avventò per riprendere il pezzo. Ma preso in mezzo a moschettate d'ogni parte, tentarono tornare indietro. Garibaldi saltò alla briglia del cavallo dell'ufficiale gridando che si arrendesse. L'ufficiale invece gli rispose con un colpo di squadrone che Garibaldi lo riparò e con un altro colpo lo ha rovesciato da cavallo. Ne restarono feriti ed uccisi altri cinque o sei e fatti prigionieri il resto. Comandarono allora la carica alla baionetta, ma i Napoletani voltarono le spalle. Tutta l'armata si ritirò in Milazzo e fu inseguita sino alle prime case dove tentarono gli ultimi sforzi, poiché i cannoni del forte si unirono al combattimento, ma furono obbligati continuare la loro ritirata di contrada in contrada e noi gl'inseguimmo sino sotto il forte dal quale le palle e la mitraglia cadevano come la tempesta. Erano circa le due pom.ne. S'impossessammo di alcune case vuote e continuammo ancora a fare le fucilate verso il forte. Sull'imbrunire tacquero anche i cannoni del forte, cessò qualunque fuoco e potemmo riposare, giacché era inutile cercare da mangiare essendo quella città sprovvista di tutto. Tutti erano fuggiti portando via ogni cosa, eccettuato pochissimo basso popolo il quale si è anche prestato in qualche cosa. Lo stesso Garib.^{di} lo vidi io passeggiare colla spada su d'una spalla e con un pezzo di pan nero in mano che avidamente lo mangiava ed ancora non avea trovato alloggio. Nell'entrare in città perdetti anch'io il sacco a pane, con entro due camicie, 4 fazzoletti ed altre cose, che mi toccò comprarne d'altri.

Digiuni dal giorno addietro, con tal premio p[er] le nostre fatiche, che non ci aspettavamo dai cittadini di Milazzo terminò quella giornata. Le nostre perdite ammontano a 500 feriti e 150 circa morti. I Napoletani perdettero 5 pezzi di artig.^{ria}, un squadrone di caval.^{ria} ed alcuni altri di fanteria prigionieri. Morti e feriti non si sa preciso, ma saranno forse meno di noi, perché erano sempre riparati. Il gno dopo io e tre altri passeggiammo un'ora con un pezzo di carne in mano e riso, senza trovar di far cuocere. Due signori giovanotti che li trovammo in una casa rinchiusi gentilmente ci negarono di lasciar cucinare da noi il nostro desinare e credendo uno di que di farsi un merito ci condussi in un'altra casa che appena io la conobbi una bettola che ceppa era di soldati i quali urtandosi l'un l'altro tutti volevano essere i primi e bisognava aspettare 4 o 5 ore, mi limitai di ringraziarlo infinitamente della sua gentilezza avendosi preso tanto incomodo che per tali luoghi li sapevamo anche noi e che tornasse pure a rinchiudersi nella sua casa. Abbiamo poi trovato in casa d'un artigiano ciò che occorreva, ma appena la carne fù cotta, e cotta pure era la minestra che assaggiata la trovammo molto buona, succedette un'allarmi e toccò lasciar tutto per correre alla nostra compagnia. Questo allarmi fù succeduto perché i Regi dal castello tirano 5 o 6 cannonate ad un vapore Inglese che sbarcava altri volontarj della spedizione Cosenz, fra i quali vi erano diversi Bresciani. Due ore dopo eravamo in libertà e di corsa ritornammo per mangiare, ma abbiamo trovato chiuso la porta perché erano fuggiti per timore, e quando partimmo da quella città era ancora chiusa. Il 22 e 23 i Regi vennero a parlamento. Garibaldi gli concedette di condurre con loro 8 cannoni di campagna, metà muli e solo 4 cavalli. Il 24 ne partirono circa un mille col loro general Bosco, il quale per non passare in mezzo alle nostre bajonette è disceso da

un'altra parte, ma non sfuggì dall'occhio quando scendeva in una lancia per portarsi a bordo che vi fù accompagnato con battimano e fischi. La mattina del 25 il restante di quella truppa, corpo scielto da Bosco col quale avea promesso al suo Re di restituirci la Sicilia, passarono in mezzo alle nostre armi. Erano Baveresi, Svizzeri, Napoletani ed alcuni Calabresi e Pugliani, che formavano il corpo più fedele al loro Rè. La sera del medesimo giorno siamo partiti per Messina, lontani dal credere che la mattina del 27 saressimo entrati senza fare una fucilata. I Regi erano ritirati nel forte, così detto cittadella. Alcuni erano sparsi per la città per qualche provvista, perciò furono spettatori alla nostra entrata. Vedendo sortire da una bottega 5 o 6 ufficiali Napolⁿⁱ. alcuni de' nostri soldati gridarono: - Viva l'Italia, viva Garibaldi, fuori i Borboni. Essi ci levarono di berretto, e mostravano di assecondar[ci], ma si conosceva sul loro volto la rabbia che li rodevano.

Messina l'abbiamo trovata deserta, case e negozi tutti chiusi. Da 12 gni erano fuggiti vuotando perfino le botteghe portando seco loro ogni cosa. Pure al momento che scrivo un terzo dei negozi si trovano ancora chiusi. Del resto la [è] una bellissima città, patriottica al pari di Palermo e forzi anche più, poiché fù l'unica che abbia dato qualche volontarj i quali componenti un battaglione il gno 20 al primo fuoco ne fuggirono più d'un terzo, ma il rimanente bisogna però dire che si sono battuti assai bene.

Ora noi siamo all'oscuro di tutto. I Regi occupano ancora la cittadella. Si dice che stando ai fatti di Milazzo i Regi oltre lasciar quel forte doveano sgombrare anche da Messina, perché altrimenti Garibaldi non avrebbe loro concesso di andar via coll'onore delle armi, giacché 12 mine si stavano preparando sotto il castello più erano arrivate il 22 o 23 tre fregate, Carlo Alberto, Vitt. Emanuele e Maria Adelaide. I Regi accettarono questi patti, patti purché anche Garibaldi si limiti di rimanere in Sicilia e non faccia sbarchi nelle Calabrie, ma in questo non ebbero alcuna evasione, non avendo Garibaldi dato nessuna parola. Pare che sia per questo che i Regi tirano alla lenza col lasciare il forte, essendosi ora sprigionati da Milazzo.

In aggiunta all'ordine del giorno di jer l'altro Garibaldi dice: Tutti i volontarj sotto le armi come i nuovi arruolati sono obbligati a rimanere sotto alle armi sino alla completa intera liberazione d'Italia. Sino ad ora abbiamo fatto molto con poco, d'ora in avanti faremo molto con molto: - Da questo pare che le sue idee non si fermino solo che in Sicilia.

Vi ripeto l'indirizzo. Brigata Medici, 1° Reggim.^{to} 9 Compagnia, e se mi scrivete potete indirizzarla a Messina oppure dove si trova.

Vi saluto tutti e conservatevi sani, e quando scrivete ad Antonio salutate-melo.

L'affez.^{mo} figlio Vin[cen]zo

P. S. Qui fù sparsa voce che gli austriaci oltrepassarono i confini riacquistando Solferino e San Martino, anzi alcuni li fanno arrivati a Brescia, alcuni

altri sino a Bergamo. Io però sono ben lontano dal credere una cosa tale, benché la fanno p[er] certa.

4

Messina, 10 Agosto 1860

Caro Giovanni

Solamente jeri mi pervenne la cara e desiderata v[os]tra 28 scorso Giugno, dalla quale intesi con piacere lo stato di buona salute per parte di voi tutti e così spero vi sarete conservati e vi conserverete in avvenire.

Ora vi confermo le ultime mie due, una dei 19 scorso Luglio che vi ho scritto dal campo di Merì, e l'altra dei 2 corr.^{te} da Messina. Con quest'ultima vi descriveva il fatto di Milazzo, il quale si è ora saputo di certo che costò a noi la perdita di 784 uomini. I morti però non arriveranno ai 200.

Non vi ho mai detto il grado che io occupo, perché mi vergogno al dire che sono (caporale) e vorrei piuttosto non esserlo, tanto mi è antipatico questo primo grado.

Per due volte i furieri ebbero ordine di presentare un ruolo nominativo di que' militi che servirono altre volte e che occuparono gradi e quali. Anch'io mi feci inscrivere col grado di sergente del quale ne tengo congedo e senza dubbio riteneva che tal grado mi venisse conservato come fu conservato agli altri. Non so poi capire come sia stata. Dopo più d'un mese che faceva da soldato seppi che era da' miei ufficiali proposto serg.^{te} Ma questi ufficiali vennero trasferiti in altra compagnia, ed i nuovi che arrivarono lasciarono fare al furiere, come più pratico per conoscere gl'individui che meritavano d'essere proposti, il quale fece tutto all'incontrario di quello che avevano stabilito i nostri ufficiali. Così io venni promosso solo caporale, e sergenti due che è la prima volta che fanno il soldato, non sanno di manovra e nemmeno poi la sanno comandare. Questi casi sono molto frequenti in questi corpi stante la confusione etc. La nostra compagnia fu soggetta di frequente a cangiamento d'ufficiali e questo è male per noi ovvero per chi desidera e merita d'essere avanzato.

Mi dite anche che vi pare non difficile ch'io possa passare nell'ufficialità. Dovete sapere che non ho relazioni, non amicizie con Capitani, né Maggiori né Colonelli, nemmeno nessuna raccomandazioni. Ritenete pure che in questi corpi vale più le raccomandazioni che i meriti almeno dal Luogotenente al di sotto; al di sopra poi certamente andranno per meriti ed anzianità. In questi momenti già, momenti di confusione e di poca regola non fanno tante osservazioni sui meriti.

Nei sotto Tenenti specialmente si trovano certe faccie da villani che solo dal tratto si conoscono essere propriamente staccati dall'aratro, artigiani, persino di quelli che ad un tempo furono conosciuti per *barabbe*, di mal costrutti, guerci... insomma fortuna che di questi non ne capitarono alla mia compagnia del resto non saprei come fare a rispettarli per quel grado, che hanno ottenuto per raccomandazioni e che si adoperarono striziandosi dietro al terzo ed

al quarto levando da capello a Tizio e Sempronio finché rendendosi importuni riuscirono ad ottenere quello che domandarono. Di questi vi assicuro che ce ne sono molti. Io certo farei il soldato in vita, piuttosto che fare un passo per raccomandarmi ond'essere proposto. Venendo raccomandato da un Tizio è tutt'altro.

Un giorno da un Sergente che discorreva con un Luogotenente intesi dire queste parole: - Io del grado di Serg.^{te} me ne strafoto, ho servito del 48, del 55, del 59 ed adesso se non mi fanno ufficiale non mi batto più:- Bel principio! Tutti vogliono essere ufficiali, tutti superiori, invidiosi della sorte degli altri, e se alcuni avanzano di grado son appunto di questi pretendenti. Dovrebbero sapere che Garibaldi non sa che farne di tante spade, poiché non sono queste che fanno vincere le sue battaglie, ma bensì le bajonette.

Ci sono alcuni soldati nella mia compagnia che hanno meriti e molti, specialmente uno che fece la campag.^a della Crimea, dell'anno scorso e questa è la terza, giovine molto civile ed educato, dotato discretamente di beni di fortuna, lasciò un buonissimo impiego ed è del tutto inconsiderato.

La scorsa settimana un nostro ufficiale di stato maggiore fuggì con 60 mila Fra.^{chi}

L'altro g[ior]no fummo tenuti rinchiusi in caserma ed anche la notte, sotto le armi e pronti per partire, che si aspettava l'avviso da un momento all'altro. La mattina si seppe che 4 o 500 de' nostri sbarcarono quella notte nelle Calabrie. Del resto non sappiamo altro. I Napoletani hanno ancora di sgombrare il forte. Un g[ior]no succedette un'allarmi per causa di alcuni soldati Siciliani che sentirono un colpo di cannone, avviso che davano a' marinaj per tirar vele etc. Tutto ad un tratto furono chiuse case, botteghe, negozi e tutti i cittadini ritirati. Dopo un pò riaprirono, perché obbligati da' militari che andavano alle porte a picchiare e li assicurarono che non era niente.

Fortuna che a Brescia e forzi anche in altra parte dicevano che Garibaldi non avea bisogno di gente, ma di danaro. Garibaldi fa più conto di uno de' suoi vecchi che di 1000 Siciliani. Quest'ultimi sono coraggiosi e valorosi, ma bisognerebbe che lo fossero in generale, ed almeno che avessero un pò di riputazione, un pò d'amor proprio. Invece in cento ce ne saranno 60 che fuggono. Molti di questi Siciliani sono disertori, e disertori con armamento e tutto. 18 o 20 sono arrestati e sotto consiglio di guerra.

La scorsa dom[eni]ca un padre fece una predica riguardo alla causa Italiana. Lodò molto quelli che da paesi lontani abbandonarono le loro case le loro famiglie per venire a soccorerli; ma altrettanto biasimò que' volontarj Siciliani che libera Messina vogliono ritornare a casa perché dicono essere venuti per liberare solo la Sicilia, e che loro non sono assuefatti a fare il Soldato come lo siamo noi che è il nostro mestiere. Qui, disse a chi incomincia una rivoluzione e non la termina e se loro si fissano nelle idee che hanno, quello che è successo del 48 lo succederà anche questa volta.

Vi saluto tutti di cuore.

Vostro aff. Fratello
Vincenzo

P.S. Assieme con la v[os]tra ora ho ricevuta una pure di Antonio in data 14 Luglio. Quando mi scrivete risparmiatemi pure di mettere il bollo perché noi le riceviamo franche fino in Sicilia e non ci tocca pagare che 5 bajoc. di tanto per quella francata che per quella non francata.

5

Messina li 12 Agosto 1860

Caro Giovanni

In questo punto ho ricevuto la grata v[os]tra 4 cor.^{te} alla quale prontamente vi rispondo acciò non abbiate a pensare male de' fatti miei, benché voglio credere che prima di questa vi saranno pervenute le mie 2 e 10 pure cor.^{te} che vi avranno già posto il cuore in pace.

La 9^a Compagnia fece pure parte al combattimento di Milazzo, eccettuata una parte che per loro mala sorte restarono in distacco a Mistretta. Fù però una delle più fortunate compagnie, perché di morti non se ne conta che uno, certo Bertinotti d'Iseo, anzi anche questo era da alcuni g[ior]ni trasferito alla 10. Del rimanente rimase ferito un certo Lombardi di Bres.^{ia} nostro sottotenente, bravissimo giovane ed alcuni altri. Cimaschi fù uno degli ultimi feriti in Milazzo mentre stava ad un piccolo finestrello facendo fuoco verso il forte. La sua ferita fù leggiera, appena superficiale. Io pure era presente. Ebbi sue nuove pochi g[ior]ni sono ed è guarito.

Mi dite di raccontarvi le mie operazioni etc. Potete immaginarvi già quali occupazioni posso avere come (Caporale): fare il servitore a' soldati nel distribuir viveri etc. dormire più poco e meno libertà di loro.

Sento con sorpresa l'assenza di Pierino da Edolo. Io sono piuttosto per credere che sia andato alle acque di Pejo, come andò l'anno scorso, oppure alle acque di Tartavalle, paese in Valsassina, che sino da un po' di tempo aveva questa intenzione. Però non potrebbe esser difficile che fosse venuto anch'esso a far parte delle nostre imprese.

Datemi notizie anche di Luigi e ditemi se ha lui pure intenzione di recarsi in Sicilia, oppure dite *al padre che cerchi di persuaderlo se è freddo.*

Questa mattina que' pochi de' nostri che si trovano nelle Calabrie ebbero un'altro scontro, e furono qui trasportati alcuni feriti. Anche noi attendiamo anziosamente ordine di partire, e lo speriamo da un momento all'altro.

Garibaldi sull'ordine del g[ior]no di 8 o 10 g[ior]ni sono, lodò molto la Brig.^{ta} Medici perché si distinse nel fatto di Milazzo, ed assicurò che avrà sempre il posto d'onore. Non vorremmo che questo posto d'onore fosse solo per circondare lo stato Maggiore; ma vorremmo che per posto d'onore s'intendesse essere dei primi ad andare avanti.

Una Sig.^a Inglese, arrivata da pochi g[ior]ni, s'impegnò di erigere un'ambulanza a Garibaldi, ed essa come alla testa fece appendere avvisi sopra i cantoni d'ogni cont.^{da} invitando le Sig.^{te} Siciliane a prestarsi con l'opera e preparare filaccine, bende, panni, ogni sorta di biancheria, limoni, zucchero etc. etc. e

soccorsi di denaro, assicurando che da parte sua non mancherà, non risparmierà stenti né fatiche onde prestarsi a beneficio di quei feriti per la causa dell'indipendenza Italiana.

Questa Signora Contessa Della Torre dell'età di circa 30 anni, alquanto bella e nobile veste un capello all'Inglese, un corpetto all'ussera di tela russa, ovvero come le nostre guide, ed una veste lunga sino a ½ gambe, un pajo di stivali verniciati con speroni. Questa è la sua montura per quando marcia a cavallo.

Con l'altra mia vi dissi che un padre (credo Cappuccino) fece una predica riguardante la libertà Italiana. Ora vi dirò che ne fece un'altra in chiesa, perché la prima fu fatta in piazza, e parlando appunto dei Siciliani che credono essere liberi perché liberi la Sicilia, disse le seguenti parole oppure fece il seguente discorso: Credete voi d'essere liberi perché libera la Sicilia, perché non avete più in casa il perfido Borbone? Signori nò: C'è ancora Napoli, Roma, Venezia. Quando non ci saranno più i Borboni a Napoli, che non ci sarà più un Papà Rè, e questo Papa Rè non ci deve essere, perché di Papa Rè non ce ne fu mai stato, e come Papà Papà sì che sapremo rispettarlo e libera pure sarà Venezia dagl'infami Austriaci, allora sì che potrete dire di essere liberi etc. etc. Termino perché sono stanco. Vi saluto, Addio

Vostro aff.^{mo} frat.^{lo}
Vincenzo

Di Pierino Chiodi credo stia meglio e forzi uscirà entro 3 o 4 g[ior]ni.

6

Per favore
Sig.^r Pietro Caveada
Contrada Dolzani
N. di facciata al negozio Facchi, in primo piano
Brescia

Messina 20 Agosto 1860

Caro Padre,

La cara di Giò 4 cor.^{te} l'ho ricevuta il 12 che prontamente gli ho risposto e spero le sarà pervenuta unitamente ad una anteriore due g[ior]ni.

Io sto bene e lo stesso auguro a voi tutti. Anche Pierino Chiodi è sortito da alcuni g[ior]ni dall'Osp.^{le} ed è perfettamente ristabilito. Avrò caro sentire se Pierino, nostro frat.^{lo}, è ritornato ad Edolo oppure quali nuove avete da lui.

La notte del 13 alcuni altri de' nostri sbarcarono al di là e felicemente benché le fregate nemiche si fecero sentire per quasi 3 ore. La mattina dopo correva voce che il forte Torre Cavallo fosse stato in quella notte preso da' nostri. Ma non è vero, poiché sino ad ora non sono successi che solo due scontri. Per quattro volte arrivò anche a noi ordine di partire; ma ogni volta

dopo fattoci fare un giro per la città o trattenuti in qualche piazza e formati i fasci ci riconducevano di bel nuovo in caserma con proibizione di spogliare qualsiasi cosa, ma di stare invece tutta la notte sotto le armi per essere nuovamente pronti a qualunque segno di partenza. Quale strategia poi fosse questa noi non lo sappiamo. Si ritiene però che siccome ogni qualvolta avevamo tali ordini, si effettuava o si tentava un qualche sbarco, e così per tutto ciò che avrebbe potuto succedere, avranno creduto bene di tenere in sull'armi tutta o parte della truppa. Intanto noi impazientemente stiamo ancora attendendo di poter passare avanti, e siamo malcontenti di trovarsi da 24 g[ior]ni in Messina dove si fa niente e che pur troppo si teme di dover rimanere ancora per un po' di tempo. Dicesi che Bixio con la sua colonna sia sbarcato a poca distanza di Reggio e con Bixio anche Garibaldi che da vari g[ior]ni trovasi assente da Messina. Se ciò è vero, come lo raccontano per cosa certa, possiamo avere anche noi speranza di seguirli presto.

Nella notte del 17 è successo un forte all'armi. Il motivo fù perché le sentinelle del forte di questa Città occupato ancora dai Regi fecero fuoco addosso alcuni de' suoi che si suppone volessero disertare, e bisogna che sia successa in loro una confusione tale perché per un'ora, cioè dalla ½ notte ad un'ora fecero un continuo fuoco di pelotone e credo si ammazzassero tra loro. Non si sa poi qual danno abbiano sofferto. Noi abbiamo avuto due sentinelle nei posti avanzati ferite.

Di mille e cinquecento soldati che si trovavano di guarnigione nel forte di Milazzo, ora non ce ne sono che 500 e di questi 300 col fucile. I mille sono disertati con armi e bagagli. I due cento senza fucile! Certo l'avranno venduto. Io però stento a crederlo e mi pare impossibile che abbiano ad arrivare a tal punto, benché l'intesi raccontare da un de' miei ufficiali e da alcuni altri. Vi fo osservare che erano Siciliani; che di questi ce ne sieno un buon numero di disertori, ve lo dico e ve l'assicuro. Anzi siccome a Garibaldi non fa bisogno che soldati veramente volontarj, così lasciò libero arbitrio a qualunque Siciliano che desiderasse ritornare alle loro case di scartarsi dai ranghi. Il Battaglione dei Messinesi, che vi ricorderete quando vi ho dato la descrizione della Battaglia di Milazzo, per mitigare la cosa dissi che soltanto un terzo fuggirono al primo fuoco, quel battaglione il giorno che fù letto loro l'ordine del g[ior]no e che intesero della libera volontà, che ci lasciava Garibaldi, si scartarono tutti dai ranghi, ben pochi eccettuati ed immediatamente se ne partirono gridando e saltando come se fossero salvati dalla morte.

Noi eravamo nel medesimo quartiere, e perciò abbiamo avuto la soddisfazione di accompagnarli dai corridoj e dalle scale a fischi e i medesimi applausi li ricevevano da qualunque contrada dove passavano.

Altre notizie non ne posso avere, specialmente in questi luoghi, in questa città dove non c'è nemmeno un giornale, eccettuato due piccoli foglietti nominati la Trappola e la Forbice, fogli del tutto inconcludenti.

Salutatemi tutti di casa, cioè frat.^{li} e sorelle mentre mi dico

Affez.^{mo} figlio Vinzo

PS. Il portatore della presente è un mio compagno cioè della med.^{ma} Comp.^a, che fù fatto inabile dal medico per essere fatto un'apertura nel fare un salto dal ponte di Milazzo al momento del combattimento. Nuovamente Addio.

Lo sbarco di Garibaldi in Calabria a poca distanza di Reggio si verifica.

7

*Al Preg.^{mo} Signore Caveada Pietro
Cont.^{da} Dolzani
Brescia
Lombardia*

Messina 22 Agosto 1860

Caro Padre

Nel confermarvi l'ultima mia 20 corr.^{te} speditavi a ½ privato vi do la nuova che Garibaldi sbarcato il 19 a poca distanza da Reggio, come già vi dissi, attaccò la sera del 20 i Regi i quali alle ore 8 del mattino furono cedere il piccolo forte di Reggio ed innalzare bandiera parlamentaria nel forte superiore.

Quest'oggi sgombrano da quella città portando con loro che il solo bagaglio personale ed il fucile, lasciandovi tutti i cannoni che saranno dai 30 ai 40, 500 fucili, gran quantità di viveri, carbon fossile, cavalli, muli etc.

Questa notte alle ore 12 uscimmo dalla caserma ed in perfetto silenzio ci portammo alla spiaggia dove c'imbarcammo in tante gondole per farci condurre a bordo dei due vapori che dovevano servire per trasportarci dall'altra parte. Un terzo della mia compagnia fecero a tempo a salire sopra un vapore, perché primi imbarcati, il quale immediatamente partì per essere abbastanza carico. Noi rimasti nelle nostre barche ritornammo a terra per aspettare il secondo che pure s'allontanò, perché si portava per troppo tardi. Così ritornammo unitamente a due altri battaglioni, nella nostra caserma, un po' rattristati per dover aspettare sino la notte ventura.

Uno dei vapori sbarcò felicemente a pochissima distanza del forte Torre Cavallo. L'altro non riuscì, ed i militari si trovano ancora tutti a bordo aspettando la notte per nuovamente tentare lo sbarco, e con loro il rimanente della nostra compagnia coi due battaglioni, rimasti pure addietro.

Una volta che abbiamo preso il forte Torre Cavallo, Reggio è già nostro, bisogna che anche il bel forte di Messina si arrenda. Intanto questa mattina fù loro vietato di venire in città a far provviste. Ieri e questa notte abbiamo fatto un po' di fucilate, ma cosa da poco.

Quando mi scrivete potete dirigerle ancora a Messina, oppure nelle Calabrie, come volete.

Insomma speriamo di andare presto a Napoli a mangiare i maccaroni.

Voglio credere che non vi lagnerete perché faccia il prezioso co' miei scritti, ma sarete abbastanza soddisfatto, e se vi giungono poi tutti dovrebbe essere in capo di stancarvi. Frattanto vi saluto tutti di cuore e credetemi

Affett.^{mo} figlio Vinzo

Signor Pietro

Casanuova 23 Settembre 1860

Caro Padre

Spero vi saranno pervenute alcune mie che vi scrissi da Messina prima del 22 scorso Agosto, g[ior]no in cui c'imbarcammo per la Calabria.

I Calabresi li trovammo molto più animati e caldi per la causa Italiana, che in Sicilia. Li trovammo ancora in generale più cortesi e considerevoli pei poveri volontarj. Trascorsimo questa terra senza alcun ostacolo, giacché dopo la presa di Reggio, sostenuta dalla Divis.^e Bixio, un corpo di 2000 Napoletani accampati a Villa S.Giovanni si resero poco tempo prima che vi sbarcasse Medici. Un altro corpo dai 12 ai 14 mila da noi inseguiti per un centinajo di miglia trovandosi stanchi pei viaggi e pei scarsi viveri, di continuo molestati da un corpo d'insorti, Calabresi, che imboscati li attendevano nelle più belle posizioni, cedettero le armi a Sovveria, piccolo paese posto sopra un alto monte, lasciandovi Cavalli, Muli ed i cannoni abbandonati un quà un là lungo la stradale.

Noi c'imbarcammo da Paola per Napoli il 15 cor.^{te} ad ore 6 pom.^e ed alle due pom.^e ^{del} g[ior]no dopo posimo piede in Napoli. Ci fu di sorpresa nel trovarvi i Piemontesi che erano giunti da A[na]gni. Garibaldi entrò nell'otto, g[ior]no dopo che partì Francesco 1°. In questa magnifica Capitale ci siamo fermati 4 g[ior]ni. Il g[ior]no di S. Gennaro, siccome protettore della città lo festeggiano solennemente noi lo passammo rinchiusi in quartiere, ond'essere pronti alle armi nel caso che fosse stato per succedere qualche tumulto o sollevazione, stante l'immenso concorso di forestieri.

La sera del 20 partimmo da Napoli a ½ di strada ferrata per Caserta, che ci saranno 25 o 26 miglia. Quella notte presimo quartiere sotto i porticati del magnifico palazzo Reale. La sera del g[ior]no dopo fummo condotti a Casanuova, paese a poca distanza e da dove vi scrivo, ed a 5 o 6 miglia di distanza da Capua, ove furono già successi 3 piccoli combattimenti, e che coll'ultimo fu ripresa la bella posizione al di là del fiume, perduta dal 2° Reggim.^{to} Medici, perché sopraffatto da un numero assai maggiore.

Non posso darvi alcuna descrizione delle rare bellezze e magnificenze di Napoli, perché ci vorrebbe troppo tempo, ed ancorché abbia veduto molto; ma in tre g[ior]ni non ho veduto niente. Non ne parlo poi del palazzo Reale di Caserta e del suo giardino che è d'una straordinaria bellezza. L'avrete già inteso nominare per il più bello che ci sia al mondo.

Con altra mia vi dissi di darmi nuove di Pierino, se era ritornato ad Edolo o no, avendomi Giovanni scritto che da alcuni g[ior]ni mancava e non sapevate ove fosse ed un dubbio eravi sopravvenuto che ancor'esso avesse preso la risoluzione che presero la maggior parte della gioventù. Se avete pure nuove di Antonio fatemene avvertito ove si trova, perché mi ha scritto da Bologna

prima che la Divisione si muovesse per estendersi nella Romagna.

Non farebbe bisogno che vi dica ch'io sto bene, dal momento che vi scrivo, stante anche le fatiche e privazioni sostenute per lo addietro, specialmente lungo le marcie della Calabria.

Pietro Chiodi pure sta bene, e siccome per accidente mi trova a scrivere mi prega di parteciparvi i suoi saluti.

In fretta vi saluto io pure e salutatemi tutti di casa ed augurandovi prospera salute a tutti mi dico

Vos. Aff.^{mo} figlio Vinzo

9

Casanuova 22 Ottobre 1860

Carissimo Padre

Potete immaginarvi quanto mi può esser stata cara la vostra 18 scorso Agosto con l'acclusa di D. Bortolo che mi fù consegnata in campo soltanto il 14 cor.^{te} essendo da un pò di tempo privo di vostre nuove. Mi dispiace che la Maria Ambrosi fosse stata a mal partito quando mi avete scritto [.....] quest'ora mi immagino forzi non viveva più. Della defunta vedova Chiodi ne era già al fatto avendomelo detto il di lei cognato Pierino, il quale si trova di buona salute.

Mi dite di darvi qualche volta nuove de' Bresciani che potete conoscere: Perché non ne fate usomnel caso che non ancora fosse sparsa voce vi dirò che nella giornata 1° Ottobre ne rimasero prigionieri molti tra i quali Gambazza, Bettoni, Borghetti e Rossi, ma quest'ultimo non lo so di certo. Martinozzi figlio del Droghiere ed un certo Boletti morti. Ma sarebbe meglio che lasciassi da parte queste nuove rattristanti, e che vi dicessi solo che anche dei Napoletani ne furono fatti in quel g[ior]no prigionieri quasi 3000 oltre molti morti e feriti.

Non posso dirvi altro per ristrettezze di tempo. Leggete quella che ho scritto a Giovanni che forzi meglio resterete sodisfatto.

Salutatemi molto Luigi, le sorelle e Pierino pure quando gli scrivete e se volete dargli le nuove anche di Federici, Invernizzi di Edolo e Pierino Chiodi godono tutti di buona salute. Conservatevi sano e credetemi

Aff.^{mo} figlio Vinzo

P.S. Favorite recapitare le accluse quando vi si presenterà incontro. Di nuovo Addio

Casanuova 22 Ottobre 1860

Caro Giovanni

Oltremodo cara mi fù la grata vostra 3 scorso 7bre, che soltanto il 14 ricevetti in campo sotto Capua dove ci trovavamo da 17 g[ior]ni, e lo abbiamo lasciato avendo ricevuto il cambio dalla Brigata Rè ed un battaglione di bersaglieri truppa regolare di Piemonte venuta da Napoli. Due o tre g[ior]ni dopo mi pervenne pure la cara 18 scorso Agosto del padre con inclusa una di D. Bartolo, più due di Antonio, una del 25 Agosto da Bologna, l'altra del 4 cor.^{te} d'Ancona. Con quest'ultima diceva esser partito da Bologna il 4 7bre: entrato nelle Marche l'undici; attaccata la truppa Papalina a Pesaro, ma fù un combattimento breve: poi il 4° corpo d'armata al quale lui appartiene, tenne la via di Fano, Sinigallia, Jesi, Osimo, Castelfidardo, che sotto Loreto ebbero un discreto combattimento e fù sostenuto dal 9° e 10 Reg.^{to}; indi si portarono ad Ancona da dove mi scrive e spera che il 4° corpo d'armata venga mandato a Napoli, che gode buona salute etc. come avrà già scritto forse prima a voi.

Ieri nell'occasione che si portarono a Caserta per dare il nostro voto all'annessione al Piemonte, al rapporto degli ufficiali ogni comandante la compagnia ebbe ordine di partecipare ai soldati che il corpo di Cialdini sbaragliò 5000 Napolet.ⁿⁱ facendo prigionieri un generale, 50 ufficiali, 800 soldati con artiglieria vicino ad Isergna e quindi presto verrà a prestare ajuto all'esercito Meridionale.

Noi sotto Capua abbiamo avuto diversi piccoli combattimenti sempre più vantaggiosi da parte nostra che da parte del nemico. La battaglia campale poi data nella giornata 1° ottobre fù vinta da noi propriamente per l'animo e per la causa cui si combatte, perché magnifico era il piano fatto dai Regi i quali di buon mattino ci attaccarono impetuosamente lungo tutta la linea con forze assai maggiori della nostra; più un corpo dai 10 ai 12 mila passato il fiume dalla parte di Cajazzo s'erano avanzati dietro i monti che noi avevamo alle spalle ed erano giunti sino a Caserta allo scopo di sorprenderci in caso di ritirata e tagliarci la via. Ciò si sarebbe certo effettuato se i soldati di Garibaldi non avessero per la 5^a volta respinto i Regi sino oltre il fiume dalla parte di S. Angelo; respinti ed inseguiti sino sotto le mura di Capua dalla parte di S. Maria e mantenute le posizioni.

La 9^a Comp.^a alla quale io appartengo e l'undecima erano in quel fatto avamposto all'estrema destra, quando in sul far del g[ior]no al primo al 1° all'armi ci trovammo coi Napol.ⁿⁱ a poca distanza dietro la casa da noi occupata. Il nostro Maggiore Guerzoni credendoli de' nostri, poiché una linea distesi in catena li avevamo di fatti innanzi a noi, ci proibì di far fuoco, ma avanzati che furono ancora alcuni passi c'intimarono d'arrenderci. Allora noi abbiamo risposto col far fuoco prima d'un pelottone poi dell'altro, indi caricandoli alla bajonetta li respinsimo sino a poca distanza del fiume dove ne trovammo di nuovi preparati a far fronte e s'incominciò con vivo fuoco tanto da una parte

che dall'altra che continuò più ore. Vedendo poi l'impossibilità di poter resistere ci comandarono il fuoco in ritirata ed arrivati alla posizione ove eravamo la mattina l'abbiamo servata sino a circa 2 ore pomer. che ci fu ordinato di ritirarci anche da quella; come di fatti abbiamo fatto, mentre i Regi si avanzavano a gran passi. Questa ritirata dico la verità che fu eseguita con un po' di scompiglio: chi andava da una parte, chi dall'altra, alcuni forzi più paurosi, presero la via de' monti, non al fatto dei 10 o 12 mila Regi distesi dietro questi sino quasi a Caserta. Ma Garibaldi, che manca mai dove più c'è bisogno della di lui presenza, arrivato in quel momento a gran corsa con alcune parole fece riprendere a tutti lo spirito di prima e riunitici alla meglio ci ordinò di riprendere a passo di corsa la casa e difenderla sino all'ultima cartuccia, incoraggiandoci col dire che una colonna fresca di 5 o 6 mila uomini levata da Caserta marciava a tutta forza alla nostra volta e quindi avremmo anche noi ricevuti soccorsi. Ciò detto spari e fu veduto pochi minuti dopo sopra il monte osservando l'andamento della battaglia. Noi ripresimo la casa conservammo la posizione, ed il g[ior]no dopo abbiamo ricevuto il cambio ma per portarsi in sulla sera d'avamposto in altra posizione senza aver veduto alcun rinforzo.

Da sei g[ior]ni ci troviamo in questo paese in riposo. Domani, forzi anche questa sera partiremo di nuovo pel campo, ad avamposto: così ho inteso dire.

Non ho ancora ottenuto il grado che occupava lo scorso anno, benché un'altra volta vi fu un'ordine che qualunque avessero in altri tempi occupato un grado più di quello che occupano presentemente avessero a presentare i loro documenti. Io pure ho presentato il mio congedo, che mi venne poi restituito dicendomi che il Colonnello ne aveva fatto annotazione. Per verità fino ad ora non vi furono promozioni, ma le prime che verranno fatte crederei di non essere dimenticato. Io però col solo grado di Serg. non intenderei di far carriera, e questa è l'idea anche di alcuni altri miei compagni che possono avere più meriti di me e che loro pure sono dimenticati. Per me l'unica soddisfazione è quella d'esser sempre stato presente al mio Reg.^o ed aver fatto parte almeno dei fatti d'armi più importanti, che se mi fossi staccato entrando in qualche altro corpo, avrei potuto ottenere anche il grado d'ufficiale, come fecero molti che l'ottennero; ma siccome tali corpi non godono l'opinione che gode la nostra Brigata specialmente, quindi non me ne sono curato. Molto più che essendo sciolte queste Brigate, anche gli ufficiali vengono licenziati, mentre nella nostra Brig.^{ta} rimangono al servizio del Piemonte chiunque vuol starci. L'errore l'ho fatto a non approfittare della 1^a spedizione, non tanto per la vista degli avanzamenti, come per la soddisfazione d'essere contato fra uno dei mille.

Vi auguro buona salute e prego salutarmi tutti di casa ringraziandovi nel medesimo tempo degli avvertimenti che mi deste dei quali ve ne resto con obbligo.

L'affez.^{mo} fratello Vinzo

Lettera che riporta la stessa data di quella mandata al padre, a cui chiede di recapitare le lettere accluse. Nemmeno su quella indirizzata al padre risulta l'indirizzo.

*Allo Stimato Signor Il Signor Avvocato
Giò Caveada
Brescia
Lombardia*

Aversa 17 Novembre 1860

Caro Giovanni

Ritengo vi sarà pervenuta la mia 22 scorso da Casanova che vi avrà posto il cuore in pace per la trepidazione che provaste sulla mia sorte dopo la battaglia del 1° Ottob.^e etc. Rallegratevi che anche Antonio, il quale trovasi accampato sotto Gaeta, sta bene avendo jeri ricevuto suoi saluti a mezzo d'uno dei mille prigionieri che si trovano in quella fortezza e che furono rilasciati per cambio. Da questi intesi dire che non furono troppo ben trattati dai Borboni, come già lo sapevamo anche noi, e che in quella fortezza non stanno rinchiusi che soli 7 o 8 mila soldati. Le abitazioni presso il molo sono state assai rovinate dalle palle scagliate dalle fregate nostre, e si ritiene che entro pochi g[ior]ni si arrenderà.

La nostra brigata fù preferita a tutte le altre del nostro Esercito, perché sola entrò in Capua il mattino del 3 cor.^o da porta a Napoli rilevando i corpi di guardia e ricevendo in consegna le artiglierie, mentre un Reg.^{io} granatieri ed un battaglione bersaglieri truppa regolare entravano da porta Roma e facevano altrettanto. La sera del medesimo g[ior]no però lasciammo tutto in consegna alla truppa Regia e ritornammo a Casanova nel vecchio nostro quartiere ove fummo trattenuti ancora per due o tre g[ior]ni dopo i quali siamo venuti ad Aversa in accantonamento.

Nei primi g[ior]ni che ci trovavamo in questa città pareva che non ci fosse disposizione di congedare se non quelli soltanto che riconosciuti per urgenti bisogni etc. per conservare così i 4 corpi componenti l'armata Meridionale, onde Garibaldi potesse contarne sopra questa pel p.^{mo}v.^{to} Marzo ed anche pel Febbrajo se ci fosse l'occorrenza nella campagna che si farà del 61. Ma stante il mal contento mostrato dai volonjarj quasi tutti e i disordini avvenuti nei nostri quartieri il primo g[ior]no che ci comandarono un servizio ed una disciplina al pari della truppa regolare quando trovasi in guarnigione, e più ancora per la dimostrazione succeduta in Napoli pochi g[ior]ni sono che riunitosi una moltitudine di popolo suscitavano mezza rivoluzione gridando che volevano Garibaldi a Napoli, che non volevano in città i Piemontesi, ma bensì i Garibaldini, e simili cose, e questo si ritiene sia un partito Borbonico per mettere delle discordie tra la truppa regolare e la nostra, perciò fù conchiuso lo scioglimento di questo corpo, conservando ancora un'armata col nome pure di Meridionale la quale verrà composta di que' volonjarj che vorranno iscriversi per la ferma di due anni (che di questi ce ne sono ben pochi) assegnando tanto all'ufficialità che a' soldati sei mesi di anticipata paga a titolo di gratificazione.

Pierino Chiodi ha scritto a suo padre che per il g[ior]no 8 del mese venturo conta d'essere a casa. Anch'io mi feci inscrivere nel numero dei chiedenti il congedo ed a quell'epoca probabilmente potrò pur'io abbracciare i miei di

famiglia, se non mi fò inscrivere per la campagna del 61, poiché credo vi sia in Napoli l'arruolamento per l'Ungheria.

Domani dev'essere un g[ior]no di grande spettacolo in Napoli per l'entrata del nuovo loro Ré Vittorio Eman.^{le} Da un pò di tempo stanno facendo immensi preparativi.

Salutatemi il padre e domandategli se ha recapitato quelle due lettere che avrà trovate incluse in una che gli ho scritto il 20 o 22 circa da Casanova.

State sano, Addio

L'Aff.^{mo} frat.^{lo} Vinzo

Lettera con vari timbri (uno, tondo, da Genova)

12

*Il molto Reverendo Signore
Il Signore D. Bortolo Caveada
Iseo
Lombardia"*

Aversa 17 Nov.^{brc} 1860

Caro D.Bortolo

Vi confermo una mia del 22 o 24 scorso mese che inclusi in un'altra del padre e spero ti sarà pervenuta. Mi fù dispiacente che sia andata smarrita la prima che tu mi hai scritto e perciò puoi forzi aver dubitato che poco me ne occupassi di te.

Da 8 g[ior]ni ci troviamo in questo paese o città, cioè da dopo venuti dal campo che ci trovavamo sotto Capua. Ora in questa fortezza non si trova che truppa regolare. La nostra brigata non ha avuto il bene di starvi più d'un g[ior]no. Fummo però i primi ad entrarvi nel g[ior]no 3 subito resa, ed unici fra tutto il nostro Esercito.

Ieri arrivarono i nostri che si trovavano prigionieri in Gaeta, per cui trovammo ancora vivi molti che si ritenevano morti fra i quali anche diversi Bresciani. Questi ci narrarono del poco buon trattamento avuto dai Borboni e potevamo benissimo accertarsi stante i pallidi loro volti. Uno di questi mi portò nuove di Antonio che si trovava di buona salute e m'inviava tanti saluti.

Entro pochi g[ior]ni questi corpi vengono sciolti, perciò facile che anch'io ritorni da queste parti, se non mi fò inscrivere per la campagna del 61 poiché Garibaldi si recherà in Ungheria, e credo che in Napoli siavi già l'arrolamento, anzi ritengo per certo.

Quelli d'Iseo tutti stanno bene. Io pure sto discretamente e lo stesso spero di te. Augurandoti felice la stagione invernale e salutandoti caramente mi dico

aff.^{mo} frat.^{lo} Vinzo

Lettera con vari timbri (uno, tondo, da Genova)

Napoli 20 Nov.^{brc}60

Caro Giovanni

In seguito alla mia 17 cor.^{te} m'affretto a rispondere alla sempre grata vostra 26 dello scorso 7bre e 2 cor.^{te} che ambedue mi pervennero e che ricevetti jeri mattina poco prima che partissi per Napoli onde vedere i preparativi fatti per l'entrata di Vittorio Eman.^{le}

Jeri fù la prima sera che fecero l'illuminazione, poiché il tempo non ha permesso prima, e la trovai bellissima, sorprendente. Si distinguevano per apparato gli archi trionfali rappresentanti ognuno i diversi fatti d'armi avvenuti nel 59 e nel 60, più le 50 statue lungo via Tolledo, tenenti in mano una bandiera su ognuna delle quali stava scritto il nome d'una delle città d'Italia. Questa mattina il Ré passò la rivista alla sua truppa ed alla guardia nazionale la quale non avrei creduto fosse così ben organizzata e ben istruita. Il maggior numero avevano l'uniforme di parata che lo trovo assai meglio del nostro. Anche jeri sera a teatro succedevano tra un atto e l'altro bellissime scene da parte dei Garibaldini e dell'ufficialità regolare. I Garibaldini non volevano che l'orchestra suonasse la marcia Reale, ma si suonasse invece l'inno di Garibaldi. L'ufficialità viceversa.

Riguardo al posto che verrà lasciato in libertà da Felsina e che il Sig. Merli mi ha offerto, non l'accetterei ancorché molto lo trovassi vantaggioso, se fossi costretto fare un solo passo per ottenere il congedo, come alcuni per lo addietro ebbero a presentare domande e suppliche; ma siccome questi corpi vengono fra pochi g[ior]ni sciolti, stante che la guerra per quest'anno è terminata, e non avendo avuto la fortuna ch'ebbero alcuni strizianti di avanzare al grado d'ufficiale, (che allora ci rimarrei dovendo anche sostenere gli esami) accetto....Ma la mia mente pensa alla guerra che può succedere l'anno venturo. Se Garibaldi richiamasse i suoi volontarj, come potrò io astenermi dal concorrervi?...Ciò nullostante dite pure al Sig. Merli che accetto la di lui proposta e riveritelo a mio nome.

Entro questa 7[ma]^{na} ritengo che avremo il congedo, quindi potrò arrivare a casa prima di quello che vi aspettate.

Voglio domandare 5 o 6 g[ior]ni di permesso per andare a trovare Antonio, benché la via sia un pò lunga, stante che la ferrovia non arriva che a La Maria.

Ringraziandovi di tutte le premure che vi siete preso a mio riguardo.

Vi saluto tutti di casa, addio

Vincenzo

Non ci sono timbri e indirizzi su questa lettera, ma nel recto, a matita e con diversa mano (è il fratello Antonio, come risulta dal carteggio di questo con il figlio di Vincenzo, Italo?) "Caprera 20 7bre 97 Testimoni presenti alla presentazione Giacinto ParaggiAmbrogio Brescia Facchetti Vittorio figlio Forattini...."

Il Preg.^{mo} Sig.^{re} Pietro Caveada
Cont.^{da} Dolzani
Brescia
Lombardia

Aversa 3 Dicemb. 1860

Carissimo Padre

A riscontro di gratis.^{ma} v[os]tra 2 scorso 9bre, non so come potete lagnarvi riguardo al scrivere troppo di rado mie nuove; segno è che le mie lettere tutte non vi pervennero.

Potevate risparmiare di raccomandarmi la meditazione sulla morte perché ne ho avuto del tempo e delle occasioni di farne più forzi di quello che voi credete, e dico la verità che tanta paura non l'ho mai avuta.

Mi dispiace del fallimento di Cimaschi, e suo figlio il quale si trova ammalato, ma che incomincia a star meglio, credo che sappia nulla fin'ora.

La scorsa 7[ma]na ho passato un pajo di giorni a Napoli. In uno mi recai a Pompei per vedere quelle rovine e le ricchezze sepolte di quella città.

Vorrei andare anche a trovare Antonio che si trova a Mola di Gaeta, ma sin'ora non mi si presentò incontro. Mi dispiacerebbe andar via senza vederlo.

Pare ci sia disposizione di non congedare la nostra divisione se non dopo resa Gaeta. Jeri correva voce che fossero per incominciare a bombardarla, perciò si ritiene che entro pochi g[ior]ni anche questa fortezza sarà nostra.

Vi saluto caramente e salutatemi tutti di casa

L' Aff.^{mo} figlio Vinzo

ANNUE RASSEGNE

GRUPPO NATURALISTICO
“GIUSEPPE RAGAZZONI”
(Società fondata nel 1895)

CONSIGLIO DIRETTIVO

Direttore: Pierfranco Blesio (di nomina della Presidenza
dell'Ateneo)

Consiglieri: Laurosa Biloni
Silvio Formenti
Remo C. Grillo

RASSEGNA DELL'ATTIVITÀ SOCIALE 2019

CONFERENZE E PUBBLICI INCONTRI

Martedì 28 gennaio – Il Dott. Giovanni Corsetti, biologo e naturalista, Presidente di “Asteria” (Associazione Mineralogica e Gemmologica Bresciana) e Membro del Centro Studi Naturalistici Bresciani, ha tenuto una conferenza dal titolo: Il Corallo: origine, storia e caratteristiche.

Non è possibile non rimanere meravigliati di fronte a un ramo di corallo rosso “fiorito” con migliaia di corti tentacoli bianchi appartenenti ai microscopici polipi che lo hanno costruito. Uno spettacolo raro, meraviglioso e fuorviante; infatti per lungo tempo il corallo è stato considerato una pianta, non una colonia di animali. Il duro scheletro arborescente di queste colonie è stato usato sin dai primordi dell’umanità per realizzare monili di varia foggia e di vario significato simbolico.

Sebbene esistono numerose pubblicazioni sul corallo, gran parte di esse prendono in considerazione quasi esclusivamente gli aspetti sociali legati soprattutto alla storia della sua raccolta, ai risvolti artistici e alla commercializzazione del prodotto finale, il contributo di approfondimento dato dal dott. Giovanni Corsetti, con intento scientifico-divulgativo consente, invece, di conoscere il corallo, oltre che da un punto di vista storico-artistico, anche da quello biologico-naturalistico.

* * *

Dopo questa data l’attività è stata sospesa a causa della pandemia da Covid-19

VITA ACCADEMICA

CARICHE ACCADEMICHE

CONSIGLIO DI PRESIDENZA

<i>Presidente</i>	prof. Antonio Porteri
<i>Vice presidente:</i>	prof.ssa Marina Candiani
<i>Segretario:</i>	dott. Luciano Faverzani
<i>Amministratore:</i>	dott.ssa Renata Stradiotti
<i>Consiglieri:</i>	prof. Fabio Danelon
	prof. Pietro Gibellini
	prof. Maurizio Pegrari
	prof. Valerio Terraroli
	prof. Pierfabio Panazza <i>(Direttore della Classe di Lettere)</i>
	prof. Giancarlo Provasi <i>(Direttore della Classe di Scienze)</i>
<i>Vice segretario:</i>	dott. Enrico Valseriati
<i>Revisori dei conti:</i>	avv. Marcello Berlucci <i>(Presidente)</i>
	dott. Francesco Passerini Glazel
	dott. Alessandro Tita
<i>Presidenti emeriti:</i>	prof. Sergio Onger
<i>Direttore Gruppo Naturalistico G. Ragazzoni</i>	sig. Pierfranco Blesio

SOCI EFFETTIVI

CLASSE DI LETTERE

Anelli Luciano (1984)
 Begni Redona Pier Virgilio (1979) †
 Belotti Gianpietro (1996)
 Belponer Maria (2019)
 Bertazzoli Raffaella (2015)
 Bezzi Martini M. Luisa (1996)
 Bino Tino (2016)
 Bizzarini Marco (2011)
 Bonomi Alfredo (1997)
 Boroni Carla (1996)
 Boschi Ruggero (1989)
 Brogiolo Gian Pietro (1989)
 Brumana Angelo (1996)
 Candiani Marina (1997)
 Capretti Luigi (2019)
 Comboni Andrea (2005)
 Corsini Paolo (1996)
 D'Adda Roberta (2019)
 Danelon Fabio (1996)
 De Leonardis Francesco (2019)
 Falconi Bernardo (2006)
 Faverzani Luciano (1999)
 Ferraglio Ennio (2005)
 Franzoni Oliviero (2005)
 Frisoni Fiorella (2009)
 Fusari don Giuseppe (2013)
 Ghidotti Francesco (1975)
 Gibellini Pietro (1985)
 Gibellini Rosino (1997)
 Ledda Elena (2016)
 Manzoni Gian Enrico (1989)
 Martinelli Bortolo (1989)
 Massa Renata (2016)
 Minini Massimo (2016)
 Montanari Daniele (2006)
 Morandini Mino (2009)
 Onger Sergio (1997)
 Orefici Giuseppe (1997)
 Panazza Pierfabio (1999)
 Parisio Chiara (2016)
 Pegrari Maurizio (2011)
 Pjalorsi Vincenzo (1975)
 Piazza Filippo (2016)
 Piotti Mario (2006)
 Porta Gianfranco (2019)
 Ronchi Filippo (2009)

Sala Mariella (2015)
 Scaglia Bernardo (1989)
 Seccamani Romeo (1996)
 Selmi Elisabetta (1996)
 Severino Emanuele (1968) †
 Signaroli Simone (2019)
 Simoni Carlo (2016)
 Simoni Piero (1971)
 Spada Antonio (1984)
 Spini Ugo (1996)
 Stella Clara (1993)
 Stradiotti Renata (1993)
 Taccolini Mario (2011)
 Tedeschi Massimo (2015)
 Tedoldi Leonida (2016)
 Terraroli Valerio (2011)
 Toloni Giancarlo (2019)
 Tomasoni Piera (2015)
 Valseriati Enrico (2016)
 Volta Valentino (1993)
 Zane Marcello (2019)
 Zani Carlo (2006)
 Zilioli Rosa (2019)

CLASSE DI SCIENZE

Albertini Sergio (2018)
 Anati Emmanuel (1989)
 Armiraglio Stefano (2018)
 Berlucchi Marcello (2009)
 Biagi Paolo (1989)
 Bisleri Carla (2019)
 Blesio Pierfranco (1973)
 Bona Innocenzo (2009)
 Bonomi Germano (2018)
 Castelli Francesco (2013)
 Docchio Franco (2009)
 Donati Elisabetta (2018)
 Fasser Carlo (2006)
 Gorlani Mario (2015)
 Lechi Francesco (1979) †
 Mantovani Agostino (2015)
 Marchini Giorgio (2018)
 Minelli Enrico (2018)
 Passerini Glazel Francesco (1999)
 Passerini Glazel Lorenzo (2019)
 Pecorelli Sergio (2015)
 Porteri Antonio (1996)

Preti Augusto (1985)
 Provasi Giancarlo (2011)
 Romani Valerio (1989)
 Sala Elisa (2019)
 Santini Annalisa (2018)
 Schirolli Paolo (2018)

Tagliaferri Filippo (2006) †
 Tira Maurizio (2013)
 Tita Alessandro (1984)
 Trebeschi Cesare (1979) †
 Zenoni Aldo (2018)

SOCI CORRISPONDENTI

Antenna Carlo (1993)
 Arslan Ermanno (1975)
 Baroni Carlo (1996)
 Belfanti Carlo Marco (2016)
 Bertelli Carlo (2005)
 Betri Maria Luisa (2016)
 Bianchini Marco (1989)
 Bonfiglio Dosio Giorgetta (1981)
 Bressan Edoardo (2016)
 Bugini Antonio (1988)
 Cabra Piergiordano (1996)
 Cassinis Giuseppe (1971)
 Castelletti Lanfredo (1996)
 Cattanei Luigi (1981)
 Clerici Luca (2016)
 Clough Holdsworth Cecil (1968)
 Cremaschi Mauro (1996)
 Della Valle Massimo (2005)
 Federici Gianfranco (1996)
 Finzi Giovanna (2009)
 Frasso Giuseppe (1989)
 Frugoni Chiara (1999)
 Gamber Ortwin (1973)
 Giustina Irene (2016)
 Gregori Mina (1989)
 Lanaro Paola (2016)
 Lechi Giovanni Maria (1996)
 Maifreda Germano (2019)
 Martinoni Renato (2016)
 Maternini Zotta Maria Fausta (1989)
 Meriggi Marco (1996)
 Mezzanotte Giovanni (1996)

Mocarelli Luca (2019)
 Morandini Francesca (2011)
 Navarrini Roberto (1985)
 Nobili Raffaele (1997)
 O'Brian Grant (1996)
 Orenge Alessandro (2005)
 Pighetti Clelia (1989)
 Pirola Aldo (1993)
 Pizzamiglio Pierluigi (1996)
 Rocca Maurizio (2019)
 Rosa Barezzi Maria Teresa (1985)
 Rossi Filomena (Filli) (2019)
 Rossi Francesco (1979)
 Rossi Marco (2005)
 Roversi Monaco Fabio Alberto (2005)
 Rovetta Alberto (1999) †
 Sandal Ennio (1985)
 Sena Chiesa Gemma (1996)
 Seriani Luca (2016)
 Shea William (2019)
 Sicilia Francesco (1993)
 Sigurtà Arturo (1997)
 Sisinni Francesco (1993)
 Tiepolo Maria Francesca (1996) †
 Tozzi Pier Luigi (1979)
 Turchini Angelo (1999)
 Valvo Alfredo (1996)
 Zalin Giovanni (1985)
 Zichichi Antonino (1979)
 Zucconi Guido (2016)

INDICE

INDICE

Relazione del Segretario sull'attività accademica svolta nell'anno 2020	7
MARCELLO BERLUCCHI Albania - Fronte dimenticato della prima Guerra Mondiale	19
I venerdì dell'Ateneo di Brescia. Proposte di lettura	
FRANCESCA MORANDINI La scoperta della Vittoria Alata	27
ENRICO VALSERIATI Epidemie e medici in prima fila nella Brescia di fine Cinquecento. I trattati contro la peste di Bartolomeo Arnigio e Giovanni Battista Cavagnino (1576)	29
PIERFABIO PANAZZA Il concorso per il premio biennale dell'Ateneo di Brescia sull'architettura longobarda del 1826-1827	31
SERGIO ONGER Le origini degli ospedali bresciani	33
ANNALISA SANTINI La statua che non ha pace: Nicolò Tartaglia	35
STEFANO ARMIRAGLIO La visione eco-sistemica della città nel pensiero di Valerio Giacomini	41
MARIELLA SALA Costantino Quaranta, Paolo Chimeri, Claudio Sartori. Musica a tre voci	43
ROBERTA D'ADDA Paolo e Paolina Tosio	47
LUCIANO FAVERZANI Luigi Re: giurista, giornalista, storico	49

ELISA SALA L'architetto Rodolfo Vantini (1792-1856) nelle pubblicazioni dell'Ateneo di Brescia	53
Ospiti nel salotto dei conti Tosio	
BRUNO ANGOSCINI Cincinnato Baruzzi, <i>Silvia</i>	59
GIOVANNI BORMIOLI, SALVATORE VANCHERI Massimo d'Azeglio, <i>Ferraù e l'ombra di Argalia</i>	65
LAURA CATTINA, PAOLA SALA Giuseppe Diotti, <i>Il conte Ugolino della Gherardesca con i figli nella torre della fame</i>	69
LAURA CAPOFERRI Gabriele Rottini, <i>La morte di Scomburga</i>	75
MARIA STEFANIA MATTI Francesco Podesti, <i>Torquato Tasso legge il suo poema alla corte estense</i>	79
MARIA STEFANIA MATTI Giovanni Renica, <i>Cortile della "Casa Tosi in Brescia"</i>	95
ANNALISA SANTINI La divine Émilie	99
ALBERTO CRESPI La scuola d'incisione di Brera nella cultura del suo tempo	129
CECILIA GIBELLINI Il ritorno di Raffaello in un romanzo di Giulio Aristide Sartorio	135
ELENA VALENTINA MAIOLINI Il lungo aroma dantesco: assaggi nella musica e nella poesia contemporanea	145
LAURA FORCELLA <i>Divina Commedia</i> come romanzo	155
GIANFRANCO BONDIONI Manoscritti, edizioni, il 'secolare commento' e l'iconografia	161

MARIA BLPONER Dante e gli autori antichi	179
PIERDOMENICO SANTOLINI Dante filosofo del diritto	191
PIERFABIO PANAZZA Dante e l'arte del suo tempo	201
FILIPPO RONCHI I cospiratori bresciani del 1820-1821: storia di una insurrezione mancata	229
GIANCARLO PROVASI Iniziativa "dottorandi in Ateneo"	247
MARCELLO BERLUCCHI Giarabub: dalla storia alla leggenda	251
EMANUELA GALASSI Filippo Ugoni guida dei federati bresciani nei moti del 1820/1821 in Lombardia	263
VALERIO TERRAROLI Raffaello e l'antico. L'amore per l'antichità e la lettera a papa Leone X	277
CLAUDIO SALSI Giuseppe Bossi e Raffaello Sanzio al Castello Sforzesco di Milano	291
ANGELA VASILOVICI Domenico Seriola (1715-1794), un salese console della Repubblica di Venezia in Oriente	305
Mario Gnocchi Lettere di un garibaldino bresciano ai familiari (1859-1860)	323
<i>ANNUE RASSEGNE</i>	
Gruppo naturalistico Giuseppe Ragazzoni (Società fondata nel 1895)	
Consiglio direttivo	365
Rassegna dell'attività sociale 2020	367

VITA ACCADEMICA

Cariche accademiche	371
Soci effettivi e corrispondenti	372

<i>INDICE</i>	375
---------------	-----



EDIZIONI TORRE D'ERCOLE
TORBOLE CASAGLIA - BRESCIA
2023