

COMMENTARI
DELL'ATENEO DI BRESCIA

PER L'ANNO 2021

ANNO ACCADEMICO CCXX



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

SOLENNE ADUNANZA

PROLUSIONE DEL PRESIDENTE ANTONIO PORTERI

Saluto le Autorità e le ringrazio per la loro partecipazione.

Un saluto rivolgo a tutti i presenti e in particolare ai Soci che si riuniscono in questa adunanza solenne, dopo la sospensione del 2020 imposta dal lock down, prima volta nella storia dell'Ateneo a partire dal secondo dopoguerra.

Il ricordo dei soci scomparsi lo scorso anno verrà presentato dal Segretario Accademico, come prevede il cerimoniale di questa adunanza.

Sento comunque la necessità di rivolgere un pensiero a Cesare Trebesch e a Francesco Lechi che ci hanno lasciato nel 2020: Soci e past president dell'Ateneo che hanno avuto un ruolo fondamentale nella nostra Accademia e hanno contribuito alla crescita culturale e civile di Brescia e dell'intero Paese.

In questa mia Prolusione intendo soffermarmi:
sulle direttrici principali dell'attività dell'Ateneo per il 2021 – 2022;
sulla attività istituzionale svolta nel corso di quest'anno;
sui rapporti fra l'Ateneo e le altre Accademie e Istituzioni di cultura.

Le due direttrici principali dell'attività dell'Ateneo per il biennio 2021 – 2022

L'Ateneo è impegnato principalmente su due fronti: – quello del completamento della ristrutturazione di Palazzo Tosio; – quello della progettazione e realizzazione delle iniziative da mettere in campo per Brescia Bergamo Capitale della cultura 2023.

Gli interventi su Palazzo Tosio si inseriscono nel proficuo rapporto che in questi anni è venuto sviluppandosi fra l'amministrazione comunale del sindaco Emilio Del Bono, che colgo l'occasione di ringraziare pubblicamente, e l'Ateneo.

La cornice formale nella quale detti rapporti si inseriscono è costituita

da una Convenzione che prevede la fruizione di Palazzo Tosio da parte dell'Ateneo fino all'anno 2055. Nei mesi scorsi si è lavorato alla modifica di detta Convenzione con la duplice finalità sia di adattarla alla nuova normativa degli Enti del Terzo Settore, sia di consentire all'Ateneo di effettuare direttamente interventi di carattere straordinario sull'immobile.

Particolare soddisfazione sento di potere esprimere per l'unanime approvazione del nuovo testo della Convenzione da parte di tutte le forze politiche presenti nel Consiglio comunale.

Grazie al sostegno finanziario garantito dal Comune per il 2021 e per il 2022, verranno realizzati innanzitutto gli interventi sulle coperture ed effettuati i restauri dell'Ala Est, della terrazza e del cortile di ingresso del Palazzo. Si interverrà poi sul numero 14 di Via Tosio effettuando le opere murarie, i restauri e la sistemazione impiantistica necessari per consentire l'adeguata collocazione dell'importante Archivio Bruno Boni affidato in deposito all'Ateneo, oltre che di parte del nostro patrimonio librario.

Per il 2023 l'intero Palazzo sarà quindi aperto alla cittadinanza e ai turisti che visiteranno Brescia capitale della cultura.

All'intervento pubblico del Comune si affianca anche la filantropia istituzionale privata che per l'Ateneo si identifica nella Fondazione CAB, la quale concorrerà al progetto finanziando il restauro marmoreo della terrazza.

Vicinanza e sensibilità della Fondazione Cab nei riguardi dell'Ateneo si confermano anche in questa occasione sotto la presidenza di Italo Folonari, al quale siamo particolarmente grati, anche nel ricordo dei suoi predecessori, i compianti Alberto Folonari e Pierangelo Gramignola.

L'Ateneo ha convintamente risposto all'appello delle amministrazioni comunali di Brescia e di Bergamo per dare il proprio contributo all'importante evento dell'anno 2023.

L'Ateneo ha in programma le seguenti iniziative principali:

Una ricerca storica sull'aristocrazia della Lombardia veneziana con particolare riferimento al lignaggio dei Martinengo Colleoni, finalizzata anche alla valorizzazione dell'Archivio Martinengo Villagana esistente presso l'Ateneo. Referente il Socio Enrico Valseriati.

Il Progetto "Il nostro dialetto": una indagine linguistico – letteraria sui dialetti dei due territori di Bergamo e di Brescia, la quale confluirà in un Convegno e potrà portare anche alla impostazione di una Antologia della poesia bresciana e bergamasca. Al progetto stanno lavorando vari Soci coordinati dal Socio Pietro Gibellini.

Un Museo virtuale della musica, concernente la storia musicale di Brescia e di Bergamo, incentrato sulla creazione e sulla gestione di un sito internet articolato in tre stanze: quella dei compositori, quella degli strumenti musicali e quella della iconografia musicale. Il progetto è coordinato dal Socio Marco Bizzarrini.

L'attività istituzionale

Nell'ambito dell'attività istituzionale e in linea con la scelta da tempo maturata di aprirsi alla città, l'Ateneo, con la collaborazione della Fondazione Brescia Musei, ha realizzato la mostra sul mito di Dante e di Napoleone la quale è attualmente in corso e si concluderà il prossimo 15 dicembre.

Nata da una riflessione del past president Sergio Onger sul rilievo assunto da miti fondativi quali Dante e Napoleone nel collezionismo lombardo dell'800, la mostra ha preso forma ed è stata realizzata seguendo le linee tracciate da una commissione coordinata dallo stesso Sergio Onger e da Roberta D'Adda che ne hanno curato anche il catalogo e composta dai Soci Bernardo Falconi, Valerio Terraroli e Luciano Faverzani.

Sottolineo l'importanza della collaborazione fra l'Ateneo e la Fondazione Brescia Musei: una collaborazione che consente e che consentirà anche in futuro di realizzare una proficua interazione fra competenze distintive di studio e di ricerca e patrimonio artistico – culturale, con risultati di sicura eccellenza come quelli che si colgono nella mostra che è attualmente in corso o che si sono espressi nella mostra dello scorso anno sul mito di Raffaello.

Le acquisizioni della ricerca storico – artistica possono portare infatti non solo all'ideazione e alla realizzazione di un evento espositivo, ma anche alla sua lettura critica, mediante incontri di riflessione e di approfondimento rivolti a un pubblico interessato. Si rende quindi possibile una fruizione matura e non soltanto emozionale, per ciò stesso spesso caduca, dell'evento espositivo.

Con il completamento del restauro dell'Ala Est del palazzo si recupereranno tre sale, una delle quali sarà dedicata a Giovanni Renica, del quale si esporranno dipinti e disegni che fanno parte del lascito di circa 700 opere che Renica ha destinato all'Ateneo. Un patrimonio artistico che merita di essere valorizzato, a partire da una catalogazione e da un supporto fotografico che è attualmente in corso e al quale stanno lavorando i Soci Luigi Capretti e Francesco De Leonardis. La prospettiva è quella di pervenire successivamente alla pubblicazione di una monografia.

Dal punto di vista della produzione culturale e dello svolgimento dell'attività istituzionale, anche per il 2021 l'Ateneo ha dovuto fare affidamento sui collegamenti a distanza, a partire dallo svolgimento delle iniziative delle due Classi accademiche: per la Classe di Scienze, direttore il Socio Giancarlo Provasi, l'intervento dei dottorandi che hanno illustrato i loro indirizzi di ricerca e per la Classe di lettere, direttore il Socio Pierfabio Panazza, la presentazione degli elaborati da parte degli studenti degli istituti superiori che hanno seguito le iniziative su Dante svoltesi nel 2020 e il ciclo di conferenze su "Il nostro Dante".

Con gli inizi del mese di ottobre sono comunque riprese in presenza le pubbliche letture ed è iniziato il ciclo di conferenze sul tema delle traduzioni (letteratura e arti figurative) il quale prevede l'intervento dei soci Raffaella Bertazzoli, Fabio Danelon, Fiorella Frisoni e Mario Piotti.

È proseguita l'attività di pubblicazione dei Commentari e degli Annali, con il settimo volume dedicato alla letteratura a Brescia nel XVII e nel XVIII secolo.

Ci predisponiamo a cooptare nuovi soci secondo la procedura statutaria che prevede la consultazione elettorale rivolta a tutti i Soci effettivi che è attualmente in corso e che si concluderà il 6 dicembre prossimo, con scrutinio che avverrà nella stessa giornata.

Con la prossima operatività del Codice degli Enti del Terzo Settore si dovrà porre mano allo Statuto attuale, il quale deve essere adeguato alla nuova normativa. La Commissione istituita ad hoc, della quale fanno parte il past presidente Onger, la vice Presidente Marina Candiani, il presidente dei revisori dei conti Marcello Berlucchi, oltre al sottoscritto e al Segretario Accademico Luciano Faverzani, coglierà anche l'occasione per proporre all'Assemblea dei Soci alcune modifiche di carattere non semplicemente adattivo.

I rapporti con le altre Accademie

Guardando ai collegamenti esterni con le altre Istituzioni di cultura, ricordo che dal 2013 l'Ateneo fa parte del Comitato Interaccademico che riunisce oltre alla nostra Accademia anche l'Ateneo di Bergamo, quello di Salò, l'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova e altri sei istituti del Veneto e del Trentino. La presidenza di detto Comitato, assunta nell'ultimo biennio dall'Ateneo di Brescia, è recentemente passata all'Ateneo Veneto con sede a Venezia, il quale la manterrà per il 2021 – 2023.

L'ambito inter accademico consente all'Ateneo di confrontarsi con le iniziative adottate dalle altre Accademie aderenti e di contribuire alla elaborazione di progetti comuni, a partire dalla riflessione di fondo sul ruolo delle Istituzioni di cultura nella formazione dei giovani.

In tema di rapporti con gli altri Enti di cultura voglio ricordare il legame storico operante fra l'Ateneo e la Fondazione Ugo Da Como di Lonato del Garda, alla quale fa capo un importante patrimonio storico, artistico, librario e archivistico che merita di essere meglio conosciuto e valorizzato.

La Fondazione sta superando le difficoltà indotte dalla pandemia, le quali sono state particolarmente penalizzanti in quanto non hanno consentito di dare vita agli eventi esterni che costituiscono la fonte principale

delle risorse necessarie per la conservazione, la gestione e la valorizzazione di detto patrimonio.

Ricordo che lo statuto della Fondazione Ugo Da Como prevede che la presidenza della stessa sia assunta dal presidente pro tempore dell'Ateneo. Un automatismo che merita di essere riconsiderato, pur nella conferma del mantenimento di un raccordo sistematico tra le due Istituzioni.

Prima di cedere la parola al Segretario Accademico, ho il piacere di introdurre nei nostri lavori un breve momento celebrativo con il quale intendo rendere onore a Sergio Onger.

Sergio Onger ha dato all'Ateneo tempo, impegno e passione per molti anni, dapprima nel ruolo di vice presidente e successivamente in qualità di Presidente e sono convinto che, non vigendo gli attuali vincoli statutari, egli avrebbe benissimo potuto e dovuto continuare a presiedere la nostra Accademia.

A Sergio Onger consegno quindi la medaglia d'oro dell'Ateneo come segno di riconoscenza, di stima e di amicizia da parte di tutti i Soci.

RELAZIONE DEL SEGRETARIO SULL'ATTIVITÀ ACCADEMICA svolta nell'anno 2021

Nel corso del 2021 il Consiglio di Presidenza dell'Ateneo si è riunito il 24 marzo, il 16 luglio, il 4 ottobre e il 16 novembre; mentre il 23 giugno è stata convocata l'assemblea ordinaria dei Soci. Il 17 novembre si è svolta l'annuale Adunanza solenne.

I Consigli di Presidenza e l'Assemblea dei Soci hanno avuto luogo in presenza e a distanza tramite la piattaforma zoom.

DIARIO DELLE LETTURE E DEI PUBBLICI INCONTRI

Durante le forzate chiusure effettuate nei primi mesi dell'anno, grazie, come sempre, alla collaborazione del gruppo di volontari e amici dell'Ateneo, si è dato vita ad un secondo ciclo dell'iniziativa: *OSPITI DEL SA-LOTTO DEI CONTI TOSIO*. Le opere presentate sono state:

- Domenica 14 febbraio – *Amore con la Lira di Democrito Gandolfi* a cura del dott. Bruno Angoscini.

- Domenica 28 febbraio – *Il Giorno e la Notte di Bertel Thorvaldsen* a cura della prof.ssa Laura Capoferri e della prof.ssa Paola Sala.

- Domenica 14 marzo – *L'Ammostatore di Lorenzo Bartolini* a cura della prof.ssa Laura Cattina.

- Domenica 28 marzo – *Le sovrapposte della sala rossa di Luigi Basiletti* a cura del prof. Giovanni Bormioli e del dott. Salvatore Vancheri.

- Domenica 11 aprile – *La Naiade di Gaetano Matteo Monti* a cura dell'arch. Stefania Girelli.

- Domenica 25 aprile – *Toeletta di Venere di Francesco Albani e bottega* a cura della prof.ssa Maria Stefania Matti.

- Lunedì 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 2021”. Gli insigniti sono stati: Emmanuel Anati, *Archeologo, antropologo, è stato l'artefice della riscoperta mondiale dell'arte rupestre camuna*; Mauro Montalbetti, *Musicalista, compositore sensibile all'impegno civile autore di coinvolgente musica operistica e strumentale*; Sergio Scariolo, *Allenatore di basket di esemplare competenza e tenacia vincitore di medaglie olimpiche e di altri titoli mondiali, europei e in Nba*. Per il quarto 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. Quest'anno il riconoscimento è andato a Emiliana Brocchi, *Biologa, colonna dell'Istituto Zooprofilattico, ha dato un contributo enorme alla battaglia mondiale contro l'afsa*.

- Mercoledì 7, Giovedì 8 e Venerdì 9 aprile – A conclusione delle giornate “dantesche”, svoltesi nei mesi di novembre e dicembre 2020, gli studenti che avevano aderito all'iniziativa hanno presentato in Ateneo i loro elaborati. Al progetto hanno preso parte i seguenti istituti: il Liceo Scientifico “Annibale Calini” di Brescia, il Liceo Classico “Arnaldo” di Brescia, il Liceo Scientifico “Nicolò Copernico” di Brescia, l'Ist. Tec. per Geometri “N. Tartaglia” di Brescia, l'I.I.S. “Andrea Mantegna” di Brescia, il Liceo Classico, Scientifico e Linguistico “Camillo Golgi” di Breno e il Liceo Scientifico “Madonna della Neve” di Adro.

- Giovedì 15 e Venerdì 16 aprile – Si è svolto il convegno “*Voci dell'invisibile: scritture e riscritture del sacro*”. L'incontro di giovedì 15 aprile ha avuto per titolo “*Fra parola e musica: saperi e forme della spiritualità nel Cinque e Seicento*”. Il Convegno si è aperta con il saluto del Prof. Antonio Porterì, Presidente dell'Ateneo di Brescia, e di S. E. Mons Pierantonio Tremolada, Vescovo di Brescia. La prima sessione, presieduta e introdotta dall'Accademico Pietro Gibellini, ha avuto i seguenti interventi: Elisabetta Selmi (Accademica, Università degli Studi di Padova) *Le ragioni del Convegno (Sulla scrittura conventuale e mistica)*; Renzo Rabboni (Università degli Studi di Udine) *Letteratura religiosa, scrittura femminile e pietà popolare: qualche considerazione*; Erminia Ardissino (Università degli Studi di Torino) *La Bibbia nella scrittura delle donne: status quaestionis e prospettive di ricerca*; Marco Bizzarini (Accademico, Università degli Studi di Napoli Federico II) *Federico Borromeo e le claustrali musiciste*; Marcello Mazzetti e Li-

vio Ticli (University of Huddersfield UK/Palma Choralis) «*Musica septa*»: *voci e concerti femminili nei chiostrì bresciani tra Cinque e Seicento*; Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore) *I «necessarissimi studi»*. *Sulla cultura religiosa di Torquato Tasso*; Ester Pietrobon (Università degli Studi di Padova) *Riscrivere i Salmi nel Rinascimento*. La giornata di Venerdì 16 ha avuto per titolo “*Letteratura e mistica: sapienza, visioni e devozioni. Maria Maddalena Martinengo e le altre*”. La prima sessione, presieduta da Sabrina Stroppa (Università degli Studi di Torino), ha avuto i seguenti interventi: Veronica Copello (Università degli Studi dell’Insubria) *Una storia d’amore con Dio: le Devotissime composizioni rhythmice*; Laura Quadri (Università della Svizzera italiana – USI) *Una fabula mystica nel Seicento italiano: le Estasi di Maria Maddalena de’ Pazzi nella tradizione delle Vite del Seicento*; Andrea Maurutto (Università degli Studi di Udine) «*Fa’ il mio cuore al Tuo conforme*»: *l’imitatio Christi nei versi penitenziali di Maria Alberghetti*; Alessandro Vetuli (Università di Roma LUMSA) *L’immaginario minerale in Maria Maddalena Martinengo e altre scrittrici mistiche*; Claudio Griggio (Università degli Studi di Udine) “*Jesus Christus*”: *proposta di un repertorio umanistico-rinascimentale*; Paola Lasagna (Università Cattolica del Sacro Cuore) *Una versione castigliana del Trattato dell’humiltà di Maria Maddalena Martinengo*. La seconda sessione, presieduta da Alessandra Bartolomei Romagnoli (Pontificia Università Gregoriana), ha avuto i seguenti interventi: Alessandra Munari (Università degli Studi di Padova) «*Beati qui non viderunt*». *Mistiche del Barocco*; Enrico Zucchi (Università degli Studi di Padova) *Il Purgatorio di Caterina Fieschi e la Genova tra Cinque e Seicento*; Pino Marchetti (Liceo Musicale “Veronica Gambara”) *Spunti filosofici nel misticismo femminile del Seicento*; suor Maria degli Angeli (Monastero della Visitazione di Salò) *Giovanna di Chantal mistica – Testimonianza dal monastero di clausura – Dialogo e prospettive*; Matteo Venier (Università degli Studi di Udine) *Misticismo e mistiche nella narrativa italiana contemporanea: fra Dacia Maraini e Sebastiano Vassalli*. Il Convegno si è concluso con una tavola rotonda presieduta da Benedetta Papisogli (Università di Roma LUMSA) e da Giacomo Jori (Università della Svizzera italiana – USI), con gli interventi di: Alessandra Bartolomei Romagnoli (Pontificia Università Gregoriana) *Studi sulla mistica femminile medievale: temi e problemi aperti*; Benedetta Papisogli (Università di Roma LUMSA) *Il soggetto mistico femminile: una questione da riprendere*. Al dibattito sono intervenuti Pietro Gibellini, Elisabetta Selmi e Marco Bizzarini. Il Convegno è stato inframezzato con l’esecuzione di brani Musicali in convento presentati dalla prof. Claudia Franceschini ed eseguiti dagli studenti del Liceo Musicale Veronica Gambara di Brescia.

A partire dalla tradizione di studi avviata da padre Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi sulla scrittura mistica femminile di Antico regime, il Convegno intende proporsi come un momento di riflessione e di confronto fra studiosi di diversa formazione (letteraria, storica, musicologica), di acclarata notorietà e giovani ricercatori che, in quest'ultimo decennio, hanno contribuito significativamente al progresso, alla acquisizione documentaria e alla conoscenza di ambiti, ancora inesplorati e di frontiera, all'incrocio fra il credo e i saperi religiosi, la produzione letteraria e musicale femminile, trasmessa dalla cultura conventuale, e le forme e i modelli espressivi, simbolici e spirituali di quelle 'voci dell'invisibile' in cui si testimonia lo straordinario 'volo dell'anima' della *fable mystique* – per riprendere l'illustre parola di Michel de Certeau – dei secoli XVI-XVIII.

Il Convegno intreccia, quindi, tre sezioni che si prefiggono di tracciare l'orizzonte degli indirizzi di ricerca che nell'ultima stagione critica hanno promosso un dialogo costruttivo fra la letteratura e il pensiero religiosi, la scrittura mistica femminile e la musica sacra e claustrale; quanto di illustrare, attraverso i contributi di un gruppo di giovani studiosi, l'attuale fermento di interesse e indagini che anima l'officina ermeneutica degli studi sulla tradizione mistica femminile, con il recupero, sempre più pervasivo, del rilievo culturale delle opere, della meditazione spirituale e intellettuale, dell'azione apostolica di figure quali la venerabile bresciana Maria Maddalena Martinengo e la clarissa trentina Giovanna Maria della Croce o della veneziana Maria Alberghetti, fondatrice delle Dimesse padovane.

Hanno collaborato significativamente alla realizzazione del Convegno anche gli studenti del Liceo Musicale *Veronica Gambara* di Brescia che interverranno con l'esecuzione di rare composizioni musicali di monache del Seicento, appositamente riscoperte e curate per l'occasione.

- Mercoledì 5 maggio in occasione del settecentesimo anniversario della morte di Dante Alighieri e del duecentesimo anniversario della morte di Napoleone in collaborazione con la Fondazione Brescia Musei, l'Ateneo ha inaugurato nelle sale di palazzo Tosio la mostra *Dante e Napoleone. Miti fondativi della cultura bresciana di inizio Ottocento*. La mostra è stata chiusa mercoledì 15 dicembre.

- Venerdì 4 giugno – Il prof. Bortolo Martinelli tiene una conferenza dal titolo *Un grossolano errore: L'edizione 1488 delle «Heures à l'usage de Rome» di Philippe Pigouchet, quale fonte per la composizione della Danza Macabra della chiesa di San Silvestro di Iseo*.

Dopo la pausa estiva le pubbliche letture sono così continuate:

- Mercoledì 15 settembre – Presso il Salone Vanvitelliano di Palazzo Loggia si è svolto il pomeriggio di studio dal titolo: "*Giacomo Pagliari*" 1822-1870. *L'uomo, il bersagliere, il veterano delle storiche battaglie dell'unità d'Italia*. Dopo i saluti di Emilio Del Bono, sindaco di Brescia, e di Anto-

nio Porteri, Presidente dell'Ateneo di Brescia, sono intervenuti: Maria Luisa Betri (Università degli studi di Milano), Luciano Faverzani (Segretario Accademico e Presidente del comitato di Brescia dell'ISRI), Elena Lucchesi Ragni (Storica dell'arte), Liliana Ruggeri (Ricercatrice). A conclusione l'ing. Massimo Pagliari ha fatto dono alla città della medaglia commemorativa dedicata a Giacomo Pagliari, opera dello scultore Federico Severino.

- Venerdì 1 ottobre – Si è tenuto un pomeriggio di studio dal titolo *Walter Scott. Racconto e immagine*; l'Accademico Simone Signaroli ha tenuto una relazione dal titolo *Walter Scott: un invito alla lettura*, mentre Elena Lissoni (storica dell'Arte) ha parlato di *Walter Scott: una storia illustrata*.

- Mercoledì 6 ottobre e mercoledì 13 ottobre – La Classe di Scienze, coordinata dall'Accademico Giancarlo Provasi, ha organizzato la seconda edizione di *Dottorandi in Ateneo. Presentazione dei progetti dottorali*. La prima giornata, in unica sessione presieduta dall'Accademica Annalisa Santini, ha avuto per tema *Data science e modellazione matematica per l'apprendimento e le bioscienze*, hanno presentato i loro elaborati: Mattia Arricca, Sara Bagossi, Manlio Migliorati. La seconda giornata si è svolta in due sessioni: alla prima, presieduta dall'Accademico Aldo Zenoni, avente per titolo *Materiali in condizioni estreme per applicazioni meccaniche e mediche*, hanno presentato i loro elaborati: Andrea Buffoli e Lisa Centofante; alla seconda, presieduta dall'Accademico Sergio Albertini, avente per titolo *Fiscalità e debito pubblico*, hanno presentato i loro elaborati: Giani Carvelli e Marco Fanti Rovetta.

- Venerdì 8 ottobre – In collaborazione con La Società Italiana delle Storiche si è tenuto un convegno di studi dal titolo *L'associazionismo femminile in Italia in età contemporanea*. Dopo il saluto delle Autorità, la prima sessione, dedicata all'Ottocento, è stata presieduta da Raffaella Baritono. Sono intervenute: Nadia Maria Filippini, *Alle radici: associazioni patriottiche tra Risorgimento e Prima guerra mondiale*; Liviana Gazzetta, *Quali diritti? Luoghi di dibattito, iniziative e reti del primo femminismo*; Stefania Bartoloni, *L'Unione femminile nel progetto di Ersilia Majoni*; Fiorenza Taricone, *Tra Otto e Novecento. Il Consiglio delle Donne italiane*; Simonetta Soldani, *Esperienze e dinamiche associative di maestre e maestrine nel primo novecento*. La seconda sessione, dedicata al Novecento, è stata presieduta da Nadia Maria Filippini. Sono intervenute: Nadia Maria Filippini. Relazioni di: Fiorella Imprenti, *Leghe e mobilitazioni del mondo del lavoro*; Giulia Cioci, *La riorganizzazione del Dopoguerra e l'UDI. Dal locale al globale*; Anna Maria Isastia, *Soroptimist International d'Italia: una associazione di servizio*; Anna Scattigno, *La rottura del femminismo degli anni Settanta*;

Raffaella Baritono, *Uno sguardo transatlantico ai femminismi del lungo Seicento*.

Il Convegno ha inteso mettere a fuoco il tema dell'associazionismo laico ed emancipazionista in Italia, tra Otto e Novecento. Superando una rappresentazione spesso omologante, le relatrici hanno cercato di analizzare le molteplici sfaccettature e la varietà delle associazioni femminili che fiorirono a partire dal secondo Ottocento, per arrivare al secondo dopoguerra e al femminismo degli anni Settanta. La giornata di studi ha inteso fare il punto delle nuove ricerche e riletture, considerando le finalità e gli obiettivi peculiari che animavano questi gruppi, le reti di relazione, le figure delle maggiori protagoniste, gli strumenti e le forme di mobilitazione. Ne risulta evidenziato il ruolo cruciale che esse hanno avuto non solo nella direzione di conquista di diritti civili, politici e sociali, ma anche di trasformazione e modernizzazione della realtà social. La giornata si è conclusa con uno sguardo allargato ad alcune importanti realtà associative d'oltreoceano.

- Venerdì 15 ottobre – In occasione delle celebrazioni organizzate dal Comune di Venezia per il 1600° anniversario *ab urbe condita* della città di Venezia, la nostra Accademia è stata chiamata a partecipare con una iniziativa a questo centenario. A cura degli Accademici Luciano Faverzani e Enrico Valseriati è stato organizzato un pomeriggio di studi dal titolo *Venezia e Brescia nel Seicento*.

Sono intervenuti: l'Accademico Enrico Valseriati (Istituto Storico Italo-Germanico in Trento), *Brescia veneta nel Seicento. Stato dell'arte e prospettive di ricerca*; l'Accademico Daniele Montanari (Università Cattolica del Sacro Cuore) *Brescia nella crisi seicentesca*; Paolo Maria Amighetti (Università Cattolica del Sacro Cuore) *La corte, il feudo, la casa. Spazi della nobiltà bresciana nel Seicento*; Giulio Ongaro (Università degli Studi Milano Bicocca) *Brescia e il suo territorio nella Rivoluzione militare veneziana (secc. XVI-XVII)*; l'Accademica Elisabetta Selmi (Università degli Studi di Padova) *Letteratura e saperi nelle Accademie bresciane del Seicento*; le *Conclusioni* sono state fatte dall'Accademico Luciano Faverzani.

Con questo pomeriggio di studi si è voluto affrontare un periodo storico particolarmente trascurato dalla storiografia in relazione alla dominazione veneziana su Brescia (1426-1797): il Seicento. Non molti, negli ultimi trent'anni, sono stati i contributi dedicati a Brescia nel XVII secolo, dopo una fase di profonda e proficua riflessione su Venezia e il suo dominio in Lombardia favorita dal lavoro di Gaetano Cozzi, a Venezia, e degli studiosi afferenti all'Ateneo di Brescia che curarono il terzo volume della *Storia di Brescia* (1964) promossa da Giovanni Treccani degli Alfieri. Per questa ragione, l'Ateneo di Brescia ha voluto da un lato riportare l'attenzione su una fase storica in attesa di studi aggiornati e dall'altro dar conto degli approfondimenti che comunque sono stati condotti dalle studiose e dagli studiosi negli ultimi anni. I temi toccati dall'iniziativa convegnistica sono stati: la storia politica, la storia militare, la

storia delle aristocrazie, la storia economica, la storia culturale e letteraria e infine la storia della scultura e delle arti minori.

- Mercoledì 20 ottobre, Mercoledì 27 ottobre, Mercoledì 3 novembre e Mercoledì 10 novembre – A conclusione delle celebrazioni per il 700° anniversario della morte di Dante Alighieri, sono state organizzate quattro giornate dal titolo *Il nostro Dante*.

Nella prima giornata sono intervenuti: l'Accademico Luciano Favertani, *Dante nel Risorgimento* e l'Accademica Maria Belponer *Riletture e trattenimenti: Pascoli interprete di Dante*; nella seconda giornata hanno presentato la loro relazione: l'Accademico Valerio Terraroli, *La fortuna iconografica di Dante in età simbolista: dai Nazareni a Gabriele d'Annunzio* e Laura Novati (saggista) *Dante e Pound: una lunga fedeltà*; nella terza giornata sono intervenuti: Gianfranco Bondioni (dantista), *Montale e Dante* e Giovanni Tesio (critico letterario Università del Piemonte Orientale), *Levi e Dante*; il ciclo si è concluso con gli interventi: dell'Accademico Pietro Gibellini e Massimo Migliorati (docente di letteratura italiana nelle scuole medie superiori e saggista), *L'Inferno milanese di Carlo Porta* e di Francesco Granatiero (saggista, studioso dei dialetti), *Dante in dialetto*.

- Venerdì 22 ottobre – Marco Albertario (Direttore della Fondazione “Tadini” di Lovere) ha presentato una relazione dal titolo “*Napoleone. L'eco del mito*”.

Il testo della *Storia di Crema*, scritto dall'abate Bartolomeo Bettoni dietro incarico del conte Luigi Tadini, accoglie un capitolo autobiografico. Con un brusco cambio di registro e di stile alla narrazione impersonale basta sui documenti il racconto dei cambiamenti civili e politici tra le Campagne d'Italia e la Restaurazione è basato sulla testimonianza in prima persona dello stesso conte. È lui ad aggiungere, dopo il 1821, un giudizio morale piuttosto pesante sulla figura dell'Imperatore che prima aveva tanto esaltato con una serie di composizioni poetiche di grande impegno e di dubbio valore. Intorno a questo tema si raggruppano le testimonianze relative a Napoleone presenti nella Galleria dell'Accademia Tadini.

A questo primo nucleo se ne aggiunge un secondo, altrettanto significativo, che apre all'interpretazione postuma della figura dell'imperatore nell'ambito dei moti del 1831 e vede protagonisti i sacerdoti don Giovanni Conti, autore di una significativa raccolta di poesie, *Pensieri per il libero spirito*, e don Paolo Macario, direttore dell'Accademia, che acquisterà per la biblioteca tre biografie di Napoleone e accoglierà amichevolmente Garibaldi nel 1859.

- Venerdì 29 ottobre – L'Accademica Paola Lanaro (Università degli Studi Ca' Foscari – Venezia) e Christophe Austruy (docente di Storia economica all'École des hautes études en sciences sociales di Parigi), coordinati dall'Accademico Sergio Onger, hanno parlato di *L'Arsenale di Venezia: da grande complesso industriale a risorsa patrimoniale*.

La conferenza trae origine dalla pubblicazione del volume dedicato all'Arsenale di Venezia (Marsilio 2020) i curatori hanno illustrato le trasformazioni di questo straordinario complesso in un'analisi di lungo periodo: dal cantiere militare-industriale di fine Medioevo alla risorsa turistico-culturale di oggi.

- Venerdì 5 novembre – L'Accademico Renato Martinoni (Università di San Gallo – Svizzera), in dialogo con l'Accademico Pietro Gibellini, ha parlato di *Antonio Ligabue. Storia e romanzo di un artista*.

Antonio Ligabue (Zurigo, 1899-Gualtieri, RE, 1965) è uno dei pittori più noti, amati e intriganti del Novecento italiano. Figlio di un'emigrata bellunese, subito abbandonato al proprio destino, è cresciuto in Svizzera fino al 1919, quando, dopo un'adolescenza travagliata, viene espulso perché ritenuto inguaribile e socialmente pericoloso. Renato Martinoni ha dapprima riunito molti documenti inediti scoperti negli archivi elvetici (*Antonio Ligabue. Gli anni della formazione*, Marsilio 2019), poi ha scritto un romanzo (*La campana di Marbach. Antonio Ligabue. Romanzo dell'artista da giovane*) uscito da Guanda nel 2020.

- Venerdì 12 novembre, Venerdì 19 novembre, Venerdì 26 novembre e Venerdì 3 dicembre – La Classe di Lettere ha organizzato il quarto ciclo di incontri della Classe, dal titolo *Traduzioni: "Dire proprio le stesse cose ... o quasi"*. Il ciclo è stato aperto dall'Accademica Raffaella Bertazzoli con una relazione suddivisa in due parti: la prima *Alcuni snodi teorici del tradurre*, la seconda *La funzione delle traduzioni nella diffusione di modelli poetici nell'Europa del XVIII secolo*; nel secondo incontro l'Accademico Fabio Danelon ha parlato de *I Promessi Sposi nel cinema*; il terzo incontro ha visto l'intervento dell'Accademica Fiorella Frisoni con una relazione dal titolo *Ekphrasis: l'Arte figurativa attraverso la parola. Spunti di riflessione su qualche caso in età moderna*; il terzo incontro tenuto da Gherardo Ugolini (Università degli Studi di Verona) ha avuto per tema *Pasolini traduttore di Eschilo*; il ciclo è stato chiuso dall'Accademico Mario Piotti con una relazione dal titolo *Doppio Senso: dalla novella di Boito al film di Visconti*.

- Sabato 13 novembre – L'Ateneo di Brescia, in collaborazione con l'Associazione Cogliha, ha presentato in una mostra dal titolo *Visita all'Archivio Martinengo Colleoni nell'Archivio Martinengo Villagana*, a cura dell'Accademico Enrico Valseriati, documenti riguardanti la famiglia Martinengo Colleoni.

- Mercoledì 17 novembre – Si è svolta, dopo la sospensione forzata nel 2020, l'annuale Solenne Adunanza. La cerimonia si è aperta con la Prolusione del Presidente Antonio Porteri e il saluto alle autorità, ha fatto poi seguito la Relazione del Segretario Accademico Luciano Faverzani sulle

attività svolte dall'Accademia nell'anno 2020; la *Lectio magistralis* è stata tenuta dall'Accademico Francesco Castelli (Professore Ordinario di Malattie Infettive e Pro-Rettore Vicario dell'Università degli Studi di Brescia, Titolare Cattedra UNESCO, Direttore della UO di Malattie Infettive della ASST Spedali Civili di Brescia) sul tema: *Covid-19: il ritorno di antichi flagelli trsofferenza, paura, scienza e infodemia*.

- Venerdì 1 dicembre – In occasione del bicentenario della morte di Domenico Vantini l'Accademico Bernardo Falconi ha presentato una relazione dal titolo: *Domenico Vantini (1764-1821) Pittore “di figura e di miniatura” nel bicentenario della morte*.

Formatosi dapprima all'Accademia del Nudo tenuta a Brescia dal salodiano Santo Cattaneo e poi alla scuola del cremonese Giuseppe Bottani, direttore della sezione di disegno e di pittura dell'Accademia di Mantova, Domenico Vantini (14 febbraio 1764 - 22 giugno 1821), specializzatosi sia nella pittura “di figura” sia nella miniatura, con una particolare predilezione per il genere ritrattistico, si distinse tra i protagonisti di primo piano della vita artistica della Brescia neoclassica, tra età rivoluzionaria e Restaurazione. Figura eclettica dai molteplici interessi, fu in rapporti con tante personalità degli ambienti artistici e intellettuali italiani del suo tempo, venendo accolto quale socio dalle accademie di Milano (1813), di Brescia (1814) e di Firenze (1819).

- Venerdì 17 dicembre – L'Accademico Carlo Zani ha tenuto una conferenza avente per tema *Leonardo nel Castello di Brescia? Divagazioni attorno a un foglio del Codice Atlantico*.

Dopo aver sconfitto e disperso le guarnigioni veneziane nella battaglia di Agnadello, il 23 maggio 1509 il re francese entrava in Brescia. Entro agosto furono avviati importanti lavori di fortificazione del castello che culminarono con la ricostruzione di un torrione, danneggiato da un fulmine nel 1508, e con la realizzazione di un rivellino e una rondella detti appunto francesi. La realizzazione di un rivellino pentagonale fu un'assoluta novità, a queste date, per l'Italia settentrionale e un foglio del Codice Atlantico contiene forse dei riferimenti alla struttura bresciana, ancora conservata, anche se inglobata nel baluardo tardo cinquecentesco di San Pietro. L'ipotesi, se confermata, vedrebbe il genio rinascimentale presente nel cantiere bresciano nel 1509 e, forse, anche nel 1511.

NUOVI SOCI

Lunedì 6 dicembre si è svolto lo spoglio delle schede per l'elezione di nuovi Soci effettivi e corrispondenti. Risultano eletti:

SOCI EFFETTIVI

BALLERIO Alberto

Naturalista entomologo. Si interessa principalmente di tassonomia, biogeografia, ecologia, filogenesi e del catalogo delle specie del mondo. È attualmente membro della International Commission on Zoological Nomenclature e del Consiglio Direttivo della Società Entomologica Italiana. Collabora da tempo con il Gruppo Naturalistico “Ragazzoni”.

BENEDETTI Chiara

Bibliotecaria. Responsabile della Biblioteca Medica degli Spedali Civili di Brescia. È referente aziendale di ACOSI (Associazione Culturale Ospedali Storici Italiani). È bibliotecaria della Società Medico-Chirurgica Bresciana e fa parte del Direttivo della stessa. È Socio dell’Associazione Italiana Biblioteche, dell’Associazione BDS-Bibliotecari – documentalisti Sanità SSN, di cui è la referente per la Lombardia e della Società Italiana di Storia della Medicina. Ha incarichi d’insegnamento presso la Facoltà di Medicina dell’Università di Brescia. Ha collaborato in più occasioni con la nostra Accademia.

BERTOLETTI Ilario

Direttore editoriale di *Morcelliana e Scholé*, dirige la rivista “*Humanitas*”. Docente di “Editoria” e di “Fondamenti di editoria ed editoria multimediale” presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia. È editorialista del *Corriere della Sera*, dorso di Brescia, e collabora con “*Hermeneutica*” (Annuario di filosofia e teologia) e “*Appunti di cultura e politica*”.

BERTOLI Giuseppe

Professore Ordinario di Economia e gestione delle imprese presso il Dipartimento di Economia e management dell’Università degli Studi di Brescia. È Direttore del Dipartimento di economia e management ed è componente del Senato accademico dell’Università di Brescia. Direttore della rivista “*Micro & Macro Marketing*” e membro del Comitato emeriti della Società Italiana Marketing.

BOIFAVA Paolo

Storico dell’arte. Direttore dei Civici Musei di Montichiari. Ha al proprio attivo numerose pubblicazioni. Ha collaborato a più riprese con la nostra Accademia.

GROTTOLO Mario

Biologo e Naturalista biospeleologo. Socio della società Entomologica Italiana e della Société Internationale de Biospéologie. Presidente del Centro Studi Naturalistici Bresciani. È professore a contratto presso la Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università degli Studi di Brescia. Da tempo è attivo collaboratore del Gruppo Naturalistico "Ragazzoni" della nostra Accademia.

MAIOLINI Elena Valentina

Dottore di ricerca in Italianistica e Filologia classico-medievale. Docente a contratto di Letteratura e Cristianesimo presso l'Istituto Superiore di Scienze religiose dell'Università Cattolica di Brescia. Suoi ambiti di ricerca sono: Mediazioni culturali tra l'Italia, la Francia e la Grecia dal XVII al XIX secolo, soprattutto tra l'opera di Alessandro Manzoni e le sue fonti francesi, le traduzioni dei canti popolari greci in Francia e in Italia nel secolo XIX secolo; Bibbia e letteratura; letteratura e dialetti; letteratura del Novecento; Gabriele d'Annunzio. Ha collaborato in più occasioni con la nostra Accademia.

PAGNONI Fabrizio

Dottore di Ricerca in Studi Storici e Documentari. È Assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano. È autore di numerosi studi in particolar modo sull'età medioevale a Brescia. Ha collaborato con la nostra Accademia in varie occasioni.

PASSAMANI Ivana

Architetto. Professore di seconda fascia S.S.D. Icar 17 - Disegno presso l'Università degli Studi di Brescia. Delegata del Rettore all'Edilizia Universitaria-Campus Sostenibile. Ha al proprio attivo numerosissime pubblicazioni. Ha collaborato con la nostra Accademia in varie occasioni.

UGOLINI Gherardo

Già Professore presso l'Università Ruprecht Karl di Heidelberg e all'Università Humboldt di Berlino dal 2012 è professore associato di Filologia classica presso l'Università di Verona. Nel 2017 ha vinto il Premio Nazionale di Editoria Universitaria.

SOCI CORRISPONDENTI**FAINI Marco**

Dottore di ricerca in Italianistica, è Assegnista presso il Dipartimento

di Filosofia e Beni culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha al proprio attivo una ricca produzione scientifica.

FONTANELLA Marco Maria

Neurochirurgo. Professore Ordinario presso l'Università degli Studi di Brescia. Dal 2012 è Direttore della Scuola di Specialità dell'Università di Brescia. Nel 2021 è stato eletto nel Consiglio Direttivo della Società Mondiale di Neurochirurgia (Wfns).

FUGAZZA Maria Chiara

Dottore di ricerca in Storia. Ha curato quattro volumi dell'Edizione nazionale delle opere di Carlo Cattaneo. I suoi interessi si sono rivolti inoltre allo studio di alcune figure femminili del nostro risorgimento. Attualmente è membro del Comitato scientifico dell'”Archivio Storico Lombardo” e di “Storia in Lombardia”.

MAZZOCCA Fernando

Storico dell'Arte. Già Professore associato presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e successivamente Professore Ordinario presso l'Università Statale di Milano. È tra i massimi specialisti dell'età neoclassica, dell'Ottocento e primo Novecento. La sua vasta produzione scientifica riguarda anche la storia del collezionismo, la letteratura artistica o i rapporti tra le arti e la letteratura e la musica. È membro del Comitato Nazionale per l'Edizione delle opere di Antonio Canova.

SENICI Emanuele

Musicologo. Professore ordinario di Musicologia e Storia della Musica presso l'Università la Sapienza di Roma. Dal 2009 è Visiting Professor of Music al King's College di Londra. Ha al proprio attivo una ricca produzione scientifica.

SPAGGIARI William

Professore ordinario di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Milano. È direttore della collana “Palinsesti. Testi e studi di letteratura italiana”. È membro dei Comitati scientifici dell'Edizione Nazionale delle opere di Giuseppe Parini e dell'Edizione Nazionale delle opere di Giosuè Carducci. Ha pubblicato edizioni critiche o commentate di autori del Sette-Ottocento. La sua attività di studio e di ricerca si è principalmente rivolta agli autori del XVIII e XIX secolo.

VALLINO Fabienne Orazie (detta Charlotte)

Professore Ordinario di Geografia Politica ed Economica, Politica per

l'Ambiente presso l'Università degli Studi della Tuscia. I principali temi della sua ricerca sono: Vicino e Medio Oriente, Asia Centrale; Formazione ed evoluzione dei principi di salvaguardia della natura, salvaguardia dell'ambiente, diritti degli animali e storia dei movimenti ambientalisti; Conservazione, valorizzazione e studio dei Beni Culturali e del Paesaggio.

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) Ateneo di Salò;
- 6) Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona;
- 7) Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti (Padova);
- 8) Accademia Nazionale Virgiliana (Mantova);
- 9) Accademia Olimpica (Vicenza);
- 10) Accademia Roveretana degli Agiati di Scienze, Lettere ed Arti (Rovereto);
- 11) Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo;
- 12) Ateneo Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Venezia);
- 13) Accademia dei Concordi (Rovigo);
- 14) Comune di Brescia;
- 15) Fondazione Brescia Musei;
- 16) Fondazione CAB

L'attività editoriale della nostra Accademia per l'anno 2021 ha portato alla pubblicazione dei seguenti volumi:

Quaderno: *Premio della Brescianità Santi Faustino e Giovita e Premio Brescia per la ricerca scientifica 15 febbraio 2021*, 34 pp.

Nell'anno 2021 l'attività del Gruppo Naturalistico "Giuseppe Ragazzoni" – fondata nel 1895 ed emanazione diretta della nostra Accademia – è stata sospesa.

L'attività del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano anche per l'anno 2021 si è limitata ad un solo incontro a celebrazione della traslazione della salma del Milite Ignoto all'Altare della Patria.

- Mercoledì 15 dicembre - l'Accademico Filippo Ronchi (Consigliere dell'ISRI) ha tenuto una conferenza dal titolo: *Brescia e il Milite ignoto*.

Ricorrendo quest'anno il centenario delle celebrazioni del Milite Ignoto, culminate il 4 novembre 1921 con la solenne traslazione al Vittoriano, dove la bara fu portata a spalla alla tomba e sepolta, accompagnata dal saluto militare. Da allora, il Milite Ignoto è diventato un simbolo di identità nazionale. L'anonimato della salma ha saputo trasformare il dolore del singolo in dolore collettivo, riuscendo infine a trovare riposo e memoria nell'Altare della Patria. L'Ateneo ha voluto ricordare un momento così degno di nota della storia italiana, proponendo una riflessione sugli effetti che ebbe a Brescia l'evento. La ricerca è stata condotta mediante la ricostruzione del quadro socio-politico della città negli Anni Venti del Novecento, una ricognizione dei resoconti e dei commenti della stampa locale comparsi in occasione di quell'ormai lontano 4 novembre ed attraverso la descrizione della grande celebrazione, che in tale data, ebbe luogo anche a Brescia.

Nel corso del 2021 sono mancati i seguenti Soci, dei quali vogliamo ricordare la levatura culturale e umana:

Dott. Ruggero Boschi (socio dal 25 maggio 1985) defunto il 17 gennaio 2021.

Dott.ssa Rosa Zilioli (socio dal 4 marzo 2019) defunta il 17 febbraio 2021.

Prof. Pietro Simoni (socio dall'11 dicembre 1971) defunto il 24 febbraio 2021.

Prof. Bernardo Scaglia (socio dal 17 maggio 1989) defunto il 18 aprile 2021.

Ing. Arturo Sigurtà (socio corrispondente dal 24 novembre 1997) defunto l'1 febbraio 2021.

FRANCESCO CASTELLI*

COVID-19: IL RITORNO DI ANTICHI FLAGELLI TRA SOFFERENZA, PAURA, SCIENZA ED INFODEMIA**

PREMESSA

La storia della umanità è sempre stata contrassegnata dalla emergenza periodica di eventi pandemici, spesso conseguenza di movimenti di popolazioni, di guerre o di eventi di interazione particolare tra il mondo umano ed il mondo animale. La comparsa improvvisa di tali eventi ha spesso causato modificazioni sociali e politiche, cambiando talora il corso della storia.

Da notare la differenza tra il termine “epidemia” (che definisce un numero di casi localizzati superiore all’atteso in uno specifico territorio) e “pandemia” (termine con il quale si intende riferirsi ad una epidemia da agente patogeno diffusivo che interessa una ampia area del mondo in più continenti in una popolazione non immunizzata).

Le prime notizie documentate di eventi catastrofici riconducibili alla diffusione di agenti patogeni diffusivi ad elevata mortalità risalgono al II secolo dopo Cristo, quando nell’Impero Romano allora sotto il potere di Marco Aurelio della stirpe Antonina si diffuse con grande violenza la cosiddetta peste Antonina (altrimenti detta peste di Galeno), che potrebbe aver causato un numero di morti stimabile a circa 2.000 al giorno nella sola città di Roma. Secondo alcuni studiosi tale evento pandemico, con ogni probabilità introdotto in Europa dai movimenti di popolazione legati al commercio e ad eventi bellici sulle rotte asiatiche, potrebbe essere stato

* Ordinario di Malattie Infettive e Pro-Rettore Vicario, Università degli Studi di Brescia. Titolare Cattedra UNESCO “*Training and empowering human resources for health development in resource-limited countries*”. Direttore della UO di Malattie Infettive della ASST Spedali Civili di Brescia. Socio effettivo dell’Ateneo di Brescia.

** Testo della *lectio magistralis* tenuta presso l’Ateneo mercoledì 17 novembre 2021 in occasione della Solenne Adunanza.

uno dei principali determinanti della caduta dell'Impero Romano (*Sabatani S., Fiorino S., 2009*). La descrizione clinica tramandata da Galeno lascia ipotizzare che l'agente responsabile dell'epidemia fosse più probabilmente il virus del vaiolo o il virus del morbillo, nei confronti del quale la popolazione di allora non era immunizzata. Gli incerti dati disponibili suggeriscono che la peste Antonina, che terrorizzò il vecchio continente dal 165 al 180 d.C. potrebbe aver causato circa 5 milioni di morti, corrispondenti a circa il 10% della popolazione europea del tempo (Tabella 1). La seconda pandemia che ci è stata tramandata dalla storia è la peste di Giustiniano che ha interessato con violenza inaudita l'Impero Bizantino (allora governato da Giustiniano) nel VI secolo dopo Cristo, causando un numero impressionante di morti che, secondo alcuni, potrebbe aver raggiunto la cifra di oltre 20 milioni posizionando tale pandemia ai primi posti tra le pandemie più letali per la umanità. Cronisti dell'epoca riportano un numero di morti stimabili in oltre 5.000 al giorno nella sola città di Costantinopoli, anche se il numero potrebbe essere esagerato. La descrizione clinica disponibile lascia ipotizzare che si trattasse effettivamente di una epidemia di peste, una malattia infettiva causata dal batterio *Yersinia pestis* e principalmente trasmessa all'uomo dalla pulce del ratto (*Xenopsilla cheopis*) in condizione di igiene precaria.

Nel medioevo compare in Europa, improvvisa e drammatica, la peste nera (o peste bubbonica), anche essa causata certamente dalla *Xenopsilla cheopis* e verosimilmente introdotta in Europa dalle navi in fuga dalla colonia genovese di Caffa in Crimea. Qui si sperimentò con successo uno dei primi attacchi di bioterrorismo della storia con i cadaveri dei morti di peste catapultati dall'esercito tartaro assediante all'interno delle mura cittadine. Sbarcata a Messina nel 1347, la peste nera si diffuse in tutta Europa causando un numero di decessi elevatissimo, sebbene imprecisato, forse vicina ai 50 milioni che corrispondeva ad un terzo della popolazione europea dell'epoca. La necessità di arginare la diffusione della pandemia soprattutto nelle città portò alla istituzione della quarantena (termine ancora oggi molto utilizzato) da parte di Venezia e Dubrovnik, allora sotto il dominio della Serenissima.

In epoca più moderna si ricordano la peste di Marsiglia (1720) e la grande pandemia di colera che ha interessato l'Europa e l'Italia, compreso il territorio bresciano (Vaglia A, 2013) a partire dal 1835 per tornare in varie ondate successive sino alla seconda metà del secolo XIX quando la moderna microbiologia ha mosso i primi passi sulla scorta delle evidenze scientifiche prodotte tra i primi da Louis Pasteur e Robert Koch.

Il XX secolo si apre con la repentina comparsa della influenza detta "spagnola" (la Spagna, paese non belligerante nella prima guerra mondiale ne diede per prima notizia sui mezzi di stampa), che compare in Europa,

probabilmente introdotta dalle truppe americane che partecipavano al teatro di guerra europeo, nel 1918 e che è stata responsabile di un elevatissimo numero di vittime, stimato in 20-50 milioni anche se la concomitanza con le operazioni belliche rende difficile stimare il contributo relativo specifico della pandemia influenzale sui dati di mortalità. Altre pandemie influenzali si verificheranno nella seconda metà del secolo, sebbene con minore virulenza: la pandemia detta “asiatica” e la pandemia di Hong Kong,

Tabella 1. Sintesi dei dati epidemiologici delle principali pandemie storiche sino al XX secolo

	Pandemia	Microorganismo responsabile	Epoca	N. decessi stimati
1	Peste Antonina	Virus del vaiolo o del morbillo	165-180 d.C.	Circa 5 milioni
2	Peste di Giustiniano	Battere della peste (<i>Yersinia pestis</i>)	540-542 d.C.	Circa 20-25 milioni
3	Peste nera (bubbonica)	Battere della peste (<i>Yersinia pestis</i>)	1346-1353	Circa 25-50 milioni
4	Peste di Marsiglia	Battere della peste (<i>Yersinia pestis</i>)	1720	Circa 1 milione
5	Colera	Battere del colera (<i>Vibrio cholerae</i>)	1835 e seguenti	Circa 1 milione
6	Influenza “spagnola”	Virus influenzale A/H1N1	1918-19	Circa 20-50 milioni
7	Influenza “asiatica”	Virus influenzale A/H2N2	1958	Circa 1 milione
8	Influenza di Hong Kong	Virus influenzale A/H3N2	1968	Circa 2 milioni

Ma è nel XXI secolo che il rischio infettivo pandemico subisce una improvvisa accelerazione con il susseguirsi di allarmi internazionali a seguito della comparsa di focolai pandemici che la comunità internazionale ha inizialmente saputo controllare grazie alle più moderne tecniche di sorveglianza e controllo. Sebbene inatteso anche da parte della gran parte dei responsabili delle politiche sanitarie, la urgenza di tale rischio era ben presente nella comunità degli infettivologi e dei microbiologi, come anche riportato nel Libro Bianco redatto nel 2015 da parte della Società Italiana di Malattie Infettive e Tropicali (SIMIT) (Galli M. *et alii*, 2015).

Nel 2003 si registra la comparsa in Cina della Severe Acute Respiratory Syndrome (SARS), nella quale perse la vita in circostanze tragiche il medico italiano Carlo Urbani che tra i primi aveva identificato la condizione morbosa. Nel 2012 fa la sua comparsa la Middle East Respiratory Syndrome (MERS) e nel 2013 il mondo anche occidentale viene allertato dalla epidemia di Ebola che raggiunge, sebbene con pochi casi, l'Europa e gli USA. Nello stesso anno il virus Zika fa la sua comparsa in Brasile per diffondersi a tutto il mondo fino ad arrivare all'*annus horribilis* del 2019

con la comparsa a Wuhan, nella Provincia di Hubei della Cina, del virus SARS-Cov-2, agente della temibile Covid-19 (COronaVIrus Disease-19). Da notare che la gran parte delle minacce infettive per l'umanità del XXI secolo trovano la loro origine nel mondo animale (una condizione definita "zoonosi") a testimonianza dell'intimità del rapporto tra le specie viventi che si scambiano e ricombinano il proprio patrimonio virale e batterico generando la comparsa casuale di nuove entità viventi che in condizioni favorevoli generano il salto di specie e il passaggio inizialmente sporadico all'uomo (una condizione definita *spillover*). Nei casi in cui l'adattamento della nuova entità patogena all'uomo si completa efficacemente, si verifica il rischio concreto della diffusione pandemica del nuovo microrganismo nella popolazione mondiale che non possiede protezione immunologica specifica.

Le condizioni favorevoli affinché ciò accada sono molteplici e sempre più presenti a livello globale. Tra le principali sono da considerare:

- l'incremento demografico (la popolazione mondiale ha raggiunto convenzionalmente 1 miliardo di persone nell'anno 1800, per poi crescere in maniera esponenziale negli ultimi 2 secoli sino a raggiungere gli attuali 8 miliardi, con stime di proiezione di 11 miliardi nel 2100);

- l'aumento della produzione animale necessaria a sfamare l'importante incremento demografico, anche conseguito mediante tecniche di allevamento intensivo che comporta una elevata densità animale anche di specie differenti negli allevamenti;

- la progressiva e rapida urbanizzazione (oggi oltre il 50% della popolazione mondiale vive in aree urbane densamente popolate, in confronto del 25-30% di solo 60 anni or sono);

- l'alterazione dell'habitat della fauna selvatica e dei vettori (deforestazione, alterazioni climatiche, etc.);

- il rapidissimo e impressionante aumento della mobilità umana, animale, dei vettori e dei germi;

- l'uso inappropriato di agenti anti-batterici ed in generale anti-infettivi che favorisce la comparsa di ceppi batterici resistenti ai farmaci.

Già nel 2008 gli epidemiologi avevano analizzato la mappatura di comparsa spaziale di malattie infettive emergenti (oltre il 60% delle quali di origine animale nel periodo 1940-2004) e previsto le possibili aree del globo dove i futuri eventi pandemici avrebbero potuto avere origine nel futuro (Jones KE *et alii*, 2008) sulla base dei dati demografici, di temperatura, delle precipitazioni e naturalmente della densità delle specie animali di rilievo per l'occorrenza dello *spillover*. Tra tali aree, che potenzialmente comprendevano anche l'Italia, era già identificata la Provincia dello Hubei in Cina.

Tali segnali non erano passati inosservati anche da parte della Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS), che proprio nel 2019 aveva predetto la prossima futura comparsa di una malattia infettiva pandemica, chiamata in via provvisoria la “malattia X”. Lo spettro della malattia X si è puntualmente materializzata sotto il nome di Covid-19, termine con il quale si identifica la malattia causata dal virus SARS-CoV-2.

LA INFEZIONE DA SARS-COV-2

Nel dicembre 2019 giungono dalla Cina, e precisamente dalla città di Wuhan nella Provincia di Hubei, le prime segnalazioni di una sindrome polmonare ad elevata gravità clinica che sinistramente ricorda quanto avvenuto nei primi mesi del 2003 quando ebbe inizio la pandemia di SARS. I primi casi erano epidemiologicamente correlati alla zona del mercato di Huanan, una ampia zona commerciale della città di Wuhan dove era venduto pesce e animali selvatici vivi.

Ben presto (7 gennaio 2020) veniva isolato dagli scienziati cinesi il virus responsabile, un Coronavirus strettamente imparentato con il virus della SARS ma da questo tassonomicamente differente, che viene definito SARS-CoV-2 per distinguerlo dal Coronavirus responsabile della pandemia di SARS del 2003. Nello stesso mese di gennaio 2020 inizia la segnalazione di casi al di fuori del territorio cinese, dando dunque inizio ufficiale alla più temibile pandemia dai tempi della influenza spagnola di oltre 100 anni precedente.

Il virus SARS-CoV-2, eliminato dalle vie aeree, viene immesso nell'ambiente ed è causa di contagio secondario laddove inalato da un soggetto suscettibile. Inizialmente si è ritenuto che il contagio fosse possibile solo per contatti ravvicinati stretti (distanza inferiore al metro), ma successivamente le evidenze scientifiche hanno dimostrato che in condizioni particolari (tosse, starnuti, etc.), il virus può contagiare soggetti anche distanti dalla fonte infettiva. L'uso delle mascherine ad elevata protezione (idealmente FFP2) si rende dunque necessario.

Le misure di contenimento della diffusione internazionale del contagio (misurazione della temperatura agli aeroporti, restrizione dei voli internazionali, isolamento dei casi sintomatici, etc.) si rivelano tuttavia ben presto non completamente in grado di contenere la pandemia. Non tarda infatti a rendersi evidente il fatto che, contrariamente al Coronavirus della SARS, i pazienti infetti con SARS-CoV-2 possono essere contagiosi anche in fase pre-sintomatica, vanificando parzialmente l'effetto positivo dell'isolamento dei casi che presentano sintomi. La contagiosità dei soggetti infetti ma

apparentemente sani sarà successivamente dimostrata come uno dei fattori critici per la rapida diffusione pandemica della infezione, sia a livello internazionale sia all'interno dei singoli Paesi.

La diffusione ormai pandemica del Covid-19 induce la Organizzazione Mondiale della Sanità (che verrà criticata per aver ritardato questa decisione), a dichiarare a fine gennaio 2020 la pandemia di SARS-CoV-2 una “emergenza di salute globale”, il massimo grado di allerta possibile in ambito di salute pubblica globale. Ad agosto 2022, sono registrati 586 milioni di casi registrati e 6,4 milioni di morti, dati che configurano la pandemia da Covid-19 come una dei più letali eventi pandemici della storia della umanità.

Il mondo occidentale viene coinvolto nel mese di febbraio 2020 e l'Italia è il primo Paese interessato dal flagello. La data del 20 febbraio 2020 verrà ricordata negli annali della sanità italiana come una data nefasta, corrispondente al giorno in cui il primo paziente affetto da Covid-19 (paziente “zero”) viene identificato nel paese di Codogno, in provincia di Lodi. Da notare che la definizione internazionale di caso a suo tempo vigente, emanata dalla OMS, prevedeva tra i criteri essenziali il contatto epidemiologico con la Cina (del tutto assente nel paziente “zero” di Codogno) a testimonianza che il virus già circolava con catena di contagi secondari da alcune settimane nel nostro territorio regionale. Merito dunque va dato ai medici di Lodi che sono stati in grado di sospettare la sindrome anche in assenza di un criterio di sospetto che veniva ritenuto necessario.

Con rapidità inaudita il numero dei casi cresce di ora in ora, interessando in rapidissima successione le Province di Lodi, Cremona, Bergamo e Brescia, vere città martiri cui il mondo occidentale intero guardava preoccupato con timore e rispetto. Territori che hanno pagato un prezzo altissimo per aver avuto la ventura sgradita di dover affrontare per primi il terribile morbo sconosciuto.

Le settimane successive mettono a durissima prova la tenuta del sistema sanitario della nostra Provincia, mentre il contagio si estendeva progressivamente alle altre regioni italiane. Tanto si è discusso sulla non adeguatezza della nostra organizzazione sanitaria nazionale e regionale ad affrontare una devastante emergenza. Non è questa la sede per argomentare tali tematiche. Certamente tuttavia è indubbio che il nostro sistema sanitario nazionale riceve risorse ben minori rispetto alla media dei Paesi europei in termini di posti letto e di personale. Basti a tal proposito ricordare che la percentuale del Prodotto interno Lordo (PIL) dedicato alla sanità nel nostro Paese è del 6,5%, mentre raggiunge valori superiori al 9% in Germania e Francia.

Il ricordo di quel periodo, ancora vivo nella mente di tutti gli operatori sanitari coinvolti, riposta alla mente momenti di angoscia intima e sofferenza estrema, difficili da ripercorrere in maniera sistematica.

Da un lato, infatti, le conoscenze della malattia erano scarse e frammentarie e gli sforzi terapeutici erano basati sulle congetture fisiopatologiche, sulle esperienze cliniche personali, sui frammenti di conoscenza che venivano proposte a ritmo incessante nella letteratura scientifica, talora in maniera contraddittoria e confusa. Quotidianamente venivano proposte teorie fisiopatologiche e rimedi terapeutici anche contrastanti, spesso basati su congetture non supportate da solide evidenze scientifiche.

Merito dei medici bresciani della Università di Brescia e della ASST Spedali Civili è stato quello di costituire gruppi di lavoro che hanno realizzato e proposto orientamenti terapeutici basati sulle evidenze scientifiche più solide disponibili, con contributi originali consegnati alla letteratura internazionale. Già nella prima metà di marzo 2020 viene redatto il primo Vademecum di gestione clinica del Covid-19 della Società Italiana di Malattie Infettive e Tropicali coordinato proprio dai medici bresciani (Lombardy Section of the Italian Society of Infectious and Tropical Diseases, 2020). Grande è stato il contributo scientifico che la equipe sanitaria della Università di Brescia e degli Spedali Civili di Brescia hanno offerto al mondo, contribuendo in maniera significativa all'avanzamento delle conoscenze a beneficio dei malati. Un compendio di queste evidenze scientifiche è stato offerto in dono al Presidente Sergio Mattarella in occasione della sua visita a Brescia per la inaugurazione dell'Anno Accademico in data 18 maggio 2021 (Fig. 1)

Le modalità di assistenza dei malati di Covid-19, costretti all'isolamento totale anche nei momenti di maggior sofferenza e nel momento della morte, sono state causa di sofferenza straziante per i pazienti, per i loro familiari ed anche per il personale di assistenza. Quest'ultimo, a tutti i livelli, si è prodigato per servire da tramite con il mondo esterno all'ospedale. Medici e infermieri hanno agito come amici, compagni, assistenti spirituali. Spesso piangendo all'uscita delle stanze di degenza e soffrendo per ogni malato come se si trattasse di un proprio familiare. Settimane e mesi che hanno segnato per sempre le nostre anime e le nostre coscienze.

La vita e la organizzazione dei nostri ospedali è stata d'improvviso stravolta. I pazienti Covid-19 sono stati posizionati ovunque possibile, in ogni reparto e coinvolgendo tutte le professionalità e discipline mediche, che hanno risposto in maniera encomiabile al grido di sofferenza della nostra comunità. Sanitari di ogni disciplina medica e chirurgica hanno prestato la propria opera anche a rischio della propria stessa incolumità fisica senza riguardo per gli orari ufficiali di servizio. Presso la ASST Spedali Civili di Brescia sono stati ricoverati anche 900 pazienti affetti da Covid-19 contemporaneamente, risultando probabilmente in quei giorni l'ospedale con il maggior numero di malati infetti nell'intero mondo occidentale. Per fare

fronte alla carenza di posti-letto sono state allestite in emergenza strutture temporanee di accoglienza all'esterno del Pronto Soccorso della ASST Spedali Civili dotate di impianti di erogazione di ossigeno per ospitare malati che necessitavano di supporto respiratorio e talora rianimatorio in attesa che si liberasse un posto letto dove poter accogliere in maniera più dignitosa i sofferenti.



Figura 1 – La visita del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella in occasione della inaugurazione dell'Anno Accademico della Università degli Studi di Brescia, 18 maggio 2021

In queste settimane di lavoro infinito, svolto senza soste per decine di ore consecutivamente, l'animo degli operatori sanitari era angosciato e turbato. La preoccupazione di salvare il maggior numero di vite possibili in assenza di terapie validate, la paura di fronte ad una ondata paurosa che non accennava a placarsi, il timore del contagio che avrebbe ridotto la già esigua forza lavoro rimasta baluardo contro un mostro che sembrava invincibile oltre alla preoccupazione di veicolare la infezione all'interno

delle proprie famiglie erano tutti elementi che hanno messo a dura prova tutti noi.

In questa situazione tragica, i medici, gli specializzandi, gli infermieri e gli ausiliari hanno dato una prova di commovente dedizione e spirito di squadra. Eravamo soli a combattere, ma eravamo uniti. Talora ci sentivamo fragili, ma eravamo determinati a resistere sino a quando sarebbe stato necessario. Alcuni di noi in ospedale, ed anche sul territorio, hanno personalmente sofferto della malattia talora grave ed anche mortale. Le tante le testimonianze di affetto e di incoraggiamento che giungevano da “fuori”, da quel mondo spettrale avvolto da un silenzio interrotto soltanto dal suono continuo delle sirene ci erano di aiuto e conforto. Il suono lacerante delle sirene ancora ritorna spesso nei sogni tormentati di molti di noi.

È poi venuta l'estate e i primi timidi segni di remissione della pandemia sono comparsi. Le indicazioni terapeutiche iniziavano ad essere consolidate ed efficaci. Eravamo stremati ma fieri del nostro lavoro, nella angosciata e triste consapevolezza che molti dei pazienti che la comunità ci aveva affidato non erano purtroppo riusciti a sopravvivere. Nella consapevolezza anche che il Covid-19 aveva ucciso non solo i malati infetti ma anche coloro i quali, affetti da altre patologie, non erano riusciti a trovare risposta sanitaria ai loro bisogni in un momento in cui la maggioranza delle risorse erano dedicate a combattere la pandemia. Avevamo speranza ed un insopprimibile desiderio di normalità per la nostra comunità e per la nostra vita professionale e personale. Avevamo desiderio di ricominciare, di lasciare alle spalle – senza dimenticarlo – un periodo doloroso della nostra esperienza umana. I vaccini erano detti in arrivo, con la speranza di poter controllare il dilagare della infezione e delle sue conseguenze. Purtroppo la natura mutevole del virus, allora ignota, avrebbe generato un lungo periodo di ondate pandemiche via via sempre più controllate dalla immunità naturale e indotta dai vaccini, ancora oggi non concluso definitivamente.

INFODEMIA E COMPIOTTISMO

Purtroppo, dopo i primi mesi di compattezza e di unità nazionale nella risposta alla pandemia, si è assistito ad un progressivo e crescere di notizie contraddittorie e sensazionalistiche, cui non è stata estranea la classe medica ed il mondo della informazione, che hanno creato incertezza e sconcerto nella popolazione generando anche teorie complottistiche fantasiose circa l'origine del virus, la sua effettiva pericolosità e la efficacia stessa delle strategie di contenimento.

I talk-show finalizzati a generare audience, basati sul confronto urlato

tra tesi opposte, hanno prodotto uno svilimento della validità del metodo scientifico rigoroso mettendo sullo stesso piano opinioni personali di sedicenti scienziati e le evidenze più solide di letteratura scientifica, offrendo anche il fianco a strumentalizzazioni di natura politica ed erodendo la fiducia della popolazione nella scienza vera e ragionata che sempre deve essere il faro di riferimento di ogni strategia di sanità pubblica.

Pur nella consapevolezza che ancora rimangono aree di incertezza circa le caratteristiche epidemiologiche, cliniche e terapeutiche della infezione virale, la fantasiosità delle notizie false sul virus (*fake news*) ha raggiunto livelli inaccettabili con centinaia di siti finalizzati alla diffusione di fake news recensiti nel mondo. Tra le fake news più diffuse è da segnalare la “correlazione tra infezione e rete internet 5G”, la “inesistenza del virus”, l’uso degli “asciugacapelli per prevenire la infezione”, il “rischio che i vaccini inducano alterazioni genetiche” e molte altre ancora che non ci dilunghiamo a riportare per esteso ma che il lettore interessato potrà trovare elencate nell’apposito sito dedicato alle false informazioni del Ministero della Salute (vedi sitografia).

Purtroppo la opportunità di acquisire fama e notorietà non ha risparmiato neppure alcuni ricercatori, alcuni dei quali sono stati accusati di aver manipolato (o non controllato a sufficienza) i dati scientifici e sono stati costretti a ritirare le proprie pubblicazioni anche da riviste credibili ed importanti (Mehra M.R. *et alii*, 2020).

Una mole di informazioni vere e false, che talora si intrecciano tra di loro in maniera indefinita e che non era mai stata osservata in queste dimensioni per nessuna patologia nel passato (un condizione definita “infodemia”). In questo scenario favorevole per la emergenza di teorie complottistiche è stata ipotizzata la genesi artificiale del virus, affermato trattarsi di un incidente di laboratorio o delle prove generali di una guerra microbiologica, oppure ancora una azione realizzata consapevolmente dalle aziende farmaceutiche ed altre che non si riportano per brevità.

Oggi le evidenze scientifiche più solide confermano con elevato grado di confidenza la teoria della ricombinazione virale tra virus animali adattati all’uomo, verosimilmente verificatasi casualmente nel mercato di animali vivi di Wuhan, luogo d’origine dei primi casi segnalati (Worobey M. *et alii*, 2022). Trattasi dunque del meccanismo già noto dello spillover con adattamento all’uomo già alla base delle principali grandi pandemie del passato, prime fra tutte la influenza spagnola.

CONCLUSIONI

Contrariamente ai facili ed illusori trionfalismi relativi alla convinzione che la tecnologia del mondo occidentale sia ormai in grado di controllare le minacce dei microrganismi, la pandemia da Covid-19 ci ha brutalmente riportati alla realtà. I fattori favorevoli la emergenza di nuove importanti sfide microbiologiche (incremento demografico, cambiamenti climatici, interazione uomo-animale, mobilità umana, etc.) sono sempre più presenti in un mondo globalizzato che non può più ragionare per compartimenti stagni. La umanità deve ritrovare il senso di un agire olistico che rispetti l'equilibrio della natura in una ottica di armonia e di sviluppo globale di tutti i popoli per ridurre quanto più possibile il rischio che una nuova tragedia pandemica si abbatta presto con altre nuove e subdole forme nel futuro (Castelli F., 2020).

La lezione della pandemia da Covid-19 non deve andare persa, sia per le generazioni future, sia per il rispetto dovuto a chi nel corso della pandemia ha perso la propria vita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CASTELLI F., *SARS-Cov-2 pandemic in the western world. The lesson learned*. "Journal of the Royal College of Physicians of Edinburgh", 2020, Vol. 50 (2), pp.110-111. doi: 10.4997/JRCPE.2020.205).

GALLI M., BRUNO S., CASTELLI F., IPPOLITO G., MAGNANI G., MATTELLI A., REZZA G., *Le Infezioni emergenti*. In "Libro Bianco delle Malattie Infettive". SIMIT, 2015, pp. 65-130.

JONES KE PATEL NG., LEVY MA., STOREYGARD A., BALK D., GITTLEMAN JL., DASZAK P., *Global trends in emerging infectious diseases*. "Nature", 2008, Vol. 451, pp. 990-993.

LOMBARDY SECTION OF THE ITALIAN SOCIETY OF INFECTIOUS AND TROPICAL DISEASES, *Vademecum for the treatment of people with COVID-19*. "Le Infezioni in Medicina", 2020, Vol. 2, pp. 143-152.

MEHRA MR., DESAI SS., RUSHIZTKA F., PATEL AN., *Hydroxychloroquine or chloroquine with or without a macrolide for treatment of Covid-19: a multinational registry analysis*. "Lancet", 2020, 50140-5736(20)31180-6.

MINISTERO DELLA SALUTE, *Fake News*. Disponibile al link: Fake News (salute.gov.it).

SABBATANI S., FIORINO S., *La peste Antonina ed il declino dell'Impero Romano. Ruolo della guerra partica e della guerra marcomannica tra il 164 d.C. ed il 182 d.C. nella diffusione del contagio*. "Le Infezioni in Medicina", 2009, Vol. 4, pp. 261-275.

VAGLIA A., *L'epidemia di colera a Brescia del 1836*. "Le infezioni in Medicina", 2013, Vol. 3, pp. 229-234.

WOROBAY M., LEVY J.L., SERRANO M.L. ET AL., *The Huanan Seafood Wholesale Market in Wuhan was the early epicenter of the COVID-19 pandemic*. "Science", 2022, First Release. Doi: 10.1126/science.abp8715.

OSPITI NEL SALOTTO DEI CONTI TOSIO

Democrito Gandolfi
Amore con la lira



Amore con la lira di Democrito Gandolfi (Bologna 1797-1874)

Marmo h. cm 58

inv. SC15

Deposito Pinacoteca Tosio Martinengo

Democrito Gandolfi discendeva da una famiglia di artisti. Il nonno Gaetano e il fratello di questi erano due pittori nella Bologna settecentesca e il padre Mauro era incisore e pittore. Studiò alla Reale Accademia di Brera, dopo di che risiedette a Roma per sei anni, alunno del Canova. Raggiunse una certa fama eseguendo numerosi busti e monumenti. L'architetto Rodolfo Vantini si avvale della sua opera per la realizzazione dei caselli di Porta Orientale a Milano (ora porta Venezia) e nel camposanto di Brescia dove scolpì l'*Arcangelo Michele*, i tredici busti raffiguranti *Santi* (1824-1830), i due *Leoni* che affiancano la scalinata della chiesa (1824-1833) e le due *Dolenti* (1832-1833).

Il gabinetto ottagonale in Palazzo Tosio fu fatto realizzare all'architetto Vantini per accogliere le sculture dei due massimi artisti neoclassici: il busto canoviano di *Eleonora d'Este* e il *Ganimede con l'aquila* di Thorvaldsen.

Nel nuovo allestimento dell'appartamento dell'ala ovest, nello spazio rimasto vuoto dopo il trasferimento delle opere nella Pinacoteca Tosio Martinengo, si sono collocati in loro vece due pezzi sempre provenienti dalla collezione Tosio: il ritratto ideale di *Saffo* di Cincinnato Baruzzi e *Amore con la lira* o il *Genio della Musica*, copia dal Thorvaldsen di Democrito Gandolfi, quasi a suggerire il primitivo allestimento.

Quest'ultima opera è una copia del prototipo dell'artista danese che, presente nel gruppo con le *Tre Grazie* danzanti del 1817-1819, venne successivamente replicata come figura isolata e cherscosse una notevole fortuna. Il modello originale, del 1819, è ora conservato nel Museo Thorvaldsen di Copenaghen. Diverse copie vennero realizzate dagli aiutanti di Thorvaldsen nella bottega romana fra i quali, probabilmente, vi era pure il Gandolfi, che in quegli anni risiedeva nella capitale.

La statua presenta un putto alato seduto, con la gamba destra distesa e quella sinistra piegata per poter appoggiare la lira; la mano destra impugna un oggetto tondeggiante, un plettro, e con la mano sinistra pare stia pizzicando.



cando le corde. Morbidi boccoli cadono sulla nuca e lateralmente sul collo e l'espressione del volto suggerisce l'ascolto della musica prodotta dallo strumento. La lira viene rappresentata secondo i dettami della mitologia greca e quindi ottenuta assemblando un carapace di tartaruga (animale che rappresenta la vita intermedia tra il Cielo e la Terra), una pelle tesa (simbolo di sacrificio) e da due corna su cui erano montate le corde (che rappresentano il Toro celeste). La lira era dunque una sorta di altare simbolico che univa il Cielo e la Terra. Hermes inventò la lira assemblando i vari pezzi una notte, poi la diede ad Apollo per sdebitarsi di avergli rubato le giovenche sacre. A sua volta, la lira venne regalata da Apollo ad Orfeo. In questo caso, lo strumento musicale è suonato da Cupido, facendo quindi riferimento alle armonie spirituali dell'amore e con una maggiore semplificazione della resa del carapace rispetto al prototipo del Thorvaldsen.



Può suscitare perplessità identificare quanto tenuto dalla mano del putto con un plectro, se pensiamo alla dimensione di quelli moderni, ma potremo sciogliere ogni dubbio se confrontiamo, fra i molti esempi, due della statuaria antica: l'*Apollo citaredo* del Museo Archeologico Nazionale di Napoli e quello del Museo Archeologico di Istanbul, che ha la mano sinistra nella medesima posizione della nostra statua, proprio al centro della lira.

Probabilmente l'acquisto del putto da parte del conte Tosio, che verosimilmente giunse nella collezione nel 1828, fu l'inizio di un rapporto proficuo con l'artista che realizzò nel 1832 i due medaglioni a bassorilievo con i ritratti di *Raffaello* e *Galileo Galilei*, entrambi collocati sotto il por-

tico del palazzo, e quindi le copie dal Canova del ritratto di Napoleone e dell'autoritratto del maestro di Possagno, poste nella sala dei Chiaroscuri, pervenute nella collezione del conte sempre nel medesimo anno, in cui troviamo, sempre per mano del Gandolfi, una copia in cera dal Thorvaldsen di *Napoleone sorretto dalle ali di un'aquila*.

In una lettera al conte Paolo Tosio del dicembre 1827, il Gandolfi scrive di aver terminato “*il puttino [...] bene quanto io abbia potuto e d'un marmo bello quasi al sublime grado*”. Aggiungendo: “*al modellatore si rompe la punta dell'ala sinistra, essendo però attaccata, la connessione non è visibile ad occhio alcuno se non ne sia informato. Egli è perciò che questo puttino, ripetuto più volte per ornare sale da ballo, sia pagato 80 Luigi, trattato dallo stesso Thorvaldsen più volte con tutte e due le ali aggiunte in sul dorso per molto maggior importo*”.

Il Gandolfi ricevette per l'opera trenta Luigi e, nonostante la frattura ancor oggi rilevabile, il conte Tosio apprezzò “*il bel puttino*” che era “*piaciuto assai*” anche alla moglie Paolina, tanto da desiderare che “*potesse muoversi a girare per casa*”!

Bibliografia sull'autore

- P. BROGNOLI, *Nuova guida per la Città di Brescia*, 1826, p. 20.
F. ODORICI, *Storie bresciane*, 1882, p. 146.

Bibliografia dell'opera

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.

M. MONDINI, C. ZANI (a cura di), *Paolo Tosio – Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della Mostra, Grafo Edizioni, Brescia, 1981, p. 84.

E. LUCCHESI RAGNI, M. MONDINI (a cura di), *Variazioni sul classico – Sculture dell'Otto e Novecento nei Musei civici di Brescia* catalogo della mostra, Grafo Edizioni, Brescia, 2013, p. 25.

S. GRANDesso, F. MAZZOCCA (a cura di), *Canova/Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra, Milano, 2019.

Fonti archivistiche

Archivio di Stato di Brescia, Archivio Avogadro Tosio, busta 54, singoli fascicoli.

Crediti: Fotostudio Rapuzzi.

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

Bertel Thorvaldsen
Il Giorno e La Notte



Il Giorno e La Notte di Bertel Thorvaldsen (Copenhagen 1770 – 1844)
Gesso Ø cm 72
Inv. n. SC328 e SC329
Deposito Pinacoteca Tosio Martinengo

Thorvaldsen nacque a Copenhagen da una famiglia di ceto modesto e venne ammesso a 11 anni alla Royal Academy of Fine Arts, dove immediatamente mostrò il suo grande talento. Una borsa di studio gli consentì di

completare la sua formazione a Roma. L'incontro con la città eterna nel 1797 fu per lui di fondamentale importanza tanto che sempre festeggiò la data del suo arrivo come il suo "compleanno romano". Lavorò prima nello studio di via del Babuino e poi nel grandioso laboratorio di palazzo Barberini, meta di turisti e intenditori di tutta Europa. Nel 1838 fece ritorno, coperto di onori, a Copenhagen, dove morì il 24 marzo 1844. Il suo corpo fu poi trasferito nel sepolcro collocato al centro del Thorvaldsens Museum, inaugurato nel 1848.

Nell'elegante e raffinata dimora dei Conti Paolo e Paolina Tosio, non potevamo non soffermarci su due meravigliosi tondi in gesso, *Il Giorno* e *La Notte*, copie dei capolavori in marmo dello scultore danese Bertel Thorvaldsen (1821), che fanno parte, dal nuovo allestimento del 2018, della sezione ottocentesca della Pinacoteca Tosio Martinengo, dove possiamo ammirare parte del lascito del conte alla città.

I tondi esposti a Palazzo Tosio sono copie pregevoli in gesso, realizzate negli anni '80 del secolo scorso per adornare l'ufficio del Presidente del Consiglio Comunale in Loggia. Le copie sono state collocate nello stesso luogo in cui si trovavano i tondi originali in marmo, come ci testimonia l'album fatto realizzare intorno alla metà dell'Ottocento, che illustra e descrive l'esatta posizione di tutte le opere della collezione Tosio nelle sale del piano nobile; i due tondi sono qui denominati *L'Aurora* e *La Notte*. Il recente restauro del palazzo ha inoltre recuperato sulle pareti la traccia rotonda coincidente con le misure degli originali marmorei, impreziositi da una cornice dorata.

L'Aurora e *La Notte* ci accolgono in un piccolo ambiente che oggi sembra solo di passaggio, ma che si ipotizza potesse essere la prima alcova del palazzo (dominata nella volta dalla tela di *Venere e Amore* di Luigi Basiletti, andata perduta nell'incendio degli inizi del XX secolo), o comunque un vano denominato, nel già citato album, *Gabinetto a monte* e che introduce all'alcova.

Le rappresentazioni dell'*Aurora* e della *Notte* nelle vesti di una figura femminile alata affondano la loro origine nella cultura classica e nel mito, assumendo forte valore simbolico. Thorvaldsen ci mostra *Nyx*, la notte, che discende, fluttua in un cielo astratto fuori dal tempo, col capo piegato. I suoi occhi sono chiusi, come quelli dei bambini che reca tra le braccia, morbidamente appoggiati sul petto: i gemelli *Hypnos* e *Thanatos*, il Sonno e la Morte. L'identificazione ci diventa ancora più chiara se accostiamo alla nostra opera un quadro coevo, del pittore Carl Adolf Senff dal titolo *Die Nacht mit ihren Kindern Tod und Schlaf* (1822), conservato alla Nationalgalerie di Berlino. Il Senff, contemporaneo e amico di Thorvaldsen, fu infatti tra i primi ad eseguire, davanti ai modelli originali, delle copie pit-

toriche destinate ad un grande successo. L'iconografia classica della *Notte* è completata dai frutti del papavero, fiore con il potere di indurre il sonno, che ne adornano il capo, e dalla civetta, l'uccello che vive nelle tenebre e che qui vola ad ali spiegate, diretta verso di noi, invitandoci al silenzio.



Anche l'*Aurora* è rappresentata in volo ma, al contrario della *Notte*, con un moto ascensionale e il capo eretto: è volta verso la spalla e fissa lo sguardo su un fanciullo con la fiaccola, ovvero la luce del giorno che, nella contrapposizione a *Hypnos* e *Thanatos*, rappresenta il risveglio, la resurrezione. Non è il giorno nella sua pienezza, ma la sua apparizione, l'*Aurora* che sparge all'intorno le rose che nel nome e nel colore richiamano alla mente l'epiteto omerico di *Eos Aurora dalle dita di rosa*.¹ Pur essendo *La Notte* e *L'Aurora* due momenti opposti, rappresentano il divenire della giornata, il passaggio dal sonno al risveglio, dalla vita alla morte e viceversa, nel perenne ciclo della vita e, viste insieme, la sua pienezza.

¹ Ben note erano la traduzione dell'*Odissea* di Ippolito Pindemonte, del 1805, "Ma come del mattin la figlia, l'alma/ Dalle dita di rose Aurora apparve" - Libro V, vv 294-295 e in ambito tedesco quella precedente, 1781, di Johann Heinrich Voß "Als die dämmernde Frühe mit Rosenfingern erwachte", v 228.



I tondi in marmo, oggi in Pinacoteca, furono acquistati nel 1831 dal Conte Tosio sul mercato di Milano dalla Marchesa De Pecis Parravicini per l'ingente somma di 3.000 lire austriache. I soggetti furono replicati numerose volte e i modelli originali, realizzati nel suo appartamento nella pensione di palazzo Buti a Roma, si trovano ora nel Thorvaldsens Museum di Copenhagen, luogo che raccoglie i gessi delle sue opere, le collezioni di calchi e dipinti di sua proprietà, lasciati per legato testamentario alla città natale. Ogni arte è coinvolta nella riproduzione di opere di Thorvaldsen: litografie, stampe, dipinti, medaglie, cammei, bronzi dorati, ceramiche. Ci piace qui ricordare, come esempio, i due piccoli cammei in gesso de *L'Aurora* e *La Notte*, appartenenti alla preziosa collezione di oltre quattrocentosettanta calchi, eseguita intorno al 1820 dall'incisore Giovanni Liberotti (attivo nel suo studio in pieno centro, in via del Babuino a Roma) conservata a Villa Carlotta a Tremezzina, sul lago di Como. Questi piccoli manufatti artistici, ancora raccolti ordinatamente nelle loro custodie in legno originali erano importantissima testimonianza visiva delle collezioni, repertori iconografici che attraversavano la storia dell'arte a partire dall'antichità classica. Un piccolo esempio di quel filo ideale che lega il palazzo bresciano alla fastosa dimora lariana, uniti oggi nella virtuosa *Rete dell'800 Lombardo*: collezioni nate dal gusto raffinato del bello di uomini come Paolo Tosio e Giovanni Battista Sommariva.



Giovanni Liberotti, dalla collezione di impronte in gesso di gemme antiche e moderne, 1820 circa. Villa Carlotta, Tremezzina (Co)

Bibliografia sull'autore

E. DI MAJO, B. JORNAES & E. SUSINNO, *Bertel Thorvaldsen 1770-1844 Scultore Danese a Roma*, Rome, 1990.

B. JORNAES, *Bertel Thorvaldsen, La vita e l'opera dello scultore*, 1997.

S. GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen (1770-1884)*, Silvana editoriale, 2011.

Bibliografia dell'opera

M. MONDINI, C. ZANI (a cura di), *Paolo Tosio – Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della Mostra, Grafo Edizioni, Brescia, 1981, cat. III 56a, III 56b.

M. MONDINI, *Dai neoclassici ai futuristi ed oltre*, catalogo della mostra, Comune di Brescia, 1989, cat. 88, 89.

E. LUCCHESI RAGNI, M. MONDINI (a cura di), *Variazioni sul classico -Sculture dell'Otto e Novecento nei Museicivici di Brescia* catalogo della mostra, Grafo Edizioni, Brescia, 2013, p. 25.

S. GRANDESSO, F. MAZZOCCA (a cura di), *Canova/Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra, Milano, 2019.

F. MAZZOCCA, *Icone popolari. L'immagine moltiplicata dei capolavori in*

Canova/Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna, catalogo della mostra, Milano, 2019, pag. 171.

B. FALCONI, *Il Giorno e La Notte*, in *Canova/Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra, Milano, 2019, cat. no. V.4-V.5, pag. 339.

C. MAZZARELLI, *Adolf Senff, Il Giorno*, in *Canova/Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra, Milano, 2019, cat. no. V.6, pag. 339.

Sitografia

R. RANDOLFI, *Bertel Thorvaldsen, novità da un inventario inedito*. I, II e III parte - www.aboutartonline.com/

M.A. PREVITERA, *Villa Carlotta. Una raccolta di tesori neoclassici*, Lombardia Beni Culturali <http://www.lombardiabeniculturali.it/blog/percorsi/lombardia-neoclassica-un-percorso-attraverso-le-opere-e-i-luoghi-della-rete-dell800-lombardo/villa-carlotta-una-raccolta-di-tesori-neoclassici/>

Crediti

Fotostudio Rapuzzi, pag. 1.

Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, pag. 2.

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

Lorenzo Bartolini
L'ammizzatore o Pigiatore d'uva o Bacco fanciullo



L'ammizzatore o Pigiatore d'uva o Bacco fanciullo di Lorenzo Bartolini
(Savignano 1777- Firenze 1850)
Marmo h. 134
inv. SC22
Deposito Pinacoteca Tosio Martinengo

La formazione artistica di Lorenzo Bartolini si svolge per la maggior parte della sua gioventù presso maestri scultori toscani ma, poco più che ventenne, si arruola al seguito di Napoleone, del quale era un fervente ammiratore. A Parigi entra nell'*atelier* di Jacques-Louis David, a fianco di Jean-Auguste-Dominique Ingres. L'amicizia col giovane pittore durerà per decenni con attestazioni di reciproca stima artistica. Nel 1802 vince il secondo premio al *Prix de Rome* che gli permetterà di farsi notare e ricevere committenze importanti. Nel 1814 torna a Firenze, ove si afferma come scultore di busti – ritratti, ed in seguito raggiungerà la fama e il riconoscimento pubblico con onorificenze e prestigiosi incarichi di insegnamento.



Erano passati solo tre mesi dalla morte del conte, quando Paolina si trova a dover confermare o menol'esecuzione di una scultura del Bartolini, una copia in gesso che il marito aveva avuto modo di vedere a Parma l'anno precedente, ma della quale non si era ancora concluso il contratto. È l'aprile del 1842 e l'*Ammostatore* arriverà a palazzo Tosio nel 1844.

Il gesso che Paolo Tosio aveva ammirato, ora alla Galleria dell'Accademia di Firenze, era il modello originale del primo *Ammostatore*, eseguito tra il 1816 e il 1820 dal Bartolini per James Alexandre de Pourtalès-Gorgier di Parigi. Su questa seconda replica del 1842-44 eseguita per Paolo Tosio, infatti, è incisa la frase "*Bartolini faceva e preferiva al 1° p.[er] il C.[onte] di Pourtales a Parigi*" su richiesta del conte. L'opera passò poi *sostanzialmente inosservata* al mondo dell'arte e se ne persero le tracce fino al 1926 quando venne esposta all'Hermitage di Leningrado. Quali strade ha percorso in un secolo? Nel 1865, la collezione del de Pourtales venne messa all'asta e probabilmente *Il pigiatore* fu acquistato dai principi Jusupov, aristocratica famiglia di San Pietroburgo vicina allo zar, grande ammiratrice del Bartolini, di cui già aveva acquistato in Italia altre opere.

Quando Bartolini esegue il primo *Ammostatore*, era tornato a Firenze da pochi anni e il suo passato filonapoleonico pesa enormemente nell'ambiente artistico e nell'Accademia di Belle Arti, ma non è questo l'unico elemento ostile. Le sue idee sulla scultura vanno contro il gusto dominante che vedevan Canova l'artista idolatrato, ammirato e richiesto da ogni dove, l'interprete di quel lontano mondo classico e mitologico in cui desideravano essere idealizzati eminenti personaggi dell'aristocrazia e delle corti europee. Lui stesso afferma che in Toscana la scultura era "*nella massima nullità e fui d'odio a tutti*". In realtà, il Bartolini era semplicemente in anticipo sui tempi che, nel giro di un decennio, avrebbero visto il passaggio al Romanticismo. La replica del 1842 cade in un momento in cui, analogamente a quanto accadeva in altri ambiti culturali, è al culmine il dibattito sul Purismo, cioè quel clima culturale che invoca la "purezza" di artisti *primitivi* italiani, da Cimabue al "primo" Raffaello. Le idee estetiche del Bartolini sono racchiuse in queste sue parole: l'arte è "*bellorunito e non ideale [...] mediante la semplice imitazione del vero*" [...] "*la natura vale più dell'antico*" [...] "*natura che non inganna mai*". Nell'*Ammostatore* sono chiari i modelli di riferimento: alla bellezza ideale neoclassica tanto odiata egli sostituisce la freschezza dei *David* del Verrocchio e di Donatello, al bello ideale il bello naturale. Il fanciullo è colto mentre pigia l'uva in un bigoncio, una gambadista immersa in parte nell'uva e l'altra piegata; un braccio disteso lungo il corpo e l'altro piegato a triangolo con la mano appoggiata sul fianco: è questa posa di contrapposto l'unico riferimento all'antico, perché il giovinetto è animato da una grazia naturale unita ad una torsione del capo verso sinistra, dettaglio che lo rende particolarmente

spontaneo e sciolto, quanto di più distante dalla frontalità e freddezza neoclassica. Queste caratteristiche erano chiare al letterato Pietro Giordani che, nel 1844, in una lettera ad un amico descrive il nostro *piccol Bacco* “è uno stupore degli artisti: i quali ben sanno *quanto difficile sia e raro il rappresentare con sì piena evidenza un vero, e tal vero sì finamente scelto e studiato; di un garzonetto di circa 12 anni, delicato e verecondo al possibile; tutto intento (e un pochetto affaticato) nell’opera di ammostare*”.



Negli ultimi anni, al colmo della fama, esegue il ritratto di Pio IX ed alle cariche politiche (senatore di Toscana) si sommano i riconoscimenti, anche europei, in campo artistico tanto che oggi il Bartolini è considerato il massimo esponente della scultura italiana della prima metà dell’Ottocento e proprio l’*Ammostatore* è “*opera di svolta*”, acclamata dalla critica come manifesto del Purismo.

Il visitatore della Pinacoteca Tosio (dal 1851 fino al 1906), poteva ammirare l’*Ammostatore* nell’ala est del palazzo, precisamente al centro della terza sala convolta a ombrello, circondato da alcuni dipinti come la *Toeletta di Venere* della bottega dell’Albani, la *Madonna col bambino* del Francia, la *Sacra Famiglia* del Moretto ed un ritratto del Moroni. La collocazione centrale dava la possibilità di poter essere ammirato a tutto tondo, posizione che gli dava il giusto rilievo e come si auspica possa accadere presto, dopo il prossimo restauro di questi spazi.

Bibliografia sull'autore

TINTI M., *Lorenzo Bartolini*, Roma 1936 (2 Voll- con appunti autobiografici, lettere e documenti relativi al B. nel II vol. pp.154 s.)

BELLI BARSALI I., *Bartolini Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1964

Bibliografia dell'opera

MONDINI M., ZANI C. (a cura di), *Paolo Tosio – Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della Mostra, Grafo Edizioni, Brescia, 1981, p. 80.

GRANDESSO S., *La scultura in Italia dal tardo Settecento al primato di Canova e Thorvaldsen*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789 – 1815*, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa, 2005, pp. 133- 161.

GRANDESSO S., *La scultura. Dal classicismo more romano alla scultura romantica come natura, sentimento religioso e impegno civile*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa, 2006, pp. 165-195, 180-181.

CAPITELLI G., *Firenze e Roma. Il dibattito sul Purismo*, in *Nel segno di Ingres, Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi e Ettore Spalletti, Silvana Editoriale, 2007, pag. 76.

LUCCHESE RAGNI E., MONDINI M. (a cura di), *Variazioni sul classico - Sculture dell'Otto e Novecento nei Musei civici di Brescia*, Grafo Edizioni, Brescia, 2013, pag. 35-36.

GRANDESSO S., *Per una scultura romantica tra Roma e Firenze: dal classicismo sentimentale al naturalismo purista*, in *Romanticismo*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Milano 2018, pag. 59.

GALLI L., *Collezionisti d'arte antica e moderna nell'età romantica in Lombardia*, in *Romanticismo*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Milano 2018, pag. 101.

GRANDESSO S., MAZZOCCA F. (a cura di), *Canova/Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra, Milano, 2019.

Crediti

Fotostudio Rapuzzi.

Guide Volontarie.

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

Luigi Basiletti
Le sovrapporte della sala rossa



Le sovrapporte della sala rossa di Luigi Basiletti (Brescia 1780 – 1859)
Olio su tela cm 70 x 90
Proprietà Comune di Brescia

Luigi Basiletti fu pittore e incisore notevole, buon architetto e valente archeologo, nonché intenditore d'arte e restauratore di dipinti. Fu socio dell'Ateneo bresciano a partire dal 1810.

Compiuti i primi studi di pittura presso Sante Cattaneo a Brescia,

passò all'Accademia di Bologna, ove vinse un concorso, e quindi nel 1806 a Roma ove si fermò vari anni. Oltre che a pale d'altare, a quadri a tema storico o mitologico e ad affreschi decorativi, il suo nome è legato a ottimi ritratti. La sua maggior fama pittorica è tuttavia dovuta a vedute e paesaggi tra i più notevoli e vivi del tempo, ricchi d'atmosfera, delicatissimi di colore nonostante il rigore del precisissimo segno neoclassico.

Non ultimi fra i suoi meriti, il consiglio e la perizia con cui assistette per lunghi anni il conte Tosio nell'abbellimento del suo palazzo e nella formazione della sua pinacoteca.

Le sovrapposte di Basiletti sono poste all'interno della "Sala rossa" (o "Salone delle Adunanze"), che fino ai primi del Novecento era in realtà divisa in due ambienti distinti, la "Sala Gialla" e la "Sala Newton". Quando si insedia in Palazzo Tosio nel 1908, l'Ateneo necessita di una sala riunioni capace di ospitare un folto pubblico. Purtroppo tale sala manca, perciò viene ricavata tramite l'abbattimento di un muro divisorio tra due sale preesistenti. I due ambienti originali sono tuttavia ancora distinguibili dalle diverse decorazioni pittoriche dei soffitti e dei pavimenti.

Nella nuova sala le decorazioni di Basiletti si trovano sopra le sei porte, disposte a coppie dalla parete occidentale a quella orientale. Su ognuna di tali porte spicca un dipinto, in una serie di chiara ispirazione classica la cui esatta comprensione appare però ancora incerta e condizionata da un'apparente scarsità di documentazione.

Se risulta infatti pressoché sicuro che tre di questi dipinti (raffiguranti Pericle e Aspasia, Cornelia e Saffo con Faone) sono produzione giovanile di Luigi Basiletti, e la loro presenza in quella che era la sala Gialla è attestata dalla documentazione esistente, più incerta è l'attribuzione degli altri tre.

A tale riguardo il prof. Gaetano Panazza in una sua pubblicazione ricordava una conversazione avuta col prof. Vincenzo Lonati, già segretario dell'Ateneo, secondo il quale tali dipinti sarebbero stati "rifatti o ritoccati" dal pittore Arturo Castelli (Brescia 1870-1919, socio dell'Ateneo dal 1907) a inizio Novecento. Ad una osservazione anche superficiale, in effetti, essi risultano ben differenziati rispetto a quelli certamente "basilettiani" per tratto, stesura del colore, resa delle figure e altri particolari. Appare inoltre incerta anche la determinazione dei soggetti di questi altri dipinti. Va poi ricordato che, a causa della demolizione della parete che separava le due stanze originarie, almeno una di queste tele è stata spostata rispetto alla sua precedente collocazione, cosa che rende ulteriormente difficoltosa la comprensione del progetto originario.

Immaginando di seguire un percorso dalla parete ovest a quella opposta, in senso antiorario, incontriamo:

Pericle e Aspasia - realizzato certamente dal Basiletti, ispiratosi alla famosa concubina, poi moglie, del grande statista ateniese, sua musa ispiratrice e consigliera. In un ambiente elegante, ma nel complesso sobrio e convenzionale, Pericle è rappresentato secondo modalità tradizionali, con l'elmo corinzio poggiato sul capo e una veste rossa, simbolo di potere; egli sembra ascoltare con attenzione la donna, che gli parla reggendo con una mano una pergamena semiaperta, mentre altri rotoli sono mostrati in contenitori variamente disposti, a sottolineare i molteplici interessi culturali di Aspasia. Centro ideale della scena è il particolare delle mani dei due, strette e poggiate sulla gamba dell'uomo, gesto che suggerisce l'intimità e il legame che intercorreva tra i due.



Scena mitologica - la rappresentazione di una donna addormentata sorpresa dall'arrivo di un uomo nudo, ma armato di elmo e lancia, è stata in passato interpretata anche come riconducibile alla storia di Teseo e Arianna. Va tuttavia notato che il mito non racconta nello specifico un incontro tra i due in simili circostanze e che neppure il noto episodio di Arianna abbandonata in Nasso parrebbe adattarsi a questa scena, se non altro per il fatto che l'uomo, appunto, sembra arrivare, non allontanarsi, dalla donna. Più plausibile, quindi, risulta il rimando alla storia (una tra le tante varianti note) di *Marte che sorprende Rea Silvia* addormentata presso una fonte in un bosco, generando da lei i gemelli Romolo e Remo. La nudità eroica della figura maschile e le sue armi, l'accenno di paesaggio boschivo e le strutture marmoree alle quali è appoggiata la donna potrebbero in effetti suffragare tale interpretazione della scena.



Cornelia e i figli - anche questo dipinto è di sicura attribuzione al Basiletti e pure in questo caso emerge con evidenza il gusto neoclassico dell'autore. Su uno sfondo che rimanda genericamente ad una Roma immaginaria, in un ambiente anche qui piuttosto convenzionale, in cui marmi, decorazioni e statua suggeriscono, senza eccessivo sfarzo, l'idea di una casa patrizia, il celeberrimo episodio tramandato da Valerio Massimo emerge in tutta la sua semplicità e forza. Alla matrona campana in visita che ostenta con soddisfazione i propri gioielli, Cornelia, figlia del grande Scipione Africano, risponde semplicemente, ma con orgoglio, *Haec ornamenta mea* (questi sono i miei gioielli), abbracciando in modo significativo i due figli, i futuri tribuni Gaio e Tiberio Gracco. Scena semplice, ma divenuta esempio proverbiale dei valori dell'antica Roma, che a lungo celebrò la figura di Cornelia quale simbolo della grandezza morale della tradizione repubblicana.



Altra scena mitologica - altro dipinto "ritoccato" dal Castelli, mostra una storia la cui lettura risulta ancora non chiara. La scena, per la verità, è stata spiegata come *Venere, Amore e Adone*, ma anche in questo caso potrebbero emergere delle perplessità. La vicenda dell'amore tra Venere e Adone, in effetti, parrebbe confermarsi solo in relazione alla lettura del dipinto quale illustrazione di un episodio del poema *Adone* di G.B. Marino (1623), episodio però piuttosto tortuoso e complesso nel suo sviluppo, tipico del resto del gusto barocco: Apollo per vendetta incarica Amore di far innamorare Venere, la quale a sua volta assume le sembianze di Diana per far innamorare il cacciatore Adone... Due aspetti risultano anomali rispetto all'iconografia tradizionale: la presenza dell'arco, attributo che non pare far parte del corredo abituale di Venere, e il fatto che la stessa dea dell'amore venga trafitta proprio dal dio, suo figlio, portatore di questo sentimento.



Si aprono quindi altre possibilità, che paiono nel complesso più plausibili: una è che la dea rappresentata sia in effetti Diana, il cui simbolo tradizionale è appunto l'arco; questa lettura comporterebbe però altre difficoltà, in quanto il solo mito che racconti di un innamoramento della dea della caccia è quello (peraltro tramandato in molte varianti, anche molto contraddittorie fra loro) che riguarda il cacciatore Orione; l'altra, forse più semplice, è che la scena rappresenti invece Enea e Didone che, sorpresi da una tempesta durante una caccia, si rifugiano in una grotta, che diventerà teatro della loro passione, come narrato nel IV libro dell'*Eneide*. Il paesaggio qui dipinto è generico e non sembra offrire spunti particolari, ma si notino le nubi nere che si addensano sullo sfondo e gli sguardi *preoccupati* che i due personaggi paiono rivolgere in quella direzione.

Saffo e Faone - molto cara alla sensibilità neoclassica e poi romantica, la leggenda dell'amore infelice della poetessa per il bel pescatore Faone è qui sintetizzata con semplicità e delicatezza, in un'ambientazione ancora generica e convenzionale (le barche in secondo piano, le merci imballate, il lastricato).



Pare tuttavia possibile che in qualche modo il dipinto si sia ispirato anche ad una versione romanzesca della vicenda, *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*, di Alessandro Verri (pubblicato a partire dal 1781) e piuttosto noto negli ambienti artistici e letterari a cavallo tra i due secoli. Alcuni particolari infatti, sia pure a livello di pura ipotesi, potrebbero rimandare a tale modello: l'abbigliamento di Faone, che il Verri immagina, in circostanze diverse rispetto a quella del dipinto, vestito “*con leggiadro coturno involto al piede candido e ignudo*” e con “*una cerulea veste che lo ricopriva sino al ginocchio...*”; oppure la presenza, alle spalle di Saffo, di una figura femminile ammantata, che è identificabile con la Rodope del romanzo, ancella amica e confidente della poetessa, sempre al suo fianco nella triste vicenda dell'amore non corrisposto; o ancora la frase che il Verri mette in bocca alla sua eroina “*Non sono bella, è vero, ma quando leggo le mie poesie divento bellissima*”, frase che sembra ben esprimere tutto il senso del dipinto.

Le tre Parche - unica tra le tre tele “ritoccate” dal Castelli ad offrire una sicura, inequivocabile, interpretazione, mostra le tre Parche nelle loro tradizionali vesti di dee che presiedono al destino umano.



Da sinistra a destra, compaiono Clotho, la filatrice, colei che è chiamata a filare lo stame dell'avita e che solitamente è collegata all'idea della nascita; Atropo, colei che non si può evitare, quella che con le cesoie d'argento recide il filo della vita e che presiede quindi al destino di morte; Lachesi, colei che svolge il filo della vita col suo fuso, distribuendo la dote di vita riservata ad ognuno.

L'iconografia è tradizionale, sia pure con qualche spunto di originalità: le tre figure femminili appaiono infatti piuttosto giovanili e coetanee, mentre secondo il mito Atropo era più vecchia; Lachesi mostra un abbigliamento più sensuale, forse a richiamare l'idea delle seduzioni e della bellezza della vita umana. Anche qui si coglie un'ambientazione generica, con uno sfondo roccioso, arcuato, forse a indicare che siamo entro una caverna, sul quale risaltano le tonalità marcate dei colori delle vesti.

A questo punto resta da chiedersi se sia possibile ravvisare, nell'insieme delle sei tele, un progetto comune, un filo conduttore sotteso ai vari soggetti. Allo stato attuale delle conoscenze non appare francamente possibile esprimersi in questo senso, ma piace pensare che in qualche modo le sei scene, comunque collegate dalla presenza ricorrente delle figure femminili e di storie d'amore, ma anche (per Aspasia, Cornelia e Saffo) da una precisa dimensione culturale e intellettuale, possano rappresentare un tributo o quantomeno un'eco del rapporto che esisteva tra i coniugi Tosio, uniti appunto da un profondo sentimento e da comuni interessi artistici e letterari, rispetto ai quali la contessa Paolina svolse un ruolo tutt'altro che secondario.

Bibliografia sull'autore

AA.VV., *La pittura in Italia, l'Ottocento*, Electa Milano, 1991.

AA.VV., *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Torino, 1972.

B. FALCONI (a cura di), *Luigi Basiletti 1780-1859, Carteggio Artistico*, Ateneo di Brescia, Scriptaedizioni 2019.

G. FUSCONI, *L'artista e il suo atelier*, Palombi Roma, 2006.

M. MONDINI (a cura di), *Luigi Basiletti a Roma e Napoli, "Ricordi di viaggio di un pittore neoclassico"*, AAB Edizioni, 1999.

Bibliografia dell'opera

S. CRETTELLA (a cura di), *La grande decorazione a Brescia, 1680-1830, in Miti e altre storie*, Ateneo di Brescia, Accademia di Lettere, Scienze e Arti, già Palazzo Tosio, Grafo Ed., 2020.

F. LECHI, *Dimore bresciane in cinque secoli di storia, il Settecento e il primo Ottocento nellacittà*, vol. VI, Edizioni di Storia Bresciana, 1977.

M. MONDINI, C. ZANI (a cura di), *Paolo Tosio – Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della Mostra, Grafo Edizioni, Brescia, 1981.

G. PANAZZA, *L'Ateneo di Brescia in Palazzo Tosio (1908-1994), un cinquantennio di vita accademica*, Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1993, Ateneo di Brescia, Brescia, 1995.

Sitografia

<https://www.centrobossaglia.it/> <http://www.dizionariopittoribresciani.it/>
www.treccani.it/enciclopedia

Crediti

Fotostudio Rapuzzi

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

Gaetano Matteo Monti
Naiade



Naiade di Gaetano Matteo Monti (Ravenna 1776 – Milano 1847)
Marmo h cm 170
Inv. Sn
Proprietà Comune di Brescia

Gaetano Matteo Monti fu avviato allo studio della scultura dallo zio Giovanni Battista, professore presso l'Accademia San Luca a Roma. Successivamente frequentò le accademie di Bologna e di Milano dove divenne allievo dello scultore Giuseppe Franchi.

Nel 1806 si aggiudicò una borsa di studio per l'alunnato in scultura, della durata di quattro anni, a Roma sotto la direzione di Antonio Canova.

Nel 1811 si trasferì definitivamente a Milano divenendo ben presto un apprezzato scultore e partecipando ai più importanti cantieri neoclassici della città. Stimato anche come ritrattista, dal 1816 assunse l'incarico di accademico di Brera, ruolo che mantenne per il resto della sua vita.

Nel gennaio 1828, su proposta di Luigi Basiletti, fu nominato socio onorario dell'Ateneo di Brescia. Oltrepassato il portone d'accesso di Palazzo Tosio ci si ritrova nella penombra di un ampio androne, attraversato il quale si accede ad un raccolto cortile interno.

La quinta di fondo della corte, visibile sin dall'ingresso, è caratterizzata da un articolato prospetto architettonico al cui centro trova spazio, all'interno di una profonda nicchia, una fontana in marmo.



La fontana è composta da un'ampia vasca sormontata da una statua posta su di un alto piedistallo. La scultura è stata realizzata dall'artista ravennate Gaetano Matteo Monti e ritrae una figura femminile eretta, rivestita da un abito panneggiato, che regge nelle mani due anfore: una appoggiata su una spalla e l'altra accostata ad un fianco.

Il soggetto rappresentato è una ninfa Naiade; nella mitologia classica, le Naiadi erano divinità della natura, venerate come ninfe delle acque dolci. La loro origine varia a seconda dei mitografi e delle leggende: secondo Omero, erano figlie di Zeus, mentre in altri testi erano collegate alla stirpe di Oceano, o semplicemente definite come figlie del dio del fiume in cui abitano.

Rappresentate come fanciulle di florida bellezza, venivano considerate apportatrici di fecondità, ristoro e protettrici del matrimonio; secondo alcune tradizioni avevano anche poteri curativi e profetici. Nei testi antichi le Naiadi erano spesso utilizzate per dare lustro alle famiglie più importanti, ponendole alla base di molte genealogie.

È plausibile immaginare che la scelta del soggetto da parte dei conti Tosio possa essere legata sia alla natura mitologica di ninfa delle acque dolci, che ben si adatta alla collocazione in una fontana, sia alla sua natura di protettrice della fecondità e del matrimonio, quasi a porla come tutrice della casa. Della commissione dell'opera, avvenuta nel 1817, abbiamo conoscenza dalla lettura della corrispondenza intercorsa fra lo scultore Monti e Luigi Basiletti.

Basiletti, poliedrico artista noto come pittore, architetto e archeologo, era legato al conte Paolo Tosio da un rapporto di reciproca stima ed amicizia. Collaborò con lui prima eseguendo alcuni interventi di ammodernamento di diversi ambienti al piano nobile del palazzo cittadino, e in seguito come consigliere esperto d'arte per la scelta e l'acquisto di opere che avrebbero contribuito ad arricchire la sua collezione.

Dal carteggio fra Monti e Basiletti è possibile ricavare alcune informazioni sulla cronologia relativa all'esecuzione dell'opera e sulla scelta della composizione.

Firmato il contratto nel febbraio 1817, Monti si impegnò a realizzare un bozzetto in creta della statua da sottoporre al conte per la sua approvazione; in seguito alla difficoltà di quest'ultimo a recarsi presso il suo studio milanese, l'artista inviò, nel settembre 1817, un disegno a Basiletti con la seguente annotazione: *“Io già non mi sono allontanato dall'intenzione che lei mi ha mandato del piccolo lucido, per combinare i vasi che debbono versare le acque. La figura è vestita decante come lei mi ha accennato [...]”* (ASBs, Fondo Avogadro del Giglio Tosio, b. 54).



Si può così dedurre come Basiletti avesse dato disposizioni sia sull'individuazione del soggetto sia sulla sua rappresentazione, che doveva apparire decorosa e castigata.

Ciò è confermato anche da una lettera del dicembre dello stesso anno in cui Monti scrive: *“Il giorno 15 ho ricevuto la seconda rata di lire mille per la figura della Ninfa Naiade in marmo per conto del signore Conte Tosi [...] In quanto alla figura se lei bramasse, o il signor Conte volesse, io posso scoprire il petto, mentre così ne avevo fatto il modello. Ma incerto che fosse piaciuto, atteso sempre l'accennatomi, che fosse decente, ho creduto di velarla. E però a me ancora non mi dispiacerebbe a scoprirla, qualora lei me ne dia il permesso. Attendo un suo riscontro [...]”*

Non abbiamo informazioni sul contraddittorio successivo, ma è certo che la statua rimase abbigliata con un ampio pannello.

L'opera venne terminata nel novembre 1818 per essere subito collocata nella nicchia del cortile. Il prospetto di fondo della corte è frutto della progettazione dell'architetto Rodolfo Vantini che, a partire dal 1824, venne incaricato dal conte Tosio della realizzazione di ulteriori opere di ristruttur-

turazione del palazzo. Probabilmente, l'intervento fu eseguito negli anni 1832-34, lo stesso periodo in cui venne progettata e realizzata la nuova facciata del palazzo. Si tratta di un prospetto molto articolato, composto da due livelli sfalsati al fine di creare un effetto scenografico che incrementa la percezione di profondità e contribuisce a dare l'impressione di maggior ampiezza dello spazio.

Non è purtroppo possibile, con le conoscenze attuali, avere nozione sull'aspetto del cortile prima dell'intervento del Vantini; è certo però che il progetto venne ideato mantenendo la fontana quale fulcro della composizione, integrandola omogeneamente al nuovo prospetto.

È certo che il conte Tosio apprezzasse lo stile dell'artista tanto che, negli anni successivi, gli commissionò altre opere, che attualmente trovano spazio all'interno del palazzo.



Bibliografia sull'autore

F. MORDANI, *Vita di Gaetano Monti – scultore ravennate*, Forlì, Stamperia Bordandini, 1869.

M.G. BORGHI, *G.M. scultore ravennate (1776-1847), accademico nella Imperiale Regia Accademia di belle arti a Brera in Milano dal 1816 al 1847*, in *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienza e Lettere*, Ulrico Hoepli, Milano, 1948.

V. VICARI, *La scultura bresciana dell'Ottocento e del primo Novecento*, Supino d'Adda (Cr), 1995.

Bibliografia dell'opera

G. PANAZZA, *L'Ateneo di Brescia in Palazzo Tosio (1908-1994) Un cinquantenario di vita accademia(1942-1994)*, Supplemento al "Commentario dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1993", Brescia 1995, pagg. 21-22.

M. MONDINI C. ZANI (a cura di), *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, Catalogo della mostra, Grafo edizioni 1981, pag. 33.

A. RAPAGGI, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Grafo edizioni 2011, pag. 56.

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

F. GAMBARA, *Cenni intorno alla vita del nobile conte Paolo Tosi*, Brescia, Tipografia Venturini, 1842, pag. 21.

A cura dell'arch. Stefania Girelli
guida volontaria dell'Ateneo di Brescia

Francesco Albani, bottega? e anonimo del XVIII sec.
Toeletta di Venere



*Toeletta di Venere*¹

Francesco Albani bottega? (Bologna 1578-1660) e anonimo del XVIII sec.

Olio su tela, h cm 116x154

Inv. N. 223

Deposito Pinacoteca Tosio Martinengo

¹ In apertura del saggio desidero esprimere un doveroso ringraziamento a Fondazione Brescia Musei, alla dott.ssa Chiara Bonomelli, alla prof.ssa Francesca Curti, alla prof.ssa Raffaella Morselli e alle restauratrici Annalisa Belloni e Carla Valzelli.

Per la sua *man famosa ed immortale che diè colori all'anima e alma ai colori*² Francesco Albani³ fu celebrato dai contemporanei come *l'Anacreonte della pittura*. Si formò a Bologna alla scuola manierista del fiammingo Calvaert,⁴ particolarmente apprezzato per *l'aggiustato e polito modo di disegnare* e per la pennellata sciolta. Intorno al 1595, urtato dall'atteggiarsi scostante e indiscreto del maestro, a seguito dell'ennesima discussione, prese la decisione di lasciarlo per entrare nella più aperta e moderna *Accademia degli Incamminati*,⁵ così come già aveva fatto prima di lui l'amico e sodale Guido Reni.⁶ Perfezionò quindi la sua formazione al seguito dei

² F. De Lemene, *Poesie diverse*, Milano et Parma 1726, p. 258.

³ Per biografia Albani vedasi: G. Baglione, *Le vite de' Pittori, Scultori Et Architetti: dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642; F. Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura ovvero Trattato diviso in due libri, nel primo spettante alla Theorica si discorre delle grandezze d'essa Pittura, delle parti principali, de' veri primi e più degni Maestri, e delle tre maggiori scuole de' Moderni, dandosi parimente a conoscere con autorevoli ragioni varie mancanze de li Scrittori della Professione, nel secondo che in ordine al primo dimostra la pratica, s'additano l'opere diverse più famose ed eccellenti, le quali hora vivono alla vista de' virtuosi, come ornamento particolare dell'Italia*, Cesena 1657 (ed. cons. 1989); A. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666; L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani*, Pavia 1674; C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi divise in due tomi*, Bologna 1678, ed. a cura di G.P. Zanotti, Bologna 1841, 2 voll.; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1796; G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori et architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673, 1673 ca.*, ed. a cura di J. Hess, Leipzig-Wien 1934, pp. 264-265; A. Bolognini Amorini, *Vita del celebre pittore Francesco Albani*, Bologna 1837; A. Boschetto, *Per la conoscenza di Francesco Albani pittore*, in "Proporzioni", 2, 1948; C. Volpe, *Francesco Albani*, in "Paragone" 57, 1954; A. Boschetto, *Albani Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma 1960 pp. 601-604; E. Van Schaack, *Francesco Albani 1578-1660*, New York 1969, pp. 354-357; E. Van Schaack, *An unpublished letter by Francesco Albani*, "The Art Bulletin", 51, 1969, 1. pp. 71-73; C. Puglisi, *Early works by Francesco Albani*, in "Paragone", 1981, p. 381; G. Milantoni, *Francesco Albani (Bologna 1578-1660) in La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena 1995, p. 46; S. Loire, (recensione) *Francesco Albani* / Catherine R. Puglisi, in «The Burlington Magazine», 142, 2000; A. Le Pas de Sécheval, (recensione) *Francesco Albani* / Catherine R. Puglisi, in «Revue de l'art», 128, 2000; E. Rossoni (a cura di), *Francesco Albani a San Giovanni in Persiceto*, Argelato (BO) 2005; A. Cavallucci, *Nuovi studi sul Seicento bolognese*, Cesena 2011; R. Morselli, *Francesco Albani custode della genealogia classicista emiliana*, in *La tradizione dell'ideale classico nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, ac di S. Ginzburg- M. Di Macco, 2021.

⁴ Dionigi Calvaert, detto il Fiammingo, (Anversa 1540-Bologna 1619), maestro attivo a Bologna, sostenitore della restaurazione neoraffaellesca.

⁵ Accademia fondata a Bologna dai Carracci nel 1582; offriva una formazione pratico-teorica interdisciplinare e si presentava come la *scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano* dal vero, cosa proibita dalla Chiesa.

⁶ Guido Reni (Bologna 1575 – 1642).

Carracci;⁷ con loro lavorò a Bologna e poi a Roma. L'ascesa fu repentina e le commissioni si moltiplicarono a dismisura; le sue opere incontrarono felicemente il gusto dei collezionisti e divennero ricercatissime, tant'è che i suoi estimatori, si tramanda, erano disposti a pagarle qualsiasi prezzo. Alla morte di Annibale Carracci avvenuta nel 1609, l'Albani, divenuto interprete in chiave lirica e intimistica del classicismo idealizzato del maestro, ne raccolse idealmente il lascito e venne unanimemente riconosciuto come suo naturale erede. La prematura scomparsa nel 1614 della giovane moglie e le insistenze del fratello Domenico, che voleva tornasse a Bologna con la figlioletta a gestire i beni di famiglia,⁸ lo indussero a far ritorno nel 1617 nella valle del Reno, rinunciando a quella che si prospettava come una più che promettente carriera artistica. Negli anni successivi lavorò presso la corte di Mantova e di nuovo a Roma su incarico di importanti famiglie aristocratiche e infine a Firenze per conto di Giovan Carlo de' Medici. L'ingratitude del Viola⁹ che per spogliarlo dei beni ereditati dalla prima moglie, lo denunciò alla Rota Romana e i numerosi debiti contratti dal fratello, al quale con piena fiducia aveva fatto una procura di libera amministrazione dei beni di famiglia rimasti indivisi,¹⁰ lo segnarono profondamente; fu costretto a vendere alcune proprietà e nel 1634 presentò persino supplica al Senato per essere ammesso a tutte le esenzioni che spettavano alle famiglie numerose.¹¹ Per onorare i debiti prese a lavorare intensamente e continuò fino a tarda età, dedicandosi soprattutto alla "produzione di

⁷ In merito alla formazione e al rapporto con i Carracci cfr anche D. Benati, *Qualche osservazione sulla attività giovanile di Francesco Albani*, in "Paragone", 381, 1981.

⁸ La prima moglie, Anna Rusconi, morì per le complicanze del parto dopo la nascita della figlia, Isabetta Albani (Roma 1614 – Bologna?). La bimba dopo il trasferimento a Bologna fu mandata al Convento dell'Immacolata Concezione del quale divenne successivamente badessa con il nome di Suor Maria Diamante.

⁹ Battista Viola, pittore caracciesco, aveva sposato Silvia Gemelli, la suocera di Albani, vedova del primo marito.

¹⁰ Francesco Albani era considerato nel novero dei pittori più ricchi a Bologna; il fratello maggiore, Domenico, procuratore di famiglia, amministrò male il patrimonio accumulando un debito per l'esorbitante cifra di 70000 lire.

¹¹ Nel 1634 Albani era padre di 11 figli: Isabetta, figlia di primo letto, e altri 10 nati dalle seconde nozze (cfr M. Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, III, Bologna 1842, pp. 101-103). Infatti l'Albani secondo quanto si narra nella *Felsina pittrice* (cfr Malvasia 1678, p. 153) tornato a Bologna, dopo la morte della prima moglie, cercò in ogni modo di trovare "una qualche erede o ricca figlia" da sposare; delle tre proposte che gli vennero fatte, scelse Doralice Fioravanti, suggeritagli dall'amico di famiglia, il medico Cucchi; la ragazza veniva da onorata famiglia, portava però in dote solo 10000 lire (la metà della prima moglie) ma "mettendo al conto del residuo la beltà e lo spirito dell'onesta zittella, duo capitali per lui non meno prezabili di quel capitale" decise di sposarla.

rami e tele di destinazione privata, dove i consueti temi tratti dalla mitologia pagana, e “i soggettini religiosi, si alliterano *quasi ad infinitum*”¹² con qualche variante. In proposito abbiamo la testimonianza diretta dell’architetto Guido Antonio Costa,¹³ che fu consulente di fiducia e sensale dei conti Giuseppe e Gaspare Mattei Paganica per l’implementazione della quadreria di famiglia nel palazzo romano. Il Costa in una lettera del 21 novembre 1648, indirizzata Giuseppe Mattei, gli segnala un’opera dell’Albani che egli considera “il miglior pittore che viva, [...] molto più eccellente di Guido Reni [nell’] *historiare*”. Con il beneplacito del Mattei il Costa si era infatti recato a Bologna, in via dei Pollaroli, alla casa bottega dell’Albani,¹⁴ dove aveva trovato di suo gusto un dipinto raffigurante “le tre gratie che conciano il capo a Venere”. Il carteggio documenta l’esecuzione autografa di una delle numerose variazioni sul tema della toeletta di Venere che viene descritta minuziosamente:

Venere sta a sedere in bellissima forma et attitudine mezza ignuda, si mira in uno specchio sostenutoli avanti da un Amorino, le tre Grazie gli stanno dietro e la conciano facendo bellissimi moti, dietro alle gratie o per dir meglio in lato vi sono tre amorini che somministrano diverse cose occorrenti al servizio, dall’altra parte doi altri amori a piedi ad un fonte, quali fanno scelta di fiori che hanno in un cesto per ornarne Venere.¹⁵

La tela però era già stata promessa al conte Ranucci, il Costa propone quindi al Mattei di

far rifare il medesimo [...] con qualche diversità sì che non sarebbe copia se gli facesse alcune diversità e stimarei fosse cosa degna se si facesse sopra un gran lastrone di rame che il colore resterebbe più fresco e l’opera più perpetua che sopra tela e quando si spenda denaro di considerazione torna a far tutto

¹² C. Volpe, *Francesco Albani in L’ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna 1962, p. 82.

¹³ Guido Antonio Costa (Bologna 1599? – 1662). Architetto e ingegnere militare, fu su nomina di Urbano VIII impegnato nella costruzione di opere di difesa dei confini pontifici. La trattativa con l’Albani si colloca nel periodo della sua permanenza a Ferrara.

¹⁴ Vicino alla casa sotto il portico a volta dei Pollaroli, oggi distrutto, “Albani aveva istituito una scuola in cui insegnava a dipingere agli amatori dell’arte luogo di transito di pittori e collezionisti, bolognesi e stranieri” cfr R. Morselli, *Professione pittore. Il caso Bologna fra Cinque e Seicento*, Venezia 2022, p. 98.

¹⁵ F. Curti, “*Et in ogn’altra occasione sarà sempre prontissimo a servirla*”. *La formazione della collezione dei Mattei di Paganica attraverso i carteggi inediti di Guercino, Francesco Albani e dell’architetto Guido Antonio Costa*, in C. Mazzetti di Pietralata-S. Schütze, *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento Attori, pratiche, riflessioni di metodo*, Berlino 2022, p. 94.

compitamente, sono tanto nobile e degne le figure di questo quadro, che non saprei chi li avesse saputo far migliori, essendosi unite dentro le maniere di Titiano e Correggio.¹⁶

Per rendere unico il dipinto il Costa suggerisce di aggiungere “un Marte fra certi cespugli che d’ascosto osserverà l’abigliamento di Venere”,¹⁷ il che comprova la pratica largamente diffusa, propria dell’Albani e di altri pittori dell’epoca, di duplicare a richiesta soggetti iconografici di sperimentato successo, inserendo delle varianti, anche minime.¹⁸

Alla copiosissima produzione artistica autografa e di bottega attribuita dalle fonti coeve all’Albani¹⁹ seguì la realizzazione di innumerevoli copie, apprezzate e ricercate almeno quanto gli originali.²⁰ A fine Seicento, come ricorda anche il critico francese Roger de Piles, i dipinti dell’Albani su piccola scala erano “*sparsi come gemme preziose in tutta Europa*”.²¹

Lo studio condotto sugli inventari delle collezioni e quadrerie di Bologna relativamente al periodo 1660-1740 dalla Morselli documenta come i Landi,²² famiglia di imprenditori locali, cominciarono a differenziare i loro investimenti puntando con spregiudicatezza proprio sul talento dell’Albani, venuto a mancare nel 1660, e sull’abilità dei suoi copisti.²³ Cavalcando la lunga onda del successo del pittore si imbarcarono in un’ambiziosa quanto fruttuosa operazione di speculazione commerciale, commissionando copie delle opere dell’Albani nelle più disparate varianti e

¹⁶ F. Curti 2022, p. 94. In merito alla ricostruzione del carteggio dell’Albani si rimanda a R. Morselli, *Nostalgia di Roma: pensieri critici di Francesco Albani attraverso le sue lettere, in Il carteggio dell’artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, a cura di S. Rolfi Ožvald, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2019, pp. 72-91.

¹⁷ Per quanto riguarda i suggerimenti del Costa i committenti approvarono l’idea del supporto di rame ma ebbero a decidere per un altro soggetto, *La favola di Aci e Galatea*, cfr Curti 2019, p. 94.

¹⁸ R. Morselli 2022, pp. 125, 128, 129, 141.

¹⁹ La pratica del ritocco era quasi una prassi per i lavori realizzati nelle botteghe dei maestri bolognesi del Seicento: i dipinti venivano così licenziati come autografi e quotati di più sul mercato, vedasi in proposito Morselli 2022, pp. 136-139.

²⁰ A Bologna esisteva un vero e proprio mercato parallelo delle copie. Cfr. Prospettiva, p. 98 e Morselli 2022, p. 137.

²¹ R. de Piles, *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages*, Paris 1699, p. 333.

²² La famiglia Landi che aveva costruito la sua fortuna sulla lavorazione del vetro, nel 1676 aveva una collezione di ben 200 dipinti di Albani, Reni e dei Carracci.

²³ R. Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Los Angeles 1998.

immettendole sul mercato d'arte, assecondando così i desiderata anche degli acquirenti più esigenti. La passione del mondo dei raccoglitori d'arte per il lirismo dell'Albani era ancor viva nel XIX secolo. Baldinucci sosteneva di ritrovare proprio nella pittura dell'Albani, quale valore aggiunto, l'angelica purezza del Correggio²⁴ e il Bolognini Amorini lo considerava quasi alla stregua dei due grandi vanti della città di Parma, il Parmigianino e il Correggio. Fra gli estimatori ottocenteschi dell'Albani possiamo a buona ragione annoverare anche il conte Paolo Tosio che nel 1819 arricchì la sua raccolta con l'acquisto de *La Toeletta di Venere*. L'affare venne chiuso a Milano direttamente con il Sanquirico,²⁵ al quale l'opera era stata ceduta a sua volta dal conte Cesare Bianchetti.²⁶ Il passaggio di proprietà del dipinto è confermato per mano dello stesso Bianchetti in una lettera del 21 marzo 1821, indirizzata al collezionista bresciano nella quale, facendo da intermediario per conto di un amico di cui non fa il nome, gli sottoponeva la proposta d'acquisto, per la somma di 100 luigi,²⁷ di un dipinto di Carlo Cignani, "il migliore scolaro dell'Albani, ultimo caposcuola bolognese", che secondo il Bianchetti aveva "sopraffatto lo stesso Albani in grandiosità";²⁸

²⁴ Negli ultimi decenni dell'Ottocento e nel Novecento nonostante i tentativi di lenta e progressiva riabilitazione del Seicento pittorico portati avanti da Alois Riegl, Heinrich Wöllin, Roberto Longhi, Nikolaus Pevsner, la fortuna critica dell'Albani declina, irrimediabilmente segnata dall'impetuoso giudizio di Argan che lo stigmatizza come *monotono ripetitore di quadri di putti danzanti, un po' tizianeschi e un po' raffaelleschi, un po' genietti classici e un po' angioletti* cfr G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, III, Firenze 1970, p. 257. Dobbiamo alla Morselli il tentativo di una più equilibrata rilettura del ruolo dell'Albani non solo come pittore ma anche come maestro e teorizzatore.

²⁵ Giuseppe Sanquirico antiquario, fornitore di collezionisti. Cfr Mottola Molfino 1982, pp. 246, 249, n 44; Morandotti 1996, p. 229 n 85.

²⁶ Cesare Bianchetti (Bologna 1775 – 1849). Nel 1797 parte per Milano al comando della 14^a compagnia di Ussari. Fu nominato da Napoleone barone del Regno, ciambellano e cavaliere della Corona di Ferro. Affiliato alla massoneria, sodale di Pellegrino Rossi e Gioacchino Murat, partecipa attivamente alla vita di corte a Milano e Parigi. Dal 1811 al 1814 è Podestà di Bologna. Amante dell'arte e collezionista, nel giugno del 1819 vendeva al granduca Ferdinando III un dipinto raffigurante *La Maddalena*. Amico di artisti quali G. Bossi e A. Canova, ricoprì dal 1823 al 1826 la carica di presidente dell'Accademia di belle arti di Bologna. Nel 1825 venne nominato socio onorario dell'Accademia di San Luca. Cfr E. Sassoli, *Biografia del conte Cesare Bianchetti*, Bologna 1849; F. Majani-A. Varni, *Cose accadute nel tempo di mia vita*, Ann Arbor 2003, p. 99; M.L. Giumanini, *Cesare Bianchetti, in Uomini dell'Accademia, studio prosopografico sui presidenti e sul personale dell'Accademia di belle arti di Bologna (1803-1877)*, Bologna 2008, pp. 60-63; <https://www.storiaememoriadibologna.it/bianchetti-cesare-519767-persona>.

²⁷ Il dipinto raffigurava: Galatea con tritoni, amorini e najadi e su uno scoglio Polifemo la guarda.

²⁸ AAT, Fondo Del Giglio-Tosio, b. 59, fasc. I, n 87.

ne raccomandava l'acquisto come l'ideale *pendant* della *Toeletta di Venere*: la grandezza delle figure era la stessa, lo stato di conservazione buono. Tra le righe di una successiva missiva, datata 18 aprile 1821,²⁹ si evince che Tosio aveva espresso al Bianchetti delle perplessità circa le fattezze degli amorini e della Venere. Il conte Bianchetti in quel contesto tranquillizzava il Tosio, accennando ad un difetto dell'autore, evidente, a detta sua, anche nei tre piccoli dipinti dell'Albani con amorini ancora in suo possesso e assicurava altresì che la fisionomia della donna era come sempre quella della moglie del signor Francesco Albani. I dubbi del Tosio aprirono una lunga diatriba sull'attribuzione dell'opera che arriva fino ai giorni nostri senza una decisiva risoluzione.³⁰ Gli esiti delle indagini scientifiche, condotte in occasione dell'ultimo restauro, effettuato nel 2005,³¹ hanno restituito elementi che contribuiscono a far chiarezza quanto meno sulla cronologia e sullo storico delle vicissitudini conservative dell'opera. Un'attenta analisi della struttura stratigrafica ha consentito, infatti, di individuare differenti interventi esecutivi. La prima redazione sarebbe

²⁹ AAT, Fondo Del Giglio-Tosio, b. 59, fasc. I, n. 87, lettera del 18 aprile 1821.

³⁰ Nel 1826 Brognoli nella sua *Nuova guida per la città di Brescia* cita il dipinto come attribuito all'Albani e lo presenta insieme al *Redentorino* di Raffello e al *Presepio* del Lotto come opera rappresentativa della collezione Tosio (P. Brognoli, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia 1826, p. 216); Sala (A. Sala, *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Brescia 1834, p. 123) lo attribuisce all'Albani; Nicodemi nel catalogo della Pinacoteca Tosio Martinengo nel 1927 (G. Nicodemi, *La Pinacoteca Tosio e Martinengo*, Bologna 1927, pp. 77-78) rimette in discussione la paternità dell'opera; Boselli la considera opera dell'Albani (cfr. Archivio Musei d'Arte e storia ms C. Boselli schede 1953-54, n. 223; C. Boselli, *La Pinacoteca Tosio Martinengo*, Milano 1974, pp. 129-130 fig 119), così in G. Panazza, *Pinacoteca Civica Tosio Martinengo con elenco delle opere*, Milano 1959, p. 57 e B. Passamani, *Guida della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia*, Brescia 1988, p. 85; Parisio ritiene il dipinto una copia (Archivio Musei d'Arte e storia ms C. Parisio, schede, Brescia 1991 n I); Schaack (E. Van Schaack, *Francesco Albani: 1578-1660*, PhD Dissertation, New York, Columbia University 1969, n. 39) riconduce fermamente l'opera alla mano dell'Albani; dello stesso parere il Loire (S. Loire, *Peintures italiennes du XVIIe siècle du Musée du Louvre. Ecole italienne XVIIe siècle, I Bologne*, Parigi 1996); la Puglisi invece ritiene si tratti di una copia di bottega tratta dal dipinto realizzato a Bologna intorno al 1640 e acquistato nel 1701 da Filippo V, oggi esposto al Museo del Prado a Madrid (C. Puglisi, *Francesco Albani*, New Aven. *Quadreria dell'Arcivescovado*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1999, pp. 172-173, n 84); Giannini (F. Giannini, Scheda n. 228 in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere, Seicento Settecento*, Brescia 2011, pp. 341-342) come la Puglisi ritiene il dipinto derivazione di bottega di alto livello, desunta da un "prototipo albanesco", individuato nel dipinto del Prado, si tratterebbe quindi per lo studioso di una delle numerose copie immesse sul mercato antiquario romano dopo la morte dell'Albani.

³¹ Restauratori Garattini e Malzani, Brescia. Per i dettagli si fa riferimento alla relazione tecnica e fotografica relativa al restauro del dipinto, datata 28 agosto 2006, Archivio Civici Musei di Brescia, n. inventario 223.

di mano dell'Albani o comunque riferibile alla sua bottega³². Sono riconducibili con certezza *ab origine* i puttini in barca, quelli in primo piano e la porzione centrale del prato con fili d'erba; per quanto riguarda il resto della superficie secentesca risultava asportata fino a livello della preparazione già in occasione del restauro del 1912.³³ È databile alla prima metà del Settecento invece il successivo intervento pittorico, che Frisoni avvertiva come stilisticamente intriso di “un classicismo molto più razionale di quanto non fosse ammissibile nella tradizione emiliana”. Come si usava nel XVIII secolo per restituire leggibilità al dipinto mal conservato e per conferirgli un'atmosfera di chiara luminosità,³⁴ conforme ai nuovi dettami del gusto, il lavoro di restauro venne affidato ad un pittore che ebbe a procedere con perizia ad un intervento di ridipintura ex novo sulla traccia dell'iconografia secentesca. L'applicazione di colore a velatura sulle nudità, la reintegrazione pittorica a ritocco sui dettagli delle figure e la stesura del colore a corpo sulla superficie abrasa con pennellate insistite sui contorni delle figure hanno però decisamente compromesso la partitura cromatica e castigato l'intonazione fresca e spontanea del dettato figurativo originario.³⁵ La frammentarietà di ciò che resta della stesura secentesca non consente di sciogliere la riserva sulla paternità dell'opera anche se tutto sommato l'ipotesi di una replica di mano dello stesso Albani o comunque uscita dalla sua bottega, sarebbe coerente con il *modus operandi* del pittore alla luce di ciò va emergendo dalla disamina delle fonti.³⁶ L'allargamento delle indagini avviate sul Fondo Bianchetti-Monti per tentare di ricostruire i passaggi di proprietà del dipinto, forse più della comparazione stilistica, potrebbe far luce sulla questione e aprire ad ulteriori direttrici di ricerca.³⁷

³² F. Frisoni, *Spigolature nella Pinacoteca Tosio Martinengo: il Seicento emiliano e altro*, in *Da Romanino e Moretto a Ceruti. Tesori ritrovati della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia 2005-2006) a c. di E. Lucchesi Ragni e R. Stradiotti, Conegliano Veneto 2006, pp. 119-122, n. 10.

³³ I fratelli Steffanoni di Bergamo sostituirono la tela di rifodero e il telaio, cominciarono ma non portarono a termine la pulitura probabilmente perché la stesura secentesca era irrimediabilmente danneggiata, ragion per cui nel XVIII sec. era stata ampiamente ridipinta.

³⁴ Giannini vi ritrova la luminosità dei maestri attivi a Roma nella prima metà del XVIII secolo (F. Giannini 2011, pp. 341-342).

³⁵ Secondo Giannini (F. Giannini 2011, pp. 341-342) il dipinto *oggi ha l'impronta di uno svolgimento francese da un'idea di Albani*.

³⁶ Il riferimento è agli esiti del progetto di ricerca sul fondo Mattei Paganica condotto presso l'Archivio di Stato di Roma da Francesca Curti.

³⁷ Ho in corso la compulsazione del materiale archivistico del Fondo Bianchetti-Monti giacente presso l'Archivio di Stato di Bologna.

Dopo l'acquisto da parte di Paolo Tosio, il dipinto fu collocato nell'ala est del suo palazzo a Brescia,³⁸ più precisamente nella terza sala a mattina, dove campeggiava al centro della parete a mattina fra il *Cristo nell'orto* dato all'epoca ad Annibale Carracci e due opere del Fiammingo; una collocazione per nulla improvvisata, che evidenzia di fatto una serie di significativi rimandi alle matrici culturali dell'Albani,³⁹ conferma della raffinata cultura del conte Tosio e del curatore della sua raccolta, Luigi Basiletti, il quale essendosi perfezionato a Bologna presso l'Accademia clementina ben conosceva il contesto culturale e artistico felsineo.⁴⁰ Dopo il trasferimento della Galleria Tosio in palazzo Martinengo da Barco, la tela dell'Albani finì in deposito insieme a tutti gli altri dipinti della collezione che non furono destinati all'esposizione. Nel 2005 la tela, fresca di restauro, venne temporaneamente esposta presso la Pinacoteca Tosio Martinengo e nel 2018 in occasione della campagna di riallestimento in Palazzo Tosio dell'appartamento neoclassico del Vantini (ala ovest), per affinità di formato e assonanza tematica, la tela della *Toeletta di Venere* venne collocata nella sala ionica a rimpiazzare la *Toeletta di Giunone* dell'Appiani, esposta in Pinacoteca.⁴¹ Il soggetto del dipinto, particolarmente caro all'Albani e ricercato dai suoi committenti, rappresenta, come già sottolineato, una

³⁸ Si deve a Luigi Basiletti il primo intervento di rivisitazione in chiave neoclassica della residenza bresciana di Paolo Tosio. In particolare, il Basiletti si occupa dopo il primo soggiorno romano (1803-1809) della sistemazione e decorazione delle sale affacciate sull'attuale via Tosio, all'epoca via S. Maria della Pace, e dopo il secondo soggiorno romano (1814) dell'ala est. Nel 1851, per volere del conte e della consorte che con lungimiranza e generosità avevano destinato con legato testamentario le opere collezionate e lo stesso palazzo alla pubblica fruizione viene aperta la Galleria Tosio. Per approfondire cfr AAVV, *Basiletti e l'antico. Catalogo mostra*, Milano 2023.

³⁹ La disposizione dei dipinti è ben documentata in un volumetto manoscritto a china e acquerello, contenente la descrizione topografica dell'allestimento delle sale del piano nobile di palazzo Tosio arricchita dalla didascalia delle opere in italiano e in francese (Fondo Zuccheri Tosio depositato presso Ateneo di Brescia, b 1, fascicolo 1, 13.II.2 – [Inventario della collezione d'arte]). Cfr anche S. Cazzoli-R. Gallotti, *Le Carte Zuccheri Tosio depositate presso l'Ateneo di Brescia. Elenco di consistenza analitica*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2017, Brescia 2020, pp. 271, 277.

⁴⁰ Non è documentata la mediazione del Basiletti per l'acquisto della tela dell'Albani, non sarebbe tuttavia così remota l'ipotesi che avessero maturato durante le loro artistiche riflessioni l'idea di una sezione dedicata al Seicento bolognese. Tosio aveva acquistato da Alessandro Sala nel 1818 degli *Amorini*, copia dell'Albano e anche dei disegni di Correggio.

⁴¹ La tela dell'Appiani trasferita con le altre opere della Galleria Tosio in Palazzo Martinengo all'epoca dell'apertura al pubblico della Pinacoteca Tosio Martinengo a fine Ottocento, è esposta nella sezione dedicata al neoclassicismo della Pinacoteca Tosio Martinengo.

delle tante declinazioni delle storie di cui è protagonista la dea dell'amore.⁴² Le storie di Venere sono da annoverarsi fra le più belle favole antiche tratte dal repertorio della mitologia classica; le arti figurative e la letteratura le hanno tramandate per secoli, sugellandone l'intramontabile fortuna. Anche l'Albani, come altri,⁴³ si era dilettrato di rappresentare Venere

nuda, e addormentata in varie posture, ed attitudini con Paride, con Adone, con Marte, e con altri dissoluti Amanti; era suo costume altresì di figurare amorose corrispondenze di leggiadrette Ninfe, abbellendo tutte le nominate rappresentanze con bellissime vedute di luoghi ameni, di giardini, e di prati deliziosi⁴⁴ tant'è che nell'Ottocento era noto con l'epiteto di "pittore delle Grazie e degli amori"⁴⁵

anche se si dispiaceva "di non avere studiato la lingua latina onde poter intendere i classici e rilevarne idee ed invenzioni convenienti" all'impaginazione del dettato pittorico.⁴⁶ Il tema della Toeletta di Venere introduce nel regno della *Venus genetrix*, il simbolo di un amore che genera vita, che il pittore investe di nuovi significati legando in modo sublime elementi tratti dalla mitologia di tradizione greco-romana con la ritualità cristiana;⁴⁷ non poteva che fargli da modella la bellissima Doralice Fioravanti, sposata in seconde nozze e madre della sua numerosa prole. Le fonti la descrivevano come una donna di "natura dotata d'un mirabil genio a stare al naturale per lo tempo che abbisognava, ed in ciò fare non

⁴² Tra le più famose quella affrescata in palazzo Giustiniani a Bassano di Sutri e quella facente parte di un ciclo di quattro tondi, ognuno associato ad una stagione, commissionatogli intorno al 1625 da Scipione Borghese, ora esposta alla Galleria Borghese a Roma. Non meno celebri quella del Louvre a Parigi. Intorno al 1621 per Ferdinando Gonzaga duca di Mantova ebbe a dipingere le lascivie di Venere, opere che dopo la morte del Gonzaga passarono al cardinale Gio. Carlo de' Medici.

⁴³ Il tema *Venere e le Tre Grazie* è stato spesso esplorato, con elementi simili, da artisti del circolo di Albani all'incirca nello stesso periodo in cui ha iniziato la serie ora al Louvre. Appare, ad esempio, in un'opera del 1622-23 del Guercino (collezione privata) e anche in un dipinto realizzato fra il 1620 e il 1625 dall'amico d'infanzia di Albani e successivamente rivale Guido Reni (National Gallery, Londra).

⁴⁴ *Serie degli Uomini illustri nella pittura scultura e architettura con i loro elogi e ritratti incisi incominciando dalla sua prima Restaurazione fino ai tempi presenti*, IX, 1774, p. 55.

⁴⁵ Bolognini *Amorini* 1837, pp. 10-11.

⁴⁶ Bolognini *Amorini* 1837, p. 24.

⁴⁷ Si tratta di fatto di una celebrazione dell'epitome della rinascita, che ambisce fondere la tradizione classicista dal sapore idilliaco da cui deriva l'intonazione di poetica allegrezza del dipinto con la ritualità cristiana a cui rimanda l'antologia cromatica dalla forte connotazione simbolica.

solo non s'annoiava punto, ma diceva di provare indicibile consolazione".⁴⁸ L'ambientazione, che ha un peso non indifferente nella narrazione, è un *locus amoenus*, il regno della spensieratezza e di un'armonia arcadica, dove il gelido inverno non osa penetrare e agli uomini non è lecito porre il piede.⁴⁹ Gli aspri rilievi montuosi che delimitano l'ampia depressione di Mesaria, ricontestualizzati in un ambiente naturalistico che evoca i più familiari paesaggi bolognesi della valle del Reno, aprono ad arcani orizzonti. In primo piano, su un mosso tappeto d'erba, investito dalla luce radente dell'aurora, giocano vivaci gli amorini.⁵⁰ Al centro, protagonista della scena, un'avvenente Venere, dall'incarnato madreperlaceo, avvolta in un mantello blu, discinto con sensuale morbidezza sul petto, siede su un trono coperto da morbidi cuscini in velluto rosso, specchiandosi; mentre un puttino le cinge il calzare, intorno a lei le tre Grazie, Aglaia, Eufrosine e Talia, la acconciano: una pettina la lunga chioma bionda prima di raccoglierla in una treccia, una seconda le fa i ricci, una terza prepara le perle. La composizione nel suo insieme assembla come in un puzzle una sinfonia di autocitazioni; il gruppo della toeletta di Venere con le Grazie, i cinque amorini in primo piano e i due che remano sono motivo ripreso dalla *Toilette* del Louvre (1621 - 1633)⁵¹ mentre il tempietto riporta a *Il ballo degli amorini* (fig. 3), ora alla Pinacoteca di Brera (1623-1625).

Secondo Boselli, dato distintivo dell'Albani fu per l'appunto la capacità di

fondere natura e idea in un'unità rispettosa fra cuore e ragione, capace cioè di lievitare la stringatezza razionale delle regole formali mediante un profondo e ottimo senso della realtà alla ricerca del giusto equilibrio fra ragione e sensualità.⁵²

⁴⁸ F. Baldinucci, *Delle notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, libro I, tomo XII, Firenze 1772, p. 114.

⁴⁹ Quanto al paesaggio, assunto a dignità di "genere" proprio nel Seicento, è audace sintesi di un "ellenismo veneto-raffaellesco", passaggio che Albani compie sulla scia di Annibale Carracci, lasciando "il segno nella cultura del secolo, giungendo lontano, alle espressioni più genuine della pittura barocca o al rinnovato classicismo di Nicolas Poussin" (Boscherro 1960. n 603).

⁵⁰ Secondo il suo principale biografo, Carlo Cesare Malvasia, l'Albani utilizzava i figli come modelli per i suoi amorini.

⁵¹ Il gruppo delle Grazie e dei 5 amorini verrà successivamente ripreso anche nella tela del Prado (1635-1640) e con qualche variante in una piccola tela (36¼ by 38 7/9 in.; 92 by 98.8 cm) venduta all'asta a Londra da Sotheby's nel 2018 e autenticata dalla Puglisi (fig.2), cfr <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/master-paintings-sculpture-day-sale/francesco-albani-toilet-of-venus> (ultima consultazione 24/08/2023).

⁵² Boselli 1974, pp. 129-130.

Ordine, proporzione, simmetria, funzione didascalica e stretto legame fra i valori etici ed estetici innervano anche l'idea di fondo della *Toiletta* bresciana al di là degli interventi successivi.



Fig. 1. Album della Galleria Tosio, ca. 1851,
Archivio Zuccheri Tosio, Ateneo di Brescia



Fig. 2. Albani (attr.), *Toeletta di Venere*,
catalogo Asta Sotheby, 30 gennaio 2020, lotto 236



Fig. 3. Albani, *Il ballo degli Amorini* (particolare)
Pinacoteca di Brera, Milano

*VOCI DELL'INVISIBILE.
SCRITTURE E RISCITTURE DEL SACRO**

PREMESSA

A partire dalla tradizione di studi avviata da padre Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi sulla scrittura mistica femminile di Antico regime, il 15 e il 16 aprile del 2021 si è tenuto presso la sede dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia il Convegno *Voci dell'invisibile. Scritture e riscritture del Sacro*, che il comitato organizzatore ha inteso promuovere come un momento di riflessione e di confronto fra studiosi di diversa formazione (letteraria, storica, musicologica), di acclarata notorietà e giovani ricercatori che, in quest'ultimo decennio, hanno apportato nuovi contributi alla conoscenza di ambiti della spiritualità e della scrittura e del pensiero religiosi ancora inesplorati, e per molti aspetti di frontiera nell'incontro fra le più recenti acquisizioni della documentazione storica e lo studio delle forme e dei modelli espressivi e simbolici trasmessi dalla cultura conventuale: di quelle 'voci dell'invisibile' in cui si testimonia lo straordinario 'volo dell'anima' della *fable mystique* – per riprendere l'illustre accezione di Michel de Certeau – dei secoli XVI-XVIII.

Il Convegno ha saputo intrecciare campi e competenze disciplinari molteplici, accomunati dalla volontà di delineare l'orizzonte in movimento degli indirizzi di ricerca dell'ultima stagione critica: indirizzi che hanno promosso un dialogo costruttivo d'indagine sulle modalità e sui linguaggi con cui il sentimento e il pensiero religiosi si espressero e presero forma e corpo nelle manifestazioni e nei codici della tradizione letteraria e nei processi creativi e spirituali di riscrittura della Bibbia e dei testi sacri della civiltà cristiana. Relativamente alla scrittura mistica femminile, sezione centrale e dirimente dei lavori del Convegno, si è cercato di aprire una

* Convegno che si è svolto presso l'Ateneo di Brescia giovedì 15 e venerdì 16 aprile 2021.

finestra anche sulla vitalità e la trasmissione delle esperienze spirituali e intellettuali che animarono e caratterizzarono la cultura conventuale, soprattutto nell'età della Controriforma cattolica e in quello che si ritiene il *siècle d'or de la mystique*, il XVII secolo. Il *siècle* di apoteosi e culmine della cosiddetta "scienza dei santi", della mistica moderna e della sua straordinaria avventura seicentesca, cui porranno un freno, avviandola verso i processi e i lidi della «regolata devozione» del Settecento, il dramma delle condanne quietiste (nel 1687 di Molinos, nel 1694 di M.me Guyon, nel 1699 di Fénelon), di rilevante ricaduta nei territori lombardi e bresciani, e la messa all'indice, in ambito cattolico, della produzione mistica, d'influente apostolato femminile, di varie figure di spirituali e direttori di coscienza come il car. Petrucci e Malaval, Benédetto da Canfield o del gesuita Jean-Joseph Surin. Le relazioni di un gruppo di giovani ricercatori, ma già riconosciuti studiosi della "scienza dei santi" cinque-seicentesca (Alessandro Vetuli, Laura Quadri, Enrico Zucchi, Veronica Copello, Andrea Maurutto) ha, perciò, dato conto degli ultimi lavori in corso sulla tradizione mistica femminile e sulle officine scrittorie di personalità centrali nella rielaborazione dei modelli e delle tipologie in cui prese ad articolarsi il complesso cantiere della scrittura mistica seicentesca, con particolari affondi sulla produzione della Venerabile bresciana, Maria Maddalena Martinengo, sulla clarissa trentina Giovanna Maria della Croce e sulla veneziana Maria Alberghetti, fondatrice delle Dimesse padovane, e con escursioni di ritorno sulle complesse questioni che coinvolgono i *corpora* (*tràditi* e composti su un'idea di 'autenticità' e «autorialità multipla» e di finalità esemplaristiche o agiografiche) dei testi delle due Caterine, la Vigri e la Fieschi, e di Maria Maddalena de' Pazzi.

Un ulteriore capitolo, oltremodo rilevante, che gli interventi del Convegno hanno messo in luce, è stato quello che ha documentato la presenza di una significativa produzione religiosa e letteraria dei conventi femminili strettamente collegata con gli sviluppi di una musica sacra e claustrale, scritta e intonata da monache e contemplative (Chiara Margherita Cozzolani, Claudia Sessa, Claudia Francesca Rusca ecc.), in ragione di quei modelli di spiritualità, di acculturazione edificante e di ricerca mistica che circolarono e si diffusero, generando una rete particolarmente vivace di relazioni, fra i monasteri dell'Osservanza femminile quanto fra i recessi cenobitici in cui risultavano attivi *scriptoria* di '*femina manus*', animati dagli indirizzi di riforma cattolica e da programmi di elevazione devota, come si manifesta nei centri dell'Italia settentrionale, ispirati dall'apostolato borromeo e dal *côté* mistico del card. Federico, di recente ricostruito dagli studi di Marco Bizzarini e Marzia Giuliani.

In tal senso, hanno collaborato alla realizzazione del Convegno anche

gli studenti del Liceo Musicale Veronica Gambarà che sono intervenuti con l'esecuzione di poco conosciute o inedite composizioni musicali di monache del Seicento, appositamente riscoperte e curate per l'occasione.

Così come due specialiste di alto rango critico e storiografico sulla mistica femminile, Benedetta Papisogli e Alessandra Bartolomei Romagnoli, hanno tessuto i fili, nella tavola rotonda conclusiva, delle tante questioni sollevate dalle relazioni e dai percorsi aperti nel Convegno, ampliando il discorso anche con due interventi che hanno cercato di fare il punto su argomenti, a tutt'oggi centrali nel dibattito ermeneutico rivolto alle "scritture estatiche": quello della "soggettività mistica femminile" e quello dei nodi di evoluzione e distinguo fra le diverse tradizioni medievali e moderne.

In un rapporto di stretta collaborazione e per dare migliore illustrazione ai vari percorsi che si sono intrecciati nel Seminario sulle *Voci dell'invisibile*, gli Atti del Convegno sono stati equamente distribuiti fra una sezione, quella delle scritture e riscritture del sacro e della documentazione relativa agli itinerari della "canonizzazione" della Venerabile Maria Maddalena Martinengo e della cultura e della musica conventuale e mistica connessa con le vicende del Seicento lombardo, pubblicata sui «Commentari dell'Ateneo»; quella più generale di discussione sulla produzione della mistica femminile, edita nel numero monografico della «Rivista di letteratura religiosa italiana», coordinato dalla sottoscritta con Renzo Rabboni, Claudio Griggio e Pietro Gibellini, che nell'Introduzione aveva avviato il Congresso tratteggiando sapientemente lo *status* e gli sviluppi degli studi relativi alla letteratura religiosa italiana di antico regime.

ELISABETTA SELMI

ELISABETTA SELMI*

DOTTRINA E *PAROLE INTÉRIEUR*
NEI PERCORSI DELLA SCRITTURA MISTICA
FEMMINILE**

All'origine della storia e della genealogia che avviano il formarsi di una imponente tradizione letteraria e speculativa della scrittura mistica femminile italiana, nel suo viaggio fra gli *arcana Dei* e i *secreta* dell'anima che segna il plasmarsi di un *lexicon* espressivo deputato alla resa ineffabile di un *itinerarium mentis in Deum*, forgiato, come documenta il vocabolario seicentesco del Sandaeus, strumento e testimonianza imprescindibili della «moderna scienza dei santi», nella creta viva delle pratiche di perfezione cristiana e dell'*humus* linguistica della 'teologia simbolica', all'incrocio di codici culturali della fede e della spiritualità, di modalità di pensiero e dell'immaginazione/rivelazione analogiche con cui si interpreta l'intraducibile contatto del sé e dell'altro da sé, dell'ontologico ed ascetico incontro del Tutto e del Nulla, si impone la voce effusiva della «notte interiore» di un'estatica umbra, Angela da Foligno. Figura rappresentativa, la sua, quasi archetipica di una «retorica della santità» e di un circuito intellettuale europeo di *mulierculae*, ingenuamente etichettate come *sine litteris*, che si cimentarono con i problemi della trascendenza e con le 'tenebre' di un apofatismo gnoseologico. Nel fecondo vivaio delle «vergini sante» che nello stretto giro di un secolo, tra il Duecento e il Trecento, contribuirono ad edificare l'ideale biblioteca di scritture spirituali femminili della prima Europa cristiana, da Matilde di Hackerborn (con il suo *Liber specialis gratiae*) a Gertrude di Hefta (con il *Legatus divinae pietatis*), dall'infelice Mar-

* Università degli Studi di Padova. Socia effettiva dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia giovedì 15 aprile 2021 in occasione del convegno *Voci dell'invisibile: scritture e riscritture del sacro*.

gherita Porete (nell'esemplare *Miroir des simples âmes anéanties*) a Brigida di Svezia, Angela da Foligno, ribattezzata *magistra theologorum* già dal XVII secolo,¹ come ben puntualizzava Giovanni Pozzi,

è la prima donna a esercitare in Italia un carisma consapevole di dottorato femminile; la sua è la prima voce italiana il cui suono (benché oscurato) ci arrivi per il canale diretto della rivelazione personale, non della leggenda pia: la precedono solo quelle di Chiara di Assisi (1193-1253) e di Beatrice d'Este (1200-1226), ma sono incomparabilmente più esili.²

È proprio infatti in tale fortunata congiuntura cronologica che si assiste allo sviluppo di nuovi generi e sottogeneri letterari che verranno poi a caratterizzare per secoli i testi e la comunicazione della scrittura mistica, fra diari, dialoghi spirituali, lettere e autobiografie, ma soprattutto 'rivelazioni', dove si mescolano profezia e scrutinio razionale, aspetti visionari e scandaglio introspettivo a delineare la *narratio* di un viaggio intellettuale che è insieme 'anatomia' e perfezionamento dell'anima e interrogazione sulla presenza deficiente dell'essere, con una dialettica inedita e sconcertante di astrazioni figurative e di reificazioni corporee di un'esperienza metafisica che è «un andare di limite in limite oltre ogni limite» della parola e della conoscenza. La sua *langue*, come ha insegnamento mirabilmente Giovanni Pozzi, combina e ricombina *ad libitum* la tastiera delle variazioni e dei risvolti ossimorici, nello stravolgimento antifrastico degli 'abiti' ordinari con cui si interpreta e si conferisce senso e valore ai diversi livelli naturali e spirituali della realtà.

Angela da Foligno ci trasmette i contenuti del suo itinerario mistico in due opere, il *Memoriale* e il *Transito*, in cui il complesso problema dell'autorialità, così come per altri testi di mistiche dell'età medievale, è stato già criticamente sviscerato dal Pozzi e recensito dalla sapiente filologia delle loro più recenti edizioni, rispetto alle questioni del «disordine redazionale»³ del *corpus* manoscritto della Folignate, e ai complessi problemi della circolazione e trascrizione snaturante la *facies* linguistica originaria della parlata umbra. È, senza dubbio, un nodo dirimente, ma marginale rispetto al *focus* d'interessi che qui s'intende ridiscutere, riguardo al costituirsi di modelli simbolici che concorsero a sbizzare la struttura speculativa di una tradizione mistica femminile. È una tradizione che si avventura

¹ Cfr. R. FUSCO, *Angela, Giuliana, Margherita. Tre mistiche medievali*. Prefazione di Angelo Comastri, Milano, Ancora, 2008, pp. 79-81.

² G. POZZI, *Introduzione a ANGELA DA FOLIGNO, Il libro dell'esperienza*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 11-55: a p. 24 (da questa ediz. si cita intraduz.).

³ Ivi, p. 57.

nelle solitudini dell'io per dare storia e forma a un linguaggio dell'interiorità cristiana in cui, pur nelle inevitabili differenze dipendenti dalle varietà dei contesti storici e culturali, si circoscrive un campo d'indagine che significativamente coopera a fabbricare quel castello della "scienza dell'anima", il cui lessico concettuale germoglia nelle più inedite e illuminanti sinergie fra le forme della sensibilità religiosa, le introiezioni degli stati morali dell'io e gli *analogia* immaginativi e intellettuali del volo metafisico.

Il dire di Dio di Angela reifica in simboli saperi e immagini di entrambe le varianti con cui si manifesta la tradizione mistica medievale, quella nuziale e quella dell'essenza: è un tradurre in parole un'esperienza diretta e dialogica con la realtà divina che si configura, nel linguaggio della Folignate, secondo la modalità trascendente che ella definisce *cum tanta tenebra*. La sua si proclama come una percezione sublime extra-modo segreta e oscura, ma nello stesso tempo certissima e assoluta. Ma il percorso trascendente, intellettuale e affettivo, fino al vertice altissimo di una comprensione che distrugge qualsiasi immagine, qualsiasi referente simbolico chiamato strumentalmente a interpretare essenza e verità di Dio (nello spasmo del paradosso mistico di un Dio-Nulla, Angela, l'«illetterata» che parla con una agguerrita sapienza teologica, enuncia nel *Memoriale*: «si dico quod trahit me cum dulcedine vel amore vel cum aliqua re quae possit nominari vel cogitari vel imaginari, totum est falsum, quia non trahit me cum aliqua re quae possit nominari vel cogitari ab aliquo sapientissimo de mundo; et si dico quod est omne bonum, destruo illud»)⁴, è invero un percorso a due sensi. Se, per un verso, si configura come un cammino dentro Dio fino alla illuminazione della sua assoluta alterità rispetto a ogni forma di pensiero possibile; dall'altro, è una discesa, un viaggio nel 'fondo' dell'anima che attualizza il dato dottrinale dell'«inabitazione divina» nel processo del discernimento degli spiriti, con cui si radiografano gli stadi dell'assimilazione deificante quale accesso all'«amore puro» e alla cointuizione dell'autofilia di Dio (di un Dio che ama se stesso nelle creature): fulcro stesso della vicenda unitiva del pensiero mistico per cui l'anima raggiunge Dio passando attraverso se stessa.

Alcuni secoli dopo, nella stagione che conclude l'*âge d'or* della scienza mistica seicentesca, è ancora una voce potente, quella di una estatica colta e letteratissima, la beata bresciana Maria Maddalena Martinengo, a riepi-logare esemplarmente gli esiti moderni cui indirizzava la lucida *speculatio* dell'anima di Angela, quella sua interrogazione inesausta alla scoperta di

⁴ ANGELA DA FOLIGNO, *Memoriale*, cap. IX: «Septimus passus supplens», p. 360, 76-81 (si cita dalla versione latina: *Il libro della beata Angela da Foligno*, edizione critica, a cura di L. Thier-A. Caluffetti, Roma, Grottaferrata, 1985).

una «unità dello spirito» che diviene certezza della presenza di Dio in lei. La Martinengo, infatti, trasforma nel lessico di una raffinata analitica sei-settecentesca della *discretio spirituum* e nella topica dellavita interiore quel modello di introversione/estroversione psichica ed ontologica che la Folignate aveva espresso *ab ovo*, nel suo linguaggio ancora imbastito di trafilature e partizioni medievali (le scale della progressione meditativa e contemplativa, le 'vie' fondate su simmetrie con le facoltà aristoteliche e scolastiche dell'anima) in cui si combinavano, con risultanze e torsioni apofatiche inquiete e originalissime, figuranti della mistica, da san Bonaventura a Guglielmo di Saint-Thierry, con la fraseologia e le forme mentali della 'teologia affermativa'. Nel linguaggio di una teologia mistica che all'altezza della Martinengo si è ormai imposta quale *scientia a sé* stante con una sua trattatistica, che come nella *Clavis* di Maximilian van der Sandt (il latinizzato Sandaeus) codifica un enciclopedico inventario lessicale di attraversamento fra i registri dell'ascetica e dell'«anatomia» *de coeur e des passions* dei moralisti e spirituali francesi (Montaigne, Pascal, Arnauld) e quelli della pratica dei *médecins philosophes*⁵ (Du Laurens, Burton)⁶, la beata bresciana dichiara, nell'accensione dei suoi 'lumi interiori', come la «vicenda unitiva» si dispieghi quale conoscenza di sé. È infatti la voce stessa di Dio, che lei sceneggia nelle sue *Rivelazioni* o nei *Dialoghi spirituali fra l'anima e il corpo*, a rivelarle il 'sublime paradosso' della conoscenza cristiana: «Non v'è modo più facile di unirti a me quanto il conoscere te»⁷. Perciò Maria Maddalena nel discernimento della sua anima viatrice e «orante» sperimenta il vero significato di quell'ineffabile «cognoscere per amorem», agito nel

⁵ Cfr. LOUIS VAN DELFT, *L'anatomia «ad majorem gloriam Dei»*, in *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, Bologna, Mulino, 2004, pp. 112-171; C. OSSOLA, «*Anatomia depicta*». *L'uomo dentro e fuori*, in ID., *L'autunno del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2013, pp. 396-398; L. BISELLO, «*Intus et extra idem*»: *l'anatomia morale nella letteratura italiana moderna*, «Lettere Italiane», I, 2016, pp. 3-41.

⁶ Si pensi a un testo capitale come *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton (1621) che si avvale di modelli anatomici e dello strumentario della medicina/terapia del corpo per sondare gli inesplorati recessi della mente e della medicina dell'anima in un contesto di educazione morale e metafisica; o ai testi del medico Robert Fludd, esemplari per le confluenze in una *anatomia mystica*, come nel suo *Anatomiae Amphitheatrum* (1633), o André Du Laurens che in *Oeuvres anatomiques* (Paris, 1639) dimostra «quanto l'anatomia sia utile all'uomo per conoscere Dio».

⁷ M.M. MARTINENGO, *Gli scritti*. Edizione critica, introduzione e note, a cura di F. Fusar Bassini, I, Roma, Istituto Storico dei Cappuccini, 2006, p. 278. Per un profilo biografico e intellettuale della Martinengo: cfr. FUSAR BASSINI, *Lineamenti biografici e Lineamenti dell'esperienza spirituale*, in *Gli scritti*, cit., pp. 85-323; E. SELMI, «*Anime divote e «tragici deliqui»*. *Lirica e teatro nelle metamorfosi della «letteratura spirituale» tra Seicento e Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 115-154.

teatro di un'interiorità toccata dal palpito divino dove l'anima si 'snaturalizza' e partecipa «per somiglianza» alla «Verità increata». Così al culmine di una rivelazione estatica, nella vertigine straniante che sovverte e sospende tutte le possibili «opposizioni vigenti nella logica ordinaria», dove l'interno e l'esterno coincidono, proiettando il sé nell'Altro divino, la Martinengo conclude esemplarmente: «Oh quanto è vero che la conoscenza di sé è la scienza di tutte le scienze»⁸. È un discorso che unifica, all'insegna di una progressiva emancipazione dal sistema della 'teologia scolastica' (dai suoi modelli intellettualistici, dalle sue «sottigliezze»⁹ e astrazioni metafisiche, dai modi del suo razionalismo), la ricerca di un *côté* di estatici e di estatiche di latitudine europea (da François de Sales e Diego Alvarez de Paz a Tomás de Jesús, da Teresa d'Avila a Veronica Giuliani e Giovanna Maria della Croce) che dalla «scienza saporosa»¹⁰ di San Giovanni della Croce, che abilita a penetrare nell'enigma della Verità divina attraverso «una conoscenza per via di amore», raffina, nella radicalizzazione di un coniugio fino allora sentito come assolutamente inconciliabile fra le sfere del sensibile e dell'intelligibile, del 'sapore' e del sapere della conoscenza, lo sguardo contemplativo verso il centro dell'anima, perché – scriveva Bernardino di Laredo (*Salita del Monte Sion*) – «non è possibile senza la conoscenza di noi stessi raggiungere la santità perfetta».

⁸ MARTINENGO, *Gli scritti*, cit., I, p. 278. Il discorso della Venerabile si avvicina qui significativamente agli insegnamenti che lo spirituale francese J.J. Surin trasmette ai suoi confratelli riguardo alla «cultura dell'interiorità», per cui si rimanda a MINO BERGAMO, *L'anatomia dell'anima da François de Sales a Fénelon*, Milano, Edizioni Biblioteca francescana, 2021, pp. 16-19.

⁹ È il termine critico con cui J.-B. Bossuet, nel suo apologetico manuale *Istruzioni sugli stati d'orazione* (in *Opere*, Venezia, Zerletti, 1795, I), si scaglia contro le ritenute eterodosse, inappropriate 'fantasticherie' della teologia mistica moderna dove si abusa delle parole, si «forzano le allegorie [...] spingendole fino alle più assurde conseguenze»: cfr. N. VON PRELLWITZ, *Introduzione a GIOVANNI DELLA CROCE, Cantico spirituale*, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 24-25.

¹⁰ Giovanni della Croce scrive nel suo *Commento alla Strofe VII del Cantico spirituale* (ivi, pp. 127-128): «[...] perché se gli angeli mi ispirano e gli uomini mi insegnano di te, sempre più mi innamoro di te [ossia di Dio]; e così sento di più la mia piaga d'amore [...]. Ma al di là della piaga che mi infliggono queste creature nelle mille grazie che mi fanno capire di te, c'è quel *non so che*, qualcosa che si sente resta ancora da dire, qualcosa che si riconosce ancora inespreso; è una sublime impronta di Dio che si svela all'anima e nello stesso tempo resta da rintracciare; è un'altissima comprensione di Dio che non sappiamo dire – quindi la chiama *un non so che* –; [...]. Così, uno dei grandi favori transitori concessi da Dio all'anima in questa vita è la chiara comprensione unita all'alto sentimento di Dio [*altrove lo chiamerà il 'gusto di Dio'*], tali da capire con chiarezza che non lo si può comprendere né sentire per intero; e questo è in una certa misura simile alla visione di Dio nel cielo, dove coloro che lo conoscono meglio capiscono più distintamente l'infinito che resta loro da conoscere».

Proprio quell'«assorbire» «tutta l'Anima mia», da parte di Dio, di cui parla la Martinengo con il ricorso a un'azione verbale che traduce il processo di estroversione dell'anima in figuranti metaforici equorei di liquefazione e distillazione o nell'immaginario scientifico dei fluidi e dei 'vasi comunicanti' (in altri casi risemantizza in chiave mistica la funzione dei contrappesi dell'orologio, avvalendosi di quella poesia degli 'automi', così familiare alla sperimentazione analogica della gnoseologia e della letteratura barocche), diviene scoperta «in forma animata» dell'inconsistenza creaturale: un ritorno nell'ambito di un apofatismo conoscitivo che da Dionigi Areopagita conduce alla *noche oscura* di san Giovanni della Croce, attraverso un'entificazione soggettiva e 'sperimentale' dell'oggetto della conoscenza in cui la grazia della sapienza appaga l'intelletto e il sentimento. A monte si riconosce ancora l'incidenza di una agostiniana *regio dissimilitudinis* dell'*intimo meo*, ossia dello spazio dove Dio si rivela e si nasconde, rispondendo a quelle adibizioni che, sul piano dell'ascetica e della morale, Pascal chiamerà poi i recessi e «le ragioni del cuore». Itinerario mentale, il paradigma che ne inscena le modalità, è quello dei tormenti e delle estasi della coppia amorosa, della storia che si svolge fra Dio e Io, Amore e Nulla, annodati nella loro valenza oppositiva dal fattore comune e transitivo di una 'non conoscenza'.

Angela da Foligno, all'inizio del *Memoriale*, nomina Dio come «Amore non conosciuto», e al termine della sua esperienza, sul letto di morte, nell'epilogo del *Transito*, parla dell'io come «nulla non conosciuto»; di fronte allo sconcerto conturbante e ossimorico che la sua confessione testamentaria produce, Pozzi reputava che proprio in questi caratteri il suo linguaggio «si innalzasse ai gradi più alti della speculazione e della storia della mistica»¹¹. «Quando Angela afferma che l'anima mostrata a se stessa non ha potuto conoscersi, non si tratta più di ascesi» – ribadiva Pozzi –, «perché è messo in causa un conoscere». Le asserzioni dell'estatica mostrano infatti, con un indubbio scarto concettuale, di non contenersi più soltanto nell'ordine dei tradizionali referenti ascetici della spiritualità cristiana, secondo cui il nulla dell'anima si associa alla sfera delle miserie morali della vacuità e della finitezza dell'uomo. Per tali ragioni Pozzi si interrogava dubitativamente se nell'arduo approdo della Folignate

non le fosse presente in qualche modo il principio dell'indeterminazione dell'anima, quello che definendola *tabula rasa* su cui non è scritto nulla e tutto può esservi iscritto, ne fa di conseguenza un niente.

Quando Angela proclama «nichil video et omnia video», Pozzi si

¹¹ ANGELA DA FOLIGNO, *Il libro dell'esperienza*, cit., p. 42.

chiede ancora se l'espressione possa esser ricondotta al principio per cui l'anima diviene se stessa e ogni cosa solo perché è preliminarmente un niente.

Ma allora altri dubbi si affollano, perché se Dio trascende l'essere, la sua unione con l'umanità sembrerebbe dover comportare «una rinuncia infinita al suo essere divino»; altri interrogativi, infatti, tormentano la Veggente che in «formadi domanda» provoca gli stessi fondamenti della dottrina teologica sull'identità del «locutore divino»: del Dio che la vivifica e la fa parlare dei grandi misteri della fede, anticipando così dialogicamente l'approdo a quel *divina pati* in cui termina la *narratio* mistica, la partecipazione esperienziale all'unione trinitaria:

«È venuta in te la Trinità»; digli pure: «È venuta, è venuta in te», chiedigli come ha potuto venire. E mi si concedeva di capire che, benché fosse venuta in me, pure era in cielo e da lì non si partiva. E, siccome io ancor non ero in chiaro, non parendomi che avesse risposto in modo comprensibile e completo, aggiunse: «Digli: “Quando ti furon dette quelle parole, voglio dire ‘Io sono lo Spirito Santo’ e poi ‘Io son quello che fu crocifisso per te’, allora stavano in te sia il Padre che il Figlio che lo Spirito Santo». Io dubitavo proprio circa questo, cioè in qual maniera il Padre fosse venuto in me così indegna insieme col Figlio e lo Spirito Santo; e stavo pensando che cose simili potevano essermi dette per ingannarmi, e allora mi venne detto e ridetto così: «La Trinità era venuta in te».¹²

L'abile sceneggiatura argomentativa di Angela punta a rappresentare la 'divinizzazione' come un'oltranza non contenibile nelle attese, nelle categorie concettuali dell'uomo, ossia nei termini di «un appropriarsi di Dio come bene che colma i limiti della natura umana», ma come «partecipazione all'attività conoscitiva e amorosa del Dio-Trinità».

Il viaggio metafisico di Angela, che si consuma nei dilemmi dell'introspezione nel 'fondo' dell'anima, mossa dalla fascinazione esorbitante ed in traducibile di «una percezione tenebrosa di Dio»¹³ (meta che è per

¹² Ivi, pp. 112-113; e Nota di G. Pozzi, *L'avvento della Trinità*, p. 111.

¹³ CH.A. BERNARD, *Il Dio dei mistici*: vol. II, *La conformazione a Cristo*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2000, p. 159, analizza con acribia i tratti di straordinaria perspicacia e originalità del linguaggio angelano che, se pur discende dalla teologia apofatica e dalla interpretazione del senso della trascendenza espresso dal concetto di tenebra di Dionigi Areopagita (cfr. H.CH. PUECH, *La ténèbre mystique chez le Pseudo-Denys L'Aréopagite et dans la tradition patristique*, «Le Études Carmelitaines», XXIII/11, 1938, pp. 33-53), e giunge a collimare, come giudica padre Pozzi (*Il libro dell'esperienza*, cit., p. 52) con l'ontologismo di Eckhart nel sermone 83, *Renovamini spiritu mentis vestrae*: Se ami Dio in quanto Dio, in quanto Spirito, in quanto Persona o in quanto Immagine – tutto questo deve sparire – Come dunque devi amarlo? – devi amarlo in quanto è un non Dio, un non Spirito, una non Persona, una non-Immagine, o per meglio dire, in quanto è un

lei alterità estrema di una «speranza in un Bene segreto, certissimo e nascosto, che conosco *con tanta tenebra*»¹⁴, è una esperienza liminale che lo spirito prova e la mente astrae in una rarefazione ineffabile in cui la transitività (il *passaggio* della letteratura spirituale) fra Dio e Nulla, Amore e Tenebra risolve ‘per via negativa’ l’opposizione fra i due termini nel «comporsi in un qualche cosa che li svuota entrambi della loro contrarietà» fino all’infigurabile e inconcepibile ‘coincidenza degli opposti’. Per esprimere il ‘transito conoscitivo’ dei mistici (‘l’uscita da sé medesimi nel deserto dell’intimità divina’), Angela trasferisce l’atto della più elevata «potenza dell’anima» contemplativa, che san Bonaventura e Riccardo di san Vittore chiamavano «apice della mente o sinderesi» (ossia «l’abito della ragion pratica creato all’anima con la quale l’anima sortisce in qualche modo una considerazione immediata di lui»), nelle cognizioni e sul terreno della mistica essenziale, quella di Tauler e di Eckhart, in cui «la mente, o apice dello spirito, è il nudo e deiforme fondo dell’anima, cioè l’essenza semplice dell’anima in cui è impressa l’immagine di Dio»¹⁵. Sono, queste ultime, le parole con le quali il card. Giovanni Bona interpretava nel suo manuale seicentesco, *Via Compendii ad Deum*, le due diverse strade in cui le “parti”, le “potenze” (per i mistici), dell’anima sperimentano «il transito

puro, limpido, chiaro Uno, separato da ogni dualità»), aggiunge un’ulteriore significativa distinzione perché – spiega Bernard - «Se si vuole seguire esattamente il testo del *Memoriale* nella misura consentita da un’espressione necessariamente deficiente, si possono distinguere tre modalità divisione divina: una, “nella tenebra”, che è la percezione nuda della Divinità; un’altra “con tenebra”, che accompagna considerazioni particolari come quella dell’umanità di Cristo; una terza infine, “con grande tenebra”, la quale si avvicina alla prima, anche se è possibile scorgervi, come nel mistero trinitario, qualche distinzione».

¹⁴ ANGELA DA FOLIGNO, *Memoriale*, cap. IX, p. 356, 36-38: «In nullo bono quod exterius narrari possit nec etiam cogitari habeo spem meam modo. Sed habeo spem in uno bono secreto, certissimo et incluso, quod intelligo cum tanta «tenebra». La connessione tra il simbolo della tenebra e la trascendenza divina deriva dalla tradizione che si forma intorno allo Pseudo-Dionigi Areopagita, in tali termini (traduz. Di P. Scazzoso): «Considerando ciò in senso eminente e non secondo il senso privato, bisogna in verità riconoscere che l’inconoscenza secondo Dio sfugge a coloro che possiedono la luce e la conoscenza degli esseri, e che la trascendenza di questa tenebra si nasconde ad ogni luce e abolisce ogni conoscenza. Se qualcuno, vedendo Dio, comprende ciò che vede, significa che non l’ha visto, ma ha visto soltanto qualcuno degli esseri che gli appartengono e sono conosciuti; egli, infatti, rimane al disopra dello spirito e al disopra della sostanza, sfuggendo alla conoscenza e all’essere, poiché trascende l’essere e lo spirito» (corsivo nostro): DIONIGI AREOPAGITA, «Lettera I», in *Tutte le opere*, traduzione di P. Scazzoso, Milano, Rusconi, 1981, pp. 419-420.

¹⁵ Cfr. G. BONA, *Via Compendii ad Deum. Via breve a Dio (1657). Con le aspirazioni tradotte da Ermes Visconti (1836)*. Introduzione e testo bilingue a cura di Sabrina Stroppa, Firenze, Olschki, 2006, pp. 134-135. Le definizioni riportate sono desunte da tale Compendio, ricapitolativo, nel gran secolo della mistica seicentesca, della tradizione apofatica e delle sue distinzioni.

dall'operazione umana e naturale a quella divina e soprannaturale» («Quod si loquamur non simpliciter de contemplatione, sed de transitu a modo operandi humano, et naturali ad divinum et supernaturalem»)¹⁶, ovvero la conquista dell'«abito della sapienza». Il *Compendium* di Bona ricostruisce e ricapitola una sorta di storia della tradizione dell'apofatismo, nell'ottica del trattato moderno di spiritualità e nel linguaggio dell'*Anatomie de l'âme*, a partire dalla consapevolezza di un divorzio ormai consumato fra Scolastica e Teologia simbolica, perché

habet mystica Theologia suas voces, quas terminos vocant dialectici, sicut omnes artes et scientiae: et cum sit omnino supernaturalis, eius principium, finis, et media, modusque tendenti in finem, voces quoque et phrases, quibus traditur, naturae ordinem ac vires, atque humanae sapientiae verba transcendunt¹⁷.

E sempre per rifarci alle parole riepilogative con cui il Bona veniva illustrando strategicamente l'alterità difficile da comprendere, ma oltremodo vitale, della via apofatica della mistica in un contesto storico che l'attaccava da più fronti, quello dello scetticismo del razionalismo filosofico e quello della dogmatica cattolica, egli così chiariva:

Altri ragionano altrimenti, chiamando 'anima' le operazioni della parte sensitiva e appetitiva, e 'spirito' le potenze razionali. La mente, o apice dello spirito, è il nudo e deiforme fondo dell'anima, cioè l'essenza semplice dell'anima in cui è impressa l'immagine di Dio. Per 'fondo' intendo l'*hegemonikon* dell'anima, ovvero la sua parte migliore: uso un termine che appartiene agli Stoici, ma in modo diverso da come essi l'intendono¹⁸. Penso infatti all'anima come a un vaso trasparente, atto a ricevere ogni illuminazione così come ogni ombra proveniente dalle cose. E come la parte più bassa del vaso si chiama 'fondo', e contiene e trattiene tutto ciò che vi viene versato, così spetta lo stesso nome alla nostra parte più alta, ovvero all'apice della mente. *E come il 'fondo' tanto più si cela quanto più viene colmato di corpi densi e opachi, così l'anima tanto meno riesce a ricevere l'irradiazione divina quante più solide parvenze di cose terrene versa sopra l'illuminazione divina. Ma una volta che si sia svuotato di*

¹⁶ BONA, *Via Compendii ad Deum. Via breve a Dio* (1657), cit., pp. 129-131.

¹⁷ G. BONA, *De discretione spirituum liber unus*, cap. XX, V, 5, Romae, Tinassii, 1672; si cita da *Eminentissimi Domini D. Ioannis Bona [...] Opera omnia, quotquot hactenus separatim edita fuere, nunc primum in unum corpus collecta, et emendatiora prodeunt [...]*, Antuerpiae, H. et C. Verdussen, B. Foppen, J.B. Verdussen, 1694, p. 191. Per una lettura del testo: S. STROPPA, *Il sibilo del serpente e la voce dello sposo. Lettura del «De discretione spirituum» di Giovanni Bona (1672)*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», XXIV, 1998, pp. 461-478.

¹⁸ In «modo diverso» rispetto al progetto finalistico perché gli Stoici lo inseriscono in una concezione immanente e non trascendente.

tutte le immagini delle creature, nel fondo dell'anima apparirà semplice e amabile il volto di Dio. Di questo fondo hanno parlato Tauler, e altri mistici in vari luoghi¹⁹. [corsivo nostro]

Nel tentativo del Bona di porre ordine, di *expurgare* dalle sue eccedenze creative una materia mistica involta nella caligine di un linguaggio arduo e oscuro, ostico e per iniziati nella sua plusvalenza segreta e allegorica, che offriva inevitabilmente il fianco alle censure dell'apologetica cattolica, e nella convinzione di un'importanza assoluta di tale tradizione per la costruzione e il progetto moderni di una nuova antropologia religiosa e di una diversa apologetica cristiana, il cardinale sanciva a chiare lettere, proprio nel preambolo del *Compendium*, la distanza che veniva separando le «angustie» di «una via scolastica» alla sapienza, «incapace di superare i limiti dell'umana speculazione», da «una via mistica» in grado di dilatare il cuore all'infinito, trascendendo «tutti i modi della conoscenza naturale».

La prima è una via lunga, laboriosa e difficile; la seconda è breve, semplice, facilissima. Quella inizia dal basso, cioè dallo sradicamento delle male abitudini e dalla moderazione dei tempestosi affetti, e, attraverso la pratica delle virtù e l'impegno della vita attiva, ascende fino all'apice della perfezione; questa, *in un mirabile moto circolare, nasce dall'amore, procede verso l'amore e nell'amore termina, attraverso moti anagogici e infiammate aspirazioni: l'amore, infatti, come riconosce anche Platone, è un «circolo perpetuo che gira attorno, dal Bene verso il Bene»*²⁰. [corsivo nostro]

Giovanni Bona cerca qui di translitterare in una grammatica filosofica accettata quel «cognoscere per amorem», cifra dell'alterità di un linguaggio mistico che intendeva, soprattutto nel Seicento, marcare la distanza rispetto alletante fabbriche concettuali della Scolastica, aristotelica e tomistica, per radiografare il processo di “sospensione ordinaria delle potenze” (quella

¹⁹ BONA, *Via Compendii ad Deum*, pp. 135-136.

²⁰ Ivi, p. 9. La citazione riprende Plato, in *Convivio*, «ubi docte et fuse de Amore»: cfr. *Convivium vel De Amore*, in PLATONIS *Opera [omnia]*, tra[s]latione Marsilii Ficini [...], Basilea, Froben, 1546, p. 416 ss. Si tratta di una sentenza in origine dionisiana (cfr. *De divinis nominibus*, IV, 14: «Qua in re et fine et principio se carere divinus amor excellenter ostendit, tamquam sempiternus circulus, propter bonum, ex bono, in bono et ad bonum indeclinabili conversione circumiens») che Marsilio Ficino trascrive nel suo commento al *Convivio* e ne *El libro dell'Amore*. Si cita dall'edizione a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, cap. II, p. 23: «E questo intese Ieroteo e Dionisio Ariopagita in quel loro inno preclaro, nel quale così questi teologi cantarono: “Amore è un cerchio buono el quale da sempre da bene in bene si rivolta” (cfr. S. STROPPA, *Note a GIOVANNI BONA, Via Compendii ad Deum*, cit., pp. 8-9). Si veda anche: G. BONA, *Manuductio ad Coelum, medullam continens sanctorum Patrum ac veterum Philosophorum*, Romae, A. Bernabò, 1658.

vacuitas, quel vuoto *pneumatico*, quello sradicamento del *fundus*, della *essentia* dell'Anima) in cui si configurava, con il debordante, e 'chimerico' per i teologi dogmatici detrattori dell'apofatismo mistico, lessico dei contemplativi, lo scarto di quella «notte interiore» partecipe dell'illuminazione divina, dove si realizzava, sul piano speculativo, il biblico 'vedere *sicut est*', il senso divino dell'uomo. È quella straordinaria esperienza di unione tra il comprendere e l'amare che salda le facoltà della conoscenza e le facoltà dell'affetto, interpretabile nella sua radicalità solo attraverso il rovesciamento delle tradizionali modalità logiche e metafisiche dell'essere/non essere, che Bona, nella sua volontà di aggirare le accuse di oscurità e la pericolosità dell'oltranza espressiva dei mistici, sfuggente al controllo ecclesiastico, riconduceva alle radici di una linea platonica e dionisiana, inscritta nella tradizione del pensiero occidentale e della sapienza e devozione cristiane dei Padri: una linea che dallo pseudo-Dionigi a Origene, dall'*ordo amoris* agostiniano a Bonaventura a Ruysbroeck²¹ veniva aggregando Ficino (*El libro de l'amore*), Gerson, giungendo fino alle ardue vette della spiritualità moderna di Tommaso di Gesù (*De divina contemplatione*, 1620), Laurent de Paris (*Le Palais de l'Amour Divin*, 1602), Luís de Granada e François de Sales (*Traité de l'amour de Dieu*, 1616), il sommo fra tutti «omni encomio superior»²². Nella filiera delle voci che Bona chiama all'appello per consacrare la verità trascendente, i modelli e le modalità della *novitas* della teologia simbolica, della logica nella sua 'topologia dell'anima', sul fondamento di una tradizione autorevolissima – perché «tutte le virtù altro

²¹ Di Jan van Ruysbroec si riprende lo *Speculo aeternae salutis* (Coloniae, 1552) in un passo del *Compendium*, centrale per definire la biblioteca di *auctores* di Giovanni Bona, ma soprattutto il disegno del cardinale nel *vindicari* l'autorevolezza della tradizione d'abisso dei mistici; passo che si riporta perciò per esteso: «Solo allora la parte più alta della nostra anima sarà pronta a ricevere Dio, come spiega, nello *Specchio della salvezza eterna*, il sommo contemplatore delle realtà divine Ruysbroeck: quando sarà completamente denudata e svuotata di forme e di immagini, lo sguardo fissamente rivolto verso il suo principio. Ma poiché per fare questo, come attesta san Bonaventura [*Itinerario della mente in Dio*, VII, 5], "nulla può la natura e poco la scienza" [...] entriamo nella caligine; tacitiamo gli affanni, le passioni, i fantasmi: passiamo con Cristo crocifisso "da questo mondo al Padre, affinché, dopo averlo visto, possiamo dire con Filippo: "ciò mi basta". Come dice Plotino [*Enneadi*, VI, 9] "la vera vita è fuga di solo a solo". Ma preferisco addurre i nostri: "Abbandona l'uomo, l'angelo, il cielo", dice Tauler, "e accogli nudamente in sé il bene stesso essenziale, la verità stessa essenziale; perché qualsiasi altra cosa vi si aggiunga, nasconde e preclude l'unità". I Platonici, che san Massimo afferma usare molto spesso frasi e locuzioni di Dionigi Areopagita, nient'altro insegnano con più insistenza che la necessità di abbandonare tutto per ascendere a Dio: e infatti il *Fedone* platonico dice che la filosofia è avulsione dell'anima dal corpo, cioè la sua separazione dagli affetti corporei». Rilevante è qui l'individuazione dell'archetipo nel *Fedone* platonico in ragione della sua ontologia e del processo della conoscenza come anamnesi.

²² BONA, *Via Compendii ad Deum*, pp. 308-309.

non sono che l'ordine nell'amore, come disse Agostino», e «l'Amore è in sé conoscenza», come già sosteneva Gregorio Magno –, non manca anche il riconoscimento di quel manipolo di *theodidactae* che, «al di sopra della norma, quanto alla filosofia dell'amore», benché «nel sesso debole», si resero insigni come «Teresa d'Avila, Gertrude di Hefta, Maddalena de' Pazzi, le tre Caterine – da Siena, da Genova e da Bologna –²³, e altre, negli scritti delle quali si potrà cercare una più compiuta nozione di Amore»²⁴. *Magistrae*, quindi, di un sapere che merita la memoria lungo la via del progresso di una spiritualità che, al suo apice nel Seicento, approda, attraverso la pluralità esperienziale delle tante voci estatiche, alla costruzione di un modello espressivo che interagisce con i nuovi registri scientifici e intellettuali dell'età barocca, ma soprattutto con il raffinamento di un linguaggio dell'*introversione* declinato nella scoperta di quel territorio sconfinato dell'«interiorità», di quel «fondo del cuore» di cui hanno illustrato la straordinaria vitalità Mino Bergamo e Benedetta Papasogli²⁵. Terra di frontiera, crogiuolo di una modernità in cui confluiscono ambiti di esperienza eterogenei.

È il territorio dell'«anatomia dell'anima», un'anatomia *déliée* come si dirà poi, nel pieno Settecento, nella voce omonima dell'*Encyclopédie*, redatta da Diderot²⁶, dove si procede attraverso sinossi di frammenti, parte di uno scibile intellettuale e psichico che si cala nella percezione, nell'esemplarità esistenziale di una ricerca e di una interrogazione che sfugge alla logica delle verità assiomatiche, ai sistemi globali e che, sul versante dello spirito e dello stile mondani dell'epoca, si ritrova, per citare un caso emblematico, nella dialettica fra il sacro e il profano, in quel complesso capitolo di riflessioni e discorsi sull'*amour-propre* e sull'«amor puro» delle *précieuses*. È in fondo la proiezione di un esercizio di autoscienza diffrattiva, distraente che si sottrae all'*esprit de système* nei fondamenti che regolano le polarità del visibile/dell'invisibile, del materiale/dell'immateriale, attraversata da una tensione che più che un conoscere è un raggiungere esistenzialmente un senso, «inaccessibile alla pura analisi del concetto», ma invece sperimentabile in quella parte oscura, notturna dell'uomo, in quell'«abisso» che già Montaigne definiva, in termini di contrarietà, come «labirinto», «replis», «tenebre», «profondità»

²³ Fa riferimento a Caterina da Siena, Caterina Vigri, Caterina Fieschi.

²⁴ BONA, *Via Compendii ad Deum*, cit., p. 308.

²⁵ B. PAPASOGLI, *Le «Fond du coeur»; figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2008.

²⁶ Sotto la voce *Anatomie*, in *Encyclopédie*, fac-simile della 1^a ediz. (1751-1780), Stuttgart/Bad Cannstatt, Frommann, 1966, t. 1, p. 415 (cfr. VAN DELFT, *Frammento e anatomia*, pp. 210-216).

(*Essais*, II, 6). Secondo quanto sosteneva Pascal, è una sorta di autocoscienza cartesiana delle passioni e delle oscurità del cuore, deprivata delle astrazioni del metodo e della sua fondazione teoretica per farsi ‘pulsazione cardiaca’ nell’alternativa con cui il filosofo riconosceva che «il cuore e non la ragione sente Dio. Ecco che cosa è la fede: Dio sensibile al cuore»²⁷.

Sonia Vazzano, analizzando il modello che si era venuto assestando nelle *Massime* di Madeleine de Souvré de Sablé, nell’afflato religioso e portorealista della fase finale della sua vita, osservava come nel suo contraddittorio percorso di introspezione fra l’*amour propre* e l’*amour de Dieu* la marchesa

da un lato subisse l’influsso delle riflessioni di Pascal, per il quale il sentimento apparteneva al giudizio mentre le scienze appartenevano all’intelletto; e dall’altro quello di La Rochefoucauld, che stabiliva come erroneamente gli uomini credessero che intelletto e giudizio fossero due cose differenti, poiché quest’ultimo non è altro che *la grandezza della luce dell’intelletto che penetra nel fondo delle cose*²⁸.

«La spiritualità favorisce la discesa in sé», l’introversione con tutto ciò che nel linguaggio della modernità diverrà ben presto «la conoscenza dell’interiorità dell’uomo», a partire da un’attrazione all’abisso quale ricerca inquieta e ‘agonale’ – secondo quanto dirà Pascal, nella tragica percezione di un «infinito nulla», di «una irraggiungibile identità metafisica», nel suo illustre pensiero 135: «A noi piace soltanto il combattimento [...], noi non cerchiamomai le cose, ma la ricerca delle cose». È una ricerca che attraverso una finissima analitica psicologica dell’enigma umano diviene spasmo e desiderio del superamento della sua finitudine, anelito a una trascendenza che nel pessimismo pascaliano, nell’ascetica dei moralisti o nell’alterità dei mistici si fa accettazione del mistero in tutta la sua tragica incommensurabilità. Le istanze che concorrono a tracciare i sentieri di una nuova antropologia, che Eustache de Saint-Paul nel *Bref traité des puissance et facultés de notre âme* (1634) nominerà, fra i primi, “anatomia dell’anima”, indirizzano alla ripresa della grande tradizione spirituale di Sant’Agostino e San Benedetto, ma è indubbio che a forgiare i referenti speculativi, i modelli della rappresentazione, la diversa costellazione semantica di un linguaggio radicalmente connotato dalla drammaticità del limite dell’«inconoscenza» e del sentimento del nulla (*oscurità, notte, abisso, tenebre, profondità, terre sconosciute*) è una felicissima osmosi di apporti e di

²⁷ B. PASCAL, *Pensieri*. Nuova edizione, a cura di P. Sellier secondo l’ordine pascaliano. Introduzione e traduzione di Benedetta Papisogli, Paris, Città Nuova, 2003; cfr. B. Pascal, *Pensieri*, a cura di F. Masini, Pordenone, Edizioni Studio Testi, 1986, pp. XIV ss.

²⁸ S. VAZZANO, *Riflessioni sull’amore. Madame de Sablé e il salotto di Port-Royal*, Roma, Carocci, 2008, pp. 85-87.

esperienze che provengono sia dai saperi della cultura mondana – le nuove scoperte di «terre incognite» della «Carte du Pays de Tendre» delle *précieuses* – sia dai nuovi traslati metaforici dell'intersoggettività trascendente e teofanica dei mistici.

Ne ha studiato con raffinata acribia la storia un compianto scomparso come Mino Bergamo che, nella sua perlustrazione ad ampio raggio dei rivolgimenti che segnano la cultura della spiritualità della prima età moderna, individuava le linee portanti dei due diversi «modelli dell'anima» che dominano e confliggono lungo lo sviluppo del Seicento: quello aristotelico-tomistico, dell'ascetica degli esercizi spirituali, del temperamento, della via attiva e regolata dal discernimento delle operazioni dell'anima; e il modello reno-fiammingo, ereditato dal misticismo dell'assenza di Eckhart, Tauler, Ruysbroeck. Nella sinfonia di voci che si intrecciano a definirne la topologia filosofico-religiosa, di cui Bergamo ci ha lasciato una rassegna esemplare, quella delle mistiche italiane ha un peso indubbiamente rilevante che quest'ultima stagione critica ha saputo via via riscoprire, a procedere dalla magistrale antologia delle scritture delle estatiche che Pozzi e Leonardi pubblicarono alla fine degli anni Ottanta. Quando sottratte a una riduttiva interpretazione agiografica e devota e ricondotte nel solco di una tradizione culturale che scandisce i tempi, gli sviluppi, le forme epistemologiche con cui l'uomo s'interroga sui processi della conoscenza di Dio per sondare l'abisso originario dell'esistenza umana, il valore o disvalore della sua dignità, il gorgo pulsionale di una irriducibile compresenza in lui di bene e di male, quanto del funzionamento e dell'anomalia generativa della sua 'macchina', insieme corporea e spirituale, della tragica esperienza della sua 'finitudine' e del suo nulla, le *theodidactae mulierculae*, «assetate dell'assenza», come le apostrofava dispreziosamente il gesuita Paolo Segneri, mostrano di cooperare non marginalmente all'edificazione di un moderno «castello dell'anima», su cui ha lasciato un'impronta indelebile santa Teresa d'Avila.

Sul *clinamem* del nuovo secolo settecentesco che si apriva ai miti di una «ragione cartesiana», Maria Maddalena Martinengo nella sua vasta produzione mistica, stratificata da una cultura filosofica e teologica di prim'ordine, chiude a circolo, nella *Vita* e nelle tormentate carte del suo libro speculativo più elevato, le *Massime spirituali* – una sorta di commento dottrinario ai *Theoremata* del contemplativo francese Jean De Moulin –²⁹, la lunga

²⁹ Per la complessa storia redazionale delle *Massime spirituali* e per l'analisi dei loro contenuti filosofici: cfr. Fusar Bassini, *Nota introduttiva*, in Maria Maddalena Martinengo, *Gli scritti*, II, pp. 914-929; SELMI, *In margine a un'edizione: per le Massime e le Rime* di Maria Maddalena Martinengo, in «Anime devote» e «tragici deliqui», cit., pp. 155-166; A. VETULI, *Il linguaggio simbolico di Maria Maddalena Martinengo*. Prefazione di E. Selmi, Napoli, Orientexpress, 2019, pp. 78 ss.

parabola di una vitalissima tradizione di pensiero, quanto di modelli di rappresentazione, che aveva cercato di padroneggiare concettualmente l'esperienza teofanica per via apofatica, trasformando la pratica e la teoresi dell'*annihilatio* in una moderna autocoscienza degli stati dell'anima, e in una riscoperta entro nuovi referenti speculativi della realtà esistenziale che determina i movimenti dell'interiorità. Nello zibaldone delle carte, che testimoniano le sue letture e la sua biblioteca di *auctores*, la Martinengo annotava, per spiegare i modi con cui l'uomo doveva porsi nei confronti della conoscenza e dell'esperienza del divino, le 'sentenze' con cui san Tommaso aveva preso a commentare la lezione apofatica del *De mystica theologia* di Dionigi Areopagita:

Vita enim contemplativa et hic incipit et in Futuro consumatur [...]. Sed in statu viae Deum magis videmus cognoscendo quid non est, quam apprehendendo quid est; et ideo quantum ad statum viae ponitur cordis munditia non solum a passionum illecebris, sed etiam ab erroribus et phantasmatibus et spiritualibus formis, a quibus omnibus docet abscedere³⁰.

La parola di Dionigi, ripresa in un passo fondamentale della sua *Theologiae mysteria*³¹, sommamente caro ai mistici medievali quanto a quelli del Seicento per il tentativo di illuminare, in un quadro di chiaroscuri semantici, l'essenza della *Trinitas superessentialis* divina, diviene il viatico intellettuale con cui la Martinengo fa mostra d'introdursi nella verità ultima della generazione e del creato, in quell'ineffabile *nexus amoris* che lega neoplatonicamente tutte le cose e che impone, nella sua assoluta oltranza, il silenzio estatico di ogni voce e la sospensione di ogni possibile immaginazione. Sono, per lei, «profondi arcani», che danno scacco ad ogni gnoseologia intellettuale, alla capacità e soprattutto alla legittimità, in termini di conoscenza, di magistero e comunicazione spirituali, di ricorrere a quei traslati visionari, a quelle astrazioni allegoriche che nell'ardua speculazione delle contemplative surrogavano con azioni simboliche e figure l'assenza di referenti concettuali in grado di approssimarsi a una resa non anagogica, ma ontologica della trascendenza. Nella radicalizzazione con cui la Martinengo mostra di trasferire la sua venazione dottrinarica sul piano di una sapienza mistica tutta 'sperimentale', l'interesse specula-

³⁰ MARTINENGO (1687-1737), *Gli scritti*, cit., II, pp. 2273-2274.

³¹ S. DIONYSII AREOPAGITAE Martyris, Athenarum Episcopi et galliarum apostoli, *De Mystica Theologia liber ad Timotheum Episcopum Ephesinum*, in D. DYONISII CARTHUSIANI *eruditissima simul et utilissima super omnes S. Dyonisii Areopagitae libros commentaria, studiosis omnibus hactenus multum desiderata, sed nunc primum utilitati publicae donata*, Coloniae, Imp. Petri Quentel, 1536, f. 303r.

tivo della Venerabile si dimostra quello di esemplificare, oggettivandola in concetti riconosciuti e partecipi di un ampio *côté* di voci spirituali, la complessa fenomenologia delle trasformazioni che avvengono nel cosmo della sua interiorità lungo il processo di perfezionamento dell'anima, che è per lei «una terribile morte di tutto l'imperfetto per stringersi con il più perfettissimo, secondo l'Esemplare divino»³². È una esplorazione *anamnestica* nella profondità dello spirito che rende fenomenica, palpabile, una latitudine di realtà psichiche nascoste e invisibili, dove i movimenti dell'anima si catalogano attingendo alle mentalità e alle forme dello sperimentalismo scientifico, a quel linguaggio dell'*anatomia* che, come ha ben spiegato Mino Bergamo, si piega, nel diverso contesto delle istanze spirituali e metafisiche, a farsi strumento di una ritrovata unità antropologica di materia e spirito a *gloria Dei* e in funzione di una terapia edificante dell'uomo. Nella coscienza di un'anima che diventa «fenomeno» in linea con i modi del pensiero di un 'realismo metamorfico' barocco, generato da un seicentesco *horror vacui* e da un senso inquieto del nulla³³, la Martinengo trasforma la sua meditazione sullo *status viae Deum magis videmus cognoscendo quid non est* nell'esperienza di «un amor consumante» che travalica la stessa logica, le griglie interpretative, dottrinarie e ascetiche, dell'itinerario mistico del *divine pati*. Nel suo approdo estremo, nei modi estraniati di «un lume interiore» dettatogli da Dio», sembra farsi strada in lei l'intuizione dinamica e drammatica, modernissima, quasi di preludio a certi tratti dell'esistenzialismo mistico novecentesco³⁴, della tabe originaria che negativamente incide sulla ricerca di un'identità metafisica dell'uomo, tragicamente sospeso tra un pascaliano «infinitamente grande» e un «infinitamente piccolo», nella tragica, insanabile e inconciliabile coesistenza di una natura biforme che alimenta³⁵ il ritorno a una «purezza» primitiva, ossia a un «tendere senza fine all'infinito» di cui il destino e il termine, 'assapo-

³² MARTINENGO, *Gli scritti*, cit., II, pp. 2283-2286.

³³ Cfr. E. ALBISANI, *La vigna del Carmelo: fortuna di San Giovanni della Croce nella tradizione carmelitana dell'Italia del '600*, Genova, Marietti, 1990, p. 127: «Il bisogno di concretezza risponde alla necessità barocca di esternare, restituire iconograficamente ogni afflato, idea, pensiero; cosicché l'anima possa essere «fenomeno»; apparire.

³⁴ Mi permetto di rinviare al mio: E. SELMI, *Lo sguardo dell'anima: appunti di lettura sul 'Modernismo mistico' nel 'dialogo mancato' tra Fogazzaro e Boine*, in *The poetics of Decadence in fin-de siècle Italy*, a cura di S. Evangelista, Valeria Giannantonio ed E. Selmi, Oxford, Peter Lang, 2018, pp. 131-181.

³⁵ È indubbia la presenza in tali parole il superamento di un modello di 'perfezione' e 'santità' penitenziale tridentina, ed esclusivamente cristocentrica: nella polarità peccato-salvezza attraverso l'*imitatio* della *via crucis* e dei patimenti di Cristo. Per la Martinengo ora la strada della santità si polarizza nella dialettica di Dio, Amore, Nulla.

rabili' solo nell'ombra e nell'oltranza del nulla, sfuggono a qualsiasi luce o arbitrio della finitudine umana:

Il Signore m'ha detto - così recita - queste formali parole: «Tu figlia più non patisci, perché vivi sprofondata nel tuo niente, il quale niente è superiore a tutte le croci, agonie e morti; e questo niente ha tendenza all'infinito in tutte le cose; e non avendo l'infinito termine alcuno, sempre più in infinito ti annichilarai senza mai trovare fondo.

Non aspettare, dunque, da qui avanti d'intender più umanamente cosa alcuna, né sperimentarla, ma solamente nel fondo senza fondo e abisso più profondo della Divinità imperscrutabile ti annichilarai senza annichilarti. All'infinito tenderai nell'interno tuo, non ponendo mai termine o misura in cosa alcuna.

Le potenze tue viveranno sempre spogliate de' propri atti, in infinito in me assortite ed identificate al disopra dello spirito, nell'Unità Divina con perpetua fruizione dell'Essenza Divina, al disopra di ogni lume e comunicazione. Questo sarà un *amor consumante* tutto l'essere umano, alimentando l'Esser Divino nell'Anima tua, fatta già mia diletta sposa»³⁶. [corsivo nostro]

Dietro la modalità della 'rivelazione' teofanica, altri intrecci speculativi si aprono, altre suggestioni forse di lettura che meriterebbero, perlomeno in forma interlocutoria, un confronto con la riflessione dei nuovi maestri della spiritualità moderna, come con Nicolas Malebranche e con le tormentatissime pagine delle sue *Conversations chrétiennes*, laddove nel ripensamento della metafisica cartesiana, nelle aporie che si insinuano nella sproporzione fra volontà ed intelletto («infinita ed attiva la prima, finito e passivo il secondo») s'interroga sulla «corruzione della volontà, tesa a concepire quell'infinito che le era negato»³⁷. Maria Maddalena presenta la sua ultima *vagatio animae* sugli ardui confini di un metafisico «tender all'infinito» come uno sviluppo esemplare della coscienza di Jean de Moulin (un «tersissimo cristallo», uno 'specchio' riflettente, «specchio della contemplazione divina», tanto caro al linguaggio delle mistiche

³⁶ MARTINENGO, *Gli scritti*, cit., II, pp. 2279-2282.

³⁷ Le *Conversations chrétiennes* escono a Lione nel 1677, poi in una nuova edizione a Parigi, Anisson, 1702. Per una valutazione dell'impresa di Malebranche e del suo dialogo con le *Meditazioni metafisiche* di Cartesio: cfr. A. INGEGNO, *Introduzione* a NICOLAS MALEBRANCHE, *Conversazioni cristiane*, a cura di A. Ingegno. Traduzione di L. Andriani, Firenze, Olschki, 1999 (da questa ediz. si cita). Rilevante di un contesto critico e spirituale che mostra sintonie con il pensiero della Martinengo è il *Dialogo II*, pp. 29-36, in passi come il seguente: «È vero che la relazione tra infinito e finito si esprime efficacemente con il numero zero. Considero Adamo e tutto l'universo come nulla rispetto a Dio. Infatti l'universo è limitato e Dio no: Egli è assolutamente infinito» (p. 32): cfr. MARTINENGO, *Relazione ottava. Come l'anima ami in Dio e in Dio conosca. Il nulla di sé e il Tutto di Dio è tutta la sua orazione. Nella sillaba 'O' è compendiato il nulla suo e il Tutto di Dio*, in *Gli scritti*, I, cit., pp. 908-909.

da Chiara d'Assisi a Maria Maddalena de' Pazzi)³⁸, interiorizzata in lei nell'esercizio di meditazione e di commento delle sue *Massime*, ma ciò non le preclude la possibilità d'inserire eccedenze e roveli del proprio pensiero, espressione di una sensibilità spirituale in movimento che, se forse non conosce Malebranche, mostra però di ricevere stimoli da Fénelon, quanto da François de Sales nel ricorso ad un immaginario e a registri concettuali che introducono nella mistica lo spirito scientifico e filosofico del tempo. Per citare un caso esemplare – ma molti altri se ne potrebbero addurre dagli scritti delle mistiche seicentesche, come la Giuliani o Giovanna Maria della Croce –, la Martinengo si avvale di un ricco repertorio di *analogia* scientifici e filosofici per rendere i movimenti agonistici dell'anima che si dibatte in un campo di tensioni di opposta polarità, ma complementari nel processo che incammina l'uomo dall'*amor sui* all'*amor Dei* per *via negationis*: la prima abissale, che «profonda» la creatura nel nulla; l'altra elevante, quella forza per cui «Iddio m'inalzava che la sua Divina Essenza fissamente mi mirava»³⁹. Per reificare e visualizzare una dinamica interiore transvalutante i sensi ordinari dell'intelligibile, la Martinengo ricorre al figurante dell'orologio a contrappesi che ha una significativa tradizione nell'ambito della letteratura ascetica⁴⁰, da Surin a François de Sales, connesso alla meditazione sul tempo e agli ingranaggi dell'anima devota, nell'ambito semantico di una reversibilità barocca fra naturale e artificiale, tra livelli e piani diversi del 'materiale' e dello spirituale. Maria Maddalena lo riattiva, ma ne rimodula la topologia nel quadro di una fenomenologia mistica che restringe il suo interesse alla meccanica del contrappeso, al processo gravitazionale, quale traslato e proiezione di un movimento alto/basso, esterno/interno, trascendente/immanente, pieno/vuoto che trasforma il modello di un congegno, delle leggi regolative del suo funzionamento, nel modello spirituale di un transito per amore (l'arduo «cognoscere per amorem») fra Dio e Nulla. Spiegava perciò Maria Maddalena:

Gli effetti poi che in me lasciano queste divine Operazioni [...] non li sento in atto, li ho però in habito molto radicati; e sempre più passivamente vanno crescendo per sollevarsi in Dio, come si fa nell'aggiustar li horologii, che quanto più un contrapeso si leva in alto, tanto più l'altro si abbassa; e questo chiaramente lo provo in me.

³⁸ Per la storia e la tradizione spirituale del *Tema dello specchio nei testi mistici* si rinvia alla *Introduzione* di G. Pozzi e B. Rima all'edizione di CHIARA D'ASSISI, *Lettere ad Agnese – La visione dello specchio*, Milano, Adelphi, 1999, pp. 66-78.

³⁹ MARTINENGO, *Gli scritti*, cit., II, p. 2232.

⁴⁰ Per tale tema, la sua storia e il riuso che ne fa la Martinengo si rinvia alla dotta analisi di VETULI, *Il linguaggio simbolico di Maria Maddalena Martinengo*, cit., pp. 99-124.

E di nuovo in un altro passo ribadiva:

Quanto più un'Anima si abbassa e sprofonda nel suo niente cioè in un perfetto conoscimento del suo non essere, tanto più s'inalza in Dio, a guisa de' contrappesi d'un orologio, che quanto più uno s'inalza, s'abbassa l'altro⁴¹.

Cartesio nel *Traité de l'Homme* si era servito dell'immagine dell'orologio a contrappesi per designare il funzionamento della fisiologia del corpo-macchina:

[...] queste funzioni seguono tutte naturalmente, in questa macchina, dalla sola disposizione dei suoi organi. Né più né meno di come i movimenti di un orologio o di un altro automa, seguono dai suoi contrappesi e dalle sue ruote⁴².

Con tali immagini intendeva promuovere quel paradigma meccanicistico responsabile, per gli Spirituali del Seicento, dell'acuirsi di un dualismo corpo/anima, contro cui si imponeva la necessità di reagire per evitare derive scettiche che insinuassero dubbi sul rapporto tra materia e spirito, ossia sulla possibilità di istituire un nesso tra ciò che per natura è eterogeneo, a partire da un ordine finalistico la cui causa non può non identificarsi se non con l'essere infinitamente perfetto. Ecco allora il proliferare, nell'«anatomia spirituale» dei contemplativi del Seicento, dei tanti 'orologi' e 'automi' mistici con cui si raffigura, in una rovesciata 'metafisica dell'essenza e dell'interiorità', la logica e la dinamica trasformanti dello spirito. Anche Maria Maddalena sembra iscriversi, a pieno titolo, nella dialettica degli sviluppi di una spiritualità che, sul finire del *siècle mystique*, rinvigina i significanti e i referenti concettuali di una lunga tradizione apofatica che dall'arduo territorio della 'teologia negativa' si riversa nei risvolti moderni della regione del cuore e dell'interiorità.

A concludere l'esemplificazione che qui si è cercato di proporre – ma nell'intricato campo dei corsi e ricorsi del linguaggio estatico e delle scritture femminili solo future indagini più sistematiche potranno illustrare compiutamente quel groviglio culturale, quell'interconnessione seicentesca di saperi e ricerche con cui la mistica cooperò alla costruzione di una moderna «scienza dell'anima» –, vale la pena di rileggere quanto Mme Guyon scrisse nel suo *Discours XLIX* sui *Divers états de l'amour*, a testimonianza di una comune sensibilità spirituale e del formarsi di un lessico e dei suoi traslati analogici che articola, fra i segreti recessi del chiostro e i salotti

⁴¹ MARTINENGO, *Relazioni a destinatari anonimi*, in *Gli scritti*, I, cit., p. 746; p. 777.

⁴² R. DESCARTES, *L'uomo*, in Id., *Opere postume (1650-2009)*, a cura di G. Belgioioso, con la collaborazione di I. Agostini, F. Marrone, M. Savini, Milano, Bompiani, 2009, p. 507. Ma anche in *Le passioni dell'anima*, I, art. XVI, in *Opere*, cit., pp. 2349-2351.

mondani, la nuova metafisica erotica del «Pur Amour», nel suo viaggio intellettuale, per via apofatica, dall'*amour propre* all'*amour de Dieu*:

Le poids fait deux états tout contraires: à mesure que la balance s'abaisse [d'un côté] s'élève plus profondément. Il en est ainsi de notre âme: plus l'*amour*, qui est son *poids*, l'enfoncé dans l'abîme du néant, plus elle se trouve élevée dans l'Être original: elle se trouve élevée dans cette mer immense de la Divinité d'autant plus, que plus elle est abaissée dans l'abîme du néant⁴³.

⁴³ *Discours XLIX. Divers états de l'amour. Sur ces paroles de S. Augustin: Pondus meum amor meus. Mon poids est mon amour*, in MME GUYON, *Discours chrétiens et spirituels Sur divers Sujets qui regardent La Vie Intérieure*, I, A. Cologne, Chez Jean de la Pierre, 1716, p. 341.

OTTAVIO GHIDINI*

I NECESSARISSIMI STUDI.
APPUNTI SULLA CULTURA RELIGIOSA
DI TORQUATO TASSO**

Il rapporto tra l'autore della *Gerusalemme liberata* e la cultura religiosa del suo tempo¹ è sempre stato, nel corso degli anni, oggetto di notevole interesse e di numerosi contributi critici;² esso rappresenta, infatti, un nesso costitutivo di quell'autentico mito dei moderni, il mito di Torquato Tasso genio melanconico,³ dal quale ancora oggi in parte dipendono il nostro modo di considerare il poeta e la sua collocazione nel canone letterario con una funzione specifica, essere cioè il caso emblematico della stagione del Manierismo.⁴ Dal momento che il canone non prende forma da un

* Università Cattolica del Sacro Cuore.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia giovedì 15 aprile 2021 in occasione del convegno *Voci dell'invisibile: scritture e riscritture del sacro*.

¹ In questo contributo sintetizzo alcuni aspetti che ho trattato diffusamente nella monografia *Tasso tra Liberata e Conquistata: la Bibbia, i Padri, la liturgia*, Città di Castello (PG), I libri di Emil, 2019.

² Si veda ivi per la vasta bibliografia critica precedente. Negli anni successivi sono usciti GIORGIA GALLUCCI, *La canzone tassiana alla Vergine di Loreto. Per una nuova datazione, a partire da uno studio del ms. P1*, «Atti e memorie dell'Arcadia», 10 (2021), pp. 151-166; MASSIMO COLELLA, *Torquato Tasso e il De fuga saeculi di Sant'Ambrogio. Una nuova fonte (e altro) per il Monte Oliveto*, «Studi Tassiani», LXVIII-LXIX, 2020-2021, pp. 9-53; GIACOMO JORI, «A me stesso fanciullo». *Sulle due redazioni del sonetto tassiano Padre del cielo*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», 2022/1 (LVIII), pp. 77-94.

³ Sul quale si veda, anche per la bibliografia precedente, ALESSANDRA COPPO, *All'ombra di Malinconia. Il Tasso lungo la sua fama*, Firenze, Le Lettere, 1997.

⁴ Si ricordino quantomeno, per la storia letteraria, RICCARDO SCRIVANO, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana, 1959; EZIO RAIMONDI, *Per la nozione di manierismo letterario* [1961], in IDEM, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 219-251; GUSTAV RENÉ HOCKE, *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica: contributo a una storia comparata della letteratura europea*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1965; CARLO OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tem-*

asettico, sia pure stratificato nei secoli, riconoscimento del valore intrinseco di alcuni testi, ma è condizionato da pregiudizi e ideologie, da attese e pretese,⁵ risulta sempre difficile osservare in modo “spassionato” un autore, e questo vale ancora di più quanto si analizza il suo rapporto con un fenomeno complesso come la religione cattolica. Se un distacco assoluto da ideologie individuali e collettive appare impossibile, essendo sempre tanti e spesso inconsci i condizionamenti, tuttavia in sede critica, quando cioè si tratta di ricostruire l’itinerario di un autore in una determinata epoca storica, è indispensabile far sì che le precomprensioni non pregiudichino la comprensione, o quantomeno, e più modestamente, che esse non impediscano un accostamento graduale, per contatti successivi, all’oggetto di studio.

Per quanto riguarda la storia letteraria, caduta in disuso (ma forse sarebbe meglio dire scivolata di mano) la categoria di Manierismo, vengono impiegate etichette più neutre, come quelle di “secondo Rinascimento” o di “tardo Rinascimento”. Più ricca di implicazioni, invece, risulta un’altra categoria, quella cioè di “età della Controriforma”, nata dalle esigenze di un periodizzamento manualistico secondo il quale vi sarebbe una netta cesura tra primo e secondo Cinquecento segnata dal concilio di Trento e dalla reazione della Chiesa cattolica alla Riforma. Stabilita un’epoca serve, per la stessa *reductio* manualistica, caratterizzarla individuando un personaggio rappresentativo (e la scelta, in proposito, cade naturalmente su Torquato Tasso).

Tale impostazione, relativa sia al concetto di “età della Controriforma” sia al poeta della *Liberata* quale espressione più compiuta di essa, è invalsa e si è affermata nei manuali, soprattutto a livello scolastico. Diversi studi sottolineano la necessità di procedere a una radicale revisione di tale *idolum scholae*.⁶ L’influenza della Chiesa nel secondo Cinquecento è stata significa-

pio» dell’arte nell’ultimo Cinquecento, Firenze, Olschki, 1971 (nuova ed. Firenze, Olschki, 2014); TIBOR KLANICZAY, *La crisi del Rinascimento e il manierismo*, trad. it., Roma, Bulzoni, 1973; AMEDEO QUONDAM, *Problemi del manierismo*, Napoli, Guida, 1975; GEORG WEISE, *Manierismo e letteratura*, Firenze, Olschki, 1976. Su Tasso: GERHARD REGN, *Tasso und der Manierismus*, «Romanistisches Jahrbuch», 38 (1987), pp. 99–129.

⁵ Offre molte suggestioni al riguardo la raccolta di saggi *Il canone europeo*, a cura di Simonetta Bianchini e Annalisa Landolfi, «La critica del testo», numero monografico, X/1, 2007.

⁶ Cfr. AMEDEO QUONDAM, «*Stia notte mi sono svegliato con questo verso in bocca*». Tasso, *Controriforma e Classicismo*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. II, pp. 535-595 e la raccolta di saggi *Innovation in the Italian Counter-Reformation*, edited by Shannon McHugh and Anna Wainwright, Newark, University of Delaware Press, 2020 (soprattutto i contributi di AMEDEO QUONDAM, *Foreword*, ivi, pp. XI-XXXII e di VIRGINIA COX, *Re-Thinking Counter-Reformation Literature*, ivi, pp. 15-55).

tiva e per certi aspetti determinante, eppure bisogna riconoscere che è assai difficile misurare con precisione tale influsso, ossia la sua vastità, la sua entità, i suoi elementi peculiari; facile quando ci troviamo di fronte a casi di censura o espurgazione (lì il legame è oggettivo e diretto), meno quando si parla in generale di tutto un contesto culturale, di una sensibilità diffusa, di autori e opere che, a quanto ci risulta, non furono oggetto di interesse da parte di inquisitori o censori oppure ancora quando si considerano fenomeni reali, senz'altro, ma sfuggenti e difficilmente analizzabili come quelli riconducibili alle dinamiche della cosiddetta autocensura.⁷ Di questa difficoltà era ben consapevole Carlo Dionisotti, secondo quanto dimostra un saggio celebre, avveduto e prudente come *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*.⁸ Il passaggio dalla storia letteraria a quella religiosa e viceversa non è impossibile, ed è anzi auspicabile, ma affinché si realizzi bisogna fare quanto suggeriva Dionisotti, ossia ripercorrere «*ex novo* sulle fonti il corso degli eventi» e osservare «uomini e cose dal basso all'alto con una umiltà che certo non esclude un ostinato rigore».⁹

Tale indicazione di metodo pare assimilata nei contributi su Tasso più recenti, che si sono lasciati alle spalle lo sfuggente problema della religiosità dell'autore, per affrontare quello più fecondo e oggettivabile della sua *cultura* religiosa.¹⁰ In tal modo, si è arrivati ad avere una visione più circostanziata degli studi teologici di Tasso e a comprendere meglio l'influenza da essi esercitata sulle sue opere.

È soprattutto durante il periodo trascorso a Sant'Anna che la cultura tassiana si arricchisce grazie a una lettura attenta dei Padri e dei Dottori della Chiesa; l'autore stesso ne parla nella lettera del 25 marzo 1587 ad Antonio Costantini, il quale attendeva dal poeta alcuni componimenti che gli erano stati promessi. Tasso si scusa e si giustifica, adducendo vari impe-

⁷ Si vedano al riguardo, per due posizioni opposte, GIGLIOLA FRAGNITO, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, il Mulino, 2019 e AMEDEO QUONDAM, *Una guerra perduta. Il libro letterario del Rinascimento e la censura della Chiesa*, Roma, Bulzoni, 2022. Molto efficace anche l'ampio percorso offerto in GIORGIO CARVALE, *Libri pericolosi. Censura e cultura italiana in età moderna*, Roma, Laterza, 2022, al quale si rimanda anche per la bibliografia precedente. Per una riflessione critica sul concetto di 'autocensura' cfr. ELENA BONORA, *Censura e autocensura: riflessioni di una modernista*, «Studi storici», 60 (2019), IV, pp. 879-892.

⁸ CARLO DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento* [1965], in IDEM, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 227-254.

⁹ Ivi, p. 228.

¹⁰ È quanto si rilevava in ERMINIA ARDISSINO, *Il pensiero e la cultura religiosa di Torquato Tasso. Rassegna e discussione su un quinquennio di studi (1998-2002)*, «Lettere italiane», LV (2003), pp. 591-614.

dimenti, legati nello specifico ai suoi studi – scrive – «non dico di poesia o d'arte oratoria, a' quali non attendo, già molti anni sono; ma di teologia: e questi eran necessarissimi per due cagioni; l'una, accioch'io non andassi al buio per tutto il camino de la mia vita; l'altra, per corregger l'opere mie».¹¹ Come si può notare, i percorsi di approfondimento si erano sviluppati a partire da una duplice motivazione: non solo la correzione delle proprie opere, ma anche il desiderio di trovare risposte, conferme, chiarimenti nel proprio itinerario esistenziale. I due aspetti sono coesenziali, al punto che l'uno ci consente di mettere meglio a fuoco il significato autentico dell'altro: non tanto un auto-adeguamento esclusivamente formale alle imposizioni della propaganda controriformistica, quanto piuttosto una ricerca personale sentita per ottenere risposte nuove e più soddisfacenti a problemi antichi, con naturali ripercussioni sull'esercizio letterario. Tasso è sì attento alla ricezione delle sue opere in un quadro di ecclesiastici e accademici superciliosi, ma la vastità delle sue indagini in campo teologico è tale da sconsigliare una collocazione del suo percorso nell'ambito del nicodemismo e della dissimulazione; tali letture, infatti, travalicano notevolmente, in estensione e originalità, quanto gli sarebbe stato sufficiente per mettere al riparo i suoi scritti e sé stesso. Anzi, non solo la vastità, ma anche la ricchissima eterogeneità delle fonti compulsate conferma la genuinità dell'interesse teologico tassiano, che si muove in territori disparati con la stessa perenne insoddisfazione che caratterizza i suoi studi filosofici e letterari.

Per farsi un'idea della “biblioteca” religiosa di Tasso è indispensabile partire dai repertori dei libri postillati e dalle opere citate esplicitamente dall'autore, nell'epistolario oppure ancora nel *Mondo creato* e nel *Giudicio sovra la 'Gerusalemme' riformata*, dove maggiore è l'impiego delle fonti teologiche.

Per quanto riguarda i postillati,¹² si ricordi anzitutto una ricchissima epitome con brani delle opere di sant'Agostino suddivisi per argomento (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; segn. 71.1.H.7);¹³ vanno poi

¹¹ TORQUATO TASSO, *Lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, vol. III, n. 783.

¹² Si veda l'elenco fornito in *Torquato Tasso*, a cura di Emilio Russo, in *Autografi dei letterati italiani, Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, tomo III, Roma, Salerno, 2022, pp. 388-399.

¹³ L'epitome è attentamente esaminata in ERMINIA ARDISSINO, *Letture e postille tassiane a Sant'Agostino*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia*, Atti del Convegno (Torino-Vercelli, 11-13 marzo 1996), a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Scriptorium, 1997, pp. 265-275 e in EADEM, *Le postille del Tasso all'epitome di Sant'Agostino: datazione e riscontri*, in *Torquato Tasso e l'Università*, Atti del Convegno (Ferrara, 14-16 dicembre 1995), a cura di Walter Moretti e Luigi Pepe, Firenze, Olschki, 1997, pp. 301-314. Il volume è attualmente consultabile on-line all'indirizzo <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/libroantico/PUVE015002/PUVE015002/1> [data ultima consultazione: 07/08/2022].

segnalati i volumi con i testi di Cipriano (Biblioteca Apostolica Vaticana; segn. Vat. Lat. 9973),¹⁴ le *Sentenze* di Pietro Lombardo (segn. Stamp. Barb. Cred. Tasso 1), i poemi in greco e in latino del cassinese Tito Prospero Martinengo (segn. Stamp. Barb. Cred. Tasso 5),¹⁵ nonché un volume con le opere di Lattanzio e l'*Apologeticus* di Tertulliano, uniti ad altri testi di argomento teologico di Giovanni Crisostomo, di Lorenzo Valla e a una *Adhortatio Philippi ad quendam Theodosium Iudaeum ut Christi religionem relicta Iudeorum superstitione coleret* (Stamp. Barb. Cred. Tasso 9).

Assai interessante, inoltre, è un inventario stilato da Tasso probabilmente attorno al 1589, grazie al quale veniamo a conoscenza di alcuni libri che l'autore aveva in suo possesso:¹⁶ una copia del Nuovo Testamento, il commento di Giovanni Crisostomo alla lettera ai Filippesi,¹⁷ le *Orazioni* di Gregorio di Nissa, un *opusculum* con gli scritti dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita,¹⁸ un'edizione della «Summa Gaetani» (ossia la *Summa* di Tommaso d'Aquino con il commento del cardinale Tommaso de Vio),¹⁹ il *De divina providentia* di Giovanni Antonio Viperano²⁰ e infine il commen-

¹⁴ Consultabile on-line all'indirizzo https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.9973 [data ultima consultazione: 07/08/2022]. Segnalo che tra i postillati tassiani compare anche il volume *JOANNIS PICI MIRANDULAE Omnia opera*, Parisiis, Joannis Parvi, 1517 contenente lo pseudo-cipriano *De ligno crucis carmen*. Le postille sono edite in GUIDO BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Postille inedite al Pico e allo pseudo-Cipriano*, «Studi tassiani», 36 (1988), pp. 141-167.

¹⁵ OTTAVIO GHIDINI, *Tito Prospero Martinengo, monaco bresciano, erudito e poeta*, in *Storia e cultura a Brescia dall'antichità ai nostri giorni. Lavori in corso del Dipartimento di Scienze storiche e filologiche dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, a cura di Andrea Canova e Giovanni Gregorini, Milano, Vita e Pensiero, 2019, pp. 363-371.

¹⁶ T. TASSO, *Lettere*, cit., vol. IV, pp. 311-313.

¹⁷ In BRUNO BASILE, *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle Lettere del poeta*, «Filologia e critica», XXV (2000), 2-3, p. 228 si ipotizza che l'edizione posseduta da Tasso fosse la seguente: *Sancti IOANNIS CHRYSOSTOMI Sermones in Epistolam divi Pauli ad Philippenses [...]*, Flaminio Nobilio interprete, Romae, apud Iosephum de Angelis, 1578.

¹⁸ In TORQUATO TASSO, *Giudicio sopra la 'Gerusalemme' riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno, 2000, pp. 42-43 si propone che si tratti di questa edizione: *Beati DIONYSII AREOPAGITAE [...] Opera cum scholiis in librum de Ecclesiastica Hierarchia, a Ioachimo Perionio conversa*, Lione, Guillaume Rouillé, 1585.

¹⁹ In B. BASILE, *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle Lettere del poeta*, cit., si ipotizza, in base alle citazioni presenti nel *Mondo creato*, che Tasso impiegasse questa edizione: *Divi THOMAE AQUINATIS totius theologiae Summa cum commentariis R.D. Th. De Vio Cajetani*, Lugduni, apud S. Michaellem, 1588.

²⁰ In B. BASILE, *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle Lettere del poeta*, cit., p. 228 si ipotizza che l'edizione posseduta da Tasso fosse la seguente: *IO. ANTONII VIPERANI De divina providentia libri tres*, Romae, apud Franciscum Zannettum, 1588. Sull'au-

to ai *Salmi* di Girolamo Paffi.²¹ Si è dato particolare rilievo a questi volumi perché postillati o posseduti dall'autore, ma prendendo in considerazione le lettere e le opere di Tasso nella loro interezza, il quadro si arricchisce ulteriormente, per cui potremmo ricordare altresì, tra i nomi più significativi, Filone d'Alessandria, Origene, Ambrogio, Basilio, Gregorio di Nazianzo, Girolamo, Gregorio Magno, Bernardo di Chiaravalle, Niccolò di Lira.²²

La sinteticità dell'elenco vuole essere funzionale a uno sguardo d'insieme, per notare la vastità e l'eterogeneità di cui si parlava poc'anzi. Come si può evincere, non vi sono filoni teologici prevalenti: accanto alla linea aristotelico-tomista, senz'altro significativa, abbiamo anche Agostino e l'Areopagita, autori relevantissimi per l'ultima stagione tassiana; registriamo inoltre la presenza dei Padri greci, soprattutto Cappadoci, come Basilio, Gregorio di Nissa e Gregorio di Nazianzo. Naturalmente – sia concessa una precisazione – stiamo parlando soltanto di letture teologiche in senso stretto, o forse sarebbe meglio dire in senso 'moderno', successivo cioè a una separazione tra filosofia e teologia che, all'epoca di Tasso, non era così netta (la seconda, infatti, era ritenuta piuttosto un compimento della prima). In un discorso sulla cultura teologica tassiana non andrebbe mai dimenticata, ad esempio, la tradizione del neoplatonismo fiorentino, riferimento costante per Tasso, dagli anni giovanili fino alla fine della sua vita.

Tali letture vengono a incidere non solo sulle opere letterarie, ma anche su quelle metaletterarie, segnatamente sui *Discorsi del poema eroico* e sul *Giudicio sopra la 'Gerusalemme' riformata*; esse permettono all'autore di ribadire con argomentazioni nuove rispetto a quanto era avvenuto nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica* le proprie convinzioni sulla dignità della scrittura letteraria (paragonata, sulla scorta dello Pseudo-Dionigi, alla teologia mistica), di arrivare a recuperare pienamente nel proprio linguaggio critico la categoria di 'falso' senza che ciò determini uno scivolamento della poesia al

tore cfr. GUIDO DE BLASI, *Viperano, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 99 (2020); consultato on-line all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-viperano_%28Dizionario-Biografico%29/ [data ultima consultazione: 09/08/2022].

²¹ Probabilmente si tratta di questa edizione: *HIERONYMI PAPHII [...] In septem psalmos poenitentiales Isagoge*, Bononiae, apud Ioannem Rossium, 1575. Sull'autore cfr. GIROLAMO TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, tomo III, Modena, presso la Società Tipografica, 1783, pp. 422-425.

²² Cfr. GUIDO BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, Atti del Convegno (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di Gianni Venturi, vol. II, Firenze, Olschki, 1999, pp. 361-409; B. BASILE, *La biblioteca del Tasso. Rilevi ed elenchi di libri dalle Lettere del poeta*, cit., pp. 222-244; TORQUATO TASSO, *Giudicio sopra la 'Gerusalemme' riformata*, cit., ad indicem; IDEM, *Il Mondo creato*, ed. critica a cura di Paolo Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

rango della sofistica (grazie alla lettura del *De mendacio* e del *Contra mendacium* di sant'Agostino), di ampliare il repertorio degli strumenti espressivi utilizzabili dal poeta, forzando in parte i limiti dell'*aptum*, attraverso la teoria delle 'dissimili similitudini' (sempre di derivazione dionisiana).²³

Le letture teologiche permettono all'autore di guadagnare alla dicibilità poetica un insieme considerevole di elementi. Tale dilatazione (che si accompagna a una parallela e costante legittimazione, sul piano teorico, dell'*inventio* letteraria) si manifesta nella *Conquistata*, dove notiamo inoltre un recupero di informazioni desunte dalle cronache delle crociate: con la stessa capacità di mediazione tra istanze diverse di cui aveva dato prova già nella *Liberata*,²⁴ Tasso ambisce a stabilire un accordo tra due dimensioni, cercando di attuare una sutura tra la dignità conferita alla materia poetica dalla *mimesis* dei fatti storici e la tensione simbolica attraverso cui la poesia assurge a disciplina «più filosofica e più sapiente de l'istoria» (*Giudicio* II 57).²⁵

Una lettera di Tasso a Lorenzo Malpiglio del luglio 1586 testimonia questa volontà di trovare un punto di equilibrio tra storia e invenzione, grazie all'uso di particolari tratti da modelli diversi. La tendenza inclusiva della *Conquistata* è d'altronde coerente con una riscrittura che mira all'accrescimento del testo, anche sul piano meramente quantitativo (l'autore, infatti, desidera che il «libro sia risguardevole per la convenevol grandezza»):²⁶ nel poema seriore non poche cose verranno tolte, afferma, altre mutate e tuttavia «la diminuzione sarà molto minor de l'accrescimento». Tale accrescimento comporta sia l'inserimento di nuovi materiali desunti dalle «istorie» sia l'aggiunta di eventi prodigiosi, di tipo allegorico e non solo: nella lettera Tasso menziona in modo esplicito Guglielmo di Tiro e Paolo Emilio, ma poi ricorda anche i «miracoli scritti nel vecchio e nel novo Testamento e ne' libri di Giuseppe Ebreo».

Tra gli elementi di stampo meraviglioso inseriti nella *Conquistata* uno dei più celebri, e straordinari, è rappresentato dal prodigio del sole fermo che si sarebbe manifestato durante la battaglia conclusiva presso Ascalona. Il miracolo, narrato alle ottave 79 e 80 del libro XXIV, viene collocato in

²³ Su questi aspetti si veda CLAUDIO GIGANTE, *Introduzione*, in T. TASSO, *Giudicio sopra la 'Gerusalemme' riformata*, cit., pp. XI-XLIX e MARIA TERESA GIRARDI, *Tasso e la nuova 'Gerusalemme'*. *Studio sulla Conquistata e sul Giudicio*, Roma, ESI, 2002, pp. 153-250.

²⁴ EMILIO RUSSO, *Tasso e i «romanzi»*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo, Bruxelles [etc.], Peter Lang, 2010, pp. 323-346.

²⁵ CLAUDIO SCARPATI, *Vero e falso nel pensiero poetico del Tasso*, in IDEM-ERALDO BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 3-34: 32.

²⁶ T. TASSO, *Lettere*, cit., vol. II, n. 532.

una serie di corrispondenze tipologiche, tra l'episodio veterotestamentario della battaglia di Giosuè contro gli Amorrei presso la città di Gabaon (*Ios.* 10, 12-15) e un analogo episodio 'moderno' di cui troviamo testimonianza in alcuni testi encomiastici cinquecenteschi: il sole fermo durante l'assedio di Mühlberg, in occasione della sconfitta della Lega di Smalcalda da parte dell'imperatore Carlo V nel 1547.²⁷ Ecco le ottave tassiane:

Qual ne l'età dei sacri eroi vetusta,
 gli Amorrei perseguido in fuga sparsi,
 accrebbe spazio a la vittoria angusta,
 e scorse Giosuè lo sol fermarsi:
 tal, mentre ei disperdea la gente ingiusta,
 Goffredo il vide in cielo immobil farsi,
 pur come viva fede il fermi e leghi:
 o meraviglia de' suoi giusti preghi!

Tu poscia il terzo fosti a cui trascorse,
 invito Carlo, il dì più tardo in cielo:
 e più tardi rotârò il Carro e l'Orse.
 A te Febo sgombrò l'orrido velo,
 e con sua luce a tua pietà soccorse
 e 'ntepidissi a mezzo verno il gelo:
 né turbò la vittoria o nube o nembo,
 aprendo l'Albi a' vincitori il grembo (*Gerus. Cong.* XXIV 79-80).²⁸

Fino a oggi si credeva che l'aggiunta fosse un'invenzione del poeta, dal momento che non risultava alcuna correlazione tra tale prodigio e quanto narrato nelle cronache delle crociate. Sarebbe stata soltanto l'autorevolezza delle Scritture – è stato proposto – a rendere plausibile tale inserimento, per cui si è parlato, al riguardo, di un 'meraviglioso autorevole', cioè fondato esclusivamente sul testo sacro, sufficiente, per il Tasso 'tardo', a giustificare una così vistosa presa di distanza dai resoconti storici.²⁹

In realtà, a questo proposito è utile rileggere quanto Tasso stesso scrive in un passo del *Giudicio* (II 149): «se crediamo ad alcuni de' gli istorici più

²⁷ Che Tasso facesse riferimento a tale episodio è detto per la prima volta in FRANCESCO BIRAGO, *Dichiarazioni e avvertimenti poetici, istorici, politici, cavallereschi, e morali nella "Gerusalemme conquistata" del signor Torquato Tasso*, Milano, Benedetto Somasco, 1616, p. 622. Al riguardo si veda ARNALDO DI BENEDETTO, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 249-256, dove si dimostra che l'episodio era stato ricordato nella *Vita dell'Invittissimo Imperator Carlo V* di Alfonso de Ulloa, stampata a Venezia da Valgrisi nel 1560.

²⁸ Cito da TORQUATO TASSO, *Gerusalemme conquistata*, a cura di Luigi Bonfigli, 2 voll., Bari, Laterza, 1934.

²⁹ Così si propone in MATTEO RESIDORI, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, pp. 116-117.

moderni, egli [sc. Goffredo] co' l' miracolo del fermare il sole supera tutte l'altre maraviglie de' suoi tempi o de' nostri, imitatore, e quasi emulo, di Giosuè e di Carlo Magno, del quale ne l'*Istoria* di Turpino, vera o favolosa che sia, si narra l'istesso miracolo».³⁰

L'autore sostiene che l'evento prodigioso è testimoniato dagli «istorici più moderni». Esso viene, infatti, menzionato nella *Chronographia in duos libros distincta* di Gilbert Générard, pubblicata a Parigi da Martin Le Jeune nel 1567. L'autore, docente a Parigi di ebraico ed esegesi, ebbe un grande rilievo tra Italia e Francia nella seconda metà del Cinquecento e si trovò a Roma dal 1578 al 1588, entrando in contatto con Cesare Baronio e Antonio Bosio. Générard afferma di possedere il manoscritto di un'opera di Fulchero di Chartres non ancora uscita a stampa e in essa egli sostiene di aver letto qualcosa di mirabile, «quod ipse solus [sc. Fulcherius] omnium scriptorum (ni fallor) meminit»: «die quo expugnata est Hierosolyma solem retrocessisse aliquot gradibus».³¹ Générard sta facendo riferimento a un passo della *Historia Hierosolymitana* nella quale Fulchero afferma che, il giorno in cui egli entrò a Gerusalemme, «sol retrogradus, descensu hiemali peracto, recursum resumpsit ascensibilem»,³² ossia che il suo ingresso a Gerusalemme avvenne il giorno del solstizio d'inverno. Générard possiede il manoscritto della *Historia* (che sarà pubblicata a stampa solo nel 1611) e, come si può notare, lo interpreta in modo errato. In questo modo, tuttavia, dà origine a una leggenda, che gode di una certa notorietà tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo.³³

³⁰ Per quanto riguarda Carlo Magno in T. TASSO, *Giudicio sopra la 'Gerusalemme' riformata*, cit., pp. 147-148, si rimanda a *De Vita Caroli Magni et Rolandi Historia Joanni Turpino Archiepiscopo Remensi vulgo tributa*, a cura di Sebastiano Ciampi, Firenze, Molini, 1822, cap. XXVI, p. 78.

³¹ GILBERT GÉNÉRARD, *Chronographia in duos libros distincta*, Parigi, Martin Le Jeune, 1567, s.i.p., libro II, all'anno 1100.

³² FULCHERO CARNOTENSE, *Historia Hierosolymitana (1095-1127)*, mit Erläuterungen und einem Anhang, herausgegeben von Heinrich Hagenmeyer, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1913, pp. 331-332.

³³ HUGUES BURLAT, *Homiliae viginti quatuor tempore aduentus habitae in Ecclesia Meldensi 1577*, Lutetiae, apud Ioannem Macaeum, 1578, *Homilia tertia*, p. 17; CIPRIANO UBERTI, *Opera della croce, distinta in cinque libri*, libro II, Novara, Francesco Sesalli, 1586, cap. VI, cc. 11v e 12r; ma cfr. anche PROKOP LUPÁČ z HLAVÁČOVA, *Rerum Boemicarum Ephemeris sive Kalendarium Historicum*, Praga, Georg Nigrinus, 1584, XV Iulij – Id. Iulij, [s.i.p.]; MICHELE ZAPPULLO, *Sommario Istorico, Delle Historie di Gerusalem*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino e Antonio Pace, 1598, p. 131; CORNELIO A LAPIDE, *Commentarii in Ecclesiasticum pars secunda*, Anversa, Martin Nutius, 1634, cap. XLVI, p. 450. Come si può notare, alcune di queste opere sono successive a Tasso, ma mi pare comunque utile indicarle, per testimoniare la diffusione del fatto narrato, secondo la lettura della *Chronographia*.

La pagina autoesegetica del *Giudicio* offre un esempio di come la Bibbia venga collocata da Tasso all'interno di un sistema composito: nulla viene legittimato esclusivamente attraverso l'autorevolezza della Scrittura e anche quando il contatto è più marcato si mantiene attivo il rapporto di emulazione con i modelli letterari. La sequenza Giosuè-Goffredo (ai quali si aggiunge nel *Giudicio* Carlo Magno e nella *Conquistata* Carlo V) ricalca, infatti, la filiera dei santi che Dante ammira nel cielo di Marte (*Par.* XVIII 37-48), nonché quella dei personaggi illustri del *Triumphus Fame* petrarchesco (II 64-66 e 136-147), già riecheggiata da Tasso, attraverso citazioni ostensive, nel giovanile *Gierusalemme* (ottave 1 e 22).³⁴ I testi biblici, patristici e liturgici entrano sempre in dialogo con altre fonti e la loro ripresa avviene nel rispetto dei principi classicistici, che rappresentano, pur nella diversità di accenti, un elemento di sostanziale continuità dell'itinerario tassiano.

³⁴ È quanto viene notato in CLAUDIO SCARPATI, *Geometrie petrarchesche nella Gerusalemme liberata*, in IDEM, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995, pp. 1-2.

ESTER PIETROBON*

RISCRIVERE I «SALMI» NEL RINASCIMENTO**

I *Salmi*¹ sono notoriamente il libro biblico in cui il legame tra preghiera, musica e poesia risulta più stringente, tanto nell'originale ebraico quanto nelle innumerevoli traduzioni e rivisitazioni operate attraverso i secoli. Nel Rinascimento, le riscritture dei Salmi costituiscono uno dei filoni più importanti e variegati della poesia spirituale in lingua italiana, nel quale trovano spazio sia le traduzioni poetiche di carattere popolare, composte per scopi devozionali come la preghiera e la meditazione, sia le versioni di ispirazione colta, in cui la poesia davidica entra in dialogo con i grandi modelli volgari di Petrarca, Dante, Torquato Tasso o con quelli classici di Orazio e Pindaro, senza dimenticare gli esempi moderni di Vittoria Colonna, Girolamo Malipiero e Luigi Tansillo. La coesistenza di forti ragioni spirituali e letterarie, collegate da un lato alle alterne vicende della censura ecclesiastica e delle riforme della cristianità occidentale e, dall'altro, alla progressiva crisi del petrarchismo bembiano, si riflette almeno in parte sulla cronologia di questa tradizione. Il primo volgarizzamento di nostro interesse è quello dei *Sette salmi penitenziali* in terza rima attribuito erroneamente a Dante e stampato a Firenze nel 1471, nello stesso anno in cui, a Venezia, esce la prima Bibbia tradotta in lingua italiana da Nicolò Malermi; l'ultima riscrittura cinquecentesca è invece quella dei *Sette sonetti penitenziali* di Francesco Bembo, stampati a Mantova nel 1596, in concomitanza – forse non del tutto fortuita – con l'emanazione dell'Indice clementino. Tra questi due estremi si collocano circa quaranta riscritture,

* Università degli Studi di Padova.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia giovedì 15 aprile 2021 in occasione del convegno *Voci dell'invisibile: scritture e riscritture del sacro*.

¹ Nel saggio offro una sintesi dei principali risultati emersi nelle mie ricerche sulla tradizione dei salmi in versi italiani di epoca rinascimentale. Per approfondimenti e maggiori dettagli bibliografici rimando a ESTER PIETROBON, *La penna interprete della cetra. I Salmi in volgare e la tradizione della poesia spirituale italiana nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, BITeS, 2019.

parziali o integrali, del *Libro dei Salmi*, tutte a stampa tranne un paio di importanti riscritture manoscritte, e (insieme ad esse) quasi trenta autori, attivi tra i poli di Firenze, Venezia, Brescia, Roma, Napoli e anche fuori d'Italia, tra la Francia funestata dalle guerre ugonotte e la Ginevra di Calvino. I decenni di maggiore fervore sono quelli di più intenso scuotimento dei paradigmi dottrinali e poetici, in particolare gli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento: se volessimo cercare una formula per sintetizzare il carattere di questa produzione, potremmo definirla a ragion veduta una "scrittura della crisi", in perfetta sintonia con la temperie posttridentina e postbambiana e, più in generale, con uno dei tratti caratterizzanti dell'intera cultura rinascimentale.

Uno dei principali intenti del mio lavoro è stato quello di studiare questi testi in una prospettiva non esclusivamente storico-religiosa (com'è accaduto in prevalenza fino alle soglie degli anni Duemila), ma in prospettiva essenzialmente letteraria, in linea con studi fondanti come quelli di Carlo Dionisotti, Edoardo Barbieri, Gigliola Fragnito, Amedeo Quondam, Carlo Delcorno, Maria Luisa Doglio, Pietro Gibellini, Erminia Ardissino ed Elisabetta Selmi.² Pur mantenendo un'attenzione costante agli imprescindibili risvolti storici e confessionali delle traduzioni bibliche, ho cercato di riflettere sull'identità primaria di questi testi, che sono naturalmente veicoli di contenuti dottrinali, ma che si distinguono per essere anzitutto preghiere in forma di poesia. Il binomio di poesia e devozione è declinato secondo equilibri variabili che determinano le conformazioni del libro moderno di salmi, che può essere costruito come un libro di preghiera (un innario, una riduzione poetica di un ciclo di prediche, un prosimetro

² Si ricordano, a titolo esemplificativo e senza alcuna pretesa di esaustività, i seguenti studi: CARLO DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 183-204; EDOARDO BARBIERI, *Le bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Bibliografica, 1992; GIGLIOLA FRAGNITO, *La Bibbia al rogo*, Bologna, il Mulino, 1997; EAD., *Proibito capire*, Bologna, il Mulino, 2005; *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di C. Delcorno e M. L. Doglio, Bologna, il Mulino, 2003; *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2005; *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2007; A. QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, «Studi (e testi) italiani», XVI (2005), pp. 127-282; Id., *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte seconda)*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, a cura di L. Geri e E. Pietrobon, Roma, Aracne, 2020, pp. 129-248; *La Bibbia nella letteratura italiana*, opera diretta da P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2009-2017, 6 voll.; *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino ed E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009; MARIA LUISA DOGLIO, *Scrivere di sacro. Forme di letteratura religiosa dal Duecento al Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014; *Preghiera e poesia*, num. monogr. di «Testo», LXX (2015), 2, a cura di E. Ardissino e F. Parmeggiani.

in cui si combinano versi e commento) o, ancora, come un libro di poesia (un canzoniere, un'antologia di rime o un poemetto). Il ruolo della forma diviene tanto più evidente al livello delle strutture metriche, della veste stilistica dei singoli testi e delle raccolte, con una distinzione tra le forme narrative (la terza rima, l'ottava, i versi sciolti) e le forme liriche (le forme petrarchesche di canzone, sonetto, sestina, ballata e le forme del petrarchismo classicista, tra cui spicca la canzone-ode di ispirazione oraziana). Il metro e lo stile determinano, nel fondo, la partitura ritmica e retorica che dà corpo alla rappresentazione della crisi interiore, sia del salmista David sia del credente moderno, secondo due modalità aspettuali, coerenti con la semantica interna alle forme. L'uso dei metri narrativi, accompagnato dal riferimento a modelli di tipo poematico e didascalico (come la *Commedia* dantesca, i *Triumphs* di Petrarca o la *Gerusalemme* tassiana), suggerisce un'interpretazione esemplare della vicenda davidica, proposta al lettore come una storia luminosa a cui ispirare il proprio percorso di fede; viceversa, i metri lirici richiamano, insieme all'ineludibile modello del Canzoniere petrarchesco, una prospettiva soggettiva di autoindagine che impone un'equazione fondamentale tra pensiero d'amore e scrittura, tra *passio-caritas* e parola, coinvolgendo il lettore dall'interno nell'*iter* di perfezionamento spirituale.

La scelta del volgare e l'ampia diffusione garantita dalla stampa accomunano riscritture anche molto diverse tra loro, unite dalla volontà di raggiungere un vasto pubblico di lettori, tra cui i semplici e le donne ignari del latino, ma anche le fasce colte della popolazione desiderose di "ruminare" la Parola in maniera più intima, leggendola nella propria lingua madre. Il toscano diviene così – se possiamo usare un'immagine di tenore mistico e agostiniano – una sorta di "lingua del cuore" in cui intessere, anche attraverso il canto, un dialogo con Dio: riferimenti più o meno espliciti a un'esecuzione musicale si trovano nelle dedicatorie dei *Salmi* di Laura Battiferri degli Ammannati, di Germano de' Vecchi e del calvinista messinese Giulio Cesare Pascali, mentre il salmo LI, il Miserere, tradotto in terzine dantesche da Benedetto Varchi è incluso nel *Libro primo delle Laudi spirituali* curato dal monaco camaldolese Serafino Razzi e stampato a Venezia nel 1563. La maggior parte di queste riscritture non sembra però essere stata destinata a un'esecuzione canora, almeno secondo le testimonianze in nostro possesso. Ciò nonostante, l'esame stilistico dei testi e il confronto fra le traduzioni italiane e le rispettive fonti, bibliche e letterarie, ci consentono di ricostruire il tracciato di un'altra musicalità intrinseca alle versioni poetiche, un peculiare "ritmo della riscrittura" che regola le dinamiche microtestuali della traduzione e che si può definire come il rapporto dinamico tra metro, sintassi e ipotesto, ovvero tra la componente oggettiva

va dello schema metrico, lo sviluppo soggettivo dell'argomentazione e la scansione preordinata dei versetti biblici, che subiscono una reinterpretazione sempre diversa a seconda del tipo di metro impiegato dal traduttore. Molte e complesse sono le "geometrie dello spirito" disegnate dalla risegmentazione strofica del testo biblico, dagli scambi pronominali tra Dio e il soggetto (tra il Tu e l'io), dall'intertestualità con gli architetti volgari, da tutti quegli elementi che galvanizzano la forma a vari livelli, restituendole il valore immanente di guida e scandaglio interiore.

Questi pochi accenni sono appena sufficienti a indicare qualche linea interpretativa di una tradizione assai ricca ed eterogenea, difficile da approfondire qui in maniera esaustiva. In questa sede, vorrei considerare in maniera più ravvicinata le figure di due autori lombardi legati da una scelta poetica originale e di grande interesse. Il più noto dei due è Bernardo Tasso, il rifondatore della canzone-ode in lingua toscana, che compone in questa forma classico-volgare un gruppo di odi oraziane e trenta salmi, pubblicati nelle *Rime* giolittine del 1560.³ L'innovazione stilistica di Bernardo è dirompente, poiché lancia una moda poetica che, almeno nello specifico filone dei salmi, fiorisce senza interruzioni per oltre un decennio: alla sua opera si ispirano, tra gli altri, Laura Battiferri degli Ammannati, che compone i suoi salmi penitenziali, editi per la prima volta a Firenze nel 1564, in forma di «lagrimose e piccole canzonette» per il canto delle monache; o ancora il predicatore veneziano Gabriele Fiamma, sperimentatore versatile nei suoi due libri di rime modellati sul Salterio biblico, le *Rime spirituali* (Venezia, 1570) e la *Parafasi poetica sopra Salmi. Libro primo* (edito senza dati tipografici dopo il 1570). Come spesso accade, però, quasi nessuno riuscirà a riprodurre la complessità concettuale dell'invenzione tassiana, che non si limita al conio di una tipologia di canzone dalle strofi più snelle rispetto a quelle della canzone petrarchesca, ma che riesce a sintetizzare una stratificazione inedita di modelli latini e volgari. A differenza di molti

³ I testi si leggono in BERNARDO TASSO, *Rime. Volume II. Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode*, a cura di V. Martignone, Torino, Edizioni Res, 1995, da cui si cita. Sulla produzione poetica sacra di Bernardo Tasso, si vedano almeno ROSANNA MORACE, *Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura "spirituale" dei «Salmi»*, «Quaderni di italianistica», IX (2014), pp. 57-90; EAD., *Del «rinovellare» la lingua volgare: i «Salmi» di Bernardo Tasso*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Roma, Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014 <<http://www.italianisti.it>>; GIOVANNI FERRONI, *Bernardo Tasso, Ficino, l'Evangelismo. Riflessioni e materiali attorno alla Canzone all'anima (1535-1560)*, in *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da E. Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 253-319; GIORGIO FORNI, *Rime sacre di Bernardo Tasso fra età farnesiana e Concilio di Trento*, «Archivio italiano per la storia della pietà», xxxi (2018), pp. 49-73.

tra i suoi predecessori, Bernardo compone delle riscritture libere, ispirate ma non vincolate alla lettera biblica. La libertà compositiva è descritta dallo stesso Tasso come una caratteristica peculiare della poesia greco-latina ed è un tratto che accomuna questa sua riscrittura a un precedente illustre, i *Psalmi penitenciales* di Francesco Petrarca, scritti in prosa ritmica latina. Il dialogo creativo tra le voci autoriali di David e di Francesco è riprodotto e ampliato da Bernardo in una polifonia tematica e formale che coinvolge anche Orazio e, in misura minore, Marcantonio Flaminio, anch'egli poeta e traduttore di salmi in latino. Il risultato è un itinerario lirico e spirituale che, bilanciando la soavità formale e musicale dell'ode con la gravità dei contenuti spirituali, si avvale della lezione di un Petrarca extra-canonico per risemantizzare in direzione etica la lingua e l'esperienza dei *Fragments*.

L'imitatore più fedele di Tasso è l'accademico bresciano Bartolomeo Arnigio, autore di un libro di *Sette salmi e Rime sacre e penitenziali*, edito a Brescia nel 1568, che contiene, nella prima parte, una traduzione fedele dei salmi penitenziali davidici in forma di canzone antica e, nella seconda parte, otto canzoni-ode che traducono quasi alla lettera i sette salmi penitenziali di Petrarca (le canzoni-ode sono otto perché un salmo petrarchesco, il terzo, è tradotto due volte).⁴ La doppia riscrittura aggiunge un elemento di continuità e di tensione all'interno del canzoniere di Arnigio, instaurando un confronto tra due autori archetipici (David e Petrarca) oltre che tra due forme (la canzone petrarchesca e la sua variante classicista). Mentre le sette canzoni risentono dell'esempio delle *Canzoni sopra i Salmi* di Antonio Minturno (il primo canzoniere bipartito in salmi e rime spirituali),⁵ le otto canzoni-ode, intitolate esplicitamente "salmi", rivelano un chiaro debito

⁴ BARTOLOMEO ARNIGIO, *I sette salmi della penitencia del gran profeta David spiegati in canzoni secondo i sensi, e appresso la prima parte delle sue spirituali e sacre rime*, Brescia, Francesco e Pietro Maria Marchetti, 1568, da cui cito con lievi ammodernamenti grafici. Sui *Salmi* e le *Rime sacre* di Arnigio, cfr. E. PIETROBON, *Riscritture liriche di Salmi e poetica davidica in Bartolomeo Arnigio*, in *Bibbia e poesia. Volgarizzamenti dei Salmi e poesia religiosa in età moderna*, num. monogr. di «Studi (e testi) italiani», xxxv (2015), 1, a cura di R. Alhaique Pettinelli, R. Morace, P. Petteruti Pellegrino e U. Vignuzzi, pp. 83-101.

⁵ ANTONIO SEBASTIANI MINTURNO, *Canzoni sopra i Salmi. Sonetti tolti dalla Scrittura, e da' detti de santi padri*, Napoli, Giovanni Maria Scotto, 1561. Sulla poesia spirituale e classicista di Minturno, si vedano almeno STEFANO CARRAI, *Classicismo latino e volgare nelle rime del Minturno*, in ID., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 167-191; FRANCESCA D'ALESSANDRO, «Mentre che l'un coll'altro vero accoppio»: il Petrarca di Minturno e la tradizione cristiana, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 205-234; PAOLO ZAJA, *Francesco Turchi e i Salmi penitentiali, di diversi eccellenti autori (Venezia, 1568)*, «Quaderni veneti», III (2014), pp. 65-73. Sulla categoria dei canzonieri spirituali bipartiti, cfr. E. PIETROBON, *La penna interprete della cetra*, cit., pp. 94-110 e relativa bibliografia.

con Bernardo sia per la scelta di tradurre il Petrarca salmista, ignorato dagli altri versificatori italiani, sia per l'adozione degli stessi schemi metrici tassiani. L'equilibrio dimostrato da Bernardo nell'amalgamare e rinnovare una pluralità di modelli lascia il posto, nelle odi di Arnigio, a un'imitazione quasi integrale delle riscritture latine di Petrarca, a cui si accompagna una lettura morale più rigida del binomio peccato/redenzione. Un esempio è offerto dal primo salmo delle *Rime sacre* di Arnigio, *Misero me, poi che 'l mio Redentore*, trasposizione del Psalmus I di Petrarca in 16 stanze che mutuano lo schema AbabcC dei salmi XXVI e XXX di Tasso. La *suavitas* bucolica impiegata da Bernardo per rivestire con un involucro di amenità la materia aspra dello sviamento – tanto che i luoghi impervi della selva petrarchesca, «aspera [...] et inaccessa» (*Ps. I, 3*), sono rimodulati nel tassiano *Salmo I* nel paragone iperbolico tra le offese arrecate a Dio e gli uccelli e i pesci che popolano il cielo e le «onde» di «Nettuno» – e la tensione intima verso la misericordia del Padre, analoga a quella dimostrata da Marcantonio Flaminio nei suoi salmi, lasciano il posto nella versione di Arnigio a una maggiore insistenza sulla componente penitenziale e lacrimosa e sul ruolo salvifico di Cristo e della Croce. Un'amplificazione notevole in tal senso riguarda il petrarchesco «Irascor peccatis meis» (*Ps. I, 11*), grido di impotenza del peccatore incapace di trasformare la sua santa ira in un gesto di liberazione dal giogo del peccato senza l'aiuto divino; il sintagma è rivisitato secondo un'immagine assai concreta di ascendenza biblica, che trasforma la psicomachia interna al soggetto nell'alternarsi della spoliazione e della vestizione metaforica dei propri peccati, a cui corrisponde il concreto velarsi degli occhi con lacrime di pentimento:

Spesso a l'Anima mia mi rendo infesto,
 E mi cruccio e m'adiro,
 Quando mi spoglio e vesto,
 Co' miei peccati; e giro
 Umidi gli occhi al Cielo,
 Indi attendendo chi lor tolga 'l velo. (vv. 37-42)

La metafora del lavacro dell'anima nel sangue di Cristo, presente in forma profetica anche nel salmo 50, 9 «asparges me hysopo et mundabor lavabis me et super nivem dealbabor», ma diversa dal sintetico «nisi auxilium michi veniat ex alto» di Petrarca (*Ps. I, 27*), compare nella penultima stanza dell'ode di Arnigio, con un richiamo estremo, antifrastrico, alla morte come esito della colpa irredenta:

Se d'alto non mi vien tosto soccorso,
 Ne' miei peccati gravi
 De la mia Vita il corso

Fornirà; e se non lavi
 Del Figlio tuo nel sangue
 Le macchie, o Dio, de l'Alma mia, che langue. (vv. 85-90)

La distanza tra i due autori lombardi nella finezza di interpretazione del nodo centrale della poetica davidica e petrarchesca si può cogliere ancora in un luogo circoscritto, ma emblematico. Nei versi di apertura del suo primo salmo, Tasso traduce l'esordio del primo salmo di Petrarca, affermandone implicitamente il valore di modello. Il richiamo all'ira divina, presente in entrambi i testi, è affiancato nel salmo petrarchesco a una perifrasi che descrive il peccato come uno sviamento dalla giusta legge divina: «Iter rectum sponte deserui», "ho abbandonato spontaneamente [o, come traduce Donatella Coppini, "di mia volontà"] il retto cammino [o "la via della rettitudine"]".⁶ Bernardo compendia questa espressione, improntata alla *fluctuatio* agostiniana, in una parola chiave della vicenda amorosa e penitenziale del Petrarca lirico, volgare: l'errore, che nel salmo tassiano diventa «il mio errore» ed è posto in rima con un altro termine chiave della poetica petrarchesca, «core»:

Perché, sommo Motore,
 In me de l'ira tua gli strali aventi
 Sì acuti e sì pungenti?
 Se punir vò il mio errore,
 Mancherà sotto a sì gran pena il core. (vv. 1-5)

La rima finale della stanza ricorre identica nel sonetto proemiale del Canzoniere: «di quei sospiri ond'io nudriva 'l core | in sul mio primo giovanile errore». La formula tassiana, «il mio errore», rende però assoluti il dettato petrarchesco e l'esplorazione soggettiva, l'autoanalisi del peccatore che, in ogni fase e in ogni ambito della vita (non solo in gioventù o in amore), si ripiega su sé stesso per esaminare i sentieri della propria coscienza.

Nella versione di Arnigio, il riferimento all'errore permane, ma il senso della complessità e dell'ambivalenza dell'indagine interiore, suggerito da Tasso, è sostituito da una secca parola di condanna: «il mio errore» diviene, in modo più netto, il «grave errore» della «mente mia» che nel suo delirio ha disprezzato la legge divina (con una variazione sul tema del petrarchesco «vaneggiar»):

Misero me; poi che 'l mio Redentore
 Ho provocato ad ira,

⁶ FRANCESCO PETRARCA, *Psalmi penitenciales. Orationes*, a cura di D. Coppini, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 25. Dalla stessa edizione sono tratte le citazioni dei testi latini.

E nel suo grave errore
La Mente mia delira
Sprezzato ha la sua legge;
Ond'ei mi sferza irato, e mi corregge. (vv. 1-6)

Il cuore, così prezioso per Petrarca e Agostino, è sostituito dalla facoltà razionale, dall'organo di una volontà che non sembra più determinata dal superamento interiore di un conflitto di spirito, dal contatto con una superiore sfera di grazia, ma che appare invece una decisione dell'intelletto umano, presa quasi a margine del mutamento sovranaturale della coscienza prodotto dal dialogo intimo tra l'anima e Dio. La rima proposta da Arnigio non è più una rima analogica (*errore : core*), ma antitetica (*Redentore : errore*), con una chiara opposizione tra il polo negativo dell'errore-peccato e il polo positivo di Dio e della grazia, sempre presente al soggetto, ma non intimamente coinvolto in tutte le dinamiche della sua vicenda spirituale.

Anche da questi pochi elementi possiamo cogliere la natura essenziale delle riscritture come punto d'incontro tra la ricerca dell'uomo moderno e la lezione davidica, come esercizio in cui ripensare la propria identità spirituale e artistica. Il grande fermento in prossimità del Concilio, che porta gli autori al confronto più intenso con le fonti bibliche e a un maggiore impegno esegetico, lascia spazio nei decenni seguenti a un progressivo distacco dallo sforzo di interpretazione della lettera biblica e alla predilezione per uno stile patetico, in cui l'esame introspettivo del soggetto diventa sempre più marginale. La stretta finale della censura, dovuta alla promulgazione dell'Indice clementino, segna la chiusura solo temporanea di una stagione che sarà destinata a rifiorire nei secoli successivi in una gara incessante tra fede, musica e poesia.

PAOLA LASAGNA*

UNA INEDITA BIOGRAFIA DI MARIA MADDALENA MARTINENGO**

La *Istoria della vita della Madre Suor Maria Maddalena Capucina Martinengo composta da un Cappuccino divoto della medesima*,¹ risalente al 1758,² rappresenta, allo stato attuale, la più antica biografia³ dedicata alla Beata bresciana.

L'autore, Faustino Pontoglio da Brescia,⁴ fu personaggio di spicco dell'ordine dei Cappuccini, chiamato nel 1757 a svolgere il compito di Procuratore e Postulatore della causa di beatificazione della Martinengo.⁵

La genesi dell'opera, come si desume dall'*Introduzione ed avvertimento*

* Università Cattolica del Sacro Cuore.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 16 aprile 2021 in occasione del convegno *Voci dell'invisibile: scritture e riscritture del sacro*.

¹ [FAUSTINO DA BRESCIA], *Istoria della vita della Madre Suor Maria Maddalena Capucina Martinengo composta da un Cappuccino divoto della medesima*, ms. 102, Lonato, Fondazione «Ugo da Como». D'ora innanzi: *Istoria*.

² La data di composizione si desume dall'opera. Nell'ultimo capitolo, l'autore riporta il resoconto di diverse guarigioni, collocandole, con riferimento al momento in cui scrive, «In quest'anno medesimo Mille settecento e cinquant'otto [...]», *Istoria*, cit., c. 172 e c. 174.

³ FRANCO FUSAR BASSINI, *Fonti-Manoscritti ed edizioni*, in BEATA MARIA MADDALENA MARTINENGO, *Gli scritti*, Istituto storico dei Cappuccini, Roma, 2006, vol. I, p. 62 n.

⁴ *Enciclopedia bresciana*, Brescia, Editrice «La Voce del Popolo», vol. 4 (1981), p. 52: «(Di Brescia, morto il 19 marzo 1774). Dei nobili Pontoglio. Religioso Cappuccino. Profondo conoscitore del diritto canonico, fu consigliere del vescovo di Brescia Molino, che sollecitò ad abbandonare la sede vescovile piuttosto che cedere ai decreti della Repubblica Veneta di soppressione degli ordini religiosi. Fu superiore di vari conventi fra cui quelli di Gambarà (dal 1732 al 1735), di Rezzato (1738) della Badia (dal 1744 al 1747 e dal 1765 al 1768), e di Brescia (dal 1753 al 1756, dal 1765 al 1768)».

⁵ F. FUSAR BASSINI, *Fonti-Manoscritti ed edizioni*, cit., p. 62 n.: «Egli fu nominato dai familiari di Maria Maddalena ed eletto dalle cappuccine nel settembre 1757 come primo Procuratore della Causa di Beatificazione di suor Maria Maddalena».

al lettore, è riconducibile in primo luogo alla disponibilità di un vastissimo materiale documentario, raccolto per il processo, dal quale andava affiorando una vicenda umana e spirituale di straordinario valore, ma per molti aspetti ancora sconosciuta:

Quanto poi essa fu più gelosa ed attenta nel tenere nascoste e celate le grazie che da Dio le erano con abbondanza comunicate, tanto più dopo la sua morte si sciolsero le lingue delli uomini quali a gara esaltavano e tutt'ora non cessano d'esaltare le di lei virtù, la fama della di lei santità, li doni sovranaturali e li miracoli ch'Iddio per sua intercessione ha operati non solo in vita ma anche dopo la morte. Ma come questi, tutte non potendo trapellare le sue eroiche gesta, si restrinsero ad esaltare chi una sola virtù e chi poche altre, chi una sola grazia e chi alcuni pochi miracoli, così ho, con triplicate patenti, già registrate nelli atti, eletto in Postulatore e Procuratore nella causa della di lei beatificazione e canonizzazione, di tutte queste facendone un gran fascio, procurarò di esporre a pubblica vista quanto di più generoso, sorprendente ed eroico abbia essa con la divina Grazia operato, di quali e quanti doni sia stata da Dio arricchita in questa vita, e con quante grazie e miracoli l'abbia di poi illustrata dopo la morte. L'impresa veramente supera di grand lunga la tenuità del mio intendimento, né mai mi sarei a tale impegno azzardato se l'ufficio di Annalista al di sopra più adossatomi, obbligato a registrare quanto di nuovo, esemplare e portentoso occorre nella nostra bresciana Provincia cappuccina, non mi avesse fatto un indispensabile assoluto dovere di registrare ancora le gesta maravigliose di una nostra amatissima sorella. A gloria adunque della Santissima Trinità ad esaltazione di Santa Madre Chiesa ed acciò serva di stimolo ed eccitamento a tutti quelli leggeranno queste carte ad imitare quant'è possibile questa grande Serva del Signore, estenderò l'istoria della di lei vita. Protestandomi ingenuamente che quanto sarà in queste carte registrato sarà il tutto ricavato o da manoscritti della medesima o da autentici monumenti o dalla viva voce di quelli che, più di vicino veduto avendo ed udito, ne saranno stati sicuri giuridici testimoni; avvertendo però il benigno amorevole lettore essere mia espressa assoluta intenzione e volontà di non allontanarmi né pure un punto dalla perfetta osservanza dei decreti della felice memoria di Urbano VIII e dai novissimi della Sacra Congregazione de' Riti [...].⁶

Agli scritti già noti della Martinengo, in particolare la *Vita*, si andavano affiancando dunque altri documenti di provata autenticità e dichiarazioni di diretti testimoni,⁷ un complesso di voci che l'autore decide di raccogliere, tuttavia, non solo in veste di Procuratore e Postulatore, ma anche di storico ufficiale dei Cappuccini.⁸ La precisazione non è oziosa, perché fornisce

⁶ *Istoria*, cit., c. 6r.

⁷ Già Carlo Delcorno faceva osservare come «Il testo agiografico è quasi sempre anticipato dalla tradizione orale di una chiesa, promuove la coesione sociale e l'identità culturale di una comunità o di una città, soprattutto attraverso l'uso liturgico e la lettura pubblica», CARLO DELCORNIO, *Biografia, agiografia e autoagiografia*, «Lettere italiane», LI, 1999, pp. 173-196: p. 194.

⁸ A proposito della fioritura dell'annalistica negli ordini religiosi, e in particolare dei Cappuccini, a partire dagli inizi del XVII secolo, Lucia Sebastiani ricorda: «[...] è nel se-

la chiave di lettura della biografia, esprimendo il convincimento che la *vita mirabilis* della mistica bresciana dovesse appartenere alla storia, prima che alla devozione popolare, ancora molto viva a vent'anni dalla scomparsa. Il dovere della memoria storica e la presentazione di un paradigma edificante si coniugano pertanto con la volontà di ricomporre in un quadro unitario e attendibile le molteplici testimonianze della vicenda martinenghiana, per sottrarla alla frammentazione e alla polivocità della devozione collettiva, nell'ambito di un'operazione storiografica *ad maiorem Dei gloriam*.

L'opera è divisa in due parti: dopo l'Introduzione, l'autore ricostruisce una *Breve cronologica istoria della Madre Suor Maria Maddalena Martinengo Cappuccina*⁹ che ripercorre le vicende della vita fino ai fatti immediatamente successivi alla morte; nella seconda, intitolata *Istoria delle virtù e penitenze praticate da Suor Maria Maddalena, come pure dei doni soprannaturali grazie e miracoli operati da Dio per intercessione della medesima*, il percorso biografico riprende, non più, però, secondo l'asse temporale, ma attraverso la disamina delle virtù teologali e cardinali, mentre l'ultima sezione rivolge lo sguardo agli eventi prodigiosi in vita e *post mortem*.

All'impianto della biografia antica, con la topica distinzione tra *praxis* ed *ethos*, l'autore sovrappone, nella *Parte seconda*, il paradigma previsto per il processo canonico, con l'esame dell'esercizio eroico delle virtù, in cui si innesta tuttavia, in chiusura, anche la memoria della più antica tradizione agiografica francescana che, fin dalla *Vita prima* di Tommaso da Celano, ai miracoli del Santo aveva dedicato la terza sezione del racconto.

Nella *Parte prima*, le tappe dell'esistenza della Martinengo sono ripercorse alla luce del disegno provvidenziale stabilito da Dio: il battesimo impartito alla nascita, per le precarie condizioni di salute, diviene segno di una predilezione divina, «non permettendo Iddio che questa bambina visse né meno per poco tempo in qualità di sua nemica perché schiava del

condo decennio del '600 che si manifestano il desiderio e la necessità di conoscere lo svolgimento dei fatti relativi alla loro storia. Le Province sono ormai organizzate, e ciascuna Provincia sembra avere il suo annalista [...]», LUCIA SEBASTIANI, *Cronaca e agiografia nei monasteri femminili*, in ALAIN BOUREAU et alii, *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo, strutture, messaggi, fruizioni*, a cura di S. Boesch Gajano, Introduzione di F. Bolgiani, Fasano, Schena, pp. 159-168: p. 159. Che nell'ambiente dei Cappuccini fosse iniziata ben presto una fervente attività di copiatura e rielaborazione dell'autobiografia martinenghiana ricordava del resto già GERARDO MAURIZIO PUGNETTI, *L'autobiografia della Beata Suor Maria Maddalena Martinengo Contessa di Barco clarissa cappuccina*, suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1964», Brescia, Flli Geroldi, 1964, p. 75.

⁹ La *Parte prima* è suddivisa in 28 paragrafi di varia lunghezza; la *Parte seconda*, più estesa, è divisa in 14 capitoli, a loro volta scanditi in paragrafi.

peccato originale».¹⁰ Quando, dopo cinque anni, il battesimo viene confermato, in occasione della nascita della sorella, inizia il precoce itinerario ascetico, nelle forme di un progressivo allontanamento dai privilegi della nobile condizione di nascita e in cui l'umiltà acquista subito un carattere distintivo e predominante:

E da questo punto incominciò Iddio ad instillarle nel cuore l'abborrimento alle vanità. Imperciocché, avendo concepito un principio di superbia e di vanagloria in vedersi così ricca e vagamente abbigliata, ne dimandò subito perdono a Dio e gli promise d'essere in avvenire amante sincera dell'umiltà [...].¹¹

L'autore, come egli stesso ricorda più volte, in questa sezione attinge fondamentalmente al racconto della *Vita*, ricostruendo anche la linea degli eventi che lì sono talvolta collocati in capitoli diversi. Sorprende, pertanto, che anticipi ai sette anni l'ingresso della giovane Margherita al Monastero di Santa Maria degli Angeli e, conseguentemente, retrodati alla primissima infanzia, dopo la precoce morte della madre, l'affidamento della sua educazione ad una «savissima religiosa orsolina».¹² L'esplicita testimonianza della *Vita* non lasciava dubbi al riguardo,¹³ ma si può supporre che l'autore forzi la cronologia per includere *ab origine* il percorso di formazione della Martinengo in una cornice di solida sapienza cristiana, colmando, al contempo, le lacune documentarie di «quel'età bambina».¹⁴ Analogamente, l'omissione di particolari come gli incubi infantili¹⁵ e, soprattutto, l'episodio increscioso della caduta della particola durante la Prima Comunione si possono ricondurre all'intento di raffinarne il ritratto, attraverso la rimozione dei dettagli più conturbanti, suscettibili di ambigua interpretazione e perciò non conformi alla finalità edificante del testo.

D'altro canto, l'autore tende a dar risalto ai particolari drammatici, dotandoli di maggior consistenza narrativa, con l'inserzione di episodi che riportano eventi prodigiosi o esempi di straordinaria virtù dedotti dalle te-

¹⁰ *Istoria*, cit., c. 1.

¹¹ *Ivi*, c. 2.

¹² *Ibidem*. Si tratta di Isabella Marazzi: B.M.M. MARTINENGO, *Vita*, in *Gli scritti*, cit., I, p. 359 n.

¹³ «Havendo compiti li 10 anni, il Signor Padre per ben educarmi mi mise nel Monastero di Santa Maria delli Angioli», *ivi*, p. 358.

¹⁴ A proposito dei primi anni di vita, così si esprime la Beata: «In quel'età bambina non ho memoria d'altro, perché così otiosamente la dissipai». *Ibidem*.

¹⁵ «In questo ponto mi soviene che moltissime volte mi aparivano avanti li occhi orribili fantasme, che talmente mi spaventavano che ad ogni poco ero ritrovata affogata da vermi» *ivi*, p. 359.

stimonianze processuali. L'incidente in carrozza, ad esempio, rispetto all'asciutto resoconto martinenghiano,¹⁶ si arricchisce di dettagli che ne intensificano il carattere teatrale – persino con la puntuale distinzione, assente nella *Vita*, dei testimoni presenti¹⁷ – e al contempo intendono metterne in luce il senso provvidenziale, come sottolinea l'allusione dell'autore al piano diabolico sventato dall'intervento divino:

[...] quindi il demonio, che da così buoni principi prevedeva quale dovesse essere la santità di questa nobilissima fanciulla (permettendolo così Iddio), la fece cadere dalla carrozza per darle la morte: le passarono le ruote a traverso della vita, restarono impressi nelle vesti li segnali delle medesime, e quando quelli che erano in sua compagnia, la damigella, il camariere, il cocchio e li staffieri, la piangevano come morta e dalle ruote fracassata, essa tutta giuliva alzatasi dalla terra, confessò che invisibile, ma però sensibilmente, era stata preservata per mezzo dell'Angelo suo custode dall'onnipotente suo Dio come si legge nella sua *Vita*, che per ordine espresso e per ubidienza del suo confessore fu obbligata a scrivere.¹⁸

Durante il periodo di formazione, si definiscono progressivamente i tratti spirituali che preannunciano il futuro claustrale della Martinengo: la devozione con cui si accosta all'Eucarestia, le durissime prove cui si sottopone ancor giovinetta, già rivolte all'annientamento di sé, nello sprezzo per gli agi e nell'accettazione o, addirittura, nella ricerca esplicita delle situazioni più mortificanti:

[...] ed era pure un bel vedere una giovanetta di tanta nobiltà e delicatezza applicata con tanta sollecitudine al servizio d'una conversa vecchia e schifosa in tutte le sue necessità, in somministrarle il vitto ed in tenere munda e polita la camera, li vasi notturni e tutto ciò che v'era di più nauseante e schifoso [...].¹⁹

¹⁶ «Accaddemi una volta (dovevo aver 9 anni) che cascai fori del volantino, il qualle, per esser tirato da 6 cavalli, coreva molto in fretta. /Cascai (dico) fori e dovevo senz'altro restar offesa e divisa dalle rote, ma una mano invisibile subito mi pigliò e slontanò dal pericolo. /Questo lo so di certo e sentii il toco, ma non lo vidi. S'attribuì la gratia alla fidel assistenza dell'Angelo Custode. Fermato dopo qualche spatio il volantino, udii gridi e pianti de' Parenti che, correndo a levarmi da terra, si credevano di trovarmi morta./Vedendomi poi immune d'ogni male, ad una voce tutti lodarono Iddio misericordioso con le sue Creature». *Ivi*, pp. 360-361.

¹⁷ L'episodio fu riportato da numerosi testimoni: *ivi*, p. 361 n. È singolare che Faustino non ricordi la presenza documentata dei familiari, ma preferisca soffermarsi sul dettaglio della servitù; si tratta forse di una scelta narrativa, volta a conferire un carattere di popolare vivacità alla scena.

¹⁸ *Istoria*, cit., c. 3.

¹⁹ *Ivi*, c. 5. Si veda il brano 2 in *Appendice*.

Vengono riportate le prime apparizioni miracolose di Dio e della Vergine e il tentativo di fuga alla ricerca del deserto, emblema penitenziale della tensione verso l'assoluto, da cui, tuttavia, un'altra manifestazione divina la richiama, preannunciandole una diversa predestinazione.

Al periodo trascorso nel Monastero di Santa Maria degli Angeli, la Martinengo dedica poche pagine, incentrate perlopiù sull'analisi retrospettiva di un itinerario spirituale ancora attraversato da drammatiche incertezze e non privo di angustie personali, dovute alla «discordia che regnava tra le due Zie Sorelle»;²⁰ proprio per sottrarsi alla loro rivalità, chiede al padre il consenso di passare al Monastero di Santo Spirito. Nella *Istoria*, tuttavia, non c'è traccia della tensione all'origine dell'allontanamento, che viene ricondotto, piuttosto, al desiderio della giovane di crescere nel cammino di perfezione. È questo un ulteriore segnale della volontà dell'autore di decantare il racconto della Martinengo – incapace, nel suo impietoso scandaglio, di scostarsi dalla «pura e semplice verità»²¹ – da tutti gli aspetti che potessero anche solo lontanamente offuscarne il ritratto:

Dopo d'essere dimorata in questo Monistero per lo spacio di quatro e più anni,²² con universale contento di tutte le religiose, che invaghite restavano ed innamorate dalla dolcezza, dall'affabilità e dall'umiltà, con cui si dimostrava con tutte, desiderosa di apprendere ancora dalle altre nove massime di perfezione e di santità a cui aspirava, in età d'anni dodeci, col consenso dell'Eccellenza suo signor padre, cui era ubidentissima, passò con grande rincrescimento di tutte, ma molto più delle sue due religiose zie, dal Monistero di Santa Maria delli Angeli all'osservantissimo Monistero di Santo Spirito pure di Brescia, dove ne aveva due altre desiderose ancor esse di godere della sua divota conversazione.²³

Il passaggio, a dodici anni, al Monastero di Santo Spirito, nel discriminare tra l'infanzia e la maturità, presenta i caratteri di una drammatica crisi spirituale, in cui, attraverso il tormento della tentazione, la giovane decide di votarsi completamente a Dio. È il «martirio d'amore»,²⁴ con il quale «pronta si esibì ad essere vittima abbruciata ai trionfi della carità»,²⁵ ricevendo un'immediata conferma ultraterrena; Dio, infatti «[...] la circondò

²⁰ B.M.M. MARTINENGO, *Vita*, cit., p. 365.

²¹ *Ivi*, p. 354.

²² Si tratta di un computo coerente con l'anticipazione dell'ingresso in monastero a sette anni, di cui si è detto sopra.

²³ *Istoria*, cit., cc. 6-7.

²⁴ *Ivi*, c. 8.

²⁵ *Ibidem*.

in visione con una moltitudine di croci tutte di fuoco, in maniera che le monache tutte, in riguardarla, attonite restarono e stuporose, sembrando loro di vedere un serafino [...]».²⁶

Nella *Vita*, in realtà, il voto di verginità²⁷ e l'apparizione miracolosa²⁸ vengono collocati in due momenti diversi, rispettivamente a tredici e sedici anni: l'autore cerca probabilmente di stringere la catena degli eventi, sui quali la narrazione martinenghiana spesso ritorna, con retrospezioni, correzioni, integrazioni, in una *fabula* più lineare, in cui la successione dei fatti risulti di più perspicua lettura ai fini del messaggio edificante.

Nelle vicende successive, riguardanti le ambasce che precedono il passo verso il convento, gli accenti drammatici si alternano ad una narrazione dai tratti più accattivanti, in cui gli ostacoli, le tentazioni demoniache e i cedimenti alle lusinghe del mondo sono riportati con qualche concessione ai toni di una narrativa avventurosa: «Ma quando si credette d'avere con questo colpo trionfato del mondo e del demonio [...], le furono di bel nuovo suscitate contro due gagliardissime tentazioni [...]».²⁹

L'adesione a un modello di narrazione sapientemente modulato sul paradigma di una letteratura dalla voce ingenua, in grado di meravigliarsi e destare meraviglia anche attraverso un'abile drammatizzazione, che mostra di aver fatto tesoro di una consolidata tradizione predicatoria e teatrale, autorizza la traduzione dei tormenti spirituali della giovane Martinengo nelle forme del discorso diretto del tentatore:

Come potrai – diceva alla medesima – digiunare tutto l'anno, levar sempre a matutino, dormire su le assi nude, sempre scalza ne' più rigidi inverni, vestire ruvido panno, salmeggiare così lento, stare otto ore in coro sempre in ginocchio, affaticare senza riposo e praticare tante altre cose, tutte contrarie alla debolezza e delicatezza della tua complessione? Come potrai vivere in una continua annegazione della propria volontà, sempre soggetta all'indiscrezione di chi forse si prenderà gioco per più tormentarti?³⁰

²⁶ *Ivi*, c. 7.

²⁷ B.M.M. MARTINENGO, *Vita*, cit., p. 372.

²⁸ *Ivi*, p. 385.

²⁹ *Istoria*, cit. c. 8.

³⁰ *Ivi*, cc. 9-10. Nel racconto martinenghiano, il dissidio è reso più intimo e drammatico dalla percezione di abbandono e di aridità spirituale e dal rilievo conferito alla polarità terra-cielo: «[...] tanto il Cielo quanto la terra con tutto l'inferno pareva combattessero contro di me [...]. La terra mi combatteva or con le ricchezze che potevo sperare col'acasmarmi [...] or suggerendomi l'asprezza della religione a confronto della mia delicata natura. E qui mi poneva avanti per menuto tutta la vita capuccina, dicendomi: Come potrai tu digiunar tutto l'anno, levar sempre a Matutino, dormir su dure assi, sempre scalza ancor ne' più rigidi freddi, vestir ruvido panno, salmeggiar così lento, star 8 hore in Choro sempre inginoc-

Anche la connotazione dei protagonisti si tinge di una più vivace espressività: alla notizia del voto di verginità, il padre reagisce «attonito e stordito»;³¹ durante il viaggio a Venezia, organizzato nel tentativo di predisporre la figlia al progetto matrimoniale, ella attraversa sgomenta i luoghi senza accorgersi di nulla, e nulla ricorda del suo viaggio «come se sempre fusse stata fuori di se medesima». ³² «Agitata e combattuta qual navicella in mezzo all'onde»,³³ sembra infine soccombere alla tentazione, confessando allo zio che l'accompagna di non voler più entrare in monastero, ma il successivo fortunale che li coglie in mare a Venezia diventa persuasivo segno della volontà divina.

Dopo il ritorno a casa, la tensione tra devozione filiale, da una parte, e adesione alla promessa fatta a Dio, dall'altra, sono presentate nelle forme di una drammatica psicomachia, innescata, ancora una volta, dall'intervento diabolico:

Qui il demonio, qual leone ruggiente, sapendo che poco tempo li rimaneva, rinovò tutte le sue forze per divorare quell'anima; il mondo, il senso impiegarono tutte le loro lusinghe per abbattere quel cuore, ma tutt'indarno, perché avvalorata dalla Grazia del suo Dio, intrepida e coraggiosa resistette alle spinte del demonio, alle finezze del mondo ed alle ingannevoli lusinghe del senso [...].³⁴

Alle grandi angosce che la tormentano cerca di porre rimedio «col crocefisso stretto al suo seno»,³⁵ professando, al termine di un dolentissimo percorso di introspezione, il proprio abbandono totale alla volontà divina. Come nella *Vita*, così anche nella *Istoria*³⁶ vengono riportate le «precise formate parole»³⁷ della solenne rinuncia al mondo, in cui la giovane stipula il patto sponsale con la croce, parole che rispettano sostanzialmente l'impianto e il contenuto del discorso originale, ma tendono tuttavia a dilatarlo, sia nella traduzione didascalica di alcuni passaggi ellittici sia nell'amplificazione in chiave patetica, con l'inserimento di frammenti che, se in

chiata, affaticarti senza riposo e tante altre cose, e massime l'annegazione continua della tua propria volontà? Tu non potrai far tanto!», B. M. M. MARTINENGO, *Vita*, cit., pp. 390-391.

³¹ *Istoria*, cit., c. 9.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, c. 10.

³⁴ *Ivi*, c. 12.

³⁵ *Ivi*, c. 13.

³⁶ I due brani sono riportati in *Appendice 3a e 3b*.

³⁷ *Istoria*, cit. c. 7.

superficie non tradiscono la voce della Martinengo, le conferiscono un carattere da eroina tragica – «Sguainate adesso il coltello, vibrare il colpo, compite il sacrificio che sono tutta vostra e fate di me stessa tutto quello vi piace»³⁸ – poco o affatto consonante con il dramma tutto interiore della mistica.

Dall'ingresso nel Monastero di Santa Maria della Neve, si delinea il cammino di perfezione attraverso le drammatiche crisi, le prove di Dio – l'aridità, la desolazione dello spirito – e la rinnovata obbedienza. Le cariche ricoperte dalla Venerabile, per le quali l'autore dichiara di avere attinto al «Cronologio che, secondo il costume, si conserva nei monasteri»,³⁹ offrono lo spunto per enfatizzare ancora una volta alcuni aspetti di un'indole totalmente votata alla carità e al sacrificio: da ruotara si distingue per la capacità di consolare e il dono della preveggenza, quando è cuciniera, in una quotidianità fatta di umili incombenze che fanno «un singolare contrasto con la descrizione di esperienze estatiche sempre più eccezionali e con la pratica di un'ascesi stravagante»,⁴⁰ è «attentissima in staggonare le [...] povere vivande»⁴¹ delle consorelle, riservando a sé quelle «rancide e fetenti».⁴²

La narrazione della morte, benché sorretta da puntuali riferimenti testimoniali, è contraddistinta da un tono più sostenuto e commosso, conformemente agli intenti di una scrittura che dal primo dei novissimi intende trarre un edificante ammaestramento etico e spirituale. Il preannuncio della fine, ricevuto da Dio, non produce sgomento, ma incontenibile gioia, che la porta ad esclamare «fuori di sé [...] “Lodato Iddio, morirò”».⁴³ La malattia la fa ritornare bambina, bisognosa di tutto, ormai priva di autonomia e di parola, anche in ciò assecondando il disegno divino, in cui si realizza il principio evangelico «*nisi efficiamini sicut parvuli non intrabitis in regnum Dei*».⁴⁴ Le cure permettono di scoprire le terribili macerazioni della carne, a lungo dissimulate,⁴⁵ nella narrazione degli ultimi momenti,

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Istoria*, cit., cc. 25-26.

⁴⁰ È quanto rileva a proposito dell'agiografia francescana, soprattutto femminile, C. DELCORNO, *op. cit.*, p. 194.

⁴¹ *Istoria*, cit., c. 22.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, c. 26.

⁴⁴ *Ivi*, cc. 26-27. La citazione è tratta dal *Vangelo di Matteo*, XVIII, 3.

⁴⁵ Anche in questo caso, nell'*Istoria* si può scorgere un punto di tangenza con il consolidato modello della *Vita prima*, in cui la scoperta delle stimmate sul corpo ormai malato di Francesco avviene fortuitamente, con suo grande dispiacere. Tommaso da Celano, *Vita prima*, parte seconda, capitolo III, 486.

il tono edificante commosso e stupito si coniuga con le suggestioni dell'iconografia sacra – la beata che muore dopo aver «sollevate verso il cielo le pupille, tutta estatica e stuporosa, con faccia giuliva ed angelica»⁴⁶ richiama non poche immagini pittoriche e scultoree del recente Barocco – senza, tuttavia, trascurare lo scrupolo documentario, come si rileva dalla puntuale registrazione dei nomi del confessore che le tiene le mani nel momento del trapasso, don Marco Saiano e dei medici testimoni della malattia, Francesco Roncalli Parolino e Paolo Guadagni, «ambidue professori eccellentissimi dell'arte medica e chirurgica»,⁴⁷ che conducono anche l'ispezione anatomica *post mortem*.

Gli ultimi undici paragrafi della prima sezione sono dedicati alla narrazione delle vicende immediatamente successive alla morte, con il tumultuoso accorrere della popolazione bresciana desiderosa di vedere il «fortunato cadavero»,⁴⁸ la registrazione dei primi miracoli, ma soprattutto la presentazione dei dati emersi dalla dissertazione medica, ricca di dettagli sulle mortificazioni corporali che la Martinengo si era inflitta durante la vita monastica. La scelta dell'autore sembra orientata a ribadire l'eccezionalità dell'esperienza mistica della Cappuccina, capace di riverberarsi anche oltre la morte: l'ispezione meticolosa del cadavere, nell'estate bresciana «dalla focosa canicola dominata»,⁴⁹ è consentita dal prodigio inspiegabile della conservazione intatta delle sue carni, con marcata distinzione rispetto alla norma dei cadaveri «fetenti e puzzosi». ⁵⁰ L'ispezione porta al rilevamento di trentatré aghi conficcati nel capo e del taglio dei lobi delle orecchie, dinanzi al quale l'autore non trattiene uno sferzante richiamo alla morigeratezza dei costumi femminili: «E oh, qual bellissimo esempio sarebbe stato questo se l'avessero potuto osservare e molto più in qualche parte imitare le nostre dame!». ⁵¹ Dall'esame emergono poi i tormentosi flagelli dei chiodi conficcati nelle gambe e le scottature provocate volontariamente con lo zolfo.⁵² Alle spiegazioni di carattere tecnico-scientifico si affianca la

⁴⁶ *Istoria*, cit., c. 28.

⁴⁷ *Ivi*, c. 32.

⁴⁸ *Ivi*, c. 29.

⁴⁹ *Ivi*, c. 33. Corsivo mio.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, c. 34.

⁵² L'attenzione alla corporeità del santo, alle sue sofferenze e malattie si pone del solco di una tradizione che risale alla *Vita prima*, come ben ricorda C. DELCORNO, *op. cit.*, p. 190: «L'aspetto più nuovo e sorprendente della prima biografia di Tommaso da Celano è nell'attenzione per l'immagine di Francesco, e per la fisicità della sua persona. Tutta la seconda parte dell'opera si può leggere come la storia di un corpo infermo e mortalmente segnato dalle stimmate [...]».

testimonianza delle consorelle, unanimi nel riconoscere la dissimulazione dei patimenti subiti dalla Martinengo. Da ultimo, si ricorda la sepoltura nel coro, ma in luogo incognito, secondo le disposizioni di Urbano VIII.

Nella seconda parte della *Istoria*, l'autore intende procedere dalla cronaca della vita alla storia dell'anima, seguendo la traccia delle virtù teologali e cardinali, per praticare le quali la giovane Martinengo fu capace di abbandonare la nobile condizione di nascita, anzi, come precisa con disinvolta ed espressiva schiettezza Faustino, «di dare un generoso calcio al mondo [...] ed intanarsi, dirò così, nel più rigido austero ed osservante monistero delle Cappuccine».⁵³ L'ultima sezione è dedicata infine al resoconto più dettagliato degli eventi miracolosi in vita e dopo la morte:

Dopo aver esposta con la maggiore possibile diligenza la storia cronologica della vita della Venerabile Serva del Signore, la Madre Suor Maria Maddalena Martinengo, monaca professa Cappuccina con uno stile e dicitura comune affatto ed ordinaria, non tanto per facile intendimento d'ogni genere di persone, quanto perché la mia mente di poco illuminata ed il mio cuore troppo agghiacciato nell'amore divino bastevoli non sono stati per comunicare alla penna sentimenti più vivi, né più delicate e più penetranti le espressioni, eccomi secondo la promessa a descrivervi la storia delle eroiche virtù e delle penitenze e macerazioni della sua carne praticate dalla medesima, come pure dei doni sovranaturali delle grazie e miracoli che Dio per di lei intercessione ha operati a beneficio de' suoi devoti, non solamente nel tempo in cui tra di noi abitava in questa valle di lagrime, ma dopo ancora averla trasportata come piamente si crede nel Paradiso delle delizie. L'ordine proposto adunque continuando, incomincerò dalla fede. Ma prima d' esporre all'occhi de' lettori quanto grande, eminente ed eroica sia stata questa virtù nella nostra grande Serva del Signore, devo prima esporre in generale con quanta diligenza abbia procurato di acquistare e di mettere in pratica tutte le altre virtù, non solo della speranza e della carità, ambedue insieme colla fede teologali, ma ancora delle cardinali, della prudenza, della giustizia, della fermezza e della temperanza.⁵⁴

La disamina delle virtù, così come la consuetudine prevede anche nei processi per le cause di beatificazione, procede attraverso la riproposizione degli eventi della vita della Serva di Dio, che ad esse rimandano.

Gli episodi sono già in buona misura accennati nella prima parte della *Istoria*, talvolta anche ripetuti all'interno di sezioni diverse, a riprova della difficoltà di distinguere nettamente i confini dell'esercizio delle singole virtù; del resto, evidentemente consapevole del carattere convenzionale della rigida scansione adottata, all'inizio della sezione, l'autore invoca l'*aucto-*

⁵³ *Istoria*, cit., c. 40.

⁵⁴ *Ivi*, cc. 38-39.

ritas di San Tommaso per spiegare come «non si potrà mai dire che un uomo possieda la virtù della giustizia, sì che possa dirsi veramente quello è un uomo giusto, se nel medesimo tempo non è ancora forte, prudente e temperante»,⁵⁵ e ricorda come anche alla Martinengo fosse ben presente l'intima connessione che tra tutte intercorre.

Nell'esame analitico, vengono ripresi e spesso ampliati in chiave narrativa i dettagli relativi ad episodi già ricordati nella prima parte dell'opera, e più frequentemente si affianca ad essi il commento di carattere edificante dell'autore. La vocazione della giovane al «martirio d'amore»,⁵⁶ ad esempio, viene ricordata enfatizzando il carattere drammatico della chiamata di Dio, che «[...] al pari di qualunque più crudele, spietato carnefice, l'avrebbe martirizzata ed a poco a poco affatto consumata con tormenti più segreti, più lunghi e più intensi e dolorosi di quelli co' quali furono tormentati li santi martiri»,⁵⁷ e accostandole l'immediato contrappunto parenetico:

Ed oh! Quanto sarebbe da desiderarsi che una scintilla almeno di quest' amore regnasse ancora nelle nostr'anime che non corressimo così ciechi dietro alle vanità ed a piaceri effimeri ed ingannevoli di questo mondo, né così spesso inciampassimo in tanti e così gravi errori [...].⁵⁸

L'intervento dell'autore si manifesta anche nel tentativo di ridimensionare le severe censure espresse dalla Martinengo nei confronti della propria condotta spirituale, di ricondurre ad una più oggettiva lettura «i suoi piccoli difetti ch'essa chiamava gravi peccati»,⁵⁹ in un'operazione che unisce lo sguardo prospettico dello storico al fervore apologetico dell'agiografo.

Alla più alta delle virtù teologiche, la carità, viene dedicata un'analisi mi-

⁵⁵ *Ivi*, c. 39. Il passo è tratto dalla *Summa theologiae*, ma riporta una citazione di S. Agostino: «Così scrive S. Agostino [*Contra Iul.* 4, 3]: "È impossibile che in un uomo ci siano delle virtù se egli non è giusto. Ed è impossibile che egli sia veramente giusto se non vive di fede"». TOMMASO D'AQUINO, *Somma teologica*, Nuova Edizione in lingua italiana a cura di P. Tito S. Centi e P. Angelo Z. Belloni, 2009, p. 4161; l'opera è pubblicata in [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_\(p_Centi_Curante\),_IT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_(p_Centi_Curante),_IT.pdf).

⁵⁶ *Istoria*, cit. c. 41.

⁵⁷ *Ibidem*. B.M.M. MARTINENGO, *Vita*, cit., p. 385: «Dalli confessori mi fu poi detto non voler Dio da me altro martirio che quello dell'Amore e che questo sarebbe stato il mio Carnefice che con martiri segreti mi terrebbe in un continuato martirio, più stentato di quello che diedero i carnefici a' Santi Martiri».

⁵⁸ *Istoria*, cit., c. 42.

⁵⁹ *Ibidem*.

nuziosa nel quarto capitolo, secondo una scansione in gradi⁶⁰ dedotta dagli insegnamenti dei maestri spirituali e del cardinal Prospero Lambertini, mentre i capitoli seguenti, fino al nono, ripercorrono le situazioni correlate alle virtù cardinali.

Nell'introduzione del primo grado (*Come teneva sempre la sua mente fissa in Dio*), il riconoscimento della disposizione alla carità connaturata all'ordine della Cappuccine si accompagna all'attestazione unanime delle virtù particolari della Beata da parte delle consorelle. In posizione iniziale, l'autore preferisce sottolineare l'integrità e la coesione dell'ordine nel giudizio della Martinengo, sottacendo la «miserabile storia»⁶¹ delle invidie e delle maldicenze che pure la coinvolsero per un lungo periodo. Un comprensibile ritegno lo spinge a omettere qui una pagina oscura delle vicende del monastero, per dare maggior risalto al senso di unanime fraternità della comunità cappuccina. Quando, nella trattazione del quarto grado di carità verso il prossimo (*Come sopportava con pazienza le ingiurie, ma ancora facilmente e con prontezza le perdonava*), il contegno ostile delle monache avversarie deve necessariamente essere documentato, l'accento posto sull'opera ingannatrice del tentatore, ne attenua il ruolo e, di fatto, le responsabilità:

Fin che visse nelle ordinarie ubidienze, fu sempre in venerazione e stima singolare di tutto il monistero. Ma appena fu per la sua ben conosciuta virtù promossa a cariche onorevoli, entrovvi subito il comune nemico con qualche seme d'oculta invidia, che raffreddò alcune nella stima che ne avevano [...]; fu perciò non poco criticata, motteggiata e con imperio ancora più volte rimproverata e corretta anche da chi non era nemeno superiora.⁶²

⁶⁰ Vengono individuati otto gradi di carità verso Dio: *Come teneva sempre la sua mente fissa in Dio; Come parlava sempre con piacere di Dio; Come s'applicava indefessamente alla considerazione della Divina Bontà, de' misteri della religione e principalmente della passione e morte di Gesù Cristo ed alle meditazioni proprie per eccitare in sé il Divino Amore* (il titolo compendia il terzo e quarto grado); *Come diriggeva tutte le sue parole, pensieri ed opere ad onore solo e gloria del suo Dio; Della grave afflizione che provava per la sola memoria dell'assenza di Gesù Cristo; Come osservava perfettamente non solo li precetti, ma ancora li consigli evangelici; Dell'estasi e ratti ed alcuni segni estrinseci co' quali Iddio s'è degnato di manifestare la carità interna di questa sua divotissima Serva*; cinque sono invece i gradi di carità verso il prossimo: *Come dispensava a poveri e bisognosi quanto poteva secondo il suo stato; Come esponeva la sua vita ai stenti ed alle fatiche per sollevare il prossimo; Come procurava di correggere li difettosi e ridurli nella via della salute; Come sopportava con pazienza le ingiurie, ma ancora facilmente e con prontezza le perdonava; Come procurava la salute dell'anime desiderando per esse quello che desiderava per se medesima*.

⁶¹ L'espressione è ricavata dalla testimonianza riportata in F. FUSAR BASSINI, *Lineamenti biografici*, in B.M.M. MARTINENGO, *Gli scritti*, cit., p. 130 e segg.

⁶² *Istoria*, cit., cc. 97-98.

Alla fine del capitolo, il timore che il carattere straordinario dell'esperienza mistica nei suoi gradi più elevati di carità non possa essere compiutamente descritto né adeguatamente compreso induce l'autore a sospendere la narrazione per lasciare spazio a una riflessione pensosa, che interpella direttamente i lettori:

Qui per lo stupore mi mancano le parole e lascio alla divota perspicacità de' leggitori l'argomentare meditando quale e quanta sia stata la carità verso Dio di questa sua divotissima serva [...]. Infatti, qual intelletto può mai comprendere, qual lingua può mai spiegare l'amore infuocato che Suor Maria Maddalena portava al suo Dio [...]:⁶³

Nella disamina delle forme di carità verso il prossimo, il paradigma francescano si impone nell'episodio della distribuzione dei beni ai poveri,⁶⁴ e quello paolino nell'abnegazione costante verso le consorelle, «facendosi come l'apostolo Paolo, tutta di tutte e tutta di ciascheduna delle sue cor-religiose [...], senza mai dimostrare alcun tedio o alcuna tristezza».⁶⁵ La carità della Venerabile, poi, non si manifesta solo nel nascondimento della vita monastica, ma raggiunge l'intera comunità cittadina, alla quale rivolge una materna attenzione attraverso i doni del discernimento e della preveggenza. L'ammonimento alla nobiltà bresciana ad evitare l'apertura di un «casino di divertimento»⁶⁶ cade tuttavia inascoltato, ma l'avveramento di una infausta profezia produce un benché tardivo ravvedimento:⁶⁷

Ideatosi dalla nobiltà bresciana d'aprire un nuovo casino di divertimento, timorosa la buona madre, che in quel tempo era Badessa, che non fusse occasione prossima di molti peccati, vi si oppose con orazioni e penitenze particolari, con divozioni pubbliche della sua divota religiosa comunità, con preghiere e lettere pressanti alle dame particolari, acciò presso li cavalieri interponessero il loro credito, affine non si aprisse detto casino ed in fine con la predizione d'un orrendo castigo, se l'avessero aperto. Non fu esaudita la

⁶³ *Ivi*, c. 87.

⁶⁴ *Ivi*, c. 89.

⁶⁵ *Ivi*, c. 90.

⁶⁶ *Ivi*, cc. 100-101.

⁶⁷ «Il “casino di divertimento” è così descritto dal Doneda: “Casino di divertimento, nel quale, anche quando stanno chiusi i Teatri, si potessero proseguire le geniali conversazioni fra la Nobiltà dell'uno e dell'altro sesso” (Doneda, f. 83r). L'inaugurazione avvenne il 15 febbraio 1734, festa dei Patroni di Brescia, Santi Faustino e Giovita, mentre suor Maria Maddalena era abbadessa. La sera stessa durante i festeggiamenti morì il conte Giambattista Cigola» F. FUSAR BASSINI, *Lineamenti biografici*, in B.M.M. MARTINENGO, *Gli scritti*, cit., p. 135 n.

zelantissima Cappuccina, aprirono il casino e la prima notte morì di morte improvvisa, munito però all'infretta de' santissimi Sacramenti, uno de' primi promotori cavalieri bresciani, con tanto orrore e spavento delle dame e de' cavalieri che vi erano concorsi, che non ardirono mai più d'entrarvi, e così restò e resta ancora al dì d'oggi chiuso il pericoloso casino.⁶⁸

Anche nei capitoli dedicati alle virtù cardinali, vengono riproposti, attraverso quadri di vita quotidiana ed esperienze spirituali, i carismi straordinari della Martinengo.

L'esercizio della fortezza suscita una riflessione sulla sua ineffabile eroicità, che induce l'autore a invocare l'intervento soprannaturale, a compimento di un progetto edificante e consolatorio:

Ed oh, quanto desidero adesso che la mia penna sia guidata da qualche Spirito celestiale, che il tutto vedendo nel suo Dio mi somministri parole addattate e bastevoli per esprimere la continua, attenta, indefessa vigilanza di questa fortunatissima religiosa, per osservare a puntino questi voti con i quali s'era così strettamente annodata col suo Dio, e le continue, reciproche profusioni di Dio in accordarle quelle grazie forti, efficaci e vittoriose che tanto erano necessarie per pratticarli! Quanto resterebbero edificati ed ammirati li leggitori! Quanti ringraziamenti e quante lodi renderebbero a Dio per avere tra di noi in questi tempi così calamitosi, ne' quali più che mai baldanzosa triunfa l'iniquità, eletta una creatura su di cui potesse collocare tutte le sue delizie [...].⁶⁹

L'ultima parte della «mal digerita Istoria»⁷⁰ è dedicata al rapido diffondersi della fama di santità della Cappuccina dopo la morte e, retrospettivamente, agli aspetti prodigiosi legati ai doni carismatici della sua esperienza mistica.⁷¹ Alle informazioni ricavate dalla *Vita* si affiancano in questa sezione, in una ancor più ricca definizione di particolari, le documentazioni provenienti dai diretti testimoni. La voce dell'autore si eclissa dietro la cronaca dei fatti, limitandosi ad intervenire in funzione di garante delle testimonianze riportate e lasciando agli eventi narrati, nella loro veste di documenti spontanei, il compito di interrogare e persuadere il lettore.

Una «povera donna»,⁷² caduta in disgrazia per le calunnie di una rivale,

⁶⁸ *Istoria*, cit., cc. 100-101.

⁶⁹ *Ivi*, cc. 121-122.

⁷⁰ *Ivi*, c. 143

⁷¹ I Capitoli dal Decimo al Quattordicesimo riportano rispettivamente i titoli *Della fama di santità*, *Delle predizioni averate*, *Della discrezione de' spiriti*, *Delle apparizioni*, *Delle grazie e miracoli* (suddiviso nelle due sezioni *In vita* e *Dopo la morte*).

⁷² *Ivi*, c. 173.

[...] persuasa da alcune vicine divote femine che la compassionavano, ricorse all'intercessione della Madre Suor Maria Maddalena, ascoltando nella Chiesa delle Madri Cappuccine tutte le Sante Messe che poteva, e spesso invocandola in suo aiuto. Non fu defraudata dal suo desiderio: ritornarono come prima li avventori alla bottega e, se avesse avuto più mani, avrebbe avuto il comodo d'impiegarle, ed ora nello stato suo se la passa decorosamente: essa medesima l'ha raccontato a me ed è pronta ad attestarlo con solenne giuramento.⁷³

Il Signor Giambattista Gatti, abitante nella Contrada così detta delle Bazze in Brescia, infermo di tutte due le gambe per una grande enfiaggine, dopo avere provati tutti li rimedi dell'arte, senza alcuno giovamento, ricorso all'intercessione della nostra Cappuccina ed applicati ad amendue le gambe alcune fila del di lei abito, indi infasciatele acciò non cadessero in terra, e dopo alcuni giorni avendole sciolte dalle bende, con somma maraviglia e consolazione le ritrovò affatto risanate, senza che mai più ne abbia mai più provato alcun incomodo né molestia alcuna.⁷⁴

Non stupisce l'insistenza sui dettagli da referto medico che, soprattutto in quest'ultima parte, si registrano frequentemente, né la puntualità nel riportare i nominativi dei miracolati, religiosi e laici, appartenenti ad ogni classe sociale. Accanto allo scrupolo dello storico, si avverte la circospezione dell'uomo di Chiesa, desideroso di mantenere la narrazione dei fatti entro i confini del resoconto documentato da precisi riscontri. Quale sia la preoccupazione principale dell'autore si comprende bene, del resto, dalle dichiarazioni poste in apertura, nell'*Introduzione*,⁷⁵ e richiamate in chiusura, nella *Protesta dell'autore*,⁷⁶ che invitano a non riconoscere ai fatti narrati e, soprattutto, agli appellativi impiegati per la Martinengo – «avendo di più nel decorso della storia dato alla medesima così di passaggio il titolo ora di Venerabile ora di Beata ed alcune volte ancora di Santa»⁷⁷ – altra funzione che quella di un ossequioso tributo alla figura umana della Cappuccina, estraneo ad ogni tentativo di interferenza nel percorso regolarmente previsto dalla Chiesa per la canonizzazione, precisazione che culmina nella riaffermazione della propria assoluta osservanza del diritto canonico, in particolare delle disposizioni in materia di culto contenute nel «decreto della Sacra Congregazione de' Riti e della Sacra Universale Inquisizione emanato l'anno Mille seicento e venticinque e confermato l'anno Mille seicento

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, c. 175.

⁷⁵ In *Appendice*, brano 1.

⁷⁶ In *Appendice*, brano 5b.

⁷⁷ *Istoria*, cit., c. 90r.

e trentaquattro». ⁷⁸ Il *Corolario ed esortazione al lettore* ⁷⁹ consente un'ultima osservazione sui destinatari dell'opera di Faustino da Brescia. Se nell'*Introduzione* l'autore si rivolge genericamente «a tutti quelli leggeranno queste carte», ⁸⁰ nel corso della narrazione ritornano ripetutamente gli appelli a generici «lettori», ma compare anche un cenno ai «divoti contemplativi», ⁸¹ più specificamente riferibile, in apparenza, ai religiosi che hanno compiuto la scelta monastica. All'inizio della *Parte seconda*, tuttavia, l'autore si scusa per la bassezza del proprio stile, attribuendola, con topica affettazione di modestia, ai propri limiti di scrittore e non tanto alla volontà di consentire un «facile intendimento d'ogni genere di persone». ⁸² L'esortazione rivolta in chiusura a «dame» e «cavaglieri» rivela infatti apertamente che l'opera si rivolge all'aristocrazia cittadina: con la Martinengo essa condivideva il privilegio di una elevata condizione sociale e, sul suo esempio, era chiamata a coglierne l'eredità spirituale, benché all'interno di una pedagogia sapiente, che intendeva tradurre gli strumenti inaccessibili dell'oltranza mistica in pratiche di quotidiana religiosità, in un equilibrato rapporto tra l'esigenza dell'ascesi e il riconoscimento dei limiti della natura umana:

Perché non potranno le nostre dame praticare quanto ha praticato questa divotissima religiosa nobile come loro ricca come loro dilicata e debole forse più di loro? Perché non potranno li cavaglieri di natura e complessione forte e robusta fare quello ha fatto una dama di natura e complessione imbelles fiacca e dilicata? Questo è un testimonio che ci rimprovera e ci convince dell'obbligo che abbiamo d'immitarla, se non nelle penitenze, ne' digiuni e macerazioni così rigide, austere e crudeli della nostra carne, almeno almeno nella perfetta osservanza de' divini precetti e dei consigli evangelici, almeno almeno nella mortificazione di quelle passioni, nell'abbandono di quelle vanità e nella fuga di quei moderni divertimenti che ci fanno adirittura traviare dall'osservanza

⁷⁸ Si tratta di due decreti emanati sotto il pontificato di Urbano VIII, il 13 marzo e il 2 ottobre 1625, poi ripresi dal breve *Coelestis Jerusalem cives*, nel 1634, in cui si proibiva perentoriamente il culto dei Servi di Dio fino all'eventuale pronuncia della Santa Sede. Comportamenti contrari alla prudenza richiesta avrebbero potuto rallentare o addirittura impedire la prosecuzione del processo. (*Pontificis Optimi Maximi Decreta servanda in Canonizatione et Beatificatione Sanctorum. Accedunt Instructiones et Declarationes quas Emm. mi et Rev. mi S.R.E. Cardinales Praesulesque Romanae Curiae ad id muneris congregati ex eiusdem Summi Pontificis mandato condiderunt*, Roma, 1642). Il cardinal Lambertini, nel 1734, aveva inoltre stabilito rigidi criteri per l'autenticazione dei miracoli, assegnando un ruolo fondamentale alla certificazione dei medici: *De Servorum Beatificatione et Beatorum Canonizatione*, liber IV, Cap.VIII, 2.

⁷⁹ In *Appendice*, brano 5a.

⁸⁰ *Istoria*, cit., c. 5r.

⁸¹ *Ivi*, c. 6.

⁸² *Ivi*, c. 38.

della divina legge e dalla strada della nostra eterna salute. Procuriamo adunque, ad immitazione di questa Serva di Dio, di conservare illibata quella Fede che ricevuta abbiamo nel nostro sacro Battesimo.⁸³

APPENDICE

Il manoscritto contenente la *Istoria della vita della Madre Suor Maria Maddalena Capucina Martinengo composta da un Cappuccino divoto della medesima* è conservato presso la Biblioteca della Fondazione «Ugo da Como» di Lonato (ms. 102). Il nome dell'autore non viene riportato, ma è ricavabile dalle informazioni fornite nell'Introduzione. Alcuni riferimenti interni⁸⁴ consentono di collocarne la stesura nel 1758.

Il ms. misura mm. 225 x 165, presenta assi in cartone e copertina in pelle con dorature. All'interno (c. 1v) si trova un'annotazione coeva: «Monsignor canonico Tiboni al padre Giambattista Dolcetti dell'Oratorio D.D.», e una calcografia raffigurante Maria Maddalena Martinengo (c. 3v). Consta di 88 carte numerate e 16 carte non numerate.⁸⁵ Sono presenti una numerazione recente a matita e una coeva a penna per pagine (1-175).⁸⁶

Il testo presenta una grafia chiara e una elevata omogeneità nelle forme. Nella trascrizione si è privilegiato un criterio moderatamente conservativo, mantenendo le poche oscillazioni presenti e limitandosi ai seguenti interventi:

si è provveduto ad adeguare alle convenzioni attuali l'uso delle maiuscole, degli accenti e degli apostrofi;

si sono inseriti segni grafici per introdurre i discorsi diretti;

si è inserita la h davanti alle forme del verbo avere che la richiedono nell'uso attuale; la si è eliminata nel gruppo ch seguito da vocale diversa da i ed e o da consonante;

⁸³ *Ivi*, c. 89r.

⁸⁴ Si veda la nota 2.

⁸⁵ Nel presente saggio, le citazioni delle carte non numerate iniziali sono state indicate con i numeri da 1r a 8v; per le carte numerate a penna, si è seguita la numerazione coeva; per le carte non numerate finali, si è seguita la numerazione da c. 89r a c. 96v.

⁸⁶ Gli elementi della descrizione sono tratti dalla scheda pubblicata nel catalogo manoscritti *Manus* online.

si è adeguata la doppia l nelle forme verbali e negli aggettivi interrogativi con elisione o troncamento (vall'a dire = val'a dire; quell'intelletto = qual intelletto)

si è trasformata in i la j in finale di parola;

si sono sciolte le abbreviazioni;

si è usato il corsivo per le citazioni in latino.

*Istoria della vita della Madre Suor Maria Maddalena Capucina Martinengo
composta da un Cappuccino divoto della medesima*

1. Nel testo introduttivo, Faustino presenta al lettore le proprie autorevoli credenziali, illustra la genesi del progetto intrapreso e legittima al cospetto della «Santa Cattolica Romana Chiesa» l'operazione di recupero documentario e ricostruzione della biografia martinenghiana, attestando la propria assoluta osservanza dei decreti ecclesiastici riguardanti il culto dei servi di Dio. La volontà di riproporre un modello di altissima spiritualità, il cui ricordo è ancora molto vivo nella memoria collettiva, ad edificazione dei lettori, si unisce all'orgoglio, dissimulato nel topos modestiae, di contribuire alla scrittura di una pagina illustre dell'ordine cappuccino.

Introduzione e avvertimento al lettore

La grande Venerabile Serva del Signore Suor Maria Maddalena Martinengo da Barco, monaca professa cappuccina, a guisa di vergine saggia e prudente, in tutto il tempo della sua ammirevole vita non cercò mai dalla sua virginità lode né gloria alcuna, sempre timida e paurosa che, l'oglio mancando alla sua lampada, restasse perciò esclusa dalle nozze del celeste suo divino amatissimo sposo. Quanto poi essa fu più gelosa ed attenta nel tenere nascoste e celate le grazie che da Dio le erano con abbondanza comunicate, tanto più dopo la sua morte si sciolsero le lingue delli uomini quali a gara esaltavano e tutt'ora non cessano d'esaltare le di lei virtù, la fama della di lei santità, li doni sovranaturali e li miracoli ch'Iddio per sua intercessione ha operati non solo in vita ma anche dopo la morte. Ma come questi, tutte non potendo trapellare le sue eroiche gesta, si restrinsero ad esaltare chi una sola virtù e chi poche altre, chi una sola grazia e chi alcuni pochi miracoli, così ho, con triplicate patenti già registrate nelli atti, eletto in Postulatore e Procuratore nella causa della di lei beatificazione e canonizzazione, di tutte queste facendone un gran fascio, procurarò di esporre a pubblica vista quanto di più generoso, sorprendente ed eroico abbia essa con la divina Grazia operato, di quali e quanti doni sia stata da Dio arricchita in questa vita, e con quante grazie e miracoli l'abbia di poi illustrata dopo la morte. L'impresa veramente supera di grand lunga la tenuità del mio intendimento, né mai mi sarei a tale impegno azzardato se l'ufficio di

Annalista al di sopra più adossatomi, obbligato a registrare quanto di nuovo, esemplare e portentoso occorre nella nostra bresciana Provincia cappuccina, non mi avesse fatto un indispensabile assoluto dovere di registrare ancora le gesta maravigliose di una nostra amatissima sorella. A gloria adunque della Santissima Trinità ad esaltazione di Santa Madre Chiesa ed acciò serva di stimolo ed eccitamento a tutti quelli leggeranno queste carte ad immitare quant'è possibile questa grande Serva del Signore, estenderò l'istoria della di lei vita. Protestandomi ingenuamente che quanto sarà in queste carte registrato sarà il tutto ricavato o da manoscritti della medesima o da autentici monumenti o dalla viva voce di quelli che, più di vicino veduto avendo ed udito, ne saranno stati sicuri giuridici testimoni; avvertendo però il benigno amorevole lettore essere mia espressa assoluta intenzione e volontà di non allontanarmi né pure un punto dalla perfetta osservanza dei decreti della felice memoria di Urbano VIII e dai novissimi della Sacra Congregazione de' Riti; così che non intendo che si presti altra fede a questo istorico racconto che quella sola umana che prestar si deve a qualunque onesto accreditato scrittore. Come pure non intendo accrescere maggior credito e fama a questa Serva del Signore di quella s'è acquistata presso Dio colle sue virtuose eroiche operazioni, in quello stato appunto lasciandola e grado medesimo in cui era prima di scrivere queste carte; così che qualunque titolo o di Venerabile o di Beata o di Santa od altro non serva che al solo ornamento della storia, a Dio solo riservandosi il glorificarla quando più li piacerà. Così mi dichiaro e protesto perché così voglio vivere e morire vero figlio ubidiente della Santa Cattolica Romana Chiesa e con gelosia e fedelmente osservarne qualunque suo cattolico rito e domma. L'istoria dunque sarà divisa in due Parti: nella Prima darò una breve cronologica contezza della vita di questa Serva del Signore, dal giorno del suo nascimento sino a quello della sua morte, e nella Seconda, con la maggiore possibile esattezza, le virtù teologali e cardinali, le penitenze, le austerità, le mortificazioni, le macerazioni della propria carne praticate dalla medesima, come pure la fama della di lei santità, li doni sovranaturali, le grazie ed i miracoli operati da Dio per di lei intercessione a beneficio de suoi divoti tanto in vita quanto dopo la sua morte. (c. 6r)

2. Il ritratto di Margherita bambina, affidata all'educazione delle monache agostiniane di Santa Maria degli Angeli, presenta i caratteri di una vocazione già matura, ammantata di «gravità» e «saviezza», che si traduce nell'ardente devozione eucaristica, nella completa oblazione al prossimo e nelle umilianti mortificazioni corporali, cui l'evento prodigioso conferisce il suggello dell'approvazione divina. L'anticipazione dell'età d'ingresso al monastero, così come delle pratiche mortificanti, attestate in epoca successiva, l'omissione dell'episodio della caduta dell'ostia, legato alla Prima Comunione, la presentazione di una vocazione salda, priva dei turbamenti e delle drammatiche oscillazioni ravvisabili nella Vita, concorrono a definire un quadro di

rassicurante esemplarità, in cui il disegno provvidenziale si manifesta chiaro e inequivocabile fin dall'infanzia.

Passato questo grande pericolo e riconosciuta la Grazia particolare che aveva ricevuta dalla Divina Misericordia, andava seco stessa pensando ai pericoli ed alli inganni ne' quali vivono li amatori di questo mondo, onde, da lume divino illustrata, risolvette secostessa di sequestrarsi dal secolo ed in qualche monistero assicurarsi l'eterna salute; consigliato però e maturato con Dio il suo pensiero, in età d'anni sette entrò nel nobilissimo Monistero di Santa Maria delli Angeli in questa nostra città di Brescia, sotto alla direzione di due monache di lei zie, quali non cessavano, come tutte le altre religiose, d'ammirare in questa giovanetta non solamente l'indole spiritosa, ma molto più la gravità del portamento e la saviezza de' suoi costumi: qui ammaestrata ancor meglio ne' misteri principali di nostra fede, dopo d'essere stata su di questi rigorosamente esaminata, in età d'anni dieci fu ammessa alla Santissima Communion; con qual apparecchio e con quanta divozione si accostasse a questo Sacrosanto Sacramento dell'altare, spero si conoscerà chiaramente quando, nella seconda parte di quest'istoria, si tratterà della divozione che portava al medesimo; qui pure in età così tenera incominciò a domare le sue passioni martirizzando la sua delicata carne con digiuni, penitenze e mortificazioni, flaggellandosi molte volte sino allo spargimento del sangue, conficandosi delli aghi tra la carne e l'unghie de' deti, e pregando le sue compagne a darle delle bastonate, fatta inimica implacabile di se medesima per maggiormente amcarsi con Dio; e se qualche volta le scappava dalla bocca qualche parola men cauta, castigava la sua lingua col strascinarla dietro alla terra, come fu osservata praticare di nascosto non solo nel monistero, ma ancora quando in tempo delle vacanze si ritrovava nella casa paterna. Questo era il suo più caro esercizio e, non contenta di questo, con parole amorose ed infuocate animava ancora le sue compagne a fare lo stesso, per immitare al possibile il suo caro flagellato Gesù; quindi riflettendo alla sua grande infinita carità, che se bene era venuto al mondo per salvar l'anime, s'era ancora impiegato per la salute de corpi, animata dall'esempio, s'applicò a servire una monaca conversa obligata al letto per una grave infermità, che non poteva da se medesima fare alcuna operazione, assistendole con tanta vigilanza ed attenzione, che ben si conosceva quanto fusse l'amore che sin d'allora portava al suo Dio, mentre si diffundeva ancora verso il suo prossimo; ed era pure un bel vedere una giovanetta di tanta nobiltà e delicatezza applicata con tanta sollecitudine al serviccio d'una conversa vecchia e schiffosa in tutte le sue necessità, in somministrarle il vitto ed in tenere munda e polita la camera, li vasi notturni e tutto ciò che v'era di più nauseante e schiffoso; tali erano

sino da quel tempo li suoi esercizi, non mai tanto consolata vedendosi, se non se quando se le presentavano occasioni di mortificare se medesima nell'essercitare tali uffici di carità. Quind'Iddio, che anche in questo mondo alcune volte si degna premiare le opere virtuose, se le dà a vedere in una maniera affatto sorprendente: era in fundo ad un viale dell'orto una capelletta effigiata dell'immagine della Beatissima Vergine col suo Santissimo Figlio tra le braccia; quando, nell'uscire dalla camera dell'inferma, alzati li occhi, vidde la Sacra Immagine che con cenno amoroso l'invitava a sé; ed essa, quantunque fusse ancora scalza e la strada fusse tutta ricoperta di ghiaccio e di neve, volò immediatamente a venerare la Sacra Immagine ed ad accarezzare il di lei amabilissimo pargoletto; e qui lascio pensare a' divoti contemplativi quali colloqui amorosi facesse alla madre ed al figlio, e quali grazie ricevesse in quella santa fortunata occasione, ma sopravveduta e chiamata da una religiosa, pronta se ne partì, lasciando in abbandono le anticipate delizie del paradiso per ubbidire alle superiori che aveva in questo mondo. Interrogata di poi del perché in tempo così improprio e così scalza fusse andata in quella capella, tutta arrossita in volto, rispose che colà era stata chiamata, né volse dir'altro, ma poi, stimolata dall'inferma da lei assistita a manifestare la verità col prometterle segretezza, con la candidezza sua propria tutto le manifestò. Qui potrei raccontare il sommo ardente desiderio che aveva di patire ed essere martirizzata per amore del suo Gesù, come pure la fuga che tentò di fare fuori dal monistero per andarsene al deserto, a solo motivo di maggiormente e con piena libertà sfogare le sue brame, quali non cessarono mai sin tanto che non fu assicurata da' confessori che Iddio voleva da lei un'altra sorta di martirio e più lungo e più stentato e più meritorio; ma questo meglio lo vederemo quando nella seconda parte tratteremo delle virtù eroiche della medesima con generosità praticate. (cc. 3-4)

3.a Nella riscrittura di un passaggio tipico della Vita – l'offerta di sé a Dio e la rinuncia al mondo – Faustino integra e amplifica il testo originale in chiave didascalica e ne enfatizza il tono in direzione patetica: il drammatico dialogo della Martinengo, che nell'autobiografia è tutto incentrato sull'intimo desiderio di perfetta adesione a Dio, assume caratteri declamatori, non privi di una certa ampollosa teatralità.

Eccomi mio divino Redentore al fine del mio sacrificio, eccomi qual vittima spirante per la grande violenza che mi convien fare in questa generale rinuncia di tutte le cose. Sguainate adesso il coltello, vibrare il colpo, compite il sacrificio che sono tutta vostra e fate di me stessa tutto quello vi piace: vi rinuncio, sì, mio Dio, ogni soglievo visibile e corporale e corraggiosa m'abbraccio colla vostra Santissima Croce. Le pene da qui avanti saranno li miei soglievi, i dolori, le piaghe, li spasimi, li deliqui, li

svenimenti saranno le mie più care ricreazioni, le perpetue annegazioni della mia volontà saranno le mie più care, amate delizie. In vece di questi broccati che ora ricuoprono questo miserabile mio corpo, mi vestirò di ruvidi panni ed aspri cilici e dure catene. Le assi nude e i duri sassi saranno in avvenire li miei più morbidi letti; alle mense imbandite succederanno li digiuni non mai interrotti; li salumi e li cibi quaresimali al mio stomaco non confacenti saranno da me in avvenire accettati quai preziosi regali; li vini preziosi e navigati si convertiranno in adacquati rinfreschi, e li saporiti sonni in continuate vigilie ed orazioni: li camarieri e le damigelle saranno da qui avanti le mie mani ed i miei piedi, che senza mai dimostrare stanchezza alcuna dovranno servire a tutte e tutte ubbidire. Del mio corpo poi e della mia vita altro conto non dovrò fare che quello si fa della spazzatura, che si calpesta co' piedi, e la mia carne sarà da me odiata in maniera che diverrà l'oggetto delle mie colere e del mio furore, stracciandola co' flagelli, domandola co' ferri, crocifigendola e scarnificandola con mille sorte di penitenze. Questa, il mio caro e crocifisso Gesù, sarà la mia vita, questo il sacrificio, questo l'olocausto che con cento e mille cuori, se tanti ne avessi, vi offerisco. Ma aiuto, mio Dio, concedetemi la vostra Grazia, datemi forza, conferitemi il necessario coraggio! In queste ed in simili espressioni impiegò quasi tutta la notte. (cc. 13-14)

3.b (da: B.M.M. MARTINENGO, *Vita*, cit., pp. 400-401)

In mezzo a sì grand'angoscie, col Crocifisso stretto al cuore esclamavo: Eccomi, o Divinissimo mio Redentore, giunta al fine del mio sacrificio. Eccomi quasi spirante per la violenza grande che convien ch'io mi faccia in questa general separatione da tutte le cose. Ve le sacrificio però, mio Dio, con cuore magnanimo. Vi rinontio ogni soglievo visibile, temporale e corporale, e mi abbraccio con la vostra santa Croce.

Le pene saran da qui avanti i miei soglievi, i dolori le mie ricreazioni, le annegazioni perpetue della mia volontà saran le mie delitie. In vece de' broccati mi vestirò di ruvidi panni, d'aspri cilici e dure catene. I miei morbidi letti saranno le assi e i nudi pavimenti. Le imbandite mense sarano i digiuni non mai interrotti; i salumi e cibi quadragesimali, dal mio stomaco nauseati, ma di qui avanti riceuti come pretiosi regali; i vini pretiosi in ben adacquati rinfreschi; i saporiti sonni in continuate orationi e vigilie. Le donzelle e servitori saran da qui avanti le mie mani e piedi, che serviran tutte senza mostrar stanchezza. E dovrò fare così poco capitale del mio corpo, come della polvere che si calpesta co' piedi, tendendo a crocefiger la mia carne straciandola co' flagelli, domandola co' ferri e scarnificandola con mille sorte di penitenze.

Questa dunque sarà da qui avanti, o mio Dio, la mia vita, questo l'olocausto, questo il sacrificio che con cento e milla cuori, se li havessi, ve lodarei più che volentieri. Ma, aiuto, o Signore, forza, perché vengo meno!

4. Nel brano, in cui è presente un prezioso riferimento all'epoca di stesura della I storia, accantonando la consueta cautela, Faustino esprime l'entusiastica convinzione che il miracolo riportato sia un segno evidente del sostegno divino alla causa di beatificazione della «sua fedelissima Serva».

In quest'anno medesimo Mille settecento e cinquant'otto in cui con autorità ordinaria si fabbrica il processo sopra la fama della santità della vita, sopra le virtù e sopra li doni sovranaturali, grazie e miracoli operati dal Signore per intercessione di questa sua fedelissima Serva, ha voluto Iddio dimostrare con un evidente miracolo quanto le fusse in grado questa fatica intrapresa. Imperciocché, dovendosi nel numero de testimoni indotti dal Procuratore della causa, con triplicate patenti specialmente deputato, esaminare Suor Maria Cattarina Cappuccina, obbligata al letto per grave infermità, fu deliberato, acciò non perissero queste prove, di scrivere alla Sacra Congregazione per la licenza d'entrare in Monistero ad esaminarla nel suo povero letticiuolo; ottenute però dalla Sacra Congregazione le facultà opportune e sottoscritte dall'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Giovanni Molino nostro degnissimo Vescovo, quando li giudici delegati si pensarono di entrare in Monistero per incominciare l'esame, raccomandatasi questa religiosa alla Beata sua Sorella, la Madre Suor Maria Maddalena, e bevute in un poco d'acqua alcune fila del di lei abito, appena tramandate allo stomaco si sentì in stato di competente salute e, sebbene fusse stata comunicata per Santissimo Viatico, comparve ciò non ostante in Capitolo, dove l'ha durata quatro ben lunghe sessioni senza alcuna difficoltà e, terminato l'esame, seguita ancora presentemente, quantunque avanzata di molto in età, a godere da un mese in qua competente salute. (c. 172)

5.a A conclusione della I storia, si definiscono i lineamenti dei destinatari dell'opera, le «dame» e i «cavaglieri» dell'aristocrazia bresciana, cui l'autore rinnova l'invito alla sequela dell'esemplare modello di «Madre Suor Maria Maddalena Cappuccina Martinengo», pur nella consapevolezza che gli aspetti di più arduo misticismo, come le mortificazioni corporali, debbano essere aggiornati secondo i dettami di una pedagogia spirituale capace di conciliare l'esercizio delle virtù cristiane con la vita secolare.

Corolario ed esortazione al lettore

Questi sono parte di quei miracoli e parte di quelle grazie che il Signore per illustrare questa sua amatissima sposa ha operato a beneficio

de suoi veri divoti. E felici e fortunati noi se, compiacendosi e rallegrandosi dell'onore e della gloria che per ciò piamente crediamo sia risultata a questa nostra fortunata cittadina, procurassimo ancora con tutti li sforzi possibili d'immitarla. Nel secolo, ha condotta con raro esempio delle dame una vita di perfetta religiosa; nel chiostro, con ammirazione delle religiose, ha condotta una vita da santa; nell'altra vita, s'è impiegata e s'impiegarà ancora nell'ufficio di nostra avvocata. Procuriamo adunque d'immitare la sua fede la sua speranza e la sua carità e verso Iddio e verso il prossimo; la sua fede, avendole aperto l'occhio interno dell'anima per farle conoscere le divine infinite perfezzioni, le emanazioni eterne, li gloriosi attributi e tutte le immense delicie e grandiosità preparate a' suoi eletti in paradiso, le ha fatto sprezzare tutte le ricchezze, le vanità e li piaceri effimeri ed ingannevoli di questo mondo; la sua speranza, avendole acceso nel cuore il desiderio di andare al possesso de' beni eterni, le ha fatto praticare nel chiostro tutte quelle penalità e mortificazioni da lei giudicate mezzi necessari per acquistarli; la sua carità finalmente verso Iddio e verso il prossimo, con tutte le virtù cardinali e morali, l'ha sollevata come piamente si crede a goderne intiero pacifico eterno il possesso: quello ha fatto questa fedelissima Serva del Signore possiamo farlo ancora noi. Quidquid fieri potuit, diceva ancor Seneca, potest, mentre ancora noi siamo impastati d'una medesima carne, incontrato abbiamo una stessa natura, lavati ad un istesso fonte battesimale; li aiuti, se li vogliamo, sono li medesimi, medesime sono le grazie, medesimi li sacramenti e medesima ancora è la gloria del paradiso a cui siamo invitati. Qua re non poteris, dirò dunque con Sant'Agostino a tutti e ciascheduno di quelli a' quali forse queste carte capitaranno alle mani, qua re non poteris quod isti et ista? Perché non potremo noi fare quello hanno ancora li altri? Perché non potranno le nostre dame praticare quanto ha praticato questa divotissima religiosa, nobile come loro, ricca come loro, dilicata e debole forse più di loro? Perché non potranno li cavaglieri di natura e complessione forte e robusta fare quello ha fatto una dama di natura e complessione imbelle, fiacca e dilicata? Questo è un testimonio che ci rimprovera e ci convince dell'obbligo che abbiamo d'immitarla, se non nelle penitenze, ne' digiuni e macerazioni così rigide, austere e crudeli della nostra carne, almeno almeno nella perfetta osservanza de' divini precetti e dei consigli evangelici, almeno almeno nella mortificazione di quelle passioni, nell'abbandono di quelle vanità e nella fuga di quei moderni divertimenti che ci fanno a dirittura traviare dall'osservanza della divina legge e dalla strada della nostra eterna salute. Procuriamo adunque, ad immitazione di questa Serva di Dio, di conservare illibata quella fede che ricevuta abbiamo nel nostro sacro battesimo. Questa, quando veramente sia viva, val'a dire accompagnata con l'opere, ravviverà la nostra speranza; dalla speranza e dalla fede si riaccenderà nel nostro cuore la carità verso Dio e verso il prossimo,

e tutte queste tre virtù teologali insieme concatenate ci faranno coraggiosi praticare tutte le virtù cardinali: la prudenza, la giustizia, la fortezza, la temperanza, con tutte le altre virtù annesse e connesse, ed in premio di queste andremo a godere la bella gloria del paradiso, dove piamente si crede andata sia la bella, la grande, la fortunata anima della nostra Madre Suor Maria Maddalena Cappuccina Martinengo. (c. 89r)

5.b Nella Protesta finale, l'autore ribadisce la perfetta osservanza dei decreti ecclesiastici in materia di culto ai servi di Dio, sottolineando come l'impiego di epiteti allusivi allo status di santità non debbano precludere il processo di beatificazione e canonizzazione della Martinengo. È la difficile quadratura del cerchio di una scrittura agiografica che, nata dall'evidenza delle testimonianze e fondata sull'unanime riconoscimento popolare, cerca di affermare la propria legittimità, eludendo le maglie del rigidissimo controllo ecclesiastico.

Protesta dell'auttore

Avendo in quest'istoria toccate alcune cose che sembrano attribuire a questa Serva di Dio il carattere di santità, come pure alcune altre, che, sembrando superare la forza della natura, potrebbero chiamarsi miracoli, come la predizione delle cose future, la manifestazione de' secreti del cuore, le rivelazioni ed illustrazioni colle quali si pensa sia stata favorita da Dio e molte benefici e grazie che a di lei intercessione si credono da Dio operati a beneficio di noi miseri mortali, avendo di più, nel decorso della storia, dato alla medesima, così di passaggio, il titolo ora di Venerabile ora di Beata ed alcune volte ancora di Santa, avverto li leggitori che non intendo con questo asserire che siano stati né esaminati né approvati dall'Apostolica Sede, sicché possa di queste cose servirsi per provare la di lei santità, anzi, ingenuamente mi protesto essere mio desiderio e volontà assoluta che non ottengano altro peso che quello può avere un'umana istoria composta per altro da fedele scrittore, sicché, perfettamente osservando il decreto della Sacra Congregazione de' Riti e della Sacra Universale Inquisizione emanato l'anno Mille seicento e venticinque e confermato l'anno Mille seicento e trentaquattro con le dichiarazioni d'Urbano VIII, voglio che a tutti sia noto e palese che non intendo con questa storia indurre alla medesima alcun culto o alcuna venerazione, né meno accrescere alla stessa alcuna stima, sicché possa né diretta né indirettamente fare alcun grado alla di lei futura beatificazione o canonizzazione: anzi, mi protesto di lasciarla in quello stato e grado in cui era prima che componessi questa storia, non ostante qualunque longhissimo intervallo o corso di tempo. E tutto questo tanto santamente protesto quanto si conviene a un figlio ubidientissimo alla Santa Apostolica Sede, che desidera efficacemente d'essere dalla medesima diretto in ogni sua azione e scrittura. (c. 90r).

SUOR MARIA DEGLI ANGELI*

GIOVANNA FRANCESCA DI CHANTAL DONNA E MISTICA**

Giovanna Francesca di Chantal fu donna mistica, grande donna di fede e di carità operosa, maestra di orazione, modello di virtù e di un discepolato e di una amicizia proverbiali. Grande mistica certamente.

Giovanna Francesca vive una intensa esperienza mistica. La lettura del breviario nel giorno della sua memoria o festa annuale ci offre una sua descrizione del martirio d'amore, una pagina che ben si riallaccia all'insegnamento di Francesco di Sales.

La dottrina mistica di Francesco di Sales è a sua volta ispirata in gran parte proprio da Giovanna Francesca.

Francesco di Sales legge l'esperienza di Giovanna Francesca nell'articolato quadro che si è fatto attraverso la sua stessa personale esperienza mistica, attraverso l'attenta osservazione di quella di persone straordinarie incontrate nella sua non lunga vita, come madame Acarie, e di persone semplici come suor Anne-Jacqueline, la prima umile suora conversa di Annecy.

Francesco di Sales è cresciuto alla scuola soprattutto dei gesuiti, preparato in diritto civile ed ecclesiastico, e per scelta propria in teologia e patristica, conoscitore e innamorato della Bibbia, in particolare del Cantico dei Cantici.

Gli sono familiari i santi e le sante, si ispira a Francesco di Assisi, a san Bonaventura, a san Bernardo, a Teresa d'Avila, a santa Caterina da Genova, a tanti antichi, recenti e contemporanei; di azione e di contemplazione; da ammirare o da imitare, e spazia con facilità nel pensiero di maestri del pensiero e dello spirito, tradizionali e innovatori; con sapiente acribia e grande umiltà. Si accosta alla scuola renano-fiamminga; Agostino e Tommaso d'Aquino sono costanti riferimenti; la spiritualità italiana e ispanica gli

* Monastero della Visitazione, Salò.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 16 aprile 2021 in occasione del convegno *Voci dell'invisibile: scritture e riscritture del sacro*.

offrono confronti e spunti, ma il suo pensiero sgorga spontaneo e originale dal buon senso savoiardo, dalla vivace curiosità scientifica, da una genialità di artista sempre ispirato dalla bellezza e dalla fede e nutrito di preghiera e di zelo apostolico.

Per conoscere il suo apporto alla mistica c'è il *Trattato dell'amore di Dio* di cui non si finisce di scandagliare la ricchezza per la perdurante attualità del contenuto.

È uno studio di teologia e di antropologia volto soprattutto alla religiosità e indirizzato alla preghiera; soprattutto è un vademecum ragionato e appassionato per un cammino di fede e di carità fino alla vetta del puro amore di Dio. E qui entra naturalmente la dottrina mistica, la descrizione della scala, dell'ascesa verso l'unione-conoscenza-amore di Dio. L'opera umana è ispirata e compenetrata dall'azione diretta di Dio. La vita intellettuale e affettiva è progressivamente guidata e assorbita dall'amore e dal godimento di Dio.

I primi 4 libri del TAD indagano l'anatomia e la dinamica dell'anima umana. Qui inizia la scala con i gradini dell'orazione fino alle estasi e alla morte mistica. Più suggestivo e nuovo è il successivo percorso di adesione alla volontà di Dio per compiacenza, benevolenza, conformità fino all'amore puro, fino a quella che Francesco di Sales chiama indifferenza e che, ben intesa, è tutt'altro che quietismo.

Ora questa dottrina sviluppata nel TAD è presente anche nelle altre sue opere scritte e nella vastissima corrispondenza. È dottrina radicata nella Sacra Scrittura secondo una rigorosa fedeltà al magistero della Chiesa (Concilio di Trento).

Francesco di Sales si ispira soprattutto al Cantico dei Cantici che aveva accostato in gioventù e in cui confessa di trovare godimento spirituale oltre che estetico. Francesco di Sales è forte nella conoscenza della teologia patristica e classica (Dionigi), curioso nelle conoscenze e nelle novità scientifiche, è preoccupato della educazione e quindi attento e precursore nell'ambito pedagogico e psicologico; è fortemente impegnato nell'arte della comunicazione: buon conoscitore di greco e di latino, non digiuno dell'ebraico, piega la lingua francese e le sfumature savoiarde al difficile compito di rendersi accessibile al lettore-ascoltatore comune, scegliendo termini rigorosamente ortodossi e coniandone di nuovi. Per quanto riguarda il nostro argomento, neologismi, anafore, abbondanti paragoni, esempio e similitudini, allegorie rendono concreto e almeno intuibile anche certo contenuto oscuro e ineffabile delle vicende mistiche.

Si percepisce che è in campo l'esperienza personale e quella di persone ben conosciute. Con discrezione, ma con passione, fra le righe del TAD è talvolta esplicito il riferimento a suor Rosset della Visitazione - «Conosco un'anima che si raccoglieva fortemente...». Ancor più evidente il cammino mistico di Giovanna Francesca di Chantal in quella progressiva estasi della

volontà «che è morta in se stessa per vivere in quella di Dio, non ha più volontà personale... ma è totalmente annientata in se stessa e trasformata in quella di Dio...». Francesco di Sales la chiama “santa indifferenza”, e risulta un di più di dinamismo dell’anima coinvolta nel movimento dell’amore di Dio.

E veniamo a Giovanna Francesca.

Anzitutto risulta tutta la sua vita (infanzia, vita matrimoniale e di mamma, vedovanza, vita monastica) un cammino arduo di purificazione, un combattimento eroico con le tipiche notti oscure, con tutte quelle prove che si leggono nei diari e nelle relazioni delle contemplative e mistiche di tutti i tempi.

Sorprende la sua capacità di sopportarle senza lasciarle trasparire, se non a persone intime, e soprattutto sorprende la intensissima attività esteriore che brucia le sue giornate, nonostante difficoltà fisiche e di salute e la preoccupazione materna verso i congiunti e verso le figlie monache (alla sua morte sono 87 i monasteri del suo Ordine).

Inoltre molte persone a lei fanno ricorso per conforto o per direzione spirituale...; si occupa di problemi finanziari, di sistemazioni logistiche, di edilizia, del ménage comunitario dei monasteri spesso in situazioni di povertà; si rende esperta in farmacia e in cure sanitarie; sa gestire problemi giuridici e diplomatici; viaggia e spesso è a cavallo; scrive o detta centinaia di lettere; guida comunità e raduna assemblee: una attività veramente notevole! Il tutto con la semplicità e la serenità di chi – pur nelle tempeste – si lascia guidare dalla luce della fede, da un amore di Dio consumato nella relazione di preghiera dove compiacenza – benevolenza – conformità (i gradini salesiani) e l’estasi dell’azione l’hanno condotta e confermata nella “indifferenza dell’amore puro”.

Così sintetizza Elisabeth Stopp nella sua biografia della Chantal il contenuto centrale del TAD che lei definisce «la mappa della regione poco esplorata della vita mistica»:

«Il terreno per la preghiera unitiva si prepara meditando su Dio nei suoi misteri, quindi godendo in Lui e lodandolo, finché, nella preghiera di quiete, le parole divengono silenzio e le emozioni si placano nella pace. L’anima che è stata fedele nell’azione diviene ora soprattutto oggetto dell’azione di Dio ed è attratta oltre se stessa nella contemplazione, rimanendovi per tutto il tempo in cui si trova fuori di sé secondo il senso vero e proprio del termine ‘estasi’. La volontà ha imparato a conformarsi alla volontà di Dio in ciò che Egli comanda, consiglia o ispira, ed è ora completamente sottomessa a Lui, morta a se stessa... la parte segreta dell’anima, la [famosa!] fine punta dello spirito; la sua forza interiore si è sviluppata e rafforzata così che tutta la persona è ora messa in comunicazione con l’amore infinito... Ecco fin dove può giungere l’unione qui sulla terra, o almeno ecco fin dove l’unione può essere imparata e descritta».

Elisabeth Stopp continua: «Il Libro IX del TAD, dedicato allo stato

unitivo [dell'anima con Dio], è il vertice dell'intera opera. Madame de Chantal ne copiò gran parte di sua mano e se ne fece leggere dei passi sul letto di morte. Diceva che chiunque volesse avere un ritratto fedele dell'anima del suo direttore doveva leggere i capitoli finali di questo Libro. Ma, nello stesso tempo, quei capitoli erano il ritratto di lei, come l'autore stesso ne aveva idea mentre scriveva, e glielo aveva detto: non aveva sempre fatto riferimento all'anima di lei e alla propria come fossero una sola: '*notre âme*', '*notre coeur*'?».

Non abbiamo un diario spirituale di Giovanna Francesca e neppure ci sono giunte le lettere che ella scrisse al suo direttore Francesco di Sales perché, conservate con cura da lui, dopo la sua morte, le furono restituite e da lei prontamente distrutte nel fuoco. Sono rimaste poche, ma eloquenti reliquie e quegli accenni rari ed estremamente riservati nell'abbondante corrispondenza con altre persone.

Un raro scritto di confessione del suo stato d'anima nel pieno della "notte oscura": «Scrivo di Dio e ne parlo come se ne provassi chiaramente il sentimento e questo perché voglio e credo quel bene, superiore alla mia pena e alla mia afflizione e non desidero nient'altro che questo tesoro della fede, della speranza e della carità, e di fare tutto ciò che saprò essere la volontà di Dio per me... trovo un po' più di gusto e di riposo in questo semplice guardare Dio...

È un tormento che non si può spiegare...: confusione di tenebre, impotenza di spirito, pensieri... e ciò mi causa una afflizione inconcepibile...

Ma dopo aver visto che Dio mi sostiene, godo talvolta una certa pace e una impercettibile soavità interiore e ho ardenti desideri di non offendere Dio e di fare tutto il bene che potrò».

«... Il martirio di amore nel quale Dio, mentre sostiene in vita i suoi servi perché si spendano per la sua gloria, li rende insieme martiri e confessori...

Ho conosciuto un'anima che l'amore ha separato da quanto le era più caro... l'amore divino immerge la sua spada nelle parti più intime e segrete dell'anima e ci separa da noi stessi...

e noi comprendemmo che parlava di sé».

Per concludere, con il TAD e Il Cantico dei Cantici: «L'amore è forte come la morte per farci lasciare tutto, è magnifico come la risurrezione per ornarci di gloria e di onore».

Come il musicista sordo della parabola salesiana che suonava senza godere della musica prodotta dal suo liuto solo per far piacere al suo signore e senza neppure sapere di essere da lui ascoltato.

MARCO BIZZARINI*

LE SIRENE DEI MONASTERI**

Può essere fonte di stupore sapere che nelle chiese di rito cattolico romano l'esecuzione di canti liturgici affidati a voci maschili e femminili – secondo quella formazione che usualmente denominiamo coro misto – rappresenta una tradizione recentissima, che ha alle sue spalle soltanto un secolo di storia, non trovando riscontri, se non in casi eccezionali, prima del Novecento. Anche se il *Motu proprio* (1903) di papa Pio X sulla musica sacra intendeva coinvolgere nella liturgia il “popolo”, ovviamente composto da persone di ambo i sessi, nondimeno negava alle donne qualsivoglia ruolo ufficiale ed elevava a legge il veto del canto femminile in chiesa. Si legge infatti nel documento d'inizio XX secolo, al capo V sui cantori, che questi ultimi “hanno in chiesa vero ufficio liturgico e che però le donne, essendo incapaci di tale ufficio, non possono essere ammesse a far parte del Coro o della cappella musicale; se dunque si vogliono adoperare le voci acute dei soprani e contralti, queste dovranno essere sostenute dai fanciulli, secondo l'uso antichissimo della Chiesa”.¹ Per motivare tale esclusione si ricorreva, fra l'altro, a due ben note affermazioni di san Paolo esposte rispettivamente nella prima lettera ai Corinzi (34-35: “Mulieres in ecclesiis taceant” [...]) e nella prima lettera a Timoteo (11-12: “Mulier in silentio [...]”).

Ma ciò che si narra nelle pagine seguenti, che annoverano l'importante contributo del Liceo Musicale “Veronica Gambara” di Brescia al convegno *Voci dell'invisibile* promosso dall'Ateneo di Brescia nelle giornate del 15 e 16 maggio 2021, è una storia completamente diversa. Una storia di monache italiane, vissute fra Cinque e Seicento, normalmente dedite al canto, alla musica strumentale e perfino alla composizione. Altro che tradizionale rispetto del presunto veto paolino.

* Università degli Studi di Napoli “Federico II”. Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 16 aprile 2021 in occasione del convegno *Voci dell'invisibile: scritture e riscritture del sacro*.

¹ La traduzione ufficiale in italiano del *Motu proprio* si può consultare nel sito <https://www.vatican.va> (ultima consultazione: 5/10/2022).

Nelle chiese annesse ai monasteri femminili, anche all'inizio dell'età moderna, anche in ambito cattolico, le donne cantavano, eccome. È vero che non potevano unire le loro voci a quelle maschili, questo no di certo, eppure cantavano e suonavano.

Così scriveva lo storico cinquecentesco Paolo Morigia ne *La nobiltà di Milano* (1595):

Dirò ancora come in questa nostra città [di Milano] quasi tutti i monasteri delle monache fanno professione di musica, così del suono di più sorte d'istromenti musicali, come di cantare. E in alcuni monasteri ci sono voci tanto rare che paiono angeliche e a sembianza di sirene allettano la nobiltà di Milano d'andargli ad udire. [...] Queste venerabili religiose, oltre alla santa osservanza della vita apostolica, sono ancora virtuosissime e nella musica esercitate, così ne' suoni, come nel cantare, e si sentono voci scielte concordevoli in armonia, con unione di concerti di voci divine, con mescolanza de' suoni, di modo che paiono angelici chori, che addolciscono l'orecchie de gli uditori e vengono lodate da gli huomini intelligenti di tal virtù.²

Del resto, questa rigogliosa tradizione cinque-seicentesca del canto religioso femminile avrebbe dato splendidi frutti anche in epoche successive, pensiamo soltanto alle ammiratissime attività musicali, tutte rigorosamente al femminile (voci e strumenti), che avevano regolarmente luogo all' Ospedale della Pietà di Venezia al tempo di Vivaldi e oltre.

Le bellissime esecuzioni proposte al convegno bresciano dagli studenti del Liceo "Gambara", con musiche seicentesche di Caterina Assandra, Claudia Sessa, Claudia Francesca Rusca e Chiara Margarita Cozzolani, accanto al prezioso contributo storico firmato da Pino Marchetti e Claudia Franceschini, ci accompagnano nel fascinoso mondo delle "sirene" dei monasteri. Chi fosse interessato a scoprire questo repertorio, potrà agevolmente trovare in rete tutte le registrazioni.³ Buona lettura, dunque, e buon ascolto.

² PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Milano, Ponzio, 1595, pp. 306-307.

³ Il link è il seguente: <https://www.youtube.com/watch?v=6PbwDrRsJpI> (ultima consultazione, 5/10/2022).

CLAUDIA FRANCESCHINI - PINO MARCHETTI*

MISTICHE DEL SEICENTO INNI DI LODE E CANTI D'OCCASIONE**

PREMESSA

Per giustificare la scelta dei brani presentati dal Liceo Musicale 'Veronica Gambara' tra una relazione e l'altra del convegno e le immagini d'accompagnamento delle registrazioni potrebbero bastare le tre seguenti citazioni, tratte da un testo curato da Gianna Pomata e Gabriella Zarri.

Nella immaginazione collettiva europea si è fissata a lungo l'immagine caricaturalmente negativa del monastero come carcere.¹

[...]

La consapevolezza che all'interno dei conventi del Cinquecento e Seicento vi erano cantanti e musiciste provette le cui creazioni, fino ad ora dimenticate, non sfigurano di fronte alle musiche dei più noti compositori contemporanei, è una acquisizione recente [...]. La composizione musicale e il canto avevano per lo più uno scopo e un uso liturgico. Potevano tuttavia costituire anche oggetto di divertimento, come negli intermezzi musicali delle commedie scritte dalle monache stesse, che venivano rappresentate in occasione di feste solenni ma soprattutto nel periodo di Carnevale, come ricreazione per le monache e per le educande che vivevano in convento. Anche la miniatura e la pittura avevano prevalentemente finalità liturgica e devozionale, e solo raramente le monache pittrici potevano perfezionare all'interno delle mura monastiche le loro attitudini personali. Talvolta, tuttavia, esse avevano la possibilità di apprendere l'arte pittorica nella bottega paterna e contribuivano alla vita culturale e al sostegno economico del monastero con la loro attività artistica.²

* Liceo Musicale "Veronica Gambara" di Brescia.

** Testo dell'intervento tenuto presso l'Ateneo di Brescia venerdì 16 aprile 2021 in occasione del convegno *Voci dell'invisibile: scritture e riscritture del sacro*.

¹ G. POMATA e G. ZARRI, a cura di, *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. IX-X.

² *Ibid.*, pp. XVIII-XIX.

[...]

Come è stato spesso osservato, la grande fioritura di scrittura mistica che caratterizza i conventi femminili, dal tardo Cinquecento a tutto il Seicento ed oltre, è stata nutrita proprio da un ripiegamento nell'interiorità da un viaggio verso Dio attraverso lo spazio interno dell'anima - in concomitanza con la chiusura dello spazio esterno dovuta alla clausura. Quel che è stato meno notato, forse, è che di questo «viaggio immaginario» le monache lasciarono traccia non solo attraverso la scrittura ma anche e soprattutto attraverso la produzione musicale e artistica nei conventi in età barocca [...], la produzione musicale innanzi tutto, ma anche la committenza architettonica e pittorica per la decorazione del convento e soprattutto della chiesa esterna, il luogo di contatto fra la comunità claustrale e la vita cittadina.

È attraverso questa produzione musicale ed artistica che i monasteri femminili mantennero un'incisiva presenza sul palcoscenico della vita civica anche dopo l'introduzione della clausura. Se è certamente vero che la clausura pose fine ad alcune forme di attività pubblica delle monache, quali le processioni e il governo degli istituti di carità, è altrettanto indubbio che le monache mantennero una presenza nel mondo pubblico della cultura grazie all'offerta musicale e pittorica delle loro chiese. Come sappiamo da diversi studi [R. Baernstein, C.A. Monson, R. Kendrick], l'attività musicale dei monasteri femminili era una gloria cittadina, che attirava visitatori e faceva dei conventi luoghi centrali della vita culturale barocca. È in questo modo che i conventi mantengono un forte significato per la vita e l'identità municipale anche dopo la clausura, e vanno annoverati tra i luoghi centrali della sociabilità urbana secentesca.³

Tuttavia, a parte queste considerazioni, la collaborazione al progetto sulle mistiche fu dettata anche da altre due buone ragioni. La prima, da una coincidenza per così dire ambientale, ossia dal fatto che il Liceo, a suo tempo Istituto Magistrale, avesse sede nell'ex monastero del S. Spirito, fondato dalle monache benedettine nel XVI secolo e sottoposto a regime di rigida clausura⁴ in seguito ai provvedimenti tridentini. La seconda, di non minore rilievo, legata al fatto che dai 13 ai 17 anni, tra il 1700 e il 1704, nel S. Spirito fu ammessa come 'cademiente' Margherita Martinengo da Barco (1687-1737), figlia di Leopardo III⁵, in uno dei periodi tra i più delicati

³ *Ibid.*, pp. XL-XLI.

⁴ A tal proposito si pensi che in Venezia furono almeno duemila le monache sottoposte a clausura forzata nel Seicento. Per una sintesi efficace su questi scenari si veda MARIO ROSA, 'La religiosa', in ROSARIO VILLARI (a cura di), *L'uomo barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 219-267.

⁵ Leopardo III Martinengo da Barco (1637-1716?), figlio di Leopardo II (1615-1689), ebbe Margherita sui cinquant'anni, perdendo però la moglie Margherita Secchi d'Aragona pochi mesi dopo il parto della figlia. La loro residenza di famiglia coincideva con l'attuale

delle proprie scelte esistenziali. Quale occasione migliore dunque per ripercorrere insieme a studenti e docenti alcuni tratti della storia del Liceo?

DA MARGHERITA A MARIA MADDALENA: TRA S. SPIRITO E SCELTA CLAUSTRALE

Del soggiorno di Margherita nel S. Spirito ci sono rimaste solo alcune allusioni epistolari comprovanti le sue prime amicizie, ma anche il disagio da lei patito per il trattamento di favore riservatole dalle zie. Dalle loro blandizie⁶ Margherita riuscì a sottrarsi grazie alla ferma decisione di prendere i voti non appena ammessa tra le clarisse cappuccine di S. Maria della Neve. Risale a quella risoluzione la scelta di assumere il nome di Maria Maddalena⁷, dopo aver neutralizzato ulteriori maneggi dissuasori da parte del padre e dei fratelli.

Non è questo il luogo per ripercorrere l'itinerario mistico di Maria Maddalena, se ne troveranno cenni in distinti interventi del convegno. Si tenga presente invece che anche sul versante musicale lo studio degli scritti di Maria Maddalena avrebbe potuto offrire interessanti spunti sui suoi rapporti con la musica monastica coeva, viste le tradizioni di famiglia e in base ai disciplinamenti riformistici imposti alle monache anche in questo settore. In realtà le limitazioni imposte dal contagio non ci hanno permesso di appurare gran che su quali musiche risonassero nel S. Spirito prima

sede della Pinacoteca Tosio-Martinengo. Ed è nel palazzo avito che Margherita con i fratelli poté disporre di una ricchissima biblioteca, la cui consistenza si espanderà nel corso degli anni fino a oltrepassare i diecimila volumi.

⁶ A quanto pare furono ripetuti i tentativi delle zie di Margherita volti a scoraggiarne la vocazione monastica, al fine di assecondare il disegno paterno di sistemare la figlia con un matrimonio vantaggioso per le alleanze famigliari. Le lettere indirizzate da Maddalena alla badessa e ad altre monache del S. Spirito si possono leggere nel secondo volume dei suoi *Scritti*, cit., pp. 2170-2174.

⁷ Per un primo accostamento ai temi della grande reclusione, si veda il breve ma succoso intervento di SILVIA EVANGELISTI, *Angelica Baitelli, la storica*, in GIULIA CALVI (a cura di), *Barocco al femminile*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 71-95. Pagine altrettanto interessanti quelle di Anne Jacobson Schutte, nel volume sopra citato curato da Pomata e Zarri, «*Orride e strane penitenze*». *Esperimenti con la sofferenza nell'autobiografia spirituale di Maria Maddalena Martinengo*, pp. 259-272. Per avere invece una più ampia panoramica dell'opera di Maria Maddalena si possono consultare i suoi *Scritti*, curati da Franco Fusar Bassini e pubblicati in due volumi presso l'Istituto Storico dei Cappuccini di Roma nel 2006; oltre naturalmente la voce *'Martinengo, Maria Maddalena, beata'*, scritta da Elisabetta Selmi per il *Dizionario Biografico degli Italiani* e consultabile online al seguente indirizzo: <https://www.treccani.it/enciclopedia/martinengo-maria-maddalena-beata> (Dizionario-Biografico)/.

della grande reclusione, e nulla di speciale su quelle intonate in S. Maria della Neve. E, tanto per rimanere in tema con le citazioni d'apertura, nemmeno vaghe indicazioni su quali pitture o arredi adornassero la chiesa o gli ambienti più riposti del monastero prima degli interventi di ridipintura di Francesco Monti.

Nel complesso di quelle stagioni ci sono rimaste solo alcune annotazioni di visite borromaiche, cenni nel catastico di Giovanni da Lezze e non molto di più di quanto riportato nelle guide cittadine sei-settecentesche al di là di qualche accenno a pale d'altare additate *en passant* al forestiere o a qualche arredo, andato in seguito disperso. Per questo dobbiamo accontentarci di immaginare l'impatto degli interventi pittorici di Francesco Monti e della figlia Eleonora, sua collaboratrice e biografa, quando con Giovanni Zanardi furono chiamati a riaffrescare le volte dell'attuale Aula Magna del Gambarà⁸.

In compenso, ci tenevamo a segnalare una piccola scoperta sul monastero del S. Spirito, frutto di ricerche condotte prima del contagio. Vediamola.

SUL S. SPIRITO PRIMA DELL'ARRIVO DI MARGHERITA: UN DOCUMENTO

In un *emptio* [un atto di cessione] registrato dal notaio Stefano Florio⁹ risulta che il S. Spirito fosse attivo già nell'anno 1534 o 35. Nel documento di non facile lettura, si possono scorrere i nomi delle monache testimoni: Dorothea, Serafina, Agostina, Diodata, Taddea, Onofria, Gabriela, Angela, Apollonia..., e leggere le rispettive provenienze: Peschiera, Chiari, Mantova, Martinengo - sempre che non si tratti di un patronimico - e così via. Tra le molte informazioni che si potrebbero ricavare dall'atto in questione, in primo luogo la retrodatazione di almeno un quarto di secolo della testimonianza più antica sul monastero del S. Spirito; e poi il numero e la provenienza sociale e geografica delle monache; ma anche la qualifica di una di esse: suor *Raphaila organista*, presente pure in altre carte del Florio con l'aggiunta *de Marentiis*.

Mancando altri indizi, non è stato possibile appurare se suor Raffaella

⁸ Gli affreschi delle volte dell'ex-chiesa del S. Spirito risalgono al 1740-43, e furono eseguiti riproducendo in quattro scomparti le seguenti scene: *S. Mauro che taglia i capelli a Horo, favorito di re Teodoberto*, *l'Incoronazione della Vergine*, *i Ss. Benedetto e Scolastica*, *il Trionfo delle Virtù teologali*. Sul Monti si veda la voce a lui dedicata da Alessandro Serafini nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (2012), disponibile online, e la monografia a lui dedicata da UGO RUGGERI (a cura di), *Francesco Monti bolognese (1685-1768)*. *Studio dell'opera pittorica e grafica*, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1968.

⁹ Il Florio fu notaio della famiglia Martinengo del ramo dei Cesaresco.

avesse legami di parentela con gli antenati del madrigalista Luca Marenzio (1553-1599). L'indicazione della sua qualifica potrebbe corrispondere a un riconoscimento del ruolo speciale a lei attribuito nel monastero¹⁰. Né sappiamo se le musiche da lei eseguite si fossero trasmesse fino ai tempi del soggiorno giovanile di Margherita Martinengo. E neppure se per contrasto o impuntamento, fosse il loro eventuale rifiuto a indurre Maria Maddalena a proporre di nuove e su nuovi testi, da clarissa cappuccina. Per quel che se ne sa non tutte le canzoni e i versi di lei pervenuti sono ascrivibili alla sua penna. Anzi, una ventina di essi sono presi con qualche aggiustamento dalle *Poesie sacre, morali e spirituali*¹¹ di Pier Matteo Petrucci, vescovo di Jesi e porporato, dagli stretti legami con posizioni quietiste, presto stigmatizzate dai suoi superiori al punto da chiederne l'abiura almeno in forma privata¹².

SULLE RIME E I VERSI DI MARIA MADDALENA, LA RELAZIONE CON LA MUSICA E L'OPERA DI PIER MATTEO PETRUCCI

Spetterà agli specialisti investigare sul fenomeno del beccarellismo, coevo alla stagione dei Pelagini camuni e verificare eventuali ipotesi di contatto o di contrasto con le turbolenze religiose di quegli anni da parte di Maria Maddalena. Bisognerebbe capire cosa ne pensasse e cosa spingesse un suo confessore ordinario - don Antonio Sandri, di «mediocrissimo talento»

¹⁰ A meno che la mancanza di indicazioni sulle sue origini corrispondesse ad una posizione sociale meno elevata rispetto alle consorelle, compensata dall'abbassamento dei costi della retta di soggiorno e da richieste di prestazioni di notevole impegno fisico negli accompagnamenti liturgici. Questa eventualità trova riscontri in diversi casi citati negli Atti del convegno curati da G. Pomata e A. Zarri. Cfr. n. 1.

¹¹ Non c'è stato il tempo materiale per controllare da quale edizione delle rime del Petrucci fossero state prese. Per quanto riguarda la cronologia di stampa e l'ampliamento successivo delle poesie dello Jesino si tenga presente quanto annotato da Sabrina Stroppa nella voce P.P.M. del DBI: «*Poesie sacre di Teofilo Filareto* (pseudonimo di Petrucci), Macerata 1674 (cfr. STROPPIA, in *Mistica e poesia*, 2006); *Poesie sacre e spirituali*, in due parti, Macerata 1675; in tre parti, Macerata-Jesi 1675; *Parte quarta* delle poesie, Jesi 1680; e *Poesie sacre e spirituali*, aggiunta la Quarta parte, Venezia, Hertz, 1680 (con correzioni testuali rispetto all'edizione di Jesi); *Poesie sacre, morali e spirituali*, divise in otto parti (secondo i generi metrici), Jesi 1685, Venezia 1686, Milano 1687; *Poesie sacre, morali e spirituali*, postuma, Jesi 1717. Molte delle opere di Michele Cicogna (a loro volta messe all'Indice a più riprese, tra il 1683 e il 1711) contengono poesie di Petrucci, a volte con frontespizio interno proprio».

¹² Su queste relazioni e sui rapporti tra quietisti bresciani e i Pelagini di Valle Camonica restano fondamentali gli studi di Gianvittorio Signorotto; in particolare, *Inquisitori e mistici nel Seicento italiano. L'eresia di Santa Pelagia*, Bologna, il Mulino, 1989, destinati a chiarire i risvolti spirituali e territoriali della diffusione del quietismo in area padana e alpina.

intellettuale - a imporle l'eliminazione di alcuni suoi scritti.¹³ Purtroppo i difetti di documentazione, anche in questo caso, rendono assai difficile rispondere a questo genere di interrogativi.¹⁴

Le piste da seguire in proposito potrebbero riguardare alcune conoscenze di Maria Maddalena che qua e là affiorano tra le 202 lettere del suo epistolario. Vale a dire l'indizio che porta al compositore e musicista bresciano Francesco Paris Alghisi (1666-1737), quasi coetaneo di Giuseppe Beccarelli (1660ca-1716) e in stretta corrispondenza con la mistica Maria Arcangela Biondini, fondatrice del monastero delle Servite e badessa del relativo convento ad Arco di Trento. La Biondini fu come il Beccarelli assai vicina al pensiero e all'opera di Pier Matteo Petrucci. È quantomeno singolare che Maria Maddalena in diverse occasioni venisse interpellata sull'Alghisi¹⁵ come se ben lo conoscesse, così come è altrettanto singolare che in una relazione manoscritta giunta fino a noi la Martinengo, rivolgendosi al proprio confessore padre Antonio Salvini, lo esortasse a «donar al foco queste carte che per pura obbedienza ho scrite, acciò che mai venissero alle mani d'alcun altro»¹⁶. Dove il «donar al foco» era riferito alla confessione scritta di suo pugno con cui sembrava limitarsi ad assentire - su ispirazione divina - all'intenzione dell'Alghisi di ritirarsi dal mondo in solitudine. In questo caso si tenga presente che il compositore e musicista bresciano trovò nella mistica Biondini la propria direttrice spirituale dal 1704 al 1712

¹³ Quel che è certo è che Giuseppe Beccarelli e Pier Matteo Petrucci furono in contatto epistolare, così come alcuni Pelagini camuni, grazie all'intermediazione di un certo padre Bona a suo tempo discepolo di Marco Antonio Recaldini. Sparse notizie in MASSIMO PETROCCHI, *Il quietismo italiano del 1600*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1948, pp. 59-90; in GIANVITTORIO SIGNOROTTO, *op. cit.*, pp. 263-sgg. e in MARCO FAINI, «Beccarelli, Giuseppe», in ADRIANO PROSPERI, (diretto da), *Dizionario storico dell'Inquisizione*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, v. I, pp. 166-167.

¹⁴ A titolo informativo, si tenga presente che le spoglie di Maria Maddalena Martinengo sono custodite a Brescia nel convento delle Clarisse Cappuccine di via Arimanno.

¹⁵ Si veda la lettera 149, in cui il compositore bresciano viene definito «homo santo»; M.M.M., *Scritti*, cit., v. 2, p. 2136. In sua memoria, a oltre trent'anni dalla morte, un Anonimo canonico lateranense tradurrà *Delle dieci cecità spirituali*, di Giovanni Taulero, Lucca, Giuseppe Rocchi, 1767. Prova esplicita di un interesse notevole per la mistica tedesca da parte di F. Paris Alghisi. Su quest'ultimo e l'*entourage* quietista bresciano sorto attorno al Beccarelli e ai Pelagini di Valle Camonica, qualche cenno viene proposto anche dal curatore degli *Scritti* di M.M.M., cit., v. I, pp. 89-91. De resto anche Pier Matteo Petrucci mostrò una speciale predilezione per Tauler, visto che a lui dedicò i *Sette punti di christiana perfezione del venerabile padre F. Giovanni Taulero dell'Ordine de' Predicatori, dottore illuminato con le dichiarazioni di Pier Matteo Petrucci della Congreg. dell'Oratorio di Iesi [...]*, Macerata, Zenobi, 1673.

¹⁶ Relazione terza a P. Antonio Salvini, in M.M.M., *Scritti*, cit., v. I, p. 632.

come risulta dal loro fitto epistolario. Ora, fu Maria Maddalena chiamata in causa per un giudizio *super partes* sul desiderio del compositore bresciano di ritirarsi dal mondo e dagli affetti terreni, o in ragione delle proprie virtù profetiche? Desiderio per qualcuno evidentemente problematico da assecondare. Oppure le veniva chiesto un parere per eventualmente convincere Francesco Paris Alghisi a desistere dalle proprie intenzioni? Occorrerebbe recuperare e scorrere le lettere con cui quest'ultimo si tenne a lungo in contatto, come dicevamo, con la Biondini per saperne di più; magari accentuando il fatto che la copia delle missive fosse gelosamente custodita da Giacinta Franzoni (1678-1744), altra singolare figura di mistica bresciana, fondatrice delle Sorelle della Beata Vergine Maria. A tal proposito il curatore degli scritti di Maria Maddalena non offre appigli per capire se il rapporto tra la Martinengo, Pier Matteo Petrucci e le altre personalità sopra accennate fosse casuale, generico, o improntato a relazioni spirituali più profonde, di natura quietista o ereticale. Scelte ascrivibili al successo della predicazione veneziana e padovana del Cardinale jesino, o frutto intenzionale di una scelta convinta e di una conoscenza di prima mano delle sue pubblicazioni? Per quel poco che ci par di capire dagli scritti della Martinengo, la clausura non le impedì di mantenere aperti i contatti con l'esterno o di coltivare interessi su quanto stava accadendo sul piano dottrinale e spirituale fuori dal chiostro. Non sono poche le trasgressioni agli ordinamenti di clausura da lei con sommo dispiacere autoconcessi. Del resto, come ben dimostrato da Gianvittorio Signorotto, l'autorità del Petrucci e il movimento degli oratoriani dovevano essere ben diffusi e apprezzati anche nel Bresciano se il Pelagino camuno Giovanni Agostino Recaldini, dal suo confino trevigiano, tentò di convincere il vescovo di Jesi a farsi nume tutelare del rinfocolamento della fede pelagiana in Valle Camonica, dopo i provvedimenti restrittivi messi in atto dal vescovo di Brescia Giovanni Badoer.

A meno che la ventina di rime spirituali del Petrucci tra le carte di Maria Maddalena potesse giustificarsi più semplicemente con ragioni di tipo pratico-devozionale.

Nel lungo elenco delle mansioni svolte dalla Martinengo da clarissa cappuccina, oltre a quelle di cucciniera, banchiera, cancelliera, canevara, ascoltatrice, fornara, ortolana, maestra delle novizie, rotara e 'scarpolina', sotto le date del 1728 e del 1731 spicca l'incarico conferitole di maestra del coro. Può darsi che seguendo l'esempio del Petrucci Maria Maddalena intendesse proporre alle novizie di S. Maria della Neve un repertorio rinnovato di testi che gradualmente le educasse ad un progressivo cammino di distacco dal secolo e di interiorizzazione della propria fede. Motivi del resto esplicitamente divulgati in diverse edizioni delle opere e delle *Poesie sacre, morali e spirituali*

del cardinale, nonché tramite i suoi numerosi oratori musicati da più d'un compositore.¹⁷ Come che sia, quale fosse il rapporto tra la Martinengo e la musica ce lo dice lei stessa. Sentite cosa scrive nei suoi *Avvertimenti spirituali*:

[...] basta che il cuore ami per formar atti eccellentissimi d'amore; vo' però dirvene uno che udii ancor fanciula e molto mi piacque e me ne son servita io per orazione giaculatoria.

Questi era un mottetto che si cantava in musica e diceva:

“Veni, Fuoco,
Flamma bella!
Cara, discende,
cara, discende
e purga me!”

E perché in musica si replica molte volte una parola, imparai a farlo ancor io nel mio interno e principiai questa musica da sola a sola con Dio. Ho poi conosciuto per esperienza e quanto sii gradita alle sue divine Orecchie et anche exaudita, come a lui è piaciuto; e perciò, Sorelle apigliatevi a questo esercizio e non desistete mai, che, v'assicuro approfiterete molto.¹⁸

Occorrerebbe più tempo e maggior pazienza per setacciare più a fondo il vasto corpus degli scritti di Maria Maddalena sui suoi rapporti con la musica e le arti, senza lasciarci troppo scoraggiare dalla testimonianza di chi la ricordava come un po' stonata nel canto in un'occasione ricreativa. Accontentiamoci per ora di aver individuato alcune traiettorie di ricerca per sottrarre la sua breve ma intensa vicenda esistenziale alle semplificazioni agiografiche.¹⁹ Se non altro per ovviare alle forzature interpretative volte a

¹⁷ Sulla diffusione in area veneta e veneziana degli oratori del Petrucci, utili informazioni si trovano in ARNALDO MORELLI, «*Gli oratori di Pier Matteo Petrucci: circolazione e contesti*», in CURZIO CAVICCHIOLI e SABRINA STROPPA (a cura di), *Mistica e poesia. Il cardinale Pier Matteo Petrucci (Jesi 1636 - Montefalco 1701)*, Atti del convegno nel terzo centenario della morte (Jesi, 20 - 21 ottobre 2001), Genova-Milano, Marietti, 2006, pp. 199-216.

¹⁸ M.M.M., *Scritti*, cit., v. II, pp. 1765-1766.

¹⁹ A quanti paressero troppo vaghe le ipotesi di interessi o di familiarità da parte della Martinengo con temi o questioni care al quietismo o ad altre espressioni dell'eterodossia, andrà fatto presente che sia nel ramo dei Martinengo Cesaresco, come in quello dei da Barco non fossero mancate fin dalla stagione conciliare significativi esempi di adesione ad istanze protestanti. Si pensi a Massimiliano Celso Martinengo, che dopo essere fuggito da Milano diventerà capo della comunità dei calvinisti italiani di Ginevra, città in cui si accaserà sposando Jane Stafford, nipote del cardinal Pole. Oppure più direttamente, varrebbe la pena non sottovalutare la decisione di Laura Gavardo, una volta rimasta vedova di Alessandro Martinengo da Barco, di convertirsi al calvinismo e di raggiungere suo figlio Ulisse (1545-1570), lasciando i propri possedimenti per poi darsi al proselitismo in Val

rendere coerente un vissuto tormentato da dubbi, contraddizioni e reticenze forzate. Ricostruzioni tese più ad ammorbidire i tratti più spigolosi del suo carattere, messo a dura prova dalle restrizioni claustrali, dalle sue «horride e strane» autopunizioni, ma anche dalle impuntature di alcuni suoi direttori spirituali. Lo stesso valga per quanti in tempi successivi cercarono di promuovere le cause di beatificazione e poi di santificazione della Martinengo, selezionando testi e testimonianze mettendo la sordina a quanto potesse confliggere con quegli intenti.

Ma torniamo alle citazioni iniziali e ai criteri di scelta dei brani musicali presentati negli intervalli del convegno.

CRITERI DI SELEZIONE DEI BRANI MUSICALI E OCCASIONI MANCATE

Prima di chiudere, vale la pena portare l'attenzione sui criteri di selezione dei brani presentati in registrazione e sulle immagini di accompagnamento. I primi furono proposti dal prof. Marco Bizzarini come campione significativo di alcuni dei generi e dei temi più ricorrenti nella produzione delle monache di clausura. Festività, cerimonie di commemorazione liturgica, musicazione di rime di facile rammemorazione, ma destinate ad una continua meditazione sui misteri dolorosi e gaudiosi della passione di Cristo.

Il selettore delle immagini è invece consistito nella proposta di opere in cui le rappresentazioni di S. Cecilia e di Maria Maddalena, nelle versioni tardo manieriste o baroccheggianti, si prestassero a offrire un'idea del dialogo profondo tra mistica e rappresentazione iconica delle estasi sei-settecentesche. In alcuni casi si è dato spazio anche alle versioni di pittrici di diversa sensibilità spirituale, oppure a monache, come nel caso di Orsola Maria Caccia, che nelle proprie pitture mostrarono quanto versatile e degno d'essere conosciuto fosse anche il frutto delle proprie vocazioni artistiche. Per ciascuna compositrice e per ciascun brano selezionato se ne daranno di seguito alcune coordinate orientative.

Infine sul piano esecutivo un cenno almeno alle altre occasioni mancate. Per quanto si sia dovuto rinunciare all'ipotesi di far ascoltare dal vivo i brani scelti per il convegno, ci tenevamo a evidenziare l'empatia provata da molti studenti nei confronti delle condizioni claustrali in cui le musiche furono composte o concepite, a tutto vantaggio di un'intensificazione della

Chiavenna, e poi a Piuro e a Sondrio in Valtellina. Ovviamente si tratta di considerazioni che toccano relazioni parentali difficilmente documentabili sul piano degli influssi, specie se di lungo periodo. Il che non significa che per le loro implicazioni sul piano delle memorie familiari e dell'onore o della fama dei Martinengo non contassero per nulla anche se a distanza di tempo.

loro interpretazione. Se è nelle avversità che il carattere si tempera, allora andrà riconosciuto agli allievi e ai docenti che li hanno guidati d'aver dimostrato concretamente in che modo lo studio della musica e del canto possa farsi virtù e a sua volta premio per se stessi.

Possa quindi valere per tutti l'auspicio che si riapra presto la possibilità di riproporre dal vivo i brani studiati, e che i luoghi pensati per la loro ambientazione possano quanto prima tornare ad essere accessibili. Sarebbe anche questo un'occasione ulteriore affinché il minimo e il massimo tornassero a coincidere.

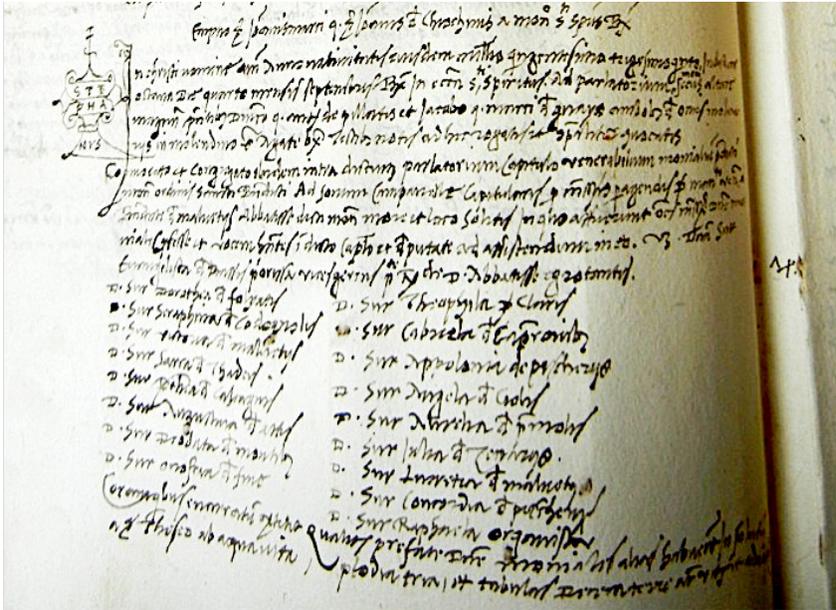
Diamo qui di seguito - dopo l'insero iconografico - i brani selezionati con qualche riferimento ai loro autori e alle loro compositrici.



Il monastero del S. Spirito al n. 120, nella mappa del Rascicotti del 1599.
S. Maria in Calchera al n. 119. Piazza Tebaldo Brusato al n. 15



Margherita Martinengo da Barco diciassettenne, prima che prendesse i voti e assumesse il nome di Maria Maddalena. Carboncino dell'incisore bresciano Pietro Becceni (anno 1789); dal ms. di Giovanni Battista Rodella, *Le Dame bresciane per sapere, per costumi e per virtù eccellenti*, f. 139r. Brescia, Biblioteca Queriniana, Coll. De Rosa 15.



Atto notarile (emptio) attestante l'attività del monastero del S. Spirito nel 1534 / 1535 con l'elenco delle monache e il nominativo di Suor Raphaela organista. Archivio di Stato di Brescia, dalle carte del notaio Stefano Florio [Floris].

LICEO MUSICALE 'VERONICA GAMBARA' IN BRESCIA

MISTICHE DEL SEICENTO
INNI DI LODE E CANTI D'OCCASIONE*

in collaborazione con

Elisabetta Selmi dell'Università di Padova
Marco Bizzarini dell'Università "Federico II" di Napoli
Ateneo di Brescia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti

ASCOLTI

SEVERO BONINI *Per il B. Carlo Borromeo*
Firenze 1582 - Forlì? 1663 Emma Loda Magli - Dennis Barezzani

CATERINA ASSANDRA *Jubilate Deo*
Pavia 1590ca - Pavia? 1618ca Ilariandrea Tomasoni - Alessandro Carrera -
Andrea Piacentini

CHIARA MARGARITA COZZOLANI *Laudate Dominum*
Milano 1602 - 1678 Ilariandrea Tomasoni - Martina Malighetti
- Bianca Caldonazzo - Fabiola Gatti
Andrea Piacentini

CLAUDIA SESSA *Sopra gli occhi*
Milano 1570ca - 1613/19 Maddalena Leonardi - Dennis Barezzani
Sopra le orecchie (Vattene pur, lasciva)
Silvia Raineri - Andrea Piacentini

CLAUDIA FRANCESCA RUSCA *Consolamini popule meus*
Milano? 1593ca - 1676 Maddalena Leonardi - Dennis Barezzani
Salve Regina Caelorum
Ilariandrea Tomasoni - Aurora Zanoletti -
Andrea Piacentini
Canzon prima detta La Borromea
Francesco Rovetta - Alessio Boschi - Victor
Perdeleanu - Michele Zipponi

ISABELLA LEONARDA *Sonata prima: Allegro - Largo*
Novara 1620 - 1704 Martina Malighetti - Bianca Caldonazzo
Fabiola Gatti - Dennis Barezani

ANONIMO *Surge la chiara stella*
prima del 1588 Sara Louraigui - Ilariandrea Tomasoni
Fabiano Zani

MAESTRI Roberto Bulla - Alessandra Perbellini
ARCHI Michela VenturiniGabriele Miglioli e
Lavinia Spataro

REFERENTE DI TECNOLOGIE MUSICALI Roberto Di Filippo

REGISTRAZIONI E AUDIO EDITING Davide Bardi - Nicola Chiarini - Joshua
Guaragna - Siana Recaldini - Chiara Zani

REVISIONE TESTI Camilla Melis

REFERENTE DEL LICEO MUSICALE Claudia Franceschini



Particolare di un affresco di Francesco Monti (1740-43), dall'ex chiesa del Monastero del S. Spirito, attuale Aula Magna del Liceo 'Veronica Gambarà' in Brescia

SEVERO BONINI

*Per il B. Carlo Borromeo*¹

1. Chi'l cielo a suoi preghi,
Propizio sospira
A lampi ch'ammira
L'Insubria si pieghi
Tua fama dispieghi
Tua gloria riveli,
Non taccia, non celi,
Sua cetra, suo canto,
Gran Carlo il tuo vanto.

2. Tu saggio, tu forte
De' forti, de' saggi
Fai specchi, fai raggi
Tua vita, tua morte
Con lucide scorte
D'Altissimi pregi
T'illustri, ti fregi
Di senno e d'ardire
Fra l'onte, fra l'ire.

3. Suoi sdegni, sue forze
l'Inferno rinove
Sue frodi, sue prove
Risvegli, rinforze;
Invan che s'ammorze
Tua luce procura
Che chiara, che pura
Qual Alba, qual Sole
Si ammira, si cole.

4. Tua fede, tua speme
Tal cinge splendore
Che gelo o rigore

¹ Di Crisostomo Talenti, da C. TALENTI e GIOVAMBATTISTA MARINO, *Madrigali e canzonette spirituali*, Venezia, Alessandro Raverii, 1608, p. 6.

D'verno non teme
Né stide, né freme
Chi seco s'unisce
Ma 'l Tebro gioisce
Cui vivo, cui morto
Sei riva, sei porto.

5. Sei porto, sei riva
Ch'a Patria n'invia
Ch'ogni alma desia
Ma rado v'arriva.
Chi t'odia, e ti schiva

In Lethe s'immerge;
E d'onda s'asperge
Che l'alme avalora
Chi t'ama, e t'adora.

CATERINA ASSANDRA²

*Jubilate Deo,
omnis terra servite Domino,
in laetitia introite in conspectu eius
in exultatione,
alleluia.*

² Da CATERINA ASSANDRA, *Motetti à dua, & trè voci*, Milano, per l'herede di Simon Tini, & Filippo Lomazzo, 1609.

CHIARA MARGARITA COZZOLANI³

*Laudate Dominum omnes gentes
Laudate Dominum cum omnes populi.*

*Quoniam confirmata est super nos
misericordia eius et veritas Domini
manet in aeternum.
Laudate Dominum omnes gentes.*

*Gloria Patri gloria Filio gloria Spiritui Sancto
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.*

CLAUDIA SESSA⁴

Occhi io vissi di voi
mentre voi fosti voi ma spenti poi,
vivo di vostra morte
in felice alimento
che mi nutre al tormento
e mi manca al gioire
per far vivace morte al mio martire.

³ Dai *Salmi a otto voci concertati, Op. 3*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1650.

⁴ Due arie per soprano e continuo. Da *Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia di Christo estinto*, Venezia, eredi di Bartolomeo Magni, 1613 [trascrizione di Lorenzo Girodo, 2017].

Sopra le orecchie

Vattene pur lasciva orecchia humana
tutta ricca e pomposa
di pendenti e di rosa
ma tutta sorda a Dio e tutta vana.
Che son del mio Giesù rose e pendenti
i rubini cadenti
da l'horecchie e dal crine
in fior vermigli e in vermiglie brine.
Anzi l'horecchie sue sì sanguinose
altro non son che due vermiglie rose.

CLAUDIA FRANCESCA RUSCA⁵

*Consolamini popule meus
loquimini ad cor Hierusalem,
et advocate eam quoniam
Verbum caro factum est
Annunciate ei quoniam audita est vox
Angelorum dicentium;
Gloria in excelsis Deo,
Alleluia.*

*Salve, Regina caelorum
Salve, Regina caelorum
salve, deipara virgo salve,
domina cordis mei*

*Charitas tua, dulcissima Virgo,
et ardens amor tuus
vocem movet ut moduler,
et cantem in suave carmen:*

⁵ Dai *Sacri concerti a una, due, tre, quattro e cinque voci con Salmi e Canzoni Francesi* à 4, Milano, Giorgio Rolla, 1630.

*Tu laetitia cantantium,
tu gloria psallentium,
tu (sinfonia sonantium,)
tu lingua dicentium laudes tuas
tu cymbalum, psalterium et tympanum
tu cythara et fistula,
tu chorus et organum,
tu castissima mater Dei
vita mea amor meus et gaudium meum.*

Canzon Prima detta La Borromea
Quartetto d'archi

ISABELLA LEONARDA⁶

Sonata Prima
Allegro - Largo
a due violini, violone e organo

⁶ Da ISABELLA LEONARDA, *Sonate A' 1. 2. 3. e 4. Istromenti, Op. Decima Sesta*, Bologna, Pier Maria Monti, 1693.

ANONIMO⁷

Surge la chiara stella

*All'Illustrissimo, et Reverendiss.
Signore il Signor Federico Borromeo
Dignissimo Cardinale di Santa Chiesa*

Surge la chiara stella
che il vero sol produce.
Maria vergin'è bella
che di gratia e d'amor arde'è riluce,
Maria nasce, fuggit'ò pensier egri
e la terra gioisca e'l ciel s'allegri.

O voi ch'errando andate,
fra li scogli e tempeste,
fiss'in alto mirate,
a la stella gentil, più che celeste.
Ella vi condurrà per camin corto
da questo mar di pianto al dolce porto.

Hoggi apparisce in terra,
il nobil tempio e santo
in cui l'antiqua guerra
si cangia in pace, en'allegrezza il pianto,
il tempio ove habitar, vuol per salvarne
l'eterno verbo fatto humana carne.

O voi che incontro a Dio
Fate guerra peccando
Fuggit'ò il senso rio
E'l mondo che v'occide lusingando
Correte al tempio, ove al gran Re compiace
Dare à ribelli suoi perdoni e pace.

⁷ Lauda a tre voci, dalla raccolta *Il terzo libro delle Laudi spirituali a tre e a quattro voci*, a cura di Francesco Soto, Stampata ad istanza delli Reverendi Padri della Congregatione dell'Oratorio. Con privilegio del Sommo Pontefice. In Roma per Alessandro Gardano. Ad instantia d'Iacomo Tornieri, 1588.

CENNI BIOGRAFICI

CATERINA ASSANDRA

Pavia? 1580ca - Lomello post 1618

Suora e compositrice. Il suo talento musicale fu riconosciuto dall'editore Lomazzo come si evince dalla dedica al *Partito de ricercari, e canzoni alla francese di Giovanni Paolo Cima* (1606). Studiò contrappunto sotto la guida di Benedetto Re (o Reggio), d'origini tedesche, maestro di cappella della cattedrale di Pavia. A lei il Re dedicò una propria composizione nel 1607. La sua *op. 1* - pubblicata probabilmente prima del 1608 - andò perduta. Solo due mottetti, *Ave verum corpus* ed *Ego flos campi*, sono giunti sino a noi, senza il testo, in una intavolatura d'organo tedesca. C'è chi sostiene potessero far parte di quell'edizione⁸. Nel 1609 Caterina prese i voti ed entrò nel monastero benedettino di Sant'Agata, in Lomellina, assumendo il nome religioso della santa catanese. Nella clausura continuò a comporre. Della sua produzione si sono salvati una raccolta di mottetti, nel nuovo stile concertato di Milano, una *Salve Regina* a otto voci del 1611 e un mottetto a quattro voci, *Audite verbum Dominum*, risalente al 1618. Dopo quest'ultima data di Caterina si perdono le tracce.

SEVERO BONINI

Firenze post 1550 - Forlì? ante 1650

Compositore e organista, fu allievo di Giulio Caccini, di cui fu fedele continuatore nello stile, di preferenza monodico. Nel primo Seicento fu ordinato benedettino a Vallombrosa e nel 1613 divenne organista titolare a S. Mercuriale in Forlì. Diverse sue musiche furono composte in polifonia a tre voci. I suoi lavori più noti, conservati nelle biblioteche di Bologna, di Firenze e di Bruxelles, sono i seguenti: *Madrigali e Canzonette spirituali* (su testi di C. Talenti e G. B. Marino) a una voce sola (1607); *Motetti* [sic], a tre voci con il B. c., (1609); *Lamento d'Arianna* [da O. Rinuccini] *in istile recitativo* (1613); 26 canti a 1, 2 e 3 voci col B. c.; *Affetti spirituali a due voci, parte in istile di Firenze, o recitativo per modo di dialogo, e parte in istile misto* (1615); oltre al saggio teorico *Discorsi e Regole sopra la Musica*.

⁸ Cfr. CALVERT JOHNSON (ed.), *Organ music by Women Composers before 1800*. Gracia Baptista, Caterina Assandra and Miss Steemson, University of Missouri St. Louis, Barbara Harbach Music, 1983.

CHIARA MARGARITA COZZOLANI
Milano 1602 - 1676/1678

Ultima figlia di una ricca famiglia di mercanti, ricevette una buona educazione privata e studiò musica coi Rognoni, noti insegnanti strumentali e vocali milanesi. Come sua sorella, la zia e i nipoti, Chiara prese i voti ed entrò nel monastero delle Benedettine in Via Santa Radegonda nel 1620, mantenendo il nome di Chiara. Fra il 1640 e il 1650 pubblica quattro composizioni e dà vita con altre religiose a concerti affollatissimi, grazie alla qualità eccelsa della sua musica. Nominata badessa del convento, guidò le consorelle negli anni intorno al 1660, quando l'arcivescovo Alfonso Litta combatté la pratica dei corsi di musica e dei contatti che le monache avevano con il mondo esterno. La fama di musicista e del suo convento è messa in evidenza dall'agostiniano Filippo Picinelli nell'*Ateneo dei letterati milanesi* (Milano, 1670):

Le monache di Santa Radegondola di Milano, nel possesso della musica sono dotate di così rara isquisitezza, che vengono riconosciute per le prime cantatrice d'Italia. Vestono l'habito Cassinense del P. S. Benedetto, e pure sotto le nere spoglie sembrano a chi le ascolta, candidi, armoniosi Cigni, che, e riempiono i cuori di meraviglia, e rapiscono le lingue a i loro encomij. Fra queste Religiose, merita sommi vanti Donna Chiara Margarita Cozzolani, Chiara di nome, ma più di merito, e Margarita, per nobiltà d'ingegno, rara, ed eccellente, che se nell'anno 1620, ivi s'indossò quell'habito sacro, fece nell'essercitio della musica esercizio così grandi; che dal 1640, fino al 1650, ha mandato alle stampe, quattro opere di musica, cioè:

Primavera di fiori Musicali à 1. 2. 3. e 4. voci, dedicata all'Eminentiss. Cardinale Monti, Arcivescovo di Milano 1640.

Mottetti à 1. 2. 3. e quattro voci, al Sereniss. Principe Mathias di Toscana. Venetia 1642.

Scherzi di Sacra Melodia. Venetia 1648.

Salmi a 8 voci concertati con Mottetti, e dialoghi à 2. 3. 4. e 5. voci. Venetia 1650.

Chiara scompare dall'elenco delle suore del monastero, come detto, fra il 1676 e il 1678. Tutti i *Salmi dei Vesperi* di Chiara Margarita, pubblicati a Venezia nel 1650 insieme a vari mottetti e dialoghi, richiedono 8 voci sole. Nella versione per uso del convento - dove sono assenti le voci maschili - le parti gravi sono trasposte all'ottava (secondo un uso conventuale comune). La caratteristica più evidente della struttura musicale di un salmo è la scrittura di concertato in tutte le voci, con le sezioni equilibrate dagli assoli, dai duetti e da un insieme occasionale di bassi di tre o quattro voci alte. La prima edizione moderna dei *Mottetti* è del 1998.⁹

⁹ CHIARA MARGARITA COZZOLANI, *Motets*, Robert L. Kendrick, ed., Madison (WI), A-R Editions, 1998.

ISABELLA LEONARDA
Novara 1620 – 1704

Tra le più prolifiche compositrici dell'età barocca. Figlia del conte Gianantonio Leonardi e di Apollonia Sala, all'età di sedici anni entrò come novizia nel Collegio di Sant'Orsola di Novara, dove fu consacrata monaca nel 1639. L'istruzione musicale di base le fu probabilmente impartita da Elisabetta Casata organista e maestra di musica. Nel 1686 divenne Madre Superiora e dieci anni dopo Madre Vicaria. Isabella Leonarda è considerata la prima donna ad aver pubblicato sonate per 1, 2, 3 e 4 strumenti. Nelle sue opere prevale il mottetto per voce solista, con accompagnamento di organo e, a volte, di altri strumenti.

Attratta fin da giovanissima dalla musica - per un breve periodo fu anche maestra di cappella - pubblicò i suoi primi spartiti nel 1640, in una raccolta realizzata da Gasparo Casati, maestro di Cappella nel Duomo di Novara. In seguito pubblicò circa duecento composizioni sacre - tra messe, mottetti solistici e musica strumentale per archi e basso continuo. Le sue musiche ancora oggi sono inserite in concerti o eseguite durante funzioni religiose.

Nello specifico, la sua produzione comprende 122 *Mottetti*, 18 *Concerti sacri*, 12 *Sonate* a 1, 2, 3, e 4 istromenti, 17 *Messe* e 11 *Salmi concertati*. I testi che accompagnano alcune sue musiche forse furono scritti da lei. Tra i suoi meriti l'aver abbellito il canto di vocalismi, in particolare nella esecuzione degli Alleluia. Musicista raffinata e di grande impatto emotivo, i suoi spartiti sono stati oggetto di recenti edizioni e registrazioni in Italia e all'estero.

CLAUDIA FRANCESCA RUSCA
Milano 1593ca - 1676

Sulla vita di Claudia Francesca Rusca abbiamo informazioni dalla *Biografia delle monache di Santa Caterina in Brera*, un manoscritto redatto da una suora anonima che visse nel monastero omonimo nel 1684. Riguardo a suor Rusca si legge:

«... fu allevata da' suoi et la fecero imparare di musica con buon fondamento perché sapeva componere, cantava il soprano, et in sua gioventù era molto lodata, sì che fu accettata et le fecero cortesia perché esercitasse questa virtù, et che ammaestrasse ancora le altre, non si po' dire [quanto] si sia adoperata in questa carica, certo è stata un esempio di perseveranza che solo Iddio sa, et essendo vecchia mai à mancato, solo pochi anni perché non poteva più esercitarlo, lei sapeva far li conti da [bene?], et era sempre impiegata in far servitio et a insegnare, era donna di gran giudizio, haveva una buona memoria, faceva li suoi officij con gran diligenza, per la virtù del cantare non

li faceva tutti, ma ha fatto la porta, et maestra delle novizie molti anni, come si deve; frequentava li Santissimi sacramenti tre volte la settimana con gran divotione, et perseveranza, non poteva levar al matutino ma era diligentissima al'oratione, et a tutte le altre osservanze, et certo era uno specchio di virtù, più volte fu nominata nelli capitoli per farla superiora, ma nostro signore non li volse dar quel carico, havendo per altro buonissime qualità, visse molti anni; et il primo giorno di 8bre fece la Santa Comunione, et essendo alla mensa fu soprapresa dalla sgocia [crisi cardiaca?], sì che si portò a letto, se li diede l'olio santo et doppo sei giorni morì a dì 6 8bre la Domenica del Rosario l'anno 1676 d'anni 83, si adoperò assai per haver il passo sotterraneo, che al fine doppo molte difficoltà si ottene, et questo incirca l'anno 1633, haveva un fratello che esercitò la carica di vicario delle monache molti anni, et Suor Antonia Lucia sua sorella che fu una bonissima religiosa in cotesto Monastero di gran carità, et osservanza, et è notato qualche cosa al suo luoco ... ».¹⁰

Per i suoi *Sacri concerti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci con salmi e canzoni francesi a quattro* dedicati al cardinale Federico Borromeo,¹¹ e per altre informazioni su di lei si rinvia alla voce dedicata dal prof. Marco Bizzarini nel *Dizionario biografico degli italiani*, consultabile anche online:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/claudia-francesca-rusca_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/claudia-francesca-rusca_(Dizionario-Biografico)/).

CLAUDIA SESSA

? 1570ca - Milano 1613/1619ca

Le uniche musiche oggi conosciute di Claudia Sessa provengono dall'antologia di Angelico Patto *Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia di Christo estinto*, pubblicata a Venezia nel 1613.

Gli autori delle musiche, oltre a Claudia Sessa sono lo stesso Angelico Patto, Francesco Dognazzi, Stefano Bernadio, Isidoro Abbondo, Bartholomeo Pesarino, Luca Antonio Gasparini, Hieronimo Marinoni, Vido Rovetto, Hieronimo Fossumbruno, Amante Franzoni e Amadio Fredi.

Originaria di una nobile famiglia lombarda, Claudia Sessa è ritratta vividamente da Girolamo Borsieri nel capitolo XIV del suo *Sopplimento della nobiltà di Milano* del 1629:

Di Donna Claudia Sessa cantatrice singolare, detta la Monaca dell'Annunciata

È stata Claudia Sessa donna à tempi nostri singolare non solamente per la musica, ma ancora per le altre rare qualità. Ha suonato di varij stromenti, ed accompagnato il suono con un'armonia così mirabile, che non ha havuto cantore, che pur abbia potuto pareggiar-

¹⁰ Dalla *Biografia delle monache di Santa Caterina in Brena*, manoscritto conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano.

¹¹ Milano, Giorgio Rolla, 1630.

la. Poiché dove haveva vestito l'habito monacale, si faceva conoscer'eguale, e spiritosa nel movimento della voce, pronta, e veloce ne' trilli, affettuosa, e padrona negli accenti, e sopra il tutto così pratica delle altrui compositioni, che poteva chiamarsi in un tempo stesso musica, e recitatrice, dando loro spesso quello spirito, e quella vivacità, che forse regolarmente non havevano. Perciò era sì grande il concorso de' popoli à quella Chiesa nelle feste, che molti erano costretti à starsene fuori, quasi ciascuna festa ordinaria, per lo cantar di lei fosse anzi principale della Chiesa. Invitata dalla Catholica Reina Margherita d'Austria, che l'haveva udita cantare, ad andarsene in Ispagna alla Corte, non volle acconsentire allo invito facendo intender' à S. Maestà, che si aveva preso quel monastero per una perpetua clausura. Il Serenissimo di Savoia, e ciascuno de' figliuoli di lui l'hanno più volte udita anco suonare. Ciò, che hanno fatto anche quei di Parma, e di Mantoa, i quali solevano dire, che non equalmente restavano soddisfatti dal cantar di Claudio Monteverde, né di qual'altro musico recitativo, che spesso udissero nelle loro corti, benché l'uno, e l'altro professasse d'haver al proprio servigio i migliori musici di quei tempi. L'Arciduca Alberto, e la Serenissima Infanta Isabella mentre dimoravano in Milano più volte finsero d'esser costretti ad uscir di corte con determinazione di far' essercitio per andarla ad udire, e nella Chiesa, e nel Parlatorio. I Cardinali Aldobrandino, S. Giorgio, e Piato per udirla hanno più volte celebrate le lor Messe in quella Chiesa, il che hanno fatto anche diversi Nuncij Apostolici, e Vescovi forastieri, che si son talvolta trovati in Milano di passaggio. Non è stato governatore dentro questa Città, mentr'ella hà cantato, che non habbia fino voluto prender con lei familiarità. Imperochè il Conte di Fuentes per nemico, che paresse de' complimenti soleva chiamarla figliola sua, e il Contestabile di Castiglia, e la moglie l'amarono tanto, che presero licenza di entrar nel monastero stesso a visitarla, ed à gustar delle virtù che in essa risplendevano. Era nondimeno ella così modesta, ed humile, che talhora si faceva scrupolo di coscienza à ricever alcune delle lor visite scoprendo allo incontro di haver maggiormente à core lo attendere' à divini ufficij nella Chiesa stessa non meno de quel, che solesse farsi quasi fosse altra semplice monaca, e spirituale, e supponendo di cantar nelle feste per la sola gloria del sommo Fattore, à cui quei giorni son consacrati, non per lo acquisto dell'honor mondano, o del concorso popolare... S'è talhora veduto alcun forastier dimorar'in Milano oltra il bisogno, benché negotioso per altri luoghi, solamente perché seguiva alcuna festa, onde si sarebbe potuto udire, e più volte se ne sono anzi veduti molti venirvi perciò fino da paesi lontani... È morta giovane, e nel tempo, ch'ella cominciava comporre quelle stesse opere musicali, che poi cantava nelle feste, ciò che haverebbe accresciuta in lei la perfezione del cantare, benché già fosse cantatrice singolarissima.

BASSO CONTINVO
DELLI
MOTETTI
à dua, & trè voci,
DI CATERINA ASSANDRA
PAVESE,
Nuouamente composti, & dati in luce.
Opera Seconda.
*Aggiuntoui una Canzon Francesa à 4. & le Letanie
della B.V. à 6. del Reuer. Don Benedetto Rè
suo Maestro di contraponto.*

IN MILANO,
Per l'herede di Simon Tini, & Filippo Lomazzo.
M. DC. VIII. F

LIBRERIA
MILANO



CANTO Primo.

SALMI
A OTTO VOCI
CONCERTATI
ET DVE MAGNIFICAT A OTTO

Con vn Laudate Pueri A 4. Voci, & doi Violini, & vn Laudate Dominum
omnes gentes A Voce Sola, & doi Violini,

MOTETTI, ET DIALOGHI
A Due, Tre, Quattro, e Cinque voci,
DI DONNA CHIARA MARGARITA
COZZOLANI.
Opera Terza.

DEDICATI
MO

ALL'ILL. E REVER. MO

SIG. PATRONE COL. MO
MONSIGNOR BADOARO
VESCOVO DI CREMA,
CON PRIVILEGIO.



I N V E N E T I A, A

Appresso Alessandro Vincenti. M DC L.

BEATISSIMA VERGINE.



On quella *humiltà* che richie dono i vostri gran Meriti; *Mà* con quella altresì *figliol confidenza*, che sapete dare à chi vi eleffe per *Madre*, vi presento la presente *Operetta* di queste *Musiche*, direi mie, se mi daste *licenza* d' appropriarmi quel che è fatto per Voi, e riconosco da Voi. In queste mie fatiche io non hebbi altro fine, che d' *onorare* il vostro *Figlio*, e Voi. Non sono, è vero, di quelle armonie che à *Choro* pieno si cantano per Voi in *Cielo*; *mà* non perciò douete rifiutarle, mentre à gli errori dell' arte farò *supplisca* (mercè la vostra *assistenza*) il buon concerto de miei affetti, che sospiran Voi, e del mio *Cuore*, che tutto è vostro: pro. esto ò *Santissima Madre*, ch' io non dò alle *Stampe* queste *Musiche* per *accreditarmi* al *Mondo*, *mà* acciò da tutti si sapia esser io vostra *Diuota*. Non vi sdegnate ò gran *Regina*, se mi *vsurpo* di dire, che son troppo interessata ne' vostri *honori*. Con questi miei concerti penso dar *motiuo* à *Vostri* diuoti di *moltiplicar* le *Vostre* glorie. Se queste *Musiche* non piaceranno al *Mondo*, mi basterà che piaccino a Voi, che più dell' *ingegno* gradite il *cuore*. Porgo *humilmente* à Voi queste mie pouere fatiche, acciò si come incominciai, possi altresì *finire* il tutto, come spero à gloria de *Santissimi* nomi di *Giesù*, e di *Maria*
Vostra

Humilissima Serua Indegna
Isabella Leonarda.

Violino Secondo
S O N A T E
A' 1. 2. 3. e 4. Istromenti
D' ISABELLA LEONARDA
Madre Vicaria nel Nobilissimo Collegio di S. Orsola in Nouara .
O P E R A D E C I M A S E S T A
C O N S A G R A T A
Al Merito incomparabile di Monsignor Illustriss. e Reuerendiss.
FEDERICO CACCIA
PATRIZIO DI NOVARA
Nontio Apostolico di Sua Maestà Cattolica ,
Ed Arciuescouo di Milano .



In Bologna, Per Pier-maria Monti 1693. Con licenza de' Superiori.
Si vendono da Marino Siluani all' Insegna del Violino, con Privilegio.

CANTO.

SACRI CONCERTI
 A VNA, DVE, TRE, QUATTRO,
 E CINQUE VOCI.
 Con Salmi, e Canzoni Francesi à 4.
VARI MOTETTI, MAGNIFICAT,
 Falsabordoni, & Gloria Patri à otto
Trasportate dall'Inno, Con La Psalteria per l'Organo

DA
SVOR CLAVDIA FRANCESCA RVSCA
 Monaca nel Monastero di Santa Catarina
 VICINO A BRESCIA.

Altit. Gris. e Reverendiss. Sig. Il Sig. Cardinale Federico Borromeo
 Arcivescovo di Milano.



IN MILANO. Appresso Giorgia Rolfa. 1630.

The image shows the title page of a musical score. The page is framed by an ornate border of classical architectural elements, including columns with female figures (telamones) and decorative scrolls. At the top, two winged cherubs (putti) are positioned on either side of a central decorative element. The text is centered and reads:

CANORO PIANTO
DI MARIA VERGINE
SOPRA LA FACCIA
DI CHRISTO ESTINTO

Poesia
MO
DEL REVER P. ABBATE GRILLO

RACCOLTA
PER D. ANGELICO PATTO
Academico Giuliniano.

ET POSTA IN MUSICA
DA DIVERSI AVTTORI
Con vn Dialogo, & Madregale Tramutati
da l' stesso.

A l'ua Voce da cantar nel Clitarone p' altri Instrumeti simili.

Nouamente Stampati.

IN VENETIA.
Ære Bartholomei Magni.
M DC XIII.

At the bottom of the page, there is a decorative base featuring two lions (the Lion of Saint Mark) facing each other, flanked by more architectural details.

RINGRAZIAMENTI

Ci sarebbe molto da dire e non per circostanza sui destinatari di questi ringraziamenti e sulle condizioni in cui le registrazioni pensate per il convegno furono svolte.

Basti pensare alle infinite prove individuali, richieste alle allieve e agli allievi coinvolti nel progetto. Si immaginino le frustrazioni nel non poter godere dei riscontri immediati dei progressi o delle correzioni nella modalità telematica delle comunicazioni. E questo non tanto per giustificare risultati qualitativamente inferiori alle attese. Anzi, semmai per sottolineare il fatto che proprio il risultato finale non può in alcun modo offrire una vaga percezione delle usure a cui le restrizioni pandemiche esposero studenti e insegnanti per tener fede ai loro impegni, contro ogni avversità.

Per questo al di là dei risultati e proprio per i risultati una menzione speciale andrà ai seguenti docenti: Alessandra Perbellini (Canto e Coro), Roberto Bulla (Organo), Michela Venturini (Canto e Coro) Gabriele Miglioli (Violoncello e Archi) e Lavinia Spataro (Violino), per la mirabile opera di preparazione, sostegno e cura con cui direttamente e indirettamente hanno seguito gli interpreti nella loro improba impresa di stare nei tempi, adattarsi ai ritmi e ai modi imposti dalla pandemia e dalle scadenze del convegno.

Al prof. Roberto Di Filippo docente di Tecnologie musicali, per la consulenza impeccabile offerta agli allievi curatori delle registrazioni e dell'editing degli audio. Tra questi una menzione speciale è da rivolgere a Davide Bardi per il tempo incalcolabile dedicato alla cura e all'assemblaggio delle tracce audio, e insieme a lui, a Nicola Chiarini, Joshua Guaragna, per averlo supportato con i loro singoli interventi. Né andrà dimenticato il contributo mirabile di Siana Recaldini, rappresentante - anche in questa veste - del contributo che gli studenti possono offrire ad una scuola più aperta e inclusiva, più socievole e collaborativa. Tutto il lavoro di titolazione e sincronizzazione di immagini, testi e audio trasmessi nel convegno è merito suo, della sua tenacia e precisione lavorativa. Per non tacere di Camilla Melis per aver curato la trascrizione dei testi.

Certo anche ogni singolo allievo e tutte le famiglie che hanno accettato di buon grado di mettere a disposizione gli spazi domestici per le registrazioni e per ovviare alle restrizioni sopra accennate, a ciascuno di essi, famiglia per famiglia, studente per studente andrebbe riconosciuto molto più di un cenno di gratitudine. A Ilariandrea Tomasoni, Maddalena Leonardi, Silvia Raineri, Emma Loda Magli, Sara Louraigui, Fabiano Zani, Alessandro Carrera, Andrea Piacentini, Dennis Barezzani, Aurora Zanoletti,

tutto il gruppo degli archi: Martina Malighetti, Bianca Caldonazzo, Fabiola Gatti, Francesco Rovetta, Alessio Boschi, Victor Perdeleanu, Michele Zipponi, anche a loro un plauso pienamente sentito, anche per la tenuta emotiva dimostrata di prova in prova.

E poi, non ultimi, come non esprimere gratitudine per tutti i docenti dei consigli di classe, che direttamente o indirettamente hanno contribuito ad adattare i loro piani di lavoro e a togliere inciampi per la riuscita dell'iniziativa. Anche a loro e per ciascun consiglio un altrettanto sentito ringraziamento.

Quanto poi agli organizzatori, Elisabetta Selmi, Marco Bizzarini, Luciano Faverezani per l'Ateneo di Brescia e Alessandra Munari, che dire? Possa il contributo del Liceo Musicale valere come un piccolo segno di grande stima e riconoscenza da parte del nostro Istituto, sia per la fiducia riposta, sia per il loro generoso e appassionante coinvolgimento. Inutile aggiungere che se gli impegni emergenziali non avessero costretto il Dirigente Scolastico prof. Giovanni Spinelli a far fronte a tutt'altre incombenze, di certo si sarebbe unito alla nostra voce nel confermare appieno le felicitazioni per quanto le allieve e gli allievi, le rispettive famiglie e i docenti sono riusciti ad esprimere, e gli organizzatori a rendere condivisibile.





SIMONE SIGNAROLI*

WALTER SCOTT
UN INVITO ALLA LETTURA CON IPOTESI
MANZONIANA
(IL CASTELLO DELL'INNOMINATO)**

*All'amico che non ha mai
conosciuto rancore*

I. WALTER SCOTT 250

Nel 2021 si è celebrato il 250° anniversario della nascita del poeta e romanziere scozzese Walter Scott (1771-1832). Sotto il coordinamento del *Trust* che amministra la casa-museo di Scott, Abbotsford, a partire dal 20 marzo 2021 (giornata mondiale dello *storytelling*) si è svolto un ricco programma internazionale di mostre, convegni, cerimonie civili e religiose, pubblicazioni.

In tale occasione, ed entro questo programma, ho avuto l'onore di ricevere l'invito a curare un'esposizione temporanea su Scott da parte del direttore dell'Accademia Tadini di Lovere, Marco Albertario. All'onore si è unita una grande fortuna, quella di incontrare nella co-curatrice Elena Lissoni non solo una studiosa eccellente, ma anche (e soprattutto) una persona di squisita cortesia e schietta simpatia.

La mostra è stata esposta al pubblico nella biblioteca storica dell'Accademia nei mesi di settembre e ottobre 2021, sotto il titolo di *Walter Scott. Racconto e immagine*¹.

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia. presidente de "Il Leggio", Società Cooperativa Sociale.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 1 ottobre 2021.

¹ Il percorso espositivo e le schede delle opere si leggono al seguente indirizzo web (ho svolto un ultimo controllo durante la stesura di questo contributo il 15 giugno 2022): <https://www.accademiataadini.it/mostre-biblioteca/walter-scott-racconto-e-immagine-2/>.

L'esposizione, presentando una selezione di libri e documenti conservati nelle collezioni dell'Accademia Tadini (Archivio storico e Biblioteca), si apriva sulla formazione della raccolta scottiana loverese per opera del sacerdote don Paolo Macario, al quale si devono gli acquisti dei libri documentati da un inventario manoscritto, e sull'interesse per la vicenda di Napoleone Bonaparte, di cui Scott scrisse una lunga *Vita*, esposta in un'edizione del 1828-1829 (in esplicito dialogo con la mostra della primavera 2021 su *Napoleone. L'eco del mito*, a cura di Marco Albertario)². Il rapporto di Scott con la tradizione letteraria italiana segnava quindi un ideale punto di partenza per avvicinarsi alla produzione in prosa dello Scozzese. Uno dei principali modelli narrativi di Scott fu sempre l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto³: l'opera del poeta ferrarese era dunque esposta in due edizioni, *Orlando furioso*, Venezia 1603; *Satire*, nel *Parnaso italiano*, vol. XVII, Venezia 1787, di cui lo stesso Scott possedeva una copia nella propria biblioteca⁴.

Prendendo le mosse da una peculiare combinazione di erudizione storica, tradizione letteraria e passione narrativa, Walter Scott è considerato un vero innovatore nella produzione romanzesca tra Sette e Ottocento: questo ruolo è testimoniato nella biblioteca dell'Accademia dalle edizioni di due romanzi d'ambientazione storica in traduzione italiana, *Ivanhoe, ossia, Il ritorno del crociato* (Milano 1840, fig. 1) e *Il castello di Kenilworth* (Milano 1841, fig. 2), entrambi in esposizione⁵.

L'eredità lasciata dallo Scozzese alla letteratura europea e americana, che si manifesta in particolare proprio nella diffusione del romanzo storico, restituisce in qualche modo anche all'Italia il frutto di un lungo percorso di rielaborazione che era iniziato dalla lettura di Ariosto: chiudeva quindi il percorso l'opera di autori come Alessandro Manzoni, del quale la biblioteca possiede la prima edizione illustrata de *I promessi sposi* (Milano 1840)⁶, e Tommaso Grossi, presente con il romanzo *Marco Visconti* (Milano 1840)⁷, entrambi consapevolmente legati al modello di Scott.

² Lovere, Accademia Tadini, Biblioteca storica, ATL 13.I.17.

³ Su questo punto si veda SUSAN OLIVER, *Walter Scott and Ariosto's Orlando furioso*, in *Ariosto, the Orlando furioso and English Culture*, ed. by J.E. Everson, A. Hiscock and S. Jossa, London, The British Academy, 2019, pp. 186-209.

⁴ Rispettivamente Lovere, Accademia Tadini, Biblioteca storica, ATL M.VI.3 e ATL 14.III.8. Per la presenza della serie nella biblioteca di Scott: *Catalogue of the Library at Abbotsford*, Edinburgh, Constable, 1838, pp. 55-56.

⁵ Lovere, Accademia Tadini, Biblioteca storica, ATL 13.I.1 e ATL 13.I.19.

⁶ Lovere, Accademia Tadini, Biblioteca storica, ATL 14.I.2.

⁷ Il titolo originale, presente in antico nel patrimonio della biblioteca, non è più reperibile. Il volume esposto è stato donato in occasione della mostra, con intitolazione alla memoria di Maria Luisa Brivio e Maria Tatiana Bombardieri.

La rassegna era accompagnata da alcune conversazioni pubbliche sulla cultura italiana ed europea del primo Ottocento nel suo confronto con Walter Scott, alle quali hanno preso parte l'accademica e amica Elisa Sala e Alessio Francesco Palmieri Marinoni, ed è stata introdotta da una conferenza a quattro mani tenuta all'Ateneo di Brescia dai curatori.

Il testo di questo intervento intende fissare una memoria scritta di quella conferenza, mentre Elena sviluppa ulteriormente, in più di una direzione interessante, il discorso da lei tenuto nell'aula dell'Ateneo. Per quanto mi compete, il mio sarà un tentativo di promuovere la lettura di Scott, non elogiando direttamente la sua opera, cosa che risulterebbe scontata da parte di un appassionato lettore quale io sono, ma di farne intuire l'importanza, pur in modo parziale e personale, accennando al suo ruolo nella tradizione letteraria non solo britannica, ma anche europea e italiana.

2. WALTER SCOTT: PROFILO BIOGRAFICO

Walter Scott nasce a Edimburgo il 15 agosto 1771. Colpito giovanissimo da poliomielite (infezione che lo lascerà claudicante per tutta la vita, e si tratta forse del primo caso documentato della malattia) trascorre l'infanzia a Sandyknowe, residenza di campagna dei nonni paterni nella regione meridionale dei Borders. Riceve qui la prima formazione poetica, attraverso la ripetizione orale di ballate della tradizione scozzese, in un'esperienza che segnerà sempre e in profondità il suo approccio alla letteratura.

Frequenta la scuola e l'università a Edimburgo, dove studia i classici, filosofia e storia prima di dedicarsi al diritto, seguendo l'esempio del padre e intraprendendo la carriera di avvocato e magistrato.

Nel 1797 sposa Charlotte Carpenter (nata Charpentier, di origine francese), e inizia negli stessi anni a tradurre autori del continente come Gottfried August Bürger.

Pochi anni più tardi, nel 1802, esce la prima edizione di un'importante collezione di poesia popolare da lui raccolta, reinterpretata, riscritta, integrata: *Minstrelsy of the Scottish Border*, che è considerato il suo autentico esordio letterario. A breve distanza (il lavoro editoriale si svolse contemporaneamente) pubblica la prima edizione di un importante testo narrativo da lui attribuito al XIII secolo, la più antica versione in lingua inglese della vicenda di Tristano e Isotta: *Sir Tristrem* (1804)⁸. Seguono alcuni poemi

⁸ Per una lettura non accademica dell'edizione mi permetto di rimandare al mio *Il poeta impossibile. Walter Scott e Thomas the Rhymer*, «Limina», 21 settembre 2022 (testo al momento pubblicato esclusivamente in forma elettronica, consultato per questo saggio il giorno stesso della sua uscita) (www.liminarivista.it/comma-22/il-poeta-impossibile-walter-scott-e-thomas-the-rhymer/).

narrativi, il primo dei quali è *The Lay of the last Minstrel* (1805), nel quale Scott tenta di fare rivivere, in una forma nuova, il suo modello medievale.

Il suo primo romanzo viene pubblicato in forma anonima nel 1814: *Waverley*. Ma corre subito voce, non confermata ufficialmente fino al 1827, che l'autore sia lui: «aut Scotus aut Diabolus» (o Scott o il Diavolo), ebbe a dire la romanziera irlandese Maria Edgeworth, divenuta in seguito costante amica di Scott⁹. È questa un'autentica rivoluzione nel mondo delle lettere, e introduce il primo esempio di romanzo storico moderno.

Autore prolifico, Scott pubblica in vita 26 romanzi e una raccolta di racconti, accomunati da uno straordinario successo commerciale che gli permette, nonostante un rovescio finanziario nel 1826, di costruire per sé e la famiglia una favolosa residenza in riva al fiume Tweed, Abbotsford, vicino ai luoghi della sua infanzia. Quest'ultimo periodo della vita è ben documentato da un diario tenuto giornalmente dall'autore: tra le avvisaglie del tracollo economico, le angosce per le sue ricadute materiali, la caparbia nella ricerca delle difficili soluzioni, la fitta rete di amicizie, la morte della moglie, le ultime opere e il declino della salute, il risultato è uno straordinario, appassionante, iperdettagliato romanzo autobiografico¹⁰.

Dopo una lunga malattia, un viaggio in Europa e i consueti soggiorni a Edimburgo e in campagna, muore ad Abbotsford il 21 settembre 1832, lasciando un'immensa eredità culturale.

3. NOSTRO PADRE, WALTER SCOTT

«Nostro padre, Walter Scott». Così Stendhal, in una lettera indirizzata a Honoré de Balzac nel 1840, riassunse nella più efficace delle espressioni il debito che vedeva in se stesso e nei colleghi romanzieri nei confronti dell'autore scozzese: un debito culturale che si faceva quasi genetico, biologico¹¹.

E in effetti non è difficile rintracciare, talvolta in piena evidenza, talaltra

⁹ WALTER SCOTT. *The critical Heritage*, ed. by J.O. Hayden, London, Routledge, 1970, p. 75.

¹⁰ *The Journal of sir Walter Scott*, ed. and introduced by W.E.K. Anderson, Edinburgh, Canongate, 1998.

¹¹ «Notre père, Walter Scott»: Stendhal, *Correspondance*, édition de H. Martineau et V. Del Litto, III, Paris, Gallimard, 1968, p. 398 (lettera dell'ottobre 1840). Si veda XAVIER BOURDENET, «Notre père Walter Scott»: Stendhal, *Walter Scott et la stratégie «romanticiste»*, in *Stendhal «romantique»? Stendhal et les romantismes européens*, dir. M.-R. Corredor, Grenoble, UGA Editions, 2019, pp. 43-47.

in modo più nascosto, la presenza di Scott nella letteratura che l'ha seguito. Non citerò qui i casi degli epigoni diretti, più o meno modesti, della sua opera¹²; è forse più interessante riconoscerne l'influenza in ambiti culturali che intersecano quello letterario, oppure in autori che svilupparono in modo originale la maniera di concepire il romanzo storico quale fu inaugurata da Scott con il suo primo capolavoro in prosa, il già citato *Waverley*.

Per dirla con uno dei massimi conoscitori della tradizione medievale e rinascimentale britannica del XX secolo, C.S. Lewis, fu quello il romanzo che introdusse in letteratura il «senso per il costume del tempo», cioè il gusto per un inquadramento coerente della vicenda nel suo contesto storico, anche nei dettagli di costume, pur riservando all'autore tutta la libertà di costruire una trama divergente dalla realtà, nella consapevolezza che quest'ultima non potrà mai conoscersi appieno¹³.

È così che la presenza di Scott non solo emerge prepotente negli imitatori e nei parodisti, ma anche nell'opera musicale del suo tempo, a partire dalla *Donna del lago* musicata da Rossini e portata per la prima volta sulle scene nel 1819, pochi anni dopo la pubblicazione del poema omonimo *The Lady of the Lake* (1810)¹⁴, per arrivare alla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, ma anche ai *lieder* di Beethoven e Schubert o ai canti popolari che si ascoltano nei pub e negli stadi, come la ballata *Bonnie Dundee*¹⁵. Oppure

¹² Basterà in proposito un rapido cenno alla curiosa vicenda di una sentenza apparentemente innocua e alla sua inaspettata discendenza letteraria: Edward Bulwer-Lytton (1803-1873) nell'apertura del romanzo *Paul Clifford* (1830) mutuava da un lavoro di Scott (*A legend of Montrose*, 1819, cap. 4) la frase «It was a dark, stormy night», che diverrà celebre come motivo ricorrente dei tentativi romanzeschi del cane Snoopy nei fumetti di Charles M. Schulz (1922-2000).

¹³ CLIVE STAPLES LEWIS, *The discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, p. 183. La sfiducia di Scott nella possibilità di una reale conoscenza storica, che si trasforma nella giustificazione dell'invenzione romanzesca quale alternativa altrettanto (se non più) dignitosa di una narrazione accademica, è ben definita da STUART KELLY, *Scott-Land. The Man who invented a Nation*, Edinburgh, Polygon, 2010, pp. 289-92 (in un capitolo non a caso intitolato *Sir Walter Scott's Theory of Fiction*).

¹⁴ L'opera di Rossini, su testo di Andrea Leone Tottola, colpirà profondamente la sensibilità, fra gli altri, di Giacomo Leopardi, che la ascolterà a Roma nel 1823: GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, I, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, lettera 514 del 5 febbraio 1823, pp. 645-48. Per la possibile molteplicità degli apporti che confluiscono nell'opera di Tottola e Rossini, oltre al poema di Scott: GLORIA STAFFIERI, *Scott al Cirque Olympique: una nuova fonte per La donna del lago*, in *Alle più care immagini. Atti delle due giornate di studi rossiniani in memoria di Arrigo Quattrocchi* (Università di Roma La Sapienza, 27-28 maggio 2011), a cura di D. Macchione, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 83-122.

¹⁵ Scott scrisse i versi della canzone il 22 dicembre 1825, avendo in mente un motivo

nel cinema, anche quando non viene trasposto direttamente un romanzo di Scott (cosa piuttosto rara, se si esclude il sempreverde *Ivanhoe*), ma un suo derivato, o la traduzione delle sue cifre interpretative in un contesto diverso, sia esso rappresentato da una pellicola o da una serie televisiva o diffusa in *streaming*. Ne sono un esempio di altissima qualità diversi prodotti che mutuano l'invenzione scottiana del protagonista sospeso tra due civiltà, trascinato in un destino di conflitti dalla contingenza nella quale vive: è quanto accade a *Waverley*, diviso tra i clan delle *Highlands* scozzesi e l'Unione britannica appena formatasi nel XVIII secolo, nell'omonimo romanzo di Scott; ed è quanto accade a Nathaniel Bumppo in *The Last of the Mohicans*, di Michael Mann (1992), che ha come modello diretto il romanzo di James Fenimore Cooper (1826), a sua volta ispirato proprio alla narrativa di Scott, dove il conflitto dell'eroe è trasferito fra le tribù native del Nord America e i coloni inglesi prima della lotta per l'indipendenza. È la stessa storia vissuta dal capitano Nathan Algren, ufficiale americano del Settimo Cavaleggeri trapiantato nel Giappone Meiji di *The last Samurai*, di Edward Zwick (2003), una pellicola che, non adattando un testo narrativo, si appoggia su una sceneggiatura originale ma con ogni evidenza consapevole della lezione di Scott. La stessa situazione, infine, si verifica nella serie *The last Kingdom* (2015-2022), basata sui romanzi di Bernard Cornwell, dove l'immaginario protagonista nasce alla fine del IX secolo nella Northumbria sassone e cristiana, per essere rapito in giovane età da un guerriero danese di cultura norrena, crescendo pagano ma restando tutta la vita sospeso tra le due società¹⁶.

In effetti Walter Scott è uno di quegli autori capaci di incidere profondamente nell'immaginario popolare quanto nella letteratura colta: è difficile anche solo concepire una visione diversa del medioevo cavalleresco rispetto a quella che abbiamo acquisito tra Otto e Novecento sulla scia del suo *Ivanhoe* (1819)¹⁷; la fisionomia turistica della Scozia odierna, con le suggestioni della natura selvaggia e dei castelli, delle abbazie in rovina e della memoria dei suoi eroi, forse non esisterebbe senza l'opera dello Scott antiquario, raccoglitore di ballate tradizionali, poeta e romanziere; gli stessi gioielli della corona di quel regno furono ritrovati dopo un oblio secolare

tradizionale; la prima esecuzione di cui si abbia notizia si deve all'amico Adam Ferguson, alla presenza dell'autore, che trovò il testo combinarsi bene con la musica (27 dicembre dello stesso anno). Entrambi i momenti sono registrati dallo stesso Scott nel suo diario: *Journal*, pp. 54, 58.

¹⁶ È questa una delle innumerevoli occasioni in cui devo ringraziare la mia amica Pamela Viola, che mi ha fatto conoscere la serie.

¹⁷ *Due secoli con Ivanhoe*. Atti della Giornata di Studio (Pisa, 18 ottobre 2018), a cura di D. Campanile, Pisa, Pisa University Press, 2019.

da una spedizione da lui condotta nel 1818¹⁸. Quanto alla letteratura italiana, infine, è difficile pensare a cosa sarebbe stato dell'opera di Alessandro Manzoni, se questi non avesse letto Walter Scott.

4. IPOTESI MANZONIANA: ALL'ORIGINE DEL CASTELLO DELL'INNOMINATO?

Nella casa di Alessandro Manzoni i libri di Walter Scott non mancavano. Se pure non avessimo altri riscontri, sappiamo che la moglie Teresa Borri Stampa possedeva diverse edizioni di molte delle opere di Scott, in traduzione francese e italiana, ma anche nell'originale inglese¹⁹.

E sappiamo che, oltre alle note considerazioni sulla teoria della scrittura storica che menzionano l'esempio dello Scozzese, Manzoni non nascondeva di essere un avido lettore dei suoi romanzi, tanto da chiedere a Gaetano Cattaneo all'inizio del 1822, con una certa urgenza, di poter avere un titolo da poco apparso sul mercato: *Il pirata*²⁰. Considerato oggi uno dei romanzi meno riusciti di Scott, *The Pirate*, uscito a Edimburgo nel 1821, poco prima della sua versione in lingua francese, è tuttavia un'opera di estremo interesse. Non fosse altro che per l'occasione che ispira a Scott l'ambientazione nel Mare del Nord, tra le isole Shetland e Orcadi: un viaggio d'ispezione ai fari scozzesi compiuto nell'estate del 1814 servì da innesco per l'immaginazione dello scrittore, e a noi che leggiamo offre un irresistibile parallelo letterario, perché la guida d'eccezione di Scott era il quasi coetaneo ingegnere Robert Stevenson (1772-1850), nonno di quel Robert Louis Stevenson che scriverà nel 1883 *L'isola del tesoro*²¹. Ma è pos-

¹⁸ *Description of the Regalia of Scotland*, Edinburgh, Ballantyne, 1819; il breve testo è ora disponibile anche in una traduzione italiana pubblicata in occasione dell'anniversario del 2021, WALTER SCOTT, *La corona di Scozia. Storia di una riscoperta*, Breno, il leggio società cooperativa sociale editrice, 2021.

¹⁹ Per fare solo un esempio, Teresa risulta in possesso di una copia completa di *Waverley*, Edinburgh, Constable, 1814; Milano, Casa del Manzoni, Biblioteca, fondo Stampa, inv. 24711.

²⁰ Basti il rimando all'edizione ad ora più recente della lettera: ALESSANDRO MANZONI, *Carteggi letterari*, a cura di S. Bertolucci e G. Meda Riquier, Milano, I, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2010, n. I, 17, pp. 48-49. Si veda anche GINO TELLIN, *Alessandro Manzoni*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, VIII, Milano 2004, pp. 277-400: 339. L'interesse di Manzoni si inserisce nel contesto più ampio della circolazione in Italia di notizie su Scott e la sua opera: ANDREA PENSO, *Primi appunti sulla ricezione di Walter Scott nelle gazzette italiane del primo Ottocento*, «Italian Studies», 76/3 (2021), pp. 272-86.

²¹ L'aneddoto è raccontato dallo stesso Scott, ignaro naturalmente della suggestione letteraria che si proiettava nel tempo a lui futuro, nell'introduzione al romanzo che premetterà alla riedizione da lui stesso curata nel 1831.

sibile che *Il pirata* sia pronto a offrirci un ulteriore regalo, legato questa volta ad Alessandro Manzoni che, come abbiamo visto, fu uno dei suoi primi lettori in Italia. È cioè possibile, per avvicinarci alla conclusione di questo intervento, che un passaggio del Pirata sia alla base di un punto centrale dei *Promessi sposi* manzoniani: mi riferisco alla celebre descrizione del castello dell'Innominato. Com'è noto, esso compare alla vista dei viaggiatori in procinto di raggiungerlo

a cavaliere a una valle angusta e uggiosa, sulla cima d'un poggio che sporge in fuori da un'aspra giojaia di monti, ed è, non si saprebbe dire bene, se congiunto ad essa o separatone, da un mucchio di massi e di dirupi.

Un luogo dall'alto del quale,

come l'aquila dal suo nido insanguinato, il selvaggio signore dominava all'intorno tutto lo spazio dove piede d'uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto²².

Proviamo ora a verificare se il modello letterario utilizzato da Manzoni per comporre questa figurazione potesse provenire proprio dal *Pirata*. Nel romanzo di Scott, poco dopo la metà del racconto, a cavallo tra i capitoli 26 e 27, un gruppo di viaggiatori raggiunge il covo di una donna che ha un ruolo centrale nella vicenda, quasi una strega legata a tradizioni pagane, la cui esistenza è gravata da una colpa nascosta nel suo passato, eppure centrale per lo scioglimento della vicenda: il suo nome è Norna. L'abitazione di Norna, un riparo arroccato sulle coste scoscese delle Shetland e custodito da un sinistro servitore, appare

edificata con le stesse pietre che giacevano sparse all'intorno, ed esposta per secoli alle vicissitudini degli elementi, [...] era grigia, provata e consunta come la roccia sulla quale era costruita, e dalla quale poteva a malapena distinguersi, tanto le somigliava nel colore, e tanto poco si discostava, per regolarità della forma, dalla guglia o dallo sperone di una scogliera²³.

²² *I promessi sposi* (1840), cap. 20.

²³ «The singular habitation, built out of the loose stones which lay scattered around, and exposed for ages to the vicissitudes of the elements, was as grey, weatherbeaten, and wasted, as the rock on which it was founded, and from which it could not easily be distinguished, so completely did it resemble in colour, and so little did it differ in regularity of shape, from a pinnacle, or fragment of the cliff»: *The Pirate*, cap. 27. La prima versione francese traduce così il passo, mantenendosi aderente all'originale: «Cette singulière habitation construite avec les pierres détachées qu'on trouvoit éparées de toutes cotés, et exposée depuis siècles aux vicissitudes des éléments, étoit de la même couleur que le roc sur lequel elle s'élevoit, et dont il n'étoit pas facile de la distinguer, tant elle ressembloit, par l'irrégul-

Di fronte a questo scenario, uno dei viaggiatori non può esimersi dal commentare: «Guarda. [...] Si è mai vista altra creatura che sappia fabbricarsi un simile nido, se non un falco pescatore?»²⁴.

Gli elementi comuni ai due autori sono molteplici: l'edificio in pietra consunto dal tempo; l'irregolarità della forma, così accentuata da rendere difficile distinguerlo dalla roccia sulla quale è costruito; il duplice paragone dell'abitante con un rapace, e dell'abitazione con il suo nido.

Che sia questa la fonte primaria del castello dell'Innominato, nell'originale di Scott o nella fedele traduzione francese, per il testo di Manzoni come per le illustrazioni che ne rendono visivamente l'idea (fig. 3), è una suggestione destinata a restare un'ipotesi, immagino²⁵. Ma spero che anche questo elemento, con gli altri richiamati in questo testo e con quelli evocati da Elena nel suo, possa suscitare un po' della curiosità necessaria a leggere, o rileggere, l'opera di Walter Scott.

Un autore che rimane, per felicità e ricchezza di racconto, nonché di eredità, fra i maggiori che possano ricordarsi negli ultimi due secoli.

larité de sa forme, à un fragment de rocher». WALTER SCOTT, *Le pirate*, traduit de l'anglais, III, Paris, Gosselin, 1822, pp. 171-72.

²⁴ «Look up, Minna, my love [...]. Saw you ever anything but an osprey that would have made such a nest for herself as that is?»: *The Pirate*, cap. 26. Questo il testo della prima versione francese: «Regardez, ma chère Minna [...]. Connaissez-vous dans le monde entier un autre être qu'une orfraie qui ait pu se construire un pareil nid?» (p. 167).

²⁵ Questa ipotesi, che mi sembra non sia stata finora presa in considerazione, si aggiunge alle ricche proposte offerte da MATTEO SARNI, *Il segno e la cornice. I Promessi Sposi alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.



Fig. 1
Gaetano Santamaria (da Francesco Hayez), *Ritratto di Walter Scott*, incisione a bulino su rame, *Ivanhoe*, Milano, presso il Libraio editore G. Reina, 1840. Lovere, Accademia Tadini, Biblioteca storica, ATL13.I.1.

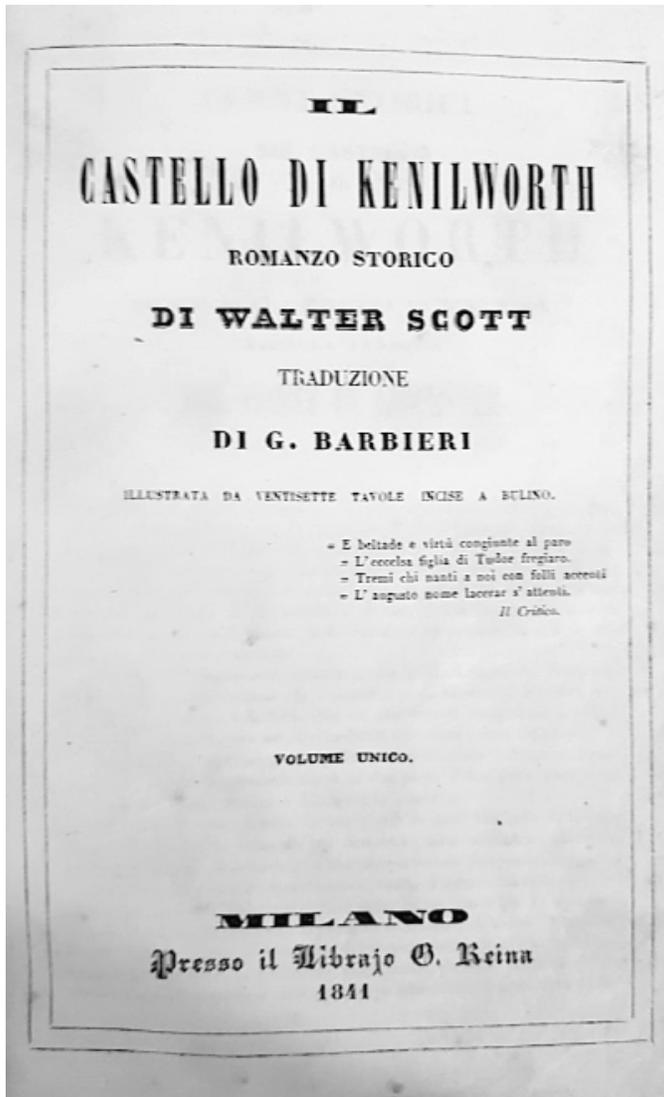


Fig. 2

Walter Scott, *Il castello di Kenilworth*, Milano, presso il Librajo editore G. Reina, 1841, frontespizio. Lovere, Accademia Tadini, Biblioteca storica, ATL13.I.19.



Fig. 3

Francesco Gonin, *Il castello dell'Innominato*, xilografia, *I promessi sposi*, Milano, Tipografia Guglielmini e Redaelli, 1840. Lovere, Accademia Tadini, Biblioteca storica, ATL14.I.2.

ELENA LISSONI*

FORTUNA E SFORTUNA DI WALTER SCOTT:
PAROLA E IMMAGINE
NELLA MILANO ROMANTICA**

La fortuna letteraria di Walter Scott¹ in Italia nel corso dell'Ottocento è stata ampiamente indagata, principalmente in relazione alle origini del romanzo storico - uno dei principali campi di battaglia sul quale si affrontarono romantici e classicisti - mentre resta ancora da ricostruire nella sua originalità e completezza l'immaginario visivo che ha affiancato la folgorante diffusione dei romanzi scottiani nel nostro paese nel ventennio tra il 1821 e il 1840, quindi nei due successivi decenni di alte tirature delle sue opere. Tralasciando la ritrattistica, sono state oggetto di studi specifici le relazioni intrecciate dal poeta e romanziere (consacrato dal paragone con Shakespeare alla Royal Academy nel 1828) con le istituzioni artistiche britanniche, quelle (non sempre facili) con gli artisti ingaggiati per le illustrazioni delle sue opere - Richard Westall, John Flaxman, William Turner -, come pure il corrispettivo visivo con il pittore David Wilkie. Ma a restituirci la strepitosa fortuna dei soggetti scottiani nelle arti figurative sono stati i risultati di puntuali ricognizioni sistematiche, dalle quali risultano oltre mille opere ispirate ai suoi romanzi presenti alle maggiori rassegne espositive svoltesi a Edimburgo e soprattutto a Londra tra il 1805

* Storica dell'arte.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 1 ottobre 2021.

¹ Come anticipato da Simone Signaroli in questo volume, la mostra dossier *Walter Scott. Racconto e immagine*, allestita presso l'Accademia Tadini di Lovere (4 settembre - 31 ottobre 2021) nella ricorrenza dei duecentocinquanta'anni dalla morte dello scrittore, è stata l'occasione per avviare una riflessione sulla fortuna delle opere di Scott nelle arti visive in Italia. Per i preziosi suggerimenti desidero ringraziare il curatore della mostra Simone Signaroli e il direttore dell'Accademia Tadini, Marco Albertario. Rivolgo un sentito ringraziamento a Michele Tavola e a Mattia Jona per aver condiviso con me i risultati dei loro studi. Un pensiero particolare a Fernando Mazzocca.

e il 1870², soggetti spesso declinati anche in una produzione di arte decorativa e applicata di amplissima diffusione che comprendeva la ceramica dipinta e i manufatti tessili (fig.1). La fortuna visiva dei romanzi di Scott in Francia è testimoniata dalle prove grafiche e pittoriche di artisti del calibro di Eugène Delacroix, Achille Devéria, Louis Boulanger³, mentre in Italia la ricezione delle invenzioni scottiane è stata approfondita - anche recentemente - attraverso alcuni episodi esemplari⁴. Sull'illustrazione libraria restano fondamentali i contributi di Fernando Mazzocca che hanno delineato il contesto entro il quale fonti visive, tecniche grafiche, meccanismi di consumo delle stampe hanno inciso sul rapporto tra tipografia e figurazione nell'editoria dell'Ottocento⁵.

WALTER SCOTT E L'EDITORIA MILANESE

Grazie a uno strepitoso successo di pubblico, i romanzi di Scott contribuirono a dare un ulteriore impulso all'industria editoriale già proiettata verso una produzione seriale di volumi e collane destinate a diventare di largo consumo, per rispondere a esigenze e gusti di un pubblico contemporaneo più allargato. Nel 1821, negli ambienti artistici della Milano romantica, all'epoca sede della più fiorente industria libraria in Italia (insieme a Napoli, capitale dell'editoria pirata fino all'unità nazionale),

² CATHERINE GORDON, *The Illustration of Sir Walter Scott: Nineteenth-Century Enthusiasm and Adaptation*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» vol. 34, 1971, pp. 297-317; DANIEL S. BUTTERWORTH, *Tinto, Pattieson, and the Theories of Pictorial and Dramatic Representation in Scott's "The Bride of Lammermoor"*, «South Atlantic Review», vol. 56, n. 1, January 1991, pp. 1-15.

³ BETH. S. WRIGHT, *Scott's Historical Novels and French Historical Painting 1815-1855*, «The Art Bulletin», vol. 63, n. 2, June 1981, pp. 268-287; BETH. S. WRIGHT, *'A better way to read great works': lithographs by Delacroix, Roqueplan, Boulanger, and the Devéria brothers in Gauguin's suite of Scott subjects (1829-1830)*, «Word & Image», 26, 2010, pp. 337-363; CHIARA SAVETTIERI, *Delacroix e i dipinti ispirati ad Ivanhoe: dall'illustrazione alla tragedia*, «Due secoli con Ivanhoe», Atti della Giornata di Studio, a cura di Domitilla Campanile (Pisa, 18 ottobre 2018), (Nuova Biblioteca di Studi Classici e Orientali. Supplementi alla rivista Studi Classici e Orientali, 2), 2019, pp. 143-161.

⁴ Restano fondamentali per gli studi sulla fortuna di Walter Scott in Italia: LUIGI FASÒ, *Intorno alla fortuna di Walter Scott in Italia*, «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino», XLI, febbraio 1906, pp. 1-24; FRANCA RUGGERI PUNZO, *Walter Scott in Italia 1821-1971*, Bari, Laterza 1975. Più recentemente si veda MICHELA MANCINI, *Immaginando Ivanhoe. Romanzi illustrati, balli e opere teatrali dell'Ottocento italiano*, Milano, Bruno Mondadori 2007, in particolare le pp. 38-53.

⁵ FERNANDO MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, Torino, Einaudi 1981 (Storia dell'arte italiana, Grafica e immagine. Illustrazione e fotografia, vol. IX, tomo II), pp. 323-419.

presso Vincenzo Ferrario (già editore de «Il Conciliatore», e poi del *Conte di Carmagnola*, dell'*Adelchi* e nel 1827 de *I promessi sposi*) fu pubblicato *Il castello di Kenilworth*, che inaugurava la collana «I romanzi storici di Walter Scott». Si trattava di un'iniziativa annunciata con un certo favore persino sulle pagine della rivale «Biblioteca Italiana», organo ufficiale dei classicisti, che solo pochi anni più tardi avrebbe però severamente criticato «alcuni librai che commettono volgarizzamenti» delle opere straniere «invitati dall'immenso lucro che Walter Scott trasse dai suoi romanzi scozzesi»⁶. Con una accorta strategia editoriale finalizzata a promuovere la diffusione dei testi romantici, fin dalla metà degli anni venti l'editore aveva previsto l'inserimento di tavole illustrate che rendessero più appetibili le pubblicazioni presso il pubblico cui erano destinati. Tra il 1821 e il 1840 le sole edizioni illustrate a Milano sfiorarono il centinaio. I primi esperimenti prevedevano singole incisioni impresse sull'antiporta o sul frontespizio, come – per rimanere in ambito scottiano – quelle all'acquatinta di Sergent Marcey per *La promessa sposa di Lammermoor* (1824) e per *Guido Mannering* (1824), o di Antonio Lanzani per *Le Cronache della Canongate* (1829)⁷. Al 1825 risale la pubblicazione della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, corredata dalla bella incisione tratta da Giuseppe Bezzuoli, mentre è un caso del tutto isolato quello dell'*Ildegonda* di Tommaso Grossi illustrata da Giuseppe Bramati con ben quattro tavole all'acquatinta su disegno di Giovanni Migliara (1825), interessante fenomeno editoriale nato in via del Morone, negli stessi ambienti culturali della Quarantana illustrata dei *Promessi sposi*⁸. In questo contesto si comprende anche la scelta di Manzoni di scoraggiare l'iniziativa della Casa Ricordi, che nel 1827 si proponeva di illustrare i «punti più interessanti della storia» con dodici tavole litografiche da unire ai tre volumetti della prima edizione Ferrario. Scontento della qualità delle immagini dal carattere troppo descrittivo e talvolta ridondante, lo scrittore fu forse ancor più infastidito da «l'ottica decisamente scottiana in cui il romanzo veniva ridotto», interpretato con un gusto pittorresco, che comportava «il grave pericolo di far[lo] passare [...] più come una

⁶ GIUSEPPE ACERBI, *Proemio*, in «Biblioteca Italiana», vol. XLI, gennaio-marzo 1826, pp. 39-40.

⁷ *Lettor mio, hai tu spasimato? Stampe romantiche a Brera*, a cura di Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca, con la collaborazione di Donata Falchetti, introduzione di Paolo Poli, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca nazionale Braidense, 19 aprile - 19 maggio 1979), Firenze, Centro Di 1979.

⁸ GIULIA CRESPI, *L'editoria illustrata nella Milano di primo Ottocento: l'Ildegonda di Tommaso Grossi, La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di Lorenzo Battistini, et. alii, Roma, Adi editore 2018.

proposta, che una risposta, italiana allo scottismo»⁹. Archivate le prime prove degli anni venti e le edizioni illustrate pirata dei *Promessi sposi* – che avevano fatto storcere il naso a Manzoni –, apparvero con sempre maggior frequenza apparati figurativi via via più ricercati, in parallelo alla crescita di un pubblico letterario educato alla lettura del nuovo genere romanzesco, sempre più coincidente con quello delle arti, che frequentava le esposizioni come spettatore o consumatore. In un momento eccezionale di incontro tra istanze figurative e letterarie si inseriscono le prime prove dei pittori litografi Roberto Focosi, Giuseppe Elena, Giovanni Migliara (quest'ultimo autore di una tavola ispirata al *Kenilworth*, pubblicata dall'editore Vassalli nel 1829), nelle quali si assiste al definitivo superamento dei modi della stampa popolare, grazie al valore di originalità del nuovo procedimento grafico che – più rapido e meno costoso – garantiva all'artista di estendere la propria committenza a una fascia più ampia di pubblico, divenendo in sostanza editore e committente di se stesso.

FRANCESCO HAYEZ LETTORE E INTERPRETE DELL'IVANHOE

Il 12 maggio 1828 Francesco Hayez scriveva al conte Leopoldo Cicognara, suo mentore e grande estimatore, nonché noto avversario del nuovo procedimento grafico:

«L'ore di riposo sono da me impiegate onde fare che anche in Milano l'arte litografica faccia qualche progresso, di fatti lo spero»¹⁰.

Solo alcuni mesi prima il *Manifesto di associazioni* alle litografie tratte dall'*Ivanhoe* preannunciava l'uscita dei ventidue fogli ispirati al romanzo, la cui prima edizione italiana, stampata presso Ferrario, risaliva al 1822. L'artista fu un lettore attento di Scott, nonostante non ne siano documentati i romanzi nella sua biblioteca¹¹. Legato fin da giovane a Gioachino

⁹ FERNANDO MAZZOCCA, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi sposi*, Milano, Il Saggiatore 1985, p. 20.

¹⁰ *Francesco Hayez a Leopoldo Cicognara*, Milano, 12 maggio 1828 (Venezia Museo, Correr), citata in *Hayez*, a cura di Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera, novembre 1983 - febbraio 1984), Milano, Electa 1983, p. 350.

¹¹ Per la biblioteca di Hayez si veda in DONATELLA FALCHETTI PEZZOLI, *Lo strumento di lavoro del pittore storico: la biblioteca di Hayez*, in *Hayez*, a cura di Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera, novembre 1983 - febbraio 1984), Milano 1983, pp. 358-366. A suggerirci l'attenzione del pittore per il testo è anche la scelta, dettata

Rossini – che, per primo, nel 1819 aveva messo in scena *La donna del lago*¹² –, poteva godere della vicinanza ai cenacoli letterari milanesi gravitanti attorno a casa Manzoni, dove i romanzi di Scott circolavano nella traduzione in francese almeno dal 1820¹³. Ma se l'autore dei *Promessi sposi* fu grande ammiratore di Hayez fin dall'apparizione del *Conte di Carmagnola* a Brera nel 1821¹⁴, al punto da richiederli nel 1837 le prime prove xilografiche per l'illustrazione della Quarantana¹⁵, è probabile però che sia stato Tommaso Grossi ad alimentare l'interesse dell'artista per i romanzi dello Scozzese. A testimoniare il rapporto amichevole tra i due, nato dalla comune frequentazione del pittore Giuseppe Molteni, sono sia l'arguto componimento del 1824 che accompagnava il brindisi alla guarigione del pittore dopo una lunga malattia¹⁶, sia quello straordinario manifesto dell'avanguardia artistica romantica raccolta attorno al suo caposcuola quale è

da un evidente intento filologico, di inserire citazioni dall'*Ivanhoe* in margine alle tavole litografiche sia in italiano, tratte dall'edizione Ferrario, sia nell'originale inglese stampato a Edimburgo nel 1820 (*Ivanhoe; a romance. By the author of "Waverley"*, James Ballantyne and Co. For Archibald Constable and Co.).

¹² Tra Hayez e Rossini esisteva un'amicizia sincera che risaliva all'incontro avvenuto a Roma nel 1812, entrambi vincitori di un pensionato di studio nella città eterna. Un rapporto alimentato da nuovi incontri a Verona, in occasione del Congresso del 1822 e a Milano, ma che proseguì anche dopo il 1824, in seguito al trasferimento di Rossini a Parigi: «Io feci allora conoscenza di lui nella Villa Borghese dove conveniva, molta studiosa gioventù. Da quell'epoca divenimmo amici e quando si allontanò dall'Italia mi scrisse qualche volta delle lettere piene di arguzie e gentilezze» (FRANCESCO HAYEZ, *Le mie memorie*, a cura di Giulio Carotti e con discorso di Emilio Visconti Venosta, Milano, Tipografia Bernardoni di C. Rebeschini e C. 1890, p. 21).

¹³ Per il confronto Scott-Manzoni cfr Simone Signaroli in questo volume.

¹⁴ FERNANDO MAZZOCCA, *Hayez, Manzoni e Verdi*, in *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, catalogo della mostra, a cura di Fernando Mazzocca et alii. (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 aprile-25 settembre 2011), Milano, Skira 2011, pp. 19-23.

¹⁵ *L'Officina dei Promessi Sposi*, catalogo della mostra, a cura di Fernando Mazzocca (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense e Pinacoteca di Brera, settembre - dicembre 1985) Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1985, p. 134; *Riccardo Lampugnani: una collezione milanese donata al museo Poldi Pezzoli*, catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo et alii. (Milano, Museo Poldi Pezzoli, Civica Raccolta Bertarelli, 13 novembre - 21 dicembre 1997) Cologno Monzese, Silvia editrice 1997, p. 17, n. 3. Le tavolette sono riprodotte in TULLIA FRANZI, *Il pittore Hayez nel mondo manzoniano*, «Emporium», XXXVII, 1931, pp. 213-221.

¹⁶ TOMMASO GROSSI, *Brindisi a Francesco Hayez*, (*Poesie milanesi*. Nuova edizione rivista e accresciuta a cura di Aurelio Sargenti), Novara, Interlinea 2008. M. BARENGHI, *Marco Visconti fra Manzoni e Scott*, «Acme», XL, 1987, pp. 17-32; G. BARDAZZI, *Tommaso Grossi tra storiografia e modelli scottiani*, «Romanzo storico e romanticismo» (Quaderni del seminario di Filologia francese, 4), Pisa, Edizioni ETS 1996, pp. 123-144.

l'*Autoritratto con un gruppo di amici* del 1827, dove Grossi compare in primo piano a destra, di profilo (Milano, Museo Poldi Pezzoli), come pure un affettuoso disegno a matita riprodotto nelle *Memorie*¹⁷. In una precisa equivalenza tra parola e immagine si colloca anche la serie delle tre belle litografie di Hayez, esposte a Brera nel 1827, ispirate al poema dell'amico *I Lombardi alla crociata* (nato da quel binomio storia-invenzione proposto nell'*Ivanhoe*, ma maturato soprattutto sulla *Gerusalemme liberata* del Tasso sull'*Histoire des Croisades* del Michaud), dal quale in seguito nacque il più ambizioso dei dipinti di storia dell'artista, *La sete patita dai primi Crociati sotto Gerusalemme* (Torino, Palazzo Reale), che lo impegnò per quasi vent'anni tra il 1833 e il 1850. Lo scottismo di Grossi - mitigato dalla lettura di Manzoni - sarebbe ritornato chiaramente nel più tardo *Marco Visconti*, che servì di ispirazione ad Hayez per il grande quadro con la *Bice ritrovata nel sotterraneo del suo castello di Rosate* (1838, collezione privata), poi tradotto in incisione per illustrare l'edizione del romanzo del 1840¹⁸.

Ma fu soprattutto l'*Ivanhoe* a fornire all'artista

«come ai giovani pittori del suo tempo - avrebbe ricordato Giuseppe Mongeri ancora nel 1883 - una miniera preziosa e inesauribile di temi storici tanto evidente e completa ne era la sceneggiatura. Forse eccessivo ne era il numero che gli si affacciava all'immaginazione perché non rivolgesse al disegno litografico, genere, nel momento, di gran voga e trattato in Francia dai maggiori suoi artisti, quanto veniva in lui sorridendo alla fantasia»¹⁹.

Concepite come stampe d'invenzione, le sontuose tavole di Hayez²⁰ erano state accolte con entusiasmo dalla critica, quando apparvero all'e-

¹⁷ FRANCESCO HAYEZ, *Le mie memorie*, a cura di Giulio Carotti e con discorso di Emilio Visconti Venosta, Milano, Tipografia Bernardoni di C. Rebeschini e C. 1890, tav. XII.

¹⁸ *Ivanhoe/ ossia/ Il ritorno del crociato/ di/ Walter Scott/ versione del professore/ G. Barbieri/ Illustrato di tavole incise a bulino prese dalle rinomate del pittore/ F. Hayez/volume unico/ Milano/Presso il Libraio Editore G. Reinal/1840.*

¹⁹ «A ben pochi tra noi che hanno varcato il mezzo secolo, non sarà accaduto di averle conosciute» *Esposizione retrospettiva di alcune opere del defunto Professore di Pittura Francesco Hayez, ecc. ecc. nel Palazzo di Brera*, catalogo della mostra, cura di Giuseppe Mongeri, Milano, Tipografia Alessandro Lombardi 1883, pp. 17-18, 23.

²⁰ Per una bibliografia di riferimento cfr AUGUSTO CALABI, *Saggio sulla litografia. La prima produzione italiana in rapporto a quella degli altri paesi sino al 1840*, Milano, U. Allegrretti 1958, pp. 24,26-27, 39, 57, 87; DONATELLA FALCHETTI PEZZOLI, *Grafica e illustrazione, in Hayez*, a cura di Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera, novembre 1983 - febbraio 1984), Milano 1983, pp. 349-351; *Hayez litografo: la serie dell'Ivanhoe e altre prove litografiche*, a cura di Mattia Jona, Milano, La Portantina 1990; MICHELE TAVOLA, *Francesco Hayez incisore e Litografo*, Tesi di Specializzazione, Università degli Studi di Firenze, a. a. 2004-2005, relatori Fernando Mazzocca, Maria Grazia Messina.

sposizione annuale di Brera del 1828 (fig.2)²¹. Composto da cinque stampe, ciascun fascicolo sarebbe dovuto uscire ogni quattro mesi al prezzo considerevole di 35 lire austriache, ma la seconda uscita si fece attendere fino al marzo del 1829 e l'impresa editoriale si concluse soltanto nel 1831, completata dall'autoritratto dell'artista «distribuito gratis tosto che sarà ultimato [...] per compenso del ritardo avuto nella pubblicazione».

Tra i sottoscrittori del *Manifesto di associazione* a stampa non poteva mancare il “rispettabile nome” del conte Paolo Tosio, il quale richiedeva una copia del fascicolo già nell'aprile del 1828, proprio mentre si stava delineando in accordo con l'artista il soggetto per *I profughi di Praga*²².

Rilegate in un unico volume, tutte le tavole – sei ritratti e sedici scene di composizione – furono ripubblicate come opera completa nel 1834²³, quindi tradotte all'acquaforte come illustrazioni a corredo del romanzo nell'edizione del libraio Reina (1840)²⁴, finendo con indebolire la qualità pittorica e la scioltezza del tratto, ma soprattutto annullando l'originalità che derivava dalla gestione in prima persona da parte dell'artista del mezzo litografico, il cui segno così personale, immaginoso e pittorico, si prestava particolarmente alla traduzione visiva del romanzo storico, proiettandolo più sul piano dell'invenzione che della storia. Il confronto continuamente riproposto con i modelli europei fu risolto, infine, a favore della produzione italiana:

«ad appagare pienamente l'aspettazione nostra, anzi, a superarla, uscirono dalla litografia Vassalli belle e sotto ogni aspetto perfette le prime cinque tavole – scriveva Robustiano Gironi – Ma tacer non dobbiamo ch'esse, quanto all'impressione, non hanno che invidiare alle più belle opere uscite dalle oltremontane litografie»²⁵.

²¹ Una prima prova litografica che raffigura *Rebecca fugge al Templario* risale all'ottobre del 1827. Di questa prima invenzione si conosce anche un disegno preparatorio conservato presso il Gabinetto dei Disegni dell'Accademia di Brera (mm 74x111, Album grande II, n. 4/289). Attorno al 1827 può ragionevolmente essere datata anche la *Testa femminile*, prima idea, successivamente rielaborata, per il ritratto di Lady Rowena (pubbl. in MATTIA JONA, *Disegni e stampe dal XVI al XX secolo*, Milano, La Portantina 1992, n. 42).

²² M. MONDINI, “*Il suo quadro mi fa passar lunghe notti...*” Francesco Hayez, Paolo Tosio e i “*Profughi di Praga*”, in *Musei lombardi a tre colori. Materiali tra arte e storia*, Torino, Allemandi 2012, p. 30.

²³ *Opera completa / dei soggetto tratti / dall'Ivanhoe / romanzo storico / di Walter Scott / composti e disegnati / da Hayez / Milano, / Litografia Vassalli / Corso di Porta Romana n. 4240 / 1834.*

²⁴ *Ivanhoe/ ossia/ Il ritorno del crociato/ di/ Walter Scott/ versione del professore/ G. Barbieri/ Illustrato di tavole incise a bulino prese dalle rinomate del pittore/ F. Hayez/volume unico/ Milano/Presso il Libraio Editore G. Reina/1840.*

²⁵ ROBUSTIANO GIRONI, *Litografia milanese*, «Biblioteca Italiana», a. XIII, gennaio-marzo 1828, p. 60.

Mentre un ammirato Giuseppe Sacchi commentava:

«la matita di Francesco Hayez ci sofferma il pensiero sui casi d' *Ivanhoe* e con grandi tavole litografiche ne fa rivivere l'aspetto di quell'angelo di Lady Rowena, di quel castello di Cedric, di que' monaci, di que' templari, di que' fastosi torneamenti: esso ne mostra come quell'arte che ancora era bambina a Milano, per lui potè alzarsi emula degli stranieri»²⁶.

Proprio in quegli stessi anni, infatti, l'editore Charles Motte aveva chiesto a Delacroix di realizzare diciotto litografie destinate ad accompagnare il *Faust* di Goethe. Al 1829 risalgono le tavole tratte dalla fortunata raccolta *Illustrations de Walter Scott, sujets lithographiés tirés de ses romans par Achille Devéria et Camille Roqueplan*, con una tavola di Delacroix, edita a Parigi presso Henri Gaugain, delle quali una copia – che forse appartenne ad Hayez – si conserva all'Accademia di Brera²⁷. Come in quella serie, anche le litografie *hayeziane* prevedevano la presenza del testo sia nell'originale, sia in traduzione.

Anche Hayez – come i suoi colleghi francesi – si era spinto ben oltre la semplice trascrizione letterale del testo o un'attendibile ricostruzione ambientale, indagando le potenzialità espressive del romanzo, non meno del repertorio di arredi, costumi, architetture che la penna dello scrittore gli aveva messo generosamente a disposizione attraverso minute descrizioni e una straordinaria ricchezza di particolari. La credibilità della narrazione visiva si fondava inevitabilmente sull'aderenza al testo, anche nella credibilità fisiognomica, come nel caso del ritratto del vecchio Isaia, che Hayez aveva ricavato dalle teste di genere secentesche - ben note in pittura e all'acquaforte negli ambienti veneziani dai quali il pittore proveniva - in modo da realizzare visivamente il paragone con Rembrandt suggerito nel capitolo XXII:

«Quelle sue mani ch'ei si teneva incrocicchiate sul petto, que' disordinati capelli, quella lunga barba, quel suo mantello foderato di pelliccia, e quel grande berrettone giallo, osservati alla incerta luce del fievol raggio diurno che lo spiraglio tramandava, avrebbero offerto un argomento degno del pennello di Rembrandt [sic], se questo illustre pittore fosse vissuto a que' giorni»²⁸.

²⁶ GIUSEPPE SACCHI, *Le Belle Arti in Lombardia nell'anno 1828*, a. III, presso Ant. For. Stella, Milano 1838, pp. 31-34.

²⁷ CHIARA NENCI, *Le storie. I soggetti. Un'enorme suppellettile di fatti*, in *Francesco Hayez*, a cura di Fernando Mazzocca, catalogo della mostra (Gallerie d'Italia, Milano, Piazza Scala, 7 novembre 2015 - 21 febbraio 2016), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 2015, p. 349.

²⁸ Si riporta il testo nella traduzione di Barbieri adottata dal pittore. Per l'originale in

Come sostiene Chiara Nenci, la serrata sperimentazione sui temi del romanzo si rivolse però soprattutto verso la ricerca della resa esatta dei sentimenti, in piena sintonia con il romanziere che nell'introduzione all'*Ivanhoe* rivendicava di essersi sforzato di disegnare i caratteri e i sentimenti dei personaggi, in «modo che le folle che divoreranno avidamente» il libro, non li trovino «troppo ingombri della spiacevole aridità della pura antichità»²⁹. Sia che si trattasse delle «folle» di Scott, sia dei «venticinque lettori» cui si sarebbe poi rivolto Manzoni, il pubblico assumeva una nuova centralità nella creazione di quell'immaginario visivo che traeva ispirazione dal testo letterario con l'intento di andare oltre la semplice mediazione del testo facilitandone la comprensione, per restituire l'esperienza soggettiva della lettura nella sua dimensione intellettuale ed emozionale. Si trattava evidentemente di far rivivere il passato con esattezza filologica ma in una dimensione vissuta e agita, che trovava piena consonanza nel melodramma e nel teatro - dove le illustrazioni di Hayez furono adottate a lungo anche come modelli per le scenografie³⁰. Non è un caso che proprio il pittore sia stato l'artefice dei costumi del celeberrimo ballo tenuto in casa del conte magiaro Giuseppe Batthyany, che si tenne il 30 gennaio 1828, solo un mese prima dell'uscita delle tavole dell'*Ivanhoe*. A quell'evento mondano, uno dei più grandiosi della Milano romantica, anch'esso documentato da una serie litografica³¹, non era mancata una quadriglia scozzese i cui

«fini panni adoperati a formare i brevi manti, i berrettoni e il calzamento [...] non tolsero tanto alla verità, che ognuno non credesse ravvisare in essi quegli'intrepidi Montanari, dipinti in tanti romanzi storici d'uno scrittore inglese».³²

inglese: "In this humour of passive resistance, and with his garment collected beneath him to keep his limbs from the wet pavement, Isaac sat in a corner of his dungeon, where his folded hands, his dishevelled hair and beard, his furred cloak and high cap, seen by the wiry and broken light, would have afforded a study for Rembrandt, had that celebrated painter existed at the period" (cap. XXII). La stessa posa di profilo e in avanti si ritrova anche nella nota tavola litografica di Delacroix *Fronte-Boeuf et le Juif*, edita per Gaugain (Paris 1829).

²⁹ CHIARA NENCI, *Le storie. I soggetti. Un'enorme suppellettile di fatti*, in Francesco Hayez, a cura di Fernando Mazzocca, catalogo della mostra (Gallerie d'Italia, Milano, Piazza Scala, 7 novembre 2015 - 21 febbraio 2016), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 2015, pp. 347-349.

³⁰ MICHELA MANCINI, *Immaginando Ivanhoe. Romanzi illustrati, balli e opere teatrali dell'Ottocento italiano*, Milano, Bruno Mondadori 2007, p. 64.

³¹ GIUSEPPE ELENA, *Costumi, vestiti alla festa da ballo data in Milano dal nobilissimo signor conte Giuseppe Batthyany la sera del 30 Gennaio 1828*, Milano, presso Giuseppe Elena 1828. L'avvenimento è immortalato in una tavola litografica di Hayez *Festa in costume in casa Batthyany* edita presso Vassalli.

³² ELISA SALA, *Mitologia dei costumi degli antichi in un quadro animato. Il Carnevale*

WALTER SCOTT ALLE ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI DI BRERA

Alla strabiliante diffusione dell'Ivanhoe, vero e proprio best seller dell'epoca, e al successo delle tavole litografiche - destinate però a rimanere un episodio quasi isolato - non corrispose un'altrettanto estesa fortuna visiva, sebbene l'amore infelice dell'ebrea Rebecca, protagonista e fulcro emozionale della narrazione, avesse offerto al pubblico l'immagine esemplare dell'eroina romantica, destinata ad avviare la riflessione di Hayez sulla figura femminile e sui suoi risvolti sentimentali che si sarebbe protratta fino agli anni cinquanta in una sequenza di figure bibliche e allegoriche, esemplari dell'impegno civile e patriottico o dell'inquietudine esistenziale dell'epoca. Il ritratto di Rebecca (fig. 3) – il volto incorniciato «dal turbante giallo», le «treccie nere, che avvolte in piccole spirali ricadevano sul bel collo», la «zimarra di seta persiana con fiori a colori naturali rilevati su fondo purpureo» – fu tradotto in pittura prima dallo stesso autore in un piccolo olio su tela (collezione privata; fig. 4)³³, quindi dall'amico e rivale Giuseppe Molteni nel 1835 (Milano, Museo Poldi Pezzoli; fig. 5)³⁴. Tra il 1837 e il 1872 si registra alle esposizioni una produzione quasi seriale di erme marmoree e busti in scagliola, realizzate a grandezza naturale dallo scultore milanese Gerolamo Rusca³⁵. Già negli anni di passaggio verso il terzo decennio, tuttavia, le opere ispirate all'*Ivanhoe* presentate alle rassegne dell'Accademia di Brera si riducevano a rare apparizioni, come nel caso dei *Romitaggio con macchiette rappresentanti Riccardo Cuor di Leone* di Federico Moja per il conte Francesco Peloso (1829). Nel formato ridotto del quadretto da camera nel 1833 Ludovico Lipparini aveva dipinto per una delle più importanti collezioniste dell'epoca, la contessa Julija Samoilova, l'episodio che ritrae l'«appassionata e leggiadra»³⁶ Rebecca rapita dal templario Brian de Bois Gilbert (fig. 6), che una critica ormai disinteressata

presso la residenza milanese del conte Batthyany (1828), *Ludus Litterarum. Studi umanistici in onore di Angelo Brumana*, a cura di Bazzani, Pagnoni, Parola, Valseriati, Milano, Bruno Mondadori 2020, pp. 306-319.

³³ FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Hayez*. Catalogo ragionato, Milano, Motta 1994.

³⁴ *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, a cura di Fernando Mazzocca et alii., catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, Museo di storia contemporanea, 28 ottobre 2000 - 28 gennaio 2001), Milano, Skira 2000.

³⁵ *Rebecca in forma d'Erma* in marmo (1837); *Rebecca*, scagliola a grandezza naturale (1866); busto di Rebecca in marmo (1869); busto di Rebecca (1872).

³⁶ ALESSANDRO Z., *Esposizioni di Belle Arti. Accademia di Milano. Pittura storica e sacra*, «Giornale di Belle Arti», a. 1, 1833, p. 36

al soggetto aveva ammirato principalmente per il «vero e succoso colorito» e per «gli accessorj trattati con gusto e verità»³⁷. Maggiore successo aveva riscosso *The Bride of Lammermoor*, che aveva ispirato un quadro a Antonio Banfi nel 1829 e, dopo il 1834 sull'onda del successo del melodramma donizettiano, anche a Luigi Villeneuve (1835 e 1839), Bernhard Morhagen (1847), Carlo Picozzi (1854), Francesco Gonin (1837). Nel 1840 «gli otto episodi dell'Ivanhoe disegnati dall'Hayez» che furono «dal Bertini stesso ritratti sul vetro»³⁸ uscirono dai confini della Lombardia romantica, destinati alla villa suburbana del principe Alessandro Torlonia, fuori da porta Nomentana a Roma. Altri dipinti tratti dai romanzi di Scott comparvero solo sporadicamente alle esposizioni milanesi, mentre si assisteva al crescente successo dei soggetti tratti dal romanzo di Manzoni e, soprattutto negli anni quaranta, all'esplosione delle opere ispirate ai testi di Byron, in una nuova e moderna interpretazione delle istanze romantiche.

Tra le rare testimonianze dirette della fortuna di Walter Scott presso gli artisti si ritrova una nota conservata nell'archivio del pittore Enrico Scuri, professore e direttore dell'Accademia Carrara di Bergamo:

«Ma se io ritorno alla memoria a papà chino a disegnare - ricordava la figlia dell'artista Selene - specialmente in famiglia nelle lunghe sere invernali, mi par sempre vedergli sotto nuovi soggetti e dimenticati... Per esempio: due acquerelli [...], tolti dall'Ivanhoe di Walter Scott. Uno, figurava Ivanhoe nel Castello di Torquistone, a letto, ferito, agitato, e intento a Rebecca, che alla finestra, parandosi con uno scudo, osserva e gli ripete il combattimento al di fuori - l'altro, il Templario che porta via Rebecca, ad onta de' suoi gridi e delle imprecazioni d'Ivanhoe. Non so che papà abbia preso altri soggetti da Walter Scott, sebbene ne avesse letto tutti i romanzi (i migliori anche più di una volta) e dicesse che - per lui - eccettuato il nostro Manzoni, non v'era romanziera che lo pareggiasse»³⁹.

Una problematica ben presente ai contemporanei di Manzoni, quasi un luogo comune, quella del destino parallelo dello scrittore scozzese e del suo 'emulo' italiano sia sul fronte letterario che su quello visivo, che si sarebbe almeno in parte risolta con l'apparizione dell'edizione illustrata dei *Pro-*

no», n. 271, 18 settembre 1833, p. 1189; Le glorie dell'Arti Belle esposte nel palazzo di Brera l'anno 1833, Milano, Pietro e Giuseppe Vallardi 1833.

³⁸ *Lavori di Belle Arti*, in «Il Vaglio. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», a. V, n. 14, 4 aprile 1840, p. 111; IGNAZIO CANTÙ, Belle Arti, «Cronaca, ossia collezione di notizie contemporanee su le lettere, le scienze, la morale, l'arti e l'industria», I, Milano, Vedova di A.F. Stella e Giacomo Figlio 1840, p. 118.

³⁹ Bergamo, Accademia Carrara, Archivio Scuri-Galizzi, b. 28, fasc. 5, f. 7, *Catalogo di tutti i lavori compilato dalla figlia Selene, ved.va Galizzi pe' suoi figli* (1920-1923).

messi sposi, il cui portato rivoluzionario era destinato a segnare le modalità di ricezione e di consumo del romanzo storico, allontanandosi definitivamente dall'interpretazione pittoresca della linea scottiana. Già nel 1828, pur celebrando «la matita di Francesco Hayez», un acuto recensore delle esposizioni di Brera come Giuseppe Sacchi aveva colto quel confronto in un commento folgorante, che si inseriva in una precisa dialettica di mercato sulla letteratura di consumo:

«la lettura delle romanzesche storie di Walter Scott ne chiamò per alcune ore un caro sorriso sulle labbra, e poi s'annuvolarono fra le mille reminiscenze dei libri letti», mentre già «il voto di tutta Italia, ed ora di tutta Europa acclama[va] il Romanzo storico di Manzoni»⁴⁰.



Fig. 1
Favre Petitpierre et Cie (Nantes), tessuto d'arredo di cotone bianco stampato in malva con scene tratte da *The Lady of the Lake*, 1825 circa. Edimburgo, National Museum of Scotland.

⁴⁰ GIUSEPPE SACCHI, *Le Belle Arti in Lombardia nell'anno 1828*, a. III, presso Ant. For. Stella, Milano 1838, pp. 31-34.



Fig. 2
 Francesco Hayez, *Atbelstane*
 attacca Brian de Bois-Guilbert
 per liberare Rebecca, 1829 circa,
 in *Opera completa / dei soggetto*
tratti / dall'Ivanhoe / romanzo
storico / di Walter Scott / compo-
sti e disegnati / da Hayez / Mila-
no, / Litografia Vassalli / Corso di
Porta Romana n. 4240 / 1834.

Fig. 3
 Francesco Hayez, *Rebecca*,
 1829 circa, in *Opera completa /*
dei soggetto tratti / dall'Ivanhoe /
romanzo storico / di Walter Scott
/ composti e disegnati / da Hayez
/ Milano, / Litografia Vassalli /
Corso di Porta Romana n. 4240
/ 1834.





Fig. 4
Francesco Hayez, *Rebecca*, 1829
circa. Collezione privata.



Fig. 5
Giuseppe Molteni,
Rebecca, 1835. Milano, Museo
Poldi Pezzoli.



Fig. 6

Ludovico Lipparini (inventore); Gaetano Bonatti e Bonatti Domenico Senior (incisori), *Rebecca rapita dal templario Brian de Bois Guilbert in presenza d'Ivanhoe giacente ferito in un letto*, in *Le Glorie dell'Arti Belle esposte nel palazzo di Brera l'anno 1833*, Milano, Pietro e Giuseppe Valardi 1833.

GIANCARLO PROVASI*

INIZIATIVA “DOTTORANDI IN ATENE0” 2021**

Questa breve nota per presentare la seconda edizione dell’iniziativa “Dottorandi in Ateneo” che si è tenuta nel corso del 2021 e ha visto coinvolti i dottorandi di discipline scientifiche delle Università bresciane (Università degli studi e sede di Brescia dell’Università Cattolica) o bresciani di altre Università.

La classe di scienze con questa iniziativa ha inteso offrire ai frequentanti dei dottorati in discipline scientifiche l’opportunità di esporre i loro lavori di ricerca, la loro esperienza e le loro aspettative di studiosi in formazione. Scopo dell’iniziativa è quello di dare visibilità a dei giovani ricercatori il cui lavoro è di solito poco noto, offrendo loro la possibilità di proporre le loro ricerche ad un pubblico non specialista. Allo stesso tempo di presentare alla città, dalla viva voce dei protagonisti, i progetti di ricerca che si stiano sviluppando nelle sedi universitarie locali.

La *call*, inviata come lo scorso anno tramite i coordinatori dei dottorati a tutti gli iscritti al terzo anno, prevedeva un evento “misto”, in presenza e via streaming, da tenersi in autunno. Così, nei pomeriggi del 6 e 13 ottobre 2021, hanno presentato i loro lavori sette dottorandi, suddivisi in tre sessioni, ciascuna presieduta da un socio dell’Ateneo.

La prima sessione, dedicata a: *Data science e modellazione matematica per l’apprendimento e le bioscienze*, tenutasi mercoledì 6 ottobre, è stata presieduta dalla professoressa Annalisa Santini e ha visto coinvolti tre dottorandi. Il primo, Matteo Arricca, del dottorato in Meccanica e ingegneria industriale, ha presentato un progetto dal titolo: “Meccanica delle cellu-

* Università degli Studi di Brescia. Socio effettivo dell’Ateneo di Brescia. Direttore della Classe di Scienze.

** Iniziativa promossa dalla Classe di Scienze, coordinata dal Presidente della Classe, l’Accademio Giancarlo Provasi, e svoltasi in Ateneo mercoledì 6 ottobre e mercoledì 13 ottobre 2021.

le endoteliali: dinamica dei recettori e riorganizzazione del citoscheletro nell'angiogenesi e nella metastasi". Si tratta di un lavoro di *meccano-biologia*, con focus sulla meccanica delle cellule endoteliali e sull'angiogenesi tumorale. Come la parola stessa suggerisce, la meccano-biologia è una disciplina che unisce la meccanica, "parte della fisica che studia il moto e l'equilibrio dei corpi", e la biologia, "la scienza che studia gli esseri viventi, i fenomeni della vita e le leggi che li governano" - un campo fortemente connotato in senso interdisciplinare che consente di studiare la complessità dei fenomeni viventi.

La seconda, Sara Bagossi, laureata a Brescia in fisica, ma frequentante un dottorato in Didattica della matematica presso l'Università di Ferrara, ha presentato un lavoro dal titolo: "Raccontare i processi di insegnamento-apprendimento del ragionamento covariazionale nella modellizzazione di fenomeni reali". Lavoro dedicato ad alcune sperimentazioni didattiche condotte nelle classi di un liceo scientifico e avente come obiettivo la rappresentazione matematica di alcune situazioni reali. Attraverso l'utilizzo di opportuni strumenti digitali a supporto dei processi del ragionamento covariazionale, gli studenti sono stati guidati a ricavare una formula matematica che descrivesse tali fenomeni e riconoscesse il differente ruolo svolto da variabili e parametri di rappresentazione matematica. Si sono potuti così analizzare in dettaglio i processi logici del ragionamento degli studenti coinvolti nell'insegnamento-apprendimento della matematica.

Il terzo, Manilio Migliorati, del dottorato in Modelli e metodi per l'economia e il management, ha svolto una presentazione dal titolo: "Vedo, prevedo e stravedo: storie di intelligenza artificiale". Si è trattato dell'esposizione di una ricerca incentrata sul *data science*, ovvero sull'analisi dei dati attraverso algoritmi di intelligenza artificiale, al fine di ricavarne informazioni non deducibili con approcci "classici". I metodi e le tecniche statistiche di *machine learning* sono stati applicati ad ambiti diversi, spaziando dal trattamento del linguaggio naturale, con l'analisi della produzione scientifica relativa al COVID-19, al mondo sportivo, con lo sviluppo di algoritmi sia per il supporto dello staff tecnico che per la previsione dei risultati delle partite.

La seconda sessione, dal titolo: *Materiali in condizioni estreme per applicazioni meccaniche e mediche*, si è tenuta mercoledì 13 ottobre, è stata presieduta dal professor Aldo Zenoni e ha coinvolto due dottorandi entrambi del dottorato in Ingegneria meccanica e industriale.

Il primo, Andrea Buffoli, ha presentato la sua tesi dottorale dal titolo: “Studio, dimensionamento, verifica e realizzazione di cilindri oleodinamici in materiali compositi”. Negli ultimi anni la minimizzazione del peso è stata oggetto di studio in molti settori; in particolare in quello industriale dove si studia l'alleggerimento di macchinari come gli escavatori. In queste macchine, assume particolare importanza il sistema costituito dai cilindri oleodinamici che permettono l'escavazione e la movimentazione del materiale. Il loro peso incide molto sul totale del mezzo, quindi una sua riduzione consente un vantaggio significativo in termini di aumento della portata trasportabile. Solitamente questi cilindri sono realizzati in acciaio con una massa e un peso elevati. La soluzione che permette di ottenere l'obiettivo di una significativa riduzione di peso sono i materiali compositi, che sono formati da una parte che fa da rinforzo, sotto forma di fibre, e da una parte che fa da legante per il rinforzo, chiamata matrice.

La seconda, Lisa Centofante, ha riferito del suo lavoro di ricerca dal titolo: “Studio di una nuova unità di sorgente target-ionica a linea di fascio per l'upgrade energetico e di potenza del progetto SPES, presso i Laboratori Nazionali di Legnaro dell'INFN”. Lo studio dei nuclei instabili è importante per le ricerche di fisica applicata nei campi della scienza dei materiali e delle applicazioni mediche. A questo scopo, i fisici europei stanno collaborando per progettare un nuovo impianto di fasci di ioni radioattivi che permetta di produrre nuclei instabili, per questo meno studiati e più difficili da generare. L'obiettivo principale del progetto è quello di fare l'upgrade dell'attuale ciclotrone del Laboratorio ottenendo un significativo aumento delle sue prestazioni, con un notevole risparmio di costi. Lo studio può inoltre stabilire utili linee guida per la progettazione di altri impianti simili (*Radioactive Ion Beam*) che sfruttino un ciclotrone commerciale come sorgente primaria del fascio.

La terza sessione, che si è tenuta nel medesimo pomeriggio di mercoledì 13 ottobre e che è stata presieduta dal professor Sergio Albertini, ha avuto come titolo: *Fiscalità e debito pubblico*. Ha visto il coinvolgimento di due dottorandi.

Il primo, Gianni Carvelli, del dottorato in Modelli e metodi per l'economia e il management, ha presentato la sua ricerca dottorale sul tema: “Debito pubblico, crescita economica ed effetto soglia del capitale: un'analisi panel dinamica”. Nel suo studio egli ha considerato il nesso tra debito pubblico, crescita aggregata e crescita della produttività. Ricorrendo ad un panel di 31 paesi nel periodo 1972-2019 e utilizzando tecniche eco-

nometriche del tipo GMM (*Generalized Method of Moments*) a effetti fissi, si è concentrato principalmente sulla dinamica del debito pubblico e sulle possibili non linearità dovute al livello dello stock di capitale.

Il secondo, Marco Fanti Rovetta, del dottorato in Istituzioni e impresa: valore, regole e responsabilità sociale, ha sviluppato il tema della sua ricerca dedicata a “Doppia non imposizione e *hybrid mismatch arrangements*”. Uno dei temi più controversi dell’attuale quadro delle relazioni politiche ed economiche internazionali si riferisce alla doppia non imposizione fiscale, a seguito dei disallineamenti nella qualificazione che una medesima entità o uno stesso strumento finanziario possono ricevere in due ordinamenti giuridici diversi. Con l’avvento dell’era di internet, infatti, le fondamenta della tassazione internazionale, progettate a partire, nel primo dopoguerra, con l’obiettivo prevalente di contrastare fenomeni di doppia imposizione, hanno iniziato a manifestare criticità e difetti strutturali legati soprattutto alla possibilità di elusione fiscale e di non imposizione da parte di due diversi paesi.

LUCIANO FAVERZANI - ENRICO VALSERIATI*

VENEZIA E BRESCIA NEL SEICENTO**

In occasione del convenzionale 1600° anno di fondazione di Venezia, per la precisione il 15 ottobre 2021, l'Ateneo di Brescia ha organizzato – su sollecitazione delle istituzioni pubbliche locali e di Venezia – un pomeriggio di studi per ricordare e indagare il legame politico che unì le due città durante l'età moderna, quando Brescia fece parte della Repubblica di Venezia (dal 1426 al 1797, con un'interruzione durante le Guerre d'Italia, dal 1509 al 1516).

Pensando a un possibile argomento che funzionasse per discutere della lunga storia che legò Brescia a Venezia, il pensiero è andato non ad argomenti già molto dibattuti dalla storiografia e quindi noti al pubblico, quanto piuttosto a una tematica e a un'epoca particolarmente trascurate dalle storiche e dagli storici che si sono occupati della Lombardia veneta, ovvero la storia politica, sociale e culturale di Brescia nel XVII secolo.

Il Seicento – già di per sé un secolo ancora percepito come “oscuro”, non solo in riferimento alla Repubblica di Venezia – rappresenta il grande vuoto della storiografia su Brescia in età veneta. Per questa ragione, abbiamo immaginato che il convenzionale anniversario di fondazione di Venezia potesse costituire l'occasione per tornare a parlare di un periodo che non è quasi mai interessato a chi si è avvicinato alla storia di Brescia negli ultimi decenni. La domanda alla base di questo pomeriggio di studi, di cui ora pubblichiamo i risultati scientifici, è stata ed è piuttosto banale, eppure crediamo efficace: perché questo vuoto storiografico e come tentare di colmarlo?

È lecito supporre, anzitutto, che il grande *vulnus* della storiografia nazionale e internazionale su Brescia nel Seicento sia da imputare al suo “predecessore”; quel Cinquecento che vide fiorire a Brescia la celeberrima scuola pittorica di Romanino e Moretto, in cui venne portata a termine la

* Segretario Accademico dell'Ateneo di Brescia e Vice segretario dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 15 ottobre 2021, in occasione delle celebrazioni per il 1600° anniversario della fondazione di Venezia.

renovatio urbis rinascimentale, in cui Brescia arrivò – specie prima dei fatti della Lega di Cambrai – a essere una delle venti città più popolate d'Europa e un grande centro manifatturiero. Tutti aspetti, questi, che avevano contribuito a rendere la città lombarda una realtà culturale, economica e commerciale al pari di centri urbani ben più conosciuti a livello storiografico e mediatico.

Questo, dunque, è stato il primo punto fisso da cui siamo partiti per approcciarci all'oggetto del nostro pomeriggio di approfondimento critico: Brescia nel Seicento ha ricevuto meno attenzioni specialistiche e generalistiche perché in quel secolo la città perse quelle caratteristiche di eccezionalità – all'interno del panorama politico italiano ed europeo – che aveva sviluppato, di converso, nel corso del XVI secolo. Il Seicento, a Brescia, non ebbe né un Moretto né un Romanino; non ci lavorarono i grandi tipografi ed editori che avevano dato gloria all'industria della stampa sin dalla sua introduzione in città nella seconda metà del Quattrocento; non si mantenne vivo quel tessuto economico che aveva reso Brescia famosa nel mondo come grande centro proto-industriale.

Le motivazioni che ci hanno portato a riflettere sulla storia della Brescia seicentesca, in buona sostanza, si sono basate a partire dal celebre paradigma storiografico della crisi, che in questa sede proveremo anche solo tangenzialmente a superare, attraverso quattro contributi che intendono fare il punto della situazione sul tema in oggetto, così come darci delle coordinate di ricerca per il futuro.

Partendo dallo stato dell'arte sulla storia di Brescia nel Seicento, si può dire che gli studi moderni sul periodo in questione presero avvio con l'ormai per noi "antica" monografia di Agostino Zanelli intitolata *Delle condizioni interne di Brescia dal 1426 al 1644* e risalente al 1898¹. Per la prima volta, dopo la grande trascuratezza che Federico Odorici aveva riservato all'età moderna nelle sue *Storie bresciane* (l'opera "risorgimentista" per autonomia della storiografia bresciana)², nell'agile libretto di Zanelli si superò l'orizzonte meramente evenemenziale della storia moderna di Brescia e si arrivò al nocciolo di un *turning point* politico, sociale e quindi tematico che – incredibilmente – rimane ad oggi lo snodo più studiato del Seicento bresciano.

Il moto del ceto medio contro la chiusura aristocratica delle istituzioni

¹ AGOSTINO ZANELLI, *Delle condizioni interne di Brescia dal 1426 al 1644 e del moto della borghesia contro la nobiltà nel 1644*, Brescia, Tipografia Editrice 1898.

² In merito si veda ora DANIELE MONTANARI, *Zanardelli storiografo mazziniano. Memorie e riflessioni politiche dal carteggio Odorici*, Travagliato-Brescia, Edizioni Torre d'Ercole 2019.

municipali di Brescia, compiutosi nel 1644, è stato infatti il momento più indagato della storia moderna bresciana dalla storiografia nazionale e internazionale dal secondo dopoguerra sino a oggi. Il 1644, ad esempio, è stato al centro dell'indagine di un classico della storiografia sulla Terraferma veneta, quale fu *Nobiltà e popolo* di Angelo Ventura (1964)³; ma anche degli studi di Joanne Ferraro, che prima nel «Journal of Modern History» e poi nella sua monografia *Family and Public Life in Brescia* ha giustamente messo in risalto le vicende di metà Seicento per descrivere la complessità della vita aristocratica di Brescia sotto la dominazione veneziana⁴. Anche nel più recente contributo sul medesimo tema di Giovanna Gamba, apparso su «Studi Veneziani», si chiarisce che il 1644 fu un punto di svolta per gli equilibri politici di Brescia, con un prima caratterizzato da una forte tensione sociale (sfociata nell'acme dei moti di metà secolo) e un dopo "appiattito" su un'idea di patriziato urbano ancorato a privilegi e a consuetudini che affondavano le loro radici nel patto di dedizione a Venezia e nella nota Serrata del Consiglio generale del 1488⁵.

Ci è parso, dunque, che questo fondamentale episodio della storia bresciana e veneziana dovesse essere ripreso in questa sede, nello specifico da uno dei massimi conoscitori di Brescia in età moderna, Daniele Montanari⁶, che qui propone una lettura aggiornata dei moti del 1644, proprio alla luce del lungo dibattito storiografico che ha interessato questo evento straordinario della storia politica e sociale di Brescia e più in generale dello Stato territoriale veneziano (*La crisi di metà Seicento*). L'attenzione rivolta dalla storiografia ai fatti del 1644, da un'altra prospettiva e al contempo, rappresenta tuttavia un limite per gli studi su Brescia nel Seicento. Raramente, infatti, si è andati oltre la "rivoluzione dei discontenti" per analizzare altri momenti e aspetti della Brescia seicentesca; un compito, peraltro, che non può ritenersi concluso nemmeno in questa sede e che necessiterà, perciò, di ulteriori occasioni di dibattito scientifico per poter essere affrontato da più punti di osservazione.

³ ANGELO VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del Quattrocento e Cinquecento*, Bari, Laterza 1964 (2° ed. Milano, Unicopli 1997).

⁴ JOANNE M. FERRARO, *Oligarchs, Protesters and the Republic of Venice: the "Revolution of the Discontented" in Brescia, 1644-1645*, «Journal of Modern History», LX, 4, 1988, pp. 627-653 ed EAD., *Family and Public Life in Brescia, 1580-1650. The Foundations of Power in the Venetian State*, Cambridge, Cambridge University Press 1993 (trad. it. *Vita privata e pubblica a Brescia, 1580-1650: i fondamenti del potere nella Repubblica di Venezia*, Brescia, Morcelliana 1998).

⁵ GIOVANNA GAMBA, *La rivolta della plebe. Istituzioni e politica nella Brescia di metà Seicento*, «Studi Veneziani», n.s., XLVIII, 2013, pp. 169-210.

⁶ Già autore, tra gli altri titoli, di *Quelle terre di là dal Mincio. Brescia e il contado in età veneta*, Brescia, Grafo 2005.

Dal punto di vista eminentemente storico – escludendo, quindi, altre pur importanti prospettive, quali quelle della storia dell’arte e dell’architettura⁷ –, va notato che non possediamo ancora studi monografici veri e propri su Brescia nel secondo Seicento. A oggi, l’unica visione complessiva sul “lungo Seicento” bresciano rimane *Gli ultimi secoli del Dominio veneto* di Leonardo Mazzoldi, un capitolo pubblicato per il terzo volume della Storia di Brescia⁸. Parliamo, quindi, di un contributo sì di grandissima caratura, ma risalente al 1964. Resta poi il fatto che un abisso storiografico separa la profondità di analisi del capitolo che Carlo Pasero dedicò, nel secondo volume della medesima *Storia di Brescia*, alla prima dominazione veneziana (1426-1575) e ciò che Mazzoldi scrisse sui due secoli successivi⁹. Ne consegue che – anche dal punto di vista sintetico e complessivo – molto resta da fare soprattutto sul secondo Seicento bresciano e che non possiamo accontentarci dei rapidi e cursori approfondimenti a disposizione per avere un ritratto, per quanto impressionistico, di questa fase della storia di Brescia. Sarà necessario, nel prossimo futuro, andare più in profondità – negli archivi bresciani, veneziani e non solo – per avere risultati storiografici sul XVII secolo all’altezza di quelli a disposizione sul Quattrocento e sul Cinquecento.

Anche i recenti e notevoli contributi usciti sulla storia urbana¹⁰, sulla storia dei lignaggi aristocratici¹¹ e sulla storia del diritto¹², che pure hanno

⁷ Su cui esistono, ad ogni modo, dei recenti e puntuali aggiornamenti storiografici: IRENE GIUSTINA, *Brescia e Bergamo*, in Augusto Roca De Amicis, a cura di, *Storia dell’architettura nel Veneto. Il Seicento*, Venezia, Marsilio 2008, pp. 152-171 e FIORENZO FISOGNI, *Il “nodo” del Seicento bresciano*, in Sergio Onger, a cura di, *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant’anni*, Brescia, Morcelliana 2013, pp. 169-180.

⁸ LEONARDO MAZZOLDI, *Gli ultimi secoli del Dominio veneto*, in *Storia di Brescia*, III, Brescia, Morcelliana 1964, pp. 3-145.

⁹ Cfr. CARLO PASERO, *Il Dominio veneto fino all’incendio della Loggia (1426-1575)*, in *Storia di Brescia*, II, 1963, pp. 1-396. Anche i pochi affondi del medesimo Pasero sul Seicento, come nel caso della sua prefazione al *Catastico* del rettore Giovanni da Lezze (1609-1610), dimostrano una capacità di analisi superiore rispetto al lavoro più sbrigativo svolto da Mazzoldi nella *Storia di Brescia*; vedi *Il Catastico bresciano di Giovanni da Lezze (1609-1610)*, con prefazione di Carlo Pasero, 3 voll., Brescia, Apollonio 1969-1973 (introduzione alle pp. 7-90 del primo volume).

¹⁰ MAURIZIO PEGRARI, *Il “continuo giro et moto” dell’economia. Brescia e la “Città nuova” nel Discorso di Vincenzo Botturini (1606)*, Brescia, Grafo 2002.

¹¹ Barbara Bettoni, a cura di, *I Gambari e Brescia nell’Italia del tardo Rinascimento. Diplomazia, mecenatismo, cultura e consumi*, Milano, FrancoAngeli 2019.

¹² ELISABETTA FUSAR POLI, *Relativo e plurale. Dinamiche, processi e fonti di diritto in Terraferma veneta (secc. XVI-XVIII)*, Torino, Giappichelli 2020.

gettato nuova luce su molti aspetti della storia di Brescia nel Seicento, faticano a superare il primo trentennio del secolo quale campo d'indagine. Anche il datato ma ricchissimo volume di Flaviano Capretti – *Mezzo secolo di vita vissuta a Brescia nel Seicento*, che si era basato su una solida ricerca condotta presso l'Archivio di Stato di Venezia – non era riuscito nell'impresa di proporre uno sguardo d'insieme sull'intero secolo, a causa anche della morte dell'autore¹³.

Molti filoni di ricerca sono perciò letteralmente da aprire, *ex novo*. Mancano le biografie, mancano le prosopografie sulle famiglie nobiliari, mancano affondi sulle istituzioni bresciane, con l'eccezione del lavoro ponderoso di Montanari sul Consiglio generale del Comune¹⁴. In questa sede, benché sempre per la prima metà del secolo, Paolo Maria Amighetti tenta di superare una visione della nobiltà bresciana ancorata alle sole istituzioni civiche e traccia una prima pista d'indagine sulle carriere, spesso condotte oltre i confini della Repubblica, dei nobili bresciani (*La casa, il feudo, le corti. Riflessioni sulla nobiltà bresciana nel primo Seicento*); un tema, questo, che pare particolarmente promettente anche sulla lunga durata, fino ai principi del Settecento e oltre.

Molto rimane ancora da fare sulla storia dell'agricoltura e dell'economia, al netto degli studi di Marco Dotti sulla finanza¹⁵ e di Luca Mocarrelli e Giulio Ongaro¹⁶ sulla produzione armigera. Ongaro, nel presente fascicolo dei «Commentari», affronta una tematica a lui cara, ovvero il rapporto tra economia, fiscalità ed esercito nel Seicento veneziano, con particolare riguardo agli effetti che la militarizzazione della Terraferma veneta ebbe sulle comunità rurali del Bresciano (*Brescia e il suo territorio nella rivoluzione militare veneziana, secc. XVI-XVII*). In futuro, poi, molto si potrà dire sul ruolo delle singole famiglie di imprenditori e sugli operatori commerciali di una città che uscì sicuramente con le ossa rotte dalle crisi epidemiche del 1576 e del 1630, ma che rimase pur sempre, anche nel XVII secolo, uno dei centri urbani più importanti del Dominio, almeno dal punto di vista demografico.

¹³ FLAVIANO CAPRETTI, *Mezzo secolo di vita vissuta a Brescia nel Seicento*, Brescia, Pannoniana 1934.

¹⁴ DANIELE MONTANARI, *Sommersi e sopravvissuti. Istituzioni nobiliari e potere nella Brescia veneta*, Travagliato-Brescia, Edizioni Torre d'Ercole 2017.

¹⁵ MARCO DOTTI, *Relazioni e istituzioni nella Brescia Barocca. Il network finanziario della Congrega della Carità Apostolica*, Milano, FrancoAngeli 2010.

¹⁶ LUCA MOCARELLI e GIULIO ONGARO, *Weapons Production in the Republic of Venice in the Early Modern Period: the Manufacturing Centre of Brescia Between Military Needs and Economic Equilibrium*, «Scandinavian Economic History Review», LXV, 3, 2017, pp. 231-242.

In chiusura di questo breve intervento introduttivo, rimane poi da ricordare il ruolo della cultura: cosa sappiamo della cultura a Brescia nel Seicento? Nonostante in tempi recenti sia uscito, a cura dell'Ateneo, un volume di sintesi sulla letteratura a Brescia tra Sei e Settecento¹⁷, molto rimane ancora da fare per ricostruire nel dettaglio la pur vivace vita culturale bresciana nel XVII secolo. L'auspicio è che questo primo affondo sul Seicento bresciano getti dei semi per il futuro, di cui l'Ateneo sarà felice di cogliere i frutti, al fine di sviluppare ulteriori e ancora più approfonditi interventi critici.

¹⁷ Rosaria Antonioli e Enrico Valsertiati, a cura di, *Letteratura bresciana del Seicento e del Settecento*, Annali di Storia Bresciana – vol. 7°, Brescia, Morcelliana 2021.

DANIELE MONTANARI*

LA CRISI DI METÀ SEICENTO**

Nell'estate del 1644 Brescia viveva un sommovimento ribellistico di particolare asprezza. Raccontandone gli esiti, il nobile Lodovico Baitelli, protagonista importante nella vicenda, lo bollava come “rivoluzione degli scontenti sediziosi” contro “la nobiltà e Consiglio di Brescia”, stigmatizzandola con durezza quale “rivolta della plebe canaglia”¹. Il titolo della sua cronachistica *Istoria* delinea il fulcro dello scontro. Non si trattava certo di sbracati sovversivi votati alla distruzione delle istituzioni, ma di ambiziosi e ricchi ‘borghesi’, tesi alla scalata sociale per la titolarità di un seggio nel Consiglio cittadino. Solo una modifica dei requisiti per l'accesso avrebbe potuto scardinare la rigida tutela del privilegio, acquisito da una manciata di famiglie dopo la ‘serrata’ del 1488. Proprio questa risulta la chiave di lettura adottata dalla storiografia erudita di fine Ottocento, postulando esplicitamente il verificarsi di “una moto della borghesia contro la nobiltà”².

Aggiudicarsi uno scranno consiliare significava adire il più alto livello onorifico nella società d'antico regime, ‘nobilitando’ acculturazione personale e ricchezze, accumulate da generazioni familiari grazie alla mercatura o alle libere professioni. Queste venivano poi investite nel possesso della terra, indispensabile per aspirare alle magistrature o agli uffici di Stato. Non si può infatti parlare di un ‘ceto borghese’ dall'identità ben definita, poiché l'aspirazione ultima di ogni fortuna consolidata era immancabilmente

* Università Cattolica del Sacro Cuore. Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 15 ottobre 2021, in occasione delle celebrazioni per il 1600° anniversario della fondazione di Venezia.

¹ Biblioteca Queriniana (da ora BQ), Ms. D.I.7, Lodovico Baitelli, *Istoria della rivolta dei malcontenti sediziosi contro la nobiltà e Consiglio di Brescia l'anno 1644*. Il testo risulta stilisticamente ampolloso e politicamente risentito verso l'appoggio fornito dai Rettori veneziani ai sediziosi della ‘plebe’ bresciana.

² Ci si riferisce al titolo del volume di A. ZANELLI, *Delle condizioni interne di Brescia dal 1426 al 1644 e del moto della borghesia contro la nobiltà nel 1644*, Brescia, Tipografia Editrice 1898, pp. 166-203.

orientata alla nobilitazione. Lo *status* borghese veniva considerato solo una tappa, vissuta dalla famiglia come transitoria, per emergere dall'agglomerato riconducibile al terzo stato: la 'plebe' appunto, nella sprezzante definizione di Baitelli.

Per la prima volta, dalla dedizione di inizi Quattrocento, le fondamenta della struttura oligarchica cittadina venivano messe a dura prova, scompaginando il patto politico-istituzionale che la Città aveva stipulato con la Serenissima. Come l'intero Stado de Terraferma il Bresciano presentava un variegato mosaico di concessioni e privilegi, verso cui la Dominante manifestava una spiccata durezza nell'esercizio della sovranità, arrogandosi compiti, ma demandandone molti altri ai sudditi. Al Consiglio generale era riservata la gestione delle cariche locali e il controllo del distretto, mentre le scelte di politica estera erano privilegio del Senato veneziano, senza che i sudditi potessero interferire. Spettava invece a loro sopportare gli aggravii fiscali che le guerre provocavano, oltre a sovvenzionare la Repubblica con elargizioni straordinarie.

La rivoluzione degli scontenti affondava le radici in un generale disagio, accentuatosi a partire dagli anni venti del secolo. Stagnazione produttiva e sperequazione fiscale costituivano una miscela esplosiva, mettendo in risalto i limiti di un governo chiuso e ossificato nella gestione socio-economica del potere. La Serenissima lamentava lentezze e ritardi nel pagamento dei tributi e il tentativo di limitare l'intervento dei Rettori in questa delicata materia. Contrazione e mancata fluidità del gettito, indispensabile per alimentare una dispendiosa politica militare, innescavano un processo di delegittimazione del ceto dirigente e andavano a saldarsi con le richieste dei nuovi ricchi per un allentamento dei parametri di accesso al Consiglio e ai relativi onori.

Grazie a un'opaca gestione finanziaria, un esiguo gruppo di nobili consiglieri, titolari delle leve finanziarie, elargiva prestiti alla cassa cittadina, rivalendosi poi sui beni demaniali, nella conclamata impossibilità di essere rimborsati. Il tutto grazie a un meccanismo fiscale inceppato da pastoie politico-burocratiche, tese a rallentare la revisione dell'estimo generale. Erano ormai trascorsi decenni dall'approvazione dell'ultimo (1588), rendendo impossibile la rilevazione delle nuove ricchezze, accumulatesi nel consistente spostamento di capitali finanziari verso la proprietà terriera.

Sull'impoverimento della Città e sulla strategica disfunzionalità fiscale si abbatteva il flagello della peste, con il suo retaggio di spese straordinarie, disarticolazione politica e malversazione delle pubbliche finanze. La pandemia la colpiva nella primavera 1630, imponendo al Consiglio l'approntamento di alcuni fondamentali interventi sanitari, prima della generalizzata fuga in campagna. Alla precipitosa ricerca di lidi ritenuti più salubri si

aggiungevano le ruberie perpetrate alla cassa del Monte di piet . La tragicit  del momento avrebbe richiesto le virt  civiche degli avi, sempre vantate e invocate, ma penosamente disattese nel momento del bisogno. Le cariche pubbliche venivano ancora una volta utilizzate per l'arricchimento personale. Ai Rettori veneziani incombeva l'onere di surrogare un ceto dirigente pavido e inadeguato.

A fine pandemia le malversazioni del Monte furono perseguite con straordinaria durezza dagli Inquisitori di Terraferma spediti in Citt , nonostante la sorda resistenza nobiliare. Ne veniva imposto il reintegro dei capitali, anche se il binomio-indebitamento rimborso avrebbe segnato la vita dell'istituto per quasi un secolo. Lo stesso dicasi per la revisione dell'estimo, fonte di permanente tensione fra gruppi sociali, oltre che fra Citt  e distretto.

Il nocciolo consiliare che gestiva la politica cittadina appariva insensibile al sordo mugugno degli esclusi e reagiva alle pressioni della capitale accentuando il suo arroccamento, giustificandolo con l'esaltazione di un profilo nobiliare immutabile, risalente nella notte dei tempi. In tale ottica appare esemplare una supplica dei Deputati pubblici a Venezia del giugno 1637, improntata a riconfermare la loro concezione gerarchica dei gruppi sociali urbani, con annessa idoneit  alla rappresentanza politica. Erano sei le "distinzioni o classi", in ordine decrescente di virt  e merito, cui sole spettava il diritto di ricoprire le cariche pubbliche: "di cittadini nobili venetiani, di cittadini feudatari, di curiali, di cavalieri oratori alla visita del Serenissimo Principe, di giudici di collegio et di nobilt  habile alli honori donati dalla benigna mano della Serenissima Repubblica". Si trattava di una concezione restrittiva della cittadinanza, visto che tutti i 'cittadini' non inseriti nello schema risultavano inidonei alla gestione della cosa pubblica³.

La normalit  istituzionale stentava a riaffermarsi. La pestilenza aveva aperto ampi spazi nelle file del patriziato e il Consiglio generale era costretto a deliberare accettando la soglia legale di soli cento presenti⁴. Tutto questo sembrava ininfluenza sulle scelte di allentare i requisiti per la cooperazione di nuove famiglie. Le decisioni pi  delicate venivano istruite da un numero ristretto di soggetti, veri facitori delle scelte politiche poi deliberate. Convinti di possedere i requisiti per entrare in Consiglio, gli elementi di maggior spicco delle professioni (giuristi, notai, medici, funzionari della

³ Archivio di Stato di Brescia (da ora ASBs), *Territorio ex veneto*, b. 332. L'ampollosa sicumera del documento lascia supporre che l'estensore fosse proprio Lodovico Baitelli, in quegli anni all'apogeo della politica cittadina.

⁴ Archivio Storico Civico (da ora ASCBs), *Provvisoni*, 29 dicembre 1632, reg. 581, f. 85.

Repubblica) davano voce al risentimento generalizzato. Chiedevano al Senato di ripristinare un governo cittadino a più ampia base partecipativa e in questa loro istanza 'eversiva' si appellavano al modello consiliare fondante, in vigore sino alla fine del Quattrocento.

Bisogna infatti ricordare che dopo la dedizione a Venezia (1426) i conflitti fra le diverse fazioni urbane risultavano tanto virulenti da imporre l'intervento dei Rettori nella formazione dell'assemblea cittadina. Veniva demandata alla loro discrezionalità la scelta dei cittadini *apti et idonei* che andavano a comporre il Consiglio generale (primo consiglio). Ognuno di essi veniva descritto su un apposito biglietto e riposto in una borsa da cui annualmente si estraevano i LXXII (secondo consiglio o d'annata), che in mude da dodici formavano il Consiglio speciale (terzo consiglio), vero cuore politico della Città. La 'serrata' del 1488 aveva stravolto questo schema, con lo scioglimento dei LXXII all'interno del più ampio Consiglio generale, i cui seggi diventavano ereditari. Nelle successive *reformationes* biennali, i titolari della carica e loro discendenti venivano confermati di diritto, mentre i nuovi accessi dovevano superare le forche caudine di un filtro normativo sempre più restrittivo. Nei secoli successivi, continuità cinquantennale di cittadinanza e contribuzione fiscale, nascita legittima degli avi, abbandono per più generazioni delle arti meccaniche, contribuivano a suggellare una chiusura ultra selettiva, gestita con rigore draconiano e cinica discrezionalità, funzionali alla conservazione del potere acquisito.

Oltre allo stravolgimento di quest'antica struttura istituzionale, sancita dai patti di dedizione, i malcontenti denunciavano la diffusa corruzione governativa, responsabile di un ampliamento cronico del debito. Insieme al tardivo aggiornamento dell'estimo la crisi finanziaria veniva accentuata dal rifiuto pertinace di alcuni nobili di pagare il sussidio. Il raggiunto limite della tolleranza si manifestava nella clamorosa scelta del Senato di sequestrare le entrate cittadine (introiti derivanti da affitti e condanne) del 1643. Il Consiglio generale prendeva atto della pesante sanzione, conscio di non potervi rimediare attraverso la consueta imposizione delle taglie "perché li cittadini, veggendo la renitenza de più ricchi e principali, non si ponno indure, dovendosi però venire alla più propria provisione a tanti sinistri". Nell'implorare la tolleranza della capitale si cercava di sminuire la rilevanza del debito arretrato, sottolineando la pertinacia dei molti e potenti morosi⁵. La richiesta di un intervento veneziano testimoniava l'incapacità di rispettare il patto fondante della dedizione: amplissima autonomia del governo locale in cambio di una puntuale contribuzione fiscale.

Nonostante la supplica per il dissequestro, la Città continuava a in-

⁵ ASCBs, *Provvisoni*, 22 dicembre 1643, reg. 586, ff. 131-134v.

debitarsi, accentuando malessere economico e disagio sociale. Le ripetute pressioni per un allargamento assembleare che esaudisse comprovati diritti venivano respinte con un ulteriore diniego. Per mitigare le tensioni il Consiglio generale provvedeva unicamente alla concessione di un nutrito pacchetto di cittadinanze, nel tentativo di rinsanguare l'economia urbana e le sue entrate⁶. Il rapporto dialettico fra centro e periferia andava deteriorandosi e il Senato vagliava le modalità per riaffermare la sua primazia sulla riottosa provincia. A spalleggiare le richieste degli esclusi scendevano in campo i Rettori, preoccupati di mantenere il delicato equilibrio in cui si trovavano a operare. Le relazioni di fine mandato concordavano nel sottoporre all'attenzione senatoria questo tema di forte impatto sociale. Dal loro ruvido linguaggio emergevano le stesse recriminazioni degli scontenti.

A luglio la protesta sociale sfociava nella presentazione di una nuova petizione a Venezia per chiedere un allargamento della cerchia di governo e porre fine a un diffuso malcostume finanziario. Nel clima di generale esasperazione la rivendicazione si tingeva di ribellismo nei confronti dei Deputati pubblici, perpetrato con l'oltraggio alla figura politica cittadina più rappresentativa e prestigiosa. L'Abate Francesco Gallo veniva svillaneggiato per strada (22 luglio) da Giovanni Fabrizio Suardi. Ostentando l'arroganza del suo *status* dottorale dichiarava di non riconoscerne l'autorità, nonostante la veste pubblica indossata. Il primo agosto l'enormità del fatto giungeva in Consiglio, schiumante indignazione per il *vulnus* subito, compatto nel rivolgersi alla Serenissima per "veder resarcimento della pubblica reputatione corrispondente alla gravità dell'eccesso" e nell'ordinare un'azione severa per "procurar corettione di chi l'ha inferito, onde altri prendan esempio di non arrogarsi tanto, ma di contenersi nei limiti del debito riguardo" Difficile stabilire l'intenzionalità della sottolineatura, ma certo qui stava la radice del contrasto: nonostante il dottorato e la maturazione di requisiti plurisecolari, Suardi si vedeva negato l'accesso al Consiglio⁷.

I tumultuosi strepiti consiliari non ottenevano gli esiti repressivi desiderati. Sollecitavano invece una rinnovata attenzione alle richieste degli esclusi. Segmenti della cittadinanza bresciana, in stretta alleanza con le magistrature veneziane, univano le loro rimostranze contro la cattiva amministrazione locale, in un momento di particolare difficoltà finanziaria della Repubblica, impegnata nella dispendiosa guerra di Candia. La Serenissima non era quindi disposta a tollerare inadempienze fiscali delle città suddite.

Arrivava così, abbastanza irrituale, la ducale del 3 settembre 1644. Ribadiva l'onere di vigilare sul buon funzionamento del governo cittadino e

⁶ ASCBs, *Provisioni*, 17 marzo 1644, reg. 587, ff. 21-28v.

⁷ ASCBs, *Provisioni*, 1 agosto 1644, reg. 587, ff. 62-66.

di “rimover non men li disordini che introdotti fossero”, utilizzando quella ‘politica del diritto’ che s’inverava nella “continovatione et essecutione delli antichi statuti confirmati e stabiliti dal Senato”. Da qui l’insistenza nel denunciare l’insostenibilità di una situazione in cui “trovansi al presente sconvolti in gran parte gli ordini de predetti statuti con tanto zelo formati, inosservate nelle parti più essenziali le leggi, tronco il filo delle decretate, et comesse reductioni et estrattioni de necessarii Consiglii, con il numero de pochi operandosi quello che dovrebbe appoggiarsi alla deliberatitia de molti, et altri gravi abusi e disordini tendenti alla distruzione del proprio, contra la pietà et zelo della publica mente”. Ai Rettori veniva impartito l’ordine perentorio di ripristinare senza indugi “la pratica delle vecchie costitutioni del General Consiglio da questo l’estrattion ogn’anno delli settantadoi nomi per formar il secondo, et di due mesi in due mesi quella delli dodici per il 3° Consiglio, conforme alle antiche institutioni”⁸.

Anche le modalità della comunicazione risultavano altrettanto irrituali e destinate a suscitare scalpore. L’assemblea veniva convocata *motu proprio* dal Podestà Bernardino Renier e dal Capitano Girolamo Venier, compresenti in Consiglio, come accadeva solo nei frangenti politicamente più delicati. A confermare l’eccezionalità dell’evento la lettura della ducale veniva affidata a Tommaso Ettore, cancelliere del Capitano, alla presenza di “consiliariorum numerus multiplex, qui tamen non fuit assumptus”. Nella verbalizzazione si rilevava come ciò avvenisse “contra morem et solitum, nam per cancellarios civitatis et ducales Serenissimi et quaecumque alia in Consilio pertractanda in ipso Consilio semper legi solent”. Il documento suscitava sconcerto, per un’imposizione percepita come affronto istituzionale, in una materia ritenuta di esclusiva competenza locale. “Quibus auditis” esplosevano immediate le contrastanti reazioni di incredulità e sdegno, tanto che “cives atoniti remanserunt et maxime Deputati Publici insurrexerunt”⁹.

Come a ogni inizio biennio, nel gennaio 1644 il Consiglio generale aveva provveduto alla sua *reformatio*, approvando una nutrita presenza di 448 consiglieri¹⁰. Il problema non riguardava tanto il numero, abbastanza consistente in una realtà come Brescia, ma le regole di cooptazione, rigide o flessibili, filtro ineludibile per la gestione di reti relazionali dove si mischiavano rapporti familiari e socio-economici. Sulla ragnatela di consolidate dinamiche calava la scelta del potere centrale, dichiarando *apti et*

⁸ ASCBs, *Provisioni*, 8 settembre 1644, reg. 587, ff. 75-77.

⁹ *Ibidem*, f. 76v.

¹⁰ ASCBs, *Provisioni*, 16 gennaio 1644, reg. 587, ff. 12v-17.

idonei altri 264 cittadini¹¹. Tutti insieme avrebbero formato il Consiglio generale, da cui estrarre i LXXII del Consiglio d'annata, per comporre poi il Consiglio speciale.

I magistrati veneziani coglievano un doppio successo: ripristinare lo spirito degli antichi statuti e dare rappresentanza all'ampia platea degli esclusi. In laguna si esprimeva apprezzamento per la loro opera "nel ridurre a perfezione intiera cotesto General Consiglio". A chiunque si fosse ritenuto ingiustamente sacrificato "gli resterà aperto l'adito di far pervenire di qui le sue istanze, che volentieri udiremo". Si autorizzava poi in via provvisoria il lavoro delle Deputarie per gli affari urgenti "sempre però con l'assistenza e con l'intervento di entrambi, o uno almeno di voi Rettori". La messa sotto tutela delle autorità locali veniva accreditato come volontà di assicurare "cotesti cittadini della benigna affettuosa publica dispositione verso di loro"¹².

Con il Consiglio generale rimodellato si giungeva alla convocazione del 24 ottobre, nella sala maggiore del Broletto e non nella consueta della Loggia, per consentire al nutrito stuolo degli aventi diritto di partecipare alla prima riunione del nuovo organismo allargato. Dall'accresciuta borsa dei ballottabili usciva però un Consiglio d'annata assai poco rivoluzionato. Dei LXXII estratti appena 32 non erano già presenti nel novero dell'ultima *reformatio* 'ufficiale' e approvata secondo le regole antiche. Fra essi poi risultavano essere solo 8 gli *homines* veramente *novi*. I rimanenti erano parenti di consiglieri già attivi, o appartenenti a rami collaterali di famiglie consiliari storiche¹³.

Questo sorteggio rendeva problematico il lavoro del Consiglio speciale. Il profilo culturale dei nuovi arrivati suscitava qualche perplessità sulla loro capacità di gestire le sorti della Città. Nella sua prima riunione del 4 novembre, presenti i Rettori, ma accompagnati solo dall'Abate (Camillo Luzzago) e da uno dei Deputati all'osservanza degli statuti (Carlo Gambarà), veniva data comunicazione che l'anziano neoeletto Girolamo Rigoni "non sapendo egli legere, né scrivere", aveva presentato le sue dimissioni¹⁴. La scarna aridità del verbale non ne lascia traccia, ma è facile immaginare

¹¹ Cfr. J.M.FERRARO, *Vita privata e pubblica a Brescia a Brescia. I fondamenti del potere nella Repubblica di Venezia*, Brescia, Morcelliana 1998, pp. 232-233.

¹² ASVe, *Senato Terra*, 4 ottobre 1644, reg. 129, ff. 41-41v.

¹³ ASCBs, *Provisioni*, 24 ottobre 1644, reg. 587, ff. 76v-79v. Gli otto *homines novi* erano: Orazio Piazza q. Paolo, Antonio Ognibene q. Gio. Daniele, Ottavio Bucellenti q. Antonio, Angelo Richiedei q. Gio. Paolo, Francesco Vinaccesi q. Bernardino, Ludovico Cimbelli q. M. Antonio, Gio. Battista Ottonelli q. Giovanni, Girolamo Rigoni q. Orazio.

¹⁴ ASCBs, *Provisioni*, 4 novembre 1644, reg. 587, f. 81.

il sarcasmo degli addetti ai lavori e la loro opzione politica di sottolineare l'inadeguatezza, unita al rifiuto di sedere con loro in Consiglio per assumere delibere condivise.

L'unica eccezione a questa strategia veniva attuata nella seduta del 5 novembre. Il Consiglio speciale si riuniva al completo, per approvare la proposta di spedire una delegazione in laguna, a perorare la causa di una Città umiliata, "nell'aggregation de gente ignobile e manchevole de necessari requisiti al nobilissimo corpo del Consiglio"¹⁵. La parte riceveva un solo voto contrario. A stupire era però l'esito della successiva votazione nel Consiglio generale del 14 novembre. I riferimenti tanto sprezzanti non impedivano di approvarla a stragrande maggioranza. Evidentemente ognuno dei nuovi entrati si sentiva legittimamente cooptato, ritenendo che 'ignobili' fossero tutti gli altri¹⁶.

Incassato l'assenso all'invio degli oratori scattavano le ritorsioni istituzionali, perpetrate con sistematica determinazione. Per l'intera durata del bimestre veniva convocato esclusivamente il Consiglio speciale, cui mancava sempre il numero legale. I neoconsiglieri Ludovico Cirimbelli (medico) e Francesco Vinaccesi (contabile della Camera Ducale) garantivano la loro presenza, ma gli anziani del vecchio patriziato s'incaricavano a turno di far mancare il *quorum*, bloccando così ogni possibile deliberazione. Quando eccezionalmente decidevano di partecipare al suo raggiungimento, si dispiegava un boicottaggio cinico e feroce per schernire l'incompetenza dei nuovi arrivati, esaltando *e converso* quella della vecchia aristocrazia¹⁷.

La seduta del 9 dicembre veniva convocata per decidere una strategia tesa a infrenare le rivendicazioni dei vicini confinanti. Il primo punto all'ordine del giorno riguardava l'usurpazione dei bergamaschi sulle terre palazzolesi oltre l'Oglio. Abate e Sindaco ragguagliavano sullo *status quaestionis*, chiedendo poi a ognuno dei presenti di esprimere un parere prima di deliberare. Il silenzio calava sui lavori consiliari e il cancelliere verbalizzava come "aliud per eos non fuit responsum, salvo quod se remittunt praestantioribus, eam ipsi de tali causa cognitionem non habeant et ideo nesciunt quod consulere". Si passava poi a vagliare il contrasto con i cremonesi per i diritti sulle sue acque. Bisognava contrastarne le provocazioni: aprivano seriole di derivazione sulla loro sponda, immiserendo oltre modo la portata del fiume. Anche in questo caso la iattanza silenziosa dell'antico nocciolo di governo appariva strumentale. Poiché il Consiglio rischiava di essere sciolto

¹⁵ ASCBs, *Provvioni*, 5 novembre 1644, reg. 587, ff. 81-83v.

¹⁶ ASCBs, *Provvioni*, 14 novembre 1644, reg. 587, ff. 83v-84. Parte approvata con 314 voti favorevoli e 9 contrari.

¹⁷ ASCBs, *Provvioni*, 2 e 5 dicembre 1644, reg. 587, ff. 84-84v.

senza deliberazioni di sorta, al cospetto di Rettori stupiti e perplessi, l'Abate proponeva di aggiornarne i lavori, per poter decidere su materie tanto delicate con maggior cognizione di causa. Il messaggio appariva eloquente: la Città diventava ingovernabile senza l'impegno e la consolidata competenza del vecchio ceto dirigente¹⁸.

L'estrazione di fine dicembre per la muda del primo bimestre 1645 consentiva l'accesso ad altri tre neofiti¹⁹. In febbraio era la volta di un Consiglio generale, convocato per deliberare la consueta imposizione del sussidio annuale, approvato all'unanimità. Il cancelliere del Capitano leggeva poi la ducale del Senato che cassava quattro dei sei ambasciatori eletti per recarsi a Venezia. Nuova rumorosa insurrezione dei consiglieri che ad alta voce invocavano all'unisono "Tutti a Venezia, Tutti a Venezia". L'Abate si precipitava dal Podestà implorandolo di congelare provvisoriamente la delibera. L'assenso veniva però vincolato alla clausola che il testo della futura supplica fosse approvato da entrambi i Consigli²⁰. L'urgenza delle decisioni imponeva una rapida riunione, per accettare il ridimensionamento e la ristrettezza dei tempi portava all'elezione di Lodovico Baitelli e Camillo Martinengo Cesaresco²¹.

La partita decisiva si sarebbe comunque svolta davanti al Senato. L'incarico veniva affidato a Baitelli, il più preparato e prestigioso dei due ambasciatori, abile nell'illustrare le linee generali già dettagliatamente elaborate. Retorica sapiente e eloquio forbito avevano buon gioco nel sottolineare l'inconcludenza del governo cittadino. Non disdegnava inoltre di vellicare l'orgoglio nobile senatorio, sollecitando la solidarietà di ceto, incrinata dall'intrusione di una plebaglia borghese indegna del privilegio istituzionale. Alla perorazione ideologica seguiva l'allusiva promessa di una consistente contribuzione per finanziare la guerra contro i turchi. La Serenissima risultava sensibile a questo allettamento, in un momento di pressante necessità finanziaria. Basti ricordare che a partire dall'anno dopo era costretta ad aprire i ranghi del suo patriziato a famiglie benestanti, in grado di versare 100.000 ducati per farne parte. Nel cinquantennio 1646-1718 erano 128 le casate disposte a versare la ragguardevole somma per acquisire il diritto di iscriversi nei Libri d'oro, fra esse quella già presente dei Martinengo e l'altrettanto "nobilissima" dei Gambarà.

L'abilità di Baitelli si concentrava sulla profferta di uno scambio politi-

¹⁸ ASCBs, *Provvioni*, 9 dicembre 1644, reg. 587, ff. 84v-85v.

¹⁹ ASCBs, *Provvioni*, 30 dicembre 1644, reg. 587, f. 87. Erano Ottaviano Buccelloni, Angelo Richiedei e Gio. Antonio Ognibene.

²⁰ ASCBs, *Provvioni*, 12 febbraio 1645, reg. 587, ff. 88-89v.

²¹ ASCBs, *Provvioni*, 26 e 27 febbraio 1645, reg. 587, ff. 95-97v.

co-finanziario, contrabbandato da generosa liberalità, di cui Venezia aveva un bisogno immediato. All'inviato bresciano bastava far balenare la disponibilità a elargire 50.000 ducati per indurre il Senato a incassare il dono certo e immediato, come parziale compensazione di ritardi fiscali, improbi da recuperare. Il debito non veniva certo abolito, ma il pagamento poteva essere dilazionato senza soccombere alla pressione delle esauste casse statali.

Il successo dell'ambasciata di traduceva nella ducale del 7 aprile 1645, esemplare del repentino ritorno al passato, malamente mimetizzato da una formulazione pilatesca. Richiamando il contenuto della sua precedente delibera, il Senato sosteneva "l'interpretazione essere stata in qualche parte diversa dall'intenzione nostra et anco dalli statuti, consuetudini et provisioni della città, confermate ed approbate dal privilegio 1517". La nuova missiva ripristinava gli antichi assetti istituzionali "si che restino li Consigli della città, generale e speciale, nello stato che erano prima et le cariche nelle persone che le possedevano per il tempo che dovevano essercitarle". A temperarne l'impatto giungeva l'indicazione che "non possa però alcuno ritenere più d'una carica", oltre a un generico richiamo per il rispetto di "statuti, usi e consuetudini antiche fino al giorno d'oggi praticate", in occasione dei rinnovi consiliari²². Nessun riferimento alla pattuizione originaria, ma al privilegio concesso al termine delle occupazioni straniere seguite alla sconfitta di Agnadello. L'apertura istituzionale, sancita pochi mesi prima, veniva sacrificata sull'altare del realismo politico, addossando la responsabilità a un eccesso interpretativo dei Rettori. Anche in questo caso il disconoscimento dell'opera dei suoi inviati non costituiva un'eccezione, ma un sacrificio indispensabile per la conservazione dello Stato.

A farne le spese era il nucleo dei neofiti, privati seduta stante del recente *status* consiliare. Difficile quantificare con precisione il numero delle 'espulsioni', dal momento che nel gennaio 1646 la *reformatio* non veniva effettuata, quasi a voler marcare uno iato politico-istituzionale. Risulta abbastanza evidente la scelta di indicare un processo di legittimità risalente a quella di due anni prima, misconosciuta e alterata dall'intervento veneziano. In quella successiva del gennaio 1648 gli aventi diritto a un seggio consiliare erano solo 413, ben al di sotto del numero raggiunto durante la 'forzatura' introdotta dal Senato. Analizzando un gruppo di 72 fra gli espulsi si può ricostruirne il loro profilo socio-professionale: 17 attivi nelle professioni liberali (causidici, notai, medici); 36 proprietari terrieri; 7 funzionari della Repubblica (giuristi e notai); 2 militari, un mercante e 9 di professione non specificata²³. Si trattava di soggetti dai robusti patrimoni e

²² BQ, ducale 7 aprile 1645, Ms F.II.12.8.

²³ Cfr. FERRARO, *Vita privata e pubblica a Brescia*, pp. 239-240.

dalle solide competenze professionali, certo lontani dal logo plebeo di cui venivano accreditati.

La breve stagione dell'allargamento imposto dalla capitale veniva chiusa nel Consiglio generale del 21 aprile. Torrenti di elogi si riversavano su Baitelli, grazie alla cui "praestantia incomparabili et diuturnis laboribus". La retorica ormai senza freni accreditava per la Città un passaggio dalle tenebre del marasma istituzionale allo splendore dei fasti antichi. Restituitele "l'olivo della tranquillità e preservata da pericoli delle passate turbolenze" poteva ormai rientrare "più cara e amabile che mai nell'Ecc. Grembo dell'Ecc.mo Senato". In segno di ringraziamento, il Podestà, seguito dall'intero Consiglio si recavano all'altare delle Sante Croci in duomo vecchio, luogo simbolo della memoria civile e politica della Città. Il 24 aprile una nuova seduta consiliare sanciva il privilegio riconquistato dagli "antichi aventi diritto", che si ritrovavano per il rinnovo delle cariche, prima affidate a soggetti "illegitime electi"²⁴.

Con il ritorno alla normalità bisognava onorare gli impegni derivanti dalla promessa finanziaria ventilata dall'ambascieria. "Per li emergenti che hora gravissimi risuonano dalle parti del mare" le esigenze belliche della Serenissima non consentivano indugi. Nel Consiglio generale del 17 maggio veniva approvata la donazione di 50.00 ducati. Tornava però a riaffacciarsi il problema della conclamata evasione fiscale, cui Venezia aveva reagito con drasticità qualche anno prima. Dando per scontata l'incorreggibile pletera dei refrattari, si cercava di scaricare sulla Camera fiscale l'ammanco eventualmente derivante dai mancati versamenti. La fluidità finanziaria promessa veniva ancora una volta messa in discussione²⁵. Secca la bocciatura veneziana: l'offerta era gradita solo se "pura e semplice". Trascorso oltre un anno, il Consiglio riapriva la pratica, mantenendo fede a quell'onore di cui si vantava a ogni pie sospinto. Solo dopo l'ennesima diatriba si provvedeva a chiudere la contorta vicenda assumendone l'onere senza ulteriori elusioni²⁶.

Rispettato l'impegno si passava ad attivare il consueto placebo socio-istituzionale, adottato in tutti i momenti di tensione politica. Il Consiglio generale approvava una generosa infornata di nuove cittadinanze. Immutata rimaneva la realtà cittadina con un esclusivo accentramento gestionale in poche mani, sul cui operato i Rettori manifestavano ulteriori perplessità. Dopo l'appoggio al sommovimento ribellistico il loro agire veniva guardato con diffidenza e percepito come delegittimante. Era ineludibile

²⁴ ASCBs, *Provvioni*, 21 e 24 aprile 1645, reg. 587, ff. 101-103.

²⁵ ASCBs, *Provvioni*, 17 maggio 1645, reg. 587, ff. 121-122v.

²⁶ ASCBs, *Provvioni*, 23 giugno 1646, reg. 588, ff. 81v-82v.

ricorrere a Venezia per chiarire in modo inequivocabile i rapporti istituzionali fra magistrati veneziani e autorità locale. Una nuova ducale del Senato esplicitava i termini della questione: la Città aveva completa libertà di riunire il Consiglio “la convocazione del quale sia sempre, che occorre a farsi, procurata da chi spetta ed eseguita colle forme, regole e condizioni espresse ne’ statuti e con quelle particolarmente decretate dal Senato 7 aprile 1645, che in tutte le parti volemo restino approbate e confermate”²⁷. La presa di posizione suonava censoria per l’atteggiamento rettorile presente e monito per di chi in futuro avrebbe esercitato a Brescia.

La scelta strategica dell’aristocrazia non puntava alla chiusura completa, ma a una cooptazione selettiva, tanto rigorosa quanto soggetta a deroghe imperscrutabili. Così l’arrocco consiliare continuava come se nulla fosse accaduto. A farne le spese furono proprio gli eredi di quegli *homines novi* che avevano cercato di forzare i tempi, sottraendosi al rito dell’investitura consociativa. L’improntitudine degli avi non aveva certo favorito la loro ascesa. Esemplari, quanto a durata temporale e sonore stroncature *in itinere*, il percorso di alcune famiglie che pure raggiunsero l’agognato traguardo nobiliare: i Buccellenti (1569-1716), i Cirimbelli (1583-1728), i Richiedei (1669-1744). Altre rinunciarono all’impresa, frustrate da una sequenza insormontabile di stigmatizzanti bocciature. La memoria storica del patriziato cittadino non dimenticava nei secoli la tabe partecipativa alla rivolta della ‘plebe’²⁸.

A prescindere dai travagli delle famiglie in attesa del seggio consiliare, un avvertimento era giunto stentoreo dalla capitale. Pur nella breve durata, la radicalità dell’intervento senatorio aveva efficacemente ricordato alla riottosa nobiltà bresciana i termini fondativi della divisione dei poteri. All’asino d’oro della Camera fiscale veneziana di Terraferma, come il Capitano Andrea Valaresso (1628) definiva il Territorio bresciano, veniva chiesta certezza e regolarità nei versamenti, in cambio di completa autonomia politica nella gestione del potere locale.

²⁷ ASCBs, *Provvisoni*, 14 agosto 1647, reg. 588, ff. 176-177v. La ducale 21 settembre in *Raccolta di privilegi, ducali, giudizi, terminazioni e decreti pubblici sopra varie materie giurisdizionali, civili e criminali, concernenti la città e provincia di Brescia*, Brescia, Brescia, Dalle stampe di Gianbattista Bossino 1732, p. 44.

²⁸ Sui travagli di queste famiglie si veda D.MONTANARI, *Sommersi e sopravvissuti. Istituzioni nobiliari e potere nella Brescia veneta*, Edizioni Torre D’Ercole, travagliato (Bs), passim.

PAOLO MARIA AMIGHETTI*

LA CASA, IL FEUDO, LE CORTI.
RIFLESSIONI SULLA NOBILTÀ BRESCIANA
NEL PRIMO SEICENTO**

Giacomo Lanteri da Paratico, sforzandosi di individuare nel suo trattato *Dell'economica* (1560) le diverse «condizioni» di nobiltà riconoscibili in una realtà sociale in rapida trasformazione, collocava al primo posto coloro i quali «prima sendo nobili di sangue, posseggono poi stati privati, come sono contadi, baronie minori, castelli et villaggi»¹. Nella Brescia del suo tempo, non molte famiglie corrispondevano all'*identikit* ch'egli delineava come tipico della prima e più alta condizione di nobiltà, che coniugava al prestigio del sangue il 'marchio d'onore' della giurisdizione²: benché mancassero titolari di «baronie», in diverse località del distretto bresciano sorgevano ancora i castelli di famiglie feudali come i Gambara, i Martinengo e gli Avogadro. A costoro in effetti Lanteri pareva alludere quando, riprendendo le fila del suo discorso sulle scelte abitative più opportune per ciascuna categoria di nobili, prendeva le mosse in ordine di importanza dalla prima «condizione», propria del «nobile feudatario, o titolato». Il privilegio della giurisdizione separava ed innalzava quindi questa nobiltà dai «titolati senza feudo» che esercitavano il mestiere del-

* Dottore di ricerca in Scienze della Persona e della Formazione, Università Cattolica del Sacro Cuore.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 15 ottobre 2021, in occasione delle celebrazioni per il 1600° anniversario della fondazione di Venezia.

¹ GIACOMO LANTERI DA PARATICO, *Della economica. Nel quale si dimostrano le qualità, che all'huomo et alla donna separatamente convengono pel governo della casa*, in Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi 1560, p. 13.

² L'espressione è mutuata da SERGIO ZAMPERETTI, *Alla ricerca del «marchio d'onore». Signorie e feudi nello Stato regionale veneto dalla guerra di Candia al trattato di Campoformio*, Canterano (Roma), Aracne 2016.

le armi o che, come «personaggi al governo del pubblico»³, affollavano le aule di consiglio monopolizzandone cariche e onori⁴. A questa distinzione corrispondevano specifiche necessità di decoro (di «pompa») e di rappresentanza, oltre che di mantenimento di una numerosa famiglia di uomini di casa: tutte incombenze che l'autore riteneva appropriate innanzitutto alla nobiltà feudale, come vertice di un cetto la cui cultura permeava la disciplina stessa dell'«economica». I nobili privi di diritti di giurisdizione erano tenuti, secondo l'autore, ad adottare i medesimi accorgimenti, ma in misura circoscritta e relativamente più modesta: se a un titolato che fosse «professor[e] d'arme» si addiceva una dimora simile a quella dei grandi ma di proporzioni leggermente inferiori, la casa di chi aveva parte nel governo cittadino doveva essere «più tosto ornatella, che eccessivamente grande»⁵.

Lanteri, che col suo trattato si rivolgeva ad un'élite locale composita⁶, subordinava quindi il *civis* impegnato nella gestione degli uffici al nobile investito, al di là di qualsiasi mediazione urbana, di una giurisdizione sugli uomini – di solito circoscritta al civile e al criminale *contra poenam sanguinis* – che si congiungeva spesso, ma non necessariamente, al titolo comitale⁷. Qualche anno dopo, Agostino Gallo esaltava nelle sue *Venti giornate dell'a-*

³ LANTERI DA PARATICO, *Della economica*, op. cit., p. 21; cfr. DANIELA FRIGO, *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'«economica» tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni 1985, pp. 103 sgg.

⁴ Sull'ordinamento cittadino rimando a DANIELE MONTANARI, *Sommersi e sopravvissuti. Istituzioni nobiliari e potere nella Brescia veneta*, Travagliato-Brescia, Edizioni Torre d'Ercole 2017.

⁵ LANTERI DA PARATICO, *Della economica*, op. cit., pp. 21-22. Sulle dimore bresciane in età moderna rimando, senza pretese di esaustività, a BARBARA BETTONI, *I beni dell'agiatezza. Stili di vita nelle famiglie bresciane dell'età moderna*, Milano, FrancoAngeli 2005; EAD., *Vita quotidiana e gestione della casa nella famiglia Gambara tra XVI e XVII secolo*, in Ead., a cura di, *I Gambara e Brescia nell'Italia del tardo Rinascimento. Diplomazia, mecenatismo, cultura e consumi*, Milano, FrancoAngeli 2019, pp. 91-118; ELISA SALA, *Architettura e storia di una dimora nobiliare. Palazzo Maggi Gambara a Brescia tra XVI e XX secolo*, Travagliato-Brescia, Torre d'Ercole 2018. Si vedano anche le opere citate alla nota 49.

⁶ Nella quale comprendeva, subito dopo i feudatari e i titolati senza feudo, anche i nobili detentori delle «facoltà loro, e [del]la privata civiltà», e in ultimo i mercanti dediti al guadagno (o ad «altro esercizio non meccanico»), ancorché figli di «ignobili». Seguiva più avanti un'apologia della grande mercatura, giudicata dall'autore, sull'esempio di Venezia, Genova, Firenze e Pisa, arte non meccanica (pp. 94 sgg.).

⁷ Nel caso dei Gambara, tale titolo sembra entrare nell'uso nella seconda metà del Quattrocento in assenza di valide basi giuridiche: cfr. FABRIZIO PAGNONI, *Gambara*, in Federico Del Tredici, a cura di, *La signoria rurale nell'Italia del tardo medioevo. 5. Censimento e quadri regionali*, I, Roma, Universitalia 2021, pp. 287-295. Peraltro, non tutte le famiglie comitali bresciane detenevano in età veneta diritti di giurisdizione feudale.

gricoltura la vita ritirata del conte Gianfrancesco Gambara, solito uccellare e dilettarsi di lettere nel feudo di Pralboino e sordo alle sirene cittadine, «ombre, et vanità che rodono tuttavia gli animi gentili»⁸. Se nel corso del Cinquecento la villa in campagna era divenuta sede e simbolo di una forma del vivere di stampo patrizio⁹, il tradizionale radicamento anche nel contado di famiglie come i Gambara attestava piuttosto il loro disinteresse per le magistrature civiche ed il perdurante legame con i luoghi delle loro giurisdizioni: atteggiamento nel complesso condiviso anche dalle altre case feudali del Bresciano. Decenni più tardi, nel 1621, i sindaci inquisitori in Terraferma Leonardo Moro e Marco Giustinian confermavano che «li carichi disposti dalla città [di Brescia] sono conferiti quasi sempre a cittadini di mediocre conditione; li grandi et li cavalieri principali o non vogliono haverne parte o rare volte vien loro concessa»¹⁰.

La presenza a Brescia di un'élite non esclusivamente riconducibile al modello e alle logiche del 'patriziato' civico è stata da più parti riconosciuta. Già Carlo Pasero descriveva una nobiltà «non sempre fedelissima, desiderosa di novità», abituata a risiedere «entro i suoi castelli e le rocche del territorio o nei palazzotti cittadini»¹¹. Nella sua monografia su Brescia nella crisi cambraica egli riportava che i Gambara amavano mostrarsi «più signori che gentiluomini», presentandoli come autori di «prepotenze e [...] arbitri» ma sottolineando al contempo l'ampiezza delle loro relazioni politiche e matrimoniali in avvio di Cinquecento¹². E non a caso Ernesto Sestan individuava, soltanto «per la nobiltà di certe zone alpine e subalpine» tra cui il Bresciano e il Bergamasco, alcune affinità, difficili a riscontrarsi nel resto d'Italia, con il mondo descritto da Otto Brunner in *Vita nobiliare e cultura europea*¹³.

Una storiografia locale interessata soprattutto alle dinamiche cittadine

⁸ AGOSTINO GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa*, in Venetia, appresso Gratioso Percaccino 1569, p. 359.

⁹ CESARE MOZZARELLI, *L'antico regime in villa. Tre testi milanesi: Bartolomeo Taegio, Federico Borromeo, Pietro Verri*, ora in ID., *Antico regime e modernità*, Roma, Bulzoni 2008, pp. 407-450.

¹⁰ LEONARDO MORO, MARCO GIUSTINIAN, *Relazione sul dominio di Terraferma (1619-1621)*, a cura di Claudio Povolo, Vicenza, Stamperia Vicenza, 1998, p. 19.

¹¹ CARLO PASERO, *Aspetti dell'ordinamento militare del territorio bresciano durante il dominio veneto (sec. XVI)*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», CXXXVI, 1937, pp. 9-39. Cit. a p. 29.

¹² ID., *Francia Spagna Impero a Brescia 1509-1516*, Brescia, Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, p. 113. Sui Gambara cfr. *ivi*, ad indicem.

¹³ OTTO BRUNNER, *Vita nobiliare e cultura europea*, introduzione italiana a cura di Ernesto Sestan, Bologna, Il Mulino 1982 (1ª ed. or. 1949), p. XX.

ha tuttavia lasciato un po' ai margini attori i cui orizzonti esorbitavano tanto dalla *civitas* quanto dalle località del contado dove si concentravano i loro beni e giurisdizioni. In effetti, il tema storiografico della città ha a lungo rivestito in Italia – da Sismondi e Cattaneo in poi – un'importanza culturale e anche politica carica di rimandi ideologici, quasi identitari, privilegiando prospettive urbano-centriche ridiscusse e circoscritte solo negli ultimi cinquant'anni¹⁴. Doveva pesare a lungo lo stereotipo, riproposto da Angelo Ventura nel celebre *Nobiltà e popolo*, di una feudalità condannata all'irrilevanza e posta, per così dire, fuori tempo massimo nel corso del Cinquecento dall'affermazione della dialettica città suddite-Dominante. Lo storico padovano citava proprio i Martinengo e i Gambara tra gli esponenti di questa nobiltà apparentemente residuale¹⁵. La successiva rivalutazione delle specificità istituzionali del contado, l'attenzione per le 'resistenze' di corpi, comunità o individui all'affermarsi di quello che si è voluto chiamare con consapevole approssimazione 'stato regionale' ha dato avvio ad una stagione di studi volta a valorizzare attori 'periferici'¹⁶. Un vivo dibattito iniziato attorno agli anni '70 ha condotto ad una più complessa definizione della mentalità e delle strategie di legittimazione di patriziati e nobiltà feudali nell'Italia moderna, mettendone in luce le specificità come le reciproche compenetrazioni¹⁷. Il rilievo dato negli ultimi decenni ad un

¹⁴ Cfr. le considerazioni introduttive in ANDREA GAMBERINI, *Oltre le città. Aspetti territoriali e culture aristocratiche nella Lombardia del tardo medioevo*, Roma, Viella 2009, pp. 9-25, con bibliografia pregressa. Su Sismondi cfr. MARIA PIA CASALENA, *Libertà, progresso e decadenza. La storiografia di Sismondi*, Bologna, Bologna University Press 2016.

¹⁵ ANGELO VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del Quattrocento e Cinquecento*, Milano, Unicopli 1997² (1^a ed. 1964), p. 229.

¹⁶ Cfr. la sintesi di GIORGIO CHITTOLINI, *Stati padani, «Stato del Rinascimento»: problemi di ricerca*, in ID., *Persistenze feudali e autonomie comunitative in stati padani fra Cinque e Settecento*, a cura di Giovanni Tocci, Bologna, CLUEB 1988, pp. 9-29. Per la Terraferma veneta cfr. MICHAEL KNAPTON, *'Nobiltà e popolo' e un trentennio di storiografia veneta*, «Nuova Rivista Storica», LXXXII, 1998, pp. 167-192. Sul Bresciano si vedano ALESSANDRA ROSSINI, *Le campagne bresciane nel Cinquecento. Territorio, fisco, società*, Milano, FrancoAngeli 1994, e Carla Boroni, Sergio Onger e Maurizio Pegrari, a cura di, *Rive e rivali. Il fiume Oglio e il suo territorio*, Roccafranca (Brescia), La Compagnia della Stampa Masetti Rodella 1999.

¹⁷ Si vedano CESARE MOZZARELLI, *Stato, patriziato e organizzazione della società nell'Italia moderna*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», II, 1976, pp. 421-512; Cesare Mozzarelli e Pierangelo Schiera, a cura di, *Patriziati e aristocrazie nobiliari. Ceti dominanti e organizzazione del potere nell'Italia centro-settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, Trento, Libera Università degli Studi di Trento 1978; Renata Ago e Maria Antonietta Visceglia, a cura di, *Signori, patrizi, cavalieri in Italia centro-meridionale nell'età moderna*, Roma-Bari, Laterza 1992. Cfr. anche CLAUDIO DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza 1988, e MARIO DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni 2002.

tema tradizionalmente trascurato come quello della corte¹⁸ e le ricerche condotte con occhi nuovi su feudi e feudalità hanno contribuito a porre sotto una luce diversa le vecchie 'persistenze', individuandole come uno dei tratti caratteristici del pluralismo istituzionale dell'Antico regime¹⁹.

Così Joanne Ferraro ha potuto accennare, di sfuggita, alla tendenza dei Martinengo, dei Gambara e degli Avogadro ad adottare l'immagine di un potere principesco gravitante attorno alle corti più che al centro urbano, constatando che al loro spiccato protagonismo dentro e fuori la città non corrispondeva una partecipazione altrettanto vistosa alla vita istituzionale del comune²⁰. È stata messa a fuoco, inoltre, la persistenza fino agli anni '40 del Cinquecento di una *pars Imperii* con agganci internazionali, capeggiata da esponenti di famiglie nobiliari-feudali di tradizioni 'ghibelline'²¹. Ulteriori affondi hanno messo a fuoco la sorprendente autonomia delle strategie politiche dei Gambara tra Cinque e Seicento, contribuendo a delineare un quadro già in parte definito dagli studi sugli Avogadro e sui Martinengo Colleoni, da Barco e Cesaresco²². Ne emerge il profilo di

¹⁸ CESARE MOZZARELLI, *Corte e amministrazione nel principato gonzaghese*, «Società e storia», v, 1982, pp. 245-262; PIERPAOLO MERLIN, *Nelle stanze del re. Vita e politica nelle corti europee tra XV e XVIII secolo*, Roma, Salerno 2010; Rubén González Cuerva, Alexander Koller, edited by, *A Europe of Courts, a Europe of Factions. Political Groups at Early Modern Centres of Power (1550-1700)*, Leiden-Boston, Brill 2017.

¹⁹ RENATA AGO, *La feudalità in età moderna*, Roma-Bari, Laterza 1994; AURELIO MUSTI, *Il feudalesimo nell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino 2007; Cinzia Cremonini e Riccardo Musso, a cura di, *I feudi imperiali in Italia tra XV e XVIII secolo*, Roma, Bulzoni 2010; STEFANO CALONACI, *Lo spirito del dominio. Giustizia e giurisdizioni feudali nell'Italia moderna (secoli XVI-XVIII)*, Roma, Carocci 2017. Cfr. inoltre Giorgio Dell'Oro, Blythe Alice Raviola e Vittorio Tigrino, a cura di, *Feudi del Papa? Controversie sulla sovranità nell'Italia moderna*, «Cheiron», II, 2016.

²⁰ JOANNE FERRARO, *Family and Public Life in Brescia, 1580-1650. The Foundations of Power in the Venetian State*, Cambridge, Cambridge University Press 1993 (ed. it. 1998). Cfr. anche alcuni cenni in STEPHEN BOWD, *Venice's Most Loyal City. Civic Identity in Renaissance Brescia*, Cambridge-London, Harvard University Press 2010, pp. 61-63.

²¹ ENRICO VALSERIATI, *Tra Venezia e l'Impero. Dissenso e conflitto politico a Brescia nell'età di Carlo V*, Milano, FrancoAngeli 2016.

²² SIMONA NEGRUZZO, *I Gambara, una dinastia episcopale*, in Gabriele Archetti e Angelo Baronio, a cura di, *La corte del mito. Gambara antico feudo della Bassa*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana 2009, pp. 165-186; PAOLO MARIA AMIGHETTI, *Ambizioni curiali e carriera diplomatica di Francesco Gambara tra Roma, Venezia e l'Impero*, in *I Gambara e Brescia*, op. cit., pp. 69-89; ENRICO VALSERIATI, *Ascesa politica e vita privata di Pietro Avogadro (1385 ca.-1473)*, in Id. e Simone Signaroli, a cura di, «El patron di tanta alta ventura»: *Pietro Avogadro tra Pandolfo Malatesta e la dedizione di Brescia a Venezia*, Atti della giornata di studi (Brescia, 3 giugno 2011), Travagliato-Brescia, Edizioni Torre d'Ercole 2013, pp. 3-61; CRISTINA GIOIA, *Aristocratic Bandits and Outlaws: Stories of Violence and Blood Ven-*

una feudalità relativamente contenuta nel numero dei suoi esponenti e nell'ampiezza ed estensione delle giurisdizioni, ma capace comunque di condizionare la società locale in misura determinante e di interagire direttamente, senza bisogno della mediazione cittadina, con i rappresentanti del potere veneziano, in una dialettica carica di ambiguità e di incomprensioni²³. Le usurpazioni di diritti e privilegi regolarmente registrate da rettori e provveditori, spesso considerate alla stregua di semplici abusi, andrebbero forse viste come tentativi di far valere una concezione 'signorile' del potere, alternativa a quella proposta dal repubblicanesimo veneziano e condivisa dall'élite cittadina. D'altronde le terre della Bassa, dove ancora gli esponenti della nobiltà erano soliti abitare almeno per alcuni periodi dell'anno, erano situate a ridosso di un'area tradizionalmente segnata dalla presenza feudale-signorile e dall'influenza di corti come quelle gonzaghesche e quella farnesiana: una contiguità geografica che si rifletteva sulle strategie matrimoniali e di carriera come sull'impiego e lo scambio di maestranze artistiche e architettoniche²⁴. Difficile pensare che il mosaico di minuscoli feudi imperiali e di micro-principati all'ombra di centri di irradiazione della cultura cortigiana come Parma e Mantova non esercitasse la sua attrazione sulle terre circconvicine dei feudatari bresciani²⁵. Essi, pur assumendo – come del resto quelli friulani, trevigiani ecc. – un atteggiamento di esteriore deferenza nei confronti della Repubblica, erano infatti inseriti in reti politiche ben più estese di quelle che facevano capo al patriziato lagunare e che pure contribuirono, tra Cinque e Seicento, ad avvicinare le élites della Terraferma ai circuiti del *patronage* veneziano²⁶.

detta on the Border of the Venetian Republic (16th-17th Century), in Steven G. Ellis, Lud'a Klusáková, edited by, *Imagining Frontiers, Contesting Identities*, Pisa, Pisa University Press 2007, pp. 93-107; Pierantonio Lanzoni e Sergio Onger, a cura di, *Una famiglia nobiliare di Terraferma: i Martinengo da Barco. Ambiente, patrimonio, stili di vita nella pianura bresciana in età moderna*, Roccafranca (Brescia), La Compagnia della Stampa Massetti Rodella 2009; ALFREDO VIGGIANO e ENRICO VALSERIATI, *Venezia in Lombardia. Rapporti di potere e ideologie di parte (secc. XV-XVI)*, in Marco Bizzarini e Elisabetta Selmi, Brescia, a cura di, *Fortunato Martinengo. Un gentiluomo del Rinascimento fra arti, lettere e musica*, Brescia, Morcelliana 2018, pp. 51-74.

²³ Cfr. SERGIO ZAMPERETTI, *I piccoli principi. Signorie locali, feudi e comunità soggette nello Stato regionale veneto dall'espansione territoriale ai primi decenni del '600*, Venezia, Il Cardo 1991; ID., *Alla ricerca*, op. cit.

²⁴ ELISA SALA, *Giuseppe Dattaro dei Pizzafuoco. Commesse bresciane e itinerari gonzagheschi in chiusura del XVI secolo*, «Arte Lombarda», CXCI-CXCII, 2021, 1-2, pp. 55-70.

²⁵ Sul tema cfr. i saggi contenuti nel volume *I feudi imperiali in Italia tra XV e XVIII secolo*, op. cit.

²⁶ LUCIANO PEZZOLO, *Nobiltà militare e potere nello stato veneziano fra Cinque e Seicen-*

Tali lealtà molteplici, per quanto tollerate da una Serenissima solitamente restia a entrare in collisione con i referenti di spicco delle società suddite, tradivano forme di disaffezione che in casi estremi potevano assumere i contorni di defezioni o scoperte compromissioni con principi ostili a Venezia: era il caso dei Gambara, eredi a inizio Seicento di una lunga tradizione di fedeltà all'Impero, ma anche dei patrizi vicentini Valmarana, che ostentavano verso entrambi i rami di casa d'Austria una devozione dal sapore anti-veneziano²⁷. Notissime, poi, le simpatie asburgiche dei nobili friulani, al netto dell'atteggiamento filo-marciano degli influenti Savorgnan²⁸.

I decenni tra la fine del XVI e la metà del XVII secolo conobbero una difficile ridefinizione del ruolo e dell'influenza delle nobiltà suddite, che fu causa di un deterioramento degli equilibri locali evidente in diverse aree della Terraferma ma soprattutto nel Bresciano²⁹. I risvolti criminali di questa stagione di tensioni, evocati, talvolta in tono moralistico, a ribadire l'immagine di un Seicento dissoluto e decadente, non costituiscono tuttavia l'unico aspetto saliente della vita nobiliare bresciana³⁰. Sarebbero da approfondire le implicazioni politiche e anche culturali della presenza in città di un ceto abituato a connotarsi come feudale, partecipe ed anzi ai vertici della vita sociale della *civitas* e al tempo stesso irriducibile ad una dimensione soltanto urbana; per non parlare della già accennata tendenza di molti esponenti di questo ceto a costruire *network* al di fuori della stessa Terraferma. Se infatti la presenza e l'influenza cittadina della feudalità era

to, in Antonella Bilotto, Piero Del Negro e Cesare Mozzarelli, a cura di, *I Farnese. Corti, guerra e nobiltà in antico regime*, Roma, Bulzoni 1997, pp. 397-418.

²⁷ PAOLO MARIA AMIGHETTI, *La nobiltà di Terraferma tra Venezia e le corti europee. I Gambara nella Praga di Rodolfo II (1584-1598)*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», CII, 2022, pp. 221-238; ANDREA SAVIO, *Nobili vicentini nei territori imperiali. Relazioni private e incarichi professionali nel '500*, in Elena Taddei, Matthias Schnettger und Robert Rebitsch, herausgegeben von, „Reichsitalien“ in Mittelalter und Neuzeit / „Feudi imperiali italiani“ nel Medioevo e nell'Età moderna, «Innsbrucker Historische Studien», XXXI, 2017, pp. 51-59.

²⁸ LAURA CASELLA, *I Savorgnan. La famiglia e le opportunità del potere*, Roma, Bulzoni; ANTONIO CONZATO, *Dai castelli alle corti. Castellani friulani tra gli Asburgo e Venezia, 1545-1620*, Verona, Cierre 2005; ALBINA DE MARTIN PINTER, *Reti di donne sul confine friulano. Lettere femminili nell'archivio Della Torre (XVII secolo)*, «Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXV, 1, 2013, pp. 97-114.

²⁹ CLAUDIO POVOLO, *L'intrigo dell'onore. Poteri e istituzioni nella Repubblica di Venezia tra Cinque e Seicento*, Verona, Cierre 1997; su Brescia cfr. ENRICO VALSERIATI, «La malvagità de presenti tempi». Istituzioni, poteri informali e proposte politiche a Brescia nel primo Seicento, in *I Gambara e Brescia*, op. cit., pp. 49-67.

³⁰ FLAVIANO CAPRETTI, *Mezzo secolo di vita vissuta a Brescia nel Seicento*, Brescia, Pavoniana 1934.

garantita dalle clientele e dai legami matrimoniali di queste case con le famiglie 'di consiglio', erano le esperienze maturate fuori Brescia a contraddistinguere il comportamento politico della nobiltà maggiore. La proiezione sovralocale di vari esponenti delle principali famiglie nobiliari-feudali testimonia della volontà di accedere ad un grado di distinzione ulteriore, a volte in linea con i trascorsi del lignaggio di appartenenza, a volte nel tentativo di compiere un salto di qualità.

Il conte Annibale Gambara, noto soprattutto per lo stile di vita violento e a lungo bandito dallo stato veneto, mantenne rapporti duraturi con la corte farnesiana, risiedendo a Parma e dando in sposa la figlia Taddea al conte piacentino Federico Dal Verme. Sembra inoltre che in diverse circostanze egli intrattenesse trattative riservate con il governatore di Milano, che non mancarono di destare sospetti tra il patriziato lagunare in una fase estremamente tesa dei rapporti ispano-veneziani³¹. Suo fratello Francesco Gambara, smesso nel 1610 l'abito ecclesiastico, intraprese negli anni '20 la carriera diplomatica al servizio dell'imperatore Ferdinando II d'Asburgo, svolgendo l'incarico di ambasciatore straordinario presso diverse corti italiane³². Più lunga – e più nota – la carriera del conte Francesco Martinengo Colleoni presso la corte sabauda, che datava dagli anni '60 del Cinquecento e giunse al termine soltanto con l'invasione del Monferrato del 1613, che lo vide contrario³³. Tornato al servizio di Venezia, ricoprì l'incarico di capitano generale della cavalleria leggera conservando nel suo castello di Cavernago un centro di potere pressoché autonomo³⁴. Ancora diversi gli itinerari di Girolamo Martinengo di Padernello, militare al servizio della Repubblica ma anche avventuriero in Ungheria, e soprattutto uomo di fiducia del duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, che lo accolse nel 1608 tra i suoi cavalieri del Redentore. I fratelli Tomaso e Camillo Caprioli, poi, esponenti di una famiglia che Giacomo Lanteri avrebbe forse collocato un gradino sotto ai Gambara e ai Martinengo, tra i «titolati senza feudo», si distinsero come militari nelle Fiandre e soprattutto in Ungheria³⁵. Nel me-

³¹ Archivio di Stato di Venezia, Inquisitori di Stato, *Dispacci degli ambasciatori*, Mantova e Milano, b. 449, 25 febbraio 1613.

³² AMIGHETTI, *Ambizioni curiali*, cit.

³³ ANDREA PENNINI, «Con la massima diligentia possibile». *Diplomazia e politica estera sabauda nel primo Seicento*, Roma, Carocci 2015, pp. 139-145. Sulla guerra si veda anche Pierpaolo Merlin, Frédéric Ieva, a cura di, *Monferrato 1613. La vigilia di una crisi europea*, Roma, Viella 2016.

³⁴ GIOIA, *Aristocratic Bandits*, op. cit.

³⁵ PAOLO MARIA AMIGHETTI, «Una cristiana, et cavalleresca via di travagliare». *Nobili bresciani in Ungheria e Transilvania durante la "Lunga guerra" (1593-1606)*, in Carlo Baz-

desimo conflitto risultavano impegnati, tra gli anni '90 del Cinquecento e i primi del Seicento, anche esponenti di casa Avogadro e di altri rami dei Martinengo: la nobiltà militare bresciana, feudale e no, vide quindi nella guerra d'Ungheria un'occasione non soltanto di impiego ma anche di mobilità e, in casi particolarmente fortunati, di ascesa nei ranghi dell'esercito cesareo e di frequentazione della corte imperiale³⁶.

La diffusa tendenza a costruire carriere militari, ma non solo, fuori dello stato veneziano è stata riconosciuta come un sintomo e al tempo stesso una conseguenza della mancata integrazione tra la Repubblica e le *élites* suddite, specialmente nei territori di confine³⁷. Una nobiltà che, nonostante le aperte attestazioni di fedeltà, appariva insoddisfatta e poco valorizzata³⁸, subiva il fascino delle grandi monarchie e dei più modesti potentati italiani, al servizio dei quali poteva ottenere incarichi e riconoscimenti percepiti come più consoni alle proprie ambizioni. Queste dinamiche facevano anche gli interessi di Venezia, che in caso di necessità poteva fare affidamento su un ceto militare irrobustito dalle esperienze maturate in diversi conflitti³⁹. Ma in tale atteggiamento aveva forse il suo peso la necessità di ribadire una superiorità di *status* specialmente nei confronti di un 'patriziato' tendenzialmente confinato in un perimetro provinciale. In questo senso si manifestava, in modo abbastanza evidente, lo scarto tra un'élite di respiro cittadino, mirante all'occupazione delle cariche civiche, e un ristretto nucleo di nobili dediti – sia pure in modo non esclusivo e sempre meno caratterizzante – al mestiere delle armi⁴⁰, e soprattutto alla frequentazione di corti fuori dei

zani, a cura di, *Da Brescia all'Europa. Viaggiatori e itinerari in età moderna*, Brescia, Morcelliana 2023, pp. 103-120.

³⁶ Sul tema in generale cfr. GIAMPIERO BRUNELLI, *Circolazione geografica e mobilità sociale. Ripensare la partecipazione degli italiani alle guerre d'Ungheria*, «Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXXIII, 1, 2021, pp. 77-86.

³⁷ Cfr. GAETANO COZZI, *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Governanti e governati nel Dominio di qua dal Mincio nei secoli XV-XVIII*, ora in Id., *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in età moderna*, Venezia, Marsilio 1997, pp. 291-352.

³⁸ ANTONIO CONZATO, *Opportunismi nobiliari e opportunità perdute da Venezia. Servire Venezia servendo gli Asburgo? Il caso di Giovanni Sforza Porcia*, in Massimo Gaddi e Andrea Zannini, a cura di, «Venezia non è da guerra». *L'Isontino, la società friulana e la Serenissima nella guerra di Gradisca (1615-1617)*, Udine, Forum 2008, pp. 143-168.

³⁹ PEZZOLO, *Nobiltà militare*, op. cit.

⁴⁰ Cfr. SERGIO ZAMPERETTI, *Dal contado alla città. La feudalità veneta e la questione militare in età moderna*, in Edoardo Demo e Andrea Savio, a cura di, *Uomini del contado e uomini di città nell'Italia settentrionale del XVI secolo*, Palermo, New Digital Frontiers 2017, pp. 329-339.

confini della Repubblica. L'appartenenza ad un contesto provinciale urbanizzato, molto diverso dal Friuli feudale, e la visibile presenza cittadina di queste famiglie non impedivano loro di ricercare una legittimazione cortigiana che non poteva avere il suo fulcro nella città, e che dava piuttosto accesso alla più vasta scena italiana ed europea.

Bartolomeo Arnigio faceva dire a uno dei personaggi delle sue *Veglie* che si potesse «distinguere in questo modo la nobiltà, che una ne sia da ogni lato compiuta, et famosa, et un'altra, che solo nella sua patria in qualche stima tenuta sia»⁴¹. Era evidente che, a Brescia, potevano ambire ad una visibilità e riconoscibilità davvero sovralocali soltanto gli esponenti della nobiltà maggiore, abituati a calcare i campi di battaglia europei e a frequentare le corti italiane e oltremontane. Non a caso la quarta *Veglia* («Nella quale si tratta della perfetta nobiltà, e delle condizioni d'un ottimo cittadino») si apriva con l'ingresso in scena di Giulio Martinengo della Pallata, Malatesta Martinengo da Barco, Alfonso Caprioli e Paolo Emilio Martinengo di Villachiarà, quattro esponenti cioè di alcune delle principali casate bresciane, due dei quali – Giulio e Malatesta Martinengo – erano anche patrizi veneziani⁴². E se uno degli interlocutori argomentava che una famiglia nobile, per essere veramente tale, doveva nascere da una città altrettanto nobile, pure faceva derivare la grandezza di una città da quella delle sue famiglie: «se le città diventano famose et grandi per le famiglie, probabile non è, che in una città vile et oscura siano famiglie di chiaro nome»⁴³. Seguiva un lungo elenco dei bresciani che avevano illustrato la patria: primi fra tutti erano citati i membri di casa Gambarà, «famosa in tutte le corti della Christianità»⁴⁴, e segnatamente il militare Brunoro, a lungo al servizio dell'imperatore Carlo V; poi i tanti Martinengo e Avogadro che dal Quattrocento alla seconda metà del Cinquecento erano stati protagonisti, come militari e *leader* politici, delle vicende cittadine. Solo infine, legati a un fatto di stretta attualità come la battaglia di Lepanto⁴⁵, apparivano i nomi di un Cavalli, un Fisogni e un Averoldi⁴⁶. In seconda battuta, con analogia ma più succinta enfasi, venivano ricordati i nomi di personalità note per la loro eloquenza, come Vincenzo Porcellaga, ed illu-

⁴¹ BARTOLOMEO ARNIGIO, *Le dieci veglie de gli ammendati costumi dell'humana vita*, in Treviso, appresso Vangelista Deuchino 1602, p. 162.

⁴² *Ibid.*, pp. 154-155.

⁴³ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 171-172.

⁴⁵ La prima edizione delle *Veglie* risale al 1576.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 173.

stri giuristi, tra i quali Giacomo Chizzola e Vincenzo Stella⁴⁷. L'opera, il cui autore si era del resto giovato della protezione accordatagli dai Martinengo e dai Gambara⁴⁸, ribadiva una gerarchia di onori e preminenze che riconfermava al vertice le famiglie feudali che gli stessi rettori veneziani solevano segnalare al Senato come prime tra le 'principali' della città.

La quasi totale assenza di ricerche aggiornate sulla feudalità bresciana rende difficile approfondirne qui, caso per caso, strategie politiche, itinerari di carriera e rapporti con le istituzioni cittadine. Appare in ogni caso evidente come lo studio di queste famiglie possa contribuire non solo ad arricchire la nostra conoscenza della storia della società bresciana nei secoli dell'età moderna, ma anche ad allargarne le prospettive geografiche e metodologiche. La mobilità di questi nobili, impegnati spesso in triangolazioni imprevedute (da Mantova a Bologna, da Parma a Milano, da Torino a Venezia, o anche fuori d'Italia), suggerisce l'opportunità di estendere di conseguenza il raggio d'azione delle indagini future: si può insomma cercare di scrivere una storia della nobiltà bresciana (anche) a partire da documenti conservati ad esempio nell'Archivio Gonzaga, o nei fondi dell'Archivo General de Simancas. La dispersione delle informazioni costituisce prova indiretta dell'ampiezza, a tratti davvero europea, degli itinerari percorsi tra Cinque e Seicento da una nobiltà a ragione giudicata 'inquieta', impegnata a ritagliarsi un ruolo sia pure (ma non sempre) modesto nell'Europa delle corti. Ma restano da approfondire anche i rapporti della feudalità bresciana con l'élite di governo veneziana, fondati su legami personali, di *patronage* e talvolta anche matrimoniali che coinvolgevano tanto i nobili già ascritti al patriziato lagunare quanto gli esclusi (come i Gambara, che vi sarebbero entrati nel 1653, o i Martinengo dalle Palle, ammessi nel 1689). Allo stesso modo rimane da verificare se e fino a che punto la progressiva integrazione di alcune famiglie nobili nell'ambiente veneziano³, avviata o accelerata dall'accesso al Maggior Consiglio nel corso del Seicento, abbia orientato verso la Laguna gli interessi e le strategie di case tradizionalmente rivolte altrove.

Naturalmente l'analisi dei fondi familiari, in molti casi cospicui e ancora poco studiati, si presenta come assai proficua. Lo studio non solo delle dimore ma della cultura materiale, dei consumi, dell'organizzazione degli uomini di casa promette, sulla scia di ricerche in questo caso già avviate, di

⁴⁷ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁸ Cfr. la voce a cura di SIMONA CARANDO, *Arnigio, Bartolomeo* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, consultato nell'edizione online, https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-arnigio_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima visita: 13 agosto 2022).

colmare molte lacune⁴⁹. Pur senza affrettare conclusioni, balza all'occhio, alla semplice scorsa di documenti ricchi di informazioni come le polizze d'estimo, l'elevato numero degli stipendiati che componevano la servitù, la cui presenza contribuiva all'amministrazione della casa costituendo al contempo indizio indiretto del prestigio dei padroni. Anche all'interno del ristretto novero delle famiglie più importanti, tuttavia, sembra possibile individuare un notevole divario nel numero e forse nella diversificazione delle mansioni tra gli uomini e le donne al servizio di alcuni rami dei Martinengo e quelli di casa Gambarà, a tutto vantaggio di questi ultimi⁵⁰. In generale i problemi dell'economica, cioè del governo della casa e della sua organizzazione, rientravano a pieno titolo nell'esperienza quotidiana di un ceto ricettivo di mode, orientamenti culturali e necessità di rappresentanza comuni alla società nobiliare europea⁵¹. Anche sul versante degli intrecci culturali tra le province venete di là del Mincio e il più vasto orizzonte europeo, tema in parte esplorato di recente per il Bergamasco⁵², sembra possibile avviare indagini di notevole interesse. Un approccio attento a tutte queste commistioni può quindi restituire una prospettiva più completa su un'élite che, pur radicata localmente, scommise a lungo sulle sue possibilità di apertura e integrazione in contesti estranei al distretto e alla stessa Terraferma.

⁴⁹ A titolo di esempio si vedano BARBARA BETTONI, *Stili di vita e interni domestici del patriziato bresciano nel secondo Cinquecento*, in *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, a cura di Filippo Piazza e Enrico Valseriati, Brescia, Morcelliana 2016 («Annali di storia bresciana», 4), pp. 75-91 e, nello stesso volume, *Palazzi bresciani del secondo Cinquecento. Una nuova schedatura critica*, a cura di Irene Giustina e Elisa Sala, pp. 265-312; PAOLO DE MONTIS, *L'armeria dei conti Gambarà, da un inventario del 1615-1618*, «Armi antiche», 2019, pp. 93-146.

⁵⁰ Archivio di Stato di Brescia, Archivio Storico Civico, *Polizze d'estimo*, bb. 84B, 422.

⁵¹ FRIGO, *Il padre di famiglia*, cit.

⁵² RODOLFO VITTORI, *Una cultura di confine. Cultura scritta d'élite, biblioteche e circolazione del sapere a Bergamo (1480-1600)*, Milano, FrancoAngeli 2020 («Temi di storia»); LORENZO COMENSOLI ANTONINI, *La maggioranza silenziosa della Controriforma. Il cardinale bergamasco Giovanni Girolamo Albani (1509-1591)*, Milano, Unicopli 2020.

GIULIO ONGARO*

BRESCIA E IL SUO TERRITORIO
NELLA RIVOLUZIONE MILITARE VENEZIANA
(SECC. XVI-XVII)**

Il presente contributo mira ad analizzare il ruolo che le provincie d'Oltre Mincio, ed in particolare il Bresciano, ebbero nelle trasformazioni dell'apparato militare veneziano tra la seconda metà del Cinquecento e i primi decenni del secolo successivo. Oltre all'ingente impegno richiesto – in termini di uomini e di capitali – nel processo di riammodernamento delle fortificazioni, di formazione delle milizie rurali, e nella produzione del salnitro, si osserverà il coinvolgimento della città e del territorio di Brescia, nonché delle sue valli e della Riviera gardesana, nei conflitti marittimi e terrestri che impegnarono la Repubblica soprattutto nel corso del Seicento.¹

* Ricercatore di Storia economica presso l'Università degli Studi Milano Bicocca.

**Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 15 ottobre 2021, in occasione delle celebrazioni per il 1600° anniversario della fondazione di Venezia.

¹ Il testo è una rielaborazione dell'intervento presentato il 15 ottobre 2021 presso l'Ateneo di Brescia e rappresenta una sintesi di quanto già pubblicato in altri contributi, in particolare in GIULIO ONGARO, *Peasants and Soldiers. The management of the Venetian military structure in the Mainland Dominion between the 16th and 17th centuries*, London-New York, Routledge, 2017; *Valermi del braccio de i soldati delle cernide: milizie rurali venete e controllo del territorio tra XVI e XVII secolo*, in Livio Antonielli e Stefano Levati, a cura di, *Tra polizie e controllo del territorio: alla ricerca delle discontinuità*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017, pp. 9-31; *L'impatto economico nell'alta Valcamonica della campagna franco-veneta di Valtellina*, in Giulio Ongaro e Simone Signaroli, a cura di, *I cannoni di Guspessa. I comuni di Edolo e Mu ai margini della Guerra dei Trent'anni (1624-1625)*, Breno, Servizio archivistico comprensoriale di Valle Camonica, 2016, pp. 19-31.

IL CONTESTO: LA NASCITA DEL *FISCAL-MILITARY STATE* VENEZIANO

Il XVI secolo rappresentò un momento cruciale per la nascita del cosiddetto ‘stato moderno’² e il caso veneziano non fa eccezione: in breve, al termine della Guerra della Lega di Cambrai la Dominante associò alla riconquista della Terraferma e alla ridefinizione dei rapporti con i territori sudditi³ un importante processo di ammodernamento del proprio apparato militare secondo i criteri della ‘Rivoluzione Militare’,⁴ affiancato da una parallela ridefinizione della struttura fiscale dello Stato, con riferimento tanto al debito pubblico quanto, soprattutto, allo sviluppo della tassazione diretta.⁵ Sarebbe eccessivamente dispendioso in questa sede indagare nel dettaglio questo importante processo di strutturazione del ‘moderno’ stato veneziano, in un contesto peraltro di analoghe trasformazioni che coinvolsero le altre realtà statuali dentro e fuori il continente europeo; ciò che preme qui sottolineare è come questi cambiamenti ebbero importanti ricadute sui territori sudditi, in particolare su quelli situati ai confini della Repubblica, in termini di rapporti di potere tra città e territori (come è intuibile il riferimento è alla nascita dei Corpi Territoriali),⁶ ma soprattutto

² Elena Fasano Guarini, a cura di, *Potere e società negli stati regionali del ‘500 e ‘600*, Bologna, Il Mulino, 1978; Giorgio Chittolini, Anthony Molho, Pierangelo Schiera, a cura di, *Origini dello Stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1994.

³ GIUSEPPE DEL TORRE, *Venezia e la terraferma dopo la guerra di Cambrai: fiscalità e amministrazione 1515-1530*, Milano, FrancoAngeli, 1986.

⁴ GEOFFREY PARKER, *The military revolution: military innovation and the rise of the West, 1500-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

⁵ LUCIANO PEZZOLO, *L'oro dello Stato. Società, finanza e fisco nella Repubblica di Venezia del secondo ‘500*, Venezia, Il Cardo, 1990; *Il fisco dei Veneziani. Finanza pubblica ed economia tra XV e XVII secolo*, Sommacampagna, Cierre, 2003; Giorgio Borelli, Paola Lanaro, Francesco Vecchiato, a cura di, *Il sistema fiscale veneto. Problemi e aspetti, XV-XVIII secolo*, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1982; MICHAEL KNAPTON, *Il sistema fiscale nello stato di terraferma, secoli XIV-XVIII. Cenni generali*, in Id. et alii, a cura di, *Venezia e la Terraferma. Economia e Società*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1989, pp. 9-30; *Le dinamiche delle finanze pubbliche*, in Girolamo Arnaldi et alii, a cura di, *Storia di Venezia*, Volume III, *La formazione dello stato patrizio*, Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 475-528. Per una sintesi rimando al mio *Le finanze locali nella Repubblica di Venezia tra XVI e XVII secolo: alcune riflessioni*, «Proposte e Ricerche», LXXXVII, 2022, pp. 13-36.

⁶ DEL TORRE, *Venezia e la terraferma*, op. cit.; Giorgio Cracco e Michael Knapton, a cura di, *Dentro lo “stado italico”. Venezia e la terraferma fra Quattro e Seicento*, Trento, Gruppo Culturale Civis, 1984; SERGIO ZAMPERETTI, *I “sinedri dolosi”: la formazione e lo sviluppo dei corpi territoriali nello stato regionale veneto tra ‘500 e ‘600*, «Rivista Storica Italiana», a. IC, fasc. II, 1987, pp. 269-320. Nello specifico sul Corpo Territoriale bresciano cfr. DANIELE MONTANARI, *Quelle terre al di là del Mincio. Brescia e il contado in età veneta*, Brescia,

per quanto riguarda gli sforzi economici e umani richiesti per la strutturazione dell'apparato militare secondo i criteri della *Military Revolution*.⁷ Volendo proporre una schematica cronologia, possiamo dire che nel corso del XVI secolo – indicativamente dagli anni Venti del Cinquecento agli anni Venti del secolo successivo – gli sforzi della Repubblica e dei suoi sudditi furono rivolti a questo obiettivo; ben pochi furono gli impegni militari terrestri che coinvolsero la Serenissima, anche se questa tranquillità venne compensata dal continuo riaccendersi degli scontri marittimi con l'Impero Ottomano.⁸ Con il primo decennio del Seicento la situazione mutò radicalmente: l'apparato militare veneziano era ormai definito, anche se i lavori alle fortificazioni e le modifiche nella struttura delle milizie continuarono nel corso del secolo, e diventò invece sempre più importante il coinvolgimento della Repubblica negli scontri terrestri. Alla Guerra di Gradisca (1615-1617), che impegnò le forze venete ai confini orientali del Dominio,⁹ fecero seguito una serie di conflitti che videro una partecipazione più o meno attiva della Serenissima e che si concentrarono ai confini occidentali della Repubblica: i moti Valtellinesi (1620-1626),¹⁰ la Guerra di Successione al Ducato di Mantova¹¹ e la Prima Guerra di Castro (1641-1644). Questi conflitti si inserirono peraltro in una fase di assestamento dei confini terrestri della Serenissima, iniziata con il Congresso di Rove-

Grafo, 2005 e ALESSANDRA ROSSINI, *Le campagne bresciane nel Cinquecento. Territorio, fisco, società*, Milano, FrancoAngeli, 1994.

⁷ JOHN R. HALE, *L'Organizzazione Militare di Venezia nel '500*, Roma, Jouvence 1990; PETER JANUARY e MICHAEL KNAPTON, *The Demands Made on Venetian Terraferma Society for Defence in the Early Seventeenth Century*, «Ateneo Veneto», a. CXCIV, s. III, 6/II, 2008, pp. 25-115; ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit.

⁸ In generale cfr. FRIEDERIC C. LANE, *Venice, a Maritime Republic*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1973 e Maddalena Redolfi, a cura di, *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia (1570-1670)*, Venezia, Arsenale, 1986.

⁹ MAURO VIGATO, *La guerra Veneto-arciduciale di Gradisca (1615-1617)*, «Ce fastu?», LXX, 1991, pp. 193-232; MAURO GADDI, *La Guerra di Gradisca*, in *Le armi di San Marco*, Quaderno 2012 della Società Italiana di Storia Militare, pp. 85-110; Mauro Gaddi e Andrea Zannini, a cura di, *Venezia non è da guerra: l'Isontino, la società friulana e la Serenissima nella guerra di Gradisca (1615-1617)*, Udine, Forum, 2008.

¹⁰ ANTONIO GIUSSANI, *La rivoluzione valtellinese del 19 luglio 1620*, Milano, Giuffrè, 1940; STEFANO ANDRETTA, *La Repubblica inquieta: Venezia nel Seicento tra Italia ed Europa*, Roma, Carocci, 2000, pp. 45-70; AGOSTINO BORROMEO, *La Valtellina crocevia dell'Europa: Politica e religione nella Guerra dei Trent'Anni*, Milano, Mondadori, 1998; *I cannoni di Guspessa*, op. cit.

¹¹ DAVID PARROTT, *The Mantuan Succession, 1627-1631: A sovereignty dispute in early modern Europe*, «English Historical Review», CXII, 1997, pp. 20-65.

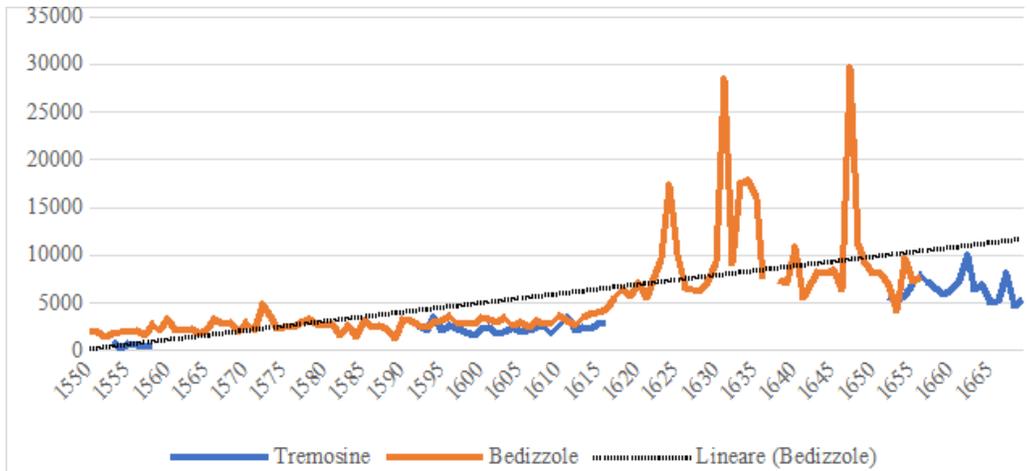
reto del 1605.¹² Questa situazione di pressoché perenne impegno militare ebbe conseguenze rilevanti soprattutto per le provincie al di là del Mincio, costantemente attraversate dagli eserciti in campo e, conseguentemente, direttamente coinvolte nell'alloggio dei soldati, nelle forniture di viveri e vettovaglie, oltre che dei carri necessari al supporto logistico e all'impiego delle locali milizie come presidio nelle fortezze e per il pattugliamento dei confini. Questo senza contare il riaccendersi dello scontro marittimo con i Turchi, che portò al prolungato conflitto per il controllo dell'isola di Candia (1645-1669).¹³

L'IMPATTO DEGLI ONERI MILITARI SUI BILANCI DELLE COMUNITÀ RURALI

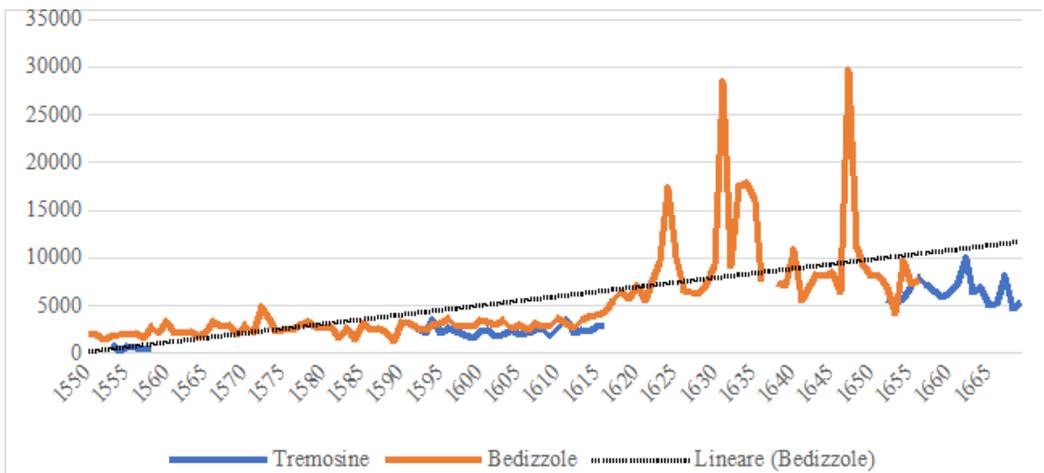
Questa differenziazione dell'impegno militare veneziano tra XVI e XVII secolo – con una prima fase di strutturazione dell'apparato militare, e una seconda di impegno diretto in conflitti terrestri – incise fortemente sulle dinamiche che caratterizzarono le finanze locali in questo lasso di tempo. In sintesi, possiamo dire che mentre nel corso del Cinquecento gli oneri militari ricaddero in maniera pressoché uniforme su tutte le aree del Dominio, nel Seicento il forte legame tra spesa militare e guerra guerreggiata significò, comprensibilmente, un concentrarsi degli esborsi nelle aree vicino al fronte. Basta osservare gli andamenti dei bilanci delle comunità rurali bresciane per cogliere immediatamente la differenza tra i due momenti (Tabb. 1-2).

¹² JACOPO PIZZEGHELLO, *L'onesto accomodamento. Il congresso di Rovereto del 1605 e il confine veneto sulle montagne vicentine*, Padova, il Prato, 2008; MAURO PITTERI, *I confini della Repubblica di Venezia. Linee generali di politica confinaria (1554-1786)*, in Claudio Donati, a cura di, *Alle frontiere della Lombardia. Politica, guerra e religione nell'età moderna*, Milano, FrancoAngeli, 2006, pp. 259-288; Walter Panciera, a cura di, *Questioni di confine e terre di frontiera in area veneta. Secoli XVI-XVIII*, Milano, FrancoAngeli, 2009.

¹³ *Venezia e la difesa del Levante*, op. cit.; EKKEHARD EICKHOFF, *Venezia, Vienna e i Turchi*, Milano, Rusconi, 1991; Gherardo Ortalli, a cura di, *Venezia e Creta. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Iraklion-Chanià, 30 settembre-5 ottobre 1997*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997; BENJAMIN ARBEL, *Venice's maritime empire in the early modern period*, in Eric R. Dursteler, a cura di, *A companion to Venetian history*, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 125-254; GIULIO ONGARO, *L'assedio di Candia: controllo della popolazione, dinamiche sociali e gestione dell'emergenza da parte delle autorità venete di fronte all'avanzata ottomana (1645-1669)*, «Società e Storia», CLVII, 2017, pp. 459-477.



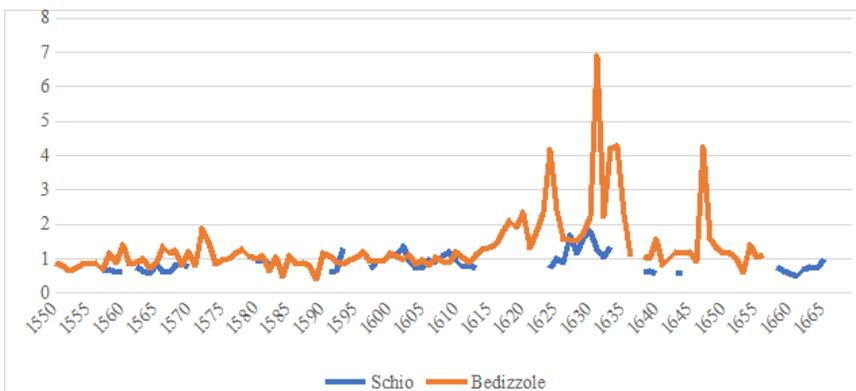
Tab. 1 - Uscite complessive (in lire bresciane non deflazionate) dei comuni di Tremosine e Bedizzole (1550-1669). Fonte: ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., p. 31.



Tab. 2 - Uscite complessive (in lire bresciane deflazionate) dei comuni di Tremosine e Bedizzole (1550-1669). Fonte: ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., p. 31.

Appare innanzitutto evidente come la parziale (ma modesta) tendenza all'aumento delle uscite delle comunità nel corso del Seicento fosse legata

in gran parte all'inflazione che colpì la lira,¹⁴ mentre invece ben più chiaro è il cambiamento nella *caratterizzazione* della spesa, più che nella sua *entità*. Infatti, nel corso del Cinquecento il livello di spesa è abbastanza stabile, ed è interessante notare anche la forte correlazione (con un coefficiente di 0.5) della serie di Bedizzole con quella di Tremosine. In altri termini, le uscite sono pressoché uniformi nel tempo e nello spazio, indice di una sostanziale equità nella distribuzione degli oneri tra le comunità. Nel Seicento gli importanti cambiamenti che interessarono la spesa militare – che copriva una buona fetta delle uscite complessive, assieme alle contribuzioni alla Dominante spesso legate esse stesse al mantenimento dell'esercito – comportarono un cambiamento nella caratterizzazione della spesa locale, che divenne molto più variabile, con picchi molto consistenti in coincidenza con le congiunture belliche. Non solo poi le spese delle comunità assunsero una caratterizzazione più emergenziale, essendo dunque meno diluite negli anni e, di conseguenza, anche meno affrontabili in modo razionale, ma si assiste anche ad una polarizzazione degli oneri verso le aree maggiormente interessate dai movimenti di truppe. Anche in questo caso, basta fare un rapido confronto fra due comunità (Bedizzole, nel Bresciano, e Schio, nel Vicentino) per rendersi conto della portata del fenomeno (Tab. 3) e di come la localizzazione geografica fosse un elemento determinante nell'ammontare e nella caratterizzazione degli oneri sostenuti.



Tab. 3 - Uscite complessive (su media 1600-1610, dati di partenza in lire deflazionate) delle comunità di Bedizzole e Schio (1550-1669). Fonte: ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., p. 27.

¹⁴ REINHOLD C. MUELLER, *The Venetian Money Market: Banks, Panics, and the Public Debt, 1200–1500*, volume II di F. C. LANE e R. C. MUELLER, *Money and Banking in Medieval and Renaissance Venice*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

Questo cambiamento nelle spese sostenute dalle comunità, soprattutto da quelle poste ai confini occidentali della Repubblica, basterebbe di per sé per spiegare le importanti difficoltà incontrate dai bilanci locali specialmente nel corso del XVII secolo; difficoltà che portarono con sé, come si vedrà meglio nelle pagine che seguono, perdita delle proprietà collettive, indebitamento, fino ad arrivare all'intervento diretto delle autorità venete per tentare di arginare il fenomeno. Va però detto che se ciò che rese evidenti le difficoltà delle finanze locali furono in larga parte gli oneri militari seicenteschi, le radici della crisi affondano nel secolo precedente e si legano in una certa misura anche alle spese sostenute dalle comunità per la costruzione dell'apparato militare veneziano. Vari furono infatti gli ambiti di spesa che videro impegnate le realtà rurali: innanzitutto la formazione delle *cernide*, contingenti contadini che andarono a formare un primo esempio di truppe suddite arruolate tramite leva obbligatoria. Grossomodo dalla metà del Cinquecento le comunità rurali dovettero stilare le liste dei miliziani, acquistare gli armamenti necessari – con una progressiva sostituzione poi nel corso del secolo delle armi bianche con moschetti e archibugi – organizzare le *mostre* e gli addestramenti, infine pagare l'alloggio per il capitano locale¹⁵. Già nel 1558 in tutta la Terraferma erano stati arruolati 150.000 uomini, di cui 2500 nel Bresciano,¹⁶ numero destinato a crescere con la formazione delle *cernide di rispetto* (in breve, riservisti) negli anni Settanta del secolo e con i nuovi contingenti di milizie confinarie costituiti nei primi decenni del Seicento, in coincidenza con l'inizio di quelle tensioni militari a cui si è fatto cenno nelle righe precedenti.¹⁷ A questi costi, si deve poi aggiungere l'utilizzo effettivo dei miliziani come presidio nelle fortificazioni, sui campi di battaglia nello Stato da Mar contro i Turchi nella seconda metà del Cinquecento e, per finire, l'esenzione dalla tassazione personale di cui i soldati godevano, cosa che se non rappresentò un costo per le comunità, contribuì però a ridurne le fonti di entrata.

Un altro ambito di spesa legato alla strutturazione cinquecentesca

¹⁵ LUCIANO PEZZOLO, *L'archibugio e l'aratro. Considerazioni e problemi per una storia delle milizie rurali venete nei secoli XVI-XVII*, «Studi Veneziani», VII, 1983; MICHAEL MALLET e JOHN R. HALE, *The military organisation of a Renaissance State: Venice from 1400 to 1617*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 350-366; JANUARY e KNAPTON, *The Demands Made on Venetian Terraferma Society*, op. cit., pp. 81-83; ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., pp. 39-42; ONGARO, «*Valermi del braccio de i soldati delle cernide*», op. cit., pp. 9-31.

¹⁶ ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., p. 61. In particolare, sulle milizie rurali nel Bresciano si veda FRANCESCO ROSSI, *Le armature da munizione e l'organizzazione delle cernide nel bresciano*, «Archivio Storico Lombardo», s. IX, v. VIII, 1969, pp. 169-186.

¹⁷ ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., pp. 40-42.

dell'apparato militare veneziano fu quello diretto alla modernizzazione delle fortificazioni, soprattutto nelle aree di confine. Già all'inizio del secolo iniziarono i lavori alle fortezze di Crema e Bergamo (1525), quindi a Legnago nel Veronese, cosa che portò poi alla creazione dell'omonima tassa nel 1528. Seguirono quindi gli interventi alle mura di Brescia (1527), Verona, Peschiera del Garda (1549), Asola, Orzinuovi e Pontevico, fino ad arrivare negli anni Novanta del Cinquecento all'avvio del cantiere di Palmanova.¹⁸ Come si può notare dall'elenco riportato, anche se il finanziamento dei lavori, così come l'invio di uomini come manodopera, coinvolse tutte le aree della Terraferma, i cantieri interessarono soprattutto il confine occidentale del Dominio, innanzitutto quindi le provincie d'Oltre Minicio.

Una polarizzazione ancora maggiore – seppure sempre in un contesto, è bene ricordarlo, di generale suddivisione dei costi tra tutte le provincie della Terraferma – caratterizza poi la costruzione dei *tezzoni* del salnitro e il loro mantenimento. Elemento fondamentale per la produzione della polvere da sparo, con l'utilizzo sempre maggiore di artiglierie e armi da fuoco nel corso del Cinquecento, il salnitro divenne un prodotto di vitale importanza, la cui produzione era strettamente controllata dallo Stato. Tramite appalti provinciali veniva assegnato ad uno o più *salnitrai* la produzione di questo nitrato ottenuto dalla fermentazione in apposite strutture di terre arricchite con le deiezioni delle pecore (circa 200 capi per ogni *tezzone*) o prelevato dalle pareti di luoghi particolarmente umidi (come cantine o miniere).¹⁹ Le comunità rurali dovevano occuparsi della costruzione delle tezze, del mantenimento del salnitraio, dei suoi aiutanti e delle pecore (dovendo tollerare anche i danni procurati da queste a terreni pubblici e privati), oltre che del trasporto delle terre, dell'acqua necessaria alla produzione del salnitro e del prodotto finito che prendeva quindi la via dell'Arsenale. In quelle aree poi a forte vocazione mineraria (come, ad esempio, la Valcamonica) la possibilità di ricavare il salnitro dai pozzi significava un importante intralcio al normale funzionamento delle strutture estrattive. Fu soprattutto tra gli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento che innumerevoli *tezzoni* vennero costruiti in tutta la Terraferma, con il coinvolgimento maggiore di alcune aree, tra le quali sicuramente il Bre-

¹⁸ *Ibid.*, pp. 42-47; HALE, *L'organizzazione militare di Venezia nel '500*, op. cit., pp. 263-270; MONICA CAMPAGNARO, *La costruzione delle fortezze di Legnago e Porto nel Cinquecento*, Verona, La Grafica, 2002.

¹⁹ WALTER PANCIERA, *Il governo delle artiglierie: tecnologia bellica e istituzioni veneziane nel secondo Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2005; ID., *Produzione e conservazione della polvere da sparo nel XVI secolo: il caso veneziano*, in Alessandra Dattero e Stefano Levati, a cura di, *Militari in età moderna. La centralità di un tema di confine*, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 63-82; ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., pp. 47-53.

sciano. Mentre infatti nel Vicentino, per fare un esempio, troviamo circa 14 strutture, nella provincia di Brescia furono almeno 28 le tezze erette,²⁰ alcune su ordine delle autorità venete, altre edificate abusivamente dai salnitrai, come si evince dalle petizioni inviate dalle comunità rurali che ne chiedevano l'abbattimento. I costi sostenuti dalle comunità direttamente interessate furono ingenti: ad esempio, basti pensare che nei primi mesi del 1584 il consiglio della comunità di Leno lamentò una spesa di ben 4.850 lire per la riparazione della casa del salnitraio e per la costruzione di un nuovo *tezzone*.²¹

Non va infine dimenticato che a questi oneri vanno aggiunte, soprattutto negli anni della Guerra di Cipro, le ingenti spese sostenute dalle comunità per finanziare il conflitto con i Turchi (tramite i sussidi straordinari imposti dalla Dominante) e per l'invio di rematori e guastatori da impiegare sulle galee veneziane e al fronte.²² L'andamento delle uscite del comune di Bedizzole è un ottimo esempio dell'incremento della spesa proprio negli anni del conflitto, che comportò dunque un impegno importante in termini di uomini e capitali anche per il Bresciano.²³ Da qui nell'agosto del 1566 vennero inviati 450 rematori, altri 670 nel giugno 1568, 366 nell'aprile 1570 e 70 nel mese di agosto dello stesso anno. Gli invii continuarono anche negli anni successivi,²⁴ tanto che secondo una petizione inviata nel 1573 dal Territorio bresciano, le comunità rurali della provincia avevano a quella data già inviato 3.000 uomini, per un costo di più di 180.000 ducati.²⁵

Come anticipato, fu però il Seicento a costituire un momento di svolta nella caratterizzazione degli oneri militari e nella loro localizzazione e distribuzione, con conseguenze importanti sulle finanze locali soprattutto nelle aree ai confini della Repubblica. Innanzitutto, va detto che alcuni dei costi cinquecenteschi legati alla costruzione dell'apparato militare ve-

²⁰ I *tezzoni* erano localizzati soprattutto nella bassa pianura: Gambara, Pralboino, Pontevico, Quinzano d'Oglio, Verolanuova, Pavone Mella, Calvisano, Manerbio, Leno, Carpenedolo, Orzinuovi, Orzivecchi, Bagnolo Mella, Ghedi, Montichiari, Calcinato, Lonato del Garda, Castenedolo, Bedizzole, Mairano, Cossirano, Travagliato, Chiari, Rovato, Palazzo, Gussago, oltre ad Iseo e Cemmo.

²¹ ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., p. 49.

²² *Ibid.*, pp. 53-57.

²³ CARLO PASERO, *La partecipazione bresciana alla guerra di Cipro e alla battaglia di Lepanto (1570-1573)*, supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1953», Brescia, Ateneo di Brescia 1954.

²⁴ ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., pp. 56-57.

²⁵ ROSSINI, *Le campagne bresciane nel Cinquecento*, op. cit., p. 180.

nezziano non vennero meno: tra il 1617 e il 1630 ad esempio le comunità bresciane furono impegnate in ingenti acquisti di armi per le milizie, a causa sia dell'aumento del numero di moschetti richiesti per ciascun contingente, sia per l'incremento di uomini arruolati a causa della formazione delle milizie confinarie.²⁶ Furono però i costanti venti di guerra che caratterizzarono la prima metà del secolo ad avere conseguenze maggiori sui bilanci locali. Per fare qualche esempio, nel 1628 (durante la Guerra di Successione al Ducato di Mantova dunque) Bedizzole spese 8.000 lire nell'alloggio di truppe sul suo territorio, 9.600 l'anno successivo e ben 23.864 lire nel 1630. Ma non furono solo le comunità di pianura ad essere interessate da questo fenomeno: comunità apparentemente isolate, come ad esempio Tremosine, videro un costante afflusso di *cappelletti* e soldati Corsi per sorvegliare i confini montani, quando non furono al centro di operazioni militari specifiche. È questo il caso, ad esempio, della Valcamonica negli anni Venti del secolo, con il passaggio di artiglierie e truppe veneziane dirette in Valtellina tramite il passo di Guspessa. In quell'occasione la Valle spese ben 137.400 lire, di cui più di 35.000 solo tra il luglio 1625 e il gennaio 1626, esattamente quando transitarono i contingenti veneti.²⁷ Costi quindi estremamente elevati, soprattutto in annate specifiche, e concentrati in singole aree geografiche: le comunità e le provincie non direttamente interessate dalle manovre militari erano poi tenute a rimborsare la loro quota ai villaggi dove si concentravano le soldatesche, ma al di là delle tempistiche con cui questi rimborsi arrivavano (se arrivavano), è indubbio che nell'immediato erano i bilanci delle singole comunità a dover far fronte a queste spese emergenziali. Questo senza contare il costante invio di miliziani nelle fortezze e al fronte, oltre alle enormi spese affrontate nel corso della Guerra di Candia.²⁸

DALL'INDEBITAMENTO ALL'INTERVENTO 'TUTORIO' STATALE

Il Seicento viene ricordato come un periodo di forti difficoltà per le finanze locali, soprattutto in alcune aree, come ad esempio il Bresciano; se a ciò si aggiungono le conseguenze della peste manzoniana, trovano giustificazione le tinte fosche che contraddistinguono le narrazioni di questo

²⁶ ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., p. 67; ROSSI, *Le armature da munizione e l'organizzazione delle cernide*, op. cit., p. 175; SERGIO PERINI, *Le milizie della Terraferma veneta verso la metà del Seicento*, «Studi Veneziani», XXIX, 1995, pp. 193-208.

²⁷ ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., pp. 67-76; *I cannoni di Guspessa*, op. cit.

²⁸ ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., pp. 75-81.

secolo²⁹. Sarebbe dispendioso analizzare approfonditamente in queste pagine le cause e le conseguenze dei fenomeni di indebitamento che caratterizzarono questa congiuntura, per cui rimando ad altri scritti più specifici sull'argomento³⁰. Basti qui ricordare come furono proprio quelle aree di frontiera, particolarmente interessate dall'improvviso presentarsi di costi militari legati ai conflitti in atto, a subire la pressione maggiore sui propri bilanci, già provati dall'incremento Cinquecentesco delle spese militari, che spesso aveva portato con sé la cessione delle proprietà collettive – principale fonte di entrata per moltissime comunità – per far fronte agli oneri imposti dalla Dominante e per evitare un aumento eccessivo della tassazione diretta. Concentrandoci sul Bresciano, nei primi decenni del Seicento la situazione appare drammatica: nel 1638 tutte le entrate bresciane furono sequestrate dalle autorità venete, a copertura di un debito d'imposta di 500.000 ducati risalente agli anni dei moti valtelinesi³¹; già alla fine del primo decennio del Seicento poi il Podestà di Brescia Giovanni Da Lezze lamentava che in più della metà (97 su 163) delle comunità del territorio bresciano («per il più nella più buona, et miglior parte del Bresciano») tanto gli abitanti quanto le istituzioni locali non possedevano più beni, a causa dell'intensificarsi del processo di indebitamento che aveva comportato l'accaparramento delle proprietà da parte dei cittadini³². Come anticipato, è infatti nel Cinquecento che affondano le radici del problema: negli anni Novanta del secolo, ad esempio, per l'invio di uomini al cantiere della nuova fortezza di Palmanova il Corpo Territoriale bresciano aveva contratto un prestito di 10.000 ducati, al tasso di interesse del 6%, garantito dalle pro-

²⁹ GEOFFREY PARKER, *Global Crisis. War, Climate Change and Catastrophe in the Seventeenth Century*, Yale, Yale University Press, 2013; RUGGIERO ROMANO, *Tra XVI e XVII secolo. Una crisi economica: 1619-1622*, «Rivista Storica Italiana», LXXIV, 1962, pp. 480-531; ID., *L'Europa tra due crisi. XIV e XVII secolo*, Torino, Einaudi, 1980. Sulla crisi del 'lungo Cinquecento' e sul suo presentarsi come l'apice di diverse criticità rafforzatesi nel secolo precedente, più che l'anticipazione della crisi secentesca, si veda invece GUIDO ALFANI, *Il Grand Tour dei Cavalieri dell'Apocalisse. L'Italia del «lungo Cinquecento» (1494-1629)*, Venezia, Marsilio, 2010.

³⁰ GIULIO ONGARO, *Protecting the Commons: Self-Governance and State Intervention in the Italian States during the sixteenth and seventeenth centuries*, «Continuity and Change», XXXI, fasc. III, 2016, pp. 311-334; ID., *Il controllo delle finanze locali (XVI-XVII secc.): recenti studi e nuove prospettive di ricerca*, «Ricerche di Storia Economica e Sociale (RISES)», III, fasc. I-II, 2017, pp. 219-230; ID., *Le finanze locali nella Repubblica di Venezia tra XVI e XVII secolo: alcune riflessioni*, «Proposte e Ricerche», LXXXVII, pp. 13-36.

³¹ *Ibid.*; SERGIO LAVARDA, «L'anima del corpo politico». *Sul fisco veneto del Seicento*, «Studi Veneziani», LIII, 2007, pp. 75-107, p. 80, n. 13.

³² ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., p. 85.

prietà collettive delle comunità rurali.³³ Con il Seicento divennero quindi evidenti in tutta la loro problematicità le conseguenze del venir meno delle fonti di entrata delle comunità, ossia quelle derivanti dalle proprietà collettive e da quelle private che erano alla base del contributo dei singoli alla tassazione locale: nel 1611 il Capitano di Brescia Antonio Lando riferì al Senato di come il Territorio bresciano fosse debitore all'erario di 12.368 ducati, mentre un'analoga situazione di forte indebitamento dei comuni della Riviera venne denunciata dal Provveditore di Salò Marco Barbarigo pochi anni più tardi, nel 1615.³⁴ Ancora, nel 1621 il debito del Bresciano (città, Territorio, Riviera e Valli) con il fisco ammontava a circa 700.000 ducati. Non mancano poi le conferme dagli archivi delle comunità rurali di queste crescenti difficoltà finanziarie: nel luglio 1617 il comune di Gardo impegnò quel che rimaneva delle proprie proprietà collettive per l'acquisto di armi per le milizie, come fece anche Bedizzole sempre nel 1617, quindi nel 1622 e ancora nel 1624, per far fronte agli oneri derivanti dall'alloggio delle truppe venete.³⁵ Un fenomeno, quello dell'indebitamento, estremamente diffuso, tanto che nel 1625, il capitano di Brescia Marcantonio Correr stimava in 300.000 scudi i debiti contratti dalle sole comunità di pianura, con interessi tra il 6 e il 7%, che comportavano il pagamento annuo di circa 20.000 scudi di interesse.³⁶

Le forti criticità vissute dalle finanze locali (fenomeno peraltro comune a molte aree in Europa) non erano però solo un problema per le comunità e i loro abitanti, ma rischiavano di avere ripercussioni importanti sul funzionamento dell'intero apparato fiscale e militare della Repubblica: nel momento in cui, infatti, i comuni non fossero più stati in grado di far fronte alle imposte statali, di fornire alloggio e supporto logistico alle truppe, ai cantieri nelle fortezze, oltre che di stipendiare e armare galeotti e miliziani, l'intero meccanismo si sarebbe inceppato.

Le autorità veneziane erano ben consapevoli di ciò e, seppure tardivamente, cercarono nel corso del Seicento di affrontare il problema intervenendo su due degli elementi di fondo che lo caratterizzavano: l'ineguale distribuzione degli oneri militari e il venir meno delle fonti di entrata per le comunità, a causa della perdita delle proprietà collettive e del continuo

³³ *Ibid.*, p. 85.

³⁴ *Ibid.*, p. 86.

³⁵ *Ibid.*, p. 86. Sul conflitto valtellinese si veda *I cannoni di Guspessa*, op. cit.; GIUSSANI, *La rivoluzione valtellinese*, op. cit.

³⁶ ONGARO, *Peasants and Soldiers*, op. cit., p. 87.

crescere del fenomeno dell'indebitamento.³⁷ Per quanto riguarda il primo aspetto, già a partire del primo decennio del Seicento e, non a caso, a partire dalle provincie d'Oltre Mincio, gli ufficiali veneziani cercarono di coinvolgere i centri urbani nell'alloggio delle truppe (cosa del tutto impensabile fino a pochi anni prima) e le provincie limitrofe di Vicenza e Verona nella ripartizione degli *ordini di banca* da fornire alle soldatesche e degli stessi contingenti da alloggiare, così da sgravare perlomeno in parte le comunità del Bresciano e del Bergamasco. Fu però a partire dal 1621 che questi interventi sporadici assunsero una forma organica, con gli ordini emanati da Andrea Paruta, Provveditore Generale in Terraferma. Da quel momento in avanti le città parteciparono attivamente all'alloggio delle soldatesche, lasciando alle comunità rurali il compito di ospitare esclusivamente le truppe in transito; inoltre, gli ordini di Paruta prevedevano la trasformazione degli *ordini di banca* da contribuzioni in natura (legna, paglia e vettovaglie che le comunità dovevano fornire ai soldati) a elargizioni in denaro. Questo avrebbe, secondo Paruta, limitato i soprusi compiuti dai militari, essendo le somme monetarie più facili da controllare rispetto ai rifornimenti in natura, ma soprattutto avrebbe consentito una immediata suddivisione dell'ammontare previsto tra tutte le provincie della Terraferma, senza gravare esclusivamente sulle aree direttamente interessate dal passaggio e dall'acquartieramento delle truppe.³⁸

Se dunque si intervenne sulla suddivisione delle spese militari, e dunque sulle uscite delle comunità, un altro ambito che vide impegnate le autorità venete fu quello, intrinsecamente correlato, delle fonti di entrata. I bilanci locali vennero posti sotto il controllo di Capitani e Podestà locali, e nei casi più critici inviati a Venezia per ulteriori valutazioni; oltre a limitare poi in maniera importante a partire dal 1627 la possibilità di accendere censi e impegnare le proprietà collettive senza l'autorizzazione del Senato, furono verificate le alienazioni avvenute nei decenni precedenti, per sanare eventuali abusi (tendenzialmente numerosi) compiuti dalle famiglie rurali più abbienti miranti ad accaparrarsi pascoli, arativi e boschi di proprietà delle comunità.³⁹

Difficile pronunciarsi sull'efficacia e la tempestività di questi provvedimenti, considerato che i problemi legati all'indebitamento e alle difficoltà incontrate dai territori nel far fronte agli oneri statali non vennero meno.

³⁷ ID., *Le finanze locali nella Repubblica di Venezia*, op. cit., pp. 31-35.

³⁸ *Ibid.*, pp. 13-36; JANUARY e KNAPTON, *The Demands Made on Venetian Terraferma Society*, op. cit., pp. 38-40.

³⁹ ONGARO, *Le finanze locali nella Repubblica di Venezia*, op. cit., p. 34; ID., *Protecting the Commons*, op. cit., pp. 311-334.

Allo stesso modo è complesso verificare gli effetti delle iniziative proposte a livello locale per far fronte nel modo migliore possibile alle spese militari, limitandone le conseguenze negative sulle finanze delle comunità; in questo senso l'affitto degli alloggi per i soldati o dei *tezzoni* del salnitro nei periodi di inutilizzo, la messa a dimora di piante di gelso (con la vendita delle relative foglie) attorno ai prati destinati alle *mostre* dei miliziani, o ancora il ricorso ad appalti provinciali per l'acquisto e la manutenzione delle armi delle *cernide* o per la costruzione di strutture militari sono tutti elementi che aiutarono le comunità a fronteggiare in maniera efficace, per quanto possibile, gli oneri imposti dalla Repubblica. Anche in questo caso però si notano importanti differenze tra le provincie della Terraferma, differenze che penalizzano alcune aree, come ad esempio il Bresciano, dove la debolezza del Corpo Territoriale, la forza, di contro, delle aree separate e, in generale, l'importante frammentazione politica e di interessi che caratterizza la provincia portò nei momenti di emergenza all'acuirsi di conflitti per la ripartizione degli oneri, più che a tentativi congiunti di contenerne gli effetti negativi sulle singole comunità.

LUCIANO FAVERZANI*

DANTE NEL RISORGIMENTO**

Nel capitolo sesto dell'opera *Le mie prigioni*, Silvio Pellico, dopo aver narrato del suo arresto, della sua prima notte di prigionia e dei primi interrogatori ai quali fu sottoposto, scrive:

*“Quando non fui più martirato dagl'interrogatorii, e non ebbi più nulla che occupasse le mie giornate, allora sentii amaramente il peso della solitudine. Ben mi si permise ch'io avessi una Bibbia ed il Dante [...] Imparava ogni giorno un canto di Dante a memoria [...]”*¹

E più avanti nel capitolo ottantesimo sottolinea:

*“Gli anni precedenti m'erano sembrati sì infelici, ed ora io pensava ad essi con desiderio, come ad un tempo di care dolcezze. [...] Dante, Petrarca, Shakespeare, Byron, Walter Scott, Schiller, Goethe, ecc., quanti amici m'erano involati!”*²

Da questi due brevi passaggi tratti dalle memorie di uno dei personaggi forse più noti del nostro Risorgimento, si evince come per chi nutriva sentimenti patriottici e si trovava a vivere anni difficili, di privazioni e di prigionia, a causa del suo impegno politico, l'opera di Dante rappresentasse un riferimento: veniva letta, meditata, studiata a memoria. Monti nel 1815 nella nona delle Lezioni di eloquenza esortava gli studenti a studiare Dante:

* Segretario Accademico dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia mercoledì 20 ottobre 2021 in occasione del 700° anniversario della morte di Dante Alighieri.

¹ SILVIO PELLICO, *Le mie prigioni: memorie di Silvio Pellico da Saluzzo*, Torino, Giuseppe Bocca, 1832, Cap. VI, p 10.

² IDEM, Cap. LXXX, pp 275-276.

“Fate tesoro nella vostra memoria di qualche pezzo dantesco. I suoi versi sono antidoto potentissimo contro le infezioni del gusto”.

Il panorama culturale del XVIII³ secolo fu caratterizzato da un'avversione che Luigi Russo definisce “integrale” nei confronti della figura e dell'opera di Dante; la voce di Giambattista Vico si leva quasi isolata per gridare che l'Alighieri “nel pieno della barbarie italiana, senza alcun esempio davanti a sé, da sé nacque, da sé divenne il poeta senza confronti”; è solo sul finire del Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento che prende forma il “principato dantesco” (Dionisotti); il poeta comincia nell'immaginario collettivo ad incarnare il simbolo dell'identità nazionale e in breve verrà consacrato a mito.

Sensales nel 1856 ricordava come Alfieri e Foscolo “predicavano la Divina Commedia come il libro degli Italiani, il codice del vero incivilimento”. Fu proprio Ugo Foscolo che per primo si avventurò nello studio della Commedia durante gli anni dell'esilio in Inghilterra; ne seguì l'esempio un'ampia schiera di esuli italiani che all'indomani della fine dell'età napoleonica avevano dovuto prendere la strada dell'esilio per sottrarsi alle attenzioni della polizia austriaca.

Dante divenne in breve oggetto di vero e proprio culto da parte delle élites sociali che, fra l'età della Rivoluzione francese e per tutto l'Ottocento, proiettarono sulla sua figura i loro ideali politici.

Varie erano le motivazioni che spingevano quelle élites liberali alla scelta di Dante quale figura simbolica nazionale; per molti di loro a cominciare da Ugo Foscolo era l'istintiva identificazione con il “ghibellin fuggiasco”; i moderati, come per esempio Cesare Balbo, vedevano in Dante il sostenitore di una linea politica conciliante che sempre avrebbe rifiutato ogni tendenza radicale, l'atteggiamento tenuto da Dante nella Firenze del 1300 quando espulse dalla città i guelfi neri e bianchi, gli valse la fama di uomo al di sopra delle parti. Giuseppe Mazzini riguardo a questo punto di vista nel 1844 pubblicò nella *Foreign and Quarterly Review* un articolo su Dante nel quale scrisse:

Dante non era né cattolico né Guelfo né Ghibellino; era un cristiano e un italiano.

Nel *De Monarchia* Dante rivolse aspre critiche al potere temporale dei pontefici e per molti intellettuali radicali e democratici, sostenitori di un processo unitario nazionale senza il ruolo attivo della Chiesa, fu facile identificarsi con il poeta.

³ FULVIO CONTI, *Il Dante dei Romantici*, in *Il Sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci editore, 2021, pp 17-46.

Un'immagine di Dante che permetteva di far superare agli intellettuali il contrasto Stato Chiesa, appena enunciato, fu l'identificare in Dante il fondatore della lingua e della civiltà italiana.

Questa concezione della figura di Dante permise così alle varie anime del nostro Risorgimento di superare gli ostacoli ideologici che li dividevano scegliendo unitariamente la figura del grande fiorentino quale modello.

Come abbiamo ricordato fu Ugo Foscolo⁴, durante il suo esilio in Inghilterra, a rivendicare il "forte e virile e fremente" amor patrio di Dante. Nel "Discorso sul testo della Divina Commedia" edito nel 1825 Foscolo vedeva riflesse nelle condizioni dell'Italia medioevale di Dante quelle non meno tragiche dell'Italia moderna. Nel Discorso Foscolo scriveva:

Anchei fu costretto, come qualunque altro l'ha mai veramente amata, o mai l'amerà a flagellarla a sangue, e mostrarle tutta la sua nudità sì che ne senta vergogna

ponendo quindi l'accento sull'Italia "sciaguratissima terra sin da que' tempi, che s'aspettava salute da' forestieri".

Con queste poche battute Foscolo voleva illustrare "le antiche origini" e i "progressi delle condizioni servili" degli Italiani per rivestire di un carattere pedagogico la sua critica dantesca, con il proposito, etico e civile, di trarne un utile ammaestramento per gli italiani del suo tempo.

In un articolo precedente, datato al 1818 pubblicato nella *Edinburgh Review*, Foscolo aveva posto l'accento sulla natura civile del progetto letterario dantesco "di creare la lingua e la poesia di una nazione, di esporre tutte le ferite politiche del suo paese, di insegnare alla Chiesa e agli stati d'Italia che l'indiscrezione dei papi e i conflitti civili delle città e la conseguente introduzione delle armi straniere dovettero condurre all'eterna schiavitù e disgrazia degli Italiani".

È da queste premesse che Mazzini⁵ mutuerà il suo pensiero mirante a riconoscere la valenza civile e attuale del messaggio dantesco, dando così inizio al culto di Dante quale poeta della nazione e quale profeta dell'unità politica e culturale dell'Italia.

Nel 1837 Mazzini scriverà nel suo saggio sul *Moto letterario in Italia*:

⁴ FABIO DI GIANNATALE, *Il "Ghibellin fuggiasco" e "Riformatore" di Ugo Foscolo*, in *Specchi danteschi. Letture politiche di Dante nel Risorgimento*, Edizioni ETS, 2020, Pisa, pp 25-45.

⁵ ALFREDO COTTIGNOLI, *Mazzini e l'amor patrio di Dante*, in *Dante nel Risorgimento Italiano, Letture classensi 40*, Longo Editore Ravenna, 2012, Ravenna, pp 21-38.

Quel fervore dantesco, quella tendenza a far di Dante l'iniziatore del nuovo sviluppo dell'intelletto Italiano, esci in gran parte dall'influenza [...] esercitata da un uomo a cui la critica va debitrice de' suoi progressi negli ultimi quarant'anni. Io parlo di Foscolo. Infiniti volumi s'erano, prima di lui, scritti su Dante, da grammatici, filologi, antiquari o estetici: ma Foscolo primo studiò in lui il patriota e il riformatore [...] ei riconobbe in Dante più che il poeta o il creatore della Lingua, il grande cittadino, il pensatore profondo, il Vate religioso, il profeta della nazionalità, dell'Italia.

Sin dal 1827, nell'opera "Dell'amor patrio di Dante", Mazzini molto chiaramente mirava a trarre dallo studio del secolo di Dante un messaggio che potesse essere valido per gli italiani del suo secolo. In questo testo Mazzini veniva così a tessere l'immagine di un Dante letterato e poeta civile, animato dalla volontà di combattere ogni spirito di fazione così da alimentare nei suoi contemporanei una speranza di unità. Questo suo saggio si concludeva con la seguente esortazione:

O Italiani! Studiate Dante; non su' commenti, non sulle glosse; ma nella storia del secolo, in ch'egli visse, nella sua vita e nelle sue opere

e continua

Avete voi un'anima di fuoco? Avete mai provato il sublime fremito, che destano l'antiche memorie? Avete mai abbracciate le tombe de' pochi grandi, che spesero per la patria vita e intelletto? Avete voi mai versata una lacrima sulla bella contrada, che gli odi, i partiti, le dissensioni, e la prepotenza straniera ridussero al nulla? Se tali siete, studiate Dante; da quelle pagine profondamente energiche, succhiate quello sdegno magnanimo, onde l'esule illustre nudriva l'anima [...] Apprendete da lui, come si serve alla terra natia, finchè l'oprare non è vietato.

E conclude, con questa esortazione:

O Italiani! Non obbliate giammai, che il primo passo a produrre uomini grandi sta nell'onorare i già spenti.

Nelle opere successive comprese fra il 1841 e il 1844 Mazzini costruì il mito dell'amor patrio di Dante, indicandolo quale ispiratore dell'idea nazionale e quale "padre della nostra Lingua".

In quegli anni scrisse:

Tutti gli ingegni che scrissero virilmente e giovarono al progresso dell'idea Nazionale, trassero gran parte della loro ispirazione da Dante [...] Dante fu grande come poeta, grande come pensatore, grande come politico ne' tempi suoi [...] Scrisse per la Patria, congiurò per la Patria: trattò la penna e la spada.

Alfredo Cottignoli, in uno studio apparso su *Lecture classensi*, riguardo agli scritti di Mazzini scrisse:

“Poco manca che, nell'idealizzazione patriottica mazziniana, Dante diventasse una sorta di agitatore politico (capace di riunire in sé teoria e prassi, pensiero e azione), a conferma di un processo di progressiva immedesimazione del Mazzini, esule e patriota, col poeta-profeta dell'unità italiana”.

Secondo Mazzini per Dante

“La Patria era una Religione. Adorava in essa non solamente il bel paese dov'egli avea ricevuta la prima carezza materna o salutato il primo sorriso d'amore di Beatrice, ma la terra destinata da Dio alla grande missione di dare unità morale all'Europa e per mezzo d'Europa all'Umanità”.

Evidenziò come le sue idee fossero *super partes* e scrisse:

Dante fu Guelfo ne' suoi primi anni di gioventù; poi fu Bianco: sempre col popolo, cioè coll'elemento della Nazione futura. Ma i tempi non erano allora, come abbiamo detto, maturi per la Nazione. Il popolo non andava più in là dell'idea di Comune. I Papi non potevano né volevano fondare l'Unità Italiana; e l'Unità Italiana era il pensiero predominante nell'anima di Dante.

Con i suoi scritti Mazzini propose Dante quale altissimo esempio di fierezza e di dignità nella sventura; la lettura patriottica e militante di un Dante esule trasformò il Sommo poeta nel “Profeta della Nazione Italiana”.

Se la figura di Dante fu fatta propria dalle élite risorgimentali italiane che la investirono di quei significati polisemici dei quali sino ad ora abbiamo parlato, raramente il nome del Sommo poeta fu associato ad organizzazioni cospirative. Solo in un caso ciò avvenne all'indomani del biennio rivoluzionario del 1848-49, quando nel territorio marchigiano si costituì un'organizzazione segreta di ispirazione mazziniana alla quale fu dato il nome di “Apostolato dantesco”⁶.

⁶ BRUNO FICCADENTI, *L'Apostolato dantesco*, in *Rassegna storica del Risorgimento*, Anno LXXIV – Fascicolo IV, Roma, 1987, pp. 441-476.

Tale organizzazione fu fondata da Nicola Gaetani Tamburini⁷ (1820-1870) nato a Monsampolo del Tronto in provincia di Ascoli Piceno. Compì gli studi prima a Fermo, poi a Teramo e Macerata, infine a Roma dove si laurea in Lettere con una tesi sulla concezione politica di Dante Alighieri. Ben presto rivelò le sue doti letterarie che furono apprezzate dai maggiori critici e scrittori dell'epoca, fu in corrispondenza con De Sanctis, Tommaso, Gioberti, Mercantini e altri.

Fu sulla scia dei suoi studi danteschi che tornato nelle Marche iniziò a maturare la sua idea politica sintetizzabile in una "mistura di Dante e Mazzini". Pur non partecipando attivamente ai moti del 1848-49 il suo pensiero pervase l'animo dei cospiratori marchigiani. Fu all'inizio degli anni '50 del XIX secolo che Tamburini diede vita, grazie anche all'aiuto di altri giovani, al sodalizio di ispirazione mazziniana "L'Apostolato dantesco, Società scientifica letteraria", pur non avendo che lui ne alcuno degli associati rapporti diretti con Mazzini, il gruppo si caratterizzò per un'estrema aderenza alle idee del patriota genovese. Un sodalizio che nel nome di Dante cercava con l'ardore della loro giovane età di portare un contributo al processo risorgimentale.

Nel 1856 in una lettera a Francesco De Sanctis, datata da Monsampolo di Ascoli il 29 settembre, scriveva:

*"Per me Dante è un libro sacro, e come tale si ha l'intera anima mia; ivi il mio palpito, da ivi si eleva il mio intelletto, e da ivi prendono parvenza di bello i miei desiderii senza cui crederei di non esistere, ne lo saprei: senza cui non so come si possa meritare la patria, e senza meritarsela ho per fede, ch'ella non possa esserci data, non possa a noi venire. Eccovi l'intima anima mia in Dante ..."*⁸

L'associazione, dagli ideali rivoluzionari più teorici che pratici, ebbe vita breve; infatti nell'autunno del 1857 a causa della delazione di Saveria Ulissi, amante ripudiata di Tamburini, la polizia diede inizio alla perquisizione delle case degli appartenenti all'associazione, al loro arresto e a processi.

Tamburini divenne così ben presto un sorvegliato politico da parte della polizia pontificia e borbonica. Arrestato per cospirazione fu processato e condannato a vent'anni di carcere, nel 1860 fu però liberato dagli insorti ascolani. Ben presto fu chiamato a ricoprire la carica di Provveditore agli

⁷ Nicola Gaetani Tamburini, cfr. P. BLESIO, *ad vocem*, in *Compendio bio-bibliografico dei Soci dell'Ateneo dall'anno di fondazione all'anno bicentenario (1802-2002)*, l'opera è consultabile on-line nel sito dell'Ateneo di Brescia (www.ateneo.brescia.it).

⁸ BRUNO FIACCAVENTI, *Lettere e poesie per una Rivoluzione*, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Comitato di Ascoli Piceno, 1988.

Studi della provincia di Ascoli; nel 1863 ebbe la nomina a Preside del Liceo Arnaldo nella nostra città e nel medesimo anno, il 27 luglio, fu nominato socio della nostra Accademia dove tenne numerose comunicazioni pubblicate poi nei nostri commentari. Si inserì con entusiasmo negli ambienti culturali bresciani fondando la “Società degli Amici della Popolare Istruzione” della quale divenne presidente onorario.

Il mito di Dante quale Padre della patria aveva permeato l'animo dei giovani patrioti che sui campi di battaglia d'Italia sacrificavano la propria vita agli ideali di un'Italia unita.

Significativo in tal senso è l'episodio che vide coinvolti un gruppo di giovani garibaldini, fra i quali il bresciano Giuseppe Capuzzi⁹. Imbarcatasi a Genova ricevettero l'ordine di far sosta a Talamone con l'ordine di recuperare armi; Garibaldi ordinò al colonnello Callimaco Zambianchi di porsi al comando di 64 garibaldini e di marciare verso lo Stato Pontificio nel tentativo di dar vita ad una insurrezione nei territori pontifici. Ebbene un gruppo di questi giovani, fra i quali il nostro Capuzzi, decise di fare una fermata nel castello di Castel di Pietra in Maremma dove secondo la tradizione fu uccisa dal marito la giovane Pia de Tolomei, cantata da Dante nel Canto V del Purgatorio, per deporre dei fiori sulla sua tomba. Capuzzi così ricorda l'episodio:

Eravamo vicini alla terra dove la Pia era stata rinchiusa, e coll'anima tocca dalla considerazione dei mali che la infelice ebbe a patire, ripetavamo il verso d'Alighieri:

Siena mi fe, disfecemi Maremma

La storia di quella donna, presso la cui tomba volevamo i passi tutta ci invase la mente, giammai i versi del sommo poeta ci avevano piovuta nel cuore maggiore mestizia. Pellegrinammo divotamente fino ai sassi, dove è fama siano rinchiusa le ceneri della tapina, gettammo un fiore su quel suolo santificato dal dolore e dal pianto, e ci staccammo cogli occhi velati dalle lagrime.¹⁰

Questo ci fa capire quanto i giovani patrioti italiani fossero imbevuti della personalità e dell'opera di Dante.

Dopo la grande avventura che condusse l'Italia all'unità nazionale, sarà il primo decennio post-unitario che vedrà il culto di Dante assurgere alla sua espressione più alta.

Punto culminante di quel decennio furono le celebrazioni del 1865 per

⁹ Giuseppe Capuzzi (Bedizzole 27 novembre 1825-Brescia 28 giugno 1891).

¹⁰ GIUSEPPE CAPUZZI, *La spedizione di Garibaldi in Sicilia. Memorie di un volontario*, Stabilimento tipografico di Francesco Lao, 1860, Palermo, p. 11

il 600esimo anniversario della nascita che ebbero il momento più significativo nell'inaugurazione della statua che ancora oggi è collocata in piazza Santa Croce a Firenze anche se non nel centro della piazza ma sul sagrato della chiesa.

Il progetto di erezione di un monumento dedicato a Dante era stato avanzato già nel 1859.

Il progetto dello scultore Enrico Pazzi mostra un Dante eroico, nel cui sguardo pieno d'ira si esprimono le preoccupazioni per la sorte della patria. Originariamente l'iscrizione posta sulla base del monumento doveva essere una citazione tratta dal Canto VI, versi 76-78 del Purgatorio:

*“Ahi serva Italia, di dolore ostello, // nave senza nocchiere in gran tempesta,
// non donna di province, ma bordello!”.*

Dopo l'unità l'iscrizione fu sostituita da un'altra che recitava:

“A / Dante Alighieri / l'Italia”.

Il cambio dell'iscrizione fu determinato dal fatto che la prima nella quale si parlava di “serva Italia” non concordava con la nascita del nuovo Stato che tra l'altro proprio nel 1865 aveva trasferito la propria capitale da Torino a Firenze.

Intento degli organizzatori delle celebrazioni dantesche era quello di coinvolgere vari segmenti della popolazione, con il fine didattico di dimostrare che ogni strato sociale della nazione era chiamato a celebrare Dante quale simbolo nazionale. A tali propositi si aggiunsero le iniziative del Ministero della pubblica istruzione che stava organizzando per le scuole un grande concorso sulle opere del sommo poeta.

Non dobbiamo dimenticare che solamente due anni dopo le celebrazioni dantesche fu emanata la Legge Casati del 1867 che poneva l'obbligo dello studio delle tre cantiche della Commedia dantesca negli ultimi tre anni delle scuole superiori.

Le celebrazioni fiorentine diedero al mito di Dante una nuova interpretazione che dopo quella risorgimentale legata alla figura dell'esule e del padre della lingua italiana, si volgeva verso l'ideale irredentista. Durante le cerimonie furono infatti presenti a Firenze anche delegazioni provenienti dal Veneto e da Roma. In quell'occasione fu donata dalla delegazione romana una spada d'onore a re Vittorio Emanuele II; sulla lama fu incisa una terzina dantesca tratta dal canto VI, versi 112-114 del Purgatorio che recitava:

*“Vieni a veder la tua Roma che piagne, // Vedova, sola, e dì e notte chiama:
// Cesare mio, perché non m’accompagne?”.*

L’irredentismo del quale fu rivestita la figura di Dante andò consolidandosi nei decenni successivi. Nel contesto delle celebrazioni centenarie del 1865 furono molte le città venete che dedicarono al Sommo poeta monumenti e busti. Il fatto che la censura austriaca non riuscisse a trovare una linea comune contro il carattere, spesso apertamente politico, delle varie manifestazioni nelle città venete, era la dimostrazione di quanto Dante fosse visto dall’élite locali quale simbolo nazionale.

Monumenti furono eretti a Padova¹¹ e a Verona¹², il cui finanziamento era dovuto ai rispettivi municipi. L’iscrizione del monumento di Verona recita:

“A Dante Alighieri – Lo primo suo rifugio e primo ostello – Nelle feste e nei voti concorde – Ogni terra italiana”.

Nel ventennio successivo il culto del Dante nazionale perse la sua forza; dopo il 1874 non vennero erette altre statue dedicate a Dante. Lo stesso Giosuè Carducci nella sua opera “Dello svolgimento della letteratura nazionale”, pur non negando l’importanza dell’italianità di Dante, scriveva che l’opera del Petrarca sarebbe stata più importante, per la nazione italiana, di quella dantesca.

Al Carducci va riconosciuto però un ruolo non secondario nella riscoperta di Dante e ricordava che per merito dell’Alfieri, Dante “tornò quel che veramente e grandemente anche fu, un sublime, un ardente, un fiero e indomito amatore della sua patria, della madre nostra Italia. Ahi serva Italia! Cotesto emistichio faceva rizzare i capelli ai nostri padri, e le mani cercavano la carabina e incontravano le catene dei tiranni. Grazie all’Alfieri, al Foscolo, al Mazzini”.

Vi fu inoltre una opposizione a Dante quale mito della nazione da parte degli ambienti cattolici che non accettavano che la figura di Dante un pioniere anticlericale del nuovo Stato.

Nuovo vigore agli studi e al recupero del mito dantesco si ebbe nel 1889 con la fondazione della Società Dante Alighieri che a cavallo del

¹¹ La statua fu realizzata dallo scultore Vincenzo Vela nel 1865 per la Loggia Amulea in Prato della Valle.

¹² La statua realizzata dallo scultore Ugo Zannoni fu inaugurata il 14 maggio 1865 in Piazza dei Signori. Il modello in bronzo è conservato nelle collezioni della Galleria d’Arte Moderna Achille Forti.

secolo si fece promotrice di varie iniziative celebranti il Sommo poeta. Una delle iniziative della Società, forse quella più conosciuta, fu la progettazione e realizzazione nel 1896 del monumento a Dante nella città di Trento¹³.

La costruzione di questo monumento aveva la finalità di rappresentare la cultura italiana e ribadire l'italianità del Sud Tirolo; in contrapposizione alla erezione, alcuni anni prima, nella piazza principale di Bolzano del monumento a Walther von der Vogelweide. I finanziamenti per la realizzazione del monumento di Trento giunsero in gran parte da varie organizzazioni del Regno d'Italia, fatto questo che però non spinsero le autorità austriache a proibirne la costruzione.

La costruzione del monumento di Trento fu l'ultima grande realizzazione ottocentesca al poeta fiorentino.

La lettura di Dante Alighieri quale Padre della Patria non si concluse con il XIX secolo; infatti sarà dalla austera aula di Montecitorio che si levarono il 20 novembre 1918, in occasione della seduta celebrante la vittoria nella prima guerra mondiale, le seguenti parole di Giuseppe Marcora (Presidente della Camera dei Deputati):

Questa è l'Italia quale fu nella visione del Sommo Poeta, quale Mazzini suscitò col suo infaticabile apostolato, quale Garibaldi preparò addestrando a disciplina il popolo armato, quale la vollero il Gran Re, il suo grande ministro, Camillo Cavour, e tutti gli altri insigni che col pensiero nelle arti, nelle lettere, nelle scienze, nelle leggi e nelle armi, attraverso i secoli la celebrarono¹⁴

Al discorso del Presidente della Camera fece seguito quello del Presidente del Consiglio Vittorio Emanuele Orlando che concluse il suo discorso con le seguenti parole:

Ed il sangue generoso, il prezioso sangue, che ha così copiosamente bagnato la terra, non sarà stato sparo invano, se per esso si rinnoverà il mistero della redenzione attraverso il sacrificio, e se per esso sarà vero il vaticinio del Poeta Sacro:

*..... secol si rinnova,
Torna giustizia
E progenie discende dal ciel nova!*

¹³ La statua realizzata dallo scultore fiorentino Cesare Zocchi fu inaugurata l'11 ottobre 1896 nella piazza prospiciente la stazione ferroviaria.

¹⁴ https://grandeguerra.camera.it/atti_parlamentari/atti_parlamentari/1918/20-11-1918-sed324.pdf, p. 17240.

*Purgatorio, canto XXII versi 70-72*¹⁵

Vorrei infine ricordare come nel 1921, in occasione del 600 anniversario della morte di Dante Alighieri, l'artista Adolfo De Carolis realizzò un'incisione raffigurante Dante a mezzo busto, il capo coronato d'alloro, le mani con le dita incrociate poggiate su un libro aperto e lo sguardo pensoso rivolto verso l'alto. Sul libro aperto è possibile leggere gli ultimi versi del "Paradiso". Sullo scrittorio, al di sotto del volume della *Commedia* sono collocati i libri del "Convivio" e della "Vita Nova".

Sullo sfondo le tre arcate simboleggiano le tre Cantiche: quella a sinistra, immersa nel buio, l'"Inferno", quella centrale, che s'intravede dietro al Poeta, il "Purgatorio", e quella a destra, illuminata da una piccola candela, il "Paradiso".

De Carolis donò una delle copie della xilografia al poeta Gabriele D'Annunzio, il quale la battezzò "Dantes Adriacus", titolo che rimase all'opera, con l'intento di rivendicare l'italianità del Mar Adriatico (non dimentichiamo che siamo negli anni della spedizione di Fiume).

L'immagine ebbe un tale successo che venne riprodotta in più copie dalla casa editrice Alfieri e Lacroix.

Questo ci testimonia ancora una volta quanto la figura e l'opera di Dante, dopo la riscoperta ottocentesca, venissero lette con un fine non solamente letterario ma anche politico.

¹⁵ https://grandeguerra.camera.it/atti_parlamentari/atti_parlamentari/1918/20-11-1918-sed324.pdf, p. 17246

MARIA BELPONER*

RILETTURE E TRADIMENTI: PASCOLI INTERPRETE DI DANTE**

La scelta di affrontare la lettura di scritti “danteschi” di Giovanni Pascoli offre l’opportunità di approfondire un aspetto dell’attività pascoliana, la critica dantesca appunto, che ne costituisce un versante interessante, non solo rispetto alla produzione poetica, ma anche in rapporto all’attività critica “globale” del poeta. Quest’ultima motivazione, particolarmente fondata in relazione all’approfondimento dei motivi che attraversano la produzione poetica e la riflessione critica pascoliana, conferma l’affermazione di Cesare Garboli¹, secondo il quale si arriva agli studi di Pascoli su Dante più per ragioni pascoliane che per ragioni dantesche, ma può essere ampliata in ulteriori prospettive, anche a partire dalla produzione poetica.

PASCOLI POETA

L’interesse di Pascoli per Dante è testimoniato sia in componimenti poetici sia nelle prose dedicate a più riprese; si può innanzitutto parlare di Pascoli poeta imitatore di Dante o comunque ispirato a Dante nei *Poemeti*. Il riferimento più esplicito è l’uso della terza rima dantesca, dominante in questa raccolta; si può individuare un’ispirazione più stretta, di natura tematica, in *Conte Ugolino*, (1896)

I
Ero all’Ardenza, sopra la rotonda
dei bagni, e so che lunga ora guardai

* Socia effettiva dell’Ateneo di Brescia. Dirigente scolastica.

** Testo della relazione tenuta presso l’Ateneo di Brescia mercoledì 20 ottobre 2021 in occasione del 700° anniversario della morte di Dante Alighieri.

¹ G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2002, vol. II, p. 305 e ss.

un correre, nell'acqua, onda su onda,

di lampi d'oro. E alcuno parlò: «Sai?»
(era il Mare, in un suo grave anelare)
«io vado sempre e non avanzo mai».

E io: «Vecchione,» (ma l'eterno Mare
succhiò lo scoglio e scivolò via, forse
piangendo) «e l'uomo avanza, sì; ti pare?»

E l'occhio, vago qua e là mi corse
alla Meloria... Di che mai ragiona,
le notti, il tardo guidator dell'Orse

ozziando su l'acqua che risuona
lugubre e frangesi alla rea scogliera?...
E vidi te, cerulea Gorgona;

e più lontana, come tra leggiera
nebbia, accennante verso te, rividi
l'altra. Io vedeva la Capraia, ch'era
come una nube, e lineavo i lidi
della Maremma, e imaginai sonante
un castello di soli aerei stridi,

in un deserto; e poi te vidi, o Dante.

II

Sedeva sopra un masso di granito
ciclopico. Pensava. Il suo pensiero
come il mare infinito era infinito.
Lontani, i falchi sopra il capo austero
roteavano. Stava la Gorgona,
come nave che aspetti il suo nocchiero.
E la Capraia uscia d'una corona
di nebbia, appena. Or Egli dritto stante,
imperiale sopra la persona,

tese le mani al pelago sonante,
sì che un'ondata che suggea le rosse
pomice, all'ombra dileguò di Dante.

Ed ecco, dove il cenno suo percosse,
la Gorgona crollò, vacillò; poi
salpava l'eternale àncora, e mosse.

E la Capraia scricchiolò da' suoi
scogli divelta, e tra un sottile vapore
veniva. O due rupestri isole, voi

solcavate le bianche acque sonore,
la prua volgendo dove non indarno
voleva il dito del trionfatore:

alla foce invisibile dell'Arno.

realizza l'auspicio di Ugolino:

III

Avanzarono come ombra che cresca
all'improvviso... quando udii, vicino:
«Conte Ugolino della Gherardesca...»

Chi parlava di te, Conte Ugolino?
Uno, fiso nel mare. Oh! tutto in giro,
sotto il turchino ciel, mare turchino,

su cui **tremola** appena al tuo sospiro

un velo vago, tenue! O Capraia,
o Gorgona color dello zaffiro,

ferme io vi scòrsi, come plaustri in aia
cerula, immensa. E a' miei piedi l'onda
battea lo scoglio e risorbì la ghiaia.

E nella calma lucida e profonda,
nudo sul trampolino, con le braccia
arrotondate su la testa bionda,

era un fanciullo. «Quello» io chiesi «in faccia
a noi?» «Sì, quello.» «Quel fanciullo? il Conte
che rode il teschio nell'eterna ghiaccia?»
«Foglie d'un ramo, gocciole d'un fonte!»
Egli guardava un tuffolo pescare
stridulo; scosse i ricci della fronte,

e con un grido si tuffò nel mare.

Il poemetto muove dall'evocazione della figura di Dante, associata ai luoghi in cui è ambientata la vicenda di Ugolino della Gherardesca, rappresentata con fissità statuaria, mentre lo sguardo del poeta si perde dalla costa livornese ad abbracciare il profilo delle isole, Gorgona e Capraia, fino a immaginare che si realizzi la maledizione dantesca:

Ahi Pisa, vituperio de le genti
del bel paese là dove 'l sì suona,

poi che i vicini a te punir son lenti,
 muovasi la Capraia e la Gorgona,
 e faccian siepe ad Arno in su la foce,
 sì ch'elli annieghi in te ogni persona²

Il miraggio del movimento delle isole si placa, nelle strofe successive, accanto all'evocazione di Ugolino, nella figura di un misterioso fanciullo, forse un discendente, che, improvvisamente, dopo aver confermato il ricordo pascoliano, si tuffa nel mare, sfondo indefinito e allusivo di un fluire eterno («io vado sempre e non avanzo mai»), che tuttavia elude ogni motivazione.

L'ispirazione dantesca, tuttavia, va ridimensionata: il componimento è una fantasia, affine a quella, in prosa, che presenta il personaggio Dante nella *Nota agli alunni* all'antologia italiana *Fior da fiore*: in entrambi i casi, il personaggio letterario e quello biografico offrono lo spunto per la creazione di uno scenario fittizio, in cui prende vita la rappresentazione pascoliana di essi. Indubbio è il rapporto preciso con il canto xxxiii dell'*Inferno*, soprattutto a partire dall'*adynaton* che chiude l'invettiva dantesca e che in questo «sogno» pascoliano troverebbe realizzazione, subito smentita da una sorta di ritorno alla realtà. Cesare Garboli sottolinea, per il componimento, la derivazione carducciana, con puntuali riferimenti a *Avanti!Avanti!*, III, vv. 79 ss. in *Giambi ed epodi*, e a *Dante in Juvenilia*. Analogamente, ricorda Garboli, G. D'Annunzio, in *Meriggio* cita «l'isole del tuo sdegno,/o padre Dante, /la Capraia e la Gorgona»³; sempre Garboli parla di dantismi fittissimi nel poemetto, mascherati e trattati in gusto liberty, e di analogie con il linguaggio dei *Poemi Conviviali*.⁴ Egli rileva anche l'uso di omerismi che deriverebbero dalle contemporanee traduzioni da Omero: in realtà il raffronto con le traduzioni non conferma questo elemento: un'eco si può cogliere in «frangesi», che risente forse dell'uso di «frangente» in due luoghi tradotti, *Il*, XVI, 67, «sopra i frangenti del mare...» e *Od.*, IX, 150 e 169 «al / sul frangente del mare»⁵.

² *Inf.*, xxxiii, 81- 83.

³ G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2002, vol. I, p. 1357 e ss. Il riscontro operato da Garboli ha semmai valore inverso, perché la stesura di *Meriggio* è successiva, dal momento che si colloca tra il luglio e l'agosto 1902.

⁴ Senz'altro rimanda ai *Conviviali* l'espressione «il tardo guidator dell'Orse», che riecheggia in «il guidator de Carro», *Ultimo viaggio, l'ala*, v. 54, ascrivibile però al 1904.

⁵ G. PASCOLI, *Traduzioni e Riduzioni*, in G. PASCOLI, *Poesie*, Mondadori Oscar, 1968, IV, p. 1546. In realtà Pascoli traduce diversamente epiteti e formule riferiti al mare, quali:

I riferimenti testuali ai canti di Ugolino sarebbero di difficile motivazione, se l'intento fosse quello di una precisa evocazione del testo dantesco; nella terza terzina della terza strofa sono condensati in modo allusivo due *loci* del Purgatorio:

su cui tremola appena al tuo sospiro	L'alba vinceva l'ora mattutina
un velo vago, tenue! O Capraia,	che fuggia innanzi, sì che di lontano
o Gorgona color dello zaffiro	conobbi il tremolar de la marina.

Purg., I, 115

vago color d'oriental zaffiro

Purg., I, 13

le allusioni al «tremolar della marina» e al «dolce color d'oriental zaffiro», dell'esordio del *Purgatorio*, in un'atmosfera e uno spazio opposti a quelli che caratterizzano il culmine dell'*Inferno*, risultano piuttosto forzate, anche se riconducibili a quelle tre scrivanie, cui Pascoli lavorava e che suggerivano echi diversi, che in questo caso si risolvono in un accostamento discutibile.

L'ESPERIMENTO DELLA CONTAMINAZIONE NEI *POEMI CONVIVIALI*, *L'ULTIMO VIAGGIO*

Dalla lettura di una carta dell'Archivio di Castelvecchio, che contiene riflessioni e materiali preparatori a scritti danteschi, sembra possibile individuare una traccia importante circa l'uso delle fonti, intese come suggestioni da rivivere e non da evocare con scrupolo filologici⁶; in essa, Pascoli ricostruisce le fonti che Dante consulta per la costruzione dell'episodio di Ulisse a partire da Ovidio, *Metamorfosi*, 308 ss., e pronuncia un giudizio interessante:

«torbido», «il gorgo del mare», «sonante», «dal molto sussurro» e non ricorre mai, nelle traduzioni l'epiteto «eterno»; infine, dal momento che le traduzioni, non sistematiche ma comunque riconducibili ad un preciso piano di lavoro, sono successive a questo scritto, è più opportuno pensare a una suggestione, più che a un riferimento omerico specifico. Infine, il «mare infinito», che pure ricorre nelle traduzioni, sembra epiteto in qualche modo «neutro» e non probante di un lavoro parallelo tra le traduzioni e l'elaborazione del poemetto.

⁶ G. 66.7.1 n. 52 e 53 datata al 1910.

«Proseguendo per dove l'inferno è più che mai pagano, Dante è pieno di fantasie e poesie senz'altro dell'età classica»; secondo Pascoli, nell'episodio nel canto xxvi dell'*Inferno*, Dante «compone la sua Odissea», un «epillio»; accanto alla sua fonte principale, Lucano, il *De officiis* di Cicerone, in particolare 3, 26, 97, «sulla questione dell'utile» e le epistole *Ad Lucilium* di Seneca, (88,7), che, secondo Pascoli, Dante consultava tramite florilegi: con un procedimento che è tipico anche della poesia pascoliana, e soprattutto dei commenti ai testi antichi, non è rispettata un'analisi filologica rigorosa, ma si fa piuttosto riferimento a suggestioni tematiche che si sovrappongono, a echi anche solo verbali ricodificati in un contesto del tutto diverso.

Il testo apparentemente più “dantesco” di Pascoli poeta è senz'altro il *Conviviale L'ultimo viaggio*, che narra una nuova versione del viaggio odissiac, muovendo dalla celebre profezia di Tiresia nell'xi libro dell'*Odissea* e dalla figura odissiac del xxvi canto dell'*Inferno*. Il poemetto che più direttamente ricorda il testo dantesco è il XII, *Il timone*:

«Compagni, udite ciò che il cuor mi chiede
sino da quando ritornai per sempre.
Per sempre? chiese, e, No, rispose il cuore.
Tornare, ei volle; terminar, non vuole.
Si desse, giunti alla lor selva, ai remi
barbàre in terra e verzicare abeti!
Ma no! Né può la nera nave al fischio
del vento dar la tonda ombra di pino.
E pur non vuole il rosichio del tarlo,
ma l'ondata, ma il vento e l'uragano.
Anch'io la nube voglio, e non il fumo;
il vento, e non il sibilo del fuso,
non l'odioso fuoco che sornacchia,
ma il cielo e il mare che risplende e canta.
Compagni, come il nostro mare io sono,
ch'è bianco all'orlo, ma cilestro in fondo.
Io non so che, lasciai, quando alla fune
diedi, lo stolto che pur fui, la scure;
nell'antro a mare ombrato da un gran lauro,
nei prati molli di viola e d'appio,
o dove erano cani d'oro a guardia,
immortalmente, della grande casa,
e dove uomini in forma di leoni
battean le lunghe code in veder noi,
o non so dove. E vi ritorno. Io vedo
che ciò che feci è già minor del vero.
Voi lo sapete, che portaste al lido
negli otri l'orzo triturato, e il vino
color di fiamma nel ben chiuso doglio,
che l'uno è sangue e l'altro a noi midollo.
E spalmaste la pece alla carena,
ch'è come l'olio per l'ignudo atleta;

e portaste le gomene che serpi
 dormono in groppo o sibilano ai venti;
 e toglieste le pietre, anche portaste
 l'aerea vela; alla dormente nave,
 che sempre sogna nel giacere in secco,
 portaste ognun la vostra ala di remo;
 e ora dunque alla ben fatta nave
 che manca più, vecchi compagni? Al mare
 la vecchia nave: amici, ecco il timone».
 Così parlò tra il sussurrio dell'onde.

Tuttavia, l'impronta dantesca si riscontra unicamente nella forma dell'apostrofe ai compagni, i "frati" del testo dantesco, e nell'eco del verso «dei remi facemmo ala al folle volo», che risuona in «la vostra ala di remo», mentre il rimpianto dell'andare e il rifiuto dell'immobilità rimandano ben più direttamente all'*Ulixes* di Tennyson, che in quel tempo Pascoli traduceva. Come d'altronde Pascoli afferma proprio nel commento al canto xxvi dell'*Inferno*, in *Sul limitare*, quando, richiamando la parte dedicata appunto a quell'opera, afferma: «il qual poeta [Tennyson] deriva di qui, con un rinfrescamento del soggetto nell'*Odissea* di Omero»⁷. In un certo senso è un esperimento affine a quello dannunziano che, nel *Ditirambo IV* di *Alcyone*, attinge a Dante contaminando la figura di Icaro con il tema del «folle volo» dell'Ulisse infernale. Il poeta stesso, nella nota alla I edizione dei *Poemi Conviviali* afferma: «Mi sono ingegnato di metter d'accordo l'*Od.* XI, 121-137 col mito narrato da Dante e dal Tennyson. Odisseo sarebbe, secondo la mia finzione, partito per l'ultimo viaggio dopo che s'era adempito, salvo che per l'ultimo punto, l'oracolo di Tiresia»⁸. La traccia di Tennyson è più evidente nel v poemetto de *L'ultimo viaggio, Il remo confitto*, mentre ne *Il timone* l'eco dantesca non sembra andare molto oltre l'apostrofe ai compagni, soprattutto perché nei *Conviviali* Ulisse riparte perché non sopporta di attendere nell'inerzia della morte e rinuncia a un quadro domestico che nell'Ulisse dantesco non ha conquistato: la vera fonte di Pascoli, per questo Ulisse, è Tennyson, molto più che Omero o Dante.

ANTECEDENTI E RITORNI DANTESCHI

In scritti in un certo senso minori, almeno per il nostro gusto, si colloca l'*Inno degli emigrati italiani a Dante*, in *Odi e Inni*, (1911), in cui l'aspetto

⁷ G. PASCOLI, *Sul limitare*, R. Sandron editore, 1900, p. 528.

⁸ G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, a c. di M. Belponer, prefazione di P. Gibellini, Rizzoli, 2009, p. 343.

più indicativo, a parte gli echi abbastanza scontati, è il nesso istituito tra l'Ulisse dantesco e Cristoforo Colombo; inoltre *La mirabile visione*, ascrivibile verosimilmente agli anni 90, indica un primo interesse pascoliano nei confronti di Dante, nel periodo in cui iniziava la stesura dei saggi danteschi; infine va ricordato che il poeta aveva progettato un poema in tre cantiche, che doveva intitolarsi *La visione di Dante*, di cui resta uno schema manoscritto nell'Archivio di Casa Pascoli, in un quaderno in uso dopo il 1898⁹.

Inno degli emigrati italiani a Dante

Esule a cui ciascuno fu crudele;
tu cui da sé la dolce patria scisse
e spinse in mare legno senza vele...

Ma tu scendesti a interrogare Ulisse
il molto errante, il molto paziente,
e ci dicesti ciò ch'egli ti disse:

– Uomini, non credete all'occidente:
ciò ch'è a voi sera è prima aurora altrui.
Seguite me nel mondo senza gente:
dire, anche morti, gioverà: Vi fui! –

Profeta, e tu, lungo l'Oceano insonne
dicevi ad uno insonne sulle porte
schiate e vietate: – Non ci son colonne!

Le pose a segno Ercole eroe, che in sorte
ebbe l'eterna Gioventù ribelle.
Le pose il forte: passa oltre il più forte.

Va! Salpa! Issa le vele! Cerca stelle
più nuove, ignoti mari e vie sul rombo
di venti ignoti, e le tre caravelle
ad altre terre adduci ormai, Colombo –.

O timonier d'Italia eterno, Dante!
Sei tu che volgi dove vuoi la prora
sul nostro lungo solco spumeggiante!

Con lui tu fosti: governavi allora
Santa Maria, quando sul limitare
del nuovo Mondo, ella attendea l'aurora.

Prima dell'alba, sul purpureo mare

⁹ Cfr. G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, cit., vol. I, p. 1357.

quasi una grigia nuvola apparì...
 «Terra!» gridò la Pinta, ed echeggiare
 parve una voce alta infinita: – Sì!
 (Castelvecchio, 1911)

La mirabile visione
 frammento

Allor che Amore, ne' deliri errante,
 portando al cuore il sovenir di lei,
 coronò di martir li occhi di Dante,

ed ei parlava ai pallidi romei
 e lo traeva intelligenza nuova
 là, dove pura luce, da te sei.

Era il suo canto come di chi trova
 nel solo esilio, ed era il suo pensiero
 come cielo che in mare immenso piova.

.

PASCOLI CRITICO E INTERPRETE DI DANTE

Le prose dantesche: *Minerva oscura* (1895 e successive), *Sotto il velame* (1900), *La mirabile visione* (1902)

Pascoli critico e interprete di Dante si colloca nel solco di una tradizione di fine '800-inizio '900, che tende ad esasperare l'interpretazione allegorica, che soppianta quella letterale quasi sistematicamente, e viene proseguita per esempio da Luigi Pietrobono e Giacomo Paletto, grazie ai quali ebbe notevole diffusione nelle scuole. Tuttavia, l'alterità dell'interpretazione pascoliana, che tende a forzare il testo dantesco, ha scatenato critiche negative, talvolta anche ingenerose. L'edizione di riferimento delle prose di argomento dantesco è ora quella data alle stampe in occasione dell'anniversario dantesco, da Aragno editore, in un'edizione monumentale delle tre opere, *Minerva oscura*, *Sotto il velame* e *La mirabile visione*, accompagnata dal saggio di Giovanni Getto, *Pascoli dantista*, che affianca quella di Vicinelli, in due volumi, per Mondadori, 1971, perché l'edizione Garboli 2002 ne riporta una selezione, sia pur ampia, ma inadeguata a uno studio specifico di questo versante dell'attività critica pascoliana.

L'interpretazione pascoliana si snoda in diversi momenti e testi: *Minerva oscura*, di cui una prima parte è pubblicata sul *Convito* di De Bosis, quindi in edizione definitiva nel 1898; e *Intorno alla Minerva oscura*, 1899; questa prima pubblicazione sortì numerose reazioni critiche anche polemiche. Dopo la parte anticipata sul *Convito* di De Bosis, Pascoli mandò il testo intero a un concorso ai Lincei, ma esso venne bocciato: in giuria erano

Carducci, Comparetti, Nigra, Schiapparelli e Ascoli, in qualità di relatore. L'esito negativo fu fonte di grande delusione per l'autore, che riponeva in quella fatica grandi aspettative; così rievoca la sua delusione nella Prefazione dei *Conviviali*, dove, rivolgendosi a Rodolfo De Bosis, afferma:

Raccolgo e a te, o Adolfo, re del convito, consacro questi poemi, dei quali i primi comparvero nel convito e piacquero a lui. Piaceranno agli altri? Giova sperare. O avranno la sorte d'un altro mio scritto conviviale, della *Minerva Oscura*, che poi generò altri due volumi, Sotto *il Velame* e *La Mirabile Visione*, e ancora una *Prolusione al Paradiso*, e altri ancora ne creerà? Non mi dorrebbe troppo se questi *Poemi* avessero la sorte di quei volumi. Essi furono derisi e depressi, oltraggiati e calunniati, ma vivranno. Io morirò; quelli no. Così credo, così so: la mia tomba non sarà silenziosa. Il Genio di nostra gente Dante, la additerà ai suoi figli.¹⁰

Benedetto Croce stroncò l'interpretazione pascoliana e proprio questa affermazione dei *Conviviali*, ma, anche se ampiamente criticata, la lettura pascoliana di Dante resta un documento non solo per comprendere Pascoli piuttosto che Dante, il che è senz'altro vero, ma per vedere, nella sistematica proposta di lettura simbolica e allegorica del testo, un riflesso dei tempi e della cultura pascoliana.

L'intento allegorico dominante nel testo dantesco è definito sin dall'esordio di *Minerva oscura* ed è posto come cifra interpretativa in un certo senso assolutizzante; si legga ad esempio questo passaggio:

Dante scrive che per l'esilio e per il vento secco che vapora la dolorosa povertà, la quale ne fu l'effetto, essendo vile apparito agli occhi a molti, e non solo nella persona sua ma in ogni opera, sì già fatta, come quella che fosse a fare, gli conveniva con più alto stilo dare nel Convito un poco di gravezza, per la quale paresse di maggiore autorità. [8] Or, senza voler prendere alla lettera il divino autore della Comedia, bisogna pur credere che sì con l'allegorizzare, sì con la copia della dottrina e la sottilità dei ragionamenti, egli si proponesse più di essere alto che chiaro, secreto più che accessibile, autorevole più che persuasivo. Certo restringendo il discorso all'allegoria, facilmente si può vedere che se essa fu da Gesù adoperata nella forma di parabola per fare meglio intendere la sua divina parola, da altri fu usata, o per timore dei potenti al fine di schivare la loro vendetta, o per isfoggio d'arte al fine di colpire d'ammirazione gli uditori. Nei quali casi, non si persegue dall'allegorizzatore il pregio della chiarezza, per la quale il suo pensiero sia aperto a tutti, ma il vanto dell'ingegnosità, con la quale o celi in parte il vero, sì che a questi sia manifestissimo, a quelli occultissimo, o a tutti lo ricopra, sì che bisogni a tutti affaticarsi per trapassar dentro. Or quando il Poeta ammonisce il lettore di aguzzar ben gli occhi al vero, egli, in certo modo, lo sfida, lo mette alla prova indicandogli un velo sottile attraverso il quale si può vedere da tutti, eppure non è detto che da

¹⁰ G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, cit., p. 10.

tutti si veda; se ciò avviene d'un velo ben tanto sottile, che sarà dei velami più fitti e dei versi più strani?

Il centro di interesse di questo scritto è il sistema penale della *Commedia*, nella quale Pascoli individua il concorso di due sistemi nello schema punitivo dell'Inferno dantesco: il sistema etico aristotelico («le tre disposizioni che il ciel non vuol») e lo schema cristiano dei sette peccati capitali. In particolare nei primi cerchi dell'*Inferno*, dal secondo al quarto, sono puniti i peccatori d'incontinenza carnale, lussuria, gola, avarizia col suo contrario; ad essi si aggiungono secondo il Pascoli nel quinto cerchio nella palude stigia, due specie di accidiosi: gli indolenti nel far del bene e i rissosi incapaci perfino di risolversi al male. Il sistema penale della *Commedia*, secondo Pascoli, si dichiara rigorosamente coerente e unitario oltre che «settemplice»: sette sono i peccati capitali puniti nell'Inferno come nel Purgatorio, e sette i cieli del Paradiso, sotto le stelle fisse e l'Empireo.

L'articolo pubblicato in seguito su «Flegrea», rivista napoletana, dal titolo *Intorno alla Minerva oscura*, segna una svolta accentuando il significato simbolico della selva oscura; quindi un articolo ancora successivo, *La selva oscura*, sempre su «Flegrea», sul bestiario e il paesaggio del poema, registra il cambiamento del punto di vista: all'indagine sulla costruzione del poema sotto il profilo morale, si affianca quella sull'esperienza mistica del *viator* della *Commedia*. L'articolo è il precedente diretto del successivo saggio, *Sotto il velame*, 1900, in cui il poeta applica l'interpretazione allegorica al passaggio dalla vita attiva a quella contemplativa, che sarebbe il vero scopo di Dante. Quello pascoliano è, come sostiene Garboli, un vero e proprio antimetodo, che tende a illustrare facendo ricorso a ciò che è ulteriore ogni elemento del testo, sia quelli più evidentemente allegorico-simbolici, sia quelli che sono più semplici e letterali¹¹. Da questo punto di vista è senz'altro condivisibile il giudizio di P. Ferratini: «per un verso, [infatti,] il Pascoli lettore di testi altrui ritrova e ripresenta ad ogni passo frammenti della propria immagine allo specchio e, incapace di distanziare l'oggetto in uno spazio non interferente con il suo, propone sempre percorsi di indagine speciosamente predeterminati ad ottenere conferme, in positivo o in negativo, del proprio orizzonte esistenziale, nonché del proprio sistema ideologico e poetico. Complementare a questo dato sta l'altro: tale *modus operandi* obbedisce ad un carattere irriflesso della personalità pascoliana, ad un tratto precipuo, avrebbe detto Serra, della «intelligenza imperfetta». La straordinaria potenza intuitiva del poeta non trova un approdo adeguato nel dominio della razionalità, eccede le facoltà intellettuali del critico, travolge gli argini troppo esili da questi eretti. E finalmente, per

¹¹ G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, cit., vol. II, p. 303.

citare un recupero etimologico caro allo stesso Pascoli, delira.»¹² Ciò trova precisa corrispondenza con un breve passo, tratto dall'inedito e incompiuto *Elementi di letteratura*, che riserva numerose conferme significative, sia pur nei riscontri limitati che permette; il poeta, a proposito degli elementi costitutivi del giudizio critico, afferma: «Per questo secondo giudizio - critico - ben altro occorre: vagliare; entrare nella mente; nelle abitudini di studioso; dell' istituzione, nella dottrina, nella psiche dell' autore, e sì, tenere conto di ciò che voleva esprimere e non poté, di ciò che prima gli sorrise e poi rifiutò, di ciò che egli vedeva e non fece vedere, di ciò che non vide e noi vedremo...»¹³. La citazione è importante perché indica l'esistenza di un "vuoto", di uno spazio di significazione che il poeta lascia, (soprattutto i poeti antichi secondo Pascoli), e che il lettore e il critico devono colmare. Ne derivano alcune conseguenze significative: innanzitutto l'interpretazione è un viaggio attraverso il testo, per raggiungere anche il significato non espresso, e procede dalla parola all'emozione, da Virgilio e con Virgilio a Matelda, dove Virgilio rappresenta lo studio, Matelda è l'arte: «Virgilio, che è lo studio, conduce Dante a Matelda, che è l'arte: l'arte in genere e in specie. L'arte di Dante è appunto la poesia. Dunque lo studio condusse Dante alla poesia». La figura di Matelda, meta del *viator* che è protagonista di *Sotto il velame*, in Pascoli è in stretto rapporto con la poetica del fanciullino: essa opera nel «giardino dell'innocenza», al di qua del peccato: il poeta attinge la poesia facendosi fanciullo, e, come Matelda, rappresenta non una fanciullezza personale, ma una fanciullezza metastorica, perché rappresenta il mito del prerazionale, in cui si condensano la primitività, la purezza perduta, l'anteriorità: mete agognate e mai conseguite.

In *Sotto il velame* leggiamo:

Matelda è l'arte che segue l'arte e l'intelletto di Dio, come li avrebbe seguiti quella di Adamo, se avesse voluto rimanere dove Matelda dimora, dove l'operare è onesto riso e dolce gioco: nell'Eden. Il ricordo della Fisica e del Genesi, a proposito dell'usura, ci dà il proprio nome dell'operazione dell'uomo nel paradiso terrestre: arte. Ora Matelda è l'operare in esso paradiso: dunque è l'arte. Ché l'arte è virtù intellettuale, ed è abito operativo. E così Lia, che è l'orma di Matelda nel sogno, si piace allo specchio e nel tempo stesso si appaga dell'operare e muove le belle mani e colle mani si adorna. Ciò è quanto dire che è intellettuale e operativa. Matelda, istessamente, sceglie fior da fiore, e ha gli occhi splendenti di lume: è operativa e intellettuale.¹⁴

Si ripercorre quindi il processo di vivificazione che Pascoli attuò nei confronti dei poeti antichi, quando ne fu commentatore, e qui applica

¹² P. FERRATINI, *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*, Il Mulino, 1990, p. 13.

¹³ Archivio di Casa Pascoli, Cass.LXXVI, pl. 6

¹⁴ G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, cit., vol. II, p. 523.

alla figura di Virgilio (e di Dante) nel momento in cui è commentatore dell'opera che ha Virgilio come attore importante, e di Matelda stessa, che diviene personaggio a sua volta pascoliano.

Per quanto attiene specificamente allo studio della *Commedia*, Pascoli crea il personaggio Dante non solo come uomo, ma anche come la figura dell'artista alla ricerca della propria fanciullezza, ovvero della propria possibilità di esprimersi, soprattutto in rapporto al ruolo salvifico della poesia. Secondo Pascoli, il senso profondo della *Commedia*, nel suo ultimo coronamento, è l'abbandono della vita attiva per quella contemplativa: la rappresentazione perfetta è il mito umano di Matelda, assorta, nell'atto di contemplare i suoi fiori. Se è vero che leggere gli studi pascoliani su Dante serve soprattutto a comprendere Pascoli, ciò si realizza soprattutto nell'introduzione di *Fior da fiore*, dove la lettura della *Commedia* come esperienza del *viator* Dante e la personificazione di Matelda, come personificazione dell'arte in quanto innocenza originaria, raggiungono l'espressione più tipica della creazione del personaggio rivissuto e fatto rivivere.

L'introduzione di *Fior da fiore*, antologia per la scuola media italiana, dal titolo dantesco, reca, ancora una volta, con una fantasia, di cui sono protagonisti Dante e Matelda.

Essa si apre con l'evocazione del poeta:

Aveva pernottato sur un gradino d'una ripida scala tagliata nel masso. L'aveva lì sorpreso la notte quasi all'improvviso, con togliergli d'avanti i piedi l'ombra sua che lo precedeva; che camminava e saliva verso l'oriente. S'era dunque sdraiato sur un gradino e s'era addormentato. Era stanco. Aveva fatto molto e aspro e strano cammino. Era disceso in un baratro immenso; s'era poi arrampicato per un monte altissimo. Quel baratro, pieno d'urli e di maledizioni; questo monte, pieno di canti e di preghiere; e l'uno e l'altro gremiti di pene e di martirii indicibili, sopportati là con feroce disperazione, qua con rassegnazione soave.

Era stanco. Dormiva. Vegliavano su lui due Ombre, due Ombre di poeti morti mille e più anni prima. Dormiva e sognava. Ciò che sognava (era una donna che cantava e coglieva fiori) diceva al suo spirito che ci sono due vite per gli uomini, buone e sante, sebben l'una meno e l'altra più: quella che si spende nell'operare il bene e quella che si esercita nel contemplare il vero. Il sogno sparisce, il sonno si rompe. È il crepuscolo del giorno.

Di chi parlo? Voi avete già capito: di Dante. [...]

Dante! Non c'è nome che in Italia sia più noto. Esso nome significa per noi e per altri, col solo risonar delle sue due sillabe, il «non più là» dell'ingegno umano. Per questo, per essere una gloria insuperabile, più che per un altro fatto, vero anch'esso, d'essere stato il primo e il sommo autore di nostra lingua, Dante è per noi segnacolo in vessillo. Noi siamo la nazione di Dante: possiamo dire e diciamo. E nessun'altra nazione potrebbe pronunziare così un nome d'un suo poeta, e né di poeta né di guerriero né d'artefice né d'altrettali, e fare intendere tutto ciò ch'essa è e vuol essere. A noi, quando diciamo d'essere i figli di Dante, si può rimproverar di dir troppo, non di dir poco. [...]

Il suo poema è sì un grande tempio, ma è crollato e non è più se non una

rovina. Giova, sì, passeggiare tra le macerie, pur piene di polvere e di bronchi; giova; che qua e là spuntano bellissimi fiori di poesia, e qua e là si leggono piccole scritte preziose per la conoscenza di quei tempi.... —

E io dico, o fanciulli, che il tempio è ancora in piedi e che è bello dentro e fuori, e più bello nel suo complesso che ne' suoi particolari che sono pur bellissimi, e che nel tempio e si gode molto, per la grande bellezza, e s'impara molto per la ingegnosa verità; e che vi si può entrare, perché la chiave s'è trovata. E se soggiungessi che l'ho trovata io, questo povero io, mi direste superbo? [...]

Torniamo, dunque, a Dante che si sveglia sull'alba presso la cima del monte che sorge solitario sull'emisfero delle acque.

Il poeta vivo sale coi due poeti morti. Egli si sente leggiere e gagliardo come non mai: è sulla cima della scala, come in un volo. Perché? Perché non ha più in sé alcun impedimento, alcun peso: le passioni umane che ci fuorviano e ci ritardano, non sono più in lui. Ciò che egli farà, sarà il bene; ciò che egli vedrà sarà il vero.

[...] Dunque Dante era puro, perciò libero. Non poteva volere che il bene. Sicché saliva la ripida scala leggiere leggiere come sull'ali del suo volere stesso. E quando fu sull'ultimo gradino, una di quelle Ombre, la più augusta, quella che l'aveva accompagnato e guidato nel gran viaggio per il baratro e per il monte, glielo disse, che era libero, e che d'or innanzi poteva seguire i suoi gusti che non potevano essere che buoni. Il sole gli batte sulla fronte: avanti e intorno gli occhi, gli si stende un paese felice. Egli potrebbe percorrerlo per lungo e per largo, se non fosse un fiumicello che gli traversa la strada. Quel fiumicello si chiama Lete o oblio. Chi lo passa, tuffandovisi, perde sin la memoria d'ogni trascorso e d'ogni passione sua. E chi passa si trova di là, sapete dove? Nell'Eden; nel luogo dell'innocenza, nel luogo dove si opera senza fatica e con somma dilettezza, e dove non si opera se non il bene.

Ogni uomo (non è vero, fanciulli?) deve desiderare di vivere in così fatto luogo; cioè, di operare solo il bene e di operarlo senza fatica e anzi con piacere. Essere felici è già una bella cosa; ma far felici gli altri, nell'atto e col fatto di essere felici noi, è la più bella cosa del mondo. Ebbene dimorare in quel luogo vai quanto essere felici noi a far felici gli altri, perché vale fare il bene e farlo con sua gioia.

Dante guarda di là del fiumicello che è mondo e bruno. Ed ecco egli vede di là

Una donna soletta che si già
cantando, ed scegliendo fior da fiore....

Ce n'era tanti, di fiori: fiori per dove la donna andava: ed essa, dunque, li coglieva cantando. Qual operazione meno faticosa e più dilettevole che cogliere fiori? Tanto è vero che la donna canta. [...]

La donna come si chiama? Matelda. Ma il nome propriamente di ciò ch'ella significa, qual è? Quel nome, o fanciulli, è ARTE.¹⁵

L'allegoresi metaletteraria si può nel complesso riferire al viaggio di Dante in senso specifico: Matelda è la poesia pura, la porta del Paradiso; Dante, giunto al sommo del suo viaggio purificatorio, lascia alle sue spalle

¹⁵ G. PASCOLI, *Fior da fiore*, A. Mondadori editore, Milano, 1935⁴, p. VII e ss.

Inferno e Purgatorio, ormai superati, che rappresentano per lui la tradizione, per raggiungere la perfetta coincidenza di intuizione – emozione con se stessa¹⁶.

LACERTI DI UN COMMENTO: *SUL LIMITARE*

Nonostante Pascoli avesse in mente di redigere un commento complessivo della *Commedia*, come trapela da diverse testimonianze, il progetto non ebbe mai compimento; restano tuttavia significative prove di commento nei passi riportati in *Sul limitare*.¹⁷ Si tratta soprattutto dell'applicazione analitica delle idee espresse nei saggi editi e inediti, e declinate con stretto riferimento all'interpretazione dei versi riportati, in un commento non particolarmente analitico, ma volto piuttosto a cogliere il senso globale di alcuni elementi forti del testo: le fiere, la selva, il colle, i personaggi via via incontrati. Il tutto corredato da frequenti riferimenti agli altri testi danteschi, soprattutto al *Convivio*, che forniscono lo sfondo dottrinario dell'interpretazione, e a testi della tradizione tomistica e medievale, mentre sono pressoché ignorati i critici contemporanei: a verosimile conferma del fatto che Pascoli si sentiva il primo ad aver penetrato con verità il mondo dantesco.

Un'ultima osservazione investe il rapporto complesso tra Pascoli e Dante: la lettura dei testi poetici di ispirazione dantesca, come delle prose interpretative, induce a pensare che proprio con questo poeta Pascoli tentò una sorta di immedesimazione che lo portò a forzarne l'interpretazione, più di quanto non avvenga con altri autori, in un certo senso più vicini alla sua sensibilità.¹⁸ Non penso sia un caso che recentemente diversi contributi critici evochino la difficoltà del rapporto tra Dante e Pascoli, definito ora *insofferente interprete di Dante*, ora *inquieto studioso di Dante*¹⁹ come se il

¹⁶ Il passo si può confrontare con l'inedito disponibile nell'Archivio di Casa Pascoli, cassetta 76, plico 6, immagine 56.

¹⁷ Il commento è ristampato integralmente nell'edizione delle *Prose* curata da Vicinelli, II, p. 1677-1718; in parte in G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., p. 595 sgg. Va sottolineato che il commento riportato in *Sul limitare* varia dalla prima alla seconda edizione, in conseguenza della lettura del *Contra Faustum* di Agostino, che Pascoli ritiene la "fonte prima del poema", e che è ampiamente recepito nella seconda edizione.

¹⁸ Ciò vale sia per l'interpretazione dei classici, sia per le letture leopardiane che Pascoli condusse in più riprese, ora riprodotte in edizione critica da MASSIMO CASTOLDI, *Saggi e lezioni leopardiane*, edizione critica a cura di Massimo Castoldi, Agorà, 1999.

¹⁹ MATTEO DURANTE, *Pascoli insofferente interprete di Dante*, Supplemento II agli Atti del Convegno Internazionale di Studi *Pascoli e le vie della tradizione*, Messina, 3-5 dicembre 2012 e PAOLO DE STEFANO, *Giovanni Pascoli, L'inquieto studioso di Dante*, Cacucci, Bari, 2021.

confronto con Dante, condotto tra l'altro soprattutto sul cruciale terreno del rapporto con il mondo dei morti centrale nella *Commedia*, comportasse un processo di rispecchiamento "combattivo".

LAURA NOVATI*

DANTE E POUND, UNA LUNGA FEDELTA' **

A lume spento è il titolo del primo libro di poesia che Ezra Pound pubblica a Venezia nel 1908.¹ È il quarto viaggio in Europa di uno spirito abbastanza nomade, senza una fissa dimora, salvo questo primo soggiorno a Venezia. La raccolta viene stampata dal tipografo Antonini in ben 100 copie: è l'inizio non solo della carriera poetica di Pound, ma anche dei suoi omaggi espliciti a Dante.

Vanni Scheiwiller fa una riedizione del libretto nel 1958,² quindi a cinquant'anni di distanza dalla prima, e soprattutto nell'anno in cui Ezra Pound è liberato dal manicomio giudiziario del St. Elizabeths Hospital di Washington e torna in Italia. Scheiwiller – che è una voce abbastanza importante della presenza di Pound in Italia, e anche di Pound dantista in Italia – gli fa questo omaggio (l'edizione risulta a sua cura) includendovi una fotografia di un Pound *dandy* che negli anni successivi non apparirà più, perché il poeta si avvolgerà di una grande barba e di capelli folti. Il titolo *A Lume Spento* è citazione dal III canto del *Purgatorio*, vv. 130-132, dall'incontro con Manfredi che narra al pellegrino della triste fine delle sue ossa, trafugate e disperse nella notte in terra sconsecrata per volontà del vescovo di Cosenza, il «pastor di Cosenza»: «or le bagna la pioggia e move il vento / di fuor dal regno, quasi lungo 'l Verde, / dov'e' le trasmutò a lume spento».

* Saggista.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia mercoledì 27 ottobre 2021 in occasione del 700° anniversario della morte di Dante Alighieri.

Il testo viene pubblicato a cura di E.V. Maiolini senza essere stato rivisto dall'Autrice, scomparsa il 1 dicembre 2021.

¹ EZRA POUND, *A Lume Spento*, Venezia, Antonini, 1908.

² IDEM, *A Lume Spento. 1908-1958*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1958.



Laura Novati (1943-2021)

Come mai questo avvicinamento a Dante di Pound? Pound, che era nato nel 1885, comincia a studiare filologia romanza nei suoi anni di università, all'Hamilton College di Clinton a New York, dove studia (e questo è molto importante) sotto la guida di William Sheperd. L'interesse per le lingue romanze è una costante della sua vita, della sua esperienza. Diciamo che in qualche modo sarà soltanto, forse, surclassato o comunque avvicinato dall'interesse che negli anni maturi proverà per il cinese, per l'ideogramma, per la cultura confuciana, a cui dedicherà una serie di opere nell'ultima parte della sua vita.

Prima dell'Hamilton College aveva frequentato l'Università della Pennsylvania, dove già si era dedicato agli studi romanzi e dove sarebbe tornato nel 1905. Qui diventa "Master of Arts", nel 1906. Sperava sicuramente in una carriera accademica che invece non gli venne riconosciuta, forse a ragione forse a torto: potrei dire che non sbagliarono a vedere in lui una mentalità non accademica, in tutti i suoi interventi e in tutte le sue posizioni; però era un uomo che aveva degli interessi molto forti, e di questi interessi in qualche modo faceva sostanza e forma della sua attività.

Nel 1906 riceve una borsa di studio per tornare in Europa: rientratovi, appurata la scarsa possibilità di diventare un accademico in terra natale, torna a Venezia, dove pubblica appunto *A Lume Spento*, e poi si stabilisce prima a Parigi e poi a Londra. È importante in questo periodo soprattutto il suo soggiorno londinese, perché è il momento in cui lancia l'imagismo, il vorticismismo, e sostanzialmente in quel decennio che precede la prima guerra mondiale Pound è sicuramente una delle voci più importanti della cultura londinese.

Dopo l'esordio di *A Lume Spento* continua la pubblicazione di opere legate agli interessi romanzeschi. Importante è il saggio *The Spirit of Romance, Lo spirito romanzo* (1910),³ cui segue la seconda opera in versi, *Provença* (1910),⁴ che quindi ci dà un'altra chiave dell'interesse alla letteratura romanzesca. E poi nel 1912 l'opera dedicata ai sonetti e alle ballate di Guido Cavalcanti: *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*.⁵ Perché questo è da dire subito: se da una parte Dante è una forte presenza nella cultura, nell'anima, nella temperie poetica a più livelli e a più stagioni di Pound, il suo grande riferimento sarà sempre Cavalcanti, e ciò che va dato all'uno va sempre riconosciuto all'altro, perché Cavalcanti è la vera personalità centrale del mondo romanzo, e soprattutto del mondo romanzo italiano.

Una seconda stagione di saggi – quasi sempre usciti in riviste inglesi e soprattutto americane – si ha negli anni Trenta. Allora Pound è già in Italia stabilmente (dal 1925 è a Rapallo). Ci rimarrà fino all'aprile 1945 quando, accanito sostenitore di Mussolini fino agli anni della Repubblica Sociale, viene prelevato dalla frazione di Sant'Ambrogio sopra Rapallo dai partigiani, consegnato alle truppe americane che erano di stanza a Pisa, quindi internato nel campo correzionale di Pisa e poi trasferito al manicomio giudiziario del St. Elizabeths Hospital di Washington, dove rimane fino al 1958. In questo periodo esce il saggio dedicato all'amato Cavalcanti (scritto tra il 1910 e il 1931), cui si uniscono quello sull'*Inferno* (1934) e sul *Purgatorio* (1938), che verranno successivamente raccolti nei *Saggi letterari* del 1954, quando è ancora nella detenzione del manicomio giudiziario.⁶

*

Se volessimo però in qualche modo riepilogare le costanti del Pound lettore di Dante emerse da *The Spirit of Romance* in poi, prima che del *critico* di Dante, potremmo individuarne tre, che continuano a riprendersi, ritrovarsi e chiarirsi nel tempo, rimanendo di base le stesse. Sono tre aspetti abbastanza stravaganti, a giustificazione del fatto che fosse un mancato accademico, e tuttavia interessanti per capire quali sono i reali motivi di interesse che Pound trova nel poema dantesco.

³ IDEM, *The Spirit of Romance*, London, Dent&Sons, 1910.

⁴ IDEM, *Provença*, Boston, Small Maynard and Company, 1910.

⁵ IDEM, *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, Boston, Small Maynard and Company, 1912.

⁶ *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. Thomas Stearns Eliot, London, Faber and Faber, 1954; tr. it. EZRA POUND, *Saggi letterari*, a cura e con introduzione di Thomas Stearns Eliot, Milano, Garzanti, 1957.

Primo: il testo poetico non può essere letto se non nella lingua originale (una posizione un po' terroristica: chi non può dominare più di tre, quattro o cinque lingue è fuori gioco...). Secondo: può essere inteso veramente solo da chi ha doti artistiche. Terzo: per intenderlo bisogna conoscere bene come parla la cultura del tempo in cui nasce l'opera.

È quest'ultimo il punto centrale, direi il più importante, che ne farà merce corrente fra i dantisti soprattutto anglosassoni della stagione contemporanea ma anche successiva a Pound. Questa idea (e siamo in un momento in cui si esce da una lettura di Dante simbolista, preraffaellita, trascendentalista nel New England americano) porta a una considerazione centrale: abbiamo bisogno di conoscere meglio la lingua del tempo per capire realmente non solo la sorgente dell'opera, ma anche la ricchezza in cui si dispiega. Dei tre punti il più importante è proprio il terzo, in questa direzione Pound ha più ragione: ogni grande opera reca su di sé il peso dell'epoca e, se questo è inevitabile, non dobbiamo perdere la volontà di ritrovare la parola nella sua dimensione e nel suo valore originario.

È interessante una citazione dal saggio su Cavalcanti del 1931: «ciò di cui ora abbiamo bisogno non è tanto un commento ma un lessico. È il senso preciso di certi termini *come venivano intesi in quel periodo specifico* che uno vorrebbe vedersi posto sotto il naso». ⁷ È un concetto che ripete più volte nel corso della sua vita.

È un tipo di approccio all'opera dantesca sicuramente molto attento al linguaggio, alle sue fonti e al modo in cui esso operava come forza viva, parte del poeta stesso. È l'aspetto di Pound che mi è più simpatico, lo ammetto. In questa direzione vanno anche le lettere a Laurence Binyon del 1938, che aveva intrapreso una egregia versione inglese della *Commedia* (la quattrocentesima, credo, nel mondo anglosassone: un numero davvero da non sottovalutare). Pound apprezza il suo lavoro in più occasioni, ma ciò non gli impedisce di spedirgli una serie sterminata di proposte di correzioni, circa 400 (Binyon ne accoglie una ventina).

Un altro passaggio fondamentale per la storia della cultura, non solo europea ma anche americana, è quello che racchiudiamo sotto il titolo *Il miglior fabbro*, la dedica di Thomas Stearns Eliot a *La Terra desolata* (*The Waste Land*, 1922), citazione dall'elogio che Dante fa ad Arnaut Daniel nel canto XXVI del *Purgatorio* (v. 117). Il «fabbro» per Eliot è Ezra Pound. Per Pound, le tre punte, cime della cultura romanza medievale sono sicuramente Arnaut Daniel, Cavalcanti e Dante.

Perché il «miglior fabbro»? Perché era una delle caratteristiche di

⁷ IDEM, *Cavalcanti*, ivi, pp. 175-243, a p. 192 (c.vo del testo); ora in IDEM, *Dante*, a cura di Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 89-153, a p. 105.

Pound, come abbiamo visto con la traduzione di Binyon e con la traduzione di Dante: Pound, che si era messo a lavorare forsennatamente sul testo della *Terra desolata*, al punto che possiamo dire che c'è una *Terra desolata* prima e una *Terra desolata* dopo l'intervento di Pound, perché per la verità Eliot accetta l'intervento e lo gradisce nonostante la sua drasticità (nella sua irruenza, Pound dichiara di aver compiuto «un'operazione cesarea» sul testo dell'amico).

E non lo fa solo con Eliot. È una caratteristica di quest'uomo, che con gli amici aveva una generosità e una capacità di spendersi personalmente davvero egregia.

Quello che fa per Eliot lo fa anche – e soprattutto, forse – per Joyce: in fondo è lui che si adopera per l'uscita di *Ulysses*, che forse altrimenti non sarebbe stato pubblicato. C'è un bellissimo epistolario pubblicato dal Saggiatore dedicato ai rapporti tra il più vecchio Joyce (1882-1941) e il più giovane e impetuoso, tumultuoso Pound, che racconta le fasi di questa storia.⁸ Alla fine Pound trova il modo di pubblicare l'opera a puntate, prima che intera, e trova il sostegno economico, trova l'editore adatto, e lo strappa via da Trieste perché è convinto che a Trieste Joyce muoia d'inedia. Non ci sarebbe un Joyce come noi lo conosciamo, quello che con il suo *Ulysses* segna una rivoluzione nella narrativa moderna, se non ci fosse stato Pound. Lo stesso Pound fa per più volte, anche se non con la stessa drasticità, con Hemingway, il quale sempre sottolinea l'amicizia e riconosce il suo debito, anche quando Pound è ricoverato al manicomio giudiziario.

*

Ma ci stavamo chiedendo: come legge Dante Eliot e come lo legge Pound?

Abbiamo visto l'importanza data alla lingua, allo sforzo di entrare nell'opera con sensibilità fonica-musicale. Qui però importa segnalare la differenza di formazione e di lettura dei due poeti, tra i personaggi centrali della cultura del Novecento. Iniziano a frequentarsi a Londra negli anni precedenti la Prima guerra e condividono un profondo interesse per l'opera dantesca, ma provengono da mondi culturalmente assai diversi: Eliot, ad Harvard, legge Dante secondo la tradizione trascendentalista del New England; Pound, forte della sua preparazione romanza e in questo senso della sua formazione filologica nobile, continua e profondamente interessata, privilegia l'attenzione alla parola e non solo al pensiero di Dante.

⁸ IDEM, *Lettere a James Joyce*, a cura di Forrest Read, prefazione di Enrico Terrinoni, traduzione di Antonio Bibbò, Milano, il Saggiatore, 2019.

La parola è il momento centrale di questa lettura. La riscoperta di Dante passa attraverso una profonda conoscenza e penetrazione della parola. Di fatto questi due poeti rappresentano in qualche modo una rivoluzione dell'attenzione che viene riservata a Dante nel mondo anglosassone prima, ma anche europeo in genere, meridionale. È un tipo di rapporto che si esplica in interventi, discorsi, che si traducono in articoli di riviste (in un tempo in cui le riviste ancora fanno la cultura) e quindi si diffondono ovviamente anche al di fuori dall'area linguistica inglese. Per esempio Montale si avvicina a una lettura diversa di Dante proprio sulla suggestione di questi apprezzamenti.

Come scrive il primo e più attento studioso dei rapporti fra Pound e Dante, Hugh Kenner, in *Dante fra Pound ed Eliot*, saggio in cui si dimostra fine e attento nel modo in cui rileva e segnala le differenze che ci sono prima e dopo l'incontro del 1914 avvenuto tra questi due poeti, «fu così che quando Eliot incontrò Pound nell'appartamento di Chelsea, nell'autunno del 1914, il Dante di Harvard e quello di Rossetti vennero a contatto. [...] Quell'incontro [...] non significò soltanto la nascita di un periodo nuovo per la poesia inglese, ma anche l'inizio di un rinnovato interesse per la poesia dantesca e di una nuova comprensione di essa».⁹ Come ho detto, è una comprensione che travalica il mondo anglosassone e in qualche modo diventa un criterio di lettura e di misura del mondo dantesco.

Il saggio di Kenner (è una storia abbastanza strana) doveva comparire in una prima edizione italiana nel 1958, l'anno in cui dopo dieci anni di detenzione Pound torna in Italia, e Vanni Scheiwiller ne pubblica una riedizione di *A Lume Spento*, avendo conosciuto questo distinto e ascetico signore alla Libreria Hoepli di Milano – dove il padre Giovanni (1889-1965) era prima impiegato e poi direttore – frequentata da molti intellettuali stranieri stabilitisi in Italia tra le due guerre. A pubblicarlo doveva essere proprio il giovanissimo editore Vanni Scheiwiller, che all'epoca aveva 25 anni e dal 1951 (quando è ancora studente liceale) aveva preso in carico la casa editrice All'Insegna del pesce d'Oro, affidatagli dal padre Giovanni.

Oltre all'omaggio per la prima opera in versi, Vanni voleva pubblicare anche il saggio di Kenner su Pound come un bentornato dopo la detenzione. È una cosa strana, perché il tema Dante-Pound era un tema sotto-traccia, che non aveva molta storia, anche perché il personaggio Pound era letto in maniera profondamente diversa ma certamente non sempre con grande simpatia. Comunque prende la decisione di pubblicare questo libro ma di fatto non ci riesce.

⁹ Cit. da MARIA CORTI, *La poesia di Dante letta da quattro poeti del Novecento*, in EADEM, *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 397-415, a p. 408.

È vero che Pound è detenuto senza aver ricevuto un processo per oltre dieci anni, è vero che artisti, letterati e poeti si danno da fare per la sua liberazione, ed è vero che anche il giovanissimo Vanni Scheiwiller si impegna in Italia, perché una petizione venga consegnata all'allora ambasciatrice americana Clara Boothe Luce. Quando il poeta rientra in Italia, Vanni gli fa visita a Brunnenburg, dove è ospite a casa della figlia Mary de Rachewiltz.

Mary de Rachewiltz va ricordata. Se c'è una figura di costante presenza e fedeltà al padre è certamente lei: non solo perché lo accoglie e lo segue per tutto il tempo che gli rimane, in qualche modo entrando anche in conflitto con la violinista Olga Rudge con cui si era stabilito a Venezia, e perché ha lavorato per anni e anni ai fondi poundiani presso la University Library di Yale finché per una questione controversa non poté più andare; ma soprattutto perché ha curato la traduzione dei *Cantos* per i «Meridiani»,¹⁰ che a prescindere dal valore del testo rimane un'impresa assolutamente colossale, a cui Mary ha dedicato tutta la vita.

Nel dopoguerra Pound non gode certamente di molta simpatia in Italia; imporre inoltre anche la sua visione di dantista non è facile, ma Vanni Scheiwiller non è uomo che si fermi di fronte a qualcosa. Ha quindi l'idea di fare un libro che raccolga per la prima volta questi saggi su Dante e Pound: il saggio di Kenner e un saggio abbastanza importante scritto da Luciano Anceschi, tra i critici più importanti nella cultura italiana negli anni del dopoguerra.

Il libro deve uscire nel 1958, per il ritorno di Pound, poi deve essere pronto nel 1965, anno del centenario dantesco, poi nel 1973, anniversario della morte di Pound, e nel 1985, centenario della nascita. E invece Vanni Scheiwiller non ci riuscirà, e il libro vedrà la luce solo dopo la morte del poeta (1972) e dell'editore (1999). Doveva essere pronto da tempo – le bozze sono conservate (con correzioni di mano dell'editore) al Centro Apice di Milano dove è l'Archivio Scheiwiller –, ma infine uscì solo recentemente in un'edizione arricchita.¹¹ Prevedeva una prefazione di Maria Corti, che invece non c'è. Ma Maria Corti nel 1984 in un bellissimo articolo dedicato a quattro poeti che leggono Dante (Pound, Mandel'stàm, Borchardt, Lagercrantz) parla di questo libro come se fosse in uscita, annunciando che segnerà una svolta nel modo di leggere e sentire Dante.¹²

¹⁰ EZRA POUND, *I cantos*, a cura di Mary de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 2002 [1985].

¹¹ IDEM, *Dante*, cit.

¹² MARIA CORTI, *Quattro poeti leggono Dante: riflessioni*, in «Il lettore di provincia», 59, 1984, pp. 5-18; poi *La poesia di Dante letta da quattro poeti del Novecento*, cit., alle pp. 400 (n. 2) e 408.

Ancora nel 1995 l'editore manifesta l'intenzione di pubblicarlo, come dichiara durante il convegno internazionale tenutosi a Ravenna nel 1995 (gli atti, a cura di Maria Luisa Ardizzone, sono usciti da Longo, Ravenna, nel 1998),¹³ quando racconta la storia di questo libro fantasma fatto per riportare la fama di un Pound che ama e vuol far leggere Dante.

Il frontespizio del libro mai nato reca correzioni di mano dell'editore, che risulta il curatore: Ezra Pound, *Dante*, a cura di Vanni Scheiwiller, con due scritti di Hugh Kenner e Luciano Anceschi, preceduti da un'introduzione di Maria Corti. Si prevede che appartenga a una «Piccola biblioteca dantesca», che inaugura.

L'introduzione manca, per motivi ignoti, eppure l'interesse della Corti c'era: ne fa fede il saggio *Quattro poeti leggono Dante*, del 1984, poi in *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli 2001, in cui accenna al libro in uscita e in qualche modo si serve del suo contenuto.¹⁴

Qual è la conclusione della Corti sul controverso tema di Pound dantista? Non giudica Pound uno studioso filologicamente attendibile: ci sono svarioni, errori anche nell'impostazione di fondo. Ma gli riconosce che è stato l'unico a introdurre qualcosa di nuovo: «va detto comunque che molte affermazioni di Pound sono discutibili o non reggono del tutto [...], ma non è un messaggio filologico che noi chiediamo a Pound; è una cosa diversa, è il messaggio che proviene da chi come poeta dispone di un'acustica quasi perfetta e di una conoscenza congenita dell'universo della parola poetica».¹⁵ Come vedete ci riportiamo a quei tre punti iniziali che Pound metteva come premessa necessaria alla lettura di Dante, li ritroviamo in questo giudizio della Corti.

*

Altra lezione – e non solo una – meriterebbe il rapporto diretto fra Dante e la materia babelica e fluviale dei *Cantos*, l'opera che per decenni (nel 1917 escono in «Poetry» i primi tre) occupa da allora l'intera vita di Pound. Affrontiamo questo discorso (il più spinoso) per chiederci se possiamo osservare Pound non solo come lettore e come critico di Dante, ma anche come scrittore che introietta Dante, che fa della parola dantesca qualcosa che conta anche dentro la sua stessa opera poetica.

Facciamo un solo esempio, prendendo proprio un canto, il LXXIII (in tutto sono circa 116), scritto da Pound, come il precedente LXXII,

¹³ *Dante e Pound*, a cura di Maria Luisa Ardizzone, Ravenna, Longo, 1998.

¹⁴ M. CORTI, *La poesia di Dante letta da quattro poeti del Novecento*, cit.

¹⁵ Ivi, p. 412.

in italiano, nel 1972.¹⁶ È un testo che mi lascia assolutamente perplessa. Da quando scrive questi testi al momento della sua morte, quel mondo babelico dei *Cantos* continua a diffondersi. Ma come è possibile che quest'uomo col passare dei decenni non si sia posto il problema di ciò che era successo? Certamente era stato sostenitore di Mussolini *ab origine*, e non aveva mai smesso di esserlo. C'è da dire che non ne aveva cavato nulla personalmente, nel senso che lui con questa sua fiducia assoluta nella possibilità del fascismo e della sua vittoria, non ricavava altro che, forse, il pagamento degli ultimi interventi che lui fa per la radio a Milano nei primi mesi del 1945 ancora...

Fino in fondo comunque rimase lì. E poi, canti in italiano... non so... Orecchio acustico del poeta... lo usò, qui? No, forse usò qualcosa d'altro. Una fiducia abbastanza cieca e anche stolta nelle sue dichiarazioni, che lo riportano a certe sue idee fisse in cui campeggia soprattutto il tema dell'usura.

In questi due canti, il primo (LXXII) è dedicato alla morte di Filippo Tommaso Marinetti, il padre del futurismo italiano, il secondo (LXXIII) è una costruzione dantesca: un interloquire con il personaggio, che è Guido Cavalcanti che emerge dall'«aere perso», e il discorso si costruisce come un'invettiva, nella migliore tradizione dantesca. Un *cantos* che affascina per la sua dimensione letteraria? Ho qualche dubbio. Prendo la prima pagina:

E poi dormii
 E svegliandomi nell'aere perso
 Vidi e sentii,
 E quel ch'io vidi mi pareva andar a cavallo,
 E sentii:
 «A me non fa gioia
 Che la mia stirpe muoia
 infangata della vergogna
 Governata dalla carogna
 e spergiurata.
 Roosevelt, Churchill ed Eden
 bastardi ed ebreucci
 Lurchi e bugiardi tutti
 e il popolo spremuto in tutto ed idiota!
 Morte che fui a Sarzana
 aspetto la diana
 della riscossa.
 Sono quel Guido che amasti
 pel mio spirito altiero
 E la chiarezza del mio intendimento.

¹⁶ E. POUND, *I cantos*, cit., pp. 826-835 (*Cantos LXXIII-LXXIII. Presenza. Cavalcanti – Corrispondenza repubblicana*).

CON USURA

la lana non giunge al mercato
 e le pecore non rendono
 peggio dalla peste è l'usura, spunta
 l'ago in mano alle fanciulle
 e confonde chi fila. Pietro Lombardo
 non si fe' con usura
 Duccio non si fe' con usura
 né Piero della Francesca o Zuan Bellini
 né fu «La Calunnia» dipinta con usura.
 L'Angelico non si fe' con usura, né Ambrogio de Praedis,
 Nessuna chiesa di pietra viva firmata: *Adamo me fecit.*

È vero, cita anche dei pittori, come Piero della Francesca o ancor meglio Botticelli, pittore affermato che guadagnava bene con la sua bottega, ma cita anche Duccio, cita anche Bellini.

Ora, è difficile pensare che si possa realizzare una *Maestà* come quella di Duccio, o che si possano realizzare le grandi Pale dei Bellini se i Bellini non sono, come dire, nelle grazie del Senato veneziano o delle famiglie più potenti di Venezia. Ed è difficile pensare che dietro l'oro dei senesi primitivi non ci sia il soldo dei banchieri. Però vedete che qui, tutto sommato, è un ideale arcaico che lui persegue: non c'è usura... ma le pecore non possono allora essere la merce prima di un mondo che dà calore e dà forza, e dà non ricchezza ma guadagno, però al di fuori di uno sfruttamento che invece l'usura porta continuamente... Era così convinto – in questo senso, lo trovo simpatico – della necessità di una aperta opposizione contro la finanza nazionale e contro la speculazione internazionale che poco prima dello scoppio della guerra si recò in America da Roosevelt per spiegargli come e perché non doveva intervenire nella guerra, e soprattutto doveva lottare contro questi principi. Roosevelt per la verità non lo ricevette nemmeno.

*

Finiamo su Pound ritratto in una fotografia da vecchio: lo vediamo a Venezia nel 1972, poco prima della morte, poco prima che una gondola lo porti al cimitero di San Michele.

Difficile giudicare una personalità del genere, difficile giudicarla anche dal punto di vista poetico, perché all'interno di questo mondo enorme, più di cento *Cantos*, c'è tutto, ci sono tutti, e non solo gli echi di una cultura più vicina a lui, ma anche gli echi di una cultura dantesca che non ha mai cessato di operare dentro di lui.

Per concludere, infatti, preferisco usare la misericordia che si può riservare a un poeta vecchio, malato e quasi afasico, in un canto incompiuto

dalla fine dei *Cantos*. Sono frammenti che lascia così, incompiuti. È la cosa che mi è piaciuta di più e mi ha colpito di più. «I have tried to write Paradise...». Quel *tried*, quel participio passato: la pena, lo sforzo, la fatica.

I have tried to write Paradise
Do not move,
Let the wind speak
That is Paradise

Let the Gods forgive what
I have made
May those I have loved try to forgive
what I have made

Ho provato a scrivere il Paradiso
Non ti muovere,
Lascia parlare il vento
Così è Paradiso

Lascia che gli Dei perdonino quel che
ho costruito
Chi ho amato cerchi di perdonare
quello che ho costruito²¹

²¹ E. POUND, *I cantos*, cit., pp. 1492-1493 (da *Drafts & Fragments, Stesure e frammenti*).

GIANFRANCO BONDIONI*

MONTALE E DANTE**

In tutta la tradizione letteraria italiana, e non solo, vi è una continua citazione palese od occulta di Dante, spesso carica di significati assai forti e quindi ricercata e voluta, a volte derivata da ricordi anche inconsci e frutto della tradizione. Essa è presente anche in Montale, in cui il confronto con Dante è continuo e se ne può trovare traccia in tutte le sue opere: proprio per questo è necessario selezionare alcuni esempi di quello che per comoda convenzione chiamerò il dantismo di Montale. È una operazione naturalmente arbitraria nel senso che porta a scegliere che cosa citare e che cosa tralasciare in base a preferenze, assunti da dimostrare, letture personali dei testi.

Ben raramente il dantismo del poeta ligure non è frutto di studio e di ricercata consapevolezza. Si possono però individuare fasi e modalità diverse esaminando nell'ordine le diverse raccolte poetiche. Questo non significa che la modalità esemplificata sui testi di una raccolta sia presente solo in essa e che le altre siano escluse: si vogliono solo cogliere gli esempi che paiono più significativi scegliendo quindi i testi giudicati più idonei a tal fine, ma che non sono certo gli unici.

I. IL RICORSO ALLA LEZIONE TECNICA DI DANTE: UNA LINGUA PER ESPRIMERE CONCETTI-IMMAGINE

Fin dalla prima raccolta di poesia, *Ossi di seppia*, vi è in Montale una adesione profonda alla lezione tecnica del Dante delle *Rime petrose* e del comico di Melebolge sia per i suoni aspri sia per la creazione di un paesag-

* Studioso di Dante.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia mercoledì 3 novembre 2021 in occasione del 700° anniversario della morte di Dante Alighieri.

gio bruciato e impietrato, 'petroso' appunto. Montale si avvicina a Dante cogliendo subito quelli che secondo Gianfranco Contini, il grande critico che del poeta ligure diverrà amico, sono gli aspetti fondamentali e veramente innovativi della poesia di Dante, cioè la novità linguistica e lo sperimentalismo, la capacità di Dante di forgiarsi lo strumento per esprimere quanto intende esprimere. Anzi sarà proprio tale strumento che determinerà in larga misura quanto Dante dirà. Montale si avvicina al poeta antico spinto dalla necessità di trovare gli strumenti che gli servono per capire e per esprimere, quindi dalla necessità di definire in un unico nodo le forme e i contenuti della propria opera.

Nella elaborazione che segue si mettono a confronto un testo montaliano tra i più famosi e che fa parte del nucleo primitivo degli *Ossi* anteriore al 1923 e i versi danteschi citati, evidenziando le parole collegabili e la ricerca fonica sia in rima sia fuori rima.

Da *Ossi di seppia*

Merigiare pallido e assorto

Merigiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i PRUNI e gli STERPI
schiocchi di merli, frusci di SERPI.

Nelle crepe del suolo o su la vecchia
spiar le FILE di ROSSE FORMICHE
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
A SOMMO di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare
lontano di SCAGLIE di mare
m entre si levano tremuli SCRICCHI
di cicale dai calvi PICCHI.

E andando nel sole che abbAGLIA
sentire con triste MERAVIGLIA
com'è tutta la vita e il suo travAGLIO
in questo seguitare una mufAGLIA
che ha in cima cocci aguzzi di bottIGLIA.

Allor porsi la mano un poco avante
colsi un ramicel da un gran PRUNO;
.....
Uomini fummo, e or siam fatti STERPI
ben dovrebb 'esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di SERPI.
(If. XIII,31-39)

così per entro lor SCHIERA BRUNA
s'AMMUSA l'una con l'altra FORMICA,
forse a spiar lor vita e loro fortuna
(Pg. XXVI, 34-36)

non avria pur da l'orlo fatto crICCHI (If 32, 30)
AGLIA: If. 23, 62/64/66 e 24 53/55/57
AGLIE: If. 29, 83/85/87 SCAGLIE
IGLIA: If. 15, 25; 25, 47; 28, 65 MARAVIGLIA
AGLIO: Pd. 26, 20/22/24

La ricerca fonica è condotta essenzialmente sui suoni cc/kk ('vecchia, intrecciano, cocci; cicale; scricchi, picchi») e su quelli l/gl delle rime dell'ultima strofe. Interessante anche quello erp/rep («sterpi, serpi, crepe») che poi prosegue in «spiar» e in «rompono».

Dunque Montale ritrova in Dante gli strumenti necessari per esprimere i concetti che gli stanno a cuore: in specifico nelle rime petrose dantesche trova immagini di paesaggio che possono compiutamente esprimere il tema della aridità e del travaglio e contemporaneamente trova anche tutto l'insieme degli strumenti (suoni aspri, rime difficili, ritmi, apparenti somiglianze che in verità marcano differenze come quelle fra c e k oppure fra l e gl) che fornisce la sostanza fonico-poetica di tale paesaggio.

Con ciò si è andati al di là della semplice citazione nella direzione di un dantismo organico, nel senso di un dantismo che sia funzionale ad esprimere i concetti della propria poesia. È, se così si può dire, il contrario della filologia: anziché entrare nel classico rispettandolo come tale si fa un uso attuale del classico. In tal modo Montale supera la modalità della semplice citazione dantesca a cui si ferma, ad esempio, D'Annunzio che costituisce un costante termine di paragone polemico negli *Ossi*. Anche in un testo molto posteriore come *Languilla* (pubblicata sulla rivista «Botteghe oscure» nel 1948 e posta poi a chiusura della sezione *Silvae* di *La bufera e altro* nel 1956) la formula «il guizzo in pozze» del v. 12 da un lato riprende direttamente quella dantesca «*guizzan* su per l'*orizzonta*» di *If.* XI, 113, ma dall'altro è un chiaro esempio di sonorità petrosa o da Malebolegge: per esempio in *If.* XXVIII ci sono le rime in –ozza/–ozzo e Gerione, che conduce alle Malebolge, è introdotto dalla rima in –uzza.

Da che cosa deriva questa impostazione?

Montale conosce Dante attraverso Henry W. Longfellow, Thomas Stearns Eliot e Mario Praz, quindi attraverso una lettura che esalta l'allegoria, la *figura* e il correlativo oggettivo. Come detto, è anche amico di Gianfranco Contini per il quale la novità di Dante sta nella creazione del linguaggio.

Eliot cita molto spesso Dante ne *La terra desolata* sia direttamente, per esempio nella rappresentazione di Londra che è una *Unreal City* e gli impiegati che escono dalla metropolitana sono le anime dell'Acheronte (*The waste Land*, 60-64), sia tramite riferimenti come quello dell'incontro del giovanotto foruncoloso impiegato con la dattilografa distratta, amanti frettolosi, che nei vv. 223-256 sono rappresentati con chiari riferimenti a Paolo e Francesca di *If.* V, 37-42. Il soggettivismo romantico –che trionfa nell'analogismo simbolico dei poeti decadenti e, in Italia, anche degli ermetici– è negato dal recupero dell'oggettività classica.

Secondo Eliot Dante dà spiegazioni attraverso immagini che hanno la chiarezza di ciò che si può vedere: il sensibile, cioè l'immagine, esprime il pensiero, anche il concetto più complesso e filosoficamente ardito è reso concreto. Ciò è possibile (ma questo Eliot non lo dice) perché Dante ha una concezione figurale della realtà: l'oggetto esiste in se stesso e, per il poeta cristiano medievale, ha anche un significato specifico suo nell'ordine

complessivo delle cose. Per il poeta moderno, cattolico come Eliot o laico come Montale, il legame ontologico fra fatto e suo significato si è spezzato. L'unica possibilità per noi oggi è di ritrovare nella tradizione culturale il significato dei fatti: il corrispettivo oggettivo consiste proprio nel portare nel moderno l'insieme dei significati che il classico e la tradizione hanno «trovato» nelle cose. Dunque consiste in un trasferimento di senso. Visto in questa prospettiva Dante può diventare per Montale, come per Eliot, una forma di lettura del mondo d'oggi, forse l'unica possibile: il (non) senso degli impiegati della *City* sopra richiamati si rivela al poeta non grazie alla loro presenza, alla loro concreta immagine, ma attraverso il filtro della processione degli ignavi danteschi, unica immagine in grado di rivelare che cosa siano al di là di ogni apparenza i moderni frequentatori della metropolitana londinese (che è a tutti gli effetti la barca di Caronte).

Un discorso simile si può fare anche per un altro poeta molto importante per Montale, Clemente Rebora: la cui poesia ha come caratteristica fondamentale la ricerca assoluta e costante di un senso e la difficoltà di individuarlo in oggetti banali che non forniscono risposte. L'oggetto in sé è totalmente privo di significato, anche di significato simbolico o analogico. Acquista significato solo se gli viene fornito dall'esterno, dal soggetto che conosce. Ma nel Novecento il soggetto non ha certezze, è in crisi, non ha verità assolute e riconosciute come aveva Dante: il significato attribuito all'oggetto sarà così solo personale e la comunicazione, se ci sarà, sarà complessa e difficile, mai comunque di valori riconosciuti universalmente. Per un poeta come Rebora, che è un sacerdote cattolico, questa non può essere che una contraddizione: l'assolutezza della fede lo porta verso una ricerca di valori che non siano validi solo per lui ma per tutti, mentre la crisi dell'individuo del Novecento porta al soggettivo e al particolare oppure verso allegorie in cui il soggetto che assegna significato all'oggetto non è riconoscibile, non ha concretezza come aveva invece Dante che era certo di esprimere una universalità. La ricerca, frustrata ma continua, di significati universali si accompagna a quella espressionistica della lingua, ricerca che –nel solco della grande tradizione lombarda che da Porta giungerà fino a Gadda– è volta ad individuare gli strumenti indispensabili per esprimere i propri contenuti. Per questa duplice via (convinzione cattolica dell'esistenza di significati assoluti con ricerca dell'oggetto allegorico che possa esprimerli; sperimentalismo linguistico) l'incontro di Rebora con Dante sarà praticamente obbligatorio, così come sarà obbligatorio il riutilizzo espressionistico (cioè per esprimere il moderno) di formule dantesche. Questi elementi della poesia di Rebora hanno influenzato Montale e infatti la critica, a partire da Giovanni Raboni, ha rinvenuto negli *Ossi di seppia* centinaia di 'prelievi' linguistici dai *Frammenti lirici* di Rebora a partire dall'uso del verbo all'infinito in luogo del sostantivo.

Ancora un esempio, *Arsenio*, che non fa parte del nucleo originario degli *Ossi* e sarà pubblicata su *Criterion*, la rivista di Eliot, nella traduzione di Mario Praz. Montale vuole esprimere il totale degrado dell'uomo e, seguendo il Dante del canto dei suicidi, ricorre alla vegetalizzazione dell'umano: la persona è ridotta a giunco «che le radici con sé trascina ... non mai / svelte». Il richiamo al primo canto del *Purgatorio*, al giunco che Virgilio «svelse» (lo «svelte» di Montale) si accompagna a «piovorno» di *Pg.* XXV 91, al «vuoto risonante di lamenti / sofferenti» (vedi *If.* IV 25-30), alla «ghiacciata moltitudine di morti» che rimanda al cerchio dei traditori. In Montale c'è anche un' «onda antica» che non si ritrova in Dante ma che è formula tutta dantesca: si pensi all'«antica prora» di *If.* VIII 29. In un componimento che precede di poco *Arsenio* si trova «scerpate esistenze» in chiaro riferimento a «Perché mi scerpi?» di *If.* XIII 35. Tutto questo processo di degrado attraverso la vegetalizzazione dell'uomo è stato ampiamente utilizzato da Eliot nella sua poesia *Gli uomini vuoti* (*Poems* 1909-1925): il vegetale è il corrispettivo oggettivo del vuoto di umanità e attraverso tale strumento espressivo si riesce a cogliere il vuoto di oggi grazie alla spiegazione offerta dal poeta antico che ha visto la disumanità della selve dei suicidi. È attraverso Eliot che Montale ha recuperato la lezione dantesca.

2. LA DONNA ANGELO E LA SALVEZZA

Il dantismo di Montale si sviluppa nelle raccolte successive, *Le occasioni* (poesie degli anni 1928-1939) e *La bufera e altro* (anni 1940-1954) in cui compare un altro grande tema dantesco: la donna angelo, o meglio il *visiting angel*: il titolo del primo volume rimanda proprio alle manifestazioni-apparizioni della donna, improvvise e magiche, 'occasioni' appunto, come conviene al divino.

Dante legge la propria biografia, segnatamente l'esilio, come momento esemplare della realtà storica; ma non nel senso meschino di cogliere quest'ultima come scontro di interessi specifici e determinati nel tempo, bensì in quelli della universalità metafisica. Quindi la vicenda personale dell'esilio è frutto dello scontro cosmico di bene e di male e del —certo momentaneo— prevalere del male: la situazione storica non spiega l'esilio del poeta ma è spiegata assieme all'esilio del poeta dalla realtà metafisica, l'unica vera realtà. I fatti esistono nella loro specificità, vanno letti in quanto tali ma anche sempre interpretati in chiave allegorica e segnatamente anagogica, cioè in termini di salvezza e di condanna eterna. In questa operazione (che è essenzialmente una operazione intellettuale di comprensione e di

illuminazione) Dante ha bisogno di una guida che lo porti al raggiungimento dei suoi fini che, in questa prospettiva, non possono essere che fini di salvezza. Ha bisogno di una guida che lo porti alla beatitudine celeste, che lo renda beato, una *Beatrix*, una donna-angelo che guida l'azione conoscitiva e morale del poeta.

Montale trova in Clizia la sua Beatrice che lo guida a capire il significato assoluto dei fatti storici e anche biografici come la *beata Beatrix* ha guidato Dante alla felicità. La sua Beatrice è la portatrice di una teologia laica della cultura, la sola che può salvare dalla barbarie.

Non si può certo dire che figure femminili che in qualche modo anticipano Clizia manchino in *Ossi di seppia*: basti per tutte Anna che si trasfigura in Annetta / Arletta. Ma è con Clizia che la funzione salvatrice della donna diventa centrale ed esplicita. Clizia è Irma Brandeis (la *I. B.* a cui sono dedicate *Le occasioni*), una 'dantista' americana in Italia, quindi è *visiting*, per studiare la 'lingua' del poeta trecentesco e intreccia un 'rapporto amoroso' con Montale. La coppia Dante-Beatrice si ripropone in quella Eugenio-Irma. La donna appare (come in Dante): la sua apparizione è l'occasione che fa capire la verità che è celata dietro l'apparenza dei fatti. I dati biografici (Irma è la donna venuta da oltre l'oceano, è una vestale della cultura, ha freddi occhi chiari) si trasformano e si riempiono di significati assoluti e Irma diventa Clizia, come Bice divenne Beatrice.

Centrale nella presentazione di Clizia è la metonimia degli occhi che guidano e salvano. Questa figura è fondamentale nella poesia stilnovistica, ma mentre in Cavalcanti gli occhi sono la via attraverso cui passa l'amore che causa la morte (*Voi che per li occhi mi passaste 'l core*), in Dante passa l'amore che salva (*Ne li occhi porta la mia donna amore*).

Se negli *Ossi* il fatto biografico assume valore simbolico, ne *Le occasioni* c'è l'abolizione del fatto, si tace l'occasione o meglio l'occasione della salvezza è la presenza stessa della donna che quindi acquista validità allegorica per tutti. Si potrebbe così schematizzare la lezione dantesca:

Dante	Montale
io/everyone	io/ uomo (colto) di oggi
storia/eternità	storia/metafisica del vivere
donna/salvezza	donna/salvezza

Il correlativo oggettivo porta alla scomparsa delle forme che alludono, della metafora e della sinestesia tipiche dell'ermetismo e alla loro sostituzione con l'allegoria e la metonimia.

Già in *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, un mottetto del 1940, la *donna-visiting angel* giunge «traversando l'alte/ nebulose» e implicitamente è una

sorgente di luce ancora chiusa e misteriosa di fronte all' «ombra nera, al sole / freddoloso» e a «l'altre ombre che scantonano».

Ma è in *Nuove stanze* (1939) che la trasformazione di Clizia in Beatrice si compie. Qui la donna non è solo una sacerdotessa che si muove nell' *incenso*, ma soprattutto è colei cui si dice «puoi tu sola/ comporre il senso».

Esaminiamo la seconda stanza della poesia, quella nella quale è più evidente il confronto con una precedente poesia della stessa raccolta, *Stanze*, che è richiamata fin dal titolo:

Il mio dubbio d'un tempo era se forse
 tu stessa ignori il gioco che si svolge
 sul quadrato e ora è nembo alle tue porte:
 follia di morte non si placa a poco
 prezzo, se poco è il lampo del tuo sguardo,
 ma domanda altri fuochi, oltre le fitte
 cortine che per te fomenta il dio
 del caso, quando assiste.
 Oggi so ciò che vuoi; batte il suo fioco
 tocco la Martinella ed impaura
 le sagome d'avorio in una luce
 spettrale di nevaio. Ma resiste
 e vince il premio della solitaria
 veglia chi può con te allo specchio ustorio
 che accieca le pedine opporre i tuoi occhi di ghiaccio.

Al tempo della stesura di *Stanze* Montale non sapeva che solo la cultura potesse opporsi alla barbarie, o meglio non sapeva se la cultura era consapevole della propria forza, che Clizia conoscesse il gioco degli scacchi che è una guerra come quella che ora si avvicina, e pensava che la follia omicida volesse opposizioni ben più forti dello sguardo di Clizia al di là delle protezioni che il caso, se è favorevole, può mettere a difesa. Oggi ha capito che cosa vuole Clizia mentre il pericolo incombe e terrorizza gli uomini, come pedine. Ma chi assieme a lei riesce ad opporre al ferro e al fuoco che tutto distrugge la visione fredda e razionale della cultura, costui vince la guerra e la morte: contro la barbarie del nazismo e della civiltà di massa che tutti accieca si può opporre, alla lunga in maniera vittoriosa, solo la comprensione di una razionalità d'acciaio. Dunque la donna è la portatrice di cultura e quindi anche di salvezza. La donna è *visiting angel* e caccia via le idee sbagliate che il poeta aveva prima, sconfigge il diavolo che assedia (la «tregenda») e salva l'intellettuale dalla fine (lo «specchio ustorio») che distrugge chi non capisce (le «pedine»).

A quanto già detto sulla figura di Clizia si devono aggiungere altre considerazioni. La presenza delle consonanti geminate (kk; tt; ll; rr; bb; rr; ss; cc) a cui si aggiungono consonanti accostate fra loro (st; ng; nt; sc;

rd; rg; st; st; nd; ltr; rm; nd; nc; ns; mp...) e alcune rime o quasi rime (-alto: -ilto; -ale; alli: acchi: alti; elli; ita; era; enso: embo; orre; (p)oco; -orio; ecchio: occhi) produce una notevole musicalità sottolineata anche dalla alternanza metrica che vede nella prima e nella seconda stanza sei endecasillabi, un settenario e un quinario, nella terza sette endecasillabi e un settenario e nella quarta sette endecasillabi e un quinario in quattro stanze di otto versi sapientemente calcolate. La caratteristica fondamentale di tale musicalità è quella di una forte 'petrosità', per rifarsi ancora a Dante, a cui viene comunque messa la sordina degli *enjambements*: sostanzialmente una musicalità irta e difficile controllata dalla ragione, quindi dalla sintassi e dal metro.

La cultura garantita da Clizia è una illusione («morgana» prodotta dalla sigaretta di Clizia: ma il fumo diventa un incenso e la donna una sacerdotessa) minacciata dall'esterno («s'apre la finestra»), cioè dalla volgarità delle cose.

L'intellettuale capisce ma contemporaneamente è lontano da quanto accade proprio per la propria aristocraticità; si sa responsabile e critica se stesso e gli altri: l'aver dubitato della forza della cultura ha forse portato alla situazione di cittadella assediata di oggi.

Con gli occhi di Clizia si può vincere la follia omicida: ma si può vincere in pochi, in una «solitaria / veglia». Dunque il valore della cultura è eminentemente quello di una testimonianza, non una ideologia o una proposta politica, tanto meno di massa.

La donna-angelo dantesca salvava con i suoi occhi che sono mediazione fra cielo e terra e veicolo dell'amore divino; anche Clizia salverà il poeta e, per una fugace stagione, non solo lui grazie proprio agli occhi. Ma mentre in Dante l'interpretazione del presente e della storia passata è certa e univoca, vera perché garantita dalla certezza assoluta del cristianesimo, in Montale la certezza non è affatto solida. Il poeta moderno è assolutamente sicuro di che cosa sia il negativo: il fascismo e la guerra, la società di massa degli anni successivi, la bipolarità dell'Italia e del mondo e la minaccia nucleare. A tutto questo si contrappone la cultura, quindi gli occhi di Clizia. Ma il poeta oggi non ha le certezze di Dante, non ha un pensiero forte come è stato il cristianesimo medievale in grado di rispondere a tutte le domande. E davanti alla guerra Clizia fugge (nel 1939 Irma Brandeis ritorna negli Stati Uniti) come le Grazie foscoliane. E la storia successiva di Montale lo porterà a negare che la cultura possa qualcosa. Insomma Dante ha la certezza che passato pagano e presente cristiano siano pieni di senso; Montale negli anni Cinquanta non sarà sicuro che il mondo occidentale di massa non sia pura insensatezza.

Il tema della mancanza di senso era stato declinato in forme di rifles-

sione apparentemente solo personale e soggettiva nel mottetto che inizia con «Non recidere, forbice, quel volto» in cui anche le ricercate sonorità *CI / IC* rimandano alla lezione dantesca. E in questo testo il dantismo è interessante sia per quello che si dice, sia per quello che non si dice, sia per il confronto con altri autori che citano Dante. Quello che esplicitamente si dice è il termine raro *belletta* che Dante usò in *If.* VII 124 accompagnato dall'aggettivo *negra* che fonicamente è orecchiato da Montale sia in *prima* sia in *Novembre*. Probabilmente D'Annunzio fu mediatore fra Montale e Dante: il decimo dei *Madrigali dell'estate* dell'*Alcyone* dannunziano si intitola *Nella belletta*: come i dannati «fanno pullular quest'acqua al sommo» (*If.* VII 119), così nel testo del poeta pescarese «Le bolle d'aria salgono in silenzio» mentre l'«inno», cioè la tiritera dei dannati nel fango, ritorna nel paragone con le rane di D'Annunzio. In Dante le rane non ci sono; c'è il loro ambiente, l'acquitrino, la «belletta», il gorgoglio. Le rane ci saranno due canti dopo, in *If.* IX 76-77. Non pare allora un caso che Montale, attento lettore di Dante ma anche attento (e polemico) lettore di D'Annunzio, abbia posto questo mottetto subito dopo quello che inizia con «La rana prima a ritentar la corda». Se non lasciata nel suo isolamento, se colta in tutta la sua complessità, anche questa citazione, mostra la sua ricchezza: «la belletta di Novembre», proprio grazie a Dante e alla sua piechezza di significato non solo non è un rimando colto fine a se stesso e un po' superficiale e non è neppure un'allegoria di una dimensione privata: è la constatazione della situazione generale di fango/stagno e di rane/uomini in cui viviamo nel presente e che siamo in grado di capire solo grazie al richiamo dantesco che spiega, a noi oggi, la situazione in cui ci troviamo.

Fermiamoci ora su *La primavera hitleriana*, un esempio tratto da *La bufera e altro*. Già in esergo il poeta pone un verso tratto da un sonetto che Gianfranco Contini ha posto fra le rime dubbie di Dante (*Nulla mi parve mai più crudel cosa*): «Né quella ch'a veder lo sol si gira» è il v. 9 del sonetto; al v. 35 poi Montale cita il successivo v. 10 «e 'l non mutato amor mutata serbi» rivelando così la fonte ovidiana del testo: «Vertitur ad Solem mutataque servat amorem» (*Met.* IV 270), esametro con il quale Ovidio chiude la narrazione del mito della ninfa Clizia, trasformata in girasole per il suo amore per il dio Sole. Numerosi sono i richiami a Dante in tutto il testo: per esempio ai vv.5-6 «capiva / nelle cave segrete» è desunto da «capere in questi giri» di *Pd.* III 76; al v. 8 Hitler è un «messo infernale», ripresa a rovescio dell'essere «da ciel messo», il messo celeste di *If.* IX, 85; ma soprattutto ai vv.33-36 Montale scrive «Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte», verso modellato su «quando Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole» di *Pd.* I, 46-47.

Sia Beatrice sia Clizia guardano in alto, sono l'alto; ma per poter por-

tare la salvezza (Beatrice è *figura Christi*) devono scendere in basso, fra gli uomini. Devono incarnarsi. A questo allude la ripresa, con piccolissime variazioni di «e 'l non mutato amor mutata serba» dantesco (varia solo il verbo finale: «serbi» anziché «serba»). Questa ripresa di un verso con variazioni minime ricorda la modalità con cui d'Annunzio, nell'*Alcyone* riprende Dante: «conosce il tremolar della marina» (*I pastori*, 15) con il solo cambiamento di «conobbi».

La Clizia del mito, mutata in girasole mantiene il suo amore come Beatrice «mutata» (= morta e divinizzata) mantiene il suo amore salvifico per Dante; Irma-Clizia mantiene la sua natura profonda di amante del Sole-Apollo-cultura nonostante i cambiamenti nelle vicende personali che però hanno valore storico assoluto. Insomma ci si trova in piena teologia, una teologia laica, della cultura. I termini sono inequivocabili: «Altro» e «Lui» hanno l'iniziale maiuscola, sono il divino in cui l'amore segreto che Clizia porta dentro di sé («il cieco sole che in te porti») si annulla perché tutti possano salvarsi («si distrugga / ...per tutti»).

La salvezza è per tutti, come in Dante, e viene dalla mediazione di una donna che guarda il sole: solo così si può andare nel paradiso che, per Montale, è, laicamente, quello della civiltà e della cultura.

La massiccia presenza dell'ossimoro (che si accompagna anche ad accostamenti di parole uguali in contrasto: «raggela/ in morte questa morte»; non mutato... mutata»; o a rovesciamenti di significato come «sole ... / si abbacini» mentre normalmente è il sole che abbacina) trova la sua giustificazione prima nel carattere ossimorico implicito nel concetto stesso di teologia laica, di possibilità di salvezza senza Dio: già in *Nuove stanze* si trova «occhi di ghiaccio»: Brandeis può essere letto come formato da *brand* + *ice*, tizzone + ghiaccio.

3. DOPO LE TRE RACCOLTE PIÙ FAMOSE

Si potrebbe continuare passando in rassegna le altre Beatrici di Montale, molto numerose: Esterina, Dora Markus, Liuba; ma è più interessante notare che quelle che vengono dopo Irma Brandeis / Clizia spesso sono guida, e quindi beatrici, nel loro essere antibeatrici: Volpe è la guida alla sensualità, Mosca è la guida alla conoscenza che sa i propri limiti.

Il modello dantesco di guida che porta a conoscere il reale al di là del fenomeno ormai non è più accolta da Montale e Dante stesso non ha più la funzione di indicare la strada: «Esempio massimo di oggettivismo e razionalismo poetico egli resta estraneo ai nostri tempi, a una civiltà soggettivistica e fondamentalmente irrazionale perché pone i suoi significati nei fatti e non nelle idee. Ed è proprio la ragione dei fatti che oggi ci sfugge. Poeta

concentrico, Dante non può offrire modelli a un mondo che si allontana progressivamente dal centro e si dichiara in perenne espansione»¹.

In altre parole: Dante non può guidare alla ricerca di senso perché il mondo di oggi un senso non ce l'ha.

Satura contiene due sezioni titolate *Xenia*; uno dei più famosi fra questi «omaggi all'ospite» è dedicato alla moglie morta, Mosca (1962). In esso Mosca ha consistenza certo di fantasma, ma ormai salda: non è più un ricordo mediato dalla memoria, ma è un essere in sé con cui si ha un rapporto tragico e lacerante perché si è dolorosamente separati dall'oggetto che si sa esistere ma in una evidente incertezza, lo si vede nella foschia e non lo si sa definire, è un essere ormai irriconoscibile: non vede e per ciò stesso è non riconoscibile: ha perduto gli *occhiali*, corrispettivo oggettivo della conoscenza.

Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale
e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.
Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio.
Il mio dura tuttora, né più mi occorrono
le coincidenze, le prenotazioni,
le trappole, gli scorni di chi crede
che la realtà sia quella che si vede.
Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.
Con te le ho scese perché sapevo che di noi due
le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
erano le tue.

Dietro la frase «chi crede / che la realtà sia quella che si vede» non sta la ricerca della verità assoluta al di là del fenomeno: il mondo moderno è vuoto, dietro non ha nulla, neanche Dante ci avrebbe trovato qualcosa.

In Montale questo è il segno evidente di una sconfitta: contro il fascismo gli anni Trenta avevano prospettato un'alternativa culturale e letteraria; la realtà storica ha distrutto tale possibilità e quindi ora non vi è più uno spazio autonomo propositivo per la poesia. L'io del poeta può solo affermare di esistere moralmente riaffermando la propria coerenza in una situazione di crisi di identità individuale che è specchio di una crisi di identità di funzione (poeta-intellettuale) e più generalmente dell'uomo di oggi.

Di nuovo attraverso una figura femminile –la moglie morta– passa la proposta di resistenza dell'ultimo Montale: la difesa delle caratteristiche dell'individualità in un mondo spersonalizzato. Contro i «templi di Mercurio», capitalistici distruttori dell'individuo, Montale rivendica la gran-

¹ E. MONTALE, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi* (20-27 aprile 1965), Firenze, Sansoni, 1985.

dezza della caratteristica borghese del valore individuale. Scrive Luigi Blasucci: «Beninteso, anche Mosca non “sa” più; può solo capire (l’ha capito prima del protagonista) che il mondo è un insieme di antitesi –le quali non si superano né si conciliano tra loro dialetticamente ma si giustappongono restando contigue o trapassando l’una nell’altra: moto e stasi, vuoto e pieno, sereno e nubi– e adattarsi a una convivenza precaria e ironica con l’inconoscibile e con le sue parvenze sociali. Mosca insegna a vivere, ma il suo “radar di pipistrello” è minuscola e terrena virtù, lontana dal metafisico bagliore di potenza degli “occhi d’acciaio” di Clizia: insegna a orientarsi, a non prendere sul serio le apparenze del mondo, la ritualità borghese, la vita ufficiale (dissacrate dalle sue puntuali “risate” pronte ad allestire, ogni volta, un “privato / Giudizio Universale”), a vivere negli interstizi, aprendosi “al privato, al confidenziale, al particolare quotidiano” e sfruttando ogni occasione e anfratto per manifestare la propria resistenza alla personalizzazione e la propria inquieta vitalità».

Un confronto fra un testo degli anni Cinquanta e uno degli anni Settanta può essere illuminante. In *Piccolo testamento* Montale aveva scritto: «il tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello di un fiammifero»; in *Schiappino* scrive: «Solo un tenue bagliore sulla Palmaria. /Forse qualcuno tentava di accendere la pipa». La luce non illumina più perché non c’è più niente da illuminare.

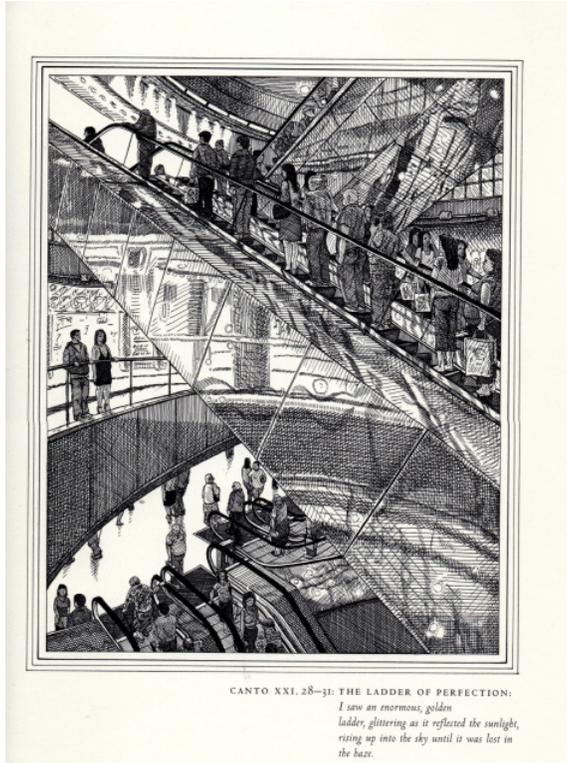
4. LA POESIA COME ROMANZO

È ormai diventato abbastanza consueto affermare che la *Commedia* ha tutte le caratteristiche del romanzo: dall’importanza del cronotopo al protagonista che dice ‘io’ come in tanti romanzi contemporanei e che è ciascuno di noi, dai personaggi alla trama, fino alla grande metafora del viaggio tipica di tutti i romanzi di formazione. Già il riordino delle poesie precedenti nella *Vita nuova* trasforma produzioni poetiche nate con tutt’altro significato in un romanzo.

Anche i libri di poesia di Montale si possono leggere come capitoli di romanzo, per Contini le sue opere sono il romanzo della donna. La storia di Irma Brandeis si proietta sullo sfondo della guerra e l’autobiografia di Montale si fa vicenda universale: è la storia dell’uomo che affida se stesso e la propria salvezza alla donna, all’angelo. Il soggetto diventa un eroe da romanzo: raccoglie in sé tutte le caratteristiche di un’epoca a livello medio. Dove per ‘medio’ – forzando il termine lukácsiano – si intende il personaggio esemplare dell’aristocrazia culturale nemica del fascismo e della civiltà di massa. Personaggio di romanzo e non dell’epica perché, hegelianamente, ci si trova in una realtà ridotta a prosa.

Montale stesso spinge a vedere nei primi tre libri di poesia tre capitoli

(o i primi tre capitoli) di un romanzo o a fare la medesima operazione sui gruppi di capitoli di *La bufera e altro*. Non è certo un caso che in una lettera del 1949 la terza raccolta di poesie abbia il titolo provvisorio di *Romanzo*.



CANTO XXI. 28-31: THE LADDER OF PERFECTION:

I saw an enormous, golden ladder, glittering as it reflected the sunlight, rising up into the sky until it was lost in the haze.

Dante *everyman* e Montale eroe di romanzo borghese, della «decenza quotidiana». Se nei primi tre libri Montale, seguendo Dante, ha cercato la realtà dietro i fenomeni, oggi non è più possibile, il poeta antico «resta estraneo ai nostri tempi, a una civiltà soggettivistica e fondamentalmente irrazionale» e «non può offrire modelli a un mondo che si allontana progressivamente dal centro». Ma sempre anche nell'ultimo Montale rimane viva la lezione linguistica di Dante: la lingua comica, il plurilinguismo e lo sperimentalismo di Dante costituiscono l'unico modello valido di lingua che possa esprimere anche il «mondo della spazzatura» dei centri commerciali, «templi di Mercurio».

Montale avrebbe condiviso l'idea che l'idea di paradiso oggi vincente

è quella di un centro commerciale e che la scala di Giacobbe del cielo di Saturno, la via per il cielo e per l'assoluto, non può essere che la scala che ne unisce i piani².

A conclusione del percorso, allorché Montale trova che il poeta, posto davanti ad un mondo la cui essenza è costituita dal *trash*, non ha nulla da dire, si può riprendere uno dei testi originari di *Ossi di seppia* e cioè *Non chiederci la parola*. Non tanto il rifiuto della figura di poeta vate e la denuncia dell'assenza o almeno della mancanza di possesso di verità e certezze da proclamare paiono gli elementi fondamentali di quel testo, ma l'orgogliosa affermazione della certezza del negativo: «ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo». E' qui che va ricercata la radice profonda del dantismo di Montale. Se il centro del percorso dantesco è costituito dalla missione di rivelare una verità garantita da Dio per il bene dell'umanità, Montale constata che ciò non è più possibile nel mondo moderno il cui centro è costituito dalla relatività, non dalla certezza e dalla caduta di tutti i parametri conoscitivi fondamentali. La cultura del Novecento è la cultura del negativo, della non memoria, del mondo fondato sul nulla, della impossibilità di distinguere il bene dal male, anzi della 'banalità del male'. Davanti a tale realtà o si tace o si cerca in altro qualcosa che possa spiegare, nel non moderno si cerca qualcosa per leggere il moderno o, se si preferisce, si cerca un valore privilegiato per leggere l'equivalenza (o la marmellata) dei valori. Dante occupa in questa ricerca una posizione di rilievo. Ma il classico che spiega l'oggi potrebbe essere anche Foscolo sia per il problema dei morti e della memoria (*I morti, Incontro, A mia madre*) sia per il mito di Clizia–Grazie o di Firenze-cultura (*Nuove stanze; La primavera hitleriana*).

Paradossalmente la certezza dantesca di avere cose da dire è esattamente uguale alla certezza montaliana che cose da dire non ci siano; la certezza di Dante che «il mondo sia pieno di dei» cioè di significati, come dice la sapienza antica di Talete, è identica alla certezza di Montale che la realtà vada sempre interpretata. Se poi, con l'ultimo Montale, si scopre che il reale di oggi è senza senso, che i luoghi non sono più i luoghi degli uomini e della memoria ma sono i luoghi del turismo e i templi di Mercurio, beh... anche questo è scoprire il (non) senso di ciò che è, anzi che il non senso costituisce l'essenza di ciò che è.

E con questo si va a ricercare il senso profondo delle cose nel momento in cui si afferma che tale profondità nascosta non esiste.

² *Dante's Paradiso. Illustrated by Sandow Birk*, S. Francisco, Chronicle Books LLC 2005, p. 125.

PIETRO GIBELLINI*

L'INFERNO ALLEGRO DI CARLO PORTA**

Tra il 1801 e il 1805 Carlo Porta traduce, anzi ricrea in milanese, alcune parti dell'*Inferno* dantesco. Siamo nella Milano napoleonica, nella stagione che vede il trapasso dal Sette all'Ottocento, due secoli l'un contro l'altro armati. Lì trascorre sostanzialmente tutta la sua vita il più celebre poeta in dialetto milanese. Vi è nato nel 1775, vi morrà di malattia nel 1821, giusto duecento anni fa, a quarantasei anni, e in pieno fervore creativo: tra i suoi ultimi testi figurano i capolavori della *Nomina del cappellan*, della *Pregghiera*, del *Meneghin biroeu di ex monegh*. A Milano Carlo rientra malvolentieri da Venezia, dove il padre conservatore l'ha inviato per prudenza, nell'autunno del 1799, quando Suvorov ha sconfitto le truppe della Cisalpina e occupato la città: qui i cosacchi abbeverano i loro cavalli in piazza del Duomo e catturano con il *lazo* i malcapitati che vengono additati loro quali giacobini (lo ricorda Carlo Emilio Gadda nell'esilarante *pamphlet* contro Foscolo, rielaborando da par suo una pagina dello storico Cesare Spellanzon). Il giovane, accingendosi a tornare, teme i rimbrotti del padre benpensante e il viavai di preti austriacanti, sensibile com'è al nuovo vento portato da Napoleone (più tardi capirà che i lumi della rivoluzione sono altra cosa da quelli che scintillano sulle baionette francesi). La prima restaurazione dura poco, e Milano torna a essere la sua città: Carlo non se ne distaccherà se non per qualche puntata negli immediati dintorni.

I suoi versi rampollano all'ombra della Madonnina ed entro la cerchia dei navigli; ma il suo orizzonte è tutt'altro che municipale. Milano è capitale di uno stato che da Repubblica Cisalpina si è fatta Regno d'Italia e che, se non occupa l'intero territorio che «l mar circonda e l'Alpe», ne copre la parte più florida e attiva, nella produzione dei beni e nell'elabo-

* Università Ca' Foscari, Venezia. Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia mercoledì 10 novembre 2021 in occasione del 700° anniversario della morte di Dante Alighieri.

razione delle idee. In quella città, che dalla stagione del «Caffè» a quella del «Conciliatore» si afferma come capitale culturale, e diciamo pure morale, d'Italia, uno Stendhal, un Foscolo e un Manzoni possono riconoscere il talento di un poeta che ha scelto di scrivere nel dialetto imparato alla «scoeura de lengua del Verzee». Il milanese, come altri dialetti, è parlato soprattutto dal popolo, ma inteso e usato anche dalle classi istruite e agiate, con le opportune varietà. Qualcosa del genere accade per il veneziano di Goldoni e dei poeti che Porta ha orecchiato nel soggiorno in Laguna, idioma che accomuna gondolieri e patrizi, e magari nel napoletano, di cui l'abate Galiani ha proclamato la dignità di lingua; non già per il romanesco, che Belli bollerà come idioma esclusivamente plebeo, inadatto a tradurre i classici e tanto più un «soggetto sì grave qual'è un Evangelio», senza produrre un effetto di «irriverenza». La dignità del milanese e le sue potenzialità letterarie sono proclamate da una tradizione di cui Porta, nell'*incipit* di un sonetto coevo o appena posteriore alle traduzioni dantesche, addita i campioni: «Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin». Parini, in particolare, ha preso le difese del dialetto attaccato nel 1759-1760 da Onofrio Branda, chiarendo a quel toscanista stenterello che le lingue «sono tutte indifferenti per riguardo alla intrinseca bruttezza o beltà loro». Su questa base Porta potrà ribattere, in un arguto sonetto del 1810, alle accuse del purista di turno, tal Gorelli senese, prima di replicare, con una serie di dodici sonetti, all'attacco che l'*abaa Giavan*, lo «sciocco abate» Pietro Giordani, muove nel 1816, in nome dell'italianità, alla *Collezione* delle migliori opere in dialetto milanese – dal Cinquecento ai contemporanei, Porta incluso – stampata dal lessicografo Francesco Cherubini (e il suo vocabolario milanese sarà uno strumento fondamentale per Manzoni, impegnato a depurare dai lombardismi la lingua del suo romanzo). Del resto uno degli *auctores* evocati nel sonetto sopra citato, Domenico Balestrieri, si era cimentato con il poema italiano fino ad allora più celebrato, la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, offrendone un «travestimento» milanese (1772) che, a differenza di antecedenti versioni in altri dialetti, mirava meno a parodiare che ad emulare il modello. Alla memoria di Balestrieri, peraltro, Carlo Porta s'era rivolto nella sua opera prima, un almanacco del 1792, *El lavapiatt del Meneghin ch'è mort*, qualificandosi sguattero di quel maestro della cucina poetica milanese. Primi passi di un tirocinante, che tre anni dopo, nel '95, medita di voltare in milanese l'ode *A Silvia* di Parini, senza peraltro attuare il progetto.

Più ambizioso, e certo più rilevante per acquisire maggior padronanza dello strumento dialettale, il proposito di riscrivere in milanese almeno parte del poema dantesco. Insomma, per dirla con Angelo Stella, la riscrittura dialettale mira a una «messa a terra» del modello eccelso e a una sua

«sintonizzazione sul presente». Ora, le versioni dialettali della *Commedia* spunteranno assai fitte nell'Ottocento risorgimentale, la stagione che più d'ogni altra contribuì a costruire l'icona monumentale dell'Alighieri quale padre della lingua e profeta dell'unità italiana. Non stupisce che, nella prima versione integrale dell'*Inferno* in milanese (1860), Francesco Candiani associ Dante a Garibaldi e paragoni Cangrande a Vittorio Emanuele. Le versioni vernacole si moltiplicheranno nella stagione verista, quando la conseguita unità della nazione stimola, per una spinta più spesso integrativa che alternativa, la riflessione sulle piccole patrie e sui loro idiomi, variopinte pezze del vestito di Arlecchino completato da un manto tricolore. E le *Commedie* vernacole proseguiranno nel Novecento, per ragioni e con caratteri su cui non ci dilunghiamo.

Oggi il poema dantesco è l'opera che conosce il maggior numero di versioni dialettali, ma le cose non stanno così agli albori dell'Ottocento, quando il primato della fortuna dialettale se lo contendono il *Furioso*, la *Liberata* e magari il *Pastor fido*. E si capisce: fino al Settecento, con qualche eccezione come quella di Giambattista Vico, il cui pensiero verrà però valorizzato solo dalla generazione di Foscolo e Manzoni, Dante è posposto alle altre corone trecentesche. Il retroterra illuministico e il gusto neoclassico dominanti nella stagione napoleonica sono lontani da quel poeta visionario che espresse il credo metafisico dei "secoli bui" in cui operò in uno stile oscuro e poco levigato. Guido Bezzola, portista di lungo corso, vide nell'approccio all'*Inferno* dello «charmant Carline» un retaggio del dantismo settecentesco più che un presagio di quello romantico.

Alle spalle della sua frammentaria versione, a parte il fantomatico antecedente siciliano di fra Paolo Principato (sec. XVII), Porta non trova modelli per voltare in dialetto la *Commedia*. Ben diversa, come ha egregiamente mostrato Felice Milani, era la condizione di Balestrieri, che per la sua diuturna e titanica impresa di trasporre in milanese il poema del Tasso disponeva di cinque antecedenti, schiusi simultaneamente sulla sua scrivania e pronti a offrirgli spunti e sussidi, con una funzione di preziosi intermediari tra la fonte prima e la riscrittura. Carlo Porta invece, primo a osare il corpo a corpo con l'originale dantesco, ricorre al soccorso indiretto della *Gerusalemme* meneghina, cui attinge certe combinazioni di rime, certi spunti verbali e figurativi ben esemplificati dallo studioso: ma alla fine deve vedersela direttamente con le terzine di Dante e con il babelico abisso del suo *Inferno*.

Del resto, mentre il voluminoso Tasso milanese rappresentava il traguardo finale del Settecentista caro a Tanzi e a Parini, raggiunto in tre lustri di strenuo lavoro (dal 1743 al 1758, a cui va aggiunta la revisione quando, dopo aver atteso a lungo, la versione vedrà la luce nel 1772), Porta

compendia nei seicento versi scarsi del suo *Inferno* milanese il suo addestramento al volo. A completare la prima cantica, o ad accostare le altre, non pensa. Negli anni a venire volerà alto; ma le ali le ha irrobustite svolazzando tra le terzine dantesche e le sue ottave: lo intuì Attilio Momigliano, ne convennero gli studiosi successivi.

Poca favilla gran fiamma seconda, si sa, e alcune fiammelle destinate a crescere già baluginano in queste prove: Dante Isella, maestro degli studi portiani, non mancò di cogliere nella viltà mostrata dal mistico pellegrino nel secondo canto un embrione della paura spacciata per prudenza da Giovannin Bongee, e nel linguaggio franco con cui Francesca da Rimini narra la sua sensuale e sventurata passione un presagio del monologo di Ninetta.

Ma oltre che a preannunciare sviluppi futuri, le versioni presentano anche un valore intrinseco, offrendo il primo degno risultato dopo le acerbe prove del tirocinante. Ne fu consapevole l'autore, che fece includere nell'edizione Cherubini dei suoi versi (1817) il travestimento del canto primo, l'unico completo, al quale Tommaso Grossi aggiunse, nell'edizione apparsa l'anno stesso della morte dell'amico Carlo, altri frammenti dell'*Inferno* milanese.

Se per un verso, sorridendo del poema sacro, Porta rende tributo al retaggio illuminista e neoclassico, per un altro già s'inoltra nel territorio romantico, cui appartiene, per scelta di temi e di forme, già prima di prenderne consapevolezza teorica schierandosi apertamente con la nuova scuola, stroncando con versi esilaranti i passatisti e perorando la causa di un romanticismo moderato, che contemperì «passion» e «reson». Questo accade nei testi legati alla polemica classico-romantica, scoppiata nella Milano tornata austriaca; ma all'altezza dell'*Inferno* meneghino già s'intravede la sua inclinazione nell'approccio al testo da voltare in dialetto, conciliando *esprit* voltairiano e stupore favoloso, distanziante ironia e coinvolgimento empatico. Sulla dialettica tra parodia ed emulazione, tra la *pars destruens* della letteratura aulica e quella *construens* della scrittura popolareggiante, ritorneremo nel paragrafo seguente. Ma è bene segnalare fin d'ora che la dominante comico-satirica non schiaccia il disegno ambizioso di nobilitare la scrittura dialettale. Nel 1815, quando Porta prepara per il figlio il quaderno dei suoi versi, gli scrive una lettera, utilizzata poi come prefazione alle poesie in varie edizioni postume. Gli spiega che il suo intento è stato quello di «provare se il dialetto nostro poteva esso pure far mostra di alcune di quelle veneri, che furono fin or credute intangibile patrimonio di linguaggi più generali ed accetti».

Dunque tra il 1801 e il 1805 Porta si prova a voltare in milanese alcuni canti dell'*Inferno*: il primo per intero, buona parte del secondo, l'attacco

e tre frammenti del terzo, buona parte del quinto e quasi tutto il settimo, nonché brevi schegge dei canti IV, VIII, IX e XI. La datazione, sistemata da Isella, si fonda su pochi riferimenti a episodi reali annidati nel testo e sulla presenza di forme morfologicamente arcaiche, poi cadute dal linguaggio del poeta maturo, forme che lo studioso interpreta come omaggio alla lingua della tradizione e in particolare a quella del suo *auctor* Balestrieri piuttosto che come relitti ancora vivi nella parlata del tempo.

Dopo aver tentato di rendere in terzine un frammento del canto VIII, Porta opta per l'ottava, la strofa assimilata leggendo e rileggendo la *Liberata* milanese. Ambo i metri hanno conosciuto presto una piegatura comica, l'uno attraverso il capitolo burlesco e bernesco, l'altro mediante il poema giocoso. Nell'età di Varano e di Monti, tuttavia, la terzina dantesca è tornata in auge sul versante sacro, tragico e visionario, mentre l'ottava non ha dismesso la dimorfia dei registri, resistendo discretamente anche all'offensiva dell'endecasillabo irrelato promosso dai *Versi sciolti* dei «tre eccellenti moderni autori» Algarotti-Frugoni-Bettinelli e penetrato o in procinto di penetrare su un ampio fronte di generi e toni, dall'ironico del *Giorno* pariniano al trasognato dei *Pensieri d'amore* di Monti, dal colloquiale dei *Sermoni* manzoniani al sublime dei *Sepolcri* e all'epico delle versioni da Omero. Cimentandosi con l'ottava, Porta acquisisce un metro che, con la sestina e la quartina, asseconderà la sua vocazione più genuina, quella di narratore in versi.

Come notava Isella, Porta solitamente destina sei versi della strofa per rimaneggiare due terzine, riservando al distico finale lo spazio per il suo libero e monellesco commento. La massa verbale del canto di Dante, supremo maestro di densità, viene dilatata; i 136 versi del primo canto diventano 184, con una spinta espansiva confermata nelle versioni, frammentarie o lacunose, degli altri canti.

Detto del quanto, occorre dire del come. Indichiamo le linee-guida seguite del traduttore-traditore attingendo gli esempi soprattutto dai due canti più celebrati, il primo e il quinto. Lo stile comico e dimesso che predomina nella letteratura in dialetto fa sì che l'autore assuma il tono e la *forma mentis* di un cantastorie popolare, un autore di quelle *bosinade* che da tempo risuonavano in terra lombarda. *Bosin*, qui, è detto Virgilio, in versi felicemente spiritosi: «Voett de pù?... Te diroo ch'hoo faa el bosin / e che hoo scritt on poemma, ma sul sciall, / sora Eneja e el foeugh d'Illi in vers latin, / e te diroo che voreva anche brusall / per ghignon de no avell faa in meneghin». Lasciando il sussiego del vate e assumendo i modi di un giullare, Virgilio si diverte a fare un indovinello a Dante, dicendosi pronto a chiamarlo salame se non indovinerà con chi sta parlando. L'etichetta di cantastorie conviene di riflesso anche al Dante ambrosiano, come sottoli-

nea Verina Jones. Adottando la prospettiva del *sublime d'en bas*, Porta nei panni di Dante degrada il suo maestro e il suo autore a un *bosin*. Quel termine nelle sue poesie lo applica a sé e ad altri, chiamando ad esempio *bosinada* quella che, nella *Ninetta del Verzee* (1814), il losco ex amante finalmente respinto diffonde in dileggio e danno della donna; dà dunque implicitamente del *bosin* anche a Giuseppe Bossi, autore di quel *Pepp perucchee* che ha spinto Carlo a riscrivere la vicenda, attraverso la prospettiva e la voce di Ninetta, cui Bossi aveva negato la parola. In verità, anche se il novello Dante milanese avesse dato del *poetta* a Virgilio, l'effetto canzonatorio non sarebbe venuto meno, dato che nell'accezione popolare, e nei versi di Porta, il termine indica una persona stravagante e bislacca, lo stesso significato che avrà in bocca a Renzo Tramaglino, già alticcio, nell'osteria della Luna piena. E tuttavia, nell'attribuire al poeta latino la tentazione di distruggere l'*Eneide* per il disappunto di non averla scritta in meneghino, si avverte un sorriso sull'orgoglio milanese, una divertita autoironia non dissimile da quella di chi aveva dato il nome di *Varon e Prissian*, di Varrone e Prisciano, ai primordi della grammatica letteraria milanese. Definendo *bosin* Virgilio, il Dante meneghino qualifica implicitamente anche sé come cantastorie popolare: quell'etichetta spiega una poetica. Privando l'austero modello della corona di lauro, l'autore chiarisce subito di voler usare la sordina e puntare al tono umile e scherzoso, nel solco della frizione tra lingua e dialetto di cui mi è capitato di scrivere a proposito della tradizione satirica e di quella parodica. Assumendo l'ottica di un cantastorie avvezzo a esporre oralmente le sue filastrocche verseggiate a uditori popolani nello spazio aperto e vissuto delle vie e delle piazze, Porta chiarisce la vocazione dialogica e comunicativa della sua poetica. A ragione, dunque, Mauro Novelli coglie proprio nelle versioni da Dante il manifestarsi di questa vocazione, poi sviluppata nei poemetti portiani; e si aggiunga che la fonte dantesca recava in sé i memorabili appelli al lettore che sollecitarono l'attenzione critica di Leo Spitzer. Questa vocazione ha due facce: quella intertestuale, per cui Porta, amante del teatro e attore dilettante, ingloba entro i testi poetici dei vivaci dialoghi, o li concepisce come monologhi ad alta voce, e quella comunicativa, che vuole lo scrittore in contatto osmotico con la società che lo circonda, secondo l'auspicio dell'estetica romantica di un Berchet e di un Borsieri. In tal senso, la poesia di Carlo Porta, con le sue implicazioni teatrali e narrative, rappresenta uno snodo importante nella marcia d'avvicinamento a un genere di più larga fruizione e di maggior impatto intellettuale e incisività sociale; marcia che muove dal poema serio e faceto di Parini alle tappe della *quête* manzoniana dalla poesia sliricata al teatro e al romanzo storico.

Insomma, nella *Commedia* meneghina l'io-narrante si rivolge ideal-

mente a degli allocutari dialettofoni così come il colto Carlo Porta, incline a recitare i suoi versi ad amici e a diffonderli manoscritti prima che a stampa, si rivolge a una borghesia colta, che nella sua città si sente in osmosi con quel popolo con il quale condivide la familiarità con il dialetto. Con un gioco di specchi, Virgilio è figura del Dante *bosin*, e questi riflette il profilo di «Carlo Porta poeta Ambrosian», romantico già prima del Romanticismo.

Il giovane Porta padroneggia con sicurezza e creatività i meccanismi del *remake* giocoso. Funzionale all'abbassamento realistico è il cambio o l'incremento delle metafore e delle similitudini, a partire da quella celebre del naufrago che con lena affannata si volge a contemplare il pelago periglioso da cui è scampato: Porta lo rimpiazza con il ragazzino che contempla i cocci del recipiente che ha sbadatamente rotto, pallido e incredulo di aver evitato il castigo paterno. Spostando in tal modo la leva dal tragico al comico, il poeta sostituisce a un evento eccezionale un fatterello di vita quotidiana, al pericolo di morte il rischio di uno scapaccione, e per di più recupera il motivo bacchico familiare alla tradizione giullaresca accennando alla rottura del *peston*, il bottiglione da due litri, un tesoretto enologico caro al mondo popolare che ritroveremo nei *Brindes* portiani. Ancora: lo stato di *trance* del mistico pellegrino smarrito nella selva oscura innesca un paragone con i festini danzanti a suon di violino; il dorso illuminato del monte è un mantello d'oro fino, il venerando scettro imperiale è un mestolo, e via dicendo. Il paesaggio ctònio viene reso con immagini domestiche e attualizzanti: l'inferno è una ribollente caldaia di fagioli, la palude brodo di gnocchi, la nebbia fitta un pulviscolo di farina, la confusione dei dannati evoca il mercato dell'aglio, il lezzo ricorda un cesso di frati, le bestemmie dei dannati eguagliano quelle di un fiaccheraio, le orribili favelle dei dannati sono peggio del tedesco, si è volubili come i francesi del giorno d'oggi, la scritta sulla porta dell'inferno pare il manifesto teatrale del *Convitato di pietra*. Il Dante meneghino nella fondina porta una pistola, ovviamente anacronistica, con cui medita di duellare con la lonza; la belva corre il rischio maggiore, poiché il suo vello maculato vale più della pelle umana, pensa il bosino con un'arguzia surrealistico-demenziale. Il semplice invito che il Dante originale rivolgeva a Virgilio per accertarsi della propria «virtute», della propria attitudine ad affrontare l'impresa, viene ampliato figurativamente e ridotto a una valutazione muscolare: come una donna che prima di recarsi a teatro consulta specchi, sarti e parrucchieri, così lui invita il maestro a squadrarlo bene.

Ora, in un quadro di diglossia e non di semplice bilinguismo italiano-milanese, dove il toscano sta nella cristalliera e il dialetto nella cassetta degli attrezzi quotidiani, la trasposizione più letterale comporta comunque

una distorsione comico-realistica, una perdita d'aureola. Ma Porta ci mette del suo, accentuando nel suo linguaggio i caratteri espressivi. Lo insaporisce con ingiurie, impropri e termini moderatamente sconvenienti, nella sfera del basso-corporeo: chiappe sul fuoco, pedate nel sedere, contatto culo-camicia, peti come cannonate. Inoltre il cambio di registro e il trasloco linguistico comportano anche una migrazione antropologica, una immersione nella mentalità popolare; ecco dunque il paradiso farsi paese di cuccagna e la selva oscura sede del ballo delle streghe, mentre la morte – secondo l'uso eufemistico della parlata popolare – prende nome di Comare falciatrice o di Tarocco numero tredici. Al mondo ludico popolare appartiene il gioco delle carte, sicché sale in paradiso chi ha la carta buona, mentre la conta infantile «ara bell'ara» addomestica l'originario ed enigmatico «pape satàn». L'incremento espressionistico, peraltro, può sfumare dal comico al grottesco, come nella resa della dantesca «paura» con un cagliare del sangue, particolare sottolineato da Piera Tomasoni.

Un paio di volte il sorriso portano alza la mira, sfiorando il mistero trinitario e precisando che il sole della provvidenza, il quale nella fonte «mena dritto altrui per ogni calle», illumina la vita a tutti... tranne che agli orbi. Qualcosa del genere accade con la descrizione del silenzio notturno, in cui Porta rende mimeticamente il suggestivo dettato dantesco, salvo poi «slircarlo» con una puntura misogina: tacciono persino le infaticabili lingue delle donne.

Nella sua metamorfosi milanese, Dante preferisce alle astrazioni e alle allusioni indicazioni precise e concrete, a partire dai nomi: il misterioso Veltro che non ciberà terra né peltro (ma qui non si distrarrà dalla sua caccia nemmeno per un appetitoso pane unto) è Cangrande della Scala; Paolo Malatesta, che la prima, reticente Francesca non chiama per nome, viene palesato dalla seconda: «el mè Pavol». Quando l'identificazione di un personaggio sia controversa, come nel caso del misterioso dannato che fece per viltade il gran rifiuto, il Dante meneghino scrolla le spalle: «Chi voeur ch'el sia Esaù, chi Celestin: / sial vun o l'olter me ne importa pocch». Piuttosto è da notare il commento che Porta allega all'esplicitazione del Veltro come *senhal* del Signore di Verona («magara insci quaj nost Ambrosian / a sto can de Verona el somejass»), dove l'attualizzazione coincide con lo sprone satirico, primo germe dell'impegno civile dei versi più maturi.

Di questa riluttanza all'astrazione fa le spese anche la teoria dell'amor cortese. Nell'episodio di Paolo e Francesca, infatti, Porta non ardisce tradurre la memorabile definizione dell'amore «ch'a nullo amato amar perdona», con quel che segue; il poeta preferisce cimentarsi con la seconda parte del racconto, quella della lettura che conduce i due amanti al bacio fatale. Il pallore che scolora il viso ai due lettori contagiati dall'amore si

concreta nel colore del pancotto, attinto a un tavolo di cucina anziché alla tavolozza di un pittore. La delicata Francesca del modello usa qui una lingua franca e sboccata, e i particolari reticenti o volutamente ambigui del racconto originale vengono ridotti drasticamente. L'espressione «senza alcun sospetto», che potrebbe riferirsi anche all'inconsapevolezza dei due lettori ignari della passione che sta per travolgerli (ipotesi ardita, ma seducente per il lettore moderno post-freudiano), si oggettiva senza equivoco: non c'era terzo incomodo che seccasse – dice la nuova Francesca – e avrebbero potuto starsene nudi; questa immagine non solo precorre il bacio, ma suggerisce implicitamente l'amplesso, che interrompe la lettura «per tutt'quell di»; Porta dunque non considera l'ipotesi che l'interruzione della lettura sia stata causata dalla repentina uccisione degli amanti, sorpresi e trafitti durante quel primo, breve bacio.

Non serve addurre ulteriori esempi testuali, che il lettore troverà da sé, scorrendo le divertenti ottave; piuttosto, mi preme aggiungere che le rievocazioni portiane non esauriscono il loro scopo o il loro effetto nel puro divertimento, nella mera canzonatura. Accanto al moto di abbassamento, che rappresenta la spinta predominante del travestimento portiano, c'è un altro impulso contrario, volto a innalzare il dialetto, a saggiarne la capacità mimetica nel rendere con il linguaggio realistico appreso alla scuola del Verziere anche la suggestione, lo sgomento, le emozioni forti e, si perdoni l'ossimoro, la luce tenebrosa dell'*Inferno* dantesco. A ragione, dunque, Gino Tellini ha parlato della versione portiana dell'*Inferno* come di «un'impugnata appropriazione in chiave ludica» nella quale il poeta milanese «parodizza» la fonte ma con un fondo di «rispettosa serietà, interamente immerso nella stupefacente e straordinaria vicenda che lo affascina». In tal senso, aggiungerei, l'operazione portiana fuoriesce dalla letteratura riflessa di crociana memoria; la promozione della causa dialettale, che in lui si carica di istanze realistiche e democratiche che gli faranno liquidare senza appello «i Arcad toscan, coj Petrarchista», fanno di Dante un modello-antimodello: messo in burla perché ingessato e aggregato alla gipsoteca di una letteratura avulsa dalla vita, ma interlocutore ideale perché campione di una scrittura intrisa di esperienza vitale, espressa nella lingua succhiata col latte materno, avviata con il pappo e il dindi.

Oltre a offrire risultati poetici in sé apprezzabili, le versioni dell'*Inferno* rappresentano, si è detto, un tirocinio prezioso per il poeta. Porta ha arricchito il suo linguaggio e può abbandonare l'impresa per cercare il proprio cammino senza il corrimano dantesco. Ma cosa resta di quell'esperienza nel poeta maturo? Come accosta il genere visionario e la materia oltremondana del poema dantesco?

Porta si cimenta talora nel genere della visione in voga nella letteratura

del tempo, nelle varianti del sogno o della prosopopea ad occhi aperti. Con *l'Apparizion del Tass* (1817) tenta di risarcire Torquato Tasso del dileggio che gli hanno riservato Alessandro Manzoni ed Ermes Visconti, con dispiacere dell'amico Tommaso Grossi; ma la lingua gli viene meno, come confessa lo stesso autore, che non riesce a sostenere a lungo lo stile dell'idillio patetico, sicché arresta la poesia in tronco. «Sogn» è il sottotitolo della *Prineide* (1816), che prende nome dal ministro barbaramente linciato: il dialogo con la sua ombra offre il destro a una dura satira antiaustriaca, che ne favorisce la rapida diffusione clandestina. La polizia la sospetta stesa dalla penna di Porta; se ne confessa autore Grossi, ma a partire dalla perizia di Isella, la si colloca all'ombra del magistero più o meno diretto dell'amico Carlo.

Una visione di tono serio gli riesce in verità di chiuderla, per onorare la memoria del consigliere di stato Stanislao Bovara, caduto nella campagna di Russia. In queste terzine (1812) Porta, memore del sorriso riservato al vate veggente della *Commedia* e avverso agli eccessi fantasmagorici, sente il bisogno di giustificarsi fin dall'attacco: «In d'on secol che asquas tucc i poetta / se la caven coj sogn e coj vision / domà mì dovaroo stà alla stacchetta?»

Il poeta non manca di declinare sul versante comico la forma della visione, specie nel corso della polemica classico-romantica. Nell'epitalamio per le nozze Verri-Borromeo (1819), chiedendo in sogno a un Apollo decrepito circondato da pastori d'Arcadia una poesia originale, viene smascherato come romantico e inseguito minacciosamente finché si risveglia dal divertente incubo. Una «vision» attraverso uno squarcio nel cielo è quella con cui Porta festeggia la nascita del primogenito maschio del conte Litta (1819); nella quale chiama in causa le divinità olimpiche, figurine vestite alla moda e dipinte con l'ironia che il poeta riserva al culto mitologico dei classicisti. Invece in *On striozz alias On esempi* (1818), rifa il verso, canzonandolo, al racconto stregonesco caro al goticismo: la vecchia avara che in sogno grazie al diavolo scopre un tesoro sotterrato nel bosco, marcando il luogo con le sue feci, si sveglia nel letto tutta imbrattata.

Veniamo ora alla materia dantesca, ai tre regni dell'oltremondo. L'unica escursione in quello dei beati Porta la fa attraverso l'esilarante *Vision* (1812) di fra Pasquale che, nel sonnellino che ama concedersi dopo il lauto pranzo imbandito dalle bigotte gentildonne di una pia congregazione, racconta di aver visitato in sogno il Paradiso. Non vi ha scorto una loro cugina in odore di beatificazione, ma letterati *engagés* quali Parini e Alfieri, personaggi umili come il loro pescivendolo e l'oste del Falcone, e politici progressisti in odore di massoneria, come il suddetto Bovara, scandalizzando le dame («In Paradis i franchi murator!»). Il racconto del frate comprometterebbe

futuri inviti a quella ricca mensa, se non intervenisse il suo compare, il canonico don Diego, a spiegare che nell'eziologia dei sogni «*distinguendum est [...] quod detur causae phisicae aut morali*» sicché «l'avè vist / el paradis coj sant e coj beatt / l'è effett moral che ven de Gesù Crist; / ma che *eadem ratione* el ten per fatt / che l'avegh vist insemma i fraa masson / l'è effett fisegh che ven d'indigestion». Dove – lo notò Isella – il latino è usato per imbrogliare, proprio come il *latinorum* del romanzo manzoniano.

Quello sognato dall'ingenuo frate crapulone è certo un paradiso congeniale a Porta, a differenza di quelli immaginati a proprio uso e consumo dalla marchesa Cangiasa e da Donna Fabia, che vedono nelle gerarchie angeliche il modello cui si ispira la gerarchia delle classi sociali istituita per divina volontà. La Marchesa della *Nomina* (1819) ricorda ai sacerdoti aspiranti al posto di cappellano che «l'Altissim el ci ha post / in questo grado, e siamm ciò che siamm». Le fa eco la damazza della *Preghiera* (1820): «tant più che essend le gerarchie terrene / simbol di quelle che vi fan corona / godo così di un grad ch'è riflessione / del grad di Troni e di Dominazion». Paradisi di cartapesta sono quelli rappresentati dall'agiografia secentesca messa in burla da *On miracol* (1813-14), o quello scenografico del balletto teatrale che nelle seconde *Desgrazzi* (1813-14) rapisce il Bongee, che si sente anche lui trasportare in paradiso a passeggio con i santi, prima che l'urlo della sua Barborin, pizzicata al sedere da una mano malandrina, lo riporti alla brusca realtà. Paradisi posticci, insomma, quelli dei versi portiani, o metafore di una cuccagna tutt'altro che spirituale («El mangià e bev in santa libertaa [...] l'è on gust de paradis»). Quanto all'Inferno, Porta ha cura di cercarlo nell'aldiquà, narrando le storie degli umiliati e offesi ignorati dalla storia – i Bongee, le Ninette, i Marchionn – come di lì a poco farà, optando per un'altra scelta linguistica, l'autore dei *Promessi sposi*, il romanzo cominciato l'anno stesso in cui Porta muore, come per un passaggio di testimone nella corsa a staffetta della ricerca letteraria. Se l'inferno della versione dantesca era a suo modo allegro, allegro è anche lo sguardo con cui Porta guarda i suoi vinti, i primi che Delio Tessa nella poesia dolceamara dedicata *A Carlo Porta* fa balzare fuori dal libro schiuso e dalla nebbia del passato: e i primi tre testi evocati sono appunto quelli che hanno per protagonisti Bongee, Ninetta e Marchionn. A dannati dell'aldiquà calza l'epiteto che Tessa, nella *Poesia della Olga*, riserva alle ninette itineranti per i postriboli novecenteschi: «viva l'inferno / alegher della toa gent desculada!» I tre vinti, che penano in un inferno dell'aldiquà, salvaguardano tuttavia un residuo di dignità: Bongee tutela la propria immagine narrando al «lustrissem scior» le sue disavventure; Ninetta si sottrae finalmente al capriccio del suo sfruttatore e difende il suo «onor» professionale; Marchionn accudisce teneramente la creatura di cui si crede

padre. In tal modo, i tre personaggi, protagonisti dei poemetti composti tra il 1812 e il 1816, difendono una trincea da cui partirà la controffensiva sfociata nel fermo *J'accuse* che Meneghin *biroeu* (1819-20) getta in faccia ai sepolcri imbiancati arroccati nei loro privilegi di Antico Regime. La tenuta dell'allegria portiana scaturisce da questa fiducia nell'ineluttabile progresso etico e sociale. Espresso nella giovanile rivisitazione della cantica dantesca, lo *humour* portiano resiste anche nelle storie dello sfortunato trio tratto dalla «gent desculada», per trasformarsi nel riso demolitore con cui il maturo poeta fa a pezzi letterati parrucconi, preti senza vocazione, dame pretenziose e caricaturali.

L'allegria è un filo che, pur variando di colore e misura, cuce le poesie portiane facendone un compatto organismo. Ed è solo alla luce dell'intero *corpus* portiano che si può delineare chiaramente la complessa funzione-Dante, valutare quanto l'esempio del Trecentista poté influenzarlo, e tracciare, prescindendo dalle tante divergenze, un possibile parallelismo.

Poetando in proprio dopo il giovanile incontro-scontro con Dante, Porta lascia cadere il fideismo trascendente del grande Medievale, ma serba qualcosa del suo magistero. Opera una scelta di campo linguistico, nella tenzone tra lingua eletta e lingua d'uso, scegliendo il dialetto contro il toscano letterario così come Dante aveva scelto il volgare contro il latino. Abbraccia la concezione narrativa del poetare, versando nei suoi poemetti la vivacità espressiva del plurilinguismo e il brio teatrale della dialogicità. Sente e soddisfa a modo suo la fame di realtà e la sete di giustizia dello sdegnato Alighieri, smascherando e ridicolizzando l'interessato e ipocrita moralismo e contrapponendo quella che Isella non esitò a definire «la moralità del comico».

NOTA BIBLIOGRAFICA

I testi di Carlo Porta sono attinti all'edizione delle sue *Poesie* curata da Dante Isella (Mondadori, Milano 2000). I frammenti della versione dantesca sono editi in CARLO PORTA, *L'«Inferno» di Dante riscritto in milanese*, a cura di Pietro Gibellini e Massimo Migliorati, Novara, Interlinea 2021; il presente scritto vi figura come saggio introduttivo. Ho fatto esplicito riferimento a contributi di studiosi citati con il solo nome; li indico qui per esteso in ordine alfabetico: GUIDO BEZZOLA, *Le charmant Carline: biografia critica di Carlo Porta*, Il Saggiatore, Milano 1972; PIETRO GIBELLINI, *Satira e dialetto dalle origini a Porta e Belli* [2002], in Id., *Belli senza maschere. Saggi e studi sui sonetti romaneschi*, Aragno, Torino 2012, pp. 53-80; ID., *Sull'uso parodico del dialetto: esempi interlinguistici, interdiscorsivi e interte-*

stuali, in «*I sono innamorato, ma non tanto*». *Le forme della parodia nella letteratura italiana*, a cura di Giada Cipollone et al., numero monografico di "Studi italiani", XXXI (2019), 2, pp. 9-24; DANTE ISELLA, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Einaudi, Torino 2003; VERINA JONES, *Dante the popular "cantastorie": Porta's dialect translation of «Comedy»*, in "The Italianist", 20 (2000), pp. 44-57; FELICE MILANI, *Balestrieri e Porta traduttori*, in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Atti del convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano 16-18 ottobre 1975), Feltrinelli, Milano 1976, pp. 119-127; ATILIO MOMIGLIANO, *L'opera di Carlo Porta*, Lapi, Città di Castello 1909; MAURO NOVELLI, *Divora il tuo cuore, Milano. Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Il Saggiatore, Milano 2013; GINO TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Mondadori, Milano 2008; PIERA TOMASONI, «*A mitaa strada de quel gran viacc*»: la traduzione milanese di Carlo Porta, in *Lezioni su Dante*, a cura di Giuliana Nuvoli, Archetipo, Bologna 2011, pp. 121-129. Sulle versioni in milanese del poema dantesco successive a quella di Porta cfr. FELICE MILANI, *Francesco Candiani (e altri traduttori di Dante)*, in «*Rezipte i rimm del Porta*». *La letteratura in dialetto milanese dal Rajberti al Tessa e oltre*, a cura di Luca Danzi e Felice Milani, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano 2010, pp. 53-60; ANGELO STELLA, *Premessa a Francesco Candiani, L'Inferno di Dante esposto in dialetto milanese* [1860], rist. anast. Fondazione Labus-Pullè, Varese 2011; MATTEO BASORA, *L'«Inferno» dantesco "travestito" in milanese. La versione di Carlo Porta e di Francesco Candiani a confronto*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del convegno (2014)*, a cura di Patrizia Bertini Malgarini et al., ETS, Firenze 2015, pp. 219-225.

Per un panorama delle traduzioni dialettali della *Commedia* cfr. CARLO SALVIONI, *La «Divina commedia», l'«Orlando furioso» e «La Gerusalemme liberata» nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa. Saggiuolo bibliografico*, Tip. Salvioni, Bellinzona 1902; ALFREDO STUSSI, *Fortuna dialettale della «Commedia». Appunti sulle versioni settentrionali*, in ID., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, il Mulino, Bologna 1982; FRANCESCO GRANATIERO, *La «Divina Commedia» nei dialetti italiani*, in "Dante", XIV (2017), pp. 93-112.

MASSIMO MIGLIORATI*

SULLA RISCrittURA IN MILANESE DELL'*INFERNO***

Carlo Porta fu il primo a volgere in dialetto i versi della *Divina Commedia*, tra il 1801 e il 1805, in un tirocinio poetico che precede i capolavori del decennio successivo, quelli per cui oggi lo leggiamo come un poeta di levatura internazionale.

Porta trascrive in milanese l'intero canto I, buona parte del VII, brani del II, III, IV, V, VIII, IX e XI, consultabili oggi in *L'inferno di Dante*, edizione curata da Pietro Gibellini per Interlinea, con retroversioni di chi scrive. Solo per i frammenti del canto VIII tenta una trasposizione in terzine a rima incatenata, perfetto calco dantesco, ma opta poi per l'ottava di endecasillabi, in rima ABABABCC; una strofa dalla tradizione importante e che offre al suo talento affabulatorio la duttilità e la libertà necessarie a dispiegarsi; un talento che avrebbe molto sofferto le ristrettezze della più angusta terzina, evidentemente.

Ogni ottava è modellata sulle due terzine corrispondenti e il distico finale è solitamente lo spazio che l'autore si riserva per un commento o una battuta volta a catturare il consenso del lettore. Lo si può vedere già in apertura del primo canto; ecco i testi:

* Docente di letteratura italiana.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia mercoledì 10 novembre 2021 in occasione del 700° anniversario della morte di Dante Alighieri.

Inf. I, 1-6

Canto I, ott. 1

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

A mitaa strada de quell gran viacc
che femm a vun la voeulta al mond da là
me sont trovaa in d'on bosch scur scur affacc,
senza on sentee da podè seguità:

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

domà a pensagh me senti a vegnì scacc,
nè l'è on bosch insci fazzel de retrà,
negher, vecc, pien de spin, sass, ingarbij
pesc che nè quell del barillot di strij.

L'ottava è divisa sintatticamente in due quartine delimitate da un segno di interpunzione forte: i due punti al verso 4 e il punto fermo di chiusura; il verso 5 dell'ottava, «domà a pensagh me senti a vegnì scacc» ('solo a pensarci mi sento venire paura') è la traduzione libera ma sostanzialmente fedele del «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura» che apre la seconda terzina. Inoltre il «barillot di strij» ('barilotto delle streghe') che chiude la strofa è l'immagine che serve al poeta per perfezionare l'«abbassamento realistico» del testo, di cui ci ha detto Pietro Gibellini. L'abbassamento si nota anche nella scelta dei sostantivi, all'interno di un ventaglio di possibilità per cui – teniamolo presente – il dialetto di milanese non sempre dispone di un omologo del sostantivo dantesco: «viacc» (ancorché «gran») al posto di «vita»; «bosch» anziché «selva»; il più semplice «sentee» sostituisce «diritta via».

Il «barillot di strij» che chiude la prima ottava è un motivo che tornerà in *On esempi*, poemetto conosciuto popolarmente con il titolo *On striozz* (cioè 'una fattura', 'un incantesimo'), in cui Porta racconta il sogno di una vecchia «avara e pidocchiosa», (l'equivalente di una strega, appunto) che con una pentolaccia e un rito satanico – tutto da ridere – tenta di convocare il diavolo per avere del danaro. Il tentativo fallisce assai miseramente. *On esempi* è quasi certamente ispirato a *Aurelius und Beelzebub* di Federigo von Hagedorn, ma qui importa notare l'affiorare di un motivo che tornerà congeniale al poeta maturo.

Si è fatto cenno poco sopra all'abbassamento del tono come strategia; un esempio assai significativo è la trasformazione del celebre *Pape Satàn aleppe* che apre il canto settimo. Per sostituire l'incomprensibile borborigmo di Pluto Porta inserisce nell'apertura e nella chiusa dell'ottava una delle filastrocche (dette anche 'conte') che i bambini usavano per stabilire i ruoli nei giochi di strada, come il nascondino e altri.

Inf. VII, 1-6

Canto VII, ott. 1

«*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*»,
cominciò Pluto con la voce chioccia;
e quel savio gentil, che tutto seppe,

Ara bell'Ara discesa Cornara,
el sclamè in ton de raffreddor Pluton,
ch'el fava on rabadan del trenta para.
Ma Vergilli sapient e gainon

disse per confortarmi: «Non ti nocchia
la tua paura; ché, poder ch'elli abbia,
non ci torrà lo scender questa roccia».

par confortamm el dis: Lassa magari
ch'el te diga bus negher: Gajoffon!
te specci ai trii pessitt e ona mazzoeura
e vedè chi de nun restarà foeura.

Il *pape Satàn aleppe*, è noto, non è stato mai decifrato e anche le filastrocche infantili non hanno sempre un senso compiuto, essendo la loro funzione solamente ritmica, svincolata dal significato. La conta completa, riportata da Dante Isella nell'edizione delle *Poesie* procurata per Mondadori, è questa: «Ara belara / de ses e cornara / de l'or e del fin / del comarin / strapazza bordocch, / dent e foeura tri pitocch, / trii pessitt e ona mazzoeura; / quest l'èdent, e quest l'è foeura». La riscrittura di Porta dei primi vocaboli è leggermente diversa: avrà colpito l'orecchio del poeta la misura endecasillabica, e poi il fatto che le parole fossero riconducibili a un'esperienza concreta, sperimentata: obiettivo conseguente, ma non secondario, dell'abbassamento a cui abbiamo fatto riferimento poco sopra. Conoscendo la filastrocca, infatti, diventa comprensibile anche il settimo verso: «te specci ai trii pessitt e ona mazzoeura» significa 'all'ultimo' e vale 'al dunque'; mentre «e vedè chi de nun restarà foeura» ha il gusto della sfida un po' gaglioia, come a dire 'vedremo chi la spunterà'.

Un altro esempio dell'intenzione di riportare la narrazione nell'alveo dell'esperienza popolare si ha nella descrizione della porta dell'inferno: «Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente». Sono versi celeberrimi, e forse proprio per questo Porta evita il confronto preferendo descrivere la porta degli inferi come la bocca enorme e spalancata di un drago, di cartone o cartapesta, posta all'ingresso dei teatri per pubblicizzare un *Don Giovanni* di Molière o *Il convitato di pietra*, opera semiseria composta da Giacomo Tritto nel 1783: «Dessora a ona portascia che someja / a quella gran sgavasgia de dragon / che metten foeura al convitaa de preja, / gh'era scritt sti paroll cont el carbon; / Porta che menna all'eterna boreja, / al paes di rottoeuri e di magon: / gent che passee no lusinghev on corna / de trovagh el calessi

de ritorna».¹ La terribile porta infernale diventa insomma un orpello da scenografia teatrale; e il ribaltamento comico-burlesco diventa facilmente apprezzabile dal lettore coevo.

La trasformazione di due terzine in un'ottava è procedura seguita regolarmente, ma accade anche che l'estro prenda la mano al poeta e lo conduca lontano dagli esiti della *Commedia*. È il caso di *Inferno* VII, 13-27, dal confronto risulta che i versi da 13 a 18 sono resi quasi alla lettera – tranne per Pluto che cade «col culo per aria» – mentre i versi da 19 a 24 sono sostituiti con un elenco di malanni d'ogni sorta; dal verso 25, poi, Porta torna a riprodurre quasi fedelmente il dettato dantesco. Ecco i testi:

Inf. VII, 13-27

Quali dal vento le gonfiate vele
caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca,
tal cadde a terra la fiera crudele.

Così scendemmo ne la quarta lacca,
pigliando più de la dolente ripa
che 'l mal de l'universo tutto insacca.

Ahi giustizia di Dio! tante chi stipa
nove travaglie e pene quant'io viddi?
e perché nostra colpa sì ne scipa?

Come fa l'onda là sovra Cariddi,
che si frange con quella in cui s'intoppa,
così convien che qui la gente ridi.

Qui vid' i' gente più ch'altrove troppa,
e d'una parte e d'altra, con grand' urli,
voltando pesi per forza di poppa.

Canto VII, ott. 3-5

Tal e qual par on vent strasordenari
se squinterna ona rogor stermenada,
tonfeta là Pluton coj pitt all'ari;
e nun giò prest in la quarta vallada
del condutt che regoeuj i tanc e i vari
peccadasc della gent malsabadada:
come regoeujen tucc i porcarij
i cazzoeur e i posciander di ostarij.

Piagh, tegna, maa de preja, taj, bugnon,
colech, fever, cancrenn, calcol, rottur,
toss, varoeul, gotta, sciategh, convulsion,
brutt maa, lebra, moroid, fistol, bruttur,
sciri, cairoeu, panocc, crest, scolazion,
ulcer, porrfigh, tumor, erni, apertur,
inguraa coj malann de sta vallada
hin come on pett cont ona cannonada.

Gh'è manch picch in Milan per Sant Cros
de quell che no gh'è chi di anem dannaa:
e se incontren fors manca furios
i nost carrocc de siraj par i straa,
de quell che sbragaland a tutta vos
se incontren lor mitaa contra mitaa,
borland coj oss del stomegh zerti prej,
robba che spuvà sangu domà a vedej.

¹ «Sopra a una portaccia che somiglia / a quella gran boccaccia spalancata del dragone / che mettono fuori dal teatro per *Il convitato di pietra*, / c'erano scritte queste parole con il carbone: / «Porta che mena all'eterna sventura, / al paese delle roture e dei magoni: / gente che passate non sperateci un corno / di trovare il calesse che ritorna»».

L'espedito dell'elenco tornerà poi nella prima strofa del sonetto 7 in cui Porta riunisce tutti gli insetti che, con l'arrivo dell'estate, tornano a infestare case, panni e scorte di cibo: «Scimes, pures, bordocch, cent pee, tavan, / camol, mosch, pappatas, vesp, galavron, / formigh, zanzar, scigad, vermen, scorpion, / consolev che l'estaa l'è pocch lontan...».²

Il lavoro di trasformazione, del quale abbiamo dato qualche cenno, non si limita ad abbassare il tono del modello semplicemente trasformandolo in una parodia – benché di altissima fattura – dai tratti linguistici e contestuali marcatamente popolari. L'intervento di Porta modifica anche il profilo dei protagonisti conferendo loro un bagaglio di emozioni e di umanità più ricco e complesso di quanto si può rinvenire nell'*Inferno*.

Il caso di Francesca è significativo: l'innamorata che nella cantica dantesca si rivolge al Poeta indicando l'amato con un elegante ma anche sobrio «questi», senza mai nominarlo, nel rifacimento portiano interloquisce col *bosin* chiamando affettuosamente l'innamorato «el me Pavol»: in quel semplice possessivo è custodito tutto il sentimento che la sfortunata amante destina all'amato; e nel modo senza dubbio sentimentale con cui Francesca indica Paolo è anche la tenerezza e il senso di protezione, quasi materno, di cui sono capaci, le donne innamorate ritratte da Porta, e che ci rimanda alle attenzioni preliminari della Ninetta la quale, per altro, non nutre alcun sentimento per il cliente.

Anche la trasformazione di Virgilio è indicativa: la guida del *viator* è figura austera ed energica: ha ricevuto un compito altissimo e lo porta a termine con sicurezza invidiabile. Nella trasposizione in milanese è piuttosto un affabile giocherellone che, nel momento di svelare la propria identità, si rivolge all'interlocutore con un indovinello, fallendo il quale il bosino rischia la pena 'gravissima' di essere apostrofato «salam»: un'ammenda da fratello maggiore, da compagnone, non certo da guida severa com'è il Virgilio dantesco. Del resto nelle parole del Virgilio portiano rivolte al *viator* meneghino è forse da riscontrare la consapevolezza della qualità di cultura e lingua milanese, consapevolezza che aveva trovato precocemente posto fra i valori a cui conformare i propri testi: non si spiega altrimenti come Virgilio possa rammaricarsi di non aver scritto l'*Eneide*, nientemeno, in milanese anziché in latino. È evidente che qui Porta si muove nel registro del giocoso e dell'iperbolico, si mostra in tutta evidenza il suo gusto per la *boutade* e per la battuta ad effetto che tanta parte avrà nella dissacrazione delle damazze e del clero parassita, ma fa anche capolino la convinzione

² «Cimici, pulci, scarafaggi, millepiedi, tafani, / tarme, mosche, pappataci, vespe, calabroni, / formiche, zanzare, cicale, vermi, scorpioni, / consolatevi che l'estate è poco lontano...»

che la milanesità – intesa come *quidditas* – era una sorta di valore assoluto, che i personaggi dei suoi testi non possono non avere e, quasi, testimoniare; come faranno negli anni successivi gli umanissimi protagonisti dei suoi testi maggiori.

L'ambientazione della cantica, poi, avrebbe dovuto essere giocoforza Milano: si veda la metafora con cui Porta attualizza il gran numero di avari e prodighi del canto VII, con «Gh'è manch picch in Milan per Sant Cros / de quell che no gh'è chì di anem dannaa»: la folla dei dannati è paragonata al numero dei villani attratti dal circondario alla fiera di Santa Croce, per la processione del “santissimo chiodo” conservato in Duomo. È chiaro, anche dai frammenti, che il viaggio nell'inferno si sarebbe svolto per le vie di Milano; questa trasformazione dei protagonisti della *Commedia* in popolani permette a Porta di attribuire loro connotazioni di umanità e sentimento che il rigore dantesco non permise al Fiorentino: in questo è da vedere un movimento contrario all'abbassamento di tono e registro che abbiamo campionato sopra, ossia un'innalzamento, o se si preferisce un arricchimento, dei tratti emotivi e passionali dei personaggi con cui Porta avrebbe popolato la sua *Commedia*, se l'avesse finita; sono i tratti emotivi e passionali della gente milanese che il poeta frequentava e amava e che per noi, oggi, sono i tratti di un'umanità, è detto senza esagerazione, universale.

FRANCESCO GRANATIERO*

LA *DIVINA COMMEDIA* NEI DIALETTI ITALIANI**

Certamente, oltre che dalla magnificenza della *Commedia* e dal suo incomparabile immaginario, i poeti dialettali e i cultori delle proprie lingue locali sono stimolati a tradurre dall'odore della «pantera», ossia del volgare illustre che, pur non coincidendo con nessuno degli idiomi regionali italiani, «profuma ovunque»,¹ conservando traccia di ognuno, in altre parole da ciò che fa di Dante il padre della lingua italiana e della sua dialettalità.

La traduzione della *Commedia* è la prova più impegnativa, ma anche la più idonea, per dare dignità alla propria parlata, e ciò indipendentemente dall'intento che ci si prefigge, sia esso divulgativo, mimetico o parodico, di massima fedeltà o di libera riscrittura, anche se a prevalere è di gran lunga, all'inizio e non solo, il verismo, il realismo, l'imitazione.

Il plurilinguismo dantesco si struttura in una lingua totale, onnivora, a cui concorre tutto lo scibile della civiltà medievale, una lingua fondante, dov'è accolta molta terminologia, variante neolatina del toscano o dei volgari dal nord al sud della Penisola, con le forme arcaiche o letterarie tuttora vive nei nostri dialetti.²

La fortuna della *Commedia*, già notevole nel Trecento, quando ebbe molti commentatori tra cui il Boccaccio e i figli del Poeta, andrà scemando nei secoli successivi.

Soltanto l'Ottocento, con il Foscolo, il De Sanctis e il Carducci, metterà l'opera dantesca nella sua giusta luce per una piena rivalutazione,

* Saggista, studioso di dialetti.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia mercoledì 10 novembre 2021 in occasione del 700° anniversario della morte di Dante Alighieri.

¹ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, I, XVI, 1, in *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. II, Torino, UTET, 1986.

² Vedi FRANCESCO GRANATIERO, *La Divina Commedia nei dialetti italiani*, «Dante», XIV, 2017, pp. 93-112.

consolidata nel Novecento da indagini estetiche, valutazioni filologiche, supporti storici e biografici e studi linguistici e strutturali.³

Di pari passo con la fortuna dell'opera andranno le traduzioni nei dialetti italiani della *Commedia*, che rappresenta un modello di cultura religiosa e civile, mentre il viaggio ultraterreno del Poeta viene visto come il cammino dell'uomo oppresso o perseguitato verso il riscatto e la libertà, così come nell'esilio di Dante l'uomo riconosce i propri diritti calpestati, i suoi valori di patria e di giustizia. La *Commedia*, fondata su un sistema di valori assoluti, è storicamente impegnata contro il male che affligge l'umanità. Si tratta di ideali molto vivi nel Romanticismo e nel Risorgimento. Dante è ritenuto il padre dell'italianità e della patria ancor prima della sua costituzione.

Ai primi saggi del massimo poeta dialettale milanese Carlo Porta⁴ ben presto seguiranno versioni anche nel Meridione. Si pensi ai calabresi Vincenzo Gallo (Rogliano 1811-1865), custode di carcere e maestro elementare soprannominato *u Chitarraru*, il primo a tradurre (1844-'46) integralmente il *Paradiso*,⁵ e Saverio Albo, che fece altrettanto con il *Purgatorio*.⁶

Carlo Porta (Milano 1775-1821) fornisce in parodiche ottave, una prima, molto parziale traduzione dell'*Inferno*, che senza dubbio rappresenta «il capolavoro nel suo genere».⁷ Non si può infatti non concordare con Pietro Gibellini, che le versioni di Carlo Porta, oltre «a preannunciare sviluppi futuri» (vedi Isella), sicuramente «presentano anche un valore intrinseco, offrendo il primo degno risultato dopo le prime acerbe prove del tirocinante».⁸ Pure in milanese è l'*Inferno* (1860) tradotto integralmente da Francesco Candiani (Milano 1815-1860) in agili sestine, ricche di sapidi richiami politici, con i cui proventi furono acquistati un milione

³ Cfr. CARLO DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in IDEM, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 205-242; MARIO SANSONE, *Dante nelle culture regionali d'Italia*, in IDEM, *Lettere e studi danteschi*, Bari, De Donato, 1975, pp. 261-285; ADELE GARAVAGLIA, *Viaggio nella Divina Commedia. Antologia di canti*, Milano, Mursia, 1994.

⁴ CARLO PORTA, *L'Inferno di Dante riscritto in milanese*, a cura di P. Gibellini e Massimo Migliorati, Novara, Interlinea, 2021.

⁵ Cfr. GIUSEPPINA BASILE, *La traduzione della Divina Commedia in dialetto calabrese di Salvatore Scervini*, «Misure critiche», IX, 1, 2010, p. 21; EADEM, *Introduzione a Salvatore Scervini, La Divina Commedia di Dante Alighieri in dialetto calabrese*, Ariccia (Rm), Aracne, 2015.

⁶ Cfr. ANTONIO MARZO, *Alessandra Cutri intervista A. Marzo sugli adattamenti dialettali della Divina Commedia*, <http://www.insulaeuropea.eu> (ultimo accesso 2-12-2020).

⁷ FRANCO BREVINI, *La poesia in dialetto*, Milano, A. Mondadori, 1999, 3 voll., p. 1280.

⁸ Vedi PIETRO GIBELLINI, *L'Inferno allegro di Carlo Porta*, in Carlo Porta, *op. cit.*, p. 13.

di fucili destinati ai garibaldini.⁹ Limitandomi ad alcuni nomi esemplari, ricordo il calabrese Francesco Limarzi (Marzi 1838 - Castellammare di Stabia 1911) con il suo *Paradiso*;¹⁰ il napoletano Domenico Jaccarino (1844-1894) che fa una traduzione divulgativa dell'*Inferno* (1870)¹¹ alquanto generica e approssimativa; il veneziano Giuseppe Cappelli (XIX sec.) che dà alle stampe la prima versione integrale della *Commedia*,¹² in terzine incatenate che riescono a penetrare tanto il tessuto poetico quanto il senso profondo dell'insieme, conferendo al dettato un tono di familiarità e un fare per gradi, lineare, che davvero possono giovare alla lettura; la traduzione cosentina in terza rima della *Commedia* dell'agrimensore Salvatore Scervini (Acri 1847-1925), seconda in Italia e prima nel Mezzogiorno,¹³ dove è sicuramente tra le cose più riuscite; i primi ventuno canti dell'*Inferno* dello scrittore e poeta siciliano, oltre che regista teatrale e cinematografico, Nino Martoglio (Belpasso 1870 - Catania 1921), che, tra il 1889 e il 1900, sulla rivista satirica «Il Dartagnan», mescola e storpia ad arte lingua e dialetto, offrendo una parodia-caricatura, in cui ridicolizza i personaggi corrotti della vita politico-amministrativa ed ecclesiastica locale del tempo;¹⁴ la versione isometrica, integrale e in terza rima (1904), dell'ex garibaldino Tommaso Cannizzaro (Messina 1838-1921), che resta il più possibile fedele al testo, anche se, semplificando ed esplicitando le parti più oscure, lascia intatte «struttura e sintassi» dei versi più sibillini;¹⁵ il portatore di carbone Giovanni Battista Vigo (Genova 1844-1891), che offre in genovese, tra

⁹ FRANCESCO CANDIANI, *L'Inferno di Dante esposto in dialetto milanese*, Milano, D. Salvi e Comp., 1860; poi Varese, Fondazione Labus-Pullé, 2011.

¹⁰ FRANCESCO LIMARZI, *Il Paradiso di Dante Alighieri, Versione in dialetto calabrese e commento per F.L.*, con testo originale a fronte, Castellammare, Stabiana, 1874.

¹¹ DOMENICO JACCARINO, *Il Dante popolare o La Divina Commedia in dialetto napoletano per D.J.*, col testo italiano a fronte e con note, allegorie e dichiarazioni scritte dallo stesso traduttore in italiano e napoletano, 6^a ed., Napoli, Stab. Tip. dell'Unione, 1877; 7^a ed., Napoli, Tip. del Dante popolare, 1881-1886, 4 voll. - Contiene i canti I-XXX dell'*Inferno*.

¹² GIUSEPPE CAPPELLI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri tradotta in dialetto veneziano e annotata da G.C.*, Padova, Tipografia del Seminario, 1875.

¹³ SALVATORE SCERVINI, *La Divina Commedia in dialetto calabrese*, a cura di Franco Scervini, pres. Antonio Piromalli, Cosenza, Brenner, 1988, 3 voll.; IDEM, *La Divina Commedia di Dante Alighieri in dialetto calabrese*, pref. di Massimo Arcangeli, introduzione e cura di Pina Basile, Ariccia (Rm), Aracne, 2005.

¹⁴ NINO MARTOGGIO, *La Divina Commedia di Don Procopio Ballaccheri*, saggio introduttivo e note di Salvatore Calleri, Messina, Sfameni, 1986.

¹⁵ TOMMASO CANNIZZARO, *La Commedia di Dante Alighieri, Prima traduzione in dialetto siciliano*, Messina, G. Principato, 1904.

mimesi e parodia, i primi sette canti dell'*Inferno*;¹⁶ il sacerdote e filologo Angelico Federico Gazzo (Genova 1845-1926), che stampa una *Commedia* in terza rima, dichiarando l'intento di aderire al dialetto ligure nella sua originaria purezza;¹⁷ fra Succhiello da Firenze, pseudonimo di Venturino Camaiti (1862-1933) che si ispira a Dante in sonetti fiorentineschi;¹⁸ l'educatore abruzzese Innocenzo Cervelli, con cento e otto sonetti in dialetto romanesco, scritti con intento eminentemente didascalico ed editi postumi nel 1979;¹⁹ l'avvocato veneziano Luigi De Giorgi, (Venezia 1855 - Parma 1936), che traduce il Poema in limpida mimesi e nel pieno rispetto della propria parlata;²⁰ il sacerdote calabrese Giuseppe Blasi, di Laureana di Borrello (R.C.), che traduce la *Commedia* in una «prospettiva pedagogico-pastorale», accostandosi al «poema sacro» con timore e trepidazione;²¹ il frate bolognese Giovanni Ricci, che traduce la prima cantica;²² il medico siciliano Filippo Guastella (Misilmeri 1862 - Palermo 1934)²³ e l'orefice Giulio Veronesi (Bologna 1865-1948) che 'travasano' l'intera *Commedia*,²⁴ il secondo in versi molto gradevoli, avvantaggiato dalle molteplici possibilità offerte dalla forte contrazione linguistica del romagnolo; il poeta, romanziere e lessicografo Pietro Casu (Berchidda 1878-1954) che traduce

¹⁶ GIOVANNI BATTISTA VIGO, *Fili d'erba. Raccolta di poesie italiane e genovesi, colla traduzione in dialetto dei primi sette canti dell'Inferno di Dante*, Genova, Tip. dell'Istituto Sordomuti, 1889.

¹⁷ ANGELICO FEDERICO GAZZO, *A Divina Comedia de Dante Ardighe traduta in lengua zeneyze, cu i segni da pronuncia*, Zena (Genova) Stamp. da Zuventu, 1909.

¹⁸ VENTURINO CAMAITI, *La Divina Commedia esposta e commentata in cento sonetti fiorentineschi umoristici e satirici da V.C. nel VI centenario dantesco*, Firenze, Editore L'Autore, 1921.

¹⁹ INNOCENZO CERVELLI, *Er viaggio de Dante all'inferno. Sonetti romaneschi 1921 (opera inedita)*, a cura di Francesco Di Gregorio, presentazione di Giovanni Pischetta, L'Aquila, M. Ferri, 1979.

²⁰ LUIGI DE GIORGI, *La Divina Commedia di Dante ricantata in dialetto veneziano*, Parma, Studio ed. Stamperia Bodoniana, 1929.

²¹ GIUSEPPE BLASI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri tradotta nel dialetto calabrese di Laureana di Borrello (R.C.)*, a cura di Umberto Di Stilo, nota critica di Ugo Vignuzzi, lessico e nota linguistica di Paolo Martino, Cosenza, Pellegrino, 2001.

²² GIOVANNI RICCI, *L'Inferno tradotto in bolognese*, in «Regime fascista», 4 dic. 1936

²³ FILIPPO GUASTELLA, *La Divina Commedia di Dante Alighieri, Traduzione in dialetto siciliano*, Palermo, Tip. A. Di Carlo e C., 1923.

²⁴ GIULIO VERONESI, *La Divina Commedia tradotta in dialetto bolognese*, pref. Giuseppe Lipparini, Bologna, Neri, 1937.

la *Commedia* in sardo logudorese;²⁵ le versioni integrali del legatore milanese Giuseppe Monga²⁶ e del siciliano Giovanni Girgenti (Bagheria 1897 - Palermo 1979);²⁷ il pugliese Nicola Testi,²⁸ di San Severo (Fg), emigrato negli Stati Uniti, e l'abruzzese Angelo Umberto Scarano²⁹ che traducono la prima cantica negli anni cinquanta-sessanta.

Fra i traduttori dell'intero Poema nel secondo Novecento ricordo: il pugliese Gaetano Savelli, che lo riversa con naturalezza in un dialetto spigliato e musicale, molto aderente al parlato;³⁰ il torinese Luigi Riccardo Piovano, che scrive in una lingua fluente e colloquiale, un po' da cantastorie popolare;³¹ il falegname e assistente amministrativo salentino Orlando Piccinno, che traduce con intento divulgativo-pedagogico, negli stessi anni;³² il fabbro-ferraio romagnolo Luigi Soldati;³³ Rosa Gazzara Siciliano³⁴ e il padre domenicano Domenico Canalella (Mussomeli 1914 - Palermo 1978),³⁵ che hanno tradotto in messinese anche le opere di Omero e di Virgilio; l'avvocato milanese Ambrogio Maria Antonini (1901-1987);³⁶

²⁵ PEDRU CASU, *Sa Divina Comedia de Dante in limba sarda*, Ozieri, F. Niedda & figli, 1977.

²⁶ GIUSEPPE MONGA, *La Divina Comedia in milanese*, Milano, Gastaldi, 1947 (ristampa anastatica, Milano, Lampi di stampa, 2001).

²⁷ GIOVANNI GIRGENTI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri in siciliano tradotta da G.G.*, Palermo, R. Tumminelli, 1954; 2^a ed., ivi 1971.

²⁸ NICOLA TESTI, *Inferno da La Divina Commedia di Dante Alighieri in vernacolo pugliese*, con prefazione di Giuseppe Tusiani e illustrazioni di Elio Rinaldi, Firenze, Vallecchi, 1958.

²⁹ ANGELO UMBERTO SCARANO, *Inferno. Traduzione in dialetto abruzzese*, Pescara, Tip. Taranto, 1961.

³⁰ GAETANO SAVELLI, *La «Chemmedie» de Dande veldat'a la barese*, Bari, Savarese, 1971-1973, 3 voll.

³¹ LUIGI RICCARDO PIOVANO, *La Divina Commedia. Traduzione in piemontese in terza rima*, Torino, Tip. Stigra, [1975], 3 voll.

³² ORLANDO PICCINNO, *Infernù. Traduzione in dialetto salentino con un saggio introduttivo di Tina Cesari*, Maglie (Le), Legatoria Toma, 2021.

³³ LUIGI SOLDATI, *La Cumégia. La Divina Commedia di Dante Alighieri tradotta in romagnolo*, pres. Tullio De Mauro, revisione del testo e intr. di Giuseppe Bellosi, Ravenna, Longo, [1982].

³⁴ ROSA GAZZARA SICILIANO, *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Traduzione in dialetto siciliano*, Messina, Carbone, 1986-1988, 3 voll.

³⁵ DOMENICO CANALELLA, *Dante Alighieri, La Divina Commedia tradotta in versi siciliani da P. Domenico Canalella O.P.*, con testo originale a fronte, Palermo, Nuova Ipsa, 2003.

³⁶ AMBROGIO MARIA ANTONINI, *Dante Alighieri. La Divina Commedia tradotta in lengua milanese da l'avocatt Ambroeuus M.A.*, a cura di Pier Luigi Amietta e Pier Gildo Bianchi, Milano, Viennepierre, 2004, 3 voll.

il comasco Paolo Elia Sala;³⁷ i pugliesi Domenico Forti,³⁸ di Noci (Ba), e Lorenzo Santoiemma di Gioia del Colle (Ba).³⁹

Per quanto riguarda le traduzioni parziali, i canti più tradotti sono *Inf.* I, V, e XXXIII, ma la scelta cade frequentemente anche su *Inf.* XXVI e *Par.* XXXIII.⁴⁰ Non mancano però versioni particolari come il recentissimo canto XXVI del Purgatorio di Nicola Duberti in un rustico monregalese.⁴¹ Complessivamente, tra versioni integrali e versioni di singoli canti, Andrea Alessandro Pellini ne ha contate almeno trecentosettanta.⁴² Un accurato blog trilingue (italiano, inglese ed esperanto) sulle traduzioni della *Commedia* nei dialetti italiani, oltre che in ogni lingua del mondo, è *Dante poliglotta*⁴³ di Giuliano Turone, dove è possibile leggere e ascoltare anche quelle della Francesca da Rimini e dell'episodio di Ulisse⁴⁴ richieste al sottoscritto dal noto magistrato:

Ce la prescème, e appírse vene u cchiande;
ca da la terra nove ggià ce vòlete
nu cifre che ce vatte a nnuie da nande.

Trè vvòlete acque e ttutte ce revòlete;
alla quarte la puppe allàrie sferre,
la prute affunne, cum'àlete vòleze,
fine c' u mere sòp'a nnuie ce serre». (*Inf.* xxvi, 136-142)

³⁷ PAOLO ELIA SALA, *La Divina Commedia, traduzione in dialetto alto-lombardo*, presentazione di Gisella Azzi, illustrazioni di Giuseppe Allevi, Tavernerio (Co), Meroni, 1983.

³⁸ DOMENICO FORTI, *La Divina Commedia in dialetto nocese*, Noci (BA), Carucci, 1995, 3 voll.

³⁹ LORENZO SANTOIEEMMA, *La Divina Commedia di Dante Alighieri nella libera traduzione in vernacolo gioiese a cura di L. S.*, [s.l.; s.n.], Milano, Grafica Losi, 2018-2019, 3 voll.

⁴⁰ Cfr. STANISLAO DE CHIARA, *Dante e la Calabria*, Città di Castello, S. Lapi, 1910 (prima edizione Aprea 1895); FILIPPO FICHERA (a cura di), *Il primo canto dell'Inferno nei dialetti d'Italia e nelle lingue neolatine*, «Convivio letterario», anno xxx, II-III trimestre 1959; ALFREDO STUSSI, *Fortuna dialettale della Commedia. Appunti sulle versioni settentrionali*, in IDEM, *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 73; MAIKO FAVARO, *Dante da una prospettiva friulana. La fortuna della Divina Commedia in Friuli dal Risorgimento ad oggi*, Udine, Forum - Editrice Universitaria Udinese, 2017.

⁴¹ NICOLA DUBERTI, *Èl Purgateuri ëd Dante. Cant ch'ò fà vinteses. Il Purgatorio di Dante, canto XXVI*, Mondovì, CEM, 2021, pp. 43 (cfr. «Studi Piemontesi», L, 2, 2021, p. 670).

⁴² Vedi ANDREA ALESSANDRO PELLINI, *Travestire Dante. Le traduzioni dialettali della Commedia*, in *Dante, l'italiano*, a cura di Giovanna Frasinì e Giuseppe Polimeni, Firenze, Accademia della Crusca, goWare, 2021, p. 152.

⁴³ <http://www.dantepoliglotta.it/>

⁴⁴ <https://www.dantepoliglotta.it/pugliese-garganico-francesco-granatiero/> (ultimo accesso 4-4-2021).

Un tentativo, questo, che tanto gira e volta («ce vòlete», «Trè vvòlete», «ce revòlete»), da volgere la divina volontà in un bisticcio con l'arcaico «vòleze» (volle), che fa tutt'uno con il «Volzera» o «Bolzera» (vorrei) dello stigma dantesco⁴⁵, che al traduttore, evidentemente, non suona poi così strano e disdicevole.

Al notevole incremento di trasposizioni della *Commedia* a cui si assiste nel Novecento avrà pure contribuito la rivalutazione romantica delle tradizioni popolari e dei dialetti⁴⁶, ma la motivazione profonda sembra essere ancora quella che animava le traduzioni della *Gerusalemme liberata* nel Sei e Settecento: alla base dell'operazione c'è sempre il bisogno di legittimazione letteraria del proprio dialetto.

Con la svolta del secolo breve la poesia dialettale non si accontenta più di rappresentare e riprodurre la realtà così com'è, passa dal comico al sublime, abbandonando le forme epico-realistiche e privilegiando quelle lirico-elegiache: «Uno dei fenomeni più significativi che entrano in crisi con questa svolta è il travestimento dei classici»⁴⁷. Non che detto travestimento si riduca o scompaia. Tutt'altro. Semplicemente non interessa più i grandi nomi della poesia dialettale.

D'altronde, con l'alfabetizzazione e l'acquisizione dell'italiano pressoché generalizzate, neppure l'intento divulgativo delle traduzioni dialettali, ben presente nell'Ottocento e nel primo Novecento, ha ormai più ragione di esistere.

La scolarizzazione e i *mass-media* daranno un duro colpo alle parlate dialettali. E questo forse spiega non solo il paradosso della poesia in dialetto della seconda metà del Novecento, la quale ha il suo maggiore sviluppo proprio mentre i dialetti del vecchio mondo agricolo-pastorale si avviano

⁴⁵ Il dialetto pugliese centro-settentrionale di oggi, con i suoi frangimenti e turbamenti vocalici da Cerignola a Bitonto, avrebbe sbalordito Dante sicuramente più di quanto non fece il volgare pugliese del suo tempo, se già allora, per molto meno, scrisse: «Apuli [...] turpiter barbarizant: dicunt enim Volzera che chiangesse lo quatraro» (*De vulgari eloquentia*, I, XII, 7, in *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. II, Torino, UTET, 1986). L'endecasillabo fa parte di un canto popolare pugliese (il termine «quatraro» traduce un latino **quadrarius* 'ragazzo quadrato' 'bel pezzo di ragazzo', cfr. GERHARD ROHLFS, *Vocabolario dei dialetti salentini. Terra d'Otranto*, Galatina, Congedo, 1976, s.v. *quatraru*) e non mi pare che sfigurino poi tanto al confronto di molti versi della stessa *Commedia*, ma il linguista Dante, volendo escludere qualche pregiudizio nei confronti dei diversi volgari dal nord al sud della Penisola, doveva pur sempre dimostrare la supremazia del fiorentino.

⁴⁶ Cfr. FRANCESCO DI GREGORIO, *Le traduzioni novecentesche della Divina Commedia nei dialetti italiani*, in *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo, 1992, pp. 289-302.

⁴⁷ FRANCO BREVINI, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 25.

al tramonto, ma anche in parte l'aumento di traduzioni del poema dantesco tra fine Novecento e Duemila, nel cui picco, sganciato dalla svolta neodialettale degli anni Settanta, potrà confluire – oltre alla ritardata risposta del sottobosco vernacolare – sicuramente l'impatto di *internet* e del *social network* sui dialetti da una parte e sulla fortuna di Dante dall'altra.

La fortuna dantesca sembra aumentare in progressione geometrica ed è tale che, per quanto si scandagli, non si ha alcuna certezza di esaurire la ricerca, non solo delle versioni di singoli canti, ma neppure delle traduzioni integrali, tanto appare diffuso il desiderio di sondare le possibilità linguistiche della propria lingua locale.⁴⁸ E certo, se di sondaggio, di prova di forza si tratta, non c'è scoglio maggiore di quello offerto da Dante.

Detto questo, quale potrà essere il giudizio di valore su questi travestimenti? Al milanese Porta, che ricrea con giocosa, fresca e originale fantasia, «affilando le proprie armi parodiche e caricaturali»,⁴⁹ così come alle satiriche miscidazioni del siciliano Martoglio, si oppone la mira del veneziano Cappelli e del messinese Cannizzaro, che semplificano e rendono la parola più familiare (meno «astrusa»), conservandone tutto il valore morale e traducendo con lineare fedeltà.

Un qualcosa di simile fa anche il cosentino Scervini, che, come Cappelli, frantuma e digerisce il testo, rendendolo però più drammatico. Altri, come il genovese Gazzo, traducono per rendere giustizia alla dignità linguistica del proprio dialetto, o per «ingentilirlo e piegarlo a tutte le concezioni della mente»⁵⁰ o, più semplicemente, per la salvaguardia della propria lingua locale.

⁴⁸ Limitandomi alle versioni integrali, ricordo del nuovo millennio le versioni di Wally Andreina Cera Pellegrini (dialetto veneto), Tranquillo Salvatori (lodigiano), Paolo Monni (sardo), Raffaele Zurzolo (calabrese della Piana di Gioia Tauro), Giovanni Guaita (vercellese), Ermes Culòs (friulano di San Giovanni di Casarsa), Gianfranco Bendi (romagnolo di Forlì), Aurelio Venuti (friulano), Severino Donati (dialetto di Potenza Picena, Mc), Riccardo Sgaramella (dialetto di Cerignola, Fg), Paolo Paoli (bellunese). Sia per maggiori dettagli su queste che per le versioni parziali dall'Ottocento a oggi rinvio a FRANCESCO GRANATIERO, *La "pantera" e il camaleonte. I travestimenti della Divina Commedia*, in «Letteratura e dialetti», 14, 2021, pp. 11-44. Ad esse devo qui aggiungere ALFREDO GALASSO (1891-1975), *La mundana Cummedia, poema satirico e brioso scritto in versi endecasillabi nel brindisino idioma*, Fasano, Schena, 1972; DOMINGO LORCA, *L'umana Cummedia, Lu 'Nfiernu*, Manduria, Tiemme, 1977; LUIGI MARAGLIULO, *Iaggu allu Nfiernu*, Galatina, Editrice Salentina, 1978; la versione di undici canti dell'*Inferno* di CLAUDIO SANTORO, *Lu Nfiernu, Dalle acque dell'Arno al vino di Puglia*, Brindisi, Minigraf, 2022; e la trasposizione dei tre canti danteschi dell'avvocato FLAMINIO VALSERIATI, *Dante bresciano*, Brescia, Serra Tarantola, 1991, tra cui il 1 («Giösta a metà del tép chè só nassit / mé só troàt èn d'èn boscai issé scür, / chè la vià de turnà gh'ère pirdit») e il v, a cui si accompagnano versioni da altri classici italiani.

⁴⁹ FRANCO BREVINI, *Le parole perdute*, cit., p. 26.

⁵⁰ ANGELICO FEDERICO GAZZO, *A Divina Comedia de Dante Ardighe traduta in lengua zeneyze, cu i segni da pronuncia*, Zena (Genova) Stamp. da Zuventu, 1909, pp. VII-VIII.

Dante a chi darebbe la palma? Probabilmente a nessuno, poiché la poesia non «si può de la sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia».⁵¹ Se Dante preferì per il suo poema la vivacità e naturalezza del fiorentino alla *gramatica* e solennità del latino, la naturale *locutio vulgaris* alla artificiale *locutio secundaria*,⁵² perché meravigliarsi se i suoi traduttori preferiscono la lingua parlata del loro dialetto alla lingua scritta della nostra letteratura? Perché il latino era allora parlato da pochi e il fiorentino molto più che fiorentino, mentre l'italiano è oggi parlato quasi da tutti e i dialetti lo sono sempre meno.

In quanto al valore intrinseco dei travestimenti, forse non è neppure lecito aspettarsi un qualche esito di poesia. Dovremmo più onestamente limitarci a considerare solamente i criteri di valutazione linguistica di una traduzione, verificare con Eugene Nida se è passato «nella lingua ricettrice il messaggio della lingua-fonte per mezzo dell'equivalente più prossimo e più naturale, prima per quanto concerne il senso, poi per quanto concerne lo stile».⁵³

A Dante si potrà obiettare la necessità delle traduzioni tra lingue diverse, non certo il passaggio da una lingua a un dialetto, soprattutto se il popolo usa correntemente anche la lingua. Fino a quando la maggior parte degli italiani conosceva solo il dialetto, la traduzione dei classici nella parlate locali era non solo un riflesso e una testimonianza della fortuna di Dante, ma anche un contributo alla conoscenza della sua opera e un notevole apporto alla compilazione dei vocabolari dialettali.⁵⁴ Oggi, con il forte regresso della dialettologia, il dialetto è diventato più astruso della lingua di Dante, e la traduzione, non più necessaria, diventa, nel migliore dei casi, un nobile esercizio letterario.

Esercizio da cui già Porta prendeva le distanze, associandolo a «un gusto erudito e giocoso ormai anacronistico»,⁵⁵ ma che negli ultimi decenni del Novecento troverà nuove motivazioni nel processo di rivalutazione e valorizzazione dei patrimoni linguistici minoritari.

⁵¹ DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, I, VII, 14, in IDEM, *Opere minori*, tomo I, parte II, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.

⁵² DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, I, XVI, 1, in *Opere minori di D. Alighieri*, vol. II, Torino, UTET, 1986.

⁵³ «traduire dans la langue récipiente le message de la langue source au moyen de l'équivalent le plus proche et le plus naturel, d'abord en ce qui concerne le sens, ensuite en ce qui concerne le style», in EUGENE A. NIDA, *La traduction: théorie et méthode*, Londres, Alliance Biblique Universelle, 1971, p. 11.

⁵⁴ *Le Gerusalemme* in milanese di DOMENICO BALESTRIERI (Milano, Bianchi, 1772) è stata, per esempio, una preziosa fonte lessicale per il vocabolario del Cherubini, *Il Goffredo in bergamasco* di CARLO ASSONICA (Venezia, Pezzana, 1670) lo è stato per il Tiraboschi, il Tasso calabrese di CARLO COSENTINO d'Aprigliano (1737) per l'Accattatis, ecc.

⁵⁵ FRANCO BREVINI, *Le parole perdute*, cit., p. 26.

Nessuno crede ancora a virtù particolari, intrinseche del proprio dialetto, che lo rendano superiore alla lingua, ma per molti poeti dialettali – i linguisti non distinguono tra lingua e dialetto – esso va considerato in maniera paritaria. Così è per Angelico F. Gazzo, che a inizio Novecento provava l'idoneità del genovese «a trattare con precisione e sveltezza le materie più sublimi, esatte e immaginose». ⁵⁶ Così è, a distanza di un secolo, per il vercellese professore di latino e greco Giovanni Guaita: «Assottigliare», infatti, «un dialetto che sentiamo storicamente come marginale fino a rendere le *nuances* di un'impalpabile trama di metafisici lucori – sottolinea Giovanni Tesio – non è poco». ⁵⁷

È evidente però che, con questi presupposti, neppure ci si può basare sui criteri di una normale traduzione. L'atto del tradurre diventa, infatti, una sfida, e il risultato «una sorta di monumento» al proprio dialetto, che così nobilitato o restaurato è il risultato di uno *sforzo* e non può in nessun modo essere accostato all'«equivalente più prossimo e *naturale*» di Nida. ⁵⁸

Oltretutto, l'innalzamento di livello del dialetto, necessario con un testo come la *Commedia*, penalizza la trasmissione del messaggio, e il travestimento, per quanto eccellente, non è condiviso dalla comunità dei parlanti: non è azzardato dire che probabilmente il numero dei suoi lettori è inferiore a quello dei traduttori.

La recente grande fortuna della *Commedia* espressa in un numero davvero impressionante di versioni dialettali, quando non riguardi autori filologicamente e linguisticamente consapevoli, sembra piuttosto «appannaggio del sottobosco vernacolare». ⁵⁹ E nel sottobosco, nel migliore dei casi, eliminando tutti gli intoppi che la traduzione comporta, si può anche raggiungere la naturalezza d'espressione con una piena aderenza al parlato, ma questo a scapito del messaggio e con risultati spesso molto riduttivi.

Se fin dall'inizio del Novecento alla traduzione dei classici si preferirono «il rifacimento, l'imitazione, il *d'après*, segnali tutti di una ritrovata pariteticità con i testi di partenza», ⁶⁰ non parrebbe allora il caso, nel nuovo millennio, di riabilitare pratiche traduttive titaniche, oltre che velleitarie, non dico inutili – la poesia lo è comunque, e sdegnosamente – ma di certo poco sensate.

⁵⁶ ANGELICO FEDERICO GAZZO, *op. cit.*, *ibidem*.

⁵⁷ GIOVANNI TESIO, <https://fgranatiero.wordpress.com/2021/10/28/giovanni-tesio-sul-dante-vercellese-di-giovanni-guaita/> (ultimo accesso 30-10-2021).

⁵⁸ FIORENZO TOSO, *Riprodurre il senso o la forma? La traduzione in codici di diverso prestigio (tre versioni genovesi di Dante)*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari», vol. VI: *Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*, Workshop Papers Sassari 17-18 dicembre 2007, Sassari 2009, p. 39.

⁵⁹ FRANCO BREVINI, *Le parole perdute*, cit., p. 26.

⁶⁰ FRANCO BREVINI, *Le parole perdute*, cit., *ibidem*.

Volendo però concludere positivamente, nel settimo centenario della morte di Dante non si può non evidenziare l'indiscusso valore di questi travestimenti come fedele sismografo della fortuna di Dante e parametro particolare, altamente significativo della percezione della *Commedia* nella nostra società. Essi infatti interessano trasversalmente, non solo professori e filologi, ma anche molti medici, giudici e avvocati, ingegneri, sacerdoti e frati, architetti, militari, agrimensori, orefici, calzolai, osti, legatori, ferrovieri, pittori, maestri elementari, portalettere, fabbri e falegnami, facchini, contadini, in altre parole tutte «le genti del bel paese là dove 'l sì suona».⁶¹

⁶¹ *Inf.* XXXIII, 80.

MARCO ALBERTARIO*

NAPOLEONE. L'ECO DEL MITO**

In occasione del secondo centenario della morte di Napoleone è stata organizzata, presso l'Accademia Tadini di Lovere, una mostra dedicata al mito di Napoleone¹. Al centro dell'esposizione stavano i “monumenti” e una selezione dei “documenti” individuati nelle collezioni dell'Accademia Tadini, divise – come è noto – tra le raccolte d'arte, la Biblioteca storica, l'Archivio. Dal punto di vista cronologico, assumendo il 5 maggio 1821 come ideale spartiacque, la mostra era divisa in due sezioni, che potremmo definire “in vita” e “in morte” di Napoleone, che si traducevano in due diversi modi di rapportarsi al personaggio storico.

La prima parte vedeva come protagonista il conte Luigi Tadini, scomparso nel maggio 1829, che di quelle vicende storiche fu testimone diretto²; restava esclusa però la riflessione sul contributo dato dai Tadini, Luigi, il padre, e Faustino, il figlio, negli anni della Repubblica e del Regno d'Italia³.

* Direttore della Fondazione Accademia di Belle Arti “Tadini” ONLUS di Lovere.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 22 ottobre 2021.

¹ *Napoleone. L'eco del mito. Il centenario della morte di Napoleone*, a cura di Marco Albertario (Lovere, Accademia di belle arti Tadini, Biblioteca storica, 1 maggio – 27 giugno 2021).

² Su Luigi Tadini (Verona 1745- Lovere 1829) rimando a MARCO ALBERTARIO, *Tadini, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, 2019 (edizione on line). È utile ricordare che per complesse vicende familiari Luigi Tadini non aveva ereditato il titolo comitale posseduto dal nonno, che gli sarebbe stato riconosciuto con sovrana risoluzione del 4 luglio 1819: Accademia Tadini, Lovere. Archivio storico (d'ora in poi ATLAS), faldone I, fascicolo 3; cfr. *l'Elenco delle famiglie lombarde confermate nell'antica nobiltà o create nobili da S.M.I.R.A. dal 1 gennaio 1815 a tutto il 30 settembre 1828*, Milano, s.d., p. 58).

³ Faccio riferimento, in particolare, a: LUIGI TADINI, *Discorso pronunciato da L. Tadini sulla piazza di Crema davanti all'albero della Libertà*, Crema, 8 germinale anno VI, [28 marzo 1798]; Crema, per Andrea Zavetti stampator Municipale di Crema 1797. LUIGI TADINI, *Discorso sull'Italia unione del cittadino Tadini detto nella pubblica Adunanza della Società d'Instruzione in Milano il dì 14 Mess. Ann. I Rep. Cis.*, Milano, Nella stamperia altre volte

Il secondo nucleo attingeva alle raccolte del Museo dell'Ottocento, che ha raccolto l'eredità del Museo del Risorgimento costituito nel 1915 con i materiali raccolti da Giovanni Battista Zitti ed è stato successivamente implementato con la donazione di oggetti e documenti di provenienza prevalentemente locale, per seguire le tracce del mito dell'imperatore in ambito sebino, testimonianze (come vedremo) non prive di interesse.

Dall'esame dei materiali sono emerse testimonianze curiose, a tratti minori che in quanto multipli (come tali si configurano le porcellane, le medaglie ma anche i testi a stampa) sono relativamente note e diffuse, ma che si inquadrano nell'ampio fenomeno del collezionismo di materiali napoleonici.⁴ Per ragioni di coerenza, si è preferito dividere il contributo in due parti: si espone in questa sede il rapporto tra il conte Tadini e Napoleone, mentre la seconda parte, relativa alla formazione del mito dell'imperatore, sarà presentata in un prossimo contributo.

I. LUIGI TADINI E NAPOLEONE

Le pagine della *Storia di Crema* di Bartolomeo Bettoni forniscono la cornice nella quale inquadrare gli episodi e gli oggetti. Le ricerche e la stesura del volume erano state commissionate dal conte Tadini all'abate bergamasco e rapidamente concluse in vista del passaggio di Francesco II d'Asburgo-Lorena a Crema, nel 1816. Un confronto tra il manoscritto di Bettoni conservato presso la Biblioteca Angelo Mai a Bergamo, il manoscritto di Lovere, trascritto da Luigi Della Noce entro il 1819,⁵ dal quale era stata tratta la copia di Giovanni Solera conservata nella Biblioteca di Crema ha evidenziato significative differenze⁶. Se la scelta di pubblicare la versione curata da Solera trovava una propria giustificazione, essendo quest'ultima la più significativa, come ha dimostrato Gabriele Cavallini,

di Sant'Ambrogio A S. Maria alla moneta, 1796; FAUSTINO TADINI, *Progetto di un piano di pronta organizzazione per una repubblica nella Gallia cisalpina del cittadino Faustino Tadini*, Crema, Ronna [1797?].

⁴ Un quadro di sintesi è offerto da ARIANNA ARISI ROTA, *Il cappello dell'imperatore. Storia, memoria e mito di Napoleone Bonaparte attraverso due secoli di culto dei suoi oggetti*, Roma, Donzelli Editore 2021.

⁵ B. BETTONI, *Storia di Crema*, libri VII, manoscritto, ATLAS, Faldone XVI, fascicolo 1, doc. 2005 [2402].

⁶ Il confronto è stato condotto in occasione della trascrizione promossa dalla Società Storica Cremasca: GABRIELE CAVALLINI, *La Storia di Crema di Bartolomeo Bettoni*, in BARTOLOMEO BETTONI, *Storia di Crema*, a cura di M. Sangaletti, Crema, Grafim 2013, pp. XX-XXIX.

per il contesto cremasco, il riesame del manoscritto di Lovere condotto in quest'occasione permette di valorizzare gli interventi di revisione e le integrazioni autografe del conte Tadini. A lui si deve quasi certamente la redazione del VII libro, intitolato "Ultime rivoluzioni 1790-1816", che non a caso manca nel manoscritto bergamasco. Del resto, ad un attento lettore il cambiamento di registro nella narrazione e il passaggio a un taglio autobiografico appare evidente fin dall'*incipit*:

Siamo finalmente a quel tempo, delle cui vicende sempre memorabili fummo noi stessi testimoni e partecipi. La storia d'esse è tanto più difficile a scriversi, non solo perché più nota, ma più eziandio per non urtar opinioni e persone che ragione e prudenza vuol rispettate. Non entrerò pertanto in dettaglio di cose che tutti sanno; e seguendo il mio piano non mi estenderò che nella parte che v'ebbe Crema; e de' suoi cittadini stessi nominerò sol quelli che omettere non potrei senza mancare alla qualità di storico imparziale ed esatto. Nella mia descrizione dei fatti potrà così il lettore far quelle riflessioni che a lui piaceranno, non essendo necessario che lo storico esponga le sue che potrebbero essere sempre sospette di parzialità.⁷

Scorrendo il testo non si ha l'impressione che Tadini potesse davvero essere «storico imparziale ed esatto» nel raccontare il proprio ruolo, tuttavia questo garantisce che quanto riportato corrisponde al suo punto di vista.

Fin dal primo episodio che vede protagonista Bonaparte, è evidente che il narratore intende riferire solo i fatti dei quali è stato testimone. Basti considerare la superficialità con la quale è liquidato il passaggio del generale a Crema, il 12 maggio 1796, nel quale il conte non ebbe alcun ruolo⁸. Tuttavia, tra gli oggetti più antichi della collezione va registrata la presenza della medaglia incisa da Franz Joseph Salwirk / Giuseppe Salvirch, maestro della Zecca di Milano, che celebra il passaggio dell'Adda, del Po, del Mincio (Accademia Tadini, R 124). Come è noto, questa medaglia appartiene alla celebre serie delle "Cinque battaglie", considerata oggi uno dei primi monumenti della propaganda napoleonica. Infatti benché il governo repubblicano francese intendesse onorare le imprese vittoriose del suo esercito, Bonaparte aveva saputo orchestrare questo strumento di propaganda a proprio vantaggio, sfruttandolo per costruire l'immagine di generale vittorioso. Tadini non intendeva costituire un "museo metallico" di Napoleone, ma piuttosto attestare documentare attraverso le medaglie quei fatti storici ai quali aveva preso parte⁹. Questo spiega la selezione,

⁷ B. BETTONI, *Storia* 2013, p. 220.

⁸ B. BETTONI, *Storia* 2013, p. 221.

⁹ Il medagliere napoleonico dell'Accademia Tadini consta attualmente di 15 esemplari, compresi tra il 1797 e il 1857, che possono essere visti sul sito <https://www.academiatadini.it/catalogo/il-medagliere-napoleonico>. Per un aggiornamento bibliografico: DANIELE

all'interno della serie, di un episodio che veniva a coinvolgere direttamente Crema. Luigi Tadini entra in scena in occasione dei Comizi di Lione, al quale furono inviati sette rappresentanti della città di Crema¹⁰. I deputati erano stati invitati a presentarsi a Lione entro l'11 dicembre 1801; il 26 gennaio 1802 sarà proclamata la Repubblica Italiana e Tadini sarà eletto rappresentante nei collegi elettorali. È certamente curioso che l'unico resoconto che rimane di quelle febbrili giornate di dibattito politico sia una lettera nella quale Tadini racconta a Canova una discussione alla presenza di Napoleone sull'eccellenza degli artisti italiani, tra i quali Canova assume il primo posto sia in pittura, sia in scultura¹¹.

La presenza nella raccolta di quattro medaglie relative a episodi svoltisi nel 1801-1802 conferma l'attenzione al loro valore documentario. La più significativa è probabilmente quella incisa da Manfredini su disegno di Appiani per celebrare i Comizi (R 59). Esaminando in rapida successione

PESCARMONA, *Il medagliere napoleonico e le sue fonti grafiche*, in *Museo novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara, Arengo del Broletto, 20 giugno -22 novembre 1988) a cura di Maria Laura Tomea Gavazzoli, Novara, Istituto geografico De Agostini 1987, pp. 374-381; RODOLFO MARTINI, *Catalogo delle medaglie delle Civiche Raccolte Numismatiche. V. secoli XVIII – XIX. 1. Rivoluzione francese – Epoca napoleonica (1789-1815)*, Milano, Comune di Milano 1997; DANIELE PESCARMONA, *Il contributo della Zecca di Milano alla formazione del Medagliere napoleonico*, in *Bonaparte a Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G.P. Marchi, P. Marini, Venezia, Marsilio 1997, pp. 171-175; GIGLIOLA DE MARTINI, *Medaglie e gettoni di età francese e napoleonica nelle collezioni dei Civici Musei pavesi*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", 1993, vol. XLV, pp. 333-346; ALAIN PILLEPICH, *Republique Cisalpine – Royaume d'Italie. Napoleon Bonaparte (1796-1814). De l'administration générale de Lombardie à la fin du Royaume d'Italie: l'histoire selon les médailles* (Iconografica. Quaderni del Centro Culturale Numismatico Milanese, fasc. 7), Milano, Enneerte edizioni 2001; SUSANNA BORLANDELLI, *Napoleone a Novara*, in *La memoria di Napoleone. Storia e collezionismo nella Novara dell'Ottocento*, a cura di M. Albertario, S. Borlandelli, Novara, Interlinea 2007, pp. 19-99; LUCIANO FAVERZANI, *La medagliistica napoleonica nella collezione Tosio*, in *Dante e Napoleone. Miti fondativi della cultura bresciana del primo Ottocento*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Tosio – Ateneo di Brescia. Accademia di scienze, Lettere e Arti, 5 maggio – 15 dicembre 2021), a cura di R. D'Adda e S.n Onger, Milano, Skira 2021, pp. 141-147 e 148-157.

¹⁰ La notizia è riportata in B. BETTONI, *Storia* 2013, pp. 229-230 e trova conferma nella *Note des députés à la Consulta extraordinaire Cisalpine convoquée à Lion*, Lyon, de l'imprimerie de J. Roger, 1801, p. 11 e in un biglietto con l'invito a cena indirizzato dal Ministro delle relazioni estere della Repubblica Cisalpina, Carlo Testi (?). Il conte sarà membro dei Collegi elettorali di Milano: *Nomina alle cariche costituzionali della Repubblica Italiana promulgata nei Comizi nazionali a Lione*. Milano, dalla tipografia Veladini, Anno I (26 gennaio 1802). I documenti sono in ATLas, Faldone IV, fascicolo 5, documenti 432 e 431, fascicolo 6, doc. 469.

¹¹ MARCO ALBERTARIO, *Carteggio*, in *Antonio Canova nelle collezioni dell'Accademia Tadini*, Milano, Edizioni Enneerte 2009, pp. 303-304 doc. 15.

gli esemplari raccolti, si noterà come accanto alle medaglie italiane coniate su disegno di Andrea Appiani si affianchino esemplari francesi e inglesi, tra i quali almeno uno – quello relativo alla posa della prima pietra dell'attuale Place Bellecour a Lione (21 giugno 1800: R 116), inciso da Jean-Marie Chavannes - strettamente legato alla presenza di Luigi Tadini a Lione. Seguono la medaglia commemorativa della pace di Luneville (9 febbraio 1801: R 118) di Johann Martin Bückle e quella per la firma dell'armistizio tra Francia e Inghilterra (Preliminari per la Pace di Amiens, ratificata il 25 marzo 1802: R 64) incisa da Henry Kettle.

Bonaparte aveva presto individuato, accanto alle medaglie e alle stampe, altri strumenti idonei a perseguire la celebrazione della propria immagine, facendosi ritrarre nelle tele di Antoine-Jean Gros e Andrea Appiani¹² e nel busto scolpito da Giuseppe Ceracchi¹³. Il successo internazionale del busto di Ceracchi e del dipinto di Gros e la necessità di orchestrarne la diffusione attraverso riproduzioni aveva portato lo scultore Louis Simon Boizot, direttore dei laboratori di scultura a Sèvres dal 1773 al 1800 e autore di ritratti interpretati con grande finezza psicologica, a presentare al *Salon* del 1798 due modelli, un busto di ridotte dimensioni e un tondo a bassorilievo. Entro il 1801 a Sèvres sarebbero stati prodotti 385 esemplari del busto e 1242 medaglioni, la maggior parte tra febbraio e agosto 1799, come nota Annie Jourdan, a conferma del successo del «Héros italique». Per venire incontro alle esigenze del mercato Boizot aveva ceduto il modello anche a manifatture parigine come quella di Nast¹⁴.

¹² ANNIE JOURDAN, *Du sacre du philosophe au sacre militaire: les grands hommes de la Révolution*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», tome 39 n. 3, juillet-septembre 1992, pp. 403-422; CHRISTIAN-MARC BOSSÉNO, «Je me vis dans l'histoire»: *Bonaparte, de Lodi à Arcole. Généalogie d'une Image de Légende*, «Annales Historiques de La Révolution Française», n. 313, 1998, pp. 449-465; WAYNE HANLEY, *The Genesis of Napoleonic Propaganda, 1796-1799*, New York, Columbia University Press, 2005; FERNANDO MAZZOCCA, *Napoleone da liberatore a imperatore. L'immagine del sovrano e la promozione delle arti tra la prima campagna d'Italia e il Regno Italico*, in *Napoleone e Milano tra realtà e mito, L'immagine di Napoleone da liberatore a imperatore*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Carlo Orsi, 27 maggio – 25 giugno 2021), Milano, Skira, 2021, pp. 17-37.

¹³ Risale all'ottobre 1796 il busto scolpito a Milano da Giuseppe Ceracchi, oggi noto soltanto attraverso le incisioni di Samuel William Reynolds, 1800, Carl Hermann Pfeiffer e Henry Richter, 1801 (CHARLES LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. III, Paris, F. Vieweg, Libraire-Éditeur; E. Bouillon et E. Vieweg, successeurs, senza indicazione di data, pp. 185, 332). Sul perduto busto di Ceracchi: SANDRA VASCO ROCCA, MARINA CAFFIERO, *Ceracchi, Giuseppe in Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 645-650; P. BOYRIES, *De plâtre, de marbre, ou de bronze, Napoléon: Essai d'iconographie sculptée*, Tauriac, Burgus, 1998, pp. 38-40.

¹⁴ Su Boizot si vedano TAMARA PRÉAUD, *L'atelier de sculpture: histoire, organisation et production*, in *La Manufacture des Lumières. La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolu-*

In questo contesto si inquadrano i due busti in porcellana che ritraggono Napoleone Bonaparte primo console (fig. 1) e un secondo personaggio, già ritenuto Robespierre ma che è stato possibile identificare con il generale Jean Victor Marie Moreau (fig. 2) grazie alle indicazioni presenti nell'*Inventario giudiziale* (1829) compilato alla morte del conte¹⁵. Il generale Moreau, compagno di Bonaparte nella Campagna d'Italia e suo sostenitore nei primi anni del consolato (1800-1801) era stato successivamente coinvolto in un complotto, quindi arrestato nel febbraio 1804, processato e condannato all'esilio: una circostanza che fornisce anche un plausibile termine *ante-quem* per la produzione e l'acquisto dell'opera che va ricondotta al momento dei Comizi di Lione¹⁶. Benché l'assenza di marche non consenta di identificarla con certezza, si tratta di una manifattura certamente francese, probabilmente parigina e il riferimento a Sèvres appare plausibile.

Il soggiorno francese del 1801-1802 era stato, per il conte Tadini, l'occasione per riprendere i contatti con vecchie conoscenze, come il calabrese Michele Torcia, probabilmente incontrato a Napoli nell'ultimo decennio del Settecento, che a causa della sua attiva partecipazione agli eventi rivoluzionari del 1799 era stato costretto a rifugiarsi a Parigi. Rientra nel clima di crescente adulazione intorno alla figura del Primo console la raccolta *Ode ou cantate en vers italiens pour le jour de Naissance du Premier Consul Bonaparte, le 15 aout 1802* dedicati da Michele Torcia: non sappiamo cosa ne pensasse Napoleone, ma il giudizio del Tadini, riportato a penna sul frontespizio, non lascia dubbi sulla sua opinione: «Esempio di cosa pess-

tion, catalogo della mostra (Sèvres, Cité de la Céramique, Sèvres, 16 settembre 2015 – 18 gennaio 2016) sous la direction de Tamara Préaud, Guilhem Scherf, Dijon, Faton 2014, pp. 19-23, e la nota a p. 274. Sulle derivazioni dal modello di Boizot: per Sèvres cfr. ANNIE JOURDAN, *Napoléon. Héros-Imperator-Mécène*, Paris, Flammarion 2021, pp. 177-178 e 351; *La Manufacture des Lumières* 2014, p. 274 cat. 283; per le manifatture parigine RÉGINE DE PLINVAL DE GUILLEBON, *Les biscuits de porcelaine de Paris XVIIIe-XIXe siècles*, Faton, Saint-Etienne, 2012, pp. 275-278; p. 164 fig. 133-134, p. 155 n. 119 (Nast); pp. 242-243 e fig. 223 ("du Duc d'Angoulême"). Non ho potuto consultare *Louis-Simon Boizot 1743-1809. Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres* (catalogue d'exposition), sous la direction de Catherine Gendre *et al.*, Paris, Somogy éditions d'Art et Musée Lambinet, 2001.

¹⁵ Manifattura francese (Parigi?), *Busto di Napoleone Bonaparte primo console*, porcellana, 26x7x7 cm, Accademia Tadini, H 45; Manifattura parigina (Sèvres?), *Busto del generale Moreau* porcellana, 26x7x7 cm, Accademia Tadini, H 44; quest'ultimo è stato restaurato nel 2018 con un contributo del dr. Marco Zanni.

¹⁶ Curiosamente il conte Tadini possedeva la raccolta degli atti processuali pubblicati dal Tribunal criminel et special del Dipartimento Seine-et-Oise: *Recueil des interrogatoires subsis par le général Moreau, des interrogatoires de quelques-uns de ses co-accusés, des procès-verbaux de confrontation, et des autres pièces produites au soutien de l'accusation dirigée contre ce général*, Paris: Imprimerie Imperiale, Prairial an 12, 1804.

ma in letteratura, od in buon senso. Leggi e stupisci»¹⁷. Malgrado il severo giudizio nei confronti di Torcia, anche il conte Tadini non si era sottratto a quell'obbligo. L'elenco completo delle composizioni comprende:

1. *Alla Sacra maestà di Napoleone Imp. dei francesi che riceve l'Imperial Corona dal sommo Pontefice Romano Pio VII*, manoscritto; ATLas, Faldone III, fascicolo 1, doc. 210; edizione a stampa: In Crema presso Ronna, senza indicazione di data [ma 1804]; ATLas, Faldone VI, fascicolo 5, doc. 570, 571.

2. *Alla sacra Maestà di Napoleone, imp. dei Francesi che riceve l'imperial Corona dal sommo pontefice Romano Pio VII. Sonetto di Luigi Tadini, membro del Collegio elettorale de' possidenti della Repubblica Italiana | Imitation du Sonnet de m.r Louis Tadini sur le couronnement de l'Empereur Napoléon Bonaparte.*

All'augusta imperatrice Giuseppina onde offra all'augusto imperatore de' Francesi, di lei sposo, un sonetto fatto per la di lui incoronazione. Cantata di Luigi Tadini, membro del Collegio elettorale de' Possidenti della Repubblica Italiana | Imitation de la Cantate de m.r Louis Tadini adressée à l'impératrice Joséphine au sujet du Couronnement de l'Empereur.

Paris, De l'Imprimerie de Leblanc, Abbaye S. Germain-des-Prés, n. 1121 [1804] ATLas, Faldone VI, fascicolo 5, doc. 572.

3. *Alla sacra maestà di Giuseppina imperatrice de' Francesi e regina d'Italia. Sonetto di Luigi Tadini membro del collegio elettorale de' possidenti.* In Crema, presso Antonio Ronna, 1805; ATLas, Faldone VI, fascicolo 5. Luigi Tadini, doc. 56.

4. *Per la vittoria di Napoleone il grande sopra li sollevati nelle Spagne. Sonetto di Luigi Tadini, membro del Collegio elettorale de' possidenti.* In Crema, presso Antonio Ronna, 1809; ATLas, Faldone VI, fascicolo 5, doc. 566.

5. *Festeggiandosi in Crema nel giorno 31 maggio la coronazione di S. Maestà [Napoleone] Imperatore in re d'Italia, e l'Augusto Imeneo con l'Arciduchessa d'Austria Maria Luigia. Cantico popolare*, minuta e trascrizione, senza indicazione di data, ma 1810; ATLas, Faldone III, fascicolo 1, doc. 271 bis e 271

6. *Sopra la fortuna di Alessandro il Grande, cioè Napoleone*, ms, senza indicazione di data, Faldone III, fascicolo 1, doc. 223.

A questi si aggiunge una settima composizione, *Il superbo (strofe allusive a Napoleone I. Musicate dal Pavesi)* riportato dal canonico Luigi Marinoni nella sua raccolta *Documenti Loversi*, nella quale prevale un tono moraleggiante e che sembrerebbe posteriore al 1815 (si ricordi che la collaborazione tra Stefano Pavesi e Tadini risale alla seconda metà del secondo decennio, quando il compositore è impegnato a musicare i *Salmi, inni e cantici cri-*

¹⁷ MICHELE TORCIA, *Ode ou cantate en vers italiens pour le jour de Naissance du Premier Consul Bonaparte, le 15 aout 1802*, Paris, Imprimerie des Sourds-Muets, An. X (1802). ATLas, Faldone III, fasc. 10, doc. 333. Su Michele Torcia: RICCARDO TUFANO, *Michele Torcia. Cultura e politica nel secondo Settecento napoletano*, Napoli, Jovene, 2000; R. TUFANO, *Torcìa, Michèle*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 96, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, pp. 218-220.

stiani del conte Tadini)¹⁸. L'occasione sembra presentarsi nell'estate 1804, quando viene annunciata l'assunzione del titolo di imperatore dei francesi con una cerimonia prevista per il 2 dicembre; seguirà, il 26 maggio 1805, l'incoronazione a re d'Italia con la Corona ferrea, una cerimonia alla quale probabilmente fu presente Luigi Tadini¹⁹. «Egli era stato uno de' più fervidi deputati all'assemblea di Lione e in quelle sessioni d'altro non parlava se non di Crema»; in occasione del passaggio dell'imperatore a Milano, avrebbe ottenuto da Napoleone, convinto (o sfinito) dalle «ragioni addotte dall'infaticabile cittadino» l'istituzione del Tribunale civile a Crema²⁰. Nei mesi seguenti, forse, ebbe modo di sfoggiare la medaglia coniata dalla Zecca di Milano per commemorare l'evento su disegno di Giuseppe Bossi: uno dei due esemplari conservati a Lovere (R 120, R 121), in bronzo dorato, è stato modificato con un appiccagnolo che lo trasforma da medaglia ostensiva a portativa, e significative tracce di consunzione fanno pensare che sia stato effettivamente indossato (fig. 3)²¹.

All'imperatore Luigi Tadini aveva offerto un fascioletto a stampa (2) che comprendeva un sonetto (1) già diffuso a Crema per i tipi di Ronna, e una nuova composizione per Josephine de Beauharnais, oggetto di un successivo omaggio (3). Grazie alla mediazione di Michele Torcia, le due opere erano state tradotte dal poligrafo francese Michel Cubières de Palmeseaux che ne aveva fornito una versione letterale in prosa, quindi una nuova interpretazione poetica²². Il valore militare di Napoleone e il fascino di Josephine sono al centro delle due successive composizioni (3, 4) mentre l'inno popolare per le nozze con Maria Luisa d'Austria sembra un'esercitazione sul concetto di musica popolare, semplice nei concetti espressi e

¹⁸ LUIGI MARINONI, *Documenti Loveresi. Studio storico-bibliografico*, Lovere, Tipografia-editrice e libreria Luigi Filippi, 1896, p. 258 (edizione consultata Bornato in Franciacorta, Sardini, 1976).

¹⁹ *Progetto di cerimoniale per l'incoronazione di Sua Maestà l'imperatore Napoleone re d'Italia. Supplemento al programma della cerimonia dell'incoronazione di Sua Maestà* [Milano? 1805] Il fascicolo, datato 21 maggio, firmato da Louis Philippe Ségur, e da Massimiliano Stampa Soncino, maestri delle cerimonie dell'Impero e del Regno d'Italia, è stato pubblicato pochi giorni prima della solenne cerimonia nel Duomo di Milano, prevista per il 23 maggio ma avvenuta il 26 maggio 1805.

²⁰ B. BETTONI, *Storia* 2013, pp. 232.

²¹ Sulle due medaglie per il Regno d'Italia disegnate da Giuseppe Bossi e incise da Manfredini cfr. SILVIO MARA, *Giuseppe Bossi e l'iconografia napoleonica, considerazioni a margine di un inedito ritratto di Napoleone re d'Italia*, in *Milano 1814. La fine di una capitale*, atti del seminario di studi (Milano, Villa Reale, 3-4 dicembre 2014) a cura di Emanuele Pagano, Elena Riva, Milano, Franco Angeli Editore 2019, pp. 171-186.

²² Cubières era impegnato contemporaneamente nella traduzione in francese del *Ricciardetto ammogliato*, il poema eroicomico del conte Tadini: ATLas, Faldone III, fascicolo 10 e 11.

ripetitiva. Nell'insieme, la produzione poetica dedicata a Napoleone non si solleva dall'ampio repertorio dilettantesco d'occasione, né per la novità né per la potenza delle immagini evocate. Fa eccezione, come vedremo, il sonetto che abusando del paragone con Alessandro Magno descrive i rovesci della fortuna che sembra aver abbandonato l'imperatore (6)²³.

Se l'idea di celebrare la sconfitta del proprio eroe con un testo poetico (rimasto, però, prudentemente inedito) può apparire singolare, ancor di più lo è il tono critico con il quale la doppia incoronazione è registrata nel racconto passato nella *Storia di Crema*.

Il titolo di primo Console, col quale era piuttosto sovrano di Francia, sembrava poco per eseguire i suoi vasti progetti. Seppe farsi eleggere "console in vita", quindi a lasciarlo ereditario; finalmente si dichiarò Imperatore, e si fé coronar solennemente dal Papa a Parigi (2 ottobre 1803); e distrutta la Francese Repubblica, la cui fondazione costato avea tanto sangue, passò a distruggere anche l'Italiana, e si fece eleggere a Re²⁴.

Luigi Tadini sembra aver recuperato qui lo spirito repubblicano che aveva ispirato i suoi primi discorsi e abbandona l'omaggio cortigiano per farsi severo censore. Una scelta che si spiega solo pensando che il testo era stato scritto dopo il 1816, quindi in clima di piena Restaurazione. Le date di stesura del capitolo vanno infatti tenute ben presenti quando si affrontano le poche righe nelle quali – dopo aver rievocato l'esilio sull'Isola d'Elba, e l'incalzare degli episodi che avevano portato nei 100 giorni alla Battaglia di Waterloo – il conte Tadini tacendo la morte dell'imperatore aggiunge un'imprevista conclusione.

Bonaparte originario della Toscana, di nobile antica famiglia di San Miniato, nato in Ajaccio nell'isola di Corsica, mostrò fino dalla sua fanciullezza quel genio bellicoso che coltivato nella scuola militare di Parigi, ove ebbe l'educazione, lo portò alla somma elevazione come alla profonda rovina.

Insaziabile di gloria lo fece ascendere prodigiosamente al trono di Francia ed a quello del Regno d'Italia. Creò nuovi regni e nuovi re e ponendo fra questi i suoi fratelli e congiunti divenne parente delle più illustri case sovrane d'Eu-

²³ EILEEN ANN MILLAR, *Napoleon in Italian Literature*. Con una premessa di Mario Praz, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1977; *Poesia di età napoleonica nel fondo antico della Biblioteca civica Emmert di Arco: (1798-1815)*, a cura di Alessandra Di Ricco e Matteo Largaioli, Trento, TEMI 2010. Altri esempi della produzione encomiastica sono ERCOLE MARIA CARLONI, *Nella solenne incoronazione al trono d'Italia della S.I.E.R.M. di Napoleone I. Augusto imperatore de francesi e re d'Italia, sonetti*, Milano: presso Pirotta e Maspero, [1805]; CATERINA HYDE PLOMER SOLARI, *Il paragone a Napoleone il grande*, Venezia: nella tipografia Picotti, 1810.

²⁴ B. BETTONI, *Storia* 2013, p. 232.

ropa. Ma non bastò questo a soddisfarlo. Il genio per la guerra superava in lui ogni altra passione, per cui lo trascinò al precipizio.

Uomo instancabile sul campo e nel Gabinetto, grande ne' suoi progetti, coraggioso nell'eseguirli, amante della sua famiglia, protettore dei dotti, nemico dei viziosi, non avaro, non prodigo, non libertino e non sanguinario. Ma a che servono tante virtù in un sovrano se non congiunte coi sentimenti pacifici, che formano la felicità dei popoli? Di quest'uomo straordinario ne parleranno sempre con meraviglia e raccapriccio le storie tutte e dalle sue vicende potrà ciascuno far delle serie meditazioni sull'incostanza della fortuna.

Il riesame del manoscritto di Lovere ha confermato che queste note autografe sono state aggiunte da Tadini sulle pagine trascritte nel 1819 da Della Noce, e confermano che il conte aveva continuato a lavorare sul testo. È possibile che questo severo giudizio, che ha tutto il sapore di un bilancio storico definitivo, sia stato aggiunto dopo aver ricevuto la notizia della morte dell'imperatore, pubblicata il 14 luglio 1821 sulla «Gazzetta Piemontese», e il 17 luglio sulla «Gazzetta di Milano»²⁵. Se il giudizio negativo riecheggia quanto apparso sulla stampa internazionale, il riferimento alla «felicità dei popoli» come obiettivo principale di un buon sovrano riprende un tema caro alla riflessione illuminista sul buon governo.

Il concetto troverà illustrazione molti anni dopo, nel gruppo noto come «Marte dormiente», commissionato nel 1827 al giovane Giovanni Maria Benzoni, che mostra la Pace e l'Abbondanza che si baciano davanti ad un Marte addormentato sul cui elmo appare un gallo. L'immagine avrà una sua fortuna come prima opera del giovane scultore, ma il contenuto risulta evidentemente suggerito dal conte Tadini. Il significato politico dell'immagine appare evidente, se si considera che di fronte era collocato un busto dell'imperatore d'Austria Francesco II, scolpito dal veronese Gaetano Muttoni²⁶. Con questa allegoria di matrice giacobina Luigi Tadini sanciva il proprio giudizio sull'epopea napoleonica.

²⁵ VITTORIO CRISCUOLO, *Ei fu. La morte di Napoleone*, Bologna, Il Mulino 2021.

²⁶ Giovanni Maria Benzoni, *Monumento alla pace (Marte dormiente)*, marmo, 212x116x30,5 cm, G 2; LUIGI TADINI, *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle Belle art in Lovere*, Milano, presso gli editori degli Annali Universali delle Scienze e dell'Industria 1828, pp. 74-75; MARCO ALBERTARIO, *Luigi Tadini, Giovanni Maria Benzoni e la "leggenda" dell'artista*, in CARLO PINESSI, *Giosuè Meli. La riscoperta di un "Gigante"*, Bergamo, Grafica & Arte 2015, pp. 74-80. Su questo gruppo si veda ora LORENZO PICCHETTI, *Giovanni Maria Benzoni (1809-1873)*, in corso di stampa.

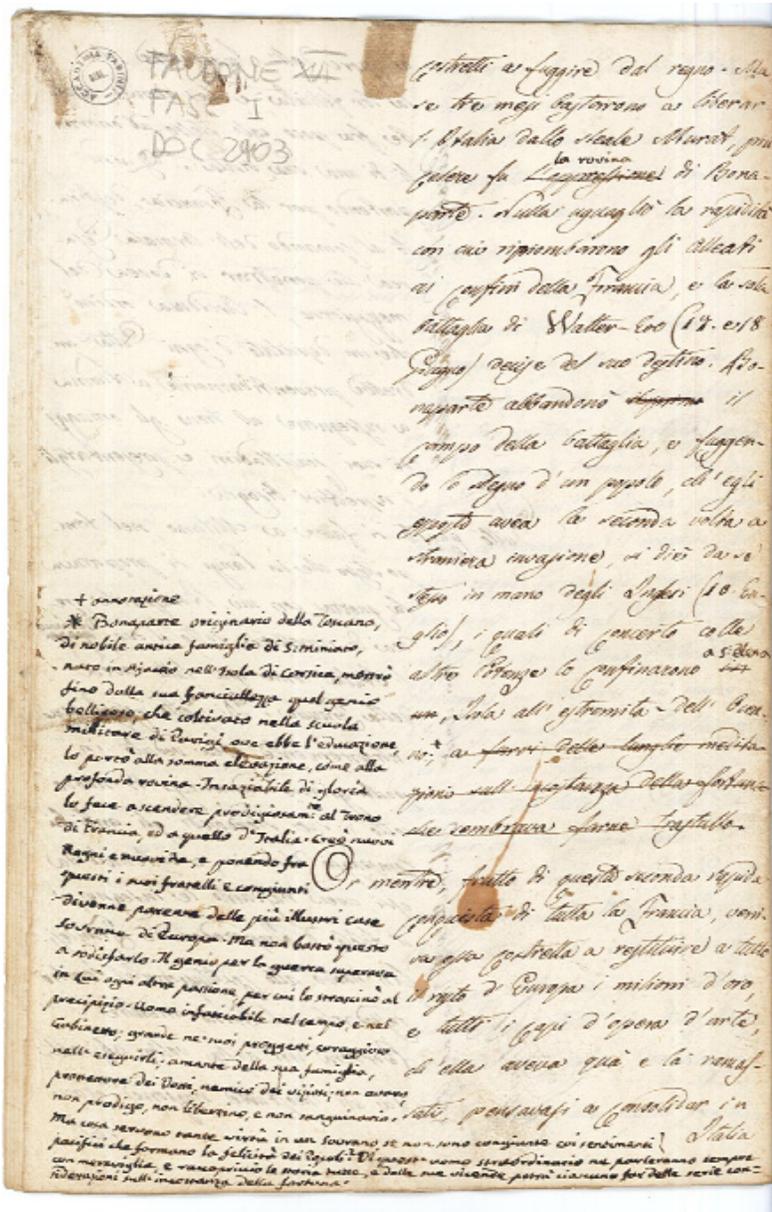


Fig. 4 Luigi Tadini, annotazioni manoscritte alla Storia di Crema, Lovere, Accademia Tadini, Archivio



Fig. 5 Giovanni Maria Benzoni, *Monumento alla pace (Marte Dormiente)*, marmo, Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini

RAFFAELLA BERTAZZOLI*

ALCUNI SNODI TEORICI E PRAGMATICI DEL TRADURRE**

I. PREMESSA

Nel cerchio nono del XXXI canto dell'*Inferno* dantesco, il gigante Nembrot viene punito per la costruzione della torre di Babele e per la conseguente confusione delle lingue. Dante conia per lui un verso memorabile, quanto incomprensibile: «*Raphaèl mai amècche zabì almi*» a testimonianza che da quel momento i popoli sarebbero stati tra loro estranei nella parola e si sarebbero dispersi per il mondo.

L'esegesi cristiana del capitolo II degli *Atti degli Apostoli* ha collegato l'episodio della torre di Babele a quello neotestamentario della Pentecoste. Apprendendo miracolosamente tutte le lingue del mondo, gli apostoli avrebbero ricomposto nella loro predicazione la punizione originaria.

Superando il significato esegetico delle *Scritture*, la critica traduttologica riflette oggi sull'importanza del plurilinguismo in senso antropologico e analizza la portata che tale molteplicità esercita sugli orizzonti testuali. Ripropone il senso del passo scritturale affermando, con Antoine Berman, che «alla dispersione babelica si può opporre l'ospitalità linguistica». Il discorso implica inevitabilmente la domanda se il compito elettivo della traduzione sia quello di permettere alle differenze d'incontrarsi, esponendole inevitabilmente alla metamorfosi.

Per sua intrinseca natura, la traduzione s'innesta nell'universo linguistico-culturale di una società, trovando nella contestualizzazione del processo traduttivo quella primaria importanza che introduce l'opera tradotta nel sistema di lingue e culture diverse.

* Socia effettiva dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 12 novembre 2021 in occasione del quarto ciclo di incontri organizzato dalla Classe di Lettere dal titolo "*Traduzioni: Dire prorprio le stesse cose ... o quasi*".

Rompendo l'isolamento dei processi comunicativi, la traduzione diviene mediazione e paradigma di conoscenza tra lingue e sistemi simbolici complessi. In questa prospettiva di ricerca, gli studi sulla traduzione, nel senso più ampio del termine (analisi linguistica e culturale del contesto d'arrivo, problema della ricezione), si incardinano con forza ai *cultural studies* che analizzano le relazioni egemoniche nella produzione dei testi, in un approccio multiculturale.

Secondo i moderni parametri dei *Translation Studies*, la letteratura tradotta è un insieme di testi che agisce all'interno di un macrosistema letterario e ne è sua parte integrante. In uno spazio semiotico, definito da Jurij Michajlovič Lotman "semiosfera" (1985), i processi comunicativi che intercorrono tra la letteratura in generale, la letteratura tradotta e la realtà "extratestuale" agiscono secondo rapporti dialettici e dinamici. Scrive Lotman:

il testo in generale non esiste in se stesso, esso è inevitabilmente incluso in un contesto (storicamente determinato o convenzionale). Il testo esiste come contragente di elementi strutturali extratestuali. [...] È impossibile una percezione di un testo avulsa dallo 'sfondo' extratestuale».

Considerata la natura complessa del testo e la dinamicità delle lingue, l'atto traduttivo prevede vari aspetti e soggetti: dalla figura del traduttore alle discipline implicate e alle culture coinvolte. Storia della traduzione è dunque storia della cultura. Al processo traduttivo viene attribuita una patente di indiscussa scientificità letteraria, e in alcuni studi d'avanguardia, al metatesto viene data una caratterizzazione di autentica opera letteraria, nel senso di testo autonomo capace di influire sulla cultura d'arrivo, trasformandola. Nella riflessione di Itamar Even-Zohar (1995), il sistema globale della cultura viene definito "Polysystem Theory", cioè una galassia di sistemi in relazione strutturata, non dissimile dalla concezione lotmaniana di "semiosfera". In particolare, all'interno della complessa impalcatura epistemologica sui sistemi comunicativi, Even-Zohar individua i processi che s'instaurano tra culture nazionali e il sistema della letteratura tradotta. Facendo riferimento alla marginalità o alla centralità di una cultura rispetto a un'altra, lo studioso imposta una doppia griglia ermeneutica per definire il modo in cui le negoziazioni interagiscono all'interno del polisistema.

In termini generali, Even-Zohar definisce un sistema culturale periferico meno autosufficiente rispetto al centro, e quindi più ricettivo e dinamico, aperto al dialogo e alla produzione di nuove informazioni. In questo caso, la letteratura tradotta, per la sua capacità d'interagire come collegamento interculturale e sociale, assume un ruolo centrale nel creare modelli nuovi.

Al contrario, più un sistema culturale è centrale e assestato, orientato alla conservazione, all'equilibrio e alla simmetria, meno si manifesta la ricerca del nuovo fuori dai confini, meno forte è la spinta dinamica al rinnovamento. In questo caso, minore sarà l'immissione di nuovi modelli.

Possiamo, dunque, affermare che i rapporti d'influenza reciproca tra singoli sistemi dipendono dalla loro individuale staticità o dinamicità, dalla loro posizione centrale o periferica, e dalle strategie messe in atto dai soggetti e dalle istituzioni, politiche, sociali, culturali, editoriali.

2. LA STORIA DELLA TRADUZIONE PER PUNTI SALIENTI

A partire dagli albori della civiltà occidentale e fino all'epoca alessandrina (III sec. a. C.), i Greci legarono l'operazione del tradurre a fini pratici (scambi commerciali, rapporti politici). Ebbero un disinteresse culturale per le lingue degli altri popoli, definiti generalmente *'barbaroi'* (barbari). Di conseguenza, la loro terminologia sul tradurre non era né precisa né tecnicamente elaborata. Tuttavia, sin dall'antichità venne compreso come la traduzione fosse necessaria alla trasmissione, ma anche alla sopravvivenza delle grandi opere. Non si può infatti ignorare che alcuni testi fondamentali per la cultura mondiale vennero tradotti tra il IV e III secolo: ad Alessandria d'Egitto viene curata la prima edizione critica dei poemi omerici (Zenodoto di Efeso, 325-260 a. C. ca), e la prima traduzione greca dell'Antico Testamento (III secolo a. C.).

Nel mondo latino si manifesta con evidenza un interesse culturale e politico per la traduzione, fondato sui concetti di *'annessione'* e di *'simbiosi'* tra culture. L'opera di conquista e di colonizzazione di Roma vedeva la necessità di favorire la conoscenza della lingua e della cultura dei paesi sottomessi politicamente, superando le frontiere linguistiche e favorendo, a tutti gli effetti, una condizione di plurilinguismo.

I Latini ebbero interesse anche per la traduzione scritta. L'operazione non era solo finalizzata alla divulgazione dei testi, ma era anche intesa come esercizio di tipo retorico, non più puro valore strumentale di corrispondenza dei termini, ai fini della mera comprensione, ma con intenti stilistici. Da un'operazione riferita principalmente al piano dell'*elocutio* (la scelta delle parole), si passa al piano della *dispositio* (l'ordine e la combinazione più opportuna dei termini), arrivando ad un testo non solo portatore di significati, ma anche stilisticamente accurato. Per la traduzione letteraria e poetica si coniano termini come *verto*, *converto* (*transverto*, *imitari*), in cui si trasmette il senso di un'operazione che ponga una particolare attenzione al testo della lingua d'arrivo.

I rapporti culturali del mondo latino con il mondo greco si caratterizzano per l'assunzione di forme letterarie e linguistiche già codificate. I romani, che si considerano gli ideali eredi dei greci, assumono tali forme attraverso l'*imitatio*, nel senso creativo di *aemulatio* e di *contaminatio*, nel senso di riproposizione in latino di opere greche attraverso rimaneggiamenti.

Dal III secolo a. C. si assiste a una completa fusione di elementi greci e latini. I primi grandi autori (Livio Andronico, Ennio, Nevio, fino a Plauto e Terenzio) si formarono, infatti, nei centri di cultura greca, in un rapporto strettissimo con un'attività del tradurre basata su presupposti assolutamente nuovi e originali. Livio Andronico (Taranto, 280-200 a. C., ca.), è considerato il primo traduttore: ci ha lasciato alcuni frammenti di una traduzione latina dell'*Odissea* (*Odyssea*). Ennio (Brindisi, 239-169 a. C., ca.) si è dedicato alla traduzione di alcune tragedie di Euripide.

Con Cicerone (Arpino, Frosinone, 106-43 a.C.), che diverrà il modello per la prosa latina umanistica, vengono gettate le basi teoriche della problematica del tradurre. Molto importante è una delle opere retoriche ciceroniane del periodo della maturità, intitolata *Libellus de optimo genere oratorum* (46 a. C.), in cui Cicerone scrive che il traduttore non deve rendere parola per parola, ma riprodurre il senso dell'originale.

Cicerone rivendica la fedeltà al senso e non alla lettera, offrendo un modello di traduzione che porti il testo verso il lettore attraverso una lingua adatta («*verbis ad nostram consuetudinem aptis*»). Vi si enuncia anche il principio della traduzione d'autore, sorretta da principi estetici, quindi con interesse anche allo stile e alla creatività. La distinzione fra traduzione fedele alla 'lettera' o al 'senso' dell'originale diverrà un nodo centrale del dibattito per secoli.

Nell'epistola *Ars poetica* (o *Epistula ad Pisones*) 13 a. C., il poeta Orazio (Venosa, 65-8 a. C.) parla del tradurre e ribadisce il valore della traduzione artistica: sconsiglia l'imitazione troppo rigida dell'originale e, come era stato per Cicerone, il tradurre viene considerato lavoro ermeneutico sul testo di partenza al fine di produrre un'opera in sintonia con il mondo culturale cui è destinata («*nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres*»; «avrai cura di non rendere parola per parola, da semplice interprete»).

Altro grande teorico della traduzione è san Gerolamo (Stridone, Dalmazia 347-420 ca.), studioso del latino classico e delle versioni antiche della *Bibbia*. La traduzione destinata a divenire canonica per il mondo occidentale è la sua versione latina della *Bibbia*, tratta direttamente dall'ebraico (*Vulgata*, 406 d. C.). L'iconografia lo rappresenta come anacoreta emaciato nel deserto con accanto il leone; o in abito cardinalizio con cappello rosso nel suo studiolo.

Durante il basso Medioevo l'attività traduttiva degli *scriptoria* acquista una rilevanza particolare. Si assiste alla *translatio studiorum* (trasmissione degli studi) dal mondo greco-latino al mondo medievale. Vengono ripresi i principi espressi da Cicerone, Orazio, anche se non è un periodo di riflessioni sul tradurre, ma soprattutto dell'operare.

Dopo il Medioevo i dibattiti sul tradurre saranno focalizzati sul principio della fedeltà contro l'originalità della traduzione, giungendo alla fine del XVIII secolo, momento in cui George Steiner (*After Babel*) vede nell'*Essay on the Principles of Translation* di Alexander Fraser Tytler (1791) il testo che conclude la prima grande fase degli studi traduttologici a carattere eminentemente empirico, avviata da Cicerone e da Orazio.

Tytler prevede una sola possibile impostazione per una buona traduzione incentrata sul concetto di equivalenza. Questo concetto è tipicamente *Target-oriented* in quanto non parla di contenuti da conservare o da trasferire ma di effetti sul destinatario che ha diritto di conoscere i testi «nei suoi propri termini, sul suo proprio terreno». Dedicava un capitolo alla resa della naturalezza (*easiness*), con la quale il testo tradotto diviene 'trasparente', quindi non sembra una traduzione. Espropriando il testo tradotto del suo contesto culturale, il traduttore deve aspirare alla 'invisibilità', mimetizzando la propria natura culturalmente mediata e la parzialità ideologica che definiscono ogni traduzione.

3. LA GRANDE FASE DELLA TRADUZIONE ERMENEUTICA

Nella nozione goethiana di *Weltliteratur* (letteratura universale), che rappresenta l'idea di interazione tra i popoli, si riconosce alla traduzione una centralità culturale che fa di ogni lingua una lingua di traduzione. Goethe considera la traduzione un'arte che permette la pienezza delle relazioni tra gli individui e le nazioni, nel momento della costruzione della loro identità e dei loro rapporti con l'altro. La traduzione serve ad arricchire la lingua e la cultura in cui si traduce, ma anche a svecchiare e dare nuova energia alle opere originali, come scrive Goethe:

il traduttore non lavora solo per la sua nazione, ma anche per quelle delle lingue da cui ha tradotto l'opera. Infatti, più spesso di quanto non si creda, si dà il caso che una nazione assorba la linfa e la forza di un'opera, ne assuma tutta la vita interiore, al punto di non poter più gioire di quest'opera né trarne ulteriormente alimento. Ciò riguarda prima di tutto i Tedeschi, che elaborano troppo in fretta quel che viene loro offerto e, nella misura in cui lo trasformano o con ogni genere di imitazione, in un certo modo lo annientano. Per questo è salutare che la loro opera originale appaia loro come nuovamente rivivificata attraverso una buona traduzione.

Concezione questa, ripresa dai Romantici e soprattutto da Novalis. Universalità e cosmopolitismo sono le vere caratteristiche dello spirito tedesco: si può quindi affermare che all'interno del pensiero romantico la teoria del linguaggio dell'arte (*Kunstsprache*) rimanda a una teoria della traduzione, intesa come strumento per la costituzione dell'universalità letteraria.

Secondo August Wilhelm von Schlegel, il tedesco è lingua adatta alla traduzione perché è alla ricerca di nuove forme espressive. Essendo ancora 'imperfetta' ha una «versatilità infinita», attraverso la quale «riesce ad adattarsi ai più diversi idiomi stranieri, a seguire le loro locuzioni, a riprodurre le misure sillabiche, giungendo quasi a rubare ad essi il loro suono». Nel contempo, Friedrich Herder scrive che tradurre non significa restaurare un'identità, ma creare una diversità, in quanto ogni traduzione nella sua valenza di comprensione dell'altro rappresenta un arricchimento:

Non è per scomparire la mia lingua che ne imparo altre. [...] io passeggio nei giardini stranieri per cogliervi fiori per la mia lingua [...] osservo i costumi stranieri al fine di sacrificare i miei al genio della mia patria, come altrettanti frutti maturi sotto un sole straniero.

La lingua di partenza e quella d'arrivo si ritrovano, tramite la traduzione, in una condizione di scambio: l'opera tradotta viene rigenerata nella forma straniera, mentre la stessa traduzione, nel tentativo di essere rispettosa dell'originale, può diventare nella propria lingua un corpo estraneo e quindi di forza dirompente.

Come quella di Herder, tutta l'opera di Wilhelm von Humboldt si bilancia tra due prospettive: da una parte il principio di individualità e quindi di differenziazione, dall'altra la facoltà del linguaggio che permetta la comunicazione interlinguistica. Per Humboldt, come scrive De Mauro, «possedendo una lingua, si possiede una chiave per intendere tutte le altre, per attingere esperienze che scavalcano la diversità delle lingue». A questa visione binaria, che si colloca tra il concetto di traducibilità e di intraducibilità, si accompagna quella del rapporto tra originale e lettore e tra traduzione 'estraniante' e traduzione 'naturalizzante'.

Fulcro di interventi e di riflessioni è il pensiero di Friedrich Schleiermacher esemplificato nel suo saggio *Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813), dove l'indagine ermeneutica trova una propria metodologia e la traduzione una dimensione strettamente filosofica. Schleiermacher traduce e commenta le *Sacre Scritture*, indicando una nuova via, un nuovo metodo di esegesi che non si fermi ai significati immediati e che tenga conto della molteplicità dei sensi presenti nel testo. Al centro della comprensione del discorso scritto o orale non c'è secondo Schleiermacher un determinato oggetto, ma il modo in cui il pensiero di un individuo si manifesta nella lingua.

Nella teoria di Schleiermacher il processo traduttivo si situa all'interno della radice 'fremd', ossia estraneo, straniero. Due sono i processi possibili: portando l'estraneità nel nuovo contesto si arriva al conseguente rischio dell'adattamento (*Entfremdung*). Mentre, al contrario, mediante un processo di straniamento (*Verfremdung*), il lettore di arrivo viene portato nel contesto linguistico di partenza. Seguendo il primo procedimento, la ricchezza dell'altro viene depotenziata in un procedimento di normalizzazione che elimina le differenze, le alterità, adattando la ricchezza dell'originale alle condizioni consolidate della cultura nazionale di arrivo. Nel secondo caso si arriva a un reale arricchimento del lettore e della cultura di arrivo, che vengono invece parzialmente risemantizzate con i valori dell'estraneo, e rifondate su basi altre. Solo nella identificazione della differenza degli idiomi e nell'infinita diversità delle *Weltansichten* linguistiche si può arrivare alla universalità della lingua.

Grande impulso al dibattito deriva dall'opera di Madame de Staël *Sulla maniera e utilità delle traduzioni* (1816) pubblicata nella «Biblioteca italiana», tradotta in italiano dal Giordani. Per Madame de Staël le traduzioni sono arricchimenti delle culture nazionali nel «commercio dei pensieri», con un preciso riferimento al pensiero di Goethe e di Schlegel.

Nella *querelle* classico-romantica i classicisti saranno favorevoli alla traduzione 'naturalizzante' (l'autore condotto dal traduttore verso la lingua del lettore) mentre i romantici a quella 'estraniante' (il lettore che si avvicina all'autore, condotto dal traduttore).

4. I TRANSLATION STUDIES

Il Novecento è un secolo di studi fondamentali in ambito linguistico e anche traduttologico. Per il comparatista americano Earl Miner, al di là di ogni valutazione di tipo teorico, la traduzione è investita di valore come dato pragmatico: «è inevitabile e desiderabile leggere opere tradotte in lingue che non si conoscono, perché altrimenti si è interamente tagliati fuori da varietà importanti e illuminanti dell'esperienza umana».

I primi veri approcci metodologici nel campo della traduzione si rivolgono al processo traduttivo secondo i presupposti della scienza linguistica. Gli studi iniziano nell'Europa orientale dove è forte l'influsso dei formalisti russi del Circolo Linguistico di Praga. Oltre agli studiosi dei paesi dell'Est e della Germania, vengono coinvolti anche i ricercatori dei paesi anglosassoni.

Negli anni Cinquanta compare la definizione di scienza, riferita alla traduzione. Teorici dell'informazione, linguisti e matematici pensano di poter applicare alla traduzione la statistica e la teoria linguistica. Tale meto-

dologia si basa su studi che hanno come finalità la formulazione di norme e criteri universalmente validi, che possano garantire dei processi automatici per la traduzione (*Prescriptive Translation Studies*). Studiosi come Willard Quine tentano di delineare i rapporti esistenti tra la logica formale e i processi traduttivi. Con l'applicazione dei principi della linguistica strutturale, la teoria si configura come essenzialmente normativa, in quanto ha lo scopo di fissare norme su come produrre un testo equivalente all'originale. Vale a dire, a una certa struttura linguistica deve riferirsi una struttura linguistica corrispondente.

Questa fase guarda soprattutto al testo e alla lingua di partenza (*source*). Per questo la metodologia traduttiva è stata definita *source-oriented*, cioè funzionale all'originale; la traduzione viene privata di qualsiasi autonomia effettiva, e considerata opera ancillare del testo originale.

Questa prospettiva, mirata sostanzialmente allo studio del fenomeno linguistico, è strettamente connaturata all'idea dell'equivalenza. Tuttavia, non essendo possibile una equivalenza assoluta tra i testi, che contempra la possibilità di sostituire il «materiale testuale di una lingua con l'equivalente materiale testuale di un'altra lingua» (Catford 1965, p. 20), si verranno di volta in volta a proporre forme di equivalenza diverse. Eugene Nida parla di «equivalenza formale», in cui si privilegia il valore comunicativo del testo secondo criteri di tipo pragmatico e più generalmente semiotico. In tal modo si trasmette al lettore della cultura d'arrivo la globalità del significato testuale, facendo in modo di determinare un effetto analogo a quello prodotto dall'originale sul lettore.

Già negli anni Sessanta le metodologie prescrittive si rivelano inadeguate. Si sente, dunque, la necessità di affrontare la questione su basi teorico-metodologiche. La nuova impostazione si deve allo strutturalista Roman Jakobson, che riconosce la traduzione come passaggio del significato di un termine in termini corrispondenti. Senza l'atto comunicativo, insito nella traduzione, non sarebbe possibile la conoscenza di oggetti e di concetti peculiari delle singole culture. Lo studioso russo propone quindi la formula, che diverrà paradigmatica, di «equivalenza nella differenza», in quanto l'atto comunicativo-interpretativo risente della soggettività dell'individuo:

L'equivalenza nella differenza è il problema centrale nel linguaggio e l'oggetto fondamentale della linguistica. Come ogni destinatario di messaggi verbali, il linguista agisce da interprete di questi messaggi.

All'interno della differenza, occorre individuare quel «nucleo invariante» che va comunque salvato e che deve essere presente in ogni traduzione: si deve rispettare l'essenza di ciò che l'autore vuole dire. Il prodotto del processo traduttivo sarà uno dei testi possibili e potrà essere un 'buon

testo se il traduttore avrà rispettato con coerenza i parametri traduttologici postulati.

Nel corso degli anni '70 e '80, viene superata la fase scientifico-prescrittiva degli studi precedenti attraverso il confronto con i problemi legati alle teorie della traduzione, al contesto, e quindi alla cultura in cui la traduzione viene accolta e con la quale interagisce. Un grande dibattito nasce soprattutto nei Paesi Bassi, per poi diffondersi in tutta Europa. Teorie testuali e pragmatiche si fanno spazio. Ai *Prescriptive Translation Studies*, tesi all'insegnamento di norme che potessero essere universali, si sostituiscono gli studi descrittivi: *Descriptive Translation Studies*.

Questi non danno delle prescrizioni pensando ad un modello astratto, bensì si muovono nell'ottica del testo e della sua ricezione. La prospettiva degli studi da linguistica si fa testuale (e specificamente traduttologica).

Si iniziano ad elaborare riflessioni sulla necessità di rapporti tra aspetti linguistici, aspetti extralinguistici e extratestuali. Si assiste così ad una vera e propria svolta, ad una maggiore accentuazione della dimensione culturale a scapito di quella strettamente linguistica. L'interesse va al contesto culturale che deve accogliere il metatesto e all'orizzonte d'attesa del destinatario.

Viene ristretto il primato del testo originale in quanto opera portatrice di un significato assoluto per offrire alla traduzione un valore autonomo. Viene annullato ogni rapporto con l'idea di fedeltà e infedeltà, ancorate alla ricerca linguistica, per affermare l'essenza intertestuale (relazione al contesto culturale) della traduzione e la sua autonomia rispetto all'originale.

Toury ed Even-Zohar sono tra i maggiori responsabili del consolidamento dalla prospettiva descrittiva, dove la teoria non è più separata dalla pratica traduttiva. La prospettiva degli studi si è quindi invertita da *source-oriented* a *target oriented*. Il primo concetto tenta di naturalizzare il testo nel contesto culturale-letterario del sistema arrivo; il secondo, al contrario, si propone di trascinare il lettore verso il contesto del sistema di partenza, con l'obiettivo di qualificare la natura di testo tradotto.

Sono due strategie in relazione/contrapposizione che si qualificano come *domesticating* (domesticazione) e come *foreignizing* (stranierificazione). Nel primo caso (*domesticating*) si tenta di agevolare la lettura del testo da parte del lettore nella lingua d'arrivo, annullando le differenze culturali, le caratteristiche linguistiche. Queste traduzioni sono etnocentriche, conservatrici e portatrici dei valori della cultura dominante. Nel secondo caso (*foreignizing*) l'obiettivo è quello di mantenere la distanza culturale per far conoscere al lettore la cultura di partenza. La strategia va nel senso opposto, introducendo nel testo tradotto degli elementi estranianti, poco conosciuti e culturalmente altri rispetto al lettore.

Il traduttore diventa visibile perché la traduzione ribadisce il proprio

carattere di testo altro. Lo scopo non è quello della scorrevolezza (*fluency*), in quanto elemento di assimilazione, ma quello di portare alla superficie le diversità, confrontandosi con qualcosa di diverso: il rapporto in tal senso porta all'arricchimento dei soggetti e non all'omologazione di un confronto rassicurante.

5. DALLA TEORIA ALLA PRATICA: FORME DELLA TRADUZIONE POETICA

Sul piano teorico, la traduzione si caratterizza per la sua condizione binaria di processo (insieme di tutte quelle operazioni che si compiono sul testo di partenza per arrivare al testo tradotto) e di prodotto (testo tradotto in relazione al suo contesto). Tuttavia, la traduzione non si esaurisce semplicemente nel processo che trasforma un testo, detto anche 'prototesto' in un altro testo, detto 'metatesto', ma è lo strumento necessario che permette di interagire tra due culture.

Lo strutturalista Roman Jakobson (Scuola linguistica di Praga) riconosce la traduzione come atto comunicativo senza il quale non sarebbe possibile la conoscenza di oggetti e di concetti peculiari delle singole culture. Nel suo saggio *On Linguistic Aspects of Translation* del 1959, lavorando in modo significativo sulle prospettive traduttologiche, Jakobson sposta lo studio della traduzione dall'aspetto puramente linguistico ad altre discipline come la semiotica, l'antropologia culturale, la narratologia, la teoria della letteratura. Su queste basi, Jakobson distingue tre tipi di traduzione che possono essere ancor oggi riconosciuti come i modi centrali del tradurre:

- Traduzione intralinguistica o riformulazione: consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua (stesso sistema linguistico di chi parla e chi ascolta).

- Traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta: consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua (sistemi linguistici differenti).

- Traduzione intersemiotica o trasmutazione: consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi non linguistici (ad esempio da un'opera d'arte letteraria, fondata sulla lingua, si passa alla sua versione cinematografica).

Con riferimento a questa suddivisione, il primo caso che s'intende analizzare riguarda l'esegesi di alcune terzine tra le più conosciute del poema dantesco. Il secondo tocca l'importante processo determinato dalle traduzioni sulla cultura dei paesi che le hanno promosse. Entrambi hanno come comun denominatore il secondo punto della suddivisione di Jakobson: la traduzione interlinguistica, declinata in tempi diversi in lingue diverse e

con diverse modalità. Il terzo esempio

Il terzo caso mostra come l'uso parodistico di un testo, anche attraverso le sue diverse traduzioni, contribuisca alla sua fortuna. Gli esempi riguardano soprattutto casi di traduzione intralinguistica.

Diciamo subito che le traduzioni sono state fondamentali per la diffusione e la conoscenza della *Commedia* che è stata oggetto di molti commenti e interpretazioni. L'esegesi dei versi di cui ci occupiamo ha diviso i commentatori fin dalle origini toccando alcuni punti fondamentali della teoria dantesca sull'amore. Si tratta delle terzine del V canto dell'*Inferno*, in cui Francesca racconta a Dante il suo amore per Paolo e la fine tragica che ne è seguita:

«Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense».
Queste parole da lor ci fuor porte.

I commentatori antichi, cronologicamente più vicini al poema, tendono a riferire il sostantivo "modo" all'omicidio. Iacopo della Lana (XIV sec.) interpreta la prima terzina nel senso che la fama negativa, dovuta a una morte efferata, offende ancora Francesca: «ancora il modo l'offende, cioè la nominanza e la fama». Francesco Buti (XIV sec.) spiega che il 'modo' di questo amore ha provocato un'offesa che non ha permesso a Francesca di pentirsi con le conseguenze di una condanna infernale: «cioè il modo di questo amore, che fu disordinato e smodato. [...] ancora offende me Francesca; prima m'offese nel mondo: ché ne perdei la persona e l'onestà, et ancora m'offende: imperciò che ora ne perdo la via spirituale, in quanto per questo sono dannata». Anche il Castelvetro spiega in questo senso: «perché le fu tolta la vita essendo col cognato e subitamente senza esserle dato tempo da pentirsi, in guisa che come non pentita è dannata».

Altra interpretazione riguarda il modo dell'Amore come *passio*, dismisura, cioè rinuncia alla ragione, opposta all'idea stilnovistica dell'amore, rilevando che le modalità di quel sentimento, proprio perché carnale, fosse estraneo alle regole dell'amore cortese. Con una ricca argomentazione e richiamando la dottrina di Andrea Cappellano espressa nel *De Amore* (XII sec.) e numerose altre fonti medievali, alcuni commentatori si spingono a

concludere che la straordinaria intensità dell'amore di Paolo per Francesca sopravviverebbe anche all'Inferno, offendendola nella sua condizione e fama.

Le traduzioni di cui ci occupiamo hanno dato interpretazioni diverse.

La grande diffusione della *Commedia* in ambito europeo si colloca nel XIX secolo. Tre traduzioni complete dell'opera in tedesco sono rispettivamente di Karl Ludwig Kannegießer, data alle stampe nel 1809 e conclusa nel 1821, la seconda di Karl Streckfuß, molto apprezzata da Goethe e pubblicata tra il 1824 e il 1826; la terza di Re Giovanni di Sassonia, uscita a partire dal 1828 e completata nel 1849 sotto lo pseudonimo di Filalete.

Nel sesto centenario dalla nascita di Dante, il filologo Johann Heinrich Friedrich Karl Witte, fondatore della "Deutsche Dante-Gesellschaft" pubblicò l'edizione dell'opera con il titolo *Dante Alighieri's Göttliche Komödie*. Nelle note assume le *Esposizioni sopra la commedia di Dante* di Giovanni Boccaccio. La traduzione è in terzine non rimate:

Die Liebe, leicht entstammend edle Herzen,
entstammt Diesen für den schönen Körper,
Der mir zu niegesühntem Leib geraubt ward.

Die Liebe, die zur Gegenliebe nöthigt,
liess mich an ihm solch wohlgefallen finden,
Dass, wie du siehst, sie noch nicht von mir ablässt.

Die Liebe führt' uns zu vereintem Tode;
Caina wartet Des, der uns gemordet. –
So lautete, was sie zu uns gesprochen.

Si fa seguire una traduzione di servizio:

[L'amore, che nasce facilmente da cuori nobili,
sorse da costui per la bella figura,
che mi fu tolta per una colpa mai espia.

L'amore che richiede di essere ricambiato,
Ha trovato in lui un tale piacere,
Che, come vedi, ancora non mi abbandona.

L'amore ci condusse uniti alla morte;
Caina attende chi ci ha ucciso. –
Queste sono le parole che ci hanno detto.]

Notiamo l'uso di due sostantivi distinti: per indicare il dantesco "persona". Il traduttore usa "Körper per indicare la bellezza fisica e "Leib" nel senso di corpo in quanto essere vivente. Per il verso 102, il traduttore adotta

l'interpretazione di Buti dichiarando esplicitamente che Francesca, uccisa brutalmente, non ha potuto pentirsi, e quindi è condannata.

Delle traduzioni francesi si è scelta quella di Antonie Rivaroli (1783) che portò a termine la traduzione della prima cantica, destinata a segnare una vera e propria svolta nell'atteggiamento dei francesi nei riguardi di Dante. Nell'opinione degli scrittori, la lingua di Dante aveva un registro troppo "basso", uno stile "comico" per poter entrare nell'elegante sintassi forgiata dalla lingua francese. Tradurla letteralmente avrebbe significato renderla impropria e travisare completamente non solo il senso, ma anche lo stile del poema dantesco. Il suo *Enfer* si presentò quindi come una sorta di «récréation», fatta in uno «style soutenu». La traduzione francese dell'intera opera poté essere letta solo nel 1855, grazie alla traduzione di Hugues-Félicité Robert de Lamennais, sacerdote e filosofo:

L'amour qui porte de coups si sûrs aux coeurs sensibles, blessa cet infortuné par des charmes qu'une mort trop cruelle m'a ravisi; et cet amour que ne brave pas longtemps un coeur aimé, m'attacha a mon amant, d'un lien si durable, que la mort, comme tu vois, n'en a pas rompu l'éternité. Enfin, c'est dans les embrassemens de l'amour qu'un même trépas nous a surpris tous deux: souvenir amer, d'ont s'irrite encore ma douleur! Mais c'est au fond de l'abîme, à côté de Caïn, qu'ira s'asseoir mon parricide époux.

[L'amore, che colpisce così diretto i cuori sensibili, ha ferito questo sfortunato a causa della bellezza che una morte troppo crudele mi ha tolto; e questo amore, che un cuore amato non sfida a lungo, mi ha legato al mio amante, con un legame così duraturo, che la morte, come vedi, non ha spezzato la sua stretta. Infine, fu negli abbracci d'amore che la stessa morte ci sorprese entrambi: amaro ricordo, per il quale il mio dolore si rinnova ancora! Ma è in fondo all'abisso, accanto a Caino, che siederà mio marito parricida.]

Nella traduzione di Rivaroli si elude il problema della definizione del "modo", si parla solo della morte crudele e non dell'effetto che questa ha provocato su Francesca.

Henry Boyd, reverendo irlandese noto nella storia degli studi danteschi pubblicò la *Translation of the inferno* (1785). Si tratta di una parafrasi in sestine rimate (AABCCB) ampliata e rielaborata. Il traduttore entra nel testo con versi nuovi a commento in senso moraleggiante. Nel 1802 si ebbe la versione completa in inglese della *Commedia* sempre di Boyd. Henry Francis Cary nel 1814 stampò la sua traduzione della *Commedia* intitolata *The Vision of Dante*.

Nella traduzione di Boyd viene eliminato il verso della doppia interpretazione, mentre vengono inserite parole di pentimento. Viene inserito il personaggio del "ruffian", quel "singolare servidore" di cui parla il Boccaccio nelle *Esposizioni*.

This mangled form was fated to inspired
 The gentle Paulo's breast with am'rous fire.
 From his to mine the soft infection spread.
 Too soon the fatal secret I divin'd;
 Too soon with his my guilty wish combin'd,
 Wretch that I was! who shar'd his brother's bed!

Love link'd our souls above, and links below
 But far beneath, in scenes of deeper woe
 The eldest murth'rer and his mates prepare
 Already to receive the ruffian's soul:
 where Caina reaches to the nether pole
 with Fratricides the penal doom to share!

[Questo corpo straziato era destinato a suscitare
 nel gentile cuore di Paolo il fuoco d'amore.
 Dal suo al mio il dolce contagio divampò
 Troppo presto il fatale segreto ho indovinato
 Troppo presto ho unito il mio desiderio colpevole al suo
 Disgraziata che fui! Che ho condiviso il letto di suo fratello!]

L'amore ha legato le nostre anime in terra e nell'inferno
 Ma molto al di sotto, in luoghi di dolore più profondo
 L'assassino più anziano e i suoi compagni si preparano
 Già a ricevere l'anima del ruffiano:
 Dove Caina raggiunge il polo inferiore
 Per dividere con i fraticidi la condanna infernale!]

6. L'INFLUENZA DELLE TRADUZIONI E LA POLYSYSTEM THEORY

Il contributo della *Polysystem Theory* di Even-Zohar è funzionale soprattutto per quanto riguarda le influenze reciproche che si instaurano tra sistemi culturali nazionali e per la relazione tra la letteratura tradotta e la letteratura in generale.

Al suo interno, la letteratura tradotta costituisce un sottosistema a sé stante, definito dal fatto che è la cultura ricevente a decidere quali testi debbano entrare a far parte del proprio sistema mediante la traduzione. I rapporti di influenza reciproca tra singoli sistemi dipendono dalla loro individuale staticità o dinamicità, e dalla loro posizione centrale o periferica. Più un sistema culturale è periferico rispetto al 'centro' culturale, meno è autosufficiente, e più è ricettivo alle istanze nuove e innovativo (dinamico). Più un sistema culturale è centrale e assestato, meno si manifesta la ricerca del nuovo all'esterno, meno forte è la spinta dinamica al rinnovamento (statico).

Ci sono opere che hanno fatto la storia della cultura. Queste sono state

tradotte diventando fonte di poesia e modelli linguistici. Prendiamo come esempio alcuni testi in lingua inglese del XVIII secolo che hanno creato un vero e proprio genere, quello dei *Graveyard Poems*, influenzando parte della cultura poetica europea.

Oltre ai temi del compianto, del significato delle tombe, del pensiero sulla morte che vengono ripresi nei testi poetici, è interessante osservare come funzioni un testo/archetipo per l'assunzione di stilemi caratterizzanti. Partiamo dal testo più tradotto in Europa, l'*Elegy written in a Country Church Yard* (1751) di Thomas Gray. Isoliamo il sintagma "silent dust":

Can storied urn or animated bust
Back to its mansion call the fleeting breath?
Can Honour's voice provoke the **silent dust**,
Or Flattery soothe the dull cold ear of Death?

Molti poeti si sono rifatti a questa tradizione traducendo il testo di Gray. Riportiamo quelli che hanno optato per la traduzione "cener muto". Passando dall'Abate Giuseppe Gennari (1772):

Chiamar può forse d'un sepolcro adorno
L'ammirando artificio, o un busto vivo
L'alma fugace al suo premier soggiorno?
O il cener muto, che di vita è privo,
voce d'onor fia che risvegli, e cruda
Morte non abbia blande lodi a schivo?

Attraverso Giuseppe Torelli (1774)
Puote forse opra di scalpello arguto
Richiamar l'alma e la sua spoglia ignuda?
O può canto eccitar il cener muto,
E allettar morte inesorabil e cruda?

Arriviamo al poeta che in Italia ha celebrato con i suoi *Sepolcri* la più alta tradizione cimiteriale. Ugo Foscolo riprende lo stilema nel sonetto: *In morte del fratello Giovanni* (1803):

la madre or sol, suo dì tardo traendo,
parla di me col tuo **cenere muto**:
ma io deluse a voi le palme tendo.

Anche Giovanni Torti nell'*Epistola* riprende il foscoliano "cener muto", in una circolarità di rimandi (1808): "E quante al cener muto / Sacrar memorie, ed amorosi uffici / La pietà de' viventi ebbe in costume".

Il sintagma, tuttavia, trova una sua collocazione parallela nella traduzione di un testo fondamentale della tradizione sepolcrale: nei *Nights Thoughts* di Edward Young (1742). Si tratta di una delle due traduzioni più note del secolo XVIII, quella in prosa di Antonio Loschi (*Le lamentazioni*, 1788): «Non altro più rimane che il cener muto di quel grand'uomo, di quel saggio, che avea ricevuto in dono una tanto sublime intelligenza» (*Notte X*).

Se consideriamo che il testo di Young è presente nella biblioteca di Leopardi sia nella traduzione del Loschi che in quella poetica di Giuseppe Bottoni (1775), possiamo fare qualche ulteriore osservazione sull'importanza delle traduzioni per la ripresa di alcuni temi significativi.

Nella *Notte VII. Il Carattere della Morte*, Young svolge il tema della morte dei giovani associandolo al motivo della 'Morte livellatrice' di ogni umana disuguaglianza. Queste le premesse al discorso nella traduzione del Bottoni:

Soffre di lunga età; se di natura
Non prevenir, ma secondare il corso
Dovesse almeno; e se degli anni al peso
Scioglier lasciando il nostro **frale ammanto**,
Ne guidasse la polve entro la tomba!
[...]
Mira in seno al piacer: scorda che un **frale**
Misero vel, che una caduca spoglia
S'idolatra da lui

Il passo nella traduzione poetica del Bottoni ci sembra interessante sia dal punto di vista tematico sia lessicale. Il sintagma significativo "frale ammanto", è ripreso a stretto giro da "frale / misero vel". Che Leopardi si sia ricordato di questa traduzione nel momento in cui componeva i versi finali dell'*Ultimo canto di Saffo*, lo supponiamo non solo dalla ricorrenza del calco linguistico "ammanto" («Virtù non luce in disadorno ammanto»), ma soprattutto per l'assunzione di questo termine nell'accezione meno vulgata di "corpo", *hapax* nei *Canti*. La ripresa dell'altro lessema "vel", usato per indicare il corpo, si presenta in Leopardi nella forma di una *callida iunctura* alla fine del *Canto*: «il velo indegno a terra sparto».

Un termine caratterizzante il pensiero di Leopardi è l'attribuzione dell'aggettivo "matriigna" alla Natura. Nella speculazione della *Notte X. Prove Morali* di Young, i dubbi sul senso dell'esistere si concentrano in una domanda, eticamente e lessicalmente vicina alla poetica leopardiana. La traduzione è del Bottoni:

To man, why, step-dame Nature! So severe
Why thrwon aside thy master-piece half wrought,

While meaner efforts thy last hand enjoy?

E perché solo all'uom quasi matrigna
La natura saria, se madre amante
È degli esseri tutti?

La successione delle domande dell'ateo nella *Notte XI* si conclude con la sconsolante risposta che l'uomo è cosa estranea al divino, un soggetto di dolore e di noia, teso verso una felicità irraggiungibile:

Ma se la tua felicità dell'uom
I tormenti potran render più bella,
Perché insultarci ancor? Qual pro sul nostro
Capo tener sospeso un ciel di stelle,
E sì ricco formar splendido albergo
Per chi di pianto, e di dolor si pasce?
Né vago, e insieme fecondo il suol rendesti
Che per mirar sull'erbe molli, e i fiori
L'uomo dal lento, ed instancabil morso
Della noja consunto, e per un bene,

Le meditazioni di Young non si fermano solo sulla condizione dell'uomo, ma istituiscono un paragone tra la condizione degli esseri viventi e lo stato degli animali. Al concetto di noia si accompagna la condizione della "greggia". Tutta una parte della *Notte X. L'Immortalità* s'incentra sul rapporto tra la "greggia", che "contenta" trascorre sul prato la sua vita, e l'uomo tormentato da un "molesto senso":

Guida la greggia tua ove più folte,
E più pingui son l'erbe: ella contenta
Pascola, non si lagna; a te si nega
Quella pace che gode. Ha l'uomo in seno
Molesto senso, che costante il segue,
Sempre il tormenta.

In questo luogo, la traduzione del Loschi esplicita il "molesto senso" in vero e proprio "tedio":

Guida le tue greggie in un pascolo pingue: tu non le udrai belar mestamente, né digiune le vedrai scorrere qua e là per la campagna, ma tacite e chine le osserverai muoversi a lenti passi, e satollarsi. Ahi! la pace, di cui godono esse, è negata ai loro padroni. Un tedio e una scontentezza, che non dà mai tregua, rode l'uomo e lo tormenta da mane a sera.

La condizione di "pace" e di appagamento definita nell'aggettivo "con-

tenta” viene ribadita da uno stato in assenza di “cura” e dalla sequenza sinonimica che chiude il passo seguente:

Gode il regno de' sensi, assai più lieto.
Sotto i passi di lei verdeggia il prato,
Lieta vi pasce, e d'ogni cura è priva.
Spegne la sete sua nell'acqua chiara
Del sempre colmo rio, né l'avvelena
Dubbio, duolo, timor, vana speranza,
E disperato affetto.

Concludiamo con il *Canto di un pastore errante dell'Asia* che presenta la condizione della greggia con una serie di termini che la definiscono “queta e contenta”, “d'affanno / Quasi libera”; ma soprattutto ignara dell’“estremo timor”; condizione che le permette di essere beata:

O greggia mia che posi, oh te beata,
Che la miseria tua, credo, non sai!
Quanta invidia ti porto!
Non sol perché d'affanno
Quasi libera vai;
Ch'ogni stento, ogni danno,
Ogni estremo timor subito scordi;
Ma più perché giammai tedio non provi.
Quando tu siedì all'ombra, sovra l'erbe,
Tu se' queta e contenta;
E gran parte dell'anno
Senza noia consumi in quello stato.
Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra,
E un fastidio m'ingombra
La mente, ed uno spron quasi mi punge
Sì che, sedendo, più che mai son lunge
Da trovar pace o loco.

7. TRADUZIONE COME RISCrittURA: IL CASO DEL WERTHER DI GOETHE

La traduzione come *belle infidèle* si presenta con una sua marcata autonomia rispetto al testo tradotto, diventando il doppio del testo reale. La modalità delle riscritture accentua questo dato e si presenta in grado di attraversare i generi. Vengono riprese storie già scritte, raccontate, rappresentate attraverso un esercizio mimetico dei materiali stranieri con materiali propri o secondo il procedimento dell'*imitatio*. Di solito è un testo molto noto che invita ad essere riscritto o parodiato. Prendiamo il caso del romanzo *bestseller* del Settecento europeo: il *Werther* (1774), primo ro-

manzo moderno, “esistenzialista” *ante litteram* e “nichilista” di un Goethe venticinquenne.

Goethe pensava che dalla lettura della sua opera i giovani avrebbero tratto consolazione dalle pene, ma paradossalmente portò all'emulazione suicida, creando il fenomeno del wertherismo come diffusione di un modello contro le regole. La critica parla di catarsi disfunzionale e di *Werther-Krankheit*. Venne considerato da cattolici un libro negativo tanto che nei colloqui con Eckermann (1829), Goethe scrive che si era subito fatta una traduzione in italiano del *Werther*, ma che era sparita dalla circolazione ad opera degli ecclesiastici.

A pochi mesi dalla pubblicazione del romanzo, e nei decenni successivi, fiorirono in tutta Europa numerose riprese in forma parodica o moralizzatrice, come vere e proprie riscritture. A mo' di esempio, si è scelto di riportare alcuni testi di riscrittura parodica intralinguistica che sono stati pubblicati negli anni immediatamente successivi alla prima edizione del romanzo.

Forse influenzato dalla sequela di suicidi, Friedrich Nicolai riscrive il romanzo nella forma di un dialogo e con un *happy ending*. Il titolo è di per sé significativo: *Freuden des jungen Werthers: Leiden und Freuden Werthers des Mannes* (Berlino, 1775). Si tratta di una storia dai contorni parodici e comici. Albert costringe Lotte a confessare di amare Werther. Quando viene il servo di Werther a chiedere le pistole, Albert le carica con una vescica di sangue di pollo. Werther si spara e i vicini credono sia morto. Chiarito il suicidio mancato, Albert affida Lotte a Werther, che la sposa. Dopo qualche problema si forma una famiglia numerosa e Werther, attraverso un perfetto inserimento sociale, diviene un funzionario solerte. Si adombrano alcuni temi tipici del *Bildungsroman* che ritroveremo nel futuro *Wilhelm Meister* goethiano.

Sempre nel 1775, August Cornelius Stockman sposta il punto di vista alla parte femminile della coppia e scrive *Leiden der jungen wertherinn*. Una sorta di sequel del romanzo goethiano.

Sempre nel 1775, esce *Werther in der Hölle*, un romanzo epistolare moralizzante di Johann August Schlettwein. L'autore fa parlare Werther dall'oltretomba. Il giovane, si pente del suo comportamento e del suicidio.

Nel romanzo di Johann Moritz Schwanger *Leiden des jungen Franken, eines genies* (1777), la parodia mette in ridicolo i feticci amorosi della coppia. Nel 1776 Jakob Michael Reinhold Lenz con il romanzo *Der Waldbruder. Ein Pendant zu Werthers Leiden* ne offre una ripresa tematica parodizzata.

Facciamo una breve incursione in area italiana. Le prime traduzioni sono: *I dolori del giovane Werther* di Gaetano Grassi (Poschiavo, 1782); e *Verter* di Michiel Salom (Venezia, 1811). Tralasciando il caso foscoliano

Da ultimo, ricordiamo un caso di traduzione intersemiotica, con la prima versione musicale italiana intitolata *Carlotta e Verter* del librettista Simeone Sografi (1794).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

AGORNI M., (a cura di), *La traduzione. Teorie e metodologie a confronto*, Milano, Led, 2005; APEL F., *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di E. Mattioli e G. Rovagnati, Milano, Guerini e Associati, 1993 (1983); S. BASSNETT, A. LEFEVRE, *Constructing Culture, Essay on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998; BENJAMIN W., *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1982, pp. 39-52 (1923); BERMAN A. (a cura di) *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*. Mauzevin, Trans-Europ-Repress, 1985; BUFFONI F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989; CO-SERIU E., *Linguistica del testo*, a cura di D. Di Cesare, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997; DELISLE J., LEE-JAHNKE H., CORMIER M. C., *Terminologia della traduzione*, a cura di M. Ulrych, Milano, Hoepli, 2002; DERRIDA J., *Des tours de Babel*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 367-418 (1985); DE SAUSSURE F., *Corso di linguistica generale*, intr., trad. e commento di T. De Mauro, Bari, Laterza, 1968²; ECO U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962; ID., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003; EVEN-ZOHAR I., *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario* in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 227-238 (1978); FOLENA G., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991; JAKOBSON R., *Language in Literature*, a cura di K. Pomorska e S. Rudy, Cambridge (Massachusetts), Belknap Press, 1987; ID., *Aspetti linguistici della traduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee*, cit., pp. 51-62 (1959); LEVÝ J., *La traduzione come processo decisionale*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 63-83 (1966); MESCHONNIC H., *Proposizioni per una poetica della traduzione*, in S. Nergaard. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 265-281 (1973); NEWMARK P., *La traduzione. Problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988; STEINER G., *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1994 (1975); TOURY G., *Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995; ID., *Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico*, in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 103-119 (1980); VENUTI L. *Il traduttore invisibile*, Roma, Armando Editore, 1999 (1995).

RIVISTE DI STUDI SULLA TRADUZIONE

ACROSS: Languages and Cultures: A Multidisciplinary Journal for Translation and Interpreting Studies. Editor: Kinga Klaudy, Publisher: Ak-

ademiai Kiado, Semestrale, Inglese, 2000-; BABEL: Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation. Editor: René Haeseryn, Affiliation: FIT, Publisher: John Benjamins, multilingue, 1955-; FORUM: Revue internationale d'interprétation et de traduction / International Journal of Interpretation and Translation. Ed. Marianne Lederer (Univ. Paris III) & Choi Jungwha (GSIT, HUFS), Presses de la Sorbonne Nouvelle and the Korean Society of Conference Interpretation, 2003-; IL TRADUTTORE NUOVO: rivista dell'Associazione Italiana Traduttori e Interpreti, Italiano, annuale, 1993-; INTERCULTURALITY AND TRANSLATION INTERNATIONAL REVIEW: Eds. Julio-César Santoyo, María-José Álvarez-Maurín, Universidad de León, 2004-; META JOURNAL DES TRADUCTEURS: Directeur: André Clas, Editeur: Les Presses de l'Université de Montréal, 1966-; QUADERNS: Revista de Traducció Universidad autònoma de Barcelona, Departement de traducció i d'interpretació, Spagnolo, 1998-; TARGET: International Journal on Translation Studies Editor: Gideon Toury, Publisher: John Benjamins, Amsterdam, Inglese, 1989-; TESTO A FRONTE: Semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria. Curatori: Franco Buffoni, Allen Mandelbaum, Emilio Mattioli, Edizioni Marcos y Marcos, Milano, Semestrale, Italiano, 1989-; IN FORMA DI PAROLE: Rivista internazionale di letteratura. Dir.: Gianni Scalia, Trimestrale, 1980-; THE TRANSLATOR: Studies in Intercultural Communication Editor: Mona Baker, St. Jerome Publishing, Manchester, Inglese, Semestrale, 1995-; TRADUIRE: Revue de la Société Française des Traducteurs Francese, trimestrale, 1964-; TRANSLATION: nouvelles de la FIT/IFT newsletter Fédération internationale des traducteurs, 1986-; TRANSLATION AND LITERATURE: Editor: Stuart Gillespie, Publisher: Edinburgh University Press, Semestrale, Inglese, 1992-; TRANSLATION REVIEW: Editor: Rainer Schulte, Centre for Translation Studies, The University of Texas at Dallas, Quadrimestrale, Inglese, 1978-; TRANSLATION STUDIES ABSTRACT: Editors: Gabriela Saldanha, Federico Zanettin, Publisher: John Benjamins, Inglese, 1998-; TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction Editor: Annick Chapdelaine, A cura dell'ACT-Association Canadienne de Traductologie, Montréal, Semestrale, Inglese, 1988-.

RIVISTE ON-LINE

INTRALINEA: rivista on-line di traduttologia del Dipartimento di Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture dell'Università di Bologna, sede di Forlì; LOGOS: Multilingual E-Translation Portal.

FABIO DANELON*

*I PROMESSI SPOSI AL CINEMA***

Il consistente numero di trasposizioni cinematografiche e televisive¹ (nonché poi su altri *media* elettronici)² dei *Promessi sposi* non sorprende.³ Esse ribadiscono il ruolo che il romanzo di Alessandro Manzoni ha avuto e continua ad avere nella cultura italiana, anche, o soprattutto, grazie al suo capillare uso scolastico a partire dall'età umbertina.⁴ A tutt'oggi gran parte degli italiani lo conosce, almeno per sentito dire: stando ai primissimi dati di una ricerca da poco avviata, per esempio, i *Promessi sposi* risultano essere, dopo la *Commedia* di Dante, il testo della letteratura italiana su cui verte il maggior numero di domande nei *Game show* televisivi. «Gli italiani, volenti o nolenti, da generazioni e generazioni, sono tutti, in qualche modo, al-

* Università degli Studi di Verona. Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 19 novembre 2021 in occasione del quarto ciclo di incontri organizzato dalla Classe di Lettere dal titolo "*Traduzioni: Dire proroprio le stesse cose ... o quasi*".

¹ Nell'intervento riprendo e rilaboro alcuni spunti di riflessione da me presentati – «*I promessi sposi*» di Pier Paolo Pasolini ed Ennio De Concini (con qualche riflessione preliminare sui «*Promessi sposi*» e il cinema italiano) – a un convegno tenutosi a Parigi il 15-16 novembre 2018: «*Les Fiancés détournés*». *Transpositions, parodies et déformations des « Fiancés » de Manzoni du XIX^e siècle à nos jours*, i cui atti sono stati pubblicati sulla «Revue des études italiennes», n. s., t. 64, nn. 1-4, Janvier-Décembre 2018 (ma 2021).

² Penso soprattutto al davvero notevole breve musical comico del gruppo teatrale Oblivion, *I promessi sposi in dieci minuti*, la cui fortuna nasce dalla circolazione in rete dal 14 marzo 2009: ben 7.305.100 visualizzazioni al 23 agosto 2022.

³ Cfr., indicativamente, G. BETTETINI-A. GRASSO-L. TETTAMANZI, *Le mille e una volta dei Promessi sposi*, Torino, Nuova ERI, 1990 (in particolare il cap. 7, *I bravi, che mascalzoni... Cinema e romanzo dal muto al sonoro*, pp. 129-160); A. BRANCACCIO, *Il "dilavato e graffiato" schermo di Alessandro Manzoni*, Bergamo, Bergamo University Press - Sestante edizioni, 2016, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche.

⁴ Cfr., affatto indicativamente, F. DANELON, *L'icona dei Promessi sposi, icone dei Promessi sposi*, in ID., *Percorsi critici nel Settecento e nell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 121-149 (128-129).

trettanti manzonidipendenti», osservava Edoardo Sanguineti una quarantina d'anni fa.⁵ È altrettanto noto che la situazione si presenta subito diversa appena varcati i confini: e la modesta conoscenza diffusa del romanzo all'estero ribadisce, per così dire, il tratto nazionale-popolare dei *Promessi sposi*.

La vicenda dei rapporti tra il romanzo di Manzoni e il cinema ha un risvolto interessante e curioso. Certo, non sorprende che tra il 1908 e il 1923 si contino almeno sette pellicole che si rifanno ai *Promessi sposi* (da quella di Mario Morais a quella di Mario Bonnard, in coincidenza col cinquantenario della morte dello scrittore, poi sonorizzata nel 1940), e che, nel 1941, in occasione del centenario della Quarantana, esca il film di Mario Camerini, prima riduzione sonora. È appunto curioso e interessante, invece, che, a partire dal secondo dopoguerra, risultino più significativi, non fosse che per la qualità artistica degli autori, i soggetti ricavati dal romanzo che *non* diventano film, rispetto a quelli effettivamente realizzati.

Tra le pellicole uscite dopo il 1945, fatta salva la prima a colori, non memorabile, del 1964, dell'esordiente Mario Maffei,⁶ troviamo, infatti, solo riduzioni parodiche e altre parzialmente o affatto slegate dalla trama originale, con una predilezione speciale, a partire dalla fine degli anni Sessanta, per variazioni erotiche sulla figura e la vicenda di Gertrude: *La monaca di Monza* di Raffaello Pacini, 1947; l'episodio *Renzo e Luciana* di Mario Monicelli in *Boccaccio '70*, 1962 (in effetti più direttamente debitore del racconto *L'avventura di due sposi* di Italo Calvino, pubblicato nella raccolta *I racconti* del 1958; Calvino ne fu sceneggiatore con Giovanni Arpino e Suso Cecchi D'Amico); *La notte dell'innominato* di Luigi Demar (pseudonimo di Luigi De Marchi), 1962; *La monaca di Monza* di Carmine Gallone, 1962; *Il monaco di Monza* di Sergio Corbucci, 1963; *La monaca di Monza (una storia lombarda)* di Eriprando Visconti, 1969; *Puro siccome un angelo papà mi fece monaco... di Monza* di Gianni Grimaldi, 1969; il mediometraggio in Super 8 *Come parli frate?* di un poco più che adolescente Nanni Moretti, 1974; *La vera storia della monaca di Monza* di Stefan Oblowsky (pseudonimo di Bruno Mattei), 1980; *La monaca di Monza. Eccessi, misfatti, delitti* di Luciano Odorisio, 1987 (con collaborazione alla sceneggiatura di Piero Chiara); lo schiettamente pornografico *Promessi sposi* di Nicky Ranieri, 1997. Rammentiamo poi che a una riduzione cinematografica del romanzo di Manzoni, con tutte le implicazioni metaletterarie

⁵ Cfr. E. SANGUINETI, *Esame di coscienza di un lettore del Manzoni* [1985], in ID., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 138-156 (138).

⁶ Per una produzione italo-spagnola, su sceneggiatura di Silver Bem – pseudonimo di Emo Bistolfi –, Mario Maffei, Mario Guerra, Maria Luisa Garoppo, José Mallorqui, Vittorio Vighi.

e metafilmiche del caso, sta lavorando Franco Elica, il protagonista del *Regista di matrimoni*, 2006, di Marco Bellocchio, film ove la pellicola di Camerini è esplicitamente citata.

Il cospicuo numero di notevoli soggetti cinematografici ispirati dal romanzo e poi non realizzati ha probabilmente origine, invece, in una vicenda particolare, successiva alla fine della guerra.

È necessario fare un passo indietro. Già nel 1938, in vista del centenario della Quarantana (e in coincidenza con il prospettarsi dei benefici statali della cosiddetta Legge Alfieri per la produzione cinematografica nazionale), comincia a circolare notizia di una nuova riduzione dei *Promessi sposi*.

L'idea sarebbe stata dei dirigenti della Scalera Film, i fratelli Michele e Salvatore Scalera, legati al regime, e lo sceneggiatore avrebbe dovuto essere il pienamente allineato accademico d'Italia Ugo Ojetti. Il progetto si arena,⁷ ma viene ripreso dalla Lux Film di Riccardo Gualino (personaggio affascinante e spregiudicato, e dai rapporti altalenanti con il potere politico dell'epoca),⁸ trasferitasi da Torino a Roma nel 1940 e alla ricerca di un film d'impatto, che lanci la sua nuova, moderna rete distributiva.⁹ Gualino affida la sceneggiatura di Ojetti a Mario Camerini, apprezzato dal Ministro della cultura popolare Alessandro Pavolini.¹⁰ Il regista, però, la giudica inadeguata¹¹ e decide di riscrivere il copione con il suo fidato collaboratore

⁷ Non sappiamo se sia da collegare a tale progetto l'idea che suggerisce un giovane Massimo Mida («Film», 1939) di realizzare un film sulla Lucia dei *Promessi sposi*. Cfr. G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione" 1929-1945*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 165.

⁸ Su di lui si veda, indicativamente, la biografia di P. F. GASPARETTO, *Sogni e soldi. Vita di Riccardo Gualino*, Torino, Aragno, 2007.

⁹ Sulla storia della casa di produzione si veda *Lux Film*, a cura di A. Farassino, Milano, Il Castoro, 2000.

¹⁰ Non mi pare trovare conferma il presunto antifascismo di Camerini in questi anni. L'equivoco è stato forse ingenerato dall'essere lui figlio di un noto socialista e dalla ripulsa del Presidente del Consiglio dei ministri, che fece imporre dei tagli al *Cappello a tre punte*, del 1934. In effetti, Camerini, che, tra l'altro, nel 1936 diresse *Il grande appello*, importante film di propaganda sulle conquiste italiane in Africa orientale (dal regista poi rinnegato nel 1974), non figura neppure nell'elenco delle personalità del cinema sorvegliate dall'Ovra, elenco riportato in appendice al volume di N. MARINO-E. V. MARINO, *L'Ovra a Cinecittà. Polizia politica e spie in camicia nera*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

¹¹ Cfr. T. SANGUINETI, *La grandezza della Lux*, in *Lux Film*, cit., p. 88, ove è riprodotta qualche riga della lettera del 27 gennaio 1941 di Camerini a Gatti per rifiutare la sceneggiatura di Ojetti. Ojetti probabilmente non apprezzò: si veda la sprezzante nota del 6 gennaio 1942 in cui definisce il «filme» di Camerini (espressamente non nominato) un «fricandò, ma freddo e insipido» del romanzo: cfr. U. OJETTI, *I tacchini 1914-1943*, Firenze, Sansoni, 1954, p. 569.

Ivo Perilli e un giovanissimo Gabriele Baldini, il futuro illustre anglista (con revisione della sceneggiatura, non accreditata, di Emilio Cecchi; non accreditata e, se non assente, quanto meno poco considerata dal regista, di Riccardo Bacchelli; e la consulenza di Marino Parenti, Conservatore del da poco nato Centro nazionale di studi manzoniani). E il film si fa.

Si tratta di una produzione sfarzosa per i tempi. Coinvolto uno dei più popolari registi dell'epoca, il commento musicale è affidato a Ildebrando Pizzetti, invero non granché apprezzato da Camerini, ma celebre e prestigioso, amico di Gualino, nonché già firmatario del gentiliano *Manifesto degli intellettuali fascisti* e fresco accademico d'Italia. Sono scritturati attori di primo piano: da Carlo Ninchi a Ruggero Ruggeri, da Armando Falconi a Evi Maltagliati; per interpretare Renzo viene scelto Gino Cervi, forse un po' troppo maturo per il ruolo essendo del 1901, ma popolare, e proveniente dal recente successo, anche suo personale, di *Un'avventura di Salvador Rosa* di Alessandro Blasetti, del 1940.¹²

Servendosi della Lux, non espressamente allineata, il regime favorisce una produzione che andava intesa anche come un segno di attenzione verso la Chiesa e soprattutto verso Pio XII, che già aveva manifestato sentimenti antibellicistici, e di cui era nota l'avversione per il neopaganesimo nazionalsocialista dell'alleato tedesco: il nome di Dio nel film, che si chiude sugli sguardi rivolti al Cielo di Renzo e Lucia mentre la pioggia purificatrice cade sul lazzeretto, è pronunciato con particolare insistenza e da molte voci.

Il momento storico – il Regno d'Italia è da poco entrato in guerra – impone al governo di avere il massimo consenso possibile per il conflitto da parte di tutte le forze influenti nel Paese, Chiesa cattolica *in primis*. Visto in prospettiva, il risultato politico di questa come di analoghe operazioni in campo cinematografico mi pare essere stato relativamente modesto: lasciamo comunque agli storici la molto dibattuta questione dei rapporti tra Pio XII e il regime fascista, e agli storici del cinema, d'altro canto, l'esame di un documentario ambigualmente neutrale sulla guerra in corso come *Pastor angelicus* di Romolo Marcellini, del 1942, celebrativo di papa Pacelli.¹³

Quella che, a tutt'oggi, risulta la più importante trasposizione cinematografica del romanzo fu un'impresa caldeggiata dal regime, insomma. D'altronde, *I promessi sposi* di Camerini ne assecondano talune indicazioni

¹² Per la sceneggiatura, integralmente riprodotta (pp. 100-197), il contesto e il film cfr. *I promessi sposi. Un film Lux diretto da Mario Camerini*, a cura di E. Nicosia, Roma, Archivi del Novecento, 2006.

¹³ Si veda indicativamente, anche per ulteriori rinvii bibliografici, G. P. BRUNETTA, *I cattolici e il cinema: organizzazione, progetto politico, attività censoria*, in ID., *Il cinema italiano di regime*, cit., pp. 49-58.

culturali: in obbedienza alla direttiva Starace del 1938, per esempio, nella pellicola è assente l'uso del «lei», forzando in vario modo il testo letterario originale.¹⁴ Al di là del tratto aneddotico e incerto della notizia (che io sappia, possediamo solo la testimonianza di Camerini, posteriore alla conclusione della guerra), risulta interessante poi la voce secondo la quale, per il ruolo di Lucia, infine affidato alla ventenne Dina Sassòli, pare fosse stata autorevolmente raccomandata la non ancora diciottenne Miriam di San Servolo, cioè Maria Petacci, sorella di Clara, intima del Capo del Governo, che il regista racconta di essere riuscito a liquidare garbatamente.¹⁵

Il film (prima proiezione a Roma il 19 dicembre 1941) esce lo stesso anno del *Piccolo mondo antico* di Soldati (che lo precedette di qualche mese: la prima fu a Vicenza il 10 aprile dello stesso anno) e due anni prima di *Ossessione* di Visconti. Siamo in prossimità, insomma, di un momento cruciale nella storia del cinema italiano. Certo, la pellicola di Camerini non ha tratti particolarmente originali, anche rispetto a quella coetanea di Soldati, il quale, per inciso, «già nel 1933 aveva pensato a un film sui *Promessi Sposi*, in due "serie" per la Cines» (Nigro, cit. sotto, p. 22).

E così, nel dopoguerra, come per voler superare, inconsciamente o simbolicamente, l'opera di Camerini, e facendo seguito all'uscita, nel 1951, di una nuova fortunata traduzione inglese dei *Promessi sposi*, *The Betrothed*, di Archibald Colquhoun, traduzione espressamente dedicata «agli italiani del secondo Risorgimento 1943-1945», la Lux Film, con una lettera circolare dell'amministratore delegato, il musicologo Guido Maggiorino Gatti, datata «Roma, 27 dicembre 1954», che girò «tra scrittori e contigui manzonisti; da una città all'altra, di mano in mano, in un gorgo di interessi e aspettative» (Nigro), dichiara l'«intenzione di produrre un film sui *Promessi Sposi*». E, «prima ancora di stabilire a chi affidare la sceneggiatura e la regia», invita molti scrittori a proporre, dietro congruo compenso, un «parere [...] in uno scritto di lunghezza uguale, poco più poco meno, a quello di un articolo di quotidiano», chiedendo di «chiarire le linee generali secondo cui è più opportuno interpretare oggi il grande romanzo in termini cinematografici», anche confidando in un possibile nuovo, ampio pubblico internazionale.¹⁶

¹⁴ Cfr. almeno S. RAFFAELLI, *La lingua di Camerini*, in *I promessi sposi: un film Lux*, cit., pp. 83-92.

¹⁵ L'aneddoto, accennato in S. G. GERMANI, *Mario Camerini*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 97, è riferito, più recentemente e diffusamente, da T. KEZICH, *E Camerini boccìò la Petacci*. «*La mia Lucia la scelgo io*», in «Corriere della sera», 1 luglio 2002.

¹⁶ S. MORETTI, *Né domani, né mai* in *Promessi sposi d'autore*, cit. più sotto, pp. 137-188 (140), afferma che «[nel 1950 Gatti] aveva bloccato sul nascere un progetto di riduzione dei *Promessi sposi* composto a più mani dal regista Giuseppe De Santis insieme al poeta

Risponde, tra gli altri, Giorgio Bassani, con un articolo fortemente anticameriniano. E la Lux gli affida il trattamento, che lo scrittore consegna a fine primavera del 1955. Il progetto, pur con una scaletta che «era un tradimento totale del trattamento di Bassani» (Nigro), resta in piedi almeno ancora per qualche mese. Poi, forse preoccupati per ragioni di bilancio, i produttori si tirano indietro.¹⁷ Il progetto non va in porto e sfuma anche l'ipotesi di una regia in due episodi di due ore, *Il pane* e *La peste*, di Luchino Visconti, che sarebbe stata, tra l'altro, un notevole cortocircuito familiare tra Bernardino Visconti, Manzoni e il regista milanese.¹⁸

Così come non si compie quello Pasolini-De Concini, forse di poco precedente il 1960:¹⁹ che la proposta, in questo caso, venisse da Carlo Ponti, già legato alla Lux, suggerisce un non improbabile filo rosso che la

Libero De Libero e a Leopoldo Savona. Nel loro soggetto di trentadue pagine dattiloscritte, i tre avevano proposto di ambientare la storia di Renzo e Lucia nella Sicilia del loro tempo, set metaforico nel quale si potevano riscontrare «ancora operanti, quei temi della società spagnolescamente feudale quale fu quella di tre secoli or sono in Lombardia»: vale a dire la società delle lotte di classe, delle occupazioni delle terre pre-riforma agraria e del bandito Salvatore Giuliano, che nell'intreccio cinematografico avrebbe rivestito il ruolo dell'Innominato». Tale trattamento «è conservato nel Fondo De Santis presso la Biblioteca Luigi Chiarini della Scuola Nazionale di Cinema, a Roma» (p. 177).

¹⁷ Si veda ora G. BASSANI, *I Promessi Sposi. Un esperimento*, Palermo, Sellerio, 2007, con una prefazione di S. S. NIGRO, *I mancati sposi*, pp. 7-25, e una *Nota*, pp. 143-152, del medesimo studioso. Nella prefazione è riprodotta, tra l'altro, la lettera circolare di Guido Gatti: a quest'ultima si rinvia qui a testo. Per una ricostruzione complessiva dell'ambiente culturale nel quale si sviluppa il nuovo progetto Lux, le risposte alla lettera di Gatti, anche quelle a oggi non rinvenute, e le considerazioni sul trattamento di Bassani, cfr. *Promessi sposi d'autore. Un cantiere letterario per Luchino Visconti*, a cura di S. S. Nigro e S. Moretti, Palermo, Sellerio, 2015. Secondo S. MORETTI, *Né domani, né mai*, ivi, p. 159, «potrebbe essere parallelo a quello di Bassani» l'abbozzato trattamento, «ambientato durante la seconda guerra mondiale», di Giorgio Prosperi, «il cui cantiere» è «ancora da ricostruire». Il trattamento di Prosperi ed Enzo Curreli «è consultabile presso il Fondo Giorgio Prosperi nella Biblioteca teatrale del Burcardo, a Roma» (p. 177).

¹⁸ Cfr. NIGRO, «Il pane» e «La peste», in *Promessi sposi d'autore*, cit., pp. 24-30. Per il progetto Ponti-Visconti relativo a *La Signora di Monza* o *La Monaca di Monza*, che avrebbe dovuto precedere il *Gattopardo*, cfr. N. ROSSI, *Una «Monaca» per Visconti*, ivi, pp. 181-189.

¹⁹ Cfr. *Il trattamento per una trasposizione cinematografica de I promessi sposi scritto da Pasolini e da Ennio De Concini*, a cura di G. P. Brunetta, in «Studi pasoliniani», 9, 2015, pp. 91-112. Di Brunetta si tenga presente, inoltre, *Pasolini/Renzo* e *I promessi sposi vent'anni dopo*, in ID., *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2015, pp. 205-214, già in «Studi pasoliniani», 8, 2014, pp. 43-49. Si vedano, poi, F. DANELON, *Alcune note sul trattamento cinematografico dei Promessi sposi di Pier Paolo Pasolini*, in «Studi pasoliniani», 11, 2017, pp. 29-36; e, sul rapporto Pasolini-Manzoni, ID., *La vitalità di Renzo. Pier Paolo Pasolini e Alessandro Manzoni*, in «Testo», 74, n.s., XXXVIII, luglio-dicembre 2017, pp. 77-97.

collega al progetto del 1954; e, comunque, nell'estate 1955 Bassani scrisse a Pasolini, con il quale trascorrerà parte di agosto a Ortisei, facendo riferimento al lavoro sui *Promessi sposi* (Moretti, p. 160).

Non si realizza neppure il trattamento della *Storia della colonna infame* di Luigi Malerba per la Titanus, del 1954.²⁰ Tuttavia, nel 1973, Nelo Risi (unico regista italiano, che io sappia, a essersi cimentato tanto con Manzoni quanto con Leopardi)²¹ riesce a portare a termine una *Colonna infame*, sceneggiata con Vasco Pratolini.²²

Insomma, della *Colonna infame* una versione cinematografica secon- donovecentesca di qualità c'è, dei *Promessi sposi* no. Credo che in fondo abbia ragione Folco Portinari nel sostenere che l'*Albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi, 1978, è «il prodotto cinematografico più manzoniano che [si] conosca».²³

Le trasposizioni “serie” del romanzo, più o meno fedelmente aderenti al

²⁰ «Nel 1954 stavo scrivendo per la Titanus una sceneggiatura tratta dalla Storia della Colonna Infame di Manzoni, quando il lavoro venne bruscamente interrotto, praticamente venni licenziato, e Goffredo Lombardo, grande patron della Titanus, mi fece capire che non ero gradito al Ministero dello Spettacolo perché, avendo lavorato con Zavattini avevo fama di comunista. Dovetti dunque abbandonare un progetto al quale tenevo molto e lo stesso Lombardo lasciò cadere l'idea di un film che nasceva sotto l'ipoteca del comunismo, già allora una ossessione. Si sapeva che Andreotti veniva informato periodicamente da due spioni di cui si conoscevano i nomi, a diverso titolo due stimati professionisti dello spettacolo»: *Appunti per un'autobiografia*, sulla pagina Facebook di Luigi Malerba (<https://www.facebook.com/Luigi-Malerba-135956803147164/>: data di ultima consultazione 10 marzo 2019). Cfr. anche M. GEMELLI-F. PIEMONTESE, *L'invenzione della realtà. Conversazioni su letteratura e altro*, Napoli, Guida, 1994, p. 73 (importante per il riferimento a un «diario» privato dove potrebbero essere presenti indicazioni più precise). Della vicenda del trattamento della *Storia della colonna infame*, più o meno negli stessi termini degli *Appunti per un'autobiografia*, Malerba riferisce anche in *Città e dintorni*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 37-44; in *C'era una volta il cinema italiano*, introduzione a ID., *Le lettere di Ottavia*, Milano, Archinto, 2004, p. 7; in *Diario delle delusioni*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 265-266. Il trattamento è stato rinvenuto nell'Archivio dello scrittore.

²¹ Cfr. il mediometraggio *Idillio. L'infinito di Giacomo Leopardi*, del 1978. Su Risi regista si vedano almeno F. PRONO, *Il cinema di Nelo Risi*, pp. 83-89, e P. OLIVETTI, *Poesia e documento nel cinema di Nelo Risi*, pp. 91-96, in *Parole e immagini per Nelo Risi*, atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato-Alessandria, 13-14 ottobre 2016, a cura di G. Ioli, Novara, Interlinea, 2017.

²² Cfr. A. MANZONI, V. PRATOLINI, N. RISI, G. SCALIA, *La colonna infame*, introduzione di L. Sciascia, Bologna, Cappelli, 1973 (con la sceneggiatura Pratolini-Risi).

²³ *Manzoni sullo schermo*, testi a cura del CSC, Lecco, Stefanoni, 1985, p. 91. Si ha notizia anche di progetti successivi: «Nella primavera del 1971 Chiara dettò [...] il testo della sceneggiatura della prima parte del romanzo e il riassunto-trattamento della seconda parte. [Marco] Vicario ne rimase entusiasta ma il film non si fece a causa dei crescenti impegni», *I promessi sposi di Piero Chiara*, Milano, Mondadori, 1996, p. IX.

testo-base, sono state riservate alla televisione italiana, invece, che peraltro propone il film di Camerini già pochi giorni dopo la propria nascita: il 7 gennaio 1954, alle 18.

La RAI, infatti, si impegna in ben due *kolossal* che ottengono grande successo di pubblico: quello di Sandro Bolchi – sceneggiato dal regista con Riccardo Bacchelli –, del 1967 (in otto puntate, andate in onda dall'1 gennaio);²⁴ e quello di Salvatore Nocita – sceneggiato dal regista con Enrico Mediolì, Roberta Mazzoni, Pier Emilio Gennarini –, del 1989 (in cinque puntate, andate in onda dal 12 novembre).²⁵ L'uno e l'altro furono accompagnati da due parodie, parodie sia del romanzo sia delle riduzioni televisive: quella musicale (a cavallo tra operetta, rivista e sceneggiato) del 1985 del Quartetto Cetra, già pensata per la «Biblioteca di Studio uno» nel 1964;²⁶ e l'analoga impresa, ma articolata addirittura in una miniserie in cinque puntate – come lo sceneggiato di Nocita – di Massimo Lopez, Anna Marchesini, Tullio Solenghi, andata in onda nel gennaio 1990, a ridosso della versione Nocita.

²⁴ Utile, anche in relazione alla resa dello sceneggiato televisivo, rileggere quanto Bacchelli aveva scritto al tempo della produzione Lux non giunta a compimento: cfr. *Riccardo Bacchelli. Criteri di massima per la sceneggiatura dei «Promessi sposi»*, in *Promessi sposi d'autore*, cit., pp. 60-66 (già, a cura di S. S. NIGRO, in «La modernità letteraria», 2, 2009, pp. 131-135, con titolo pressoché identico).

²⁵ Meno rilevante, ma comunque da registrare, il *Renzo e Lucia* di Francesca Archibugi, andato in onda in due puntate il 13-14 gennaio 2004 su Canale 5. Per le riduzioni televisive del romanzo si veda almeno A. GRASSO, *Col segno di poi*, in *Le mille e una volta dei Promessi sposi*, cit., pp. 179-218.

²⁶ La parodia dei *Promessi sposi* andò in onda all'interno del varietà *Al Paradise*. Secondo la testimonianza di V. SAVONA, *Gli indimenticabili Cetra*, Milano, Sperling & Kupfer, 1992, era già stata prevista nel 1964, ma la Rai la ostacolò per timore di danneggiare il lavoro di Bolchi in preparazione.

FIGORELLA FRISONI*

EKPHRASIS: L'ARTE FIGURATIVA
ATTRAVERSO LA PAROLA.
SPUNTI DI RIFLESSIONE SU QUALCHE CASO
IN ETÀ MODERNA**

Lo scritto che segue rielabora, con qualche aggiunta, quanto esposto nella sede dell'Ateneo il 26 novembre 2021, nell'ambito del ciclo dei *Venerdì della Classe di Lettere* dedicato alle "Traduzioni. Dire proprio le stesse cose ... o quasi" e destinato alle scuole superiori di Brescia. Mi permetto, quindi, una breve premessa sul significato di *ekphrasis*.

Ekphrasis (o anche ekfrasi, ècfrasi, ecphrasis o ècfrasis) è un termine di derivazione greca (ἐκφρασις: derivato di ἐκφράζω «descrivere con eleganza», da ἐκ «fuori» e φράζω «parlare; designare un oggetto inanimato con un nome») e indica la descrizione verbale di un'opera d'arte visiva, come ad esempio un quadro, una scultura o un'opera architettonica.

In uno scritto retorico attribuito a Ermogene (II sec. d.C.), l'*ekphrasis* è definita «un discorso descrittivo che pone l'oggetto sotto gli occhi con efficacia».¹ Nella voce da lui dedicata alla figura retorica Lucia Faedo elenca una nutrita serie di esempi, a partire dalla descrizione di Omero dello scudo di Achille e ne rileva l'importanza per la conoscenza del mondo antico,

* Storica dell'arte. Socia effettiva dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 19 novembre 2021 in occasione del quarto ciclo di incontri organizzato dalla Classe di Lettere dal titolo "*Traduzioni: Dire proprio le stesse cose ... o quasi*".

¹ Gli scritti di Ermogene vennero pubblicati da Aldo Manuzio (1508-1509) e ripresi, collazionandoli con altre edizioni, a cura di Hugo Rabe nella raccolta completa degli scritti del retore: *Opera Hermogenis*, Leipzig 1913 (10, p. 22, per la citazione). I *Progymnasmata* sono esercizi retorici preliminari per acquisite abilità retorica. Si veda, in proposito, ROBERT. J. PENELLA, *The "Progymnasmata" in Imperial Greek Education*, in «The Classical World», vol. 105, n° 1, 2011, pp. 77-90. Quelli di Ermogene sono dodici.

anche in campo storico-artistico e antiquario². Ma ne abbiamo numerosi esempi, alcuni più noti, altri meno noti, in età moderna, vale a dire, per chi scrive, dal periodo rinascimentale a quello barocco e oltre. Esempi che in molti casi ci consentono di restituire o di recuperare opere perdute. E in altri casi aiutano ad una migliore comprensione delle opere d'arte, grazie sia alla descrizione dei letterati e degli storici a quelle contemporanei sia all'acribia interpretativa dei critici successivi, fino ai giorni nostri.

Perché l'*ekphrasis* è generalmente considerata una figura retorica nella quale un'arte tenta di correlarsi a un'altra arte definendo e descrivendo l'essenza e la forma dell'arte originaria, e nel far questo "rivela" e "porta alla vita" particolari normalmente invisibili a chi non sia esperto di quella particolare forma d'arte. Un'opera descrittiva di prosa o di poesia, un film o perfino una fotografia possono quindi evidenziare, ciascuna col linguaggio che le è proprio, il significato o le particolarità di una qualunque altra opera delle arti visuali, e nel far ciò espandere l'esperienza estetica del fruitore. Un quadro può rappresentare una scultura e viceversa, una poesia illustrare un quadro, una scultura ritrarre la protagonista di un racconto: nelle giuste circostanze una qualunque arte può descriverne una qualsiasi altra, specialmente se l'elemento retorico, inteso come il sentimento dell'artista quando ha creato l'opera, è presente.

Un caso interessante, esempio di un procedimento inverso rispetto al passaggio opera d'arte/interpretazione letteraria, è quello della *Tavola*, un dialogo filosofico, attribuito tradizionalmente al filosofo greco Cebete, discepolo di Socrate e personaggio dei dialoghi platonici Critone e Fedone, ma probabilmente databile al II secolo d. C. e quindi opera di altro autore, forse omonimo³. Il soggetto del dialogo è, appunto, un'*ekphrasis*, che, prendendo a pretesto la spiegazione che un vecchio offre a due giovani del significato di un'ex voto appeso nel tempio di Crono, illustra il percorso dell'uomo saggio alla ricerca della felicità attraverso il progresso nella sapienza e nella virtù, superando progressivi recinti, e parallelamente mostra i fallimenti di chi si affida alla fortuna o si perde in una vita viziosa. Di questa descrizione, che assume in età moderna connotazioni morali cristiane, si avvalsero numerosi artisti fiamminghi e francesi, ma anche italiani, come

² Sull'*ekphrasis* si veda la voce relativa di LUCIA FAEDO, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. II suppl., Roma 1994, pp. 432-434, dove si citano molti esempi dell'antichità, a partire dalla descrizione che Omero propone dello scudo di Achille. La studiosa riprende in parte anche l'ampia casistica elencata da Paul Friedländer nel saggio introduttivo all'edizione delle *ekphrasis* di Paolo Silenziario e di Giovanni di Gaza: in *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin 1912, pp. 1-131.

³ ERICH SCHLEIER, *Tabula Cebetis*, Berlino 1973; ONOFRIO GARGIULLI, *La Tavola di Cebete Tebano*, Napoli 2021.

Francesco Brizio, allievo di Ludovico Carracci, di cui ancora si conserva in collezione privata a Roma l'enorme tela che ornava il salone di Palazzo Angelelli a Bologna⁴.

Per tornare all'analisi delle opere d'arte attraverso la lettura critica, avverto che il testo che segue non vuole essere onnicomprensivo ma si limiterà a portare qualche esempio che appare particolarmente emblematico.

Lo storico Giorgio Vasari, forse perché egli stesso pittore, dimostra particolare sensibilità e intelligenza nelle descrizioni delle opere⁵. Nelle sue *Vite dei pittori*, redatta in due edizioni, la prima, del 1550, detta Torrentiniana, mirata sull'ambito toscano, la seconda, la Giuntina, del 1568, relativa anche al nord e al centro Italia, lascia spesso dettagliate narrazioni, non limitandosi all'aspetto formale o iconografico ma tentando di interpretare anche i sentimenti espressi dai volti dei personaggi. Le descrizioni di opere d'arte ottengono, quindi, uno spazio privilegiato nelle *Vite*, che superano i criteri inventariali e precettistici dei precedenti scritti sull'arte e costituiranno un modello per la trattatistica successiva.

IL PAGAMENTO DEL TRIBUTO DI MASACCIO NELLA CAPPELLA BRANCACCI

È il caso dell'attenta descrizione del riquadro con *Il pagamento del tributo* dipinto da Masaccio (ma con la collaborazione di Masolino nel volto di Cristo, dai lineamenti più delicati) sulle pareti della cappella Brancacci

⁴ Il bolognese Francesco Brizio (Bologna, 1574 ca. - 1623) esce dalla prolifica bottega di Ludovico Carracci. Per la tela Angelelli cfr. FIORELLA FRISONI, *Francesco Brizio*, in *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di Emilio Negro e Massimo Pirondini, Modena 1994, pp. 69, 71 fig. 68. Fra le opere fiamminghe e francesi mi limito a ricordare una bella tavola di anonimo fiammingo della fine del Cinquecento nel Rijksmuseum di Amsterdam <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/SK-A-2372> e la tela di Quentin Varin nel Museo di Rouen, databile al primo decennio del '600 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Varin,_Quentin_Tabula_cebetis.jpg). Ma sono soprattutto gli incisori a riprendere il soggetto: Frans Floris I, nel 1561, Jacob Matham, nel 1592, Romeyn de Hooghe, nel 1670 ca. Una ricca campionatura è reperibile sul web alla voce *Tabula Cebetis*.

⁵ Giorgio Vasari (Arezzo 1511 - 1574). Pittore di grande qualità ma anche architetto e letterato, lavora per i Medici con alterne fortune e, nei periodi di lontananza da Firenze, soggiorna a Roma, Napoli, Venezia, lavorando anche per l'Emilia, per la Romagna e per il Veneto. Avviata probabilmente a Roma, nell'ambito della corte farnesiana, la sua raccolta di biografie, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, venne data alle stampe in due volumi, nel 1550, per i tipi di Lorenzo Torrentino. Una seconda redazione più ampia, in tre volumi, venne affidata agli stampatori fiorentini Giunti e uscì nel 1568.

al Carmine di Firenze /fig. 1 /⁶. Vi si raffigura un episodio tratto dal *Vangelo* di Marco (17, 24-27), dove si legge che alle porte della città di Cafarnaò, gli esattori della cosiddetta “tassa del tempio”, un’imposta destinata al mantenimento dei sacerdoti e alla cura dell’edificio, chiesero a Gesù di pagare il dovuto. Pur dopo aver osservato che i figli dei re non erano tenuti a pagare le tasse ai loro padri (con chiara allusione al fatto che il figlio di Dio non avrebbe dovuto versare una tassa al Padre), per non dare motivo di scandalo Cristo ordinò a Pietro di andare in riva al lago di Tiberiade, gettare l’amo per pescare, tirare fuori il pesce che avrebbe abboccato e prendere la grossa moneta d’argento che questo aveva in bocca. Pietro ubbidì e con la moneta trovata venne pagata la tassa.

Il testo di Vasari suona così:

Ma tra l’altre notabilissima apparisce quella (la scena) dove San Piero per pagare il tributo cava per commissione di Cristo i danari del ventre del pesce, perché oltre il vedersi quivi in uno Apostolo che è nello ultimo il ritratto stesso di Masaccio, fatto da lui medesimo a lo specchio, che par vivo vivo, e’ vi si conosce lo ardore di San Piero nella dimanda e la attenzione degli Apostoli nelle varie attitudini intorno a Cristo, aspettando la risoluzione con gesti sì pronti che veramente appariscono vivi; et il San Piero massimamente, il quale nello affaticarsi a cavare i danari del ventre del pesce ha la testa focosa per lo stare chinato; e molto più quando e’ paga il tributo, dove si vede lo affetto del contare e la sete di colui che riscuote, che si guarda i danari in mano con grandissimo piacere⁷.

I punti salienti della lettura di Vasari sono, oltre all’indicazione generica e un po’ banale di gesti così naturali da parer vivi, l’individuazione dell’autoritratto del pittore nell’apostolo bruno con il manto rosato all’estremità destra del gruppo, il volto arrossato di Pietro per lo sforzo di stare chinato e la soddisfazione del gabelliere nel ricevere il denaro. Un racconto, quindi, anche di sentimenti.

⁶ La cappella della famiglia Brancacci, situata all’interno della chiesa di Santa Maria del Carmine, venne decorata a partire dal 1424 da Masolino da Panicale (al quale venne assegnata la commissione; Panicale, 1383 – Firenze, 1440/1447) con la collaborazione di Masaccio (Castel San Giovanni Valdarno, 1401 – Roma, 1428). Per la distinzione delle mani si veda ROBERTO LONGHI, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in “Critica d’arte”, 5, 1940, pp. 145-191. Solo di recente, a seguito di un restauro, si è compreso che il volto di Cristo all’interno della scena del *Tributo*, spetta a Masolino, nell’intento di raffigurarlo con lineamenti più delicati rispetto alla forza espressiva di Masaccio. Dopo la partenza di Masolino per l’Ungheria, nel settembre del 1425, Masaccio assunse la direzione dei lavori, che furono sospesi due o tre anni dopo, quando il pittore partì a sua volta per Roma. Il ciclo venne poi completato nel 1485 da Filippino Lippi.

⁷ GIORGIO VASARI, *Le Vite de’ più eccellenti architetti, scultori e pittori italiani da Cimabue insino a’ tempi nostri*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi (con riferimento all’edizione del 1550), Torino 1986, pp. 288-289.

GLI AFFRESCHI DI ERCOLE ROBERTI NELLA CAPPELLA GARGANELLI

Una particolare attenzione ai sentimenti Vasari la dimostra nel segnalare il dolore espresso dalla Vergine svenuta e dalle Marie che cercano di soccorrerla nell'affresco che ornava una delle pareti della cappella Garganelli nella Cattedrale di San Pietro a Bologna, dipinta a partire dal 1477 dal ferrarese Francesco del Cossa e, alla morte di questi, dal suo conterraneo Ercole Roberti⁸. La cappella, che Michelangelo aveva giudicato «una mezza Roma di bontà», andò perduta alla fine del Cinquecento per la dabbaggine dell'architetto Pietro Fiorini che, per rendere più ariosa la chiesa gotica, pensò bene di levare un pilastro ogni due, provocando così il crollo di un intero lato della cattedrale⁹. Ma Vasari aveva fatto in tempo a vederla dal vero, prima della seconda edizione delle *Vite* e, colpito dalla soluzione drammatica che Ercole aveva scelto per la *Crocefissione*, loda la capacità del pittore di differenziare le “teste”, di rendere lo scoppio del dolore nel pianto e, in definitiva, l'impegno dell'artista «cercando le fatiche dell'arte».

Egli figurò in una parete la Crocefissione di Cristo, cosa che è molto piena e bella, dove si vede figurato da lui, oltre il Cristo che già è morto, il tumulto de' Giudei venuti a vedere il Messia in croce, e tra questi una diversità di teste grandissima, avendo egli studiosissimamente cercato di farle tanto differenti l'una da l'altra che elle non si somiglino in cosa alcuna; e ve ne fece veramente qualcuna che, scoppiando di dolore nel pianto, assai chiaramente dimostra quanto e' cercasse imitare il vero. Èvvi lo svenimento della Madonna, che è pietosissimo; ma molto più compassionevole lo aiuto delle Marie inverso di quella, per vedersi ne' loro aspetti tanto dolore quanto è appena possibile immaginarsi nel morire la più cara cosa che tu abbia e stare in perdita della seconda. Ma tra l'altre cose notabili che vi sono è un Longino a cavallo in su una bestia

⁸ La decorazione della cappella venne affidata da Domenico Garganelli a Francesco del Cossa (Ferrara, 1436 - Bologna, 1478) verso il 1477, ma il pittore riuscì solo a scolpire la tomba terragna del committente e a completare parte delle volte perché morì poco dopo, di peste, nel 1478. L'opera venne allora affidata ad Ercole Roberti (Ferrara, 1451-1496). Non sono certe le date del completamento dell'opera, che alcuni datano addirittura al 1487-1490: secondo Vasari l'opera richiese ben dodici anni: “sette per condurla a fresco e cinque in ritoccarla a secco”.

⁹ L'apprezzamento di Michelangelo è registrato da PIETRO LAMO, *Graticola di Bologna*, Bologna 1560, p.31. Su Pietro Fiorini, in altri casi bravo architetto, si veda la voce di Wikipedia, abbastanza esauriente: https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Fiorini. Esegui all'inizio lavori per la fabbrica di San Pietro: nel 1593 costruì la cappella del cardinale Gabriele Paleotti (in seguito demolita) e nel 1599, sempre su incarico del Paleotti, si adoperò per la diminuzione del numero delle colonne della navata centrale per renderla più ampia. A seguito del crollo l'architetto fu costretto a fuggire a Modena per non essere incarcerato e venne perdonato solo una decina di anni dopo. La cattedrale di San Pietro, rappazzata, fu poi interamente ristrutturata nel Settecento ad opera dell'architetto Alfonso Torreggiani.

secca in iscorto, che ha rilievo grandissimo; et in lui si conosce la impietà nello avere aperto il lato di Cristo e la penitenza e conversione nel trovarsi ralluminato. Similmente in strana attitudine figurò alcuni soldati che si giuocano la veste di Cristo, con modi biz[z]arri di volti et abbigliamenti nel dosso. Sonvi figure infinite, et i ladroni in croce legati, e que' soldati che rompono loro le gambe, i quali di attitudini e forza non si possono quasi far meglio, e mostrano come egli aveva intelligenza cercando le fatiche dell'arte¹⁰.

Dei dipinti perduti restano alcune copie antiche, di pertinenza della Pinacoteca Nazionale di Bologna ma depositate nella sacrestia della Cattedrale/ fig. 2/, che corrispondono esattamente alla descrizione vasariana, ma, essendo molto sintetiche, non rendono appieno il registro delle emozioni.

Che invece traspare con forza dirompente nell'unico frammento superstite del ciclo, la testa della *Maddalena* che grida nell'accorrere verso la Croce (o la Madonna), anch'esso nella Pinacoteca Nazionale di Bologna / fig. 3/. Lo stacco a massello ha consentito una straordinaria conservazione della materia pittorica e dei particolari (la pelle arrossata dal pianto, le palpebre socchiuse, i denti visibili nella bocca spalancata, i capelli delineati uno a uno, sino all'eccellenza esecutiva delle lacrime cristalline sono particolari davvero strabilianti) che accentuano la tragicità del momento nell'espressione disperata del volto femminile¹¹.

LA DECORAZIONE DI LEONARDO E MICHELANGELO PER PALAZZO VECCHIO A FIRENZE

Affascinante è anche la lettura condotta da Vasari sui cartoni approntati da Leonardo e da Michelangelo per i due vasti dipinti murali (circa 17x7 metri) loro allogati nel 1503 dal confaloniere di giustizia Pier Soderini per la sala del Consiglio, oggi salone dei Cinquecento, in Palazzo Vecchio a Firenze, con la raffigurazione delle battaglie vittoriose (in realtà più che altro scaramucce) di Anghiari e di Cascina. Leonardo vi aveva sperimentato la tecnica dell'encausto, rivelatasi purtroppo fallimentare; Michelangelo era partito per Roma lasciando il lavoro forse nemmeno avviato, se non, appunto, per i cartoni. Da questi, appunto, deriva la descrizione vasariana che recita, per la *Battaglia di Anghiari* di Leonardo:

Per il che volendola condurre Lionardo, cominciò un cartone alla sala del Papa, luogo in Santa Maria Novella, dentrovi la storia di Niccolò Piccinino capitano del duca Filippo di Milano, nel quale disegnò un gruppo di cavalli che combattevano una bandiera, cosa che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga, perciò che in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli

uomini che ne' cavalli; tra ' quali due intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men vendetta coi denti che si faccia chi gli cavalca nel combattere detta bandiera; dove apiccato le mani un soldato, con la forza delle spalle, mentre mette il cavallo in fuga, rivolto egli con la persona, agrappato l'aste dello stendardo per sgusciarlo per forza delle mani di quattro, che due lo difendono con una mano per uno, e l'altra in aria con le spade tentano di tagliar l'aste, mentre che un soldato vecchio con un berretton rosso, gridando tiene una mano nell'aste, e con l'altra inalberato una storta mena con stizza un colpo per tagliar tutte a due le mani a coloro che con forza, digrignando i denti, tentano con fierissima attitudine di difendere la loro bandiera; oltra che in terra, fra le gambe de' cavagli, v'è dua figure in iscorto, che combattendo insieme, mentre uno in terra ha sopra uno soldato, che alzato il braccio quanto può, con quella forza maggiore gli mette alla gola il pugnale per finirgli la vita, e quello altro, con le gambe e con le braccia sbattuto, fa ciò che egli può per non volere la morte. Né si può esprimere il disegno che Lionardo fece negli abiti de' soldati, variatamente variati da lui; simile i cimieri e gli altri ornamenti, senza la maestria incredibile che egli mostrò nelle forme e lineamenti de' cavagli, i quali Lionardo meglio ch'altro maestro fece di bravura, di muscoli e di garbata bellezza.¹²

Mentre, per la *Battaglia di Càscina* di Michelangelo, lo storico usa le seguenti parole:

... cominciò un grandissimo cartone: né però volse mai ch'altri lo vedesse. E lo empie d'ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello istante si dava all'arme nel campo, fingendo che gli inimici li assalissero; e mentre che fuor dell'acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michele Agnolo disegnato chi tirava su uno, e chi calzandosi affrettava lo armarsi per dare aiuto a' compagni, altri affibbiarsi la corazza e molti mettersi altre armi indosso, et infiniti combattendo a cavallo cominciare la zuffa. Eravi fra l'altre figure un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una ghirlanda d'ellera, il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, che non potevano entrargli per avere le gambe umide dell'acqua, e sentendo il tumulto de' soldati e le grida et i romori de' tamburini, affrettandosi tirava per forza una calza; et oltra che tutti i muscoli e ' nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai quanto e' pativa e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi. Eranvi tamburini ancora, e figure che, coi panni avvolti, ignudi correvano verso la baruffa; e di stravaganti attitudini si scorgeva chi ritto e chi ginocchioni, o piegato o sospeso a giacere, et in aria attaccati con iscorti difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate et in varie maniere bozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti, e chi sfumato e con biacca lumeggiato, volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione.¹³

I cartoni originali non si sono conservati ma conosciamo almeno alcuni

¹² VASARI, pp. 557-558.

¹³ VASARI, pp. 921-922.

frammenti delle composizioni, che sono stati oggetto di studio dei pittori e più volte da loro copiati, perché restarono esposti per lungo tempo a disposizione degli interessati¹⁴. Particolare interesse suscitò, nel progetto approntato da Leonardo, la violentissima ‘lotta per la bandiera’ descritta all’inizio del brano di Vasari /fig. 4/, tanto da essere copiata persino da Peter Paul Rubens. Nelle copie dal cartone di Michelangelo, dinamico e attento alla resa anatomica dei corpi dei fiorentini sorpresi dal nemico mentre si stanno rinfrescando nel fiume, è possibile riscontrare la varietà di atteggiamenti descritti da Vasari: chi si allaccia le brache, chi suona la tuba, persino il vecchio che con fatica cerca di indossare la calza sulla gamba bagnata /fig. 5/.

RAFFAELLO NELLE STANZE VATICANE

Grande spazio concede Vasari alla decorazione delle Stanze vaticane, cui Raffaello attende, prima da solo e in seguito con l’aiuto di collaboratori fra il 1508 e il 1514. Qui egli individua con precisione i vari personaggi raffigurati, siano essi santi, filosofi, poeti, artisti, figure bibliche o personaggi contemporanei. Ma, al di là di questo, mi ha colpito in particolare la descrizione, nella Stanza cosiddetta di Eliodoro di una delle scene più belle, soprattutto sotto il profilo luministico: la lunetta con *La liberazione di san Pietro* / fig. 6 /.

Come mostrò ancora in questo medesimo luogo dirimetto a questa in una storia, quando San Piero nelle mani d’Erode in pregione è guardato dagli armati, dove tanta è l’architettura che ha tenuto in tal cosa e tanta la discrezione nel casamento della prigione, che invero gli altri appresso a lui hanno più di confusione ch’egli non ha di bellezza, cercando di continuo figurare le storie come elle sono scritte, e farvi dentro cose garbate et eccellenti: come mostra in questa l’orrore della prigione nel veder legato fra que’ due armati con le catene di ferro quel vecchio, il gravissimo sonno nelle guardie, il lucidissimo splendor dell’Angelo nelle scure tenebre della notte luminosamente far discernere tutte le minuzie delle carcere e vivacissimamente risplendere nell’armi di coloro, che i lustrì paressino bruniti più che se fussino di pittura. Né meno arte et ingegno è nello atto quando egli, sciolto da le catene, esce fuor di prigione accompa-

¹⁴ Di Leonardo si conservano numerosi disegni e copie dell’episodio centrale della composizione. Altrettanto numerose le copie dei cartoni di Michelangelo che comprendono una porzione più ampia di quello che doveva essere l’insieme. La più famosa è quella eseguita da Aristotile da Sangallo, databile al 1542 circa e conservata nelle collezioni private del conte di Leicester, a Holkham Hall, nel Norfolk. Sull’argomento abbastanza esaurienti sono le voci di Wikipedia, dedicate ai dipinti perduti o forse mai eseguiti: rispettivamente [https://it.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_Anghiari_\(Leonardo\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_Anghiari_(Leonardo)) e [https://it.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_Cascina_\(Michelangelo\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_Cascina_(Michelangelo)).

gnato dall'Angelo, dove mostra nel viso San Piero più tosto d'essere un sogno che visibile; come ancora si vede terrore e spavento in altre guardie, che armate fuor della prigione sentono il romore della porta di ferro, et una sentinella con una torcia in mano desta gli altri, e mentre con quella fa lor lume, reflattano i lumi della torcia in tutte le armi, e dove non percuote quella, serve un lume di luna. La quale invenzione avendola fatta Raffaello sopra la finestra, viene a esser quella facciata più scura, avvengaché quando si guarda tal pittura ti dà il lume nel viso, e contendono tanto bene insieme la luce viva con quella dipinta co' diversi lumi della notte, che ti par vedere il fumo della torcia, lo splendor dell'Angelo, con le scure tenebre della notte sì naturali e sì vere che non diresti mai che ella fussi dipinta, avendo espresso tanto propriamente sì difficile imaginazione.¹⁵

Con grande intelligenza, Vasari coglie la novità delle soluzioni raffaellesche attraverso la moltiplicazione delle fonti di luce, la figura dell'angelo, la fiaccola, il baluginare dell'alba, e «dove non percuote quella, serve un lume di luna», che producono magnifici riflessi sulle armi e sulle corazze delle guardie. E impariamo da lui che forse il pittore aveva ideato quella soluzione per portar lume ad una parete più scura, rispetto alle altre tre, perché su quella si apriva la finestra, che non poteva quindi illuminarla.

L'ESTASI DI SANTA CECILIA DI RAFFAELLO

Passando alle pale di Raffaello, speravo che Vasari avesse dedicato uno spazio più ampio a due pale meravigliose del pittore, la *Madonna di Foligno* e la *Madonna Sistina*. Vedo, invece, che la sua attenzione è stata attirata da una pala che pure amo molto ma che non viene in fondo molto considerata, pur avendo costituito un modello irrinunciabile per molta produzione artistica a venire: vale a dire l'*Estasi di Santa Cecilia*, un tempo nella chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna ed oggi nella Pinacoteca della stessa città /fig. 7/.

Et essendo stato creato Lorenzo Pucci, cardinale di Santi Quattro, sommo penitenziere, ebbe grazia con esso che egli facesse per San Giovanni in Monte di Bologna una tavola, la quale è oggi locata nella capella dove è il corpo della Beata Elena da l'Olio, nella quale opera mostrò quanto la grazia nelle delicatissime mani di Raffaello potesse insieme con l'arte. Evvi una Santa Cecilia che a un coro in cielo d'angeli abbagliati sta a udire il suono et è data in preda alla armonia, vedendosi nella sua testa quella astrazione che si vede nelle teste di coloro che sono in estasi; oltre che sono esparsi per terra instrumenti musici

¹⁵ VASARI, pp. 651, 652. La seconda delle Stanze Vaticane venne affrescata fra il 1511 e il 1514. *La liberazione di san Pietro* data probabilmente al 1512. L'episodio è tratto dagli *Atti degli Apostoli* 12, 5-12.

che non dipinti ma vivi e veri si conoscono, e similmente alcuni suoi veli e vestimenti di drappi d'oro e di seta, e sotto quelli un ciliccio meraviglioso. Èvvi un San Paulo, che posato il braccio destro in su la spada ignuda e la testa posta appoggiata alla mano, dove si vede espressa la considerazione della sua scienza non meno che l'aspetto della sua fierezza conversa in gravità, vestito d'un panno rosso semplice per mantello e tonica verde sotto quello, alla apostolica, e scalzo. Èvvi una Santa Maria Maddalena che tiene in mano un vaso di pietra finissima, in un posar leggiadrissimo, e svoltando la testa par tutta allegra in una vivezza della sua conversione, che certo in quel genere penso che meglio non si potesse fare: così le teste di Santo Agostino e di S. Giovanni Evangelista. E nel vero che l'altre pitture, da quei che l'hanno dipinte pitture nominare si possono: ma quelle di Raffaello vive, perché trema la carne, vedesi lo spirito, battono i sensi alle figure sue e vivacità viva vi si scorge....¹⁶

Vasari aveva evidentemente compreso la novità della soluzione ideata da Raffaello, che consisteva nel non presentare nella fascia superiore della pala figure divine ma nel trasformare la visione, astraendola, nell'ascolto dei cori angelici, tanto che l'estasi induce la santa ad abbandonare gli strumenti musicali del suono terreno e lasciare che il suo organo portatile perda addirittura le canne¹⁷.

GIOVAN PIETRO BELLORI E IL CARAVAGGIO

Passando al secolo successivo, il Seicento, interessante è il caso del romano Giovan Pietro Bellori, erudito e storico, membro dell'accademia di San Luca, l'equivalente del Vasari, insieme al fiorentino Filippo Baldinucci, per quanto riguarda il Seicento¹⁸. Perché nel 1672 dà alle stampe le sue *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, una pubblicazione nata sotto gli auspici della neonata Accademia di Francia a Roma, che raccoglie le biografie di dodici fra i più importanti artisti del Seicento. La premessa di quel testo, che riprende una prolusione esposta dal letterato nel 1664 presso l'Accademia romana di San Luca, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, è un vero e proprio manifesto teorico dell'estetica classicista. Che Bellori aveva sicuramente maturato grazie alla frequentazione di campioni di quell'orientamento quali il bolognese Domenichino, il francese

¹⁶ VASARI, *Le Vite*, pp 655, 656.

¹⁷ Olio su tavola trasportato su tela. Databile intorno al 1516. Si veda il catalogo della mostra *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1983 e FRANCESCA VALLI, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, 2. Da Raffaello ai Carracci*, Venezia 2006, scheda 283, pp. 418-427.

¹⁸ Roma, 1613 -1696.

Nicolas Poussin, il romano Andrea Sacchi. Tra gli artisti suoi contemporanei, Bellori apprezzò particolarmente l'opera di Guido Reni, di Nicolas Poussin - di cui fu amico personale - di Andrea Sacchi, del suo pupillo Maratta e soprattutto di Annibale Carracci, artista preso come esempio del suo concetto di bellezza ideale, in contrapposizione all'arte di Caravaggio, accusato da lui di copiare meccanicamente la realtà senza il fondamentale utilizzo dell'intelletto. La bellezza secondo il critico si raggiungeva infatti contemplando sì la Natura, ma successivamente rielaborandola tramite le idee sviluppatesi dopo la contemplazione di quest'ultima.

Quindi Bellori, anche se ne apprezzava il senso del colore e gli interessi giorgioneschi, non amava il Caravaggio. Però lo guardava, e con grande attenzione. Ne sono prova le menzioni, più volte ricordate, relative a due opere pervenute intorno alla metà del Seicento nella sede attuale (ma forse in origine di proprietà del cardinal Del Monte) ed oggi esposte nella Galleria Doria Pamphilj¹⁹.

Descrivendo la *Maddalena penitente*:

Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno in atto di asciugarsi i capelli, la ritrasse in una camera, ed aggiungendovi in terra un vasetto d'unguenti, con monili e gemme, la finse per Maddalena. Posa alquanto da un lato la faccia e s'imprime la guancia, il collo e 'l petto in una tinta pura, facile e vera, accompagnata dalla semplicità di tutta la figura, con le braccia in camicia e la veste gialla ritirata alle ginocchia dalla sottana bianca di damasco fiorato.²⁰

Bellori dimostra di aver compreso appieno la poetica di Caravaggio, laddove indica che il pittore, dopo aver ritratto una fanciulla di casa che si asciugava i capelli (poco importa che fosse la cortigiana Anna Bianchini che il pittore frequentava) «la finse per Maddalena» /fig. 12a/.

Mentre, del *Riposo in Egitto* apprezza soprattutto la figura dell'angelo, più consona ai suoi gusti, ispirato com'è al modello antico degli eroti:

Dipinse in un maggior quadro la Madonna che riposa dalla fuga in Egitto:

¹⁹ La *Maddalena*, generalmente datata agli anni 1594/1595, risulta registrata nell'inventario dei beni del cardinal Pietro Aldobrandini nel 1627 e arrivò alla famiglia che ancora la possiede nel 1640, a seguito del matrimonio fra Olimpia Aldobrandini con Camillo Pamphilj. Sulla committenza del *Riposo in Egitto* (1597) è ancora aperto un dibattito. Per altri studiosi, la figura dell'angelo musico, invece che ad un modello antico, potrebbe ispirarsi alla tela con *Ercole al bivio* dipinta da Annibale Carracci fra il 1595 e il 1596 per il Camerino Farnese a Roma, oggi conservata nel Museo Nazionale di Capodimonte. Certo che le date sono proprio a ridosso.

²⁰ GIOVANNI PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, ed. a cura di Evelina Borea, Torino 1976, p.215.

evvi un angelo in piedi che suona il violino, San Giuseppe sedente gli tiene avanti il libro delle note, e l'angelo è bellissimo, poiché volgendo la testa dolcemente in profilo va discoprendo le spalle alate e 'l resto dell'ignudo interrotto da un pannolino. Dall'altro lato siede la Madonna, e piegando il capo sembra dormire col bambino in seno.²¹

Ma, soprattutto, mi ha colpito la puntuale descrizione del dipinto raffigurante *I bari*, opera giovanile del pittore, databile al 1594, oggi conservato a Wadsworth, Kimbell Art Museum /fig. 8/, del tutto lontano dalle scelte estetiche dello storico, che però ne coglie appieno i collegamenti con Giorgione.

Veggonsi questi quadri nel palazzo del principe Pamphilio, ed un altro degno dell'istessa lode nelle camere del Cardinale Antonio Barberini, disposto in tre mezze figure ad un giuoco di carte. Finsevi un giovinetto con le carte in mano, ed una testa ben ritratta dal vivo in abito oscuro, e di rincontro a lui si volge in profilo un giovane fraudolente, appoggiato con una mano su la tavola da giuoco, e con l'altra dietro si cava una carta falsa dalla cinta, mentre il terzo vicino al giovinetto guarda li punti delle carte, e con tre dita della mano li palesa al compagno, il quale nel piegarsi sul tavolino espone la spalla al lume in giubbone giallo listato di fasce nere, né finto è il colore nell'imitazione. Sono questi li primi tratti del pennello di Michele in quella schietta maniera di Giorgione, con oscuri temperati; e Prospero acclamando il nuovo stile di Michele accresceva la stima delle sue opere con util proprio fra le prime persone della corte. Il giuoco fu comprato dal cardinal del Monte, che per dilettersi molto della pittura ridusse in buono stato Michele e lo sollevò, dandogli luogo onorato in casa fra' suoi gentiluomini.²²

Pochi anni dopo, nel 1678, veniva dato alle stampe a Bologna un testo dedicato alle vite dei pittori bolognesi, in due tomi, cui l'autore, il Conte e Canonico Carlo Cesare Malvasia (Bologna, 1616 –1693), assegnava il titolo di *Félsina pittrice*, dal nome etrusco ma latinizzato della città.

Pur avendolo consultato innumerevoli volte almeno da cinquant'anni a questa parte, devo ammettere che scorrendolo nuovamente, mi sono accorta di un aspetto che non avevo mai considerato, vale a dire il fatto che Malvasia dedica moltissimo spazio all'elencazione e alla descrizione delle incisioni dei tre Carracci, autografe o di loro collaboratori. Ma riprenderò più avanti questo argomento.

Le *Storie di Giasone* in Palazzo Fava a Bologna, prima impresa corale

²¹ *Ibidem*.

²² BELLORI, *Le vite*, p. 216. Mi permetto di avanzare dei dubbi sull'autografia di una seconda versione già di proprietà del collezionista e storico d'arte Denis Mahon e attualmente conservata nel Museo dell'Ordine dei cavalieri di San Giovanni di Clerkenwell (Londra).

dei tre Carracci, vengono seguite passo passo, con l'annotazione che, pur pagati pochissimo, i pittori:

prolusero ben tosto di rappresentare entro quel fregio le imprese di Giasone, come soggetto copioso e ferace, per isbizzarrirsi nei varii pensieri, vi si ricercano; entrandovi e porti e fiumi e mari e monti e pianure e selve; steccati, combattimenti e terrestri e marittimi, e con giganti e con belve e con mostri; giuochi, balli, imbarchi, sponsalizii, incantesimi. morti, funerali, sacrificii e simili diversità che mai terminano²³.

e lo stesso vale per le *Storie di Romolo e Remo* in Palazzo Magnani, sempre a Bologna, e per la decorazione della volta della Galleria Farnese nel palazzo romano della famiglia, o anche per altri dipinti profani.

Ma la bellissima *Pietà* dipinta da Annibale nel 1585 per l'altar maggiore della chiesa dei Cappuccini di Parma (oggi nella Galleria Nazionale in Palazzo della Pilotta) /fig. 9/ viene semplicemente citata²⁴ (forse non l'aveva potuta esaminare dal vero?), laddove Bellori dedica alla pala un'accurata descrizione:

Fermatosi in Parma si applicò tutto allo studio del Coreggio, come si riconosce nella bellissima tavola della Pietà sopra il maggiore altare della Chiesa dei Padri Cappuccini della medesima Città. Figurò nel mezzo il morto Redentore svelato da un lenzuolo, ed assiso sopra la base del monumento: vedesi il sacro corpo con le braccia pendenti, e con la spalla appoggiata al seno della madre, la quale sedendo più sollevata, tiene la destra mano sotto la guancia del figliuolo; e nel reggerlo così morto, vinta dall'affanno vien meno, e s'abbandona indietro su l'arca del sepolcro. Fingevi dentro San Giovanni, che accorre per aiutarla; e si vede in mezza figura, con una mano verso la Vergine, l'altra posata su l'urna. Dal lato destro appariscono alquanto due Angeli, che pietosamente la soccorrono, sostentandola di dietro: cade la smorta faccia su la spalla sinistra col braccio, e la mano pendente dal monumento: siche sembra la Madre estinta col Figlio. Da questo lato sotto San Giovanni, evvi Madalena ginocchione di profilo, con le mani incrocicchiate al petto, in espressione di dolore, piangendo dietro à Cristo; di rincontro San Francesco piega le ginocchia à terra, stende le braccia, e le mani verso il Signore, e guarda al popolo, invitandolo alla meditatione del misterio doloroso. Al fianco del Serafico succede Santa Chiara in piedi, posa la mano sinistra su la spalla destra, e si stringe nell'affetto, e nella contemplatione; con l'altra mano tiene la custodia Sacramentale del divino Pane; e nell'aria s'inalza in mezzo un Angelo sedente frà le nubi, il quale abbraccia, e porta la croce sollevata su la spalla, accompagnato da amoretti celesti, diffondendosi la luce. Le figure campeggiano in un masso oscuro, dov'è situato il monumento, che è un'arca sopra un zoccolo, o base, che serve per sedile al corpo del Signore.

²³ CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. 1841, Bologna, I, pp. 271-274.

²⁴ MALVASIA, *Felsina pittrice*, p. 282.

individuandone anche i riferimenti al Correggio²⁵. Per tornare all'interesse malvasiano per le incisioni, ricordo che lo scrittore inserisce nel suo testo un nutrito elenco di stampe corredato di sintetiche descrizioni²⁶, /fig. 10/:

La tanto giusta, corretta e tenerona Venere, così ben dormiente nuda sopra serico letto, appoggiante la sinistra sopra ben spiumacciato origliere, la destra stesa, e poggiate sul ventre; scoperta ai piedi e mirata da curioso satiro, minacciato con l'arco alzato e irriso col dito in bocca da Amore sotto il mezzo padiglione; con lontananza di paese; bellissima acqua forte e aggiustata col bolino; once 7 per once 5 scarse; per traverso sottovì in un angolo 1592 AC.²⁷

E da qui si può partire per segnalare un diverso esempio di *ekphrasis*: questa volta è tutto interna ai fenomeni artistici ma sempre di traduzione si tratta. È il settore delle incisioni di riproduzione che, soprattutto a partire dal Cinquecento contribuì a divulgare, per chi non potesse visionare direttamente le opere originali, le "invenzioni" dei pittori. Un fenomeno che all'interno della bottega di Raffaello assume una connotazione quasi "industriale" e con forti introiti economici e che continuerà nei secoli successivi attraverso, come si è detto, i Carracci (Agostino, in particolare, divulgatore dei modelli di Tiziano, del Veronese e di Tintoretto) e gli incisori fiamminghi, moltiplicandosi poi in modo esponenziale nel Settecento e soprattutto nell'Ottocento. Fornendo, così, veri e propri surrogati degli originali, utili non solo ai collezionisti ma anche agli artisti, per i quali costituivano un fondamentale repertorio e uno strumento di formazione²⁸.

DAL SETTECENTO AL NOVECENTO

Se nel suo testo fondamentale per la classificazione dell'arte italiana Luigi Lanzi²⁹, tutto preso dal desiderio di costruire una griglia cronologica

²⁵ BELLORI *Le vite*, pp. 34-35.

²⁶ MALVASIA, *Felsina pittrice*, I, pp. 73-88.

²⁷ MALVASIA, *Felsina pittrice*, I, pp. 86. Annibale Carracci, *Venere spiata da un satiro*, acquaforte, siglata A.C. e datata 1592. Si veda anche Diane DeGrazia Bohlin, *Prints and related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*, scheda 17, pp. 450-451.

²⁸ *Raffaello. L'invenzione del divino pittore, catalogo della mostra* (Brescia, Museo di Santa Giulia, Pinacoteca Tosio Martinengo e Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, 2 ottobre 2020 – 10 gennaio 2021) a cura di Roberta D'Adda, Milano 2020.

²⁹ Treia, 1732-Firenze, 1810. LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia*, I ed., 1792; II redazione, voll. I-II, Bassano del Grappa 1795-1796. Conclude con un'edizione definitiva: *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, III redazione aumentata*, voll. I-VI, Bassano del Grappa 1809.

e geografica dell'arte italiana trascura del tutto la descrizione delle opere, Giovanni Battista Cavalcaselle utilizza, per conservare memoria delle opere incontrate nelle sue ricognizioni, la tecnica del disegno, raccogliendo in una serie di taccuini puntuali appunti grafici, resi con indubbia abilità (aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti a Venezia), e annotando anche, per ogni sfondo o campitura, i colori relativi³⁰.

Per uno dei più grandi e originali storici dell'arte del Novecento, Roberto Longhi, fondamentale è il rapporto fra la visione e la sua interpretazione attraverso la parola. Erede della tradizione purovisibilista, legge l'arte antica anche alla luce dei movimenti artistici a lui contemporanei; si pone subito in posizione personale e libera dai vincoli accademici e dalla tradizione. Fin dalla sua tesi di laurea sul Caravaggio organizza la sua interpretazione dell'arte, che per lui è soprattutto una rete di relazioni, sia con altre espressioni artistiche, ma anche con la storia, la filosofia, per non dimenticare la tecnica. Esprime benissimo questo suo concetto nel saggio *Proposte per una critica d'arte*, inserito ad apertura del primo numero della rivista da lui fondata nel 1951: "Paragone"³¹. Importantissimi per lui sono il valore letterario della scrittura d'arte e il concetto che la parola debba avvicinarsi il più possibile all'opera, che è di per sé documento. Le sue esposizioni (o traslitterazioni), però, sono sempre molto concise e toccano solo i punti essenziali alla sua interpretazione, in molti casi legati al dibattito fra ombra e luce, che era elemento fondante dei suoi precoci studi sul Caravaggio.

Porto solo un esempio "nostro": sulla *Pentecoste* del Moretto, un tempo nella chiesa bresciana di San Giuseppe ed oggi in Pinacoteca /fig. 11/, Longhi scrive:

Ecco nella Pentecoste l'ombra che riga per tre volte il pavimento marmo-

³⁰ Legnago, 1819 – Roma, 1897. Esule dall'Italia per motivi politici, soggiornò a lungo in Inghilterra dove venne considerato fra i massimi esperti dell'arte italiana. Con Joseph Archer Crowe, conosciuto in Germania nel 1847, produsse diverse pubblicazioni sull'arte italiana a partire da *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, I-III, London 1864-1866. Il testo fu poi pubblicato in lingua italiana con notevoli ampliamenti: GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE e JOSEPH ARCHER CROWE, *Storia della pittura in Italia dal sec. II al sec. XVI, I-VIII*, Firenze 1875-1898. Sullo storico si veda la voce *Cavalcaselle, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 22, Roma, 1979, pp. 640-644. I taccuini, conservati in gran parte della Biblioteca Marciana di Venezia, consentono di ricostruire il suo metodo di lavoro, molto accurato e moderno: un primo veloce schizzo a matita veniva poi rifinito a china e corredato di annotazioni relative a particolarità, scritte e colorate. Sul versante bresciano, questa sua pratica è stata ben analizzata da CHIARA PARISIO, *La pittura bresciana nella letteratura artistica*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di Mina Gregori, CARIPLO, Cinisello Balsamo (Milano) 1986, pp.261-265.

³¹ Alba, 1890 - Firenze, 1970.

reo; ecco i due apostoli in primo piano, anzi in parte fuori dal primo piano, appoggiati al di qua del pilastro estremo; per di più ostentando, contro il decoro, le piante dei piedi scalzi.³²,

proponendo così un ideale collegamento, sia nelle piante dei piedi in evidenza sia nella interferenza dello spazio sacro con quello dello spettatore, fra il dipinto bresciano e la *Madonna di Loreto* del Caravaggio in Santa Maria del Popolo.

Anche se esula in parte da questa trattazione mi piace segnalare che anche altre arti come la fotografia, il cinema o il teatro “traducono” nel loro linguaggio specifico opere pertinenti ad altre aree, come la pittura e la scultura.

È stato più volte notato il rimando di una scena del film di Pier Paolo Pasolini *Mamma Roma*, quella che vede il giovane Ettore legato entro una cella ad un letto di contenzione, sul quale morirà, al *Compianto sul Cristo morto* di Andrea Mantegna nella Pinacoteca di Brera³³.

Ma, almeno in un caso, il film è costruito interamente intorno all'opera di un pittore. Nel 1986 usciva *Caravaggio*, del regista *underground* inglese Derek Jarman³⁴ che, per rappresentare la vita del Merisi parte dalle sue opere, utilizzando continui riferimenti pittorici. Si tratta di un film

³² ROBERTO LONGHI, *Quesiti caravaggeschi, II. I precedenti*, in «Pinacotheca», 5-6, pp. 258-320, ried. in “Opere complete di R.L.”, IV, *Me pinxit e Quesiti caravaggeschi*, 1928-1934, Firenze 1968, p. 111. Sul dipinto (olio su tela, 249x167 cm; 1543-1544) si veda VALERIO GUAZZONI, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, Venezia 2014, scheda 124, pp. 241-243.

³³ Il lungometraggio fu presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1962. L'accostamento non soddisfece il regista, che trovò il collegamento troppo scontato, e, tramite una rivista legata al P.C.I. inviò nello stesso anno a Roberto Longhi, delle cui lezioni era stato appassionato allievo presso l'Università di Bologna, l'invito a correggere i critici: “si potrebbe parlare di un'assurda e squisita mistione di Masaccio e Caravaggio”, soprattutto per i contrasti fra ombra e luce entro la cella buia. Peraltro, il riferimento alla tela di Mantegna è innegabile. Cfr. FRANCESCO SIRLETO, *In “Mamma Roma” di Pasolini, la morte di Ettore e il Cristo morto del Mantegna*, 20 Gennaio 2022: <https://abitarearoma.it/in-mamma-roma-di-pasolini-la-morte-di-ettore-e-il-cristo-morto-del-mantegna/>, consultato in data 11 gennaio 2023. Per chi volesse divertirsi, inserisco qualche link che raccoglie collegamenti fra scene di film e opere d'arte: <https://libreriamo.it/intrattenimento/arte-cinema-quando-quadri-famosi-diventano-film/>; <https://www.artribune.com/television/2016/03/quando-il-cinema-cita-la-pittura-un-video-svela-i-prestiti-piu-famosi/>; <https://insideart.eu/2017/07/08/tre-video-racchiudono-le-analogie-tra-le-scene-di-film-e-celebrati-opere-d-arte/>.

³⁴ Michael Derek Elworthy Jarman (Londra, 1942 –1994) vede nell'omosessualità di Caravaggio la ribellione al puritanesimo del mondo a lui contemporaneo; la vita sregolata del pittore va in parallelo con la sua arte rivoluzionaria e il regista in fondo si rispecchia in questo atteggiamento.

difficile, un po' lento e sicuramente provocatorio, ma molto suggestivo, soprattutto per chi già conosce la produzione del grande pittore lombardo. Al di là della scelta di privilegiare l'orientamento omosessuale del Caravaggio (tanto da scegliere per il personaggio della cortigiana Lena, amante del pittore, un'attrice androgina come Tilda Swinton /fig. 12b/), il regista reinterpreta i suoi dipinti come se il pittore, dopo aver disposto i personaggi in una sorta *tableaux vivants*, li avesse ripresi così come li aveva raccolti in ambienti tenebrosi e illuminati da un occasionale fascio di luce³⁵.

Sulla stessa scia, e con esiti altrettanto affascinanti, vanno le rappresentazioni teatrali della Compagnia teatrale Ludovica Rambelli, che si svolgono in diverse sedi, anche prestigiose /fig. 13/. Sotto il titolo de *La conversione di un cavallo*, che allude alla prima versione de la *Conversione di san Paolo* dipinta dal Caravaggio per la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma, gli attori ricompongono in scena, attraverso i loro corpi e l'ausilio di oggetti di uso comune e stoffe drappeggiate, in *tableaux vivants*, con passaggi fluidi fra una scena e l'altra, i dipinti più famosi del pittore³⁶. Un'esibizione coinvolgente per il pubblico ma interessante anche per gli addetti ai lavori che, come è capitato a chi scrive, scoprono nuovi e originali e modi di "tradurre" le opere d'arte.

³⁵ Mi sembra interessante osservare che nella sua monografia sul Caravaggio Longhi (ROBERTO LONGHI, *Il Caravaggio*, Milano 1952; ed. ampliata, 1968; e segg. edizioni) adotta sovente, per spiegare gli effetti di luce, termini pertinenti all'arte e alla tecnica cinematografiche: uno è "fotogramma".

³⁶ All'interno di un progetto didattico della Facoltà di Architettura Luigi Vanvitelli di Napoli, che prevedeva un seminario sulla moda, Ludovica Rambelli e Dora De Maio hanno elaborato nel 2006 un progetto sul tema dei *tableaux vivants*, che vede gli artisti ricostruire le più famose tele del Caravaggio (l'esito finale ha raggiunto il numero di ventitré "traduzioni"). I cambi sono a vista e la rappresentazione è accompagnata da brani di musica classica. La regista è purtroppo mancata nel 2017 ma la compagnia ha continuato a svolgere la sua attività con grande successo in molte sedi, compresi chiese e musei, come il Museo Diocesano di Napoli, dove ha sede. Inserisco il link della rappresentazione svoltasi il 15 settembre 2018 presso la chiesa di San Francesco a Sutri: <https://youtu.be/nIeyulbiB0A>, dove i dipinti "tradotti" sono quattordici. Per chi volesse guardare il video, inserisco qui l'elenco delle opere per facilitarne l'individuazione, la cui sequenza non segue l'ordine cronologica della produzione dell'artista: la *Deposizione nel sepolcro* e la *Crocifissione di san Pietro* della Pinacoteca Vaticana, la *Maddalena in estasi*, perduta ma nota attraverso diverse copie, la *Decollazione del Battista* di Malta, l'unico dipinto firmato dal pittore, la *Giuditta Coppi*, la *Flagellazione* di Napoli, il *Martirio di san Matteo* della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, l'*Annunciazione* di Nancy, il *Riposo in Egitto* della Galleria Doria Pamphilij a Roma, il *Narciso* della Galleria Nazionale d'arte antica di Roma, la *Resurrezione di Lazzaro* di Messina, l'*Estasi di san Francesco* di Hartford, il *Bacco* degli Uffizi e, infine, la *Fiscella* della Pinacoteca Ambrosiana. Per un'intervista a Ludovica Rambelli rimando a: <https://www.youtube.com/watch?v=wJswNBpw53c>.



Fig. 1

Masaccio (e Masolino), *Il pagamento del tributo*, Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci



Fig. 2

Francesco Carboni, *Crocifissione* (copia parziale del dipinto murale di Ercole Roberti già nella cappella Garganelli in San Petronio) Bologna, Pinacoteca Nazionale (in deposito presso la cattedrale di San Pietro



Fig. 3

Ercole Roberti, *Maddalena*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



Fig. 4

Peter Paul Rubens, Copia dal cartone di Leonardo per la *Battaglia di Anghiari*, Parigi, Museo del Louvre



Fig. 5

Aristotele da Sangallo, Copia della sezione centrale del cartone di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina*, Norfolk, Holkam Hall

Fig. 6
Raffaello, *La liberazione di San Pietro*, Città del Vaticano, Stanze Vaticane, Stanza di Eliodoro



Fig. 7
Raffaello, *Santa Cecilia in estasi fra i santi Paolo, Giovanni Evangelista, Agostino e Maddalena*
Bologna, Pinacoteca Nazionale (dalla chiesa di San Giovanni in Monte in Bologna)

Fig. 8
Caravaggio, *I bari*, Fort
Worth (Texas), Kimbell
Art Museum



Fig. 9
Annibale Carracci, *Cristo
deposto, la Vergine, i santi
Giovanni Evangelista, Mad-
dalena, Chiara, Francesco,
e angeli con i simboli della
Passione (Pala dei Cappuc-
cini)*, Parma, Pinacoteca
Nazionale



Fig. 10

Annibale Carracci, *Venere spiata da un satiro*, acquaforte, siglata A.C. e datata 1592

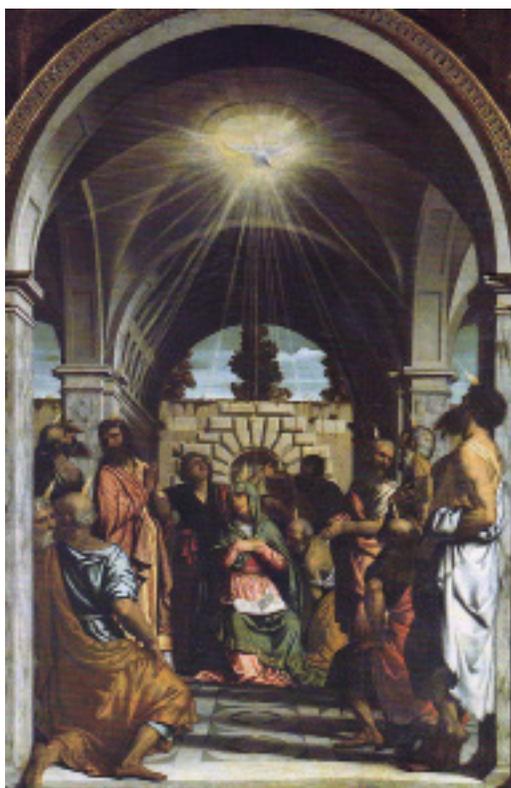


Fig. 11

Alessandro Bonvicino, il Moretto, *Pentecoste*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo (dalla chiesa di San Giuseppe in Brescia)

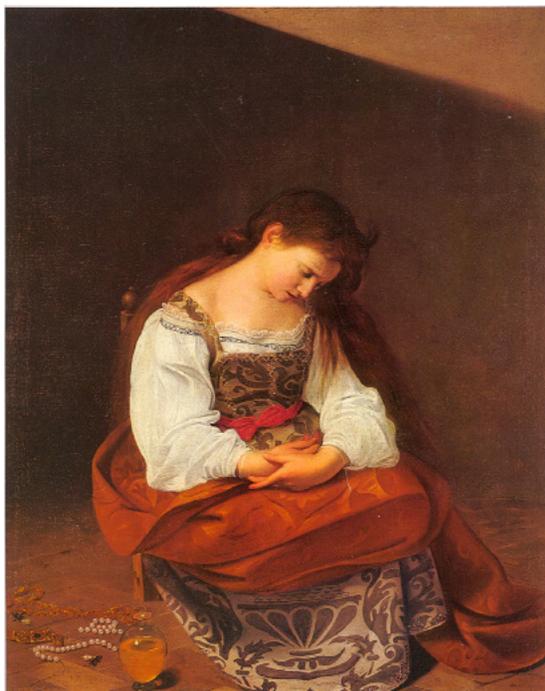


Fig. 12a
Caravaggio, *Maddalena
penitente*, Roma, Galleria
Doria Pamphilj



Fig. 12b
Tilda Swinton come Mad-
dalena. Foto di scena del
film *Caravaggio* di Derek
Jerman



Fig. 13

Compagnia teatrale Ludovica Rambelli, Tableau Vivant de la *Resurrezione di Lazzaro* del Caravaggio

GHERARDO UGOLINI*

PASOLINI TRADUTTORE DI ESCHILO**

L'approccio di Pier Paolo Pasolini alla cultura classica e la ricezione dell'antico nella sua produzione artistica costituiscono un capitolo molto affascinante nell'ambito dei cosiddetti *Classical Reception Studies*, gli studi sulla tradizione classica. Non a caso negli ultimi tempi si sono moltiplicate le pubblicazioni, i convegni i contributi di ricerca su questo tema¹. La fascinazione scaturisce soprattutto dal grande eclettismo di Pasolini che lo ha portato a farsi artefice di una ricezione molto particolare della cultura greca e romana – in verità molto più greca che romana –, capace di contaminare gli spunti della tradizione antica con suggestioni moderne e contemporanee, per esempio con la psicanalisi, ma anche di rivisitare il patrimonio della mitologia greca alla luce di una propria specifica ideologia. Soprattutto colpisce la versatilità con cui Pasolini si è misurato nel corso della sua carriera artistica con i temi della classicità nei più svariati campi: in quello della traduzione, in quello della pura mitopoiesi drammaturgica (si pensi al dramma *Pilade*, una totale invenzione drammaturgica ispirata da personaggi del mito greco, in cui rende protagonista eponimo un personaggio secondario di Eschilo, appunto Pilade, che nelle *Coefore* recita solo tre versi²), e infine, in quello del cinema con i suoi film “mitologici” (*Edipo*

* Università degli Studi di Verona.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 19 novembre 2021 in occasione del quarto ciclo di incontri organizzato dalla Classe di Lettere dal titolo “Traduzioni: Dire proroprio le stesse cose ... o quasi”. Ringrazio gli amici e i colleghi che sono intervenuti nella discussione fornendo utili spunti di approfondimento e ulteriori indicazioni di ricerca.

1 Si vedano i volumi miscelanei *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. Todini, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995 e *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. Fabbro, Forum, Udine 2006. Cfr. inoltre la monografia di M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2007 (prima ed. La Nuova Italia, Firenze 1996) e quella di A. CERICA, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Mimesis, Milano 2022.

² Il *Pilade* fu concepito nel 1966, pubblicato sulla rivista «Nuovi Argomenti» nel 1967

re, *Medea*, *Appunti per un' Orestide africana*) girati tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta.

Il tema di questo contributo riguarda Pasolini come traduttore dell'*Oresteia* di Eschilo e mi occuperò di due momenti distinti e complementari della ricezione pasoliniana della celebre trilogia del drammaturgo di Eleusi, che andò in scena per la prima volta ad Atene nel 458 a.C. e che si è conservata per intero. Si tratta precisamente della traduzione italiana che Pasolini approntò nei primi mesi del 1960 in vista della rappresentazione al Teatro Greco di Siracusa, per la regia di Luciano Lucignani e Vittorio Gassmann. Il secondo momento non è una traduzione vera e propria, nel senso più tecnico del termine, bensì un adattamento cinematografico: si tratta del film *Appunti per un' Orestide africana*, girato tra il 1968 e il 1969, ma presentato nel 1973 alla Mostra del cinema di Venezia. In entrambi i casi Pasolini si è confrontato con il modello tragico greco e con l'antica saga della stirpe degli Atridi in un modo originale, fortemente creativo e attento all'attualità del suo tempo, producendo spunti interpretativi ogni volta differenti.

ORESTEA PER IL TEATRO GRECO DI SIRACUSA

Secondo una tradizione iniziata nel 1914 al Teatro Greco di Siracusa vengono allestite a scadenza regolare rappresentazioni di tragedie e commedie greche e romane, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico. Le messinscene vengono affidate a registi e attori di prestigio e vige il principio di commissionare ogni anno la traduzione dei testi da rappresentare a studiosi o letterati, affinché ne predispongano una versione nuova. In

e messo in scena nel 1969 al Teatro antico di Taormina. Il testo si legge in P.P. PASOLINI, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, pp. 357-458. Sull'interpretazione di questo dramma cfr. E. SICILIANO, *Pilade, politica e storia*, in *Il mito greco*, a cura di E. Fabbro, cit., pp. 69-76, e G. UGOLINI, *L'Oresteia come ideologia. Pasolini e il mito degli Atridi*, in *Un passo avanti. Scritti e studi per Giovanni Spagnoletti*, a cura di M. Galli e A. Izzi, Mimesis, Milano 2019, pp. 339-357, in particolare pp. 349-351. Un caso analogo al *Pilade* è costituito dal dramma prosimetrico giovanile *Edipo all'alba* del 1941-1942, pubblicato postumo (testo parziale in P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., pp. 19-32). L'edizione critica di *Edipo all'alba* è stata curata da G. Trevisan (tesi di laurea discussa alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Udine, a.a. 2004/05), ma non risulta ancora edita. Il testo integrale è pubblicato ora da A. Cerica in *Pasolini e Bologna. Gli anni della formazione e i ritorni*, a cura di M.A. Bazzocchi e R. Chiesi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2022, pp. 203-239. Cfr. G. TREVISAN, «Io griderò chiara e intatta la mia vergogna». *Studio su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, «Studi pasoliniani» 2, 2008, pp. 55-71 e G. TREVISAN, *Il teatro dell'io. Mito, sacro, tragico. Su «Edipo all'alba» di Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di A. Felice e G. Guccini, Marsilio, Venezia, 2012, pp. 37-43.

quest'ottica, nell'autunno del 1959 il comitato organizzatore dell'INDA mise in programma la rappresentazione dell'*Oresteia* di Eschilo e stabilì di affidarne la regia a Luciano Lucignani e Vittorio Gassman, ideatori e artefici del progetto denominato "Teatro popolare italiano", una compagnia che nel corso degli anni Cinquanta aveva raggiunto notevoli risultati nello sforzo di rendere il teatro accessibile a quante più persone possibile. Gassman contattò Pasolini per sondare la sua disponibilità quale traduttore della trilogia di Eschilo, e Pasolini accettò con grande piacere, lavorando intensamente dall'autunno 1959 al febbraio 1960. La traduzione doveva essere, infatti, consegnata entro la fine di febbraio così da poter essere utilizzata per le prove dello spettacolo, che poi debuttò il 19 maggio e rimase in cartellone fino al 5 giugno dello stesso anno.

A quel punto della sua vita Pasolini aveva 37 anni, viveva a Roma ed era già un intellettuale piuttosto affermato, conosciuto soprattutto come poeta (liriche in friulano e in italiano: *La meglio gioventù* 1954; *Le ceneri di Gramsci* 1957; *L'usignolo della Chiesa cattolica* 1958) e come narratore (*Ragazzi di vita* 1955; *Una vita violenta* 1959). Non aveva ancora conseguito una fama internazionale, anche perché non si era ancora cimentato nel cinema (i primi film saranno girati di lì a poco: *Accattone* 1961, *Mamma Roma* 1962). Era certamente una personalità emergente della scena culturale, molto apprezzato negli ambienti progressisti della cultura romana. Sul piano ideologico aveva già elaborato alcune delle idee chiave che accompagneranno le sue polemiche successive, a partire dalla condanna della modernizzazione neocapitalistica che cancella le culture arcaiche e contadine e diffonde omologazione.

Come traduttore dalle lingue classiche da giovane si era cimentato in una versione in dialetto friulano di alcuni frammenti di Saffo (risalente agli anni 1945-1947)³; al biennio 1959-1960, in concomitanza con l'incarico dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, risale una traduzione dell'*Eneide* (vv. 1-301 del primo libro)⁴ e della tragedia *Antigone* di Sofocle

³ Le traduzioni dei frammenti di Saffo sono pubblicate in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, vol. 2, pp. 1328-1331. Cfr. F. CONDELLO, *Pasolini traduttore di Saffo: note di lettura*, «Testo a fronte» 18 (37), 2007, pp. 23-40, e A. CERICA, *Pasolini e i poeti antichi*, cit., pp. 123-137.

⁴ La traduzione dell'*Eneide* è pubblicata in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., vol. 2, pp. 1332-1349. Cfr. G. BELARDINELLI, *Canto la lotta d'un uomo. Pasolini traduttore dell'Eneide*, in *Un compito infinito. Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di F. Condello e A. Rodighiero, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 61-76; P. LAGO, *Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'Eneide*, «Semicerchio», 46, 2012, pp. 23-30; A. CERICA, *Pasolini e i poeti antichi*, cit., pp. 341-358.

(vv. 1-280)⁵. Qualche anno dopo, nel 1963, tradurrà la commedia *Miles gloriosus* di Plauto (col titolo *Il Vantone*): anche in questo caso la traduzione dal latino nasce da una proposta di Vittorio Gassman in vista di una rappresentazione per il Teatro Popolare Italiano⁶.

L'esperienza di Pasolini come traduttore era stata, dunque, certamente limitata ed episodica, senza alcuna preparazione specifica. Eppure, la sua versione dell'*Orestea*, nonostante qualche perplessità iniziale, si è imposta rapidamente come un prodotto artistico ben riuscito, se non addirittura geniale, tanto da poter essere considerata un interessante "caso di studi" per la resa moderna di una tragedia greca. Dopo la pubblicazione del testo nel 1960, in concomitanza con la rappresentazione siracusana, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico⁷, si fu una ristampa, con qualche variante, in un volume della casa editrice Einaudi di Torino, nella collana dei "Quaderni del Teatro Popolare Italiano"⁸. Successivamente fu ripubblicata, sempre da Einaudi, nella collana "Scrittori tradotti da scrittori"⁹. Oggi la si può leggere nell'edizione dei Meridiani Mondadori curata da Water Siti¹⁰, oppure nella più recente edizione a cura di Massimo Fusillo¹¹.

La prima osservazione riguarda la padronanza del greco antico da parte

⁵ La traduzione dell'*Antigone* è pubblicata in P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., pp. 1011-1024. Cfr. A. IANNUCCI, *Un dramma borghese. Note sulla traduzione dell'Antigone di Pasolini*, in *Un compito infinito*, cit., pp. 133-152; P. LAGO, *Una nuova «locuzione ragionante» per il teatro. Pasolini traduttore dell'Antigone*, «Studi Pasoliniani» 10, 2016, pp. 53-67; S. FORNARO, *L'Antigone di Pier Paolo Pasolini*, in *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di E. Cavallini, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, pp. 93-105; A. CERICA, *Pasolini e l'Antigone di Sofocle: un laboratorio di traduzione*, «Dioniso» 8, 2018, pp. 51-67; A. CERICA, *Pasolini e i poeti antichi*, cit., pp. 327-341.

⁶ La traduzione dei versi plautini segue uno schema metrico (distici rimati) ed è in un romanesco maccheronico e artificioso, arricchito di locuzioni gergali e volgari. La compagnia di Gassman e Lucignani provò lo spettacolo, ma alla fine si decise di non metterlo in scena. La prima rappresentazione ebbe luogo due anni dopo al Teatro della Pergola di Firenze, a cura della Compagnia dei Quattro, con la regia di Franco Enriquez. Il testo del *Vantone* si trova in P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., pp. 357-458. Sulle caratteristiche di questa traduzione si veda lo studio di L. GAMBERALE, *Plauto secondo Pasolini*, Edizioni Quattroventi, Urbino 2006.

⁷ ESCHILO, *Orestide*, traduzione di P. P. Pasolini, S.T.E.U., Urbino 1960.

⁸ ESCHILO, *L'Orestide*, traduzione di P.P. Pasolini, "Quaderni del Teatro Popolare Italiano" n. 2, Einaudi, Torino 1960.

⁹ *L'Orestide di Eschilo nella traduzione di P.P. Pasolini*, "Scrittori tradotti da scrittori", Einaudi Torino 1985.

¹⁰ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., pp. 865-1004.

¹¹ P.P. PASOLINI, *L'Orestide di Eschilo*, Prefazione di M. Fusillo, Garzanti, Milano 2020.

di Pasolini. La sua era una conoscenza sostanzialmente scolastica, quella di chi aveva fatto un buon liceo classico, ma nulla di più. Il greco lo aveva imparato frequentando un anno di ginnasio al “Manin” di Cremona, poi un altro anno di ginnasio a Reggio Emilia al liceo “Spallanzani”, infine il triennio liceale al “Galvani” di Bologna (1936-1939), dove ebbe come insegnante di lingua e letteratura greca il giovane Carlo Gallavotti, filologo classico destinato successivamente ad una luminosa carriera accademica (fu professore all’università di Catania e di Roma). All’università di Bologna, dove frequentò il corso di laurea in Lettere tra il 1939 e il 1945, laureandosi in Letteratura italiana con una tesi su Giovanni Pascoli sotto la guida di Carlo Calcaterra, Pasolini ebbe modo di frequentare i corsi di due eccellenti filologi classici quali Goffredo Coppola e Gino Fumaioli. Sappiamo che sostenne l’esame di Lingua e letteratura latina (obbligatorio), mentre non risultano esami da lui sostenuti nell’ambito della grecistica (letteratura greca, filologia classica o storia greca)¹².

Dunque, Pasolini nel 1960 si avvicina al testo di Eschilo con un bagaglio di conoscenze del greco antico oggettivamente scarso. Questo naturalmente costituisce un problema insormontabile: come si può tradurre un testo senza conoscere bene la lingua di partenza, soprattutto considerando che il linguaggio di Eschilo è particolarmente difficile, quanto mai denso di immagini, metafore, neologismi, espressioni di nuovo conio? Non a caso i responsabili dell’INDA generalmente si affidavano e si affidano tuttora per la traduzione a studiosi di letteratura greca; quella fu la prima volta che optarono per un artista non addetto ai lavori. Ma non se ne pentirono affatto, perché la traduzione, come tutto lo spettacolo, fu un successo memorabile, come testimoniano le recensioni dei critici teatrali della stampa nazionale e delle riviste di settore, inviati a Siracusa quell’anno.

Da un punto di vista strettamente tecnico quella di Pasolini risulta essere una classica “traduzione di traduzione”, come fu detto subito dal grecista Enzo Degani che la stroncò in una recensione alquanto astiosa, ospitata sulla «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», in cui evidenziava una serie di errori compiuti da Pasolini nella comprensione del greco e lo accusava di aver preso a modello prevalentemente la versione francese dell’*Oresteia* di Paul Mazon cadendo talora in fraintendimenti anche del francese¹³. Eppure, le traduzioni di questo tipo, traduzioni che possiamo

¹² Sulla formazione classica liceale e universitaria di Pasolini si veda A. CERICA, *Pasolini e i poeti antichi*, cit., pp. 21-104, con un interessante approfondimento sull’influsso esercitato da Gallavotti negli anni liceali (pp. 33-42). Cfr. inoltre A. CERICA, *Pasolini e il Liceo Galvani*, «Studi Pasoliniani» 14, 2020, pp. 25-36 e *Pasolini e Bologna*, cit.

¹³ E. DEGANI, *Recensione a Eschilo, Orestide, traduzione di Pier Paolo Pasolini*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», 39, 1961, pp. 187-192. Degani individua una lunga

chiamare “artistiche” o “creative”, traduzioni di testi poetici curate da poeti, possono avere dei pregi speciali, e non possono essere valutate solamente con gli strumenti della critica filologica. Inutile citare i tanti casi simili del passato, dall'*Iliade* di Vincenzo Monti ai lirici greci di Quasimodo. Senza contare che Pasolini un po' il greco lo masticava e certi presunti fraintendimenti possono essere intesi come sue specifiche interpretazioni. A leggere le recensioni coeve si trova che quasi tutti i commenti sottolineano la comprensibilità della traduzione di Pasolini, il che va considerato certamente come un pregio. Per la prima volta il pubblico seduto sulle gradinate del Teatro Greco di Siracusa riuscì a seguire parola per parola la vicenda rappresentata grazie ad una traduzione che teneva conto della dimensione performativa¹⁴.

Tradurre un testo teatrale per la messinscena non è equivalente a tradurre un testo letterario per la lettura, come da tempo risulta evidente nell'ambito dei cosiddetti *Translation Studies*. La fruizione a teatro richiede adattamenti, piegamenti del testo alle esigenze dello spettatore contemporaneo¹⁵. In questo Pasolini riuscì benissimo a rendere “comunicativo” il testo di Eschilo, molto più di quanto accadesse con le traduzioni adottate

serie di fraintendimenti del testo greco, tagli e inserzioni arbitrarie. Sull'accoglienza della traduzione di Pasolini in ambito accademico cfr. M.G. BONANNO, *Pasolini e l'Orestea: dal “teatro di parola” al “cinema di poesia”*, «Dioniso», 63, 1993, pp. 135-154 (rist. in *Pasolini e l'antico*, cit., pp. 44-66), p. 137, nota 6, oltre all'ampia documentazione raccolta in M. CENTANNI e M. RUBINO (a cura di), *Gassman, Pasolini e i filologi. “Orestide” a Siracusa 1960: saggio-documentario*, «Engramma» 133, 2016 [2005]. La portata dello “scandalo” suscitato negli ambienti accademici dalla traduzione di Pasolini e dalla messinscena siracusana del 1960 va tuttavia ridimensionata, come dimostrato da F. CONDELLO, *Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi tra fatti e leggende*, «Semicerchio. Rivista di poesia comparata» 47/2 (*La Resistenza dell'Antico*), 2012, pp. 8-17. In generale, sull'esperienza di Pasolini traduttore di Eschilo si veda inoltre I. GALLO, *Pasolini traduttore di Eschilo*, in *Pasolini e l'antico*, cit., pp. 33-43; L. VITALI, *Coscienza, irrazionalità e sogno nell'Orestea secondo Pasolini*, in «Apunti Romani di Filologia», 2, 2000, pp. 127-137; G. GRECO, *Il prologo dell'Agamennone di Eschilo nella potente traduzione di Pier Paolo Pasolini: alcune considerazioni*, «Seminari Romani di cultura greca», 12.1, 2009, pp. 159-174; A. BANFI, *Orestea, da Eschilo a Pasolini: la parola alla polis*, in *Orestea fra Eschilo e Pasolini*, a cura di G. Nuzzo, “I Quaderni di Dioniso” N.S. 1, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa 2012, pp. 67-74; A. CERICA, *Pasolini e i poeti antichi*, cit., pp. 313-320; M.C. ANGIONI, *L'Orestea di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini*, “Lexis Supplementi” 8, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2022.

¹⁴ Pasolini «si avvicina al testo antico con la precisa consapevolezza di stare traducendo un testo scenico» (U. ALBINI, *Il banco di prova delle «Coefore»*, «Dioniso» 1, 1979, pp. 47-57, citazione a p. 51).

¹⁵ Sulle molteplici problematiche teoriche e pratiche che si riconnettono alla traduzione per il teatro cfr. i saggi raccolti nel numero della rivista «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», 5 (*Il teatro della traduzione*), a cura di G. Greco, 2013. Si veda inoltre M. MORINI, *Theatre Translation. Theory and Practice*, Bloomsbury, New York 2022.

in precedenza a Siracusa e in altri teatri per l'*Oresteia*: mi riferisco in particolare alla versione del grecista Ettore Romagnoli, filologicamente inappuntabile, ma scritta in un lessico e uno stile molto ampolloso e declamatorio, difficilmente gestibile nella messinscena teatrale. Quella di Pasolini fu avvertita immediatamente come una novità importante, una positiva rottura con certi paradigmi classicistici¹⁶, per altro in linea perfetta con la prospettiva antiaccademica dell'*Oresteia* perseguita dai due registi Gassman e Lucignani, i quali rileggevano Eschilo in una chiave arcaizzante, così che la scenografia del tedesco Theo Otto, per esempio, contemplava immagini totemiche (rappresentanti oggetti o figure da adorare) e colonne di bronzo che raffiguravano le Erinni, evocate anche con balletti creoli e africani (danze selvagge di stampo voodoo)¹⁷.

Pasolini ha spiegato in una *Lettera del traduttore* (pubblicata in appendice alla traduzione nelle edizioni del 1960)¹⁸ il metodo con cui aveva proceduto, ammettendo onestamente di essersi trovato «del tutto impreparato» e di aver utilizzato altre traduzioni moderne: quella francese di Paul Mazon, quella inglese di George Thomson e quella italiana di Mario Untersteiner¹⁹. Aveva ignorato volutamente altre traduzioni molto note e diffuse come quella di Manara Valgimigli²⁰ e di Ettore Romagnoli²¹, probabilmente per non farsi condizionare dal loro stile. In quella *Lettera* Pasolini dichiara di avere tradotto in fretta, aggredendo il testo «come un cane

¹⁶ Sulla novità dell'*Oresteia* di Pasolini nella storia delle versioni novecentesche dei tragici greci cfr. P. ZOBOLI, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici da D'Annunzio a Pasolini*, Pensa Multimedia, Lecce 2004, p. 131.

¹⁷ Per l'analisi delle caratteristiche drammaturgiche e ideologiche della messinscena di Siracusa del 1960 cfr. H. FLASHAR, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Beck, München 1991, pp. 220-222 e A. BIERL, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. it. di L. Zenobi, Bulzoni, Roma 2004, pp. 55-69 (or. ted. Metzler, Stuttgart/Weimar 1996).

¹⁸ Successivamente ristampata nelle edizioni della traduzione. Il testo si trova in P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., pp. 1007-1009.

¹⁹ *Eschyle*, tome II, texte établi et traduit par P. Mazon, Les Belles Lettres, Paris 1949; *The Oresteia of Aeschylus*, ed. by G. Thomson, M.A. University Press, Cambridge 1938; Eschilo, *Le tragedie*, a cura di M. Untersteiner, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1947. Sebbene Pasolini non lo dichiarò, è molto probabile che abbia consultato anche la traduzione di Domenico Ricci (ESCHILO, *L'Oresteia. Agamennone - Le Coefore - Le Eumenidi*, Rizzoli, Milano 1950), da cui sembrano essere desunte alcune soluzioni traduttive. Cfr. A. PIVA, *Pasolini traduttore di Eschilo. Appunti sull'Orestide del 1960*, «Studi pasoliniani» 14, 2020, pp. 37-50, soprattutto p. 42 e nota 3.

²⁰ ESCHILO, *La Oresteia*, traduzione di M. Valgimigli, Sansoni, Firenze 1948.

²¹ ESCHILO, *Le tragedie*, a cura di E. Romagnoli, vol. 2 (*Agamennone, Le coefore, Le eumenidi*), Zanichelli, Bologna 1922.

sull'osso», e di avere seguito «la brutalità dell'istinto»²². Si tratta dunque di una traduzione istintiva e viscerale, con poca meditazione sulle opzioni lessicali e grammaticali. È del tutto plausibile che Pasolini abbia guardato poco al greco e molto alla traduzione francese di Mazon, secondo quanto evidenziato dalla citata recensione di Degani, ma è anche vero che in molti casi si distacca dal testo francese di Mazon compiendo scelte arbitrarie dal punto di vista traduttivo. La traduzione, del resto, costituisce per Pasolini il punto d'arrivo di una prospettiva ideologica che egli ha presente fin dal principio: un testo tradotto deve parlare della contemporaneità del traduttore, non del passato del modello.

Come è stato ben spiegato soprattutto da Massimo Fusillo²³, la traduzione pasoliniana dell'*Oresteia* è regolata da un meccanismo di "appropriazione" tale per cui ai concetti presenti nel testo originale greco se ne sovrappongono altri che appartengono al suo proprio mondo ideologico, con un risultato poetico che riscatta ampiamente le debolezze filologiche. Quando il traduttore è un artista, un poeta, è ovvio che trasformi l'opera di partenza adattandola al proprio mondo poetico e ideologico. Inoltre, trattandosi di una traduzione concepita fin dal principio per la messinscena, come si è detto, il traduttore deve tenere conto dell'impatto comunicativo col pubblico: il testo tende perciò ad avvicinarsi al lettore attraverso modernizzazioni e adattamenti.

Per cogliere al meglio le procedure traduttive adottate da Pasolini nella sua versione dell'*Oresteia* di Eschilo conviene produrre qualche esempio. Pasolini, come si è indicato, ricerca costantemente un'attualizzazione del lessico così che il testo risulti facilmente comprensibile al pubblico. Per questa ragione tutti i termini del campo semantico religioso vengono assorbiti nel lessico della religione cristiana: il nome del padre degli dèi olimpi Zeus è reso sistematicamente con 'Dio'. Anche quando in greco si riscontra il plurale θεοί (dèi), Pasolini rende con 'Dio' al singolare. Il sintagma greco Ζεὺς ὁ παγκρατῆς, ovvero «Zeus che può tutto», «Zeus potentissimo», che ricorre al v. 918 delle *Eumenidi*, in bocca al coro delle

²² «Mi sono gettato sul testo, a divorarmelo come una belva, in pace: un cane sull'osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo, contro un infimo campo visivo. Con la brutalità dell'istinto, mi sono disposto intorno alla macchina da scrivere tre testi: *Eschyle* (Tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, Le belles lettres, Paris, 1949), *The Oresteia of Aeschylus* (edited George Thomson, M.A., University Press, 1938) e *Eschilo, Le Tragedie* (a cura di Mario Untersteiner, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1947)». (P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1007).

²³ M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 146-162, e M. FUSILLO, «Dio si è pacificato con la morte». *Un Eschilo espressionista*, in P.P. PASOLINI, *L'Orestide di Eschilo*, cit., pp. 5-16.

Erinni nel preciso momento in cui accettano di piegarsi alla volontà di Atena, viene reso con «il dio Creatore», con tanto di iniziale maiuscola, formula inequivocabilmente cristiana²⁴. Da un certo punto di vista questa scelta può essere vista come una distorsione della concezione politeistica antica e dunque un “tradimento” del testo di partenza; ma è anche vero che in molti passaggi della trilogia eschilea, soprattutto dell'*Agamennone*, la religiosità di Eschilo tende ad assumere una direzione quasi monoteistica, con la figura di Zeus che si eleva sopra tutte le altre divinità e funge da unico e vero garante della giustizia umana²⁵. Sempre su questa linea i termini greci che indicano ‘tempio’ sono tradotti con ‘chiesa’, sostantivi e verbi della ‘colpa’ (ἁμαρτία, ἁμαρτάνω) con ‘peccato’. Le forme rituali greche della processione finale, che suggella la trasformazione delle Erinni in Eumenidi, sono rese con ‘osanna, osanna’. La coppia Dike/Moira, un asse semantico centrale nel dramma eschileo, è sostituita con quella ‘Amore/Morte’, un adattamento decisamente forte e arbitrario.

Un’esemplificazione efficace di questa tendenza traduttiva si trova, per esempio, al principio dell'*Agamennone*, v. 1: Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ’ ἀπαλλαγὴν πόνων, che letteralmente si può rendere con «Agli dèi chiedo una liberazione da queste fatiche». Pasolini rende con «Dio, fa’ che finisca presto questa pena!», una soluzione nella quale, oltre all’accennata riduzione monoteistica del plurale Θεοὺς, si può osservare la trasformazione della costruzione sintattica del greco antico (verbo αἰτέω, ‘chiedere’ con doppio accusativo) in apostrofe diretta, che risulta molto più incisiva, con la parola Dio enfattizzata al principio del verso. Tale soluzione di rendere con allocuzioni personali dirette le espressioni che nell’originale sono impersonali si conferma, per altro, in tutta la versione pasoliniana dell'*Oresteia*. Notevole anche la trasformazione del sostantivo ἀπαλλαγὴν (‘liberazione’) in una locuzione verbale («fa’ che finisca») e la riduzione del plurale πόνων (‘fatiche’) al singolare «pena». Il termine ‘pena’ costituisce, tra l’altro, un termine ricorrente, una vera e propria parola-chiave di tutta l'*Oresteia* pasoliniana²⁶.

²⁴ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 1000.

²⁵ Sulla rappresentazione di Zeus in Eschilo rimane fondamentale il saggio di H. LLOYD-JONES, *Zeus in Aeschylus*, «The Journal of Hellenic Studies» 76, 1956, pp. 55-67. Cfr. inoltre G. GRUBE, *Zeus in Aeschylus*, «American Journal of Philology» 91, 1970, pp. 43-51, S. STAN, *Le Dieu d'Eschyle*, «Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses» 73, 1993, pp. 249-259.

²⁶ Tra le traduzioni che consultava Pasolini parrebbe essersi qui ispirato prevalentemente a quella di Thomson («I've prayed God to deliver me from evil»). Mazon traduce «J'implore des dieux la fin de mes peines», Untersteiner «Agli dèi chiedo la liberazione dalla presente pena».

Un altro esempio interessante concerne il finale della trilogia, ovvero il passo di Eschilo, *Eumenidi* 1044-1047 (edizione Murray²⁷)

σπονδαὶ δ' ἐς τὸ πᾶν ἔνδαιδες οἴκων
 Παλλάδος ἄστοις· Ζεὺς <ὁ> πανόπτας
 οὔτω Μοῖρά τε συγκατέβα.
 ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς.

Pasolini traduce in questo modo:

La pace oggi, per sempre, ha guadagnato
 il popolo di Atene: dio
 si è pacificato con la Morte.
 gridate osanna al nostro canto!²⁸

In questo passaggio si nota la spiccata tendenza a esplicitare il dettato eschileo a fini di chiarificazione. Così i «cittadini di Pallade» (Παλλάδος ἄστοις) diventano «il popolo di Atene», e il termine «libagioni» (σπονδαὶ) è reso con «pace». La scelta di riportare la terminologia della religione pagana a quella cristiana risulta qui evidente dalla resa di Zeus con «dio», in questo caso minuscolo e con omissione dell'epiteto πανόπτας ('che tutto vede'), e con il sintagma «gridate osanna» per la forma verbale ὀλολύξατε ('giubilate', esultate'). Ma il punto più originale e significativo di questo passo è l'assimilazione della Moira (Μοῖρα) con la Morte (con iniziale maiuscola), quando Moira, invece, indica notoriamente il destino, o più precisamente 'la parte assegnata a ciascun mortale'. Identificare il destino *tout court* con la morte è indizio di una interpretazione pessimistica del finale delle *Eumenidi* e dell'intera *Oresteia*. L'idea che il testo eschileo suggeriva, un patto tra Zeus e la Moira, è trasformata in un atto di "pacificazione" tra dio e morte, su cui si regge la sintesi conclusiva della trilogia in virtù della quale le arcaiche Erinni sono degnamente incorporate nei rituali religiosi e civici della comunità.

Tutti gli spostamenti semantici e lessicali che vanno nel senso della modernizzazione sono da intendere nella prospettiva di una traduzione cosiddetta "estranante" (quando il traduttore si orienta prevalentemente in direzione del pubblico di spettatori-lettori e delle sue esigenze di comprensione), in contrapposizione al modello "naturalizzante" (quando il traduttore si orienta, viceversa, verso il testo di partenza)²⁹. Inoltre, come

²⁷ *Aeschyl's tragoediae*, ed. by G. Murray, Clarendon Press, Oxford 1955.

²⁸ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit. p. 1004.

²⁹ La distinzione tra i due approcci traduttivi risale notoriamente a F. SCHLEIERMACHER,

ben messo in luce da Federico Condello³⁰, le soluzioni traduttive adottate da Pasolini si muovono tra due pulsioni che sono solo apparentemente in opposizione l'una all'altra. La prima ("pulsione oggettivante") produce trasformazioni del testo greco in una direzione intellettualizzante e astratta, con scelte lessicali che tendono a semplificare la complessità della lingua di Eschilo ricorrendo a una serie ristretta di termini chiave ricorrenti. La seconda pulsione ("soggettivante") mira ad accrescere i tratti soggettivi (uso di deittici, di pronomi personali) amplificando la dimensione emotiva e passionale.

Sono procedimenti – consapevoli o no – con i quali Pasolini si sforza di convertire la lingua arcaica e solenne di Eschilo nella lingua della propria espressione poetica. Il risultato finale, al di là delle modifiche e dei fraintendimenti, indica una magistrale sintonia con lo stile del tragediografo greco. In fondo possiamo dire che questa traduzione offre un bell'esempio di quel "teatro di Parola" che Pasolini perseguiva come ideale drammaturgico. È proprio traducendo l'*Oresteia* che Pasolini getta le basi per la sua successiva produzione drammaturgica (*Calderon*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile*, tutti composti nel 1966) e per la concezione del *Manifesto per un nuovo teatro*³¹ in cui afferma di voler fare un teatro che non sia «della Chiacchiera» (teatro borghese tradizionale) e neanche «del Gesto o dell'Urlo» (avanguardia), bensì un teatro «di Parola», che sia prima di tutto «dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e poetica». Lo spettacolo teatrale si configura essenzialmente come «rito culturale», ispirato ad una ideologia popolare e democratica.

Inoltre, non è affatto vero che il livello stilistico della traduzione di Pasolini scada nel prosastico o quotidiano, come ha scritto qualche detrattore. Eliminare gli eccessi di aulicismo ed ermetismo non significa per forza scadere nel banale. Pasolini è in sintonia con la forza arcaica della lingua di Eschilo e la rende con immagini e strumenti formali che conservano la stessa espressività. Lo fa, per esempio, ricorrendo spesso all'allitterazione, come si può esemplificare dalla traduzione dei versi 100-102 delle *Eumenidi*, quando il fantasma di Clitemnestra, apparso in scena, pungola le Erinni ad agire contro il matricida Oreste e si lamenta del mancato sdegno degli dèi:

Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens, Abhandlungen der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Philos. Klasse, 1812-13), 1816, pp. 143-173. Nella terminologia più moderna si distingue tra traduzione *target-oriented* e traduzione *source-oriented*.

³⁰ F. CONDELLO, *Su Pasolini traduttore classico*, cit., pp. 10 s.

³¹ Pubblicato sulla rivista «Nuovi argomenti» 9, gennaio-marzo 1968, pp. 8 s. Rist. in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. 2, Mondadori, Milano, pp. 2481-2500.

παθοῦσα δ' οὕτω δεινὰ πρὸς τῶν φιλάτων
οὐδεις ὑπέρ μου δαιμόνων μνηΐεται,
κατασφαγείσης πρὸς χερῶν μητροκτόνων.

[...] io
che ho subito da un figlio ciò che ho subito,
e nessun dio si ricorda di me
massacrata da una mano matricida³²

A prescindere dalla strana resa della forma verbale *μνηΐεται*, da *μηνίω* ('sdegnarsi', 'irritarsi') e dunque da intendere letteralmente con «nessuno degli dèi è sdegnato per me»³³ (forse Pasolini ha fatto confusione con il verbo *μυμήσκω*, 'ricordarsi?'), va notato il gioco ripetuto di allitterazione (**me** / **massacrata da una mano matricida**) funzionale a dare enfasi al matricidio. Per altro, il verbo 'massacrare' (per *κατασφαγείσης*), così come il sostantivo 'massacro' ricorrono nella versione di Pasolini come una sorta di *Leitmotiv* per indicare l'omicidio di Clitemnestra da parte del figlio, ma anche l'omicidio di Agamennone da parte della stessa Clitemnestra. Nella maggior parte dei casi con 'massacrare' e con 'massacro' Pasolini rende il greco *φονεύω* ('uccidere') e *φόνος* ('uccisione'), termini con una valenza semantica molo più debole.

Un ulteriore aspetto della traduzione pasoliniana, ben messo in luce da Massimo Fusillo nei suoi studi, riguarda la tendenza a sottolineare le differenze tra le due sfere culturali che si contrappongono nel dramma: quella magico-arcaica delle Erinni e di Clitemnestra e quella razionalistica di Atena e di Apollo³⁴. Alla prima sono associate immagini di sogno, angoscia, tenebra, sangue, guerra, morte, e soprattutto ossessione³⁵; alla seconda sono associate immagini di luce e chiarore. Questa contrapposizione di paradigmi semantici si sovrappone in diversi punti al lessico eschileo con un esito tutt'altro che banale, e anzi molto efficace. Un caso sintomatico è la traduzione dei vv. 10-11 dell'*Agamennone*, in cui la sentinella commenta gli ordini ricevuti dalla sovrana Clitemnestra:

³² P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit. p. 972.

³³ «Aucun dieu ne s'indigne en faveur d'une mère ...» (Mazon); «No deity is indignant for my sake» (Thomson), «nessun demone irato sta in favore mio» (Untersteiner).

³⁴ Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 141. F. MOROSI, «*Vittoria sui contrari*»: note all'*Orestide di Pier Paolo Pasolini*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 77, 2016, pp. 177-231, ha mostrato in modo convincente come la risemantizzazione pasoliniana del testo di Eschilo sia fondata su una costante tensione oppositiva (varie antitesi concettuali) che alla fine si risolve nella sintesi operata dalla ragione e dall'amore.

³⁵ Sul motivo dell'ossessione cfr. F. MOROSI, «*Vittoria sui contrari*», cit., pp. 191-194.

ὧδε γὰρ κρατεῖ
 γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ

La stessa angoscia che prova una donna
 quando cerca l'amore³⁶.

Questa è una delle soluzioni traduttive di Pasolini più discusse perché si stacca nettamente dall'originale tradendone sia la lettera sia il senso. Il sintagma ἀνδρόβουλον ... κέαρ va inteso in Eschilo come «cuore che ha una volontà virile», «cuore dai maschi propositi». La sentinella intende riferirsi alle capacità di comando e di decisione che ha assunto Clitemnestra da quando il marito Agamennone è partito per la guerra di Troia, e ciò costituisce un tema ricorrente nel testo eschileo. Quanto al participio ἐλπίζον («che spera», «impaziente») si riferisce alle speranze che nutre Clitemnestra circa il ritorno del marito dalla guerra e la trappola micidiale che gli vuole tendere. Pasolini fraintende completamente e intende ἀνδρόβουλον come «desideroso di maschio» e da qui la sua traduzione «quando cerca l'amore», piuttosto improbabile per una donna che sta organizzando l'assassino del marito³⁷. Ma al di là dell'errore di traduzione, è importante osservare l'uso del termine 'angoscia' che Pasolini introduce per caratterizzare la psicologia di Clitemnestra, espressione della sfera magico-arcaica, dominata dall'istinto e dalla violenza.

Un altro personaggio appartenente all'ambito ancestrale-primitivo è la profetessa Cassandra, protagonista di una lunga e grandiosa scena dell'*Agamennone*, una scena dal forte impatto emotivo secondo un'opinione già diffusa nell'antichità, e testimoniata tra l'altro dall'anonima *Hypothesis* tramandata dai codici dei drammi eschilei, dove si riassume la vicenda con queste parole:

Ἀγαμέμνων δ' ἐπὶ ἀπήνης ἔρχεται· εἶπετο δ' αὐτῷ ἐτέρα ἀπήνη, ἔνθα ἦν τὰ λάφυρα καὶ ἡ Κασσάνδρα. αὐτὸς μὲν οὖν προεισέρχεται εἰς τὸν οἶκον σὺν τῇ Κλυταιμίστραι, Κασσάνδρα δὲ προμαντεύεται, πρὶν εἰς τὰ

³⁶ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit. p. 869.

³⁷ Il travisamento di Pasolini in questo punto potrebbe essere dipeso dalla lettura della traduzione inglese di Thomson, il quale rende il greco con queste parole: «So strong in hope / a woman's heart whose purpose is a man's». Pasolini potrebbe avere frainteso leggendo frettolosamente l'inglese senza la s finale del genitivo sassone (cfr. G. Greco, *Il prologo dell'Agamennone di Eschilo*, cit., p. 266, nota 24). Mazon traduce: «ainsi commande un cœr impatient de femme aux mâles desseins»; Untersteiner: «in tal modo impera con appassionata speranza il cuore di una donna che ha volontà di maschio». Si può anche ipotizzare che Pasolini abbia tradotto così per «caratterizzare il personaggio con la ricerca ossessiva dell'amore» (M.C. ANGIONI, *L' Oresteia di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 80 s.).

βασίλεια εἰσελθεῖν, τὸν ἑαυτῆς καὶ τοῦ Ἀγαμέμνονος θάνατον καὶ τὴν ἐξ Ὀρέστου μητροκτονίαν καὶ εἰσπηδαὶ ὡς θανουμένη, ρίψασα τὰ στέμματα. τοῦτο δὲ τὸ μέρος τοῦ δράματος θαυμάζεται ὡς ἐκπληξίην ἔχον καὶ οἶκτον ἱκανόν.

Quindi Agamennone arriva su un carro: lo segue un altro carro in cui sta il bottino di guerra e Cassandra. Quindi egli entra in casa con Clitemnestra, Cassandra, prima di entrare nella reggia, fa una profezia sulla morte sua e di Agamennone e sul matricidio di Oreste; quindi si precipita all'interno pronta a morire, gettando via le bende sacerdotali. Questa parte del dramma è oggetto di ammirazione perché di grande effetto e perché suscita una forte emozione³⁸.

La principessa troiana è fisicamente presente sulla scena già nella parte finale del terzo episodio, ma rimane a lungo senza dire una parola. Agamennone ne parla come di una «straniera» (τὴν ξένην) e invita la moglie Clitemnestra ad accoglierla e avere pietà della sua condizione di vinta, essendo il «fiore» (ἄνθος) che Agamennone ha scelto per sé quale bottino di guerra (vv. 950-955). Il silenzio di Cassandra, immobile sul carro, probabilmente col volto coperto da un velo, si protrae per un tempo lunghissimo, fino al v. 1072, ed è un silenzio inquietante, che crea un effetto scenico di intensa suspense, innescando una tensione enigmatica³⁹. Clitemnestra lo interpreta come segno di superbia, o di ignoranza della lingua greca, o di semplice follia.

Anche i movimenti scenici di Cassandra dovevano essere emotivamente e scenograficamente coinvolgenti: dopo la prolungata immobilità, all'improvviso scende dal carro e si dirige danzando verso la porta della reggia, in preda ai fremiti che il dio le ispira, cantando il suo delirio profetico. Probabilmente, nella messinscena originale eschilea, la danza di Cassandra verso il palazzo si svolgeva attorno ai tappeti rossi su cui era passato poco prima il re Agamennone. Le evoluzioni orchestriche della profetessa si bloccano d'un tratto davanti all'immagine di Apollo che le si para davanti (sulla scena doveva essere collocata una statua del dio). A quel punto la sua mente viene invasa da visioni macabre (vv. 1090 ss.) che si riferiscono ai trascorsi della casa degli Atridi e che la inducono a retrocedere dalla casa degli orrori. Quindi si ferma di nuovo e spiega più dettagliatamente ai vecchi del

³⁸ *Hyp. Aesch. Ag.* in *Scholias Graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, ed. O.L. Smith, Teubner, Leipzig 1976, I, 1. La traduzione è di Monica Centanni, in *Eschilo. Le tragedie*, traduzione, introduzione e commento di M. Centanni, Mondadori, Milano 2003, p. 394.

³⁹ I lunghi silenzi in scena erano una caratteristica della drammaturgia di Eschilo, celebrato maestro di tessiture drammatiche e di effetti scenici; era famoso quello di Niobe nella perduta *Niobe* e quello di Achille nel perduto *Riscatto di Ettore*. Cfr. *Vita Aeschyli* 6 (M. Frassoni, *Vita Aeschyli*, Lecce 2013, p. 42).

coro le visioni che ha avuto. Alla fine, mentre si accinge ad entrare, si ferma un'altra volta per l'odore di morte che avverte provenire dall'interno della casa. Rivolge un ultimo saluto alla luce del sole e infine varca la soglia.⁴⁰

Il coro dei vecchi argivi dichiara di provare pietà e non rabbia verso Cassandra (1069-1070). Durante il suo delirio profetico si mostra emozionalmente coinvolto, pur non comprendendone il senso e non riuscendo a imbastire nessun tipo di interlocuzione con lei. Del resto, il modo di esprimersi di Cassandra è molto particolare. Quando apre la bocca la prima volta, rompendo il lungo silenzio, le prime battute che pronuncia sono lamentose interiezioni incomprensibili e perturbanti⁴¹. Ma la voce di Cassandra non si esaurisce in queste enunciazioni di fonemi illogici e disarticolati. Si alternano, in effetti, differenti modalità espressive con il passaggio da uno stato di esagitato invasamento mantico (sequenza di visioni), che si esprime nel dialogo lirico-epirrematico con il Coro, ad uno stato più freddo e trattenuto, che si evidenzia nell'uso dei trimetri giambici, i versi propri della recitazione.

Quello che Cassandra pronuncia nella *trance* profetica è un νόμος ἄρμος (v. 1142), una «melodia non melodiosa», ovvero un canto privo delle qualità del canto. Ma la profetessa conosce anche il logos pacato e razionale, è in grado di farsi interprete delle proprie visioni spiegandole in maniera comprensibile. Come è stato correttamente scritto, il confronto tra Cassandra e il coro dei vecchi di Argo è:

[il] confronto tra due mondi, due universi di cui il testo non cessa di drammatizzare la fondamentale incompatibilità ma che, a dispetto dell'impossibilità strutturale di qualunque comunicazione, hanno comunque un lungo dialogo. Dialogo che costituisce al tempo stesso il più potente degli atti linguistici e il più teatrale dei momenti di riflessione metateatrale all'interno di una tragedia⁴².

⁴⁰ Per l'analisi dettagliata delle movenze drammaturgiche, degli aspetti linguistici, stilistici e metrici, oltre che dei contenuti tematici della scena di Cassandra nell'*Agamennone* si rimanda ai commenti di E. FRAENKEL, *Aeschylus. Agamemnon*, ed. with a commentary, Oxford 1962, vol. 3, pp. 481-627 e di E. MEDDA, *Eschilo, Agamennone*, edizione critica, traduzione e commento, Roma 2017, vol. 3, pp. 148-289.

⁴¹ Sulle particolari modalità espressive di Cassandra cfr. S. CRIPPA, *Glossolalia. Il linguaggio di Cassandra*, «Studi italiani di linguistica teorica e applicata» 19, 1990, pp. 494-501; E. BARRA, «Un dio ti fa cantare» (*Ag. 1175/76*): la Cassandra di Eschilo fra Ippocrate e la Pizia, «Mythos» 5, 1993, pp. 5-4; V. DELL'ANNO, *La rondine di Cassandra: il linguaggio degli uccelli nella divinazione antica*, in *Sonora: la dimensione acustica nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, a cura di R. Carboni e M. Giuman, Morlacchi, Perugia 2015, pp. 38-49.

⁴² N. LORAUX, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Einaudi, Torino 2001, p. 128.

Nel finale della scena, in preda alla rabbia e pienamente consapevole delle sue azioni, la profetessa butta per terra lo scettro e i nastri sacri, denunciando la beffa subita da Apollo e la derisione subita.

In Cassandra, quindi, confluiscono due diverse forme di comunicazione profetica: da una parte la veggenza ispirata in uno stato di invasamento estatico o *enthousiasmós*, e dall'altra l'espressione ragionata e razionale, per la quale ricorre a un registro stilistico che si fa più colloquiale e che può essere espresso in trimetri giambici, metro che si avvicina maggiormente al linguaggio parlato. Ebbene, come traduce Pasolini questa scena? Come fa parlare Cassandra? Va detto che il poeta friulano ha sempre manifestato una forte sintonia col personaggio di Cassandra, percepita come emblema di quel mondo arcaico, "barbaro", primitivo, magico e irrazionale, da cui Pasolini era fortemente attratto. Come si è già accennato, Cassandra appartiene alla sfera della famiglia, del *ghenos*, della consanguineità (come anche le Erinni) e si oppone alla modernità democratica della polis, basata sul valore della razionalità maschile. Cassandra è congeniale a Pasolini perché è un personaggio viscerale, istintivo. È una figura della diversità, della alterità radicale, che rifiuta ogni omologazione. Una figura di saggezza che conosce la verità e paga per questa conoscenza. Insomma, un personaggio in cui Pasolini poteva facilmente specchiarsi facendone un proprio alter ego.

Nella traduzione di Pasolini ci aspetteremmo per questo episodio un'esplosione di originalità creativa, in nome di quella sintonia con la figura di Cassandra di cui si è detto. L'espressione profetica, lo stato di invasamento, la trance estatica, potevano essere il terreno ideale per sperimentare nuove forme espressive di traduzione. Ebbene, niente di tutto questo. Pasolini traduce i versi di Cassandra in un modo standard e conservativo. Per esempio, non enfatizza per nulla le interiezioni lamentose e paurose che fuoriescono a tratti dalla bocca della profetessa. L'esclamazione più volte ripetuta che in greco suona (vv. 1072-1073, 1076-1077):

ὄτοτοτοῖ πόποι δᾶ.
Ἔπολλον Ἔπολλον.

è resa con un tranquillo

Ah, no, no, no! Apollo, Apollo.⁴³

⁴³ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 903. Paradossalmente sono più espressive e creative le soluzioni adottate da Ettore Romagnoli («Ahimè, terra! Ahimè, terra! / Apollo! Apollo!»), Manara Valgimigli («Ahi, ahi, ahimè, o Terra! Apollo, Apollo!»), Paul Mazon («Hélas! Ah! Terre et ciel! Apollon! Apollon!»), George Thomson («Oh! Alas, Earth! Apollo, Apollo!»),

Analogamente l'esclamazione *ιὸ πόποι* del v. 1100 è resa da Pasolini con «No, no!», mentre al grido *ἔ ἔ, παπαῖ παπαῖ* del v. 1114 corrisponde un semplicissimo «Ah»⁴⁴. Talora, per rendere mimeticamente nei propri versi italiani il delirio di Cassandra, Pasolini ricorre ai puntini di sospensione, probabilmente nell'intento di creare l'effetto di un ritmo sincopato, una voce che procede a scatti.

L'attenzione del poeta-traduttore moderno si concentra soprattutto su certi nuclei tematici e su determinate parole chiave che nella sua visione hanno valore pregnante veicolando significati specifici legati alla violenza, al sangue, alla colpa raggiungendo «toni espressionistici» di notevole impatto⁴⁵. Si veda, per esempio, come la profetessa si riferisce alla reggia di Argo in un'apostrofe colma di assonanze e allitterazioni (vv. 1090-1092):

μισόθειον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα
αὐτόφωνα κακὰ κατατόμα,
ἀνδρῶσφαγειῶν καὶ πεδορραντήριον.

Ah,
casa sacrilega, covo d'ogni colpa, dove
sangue fraterno cola, si mozzano teste,
mattatoio umano caldo di sangue⁴⁶!

L'allusione riguarda, in questo caso, un episodio del passato nella leggenda degli Atridi, ovvero il banchetto funesto di Tieste e Atreo, che subito dopo si concretizza davanti agli occhi della profetessa (vv. 1095-1097):

μαρτυρίοισι γὰρ τοῖσδ' ἐπιείθομαι·
κλαιόμενα τὰδε βρέφη σφαγὰς,
ὄπτάς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.
Ah,
sono chiari i presagi! Questi
bambini che urlano sotto il coltello,
questo padre che ne mangia la carne⁴⁷.

Va osservato che il termine «presagi» è un fraintendimento, visto che

Mario Untersteiner («Ahi, ahi, ahi, ahimè, orrore! Apollo! Apollo!»), Monica Centanni («Ah ah ah! Da da da! / apollo mio, Apollo»), Enrico Medda («Ototototototoi popoi da! / Apollo! Apollo!»).

⁴⁴ Ivi, p. 904.

⁴⁵ Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 153.

⁴⁶ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 904.

⁴⁷ *Ibidem*.

il testo greco ha «testimonianze» (μαρτυρίοισι) e di fatto ci si riferisce ad eventi del passato e non del futuro⁴⁸. La forzatura di Pasolini potrebbe spiegarsi con il desiderio di accentuare l'atmosfera onirica, dominata da irrazionalità e terrore, che caratterizza le visioni profetiche di Cassandra.

A prescindere dagli aspetti linguistici e formali, la versione pasoliniana dell'*Oresteia* è interessante anche per il tipo di interpretazione che dà del mito. Nella citata *Lettera del traduttore* si legge la seguente frase:

In realtà la lingua di Eschilo, come ogni lingua, è allusiva, sì: ma la sua allusività è verso un ragionamento tutt'altro che mitico e per definizione poetico, è verso un conglombamento di idee molto concreto e storicamente verificabile. Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico. Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre che essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente indefinite (si veda la nobiltà d'animo che persiste nei personaggi normalmente e politicamente "negativi" di Clitennestra e Egisto) sono soprattutto – nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'autore – dei simboli: o degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia⁴⁹.

Definire il significato dell'*Oresteia* come «solo, esclusivamente, politico», è un giudizio provocatorio e tutt'altro che scontato all'epoca, un giudizio mirante a rompere con il quadro canonico delle interpretazioni di tipo classicistico. Da qui è necessario partire per capire come andava interpretata la saga degli Atridi secondo Pasolini. La sua esegesi si ricollega esplicitamente a quella di impostazione marxista dell'antichista anglosassone George Thomson, esposta nel libro *Aeschylus and Athen* del 1941, che era disponibile in traduzione italiana⁵⁰. La suggestione dello studio di Thomson, che a sua volta derivava dall'interpretazione di Friedrich Engels⁵¹, era molto forte soprattutto sul regista Lucignani che intrattenne uno scambio epistolare con lo studioso inglese⁵². Per Thomson la trilogia eschilea riflette l'evoluzione storica da un primitivo ordine tribale verso

⁴⁸ Cfr. DEGANI, *Recensione*, cit., p. 190.

⁴⁹ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 1008.

⁵⁰ G. THOMSON, *Aeschylus and Athen. A Study in the Social Origins of Greek Tragedy*, Lawrence & Wishart, London 1941. Trad. it. *Eschilo e Atene*, Einaudi, Torino 1941.

⁵¹ F. ENGELS, *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, Schweizerische Genossenschaftsbuchdruckerei, Hottingen-Zürich 1884.

⁵² In una lettera del 5.10.1959 Lucignani scrive a Thomson: «Il signor Gassman ed io siamo convintissimi che l'*Orestide* rappresenti, come lei dice in modo così suggestivo, il passaggio dalla società matriarcale a quella patriarcale, che muova da un'epoca lontana e barbara per concludersi con la nascita del regno della legge». La lettera è pubblicata in P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 1215.

uno stato democratico passando attraverso una fase intermedia monarchica (superata con l'omicidio di Agamennone) ed una tirannica (superata con l'omicidio di Clitemnestra e Egisto).

Pasolini interpreta tutti i personaggi come simboli ovvero strumenti per esprimere sulla scena determinati concetti, così che la tragedia greca diventa una metafora per riflettere sulla società contemporanea, dando una lettura certamente meno schematica di quella di Thomson. In particolare, la parte conclusiva della trilogia, ovvero il processo democratico di Oreste e la trasformazione delle terribili Erinni, arcaiche divinità della vendetta, in benevole Eumenidi, viene intesa come possibile ed auspicabile sintesi tra due diverse culture: quella arcaica, primitiva e irrazionale e quella della moderna democrazia fondata sulla razionalità e sul principio del suffragio. L'*Oresteia* diventa dunque per il Pasolini traduttore un formidabile modello concettuale di sintesi tra arcaicità e modernità, ovvero di integrazione del vecchio nel nuovo, che costituiva la principale ossessione della sua poetica e della sua ideologia. È questa la ragione del grande fascino esercitato su di lui da quell'opera letteraria greca: Pasolini vi trovava espressa metaforicamente la sua stessa aspirazione che la modernità neocapitalistica non cancellasse ma integrasse gli elementi sociali e culturali divenuti arcaici (civiltà contadina, patrimonio dei dialetti, senso del sacro etc.). Si tratta dunque precisamente del tema da lui trattato in più occasione nei suoi scritti giornalistici: la modernizzazione neocapitalista dell'Italia postbellica ha trasformato un paese agricolo in uno industrializzato in un modo troppo veloce e senza una progettualità ragionevole, col pericolo di un "genocidio" delle culture localistiche, del mondo contadino, del sottoproletariato urbano e dei dialetti. Sono concetti che si trovano espressi con chiarezza sempre nella *Lettera del traduttore*:

Tuttavia certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimilati, e naturalmente modificati. In altre parole: l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (che poi sarebbe impossibile), ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, passione produttrice e fertile. Le Maledizioni si trasformano in Benedizioni. L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta.

Questa, non altra, è la trama dell'*Orestide*. E, come si vede, la sua allusività politica era quanto di più suggestivo si potesse dare in un testo classico, per un autore come io vorrei essere⁵³.

⁵³ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 1009.

ORESTEA IN AFRICA PER IMMAGINI

L'asserita politicità dell'*Orestea*, nevralgico punto di partenza per il lavoro di traduzione del 1960, è alla base anche di un successivo momento della ricezione pasoliniana dell'opera di Eschilo, ovvero il film *Appunti per un'Orestide africana*, il terzo dei film cosiddetti "mitologici", dopo *Edipo Re* del 1967 (con Franco Citti, Silvana Manganò, Julian Beck, Carmelo Bene) e dopo *Medea* del 1969 (con Maria Callas nella parte della protagonista). In quelle due pellicole Pasolini aveva compiuto una transcodificazione dalla letteratura al cinema secondo i principi di una drammaturgia che definirei "antiletteraria", in cui più delle parole contano altri codici espressivi quali il suono, l'immagine, i gesti, le musiche, i costumi. Pasolini propone l'immagine di una Grecia molto diversa da quella equilibrata e rassicurante che prevale nell'immaginario moderno: una Grecia primitiva, sanguigna, violenta, o meglio "barbarica", per usare un termine a lui molto caro, con dunque il rifiuto netto di ogni idealizzazione neoclassica. Non a caso aveva scelto come sfondo paesaggistico il Marocco per *Edipo re* e la Cappadocia per *Medea*. Il mito antico assolve in quelle pellicole la funzione di polarizzare le tensioni e i conflitti ponendosi come pietra di paragone esemplare per il presente. Su di esso Pasolini proietta tutti i temi della propria *Weltanschauung*: la contrapposizione tra civiltà arcaica-primordiale e modernità razionalistica, la rottura di tabù ancestrali (come parricidio e incesto) concepiti in chiave psicoanalitica come pulsioni universali. Si può dire che il mito si offre a Pasolini come un efficace linguaggio atemporale per parlare metaforicamente dei temi di cui parlava sui giornali e nelle conferenze: la civiltà contadina e il capitalismo contemporaneo, la rimozione degli strati più arcaici della cultura occidentale, ovvero dei livelli più profondi della psiche umana.

Tuttavia, *Edipo re* e *Medea* risultano essere, in fin dei conti, due film "tradizionali" e fondamentalmente "convenzionali". Pasolini in essi ripercorre, pur con alcune significative innovazioni, la sequenza mitemica già presente in Sofocle e in Euripide, e non è affatto difficile riconoscere i modelli antichi dietro le sequenze del film. Invece, *Appunti per un'Orestide africana*, il film mitologico meno conosciuto e meno visto, presentato alla Mostra del cinema di Venezia (sezione "Giornate del cinema italiano") nel 1973, ovvero quattro anni dopo la sua produzione, mai uscito nelle sale cinematografiche, è qualcosa di completamente differente, geniale e spiazzante⁵⁴.

⁵⁴ Walter Siti, curatore per i Meridiani Mondadori delle opere di Pasolini, in un saggio del 1989 definisce *Appunti per un'Orestide africana* «il punto più alto della sua filmografia

Il rapporto che qui Pasolini sviluppa con il testo dell'*Oresteia* di Eschilo è molto diverso da quello della traduzione di dieci anni prima. Quella traduzione è il punto di partenza, nel senso che in diverse scene del film sentiamo la voce dello stesso Pasolini che legge passi della propria versione mentre si aggira tra villaggi africani contemporanei alla ricerca di personaggi da scegliere come interpreti in vista di un ipotetico nuovo film sul ritorno di Oreste. Non si tratta quindi della rielaborazione filmica del mito di Oreste, bensì di un documentario sull'Africa degli anni Sessanta che Pasolini visita fingendo di raccogliere materiali per un futuro film ambientato in tale contesto. Le riprese sono state girate in occasione dei suoi frequenti viaggi compiuti in Africa negli anni Sessanta in compagnia di Alberto Moravia e Dacia Maraini.

Dal punto di vista del "genere" è un film difficile da inquadrare, in quanto sfugge ad ogni etichettatura. In primo luogo, come si è detto, si propone come un film propedeutico in vista di un "film da farsi" (ma si tratta di un puro espediente fittizio). Pasolini ha girato altri film simili, quali per esempio il cortometraggio *Appunti per un film sull'India* del 1968 (documentario realizzato per conto della rubrica TV7 del telegiornale del primo canale RAI), *Sopraluoghi in Palestina* del 1963-64 (documentario sui luoghi della narrazione evangelica in vista del film *Il vangelo secondo Matteo*). Si tratta di film del tipo "cinema-verità", film di reportage e denuncia al tempo stesso, paragonabili per certi aspetti al precedente *Comizi d'amore*, film inchiesta del 1963 sulla sessualità degli italiani). Fondamentalmente in *Appunti per un'Orestide africana* convivono almeno tre dimensioni di cui occorre tener conto: 1) quella etnografica; 2) quella politica legata all'attualità (nel film si vedono immagini di repertorio sulla guerra del Biafra); 3) quella propriamente mitologica (il mito degli Atridi) vissuta ed evocata in termini quasi onirici.

Originariamente la pellicola rientrava in un più ampio progetto che avrebbe dovuto comprendere cinque film raccolti sotto il titolo complessivo di *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, dedicati alle problematiche del Terzo Mondo in diversi contesti: in India, nei paesi arabi, nell'Africa nera, nell'America del Sud e nei ghetti neri degli Stati Uniti⁵⁵. Nelle inten-

[...] dove «la poesia non si raggiunge esasperando il manierismo tecnico, ma costruendo la Realtà che è poetica». (W. SITI, *Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo contemporaneo*, «Rivista di Letteratura italiana» 7, 1989, pp. 97-131). Del film è stata pubblicata in dvd un'edizione restaurata a cura della cineteca di Bologna (P.P. PASOLINI, *Appunti per un'Orestide africana*, Edizioni cineteca di Bologna, Bologna 2008). La sceneggiatura è pubblicata in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, vol. 1, pp. 1175-1196.

⁵⁵ Su questo progetto cfr. M. MANCINI e G. PERRELLA, *Pier Paolo Pasolini. Corpi e*

zioni iniziali la sezione “africana” di questo ciclo di film avrebbe dovuto basarsi sulla sceneggiatura de *Il padre selvaggio* (1962), storia di uno studente africano di nome Davidson e della sua maturazione intellettuale favorita dall’incontro con un docente europeo che lo stimola a pensare in modo autonomo e a prendere coscienza della propria situazione⁵⁶. Ma il progetto fallì per una serie di ragioni, in primis a causa dei costi di produzione e delle difficoltà di commercializzare opere di quel genere.

La convinzione di fondo espressa in *Appunti per un’Orestide africana* è che la vicenda mitica degli Atridi costituisca il paradigma idoneo a capire le dinamiche delle trasformazioni sociali e antropologiche in atto nei Paesi africani, ovvero il passaggio da un universo arcaico e primitivo, dominato da sentimenti passionali, oscuri e irrazionali, e simboleggiato dalle Erinni, verso una nuova realtà sociale fondata su istituzioni democratiche (tribunali, assemblee, libere elezioni), guidato dalla ragione. Il culmine di questo processo si compie con la trasformazione delle Erinni in Eumenidi⁵⁷. In un breve appunto del 1968, intitolato *Nota per l’ambientazione dell’Orestide*, l’autore spiega:

L’*Orestide* sintetizza la storia dell’Africa di questi ultimi cento anni: il passaggio cioè quasi brusco e divino, da uno stato “selvaggio” a uno stato civile e democratico: la serie dei Re, che, nell’atroce ristagnamento secolare di una cultura tribale e preistorica, hanno dominato – a loro volta sotto il dominio di nere Erinni – le terre africane si è come di colpo spezzata: la Ragione, ha istituito quasi *motu proprio* istituzioni democratiche⁵⁸.

luoghi, seconda edizione riveduta e corretta, Theorema, Roma 1982 [prima edizione 1981], pp. 3-59.

⁵⁶ P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., vol. 1, pp. 265-325. De *Il padre selvaggio* ci sono solamente abbozzi di scene e dialoghi, mai sviluppati in forma di vera e propria sceneggiatura. Sul rapporto tra *Il padre selvaggio* e *Appunti per un’Orestide africana* cfr. A. RICCIARDI, *Umanesimo e ideologia. Pasolini e la genealogia intellettuale del film “Appunti per un’Orestide africana”*, «Forum Italicum» 34, 2000, pp. 501-517, qui pp. 503 ss.

⁵⁷ Sul significato del film nella produzione artistica di Pasolini cfr. G. DE SANTI, “*Appunti per un’Orestide africana*”. *Un commento*, «Cineforum» 222, 1983, pp. 69-72; K. GARDI, *The Crisis of Transition: Pier Paolo Pasolini’s African Oresteia*, «Quaderni d’Italianistica» 17, 1996, pp. 75-87; A. RICCIARDI, *Umanesimo e ideologia*, cit., E. MEDDA, *Rappresentare l’arcaico: Pasolini ed Eschilo negli “Appunti per un’Orestide africana”*, in *Il mito greco nell’opera di Pasolini*, cit., pp. 109-126; M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 178-184; M. GRAGNOLATI, *Analogy and Difference: Multistable Figures in Pasolini’s Notes for an African Oresteia*, in *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini’s Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies (Cultural Inquiry)*, ed. by L. di Blasi, M. Gragnolati, C. Holzhay, Berlin-Wien 2012, pp. 119-133; B. GROSS, *Reconciliation and Stark Incompatibility: Pasolini’s ‘Africa’ and Greek Tragedy*, in *The Scandal of Self-Contradiction*, cit., pp. 167-188; A. CERICA, *Pasolini e i poeti antichi*, cit., pp. 298-302.

⁵⁸ P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., vol. 1, pp. 1199 s.

Il tema Africa, per altro, non costituisce per Pasolini una scoperta di fine anni Sessanta, ma attraversa tutta la sua produzione. Il continente nero è concepito come un paradigma di alterità, assimilato alle periferie urbane delle metropoli occidentali, alla civiltà contadina delle campagne italiane nel quadro di un immenso Panmeridione in cui cercare la “resistenza” contro il potere del capitalismo e del consumismo⁵⁹. Negli anni Sessanta l’Africa diventa ai suoi occhi un luogo privilegiato della storia, quello in cui si sta compiendo il passaggio epocale da una fase arcaica-medievale ad una moderna e democratica. Lo stesso passaggio in Europa è già avvenuto con conseguenze nefaste. L’Africa invece ha la chance di evitare gli errori dell’Europa:

La civiltà arcaica – detta superficialmente folclore – non deve essere dimenticata, disprezzata e tradita. Ma deve essere assunta all’interno della civiltà nuova, integrando quest’ultima, e rendendola specifica, concreta, storica. Le terribili e fantastiche divinità della Preistoria africana devono subire lo stesso processo delle Erinni: devono diventare Eumenidi⁶⁰.

Ma più che l’ideologia terzomondista sviluppata nel film in contrapposizione con la nuova barbarie del consumismo e della tecnologia neocapitalista qui conta mettere in evidenza la saldatura compiuta da Pasolini tra la civiltà greca classica e il mondo africano, un’operazione culturalmente raffinata che rappresenta un segnale di novità nel mondo degli studi classici e che per certi versi anticipa filoni della ricerca storico-antropologica sviluppatasi, tra molte polemiche e clamorosi rifiuti, nei decenni successivi (si pensi per esempio a *Black Athena* di Martin Bernal)⁶¹.

⁵⁹ Sull’ideologia panmeridionalista di Pasolini e sulla sua concezione dell’Africa cfr. G. TRENTO, *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazione dell’Africa postcoloniale*, Mimesis, Milano-Udine 2010, in particolare per il film *Appunti su un’Orestide africana*, pp. 179-210. A proposito del significato ideologico dell’Africa per Pasolini negli anni Sessanta cfr. inoltre A. RAVEGGI, *Trasmutazioni e transculturazioni: Appunti per un’Orestide africana, un adattamento post-coloniale in Pier Paolo Pasolini*, in *Shaping an Identity. Adapting, rewriting and Remaking Italian Literature*, ed. by P. Arancibia, V. Fulginiti et al., Legas, New York-Ottawa-Toronto 2012, pp. 59-74; P. KAMMERER (Hrsg.), *Pier Paolo Pasolini. Afrika, letzte Hoffnung*, Corso Verlag, Hamburg 2012. Ha scritto bene Moravia: «Pasolini “sentì” l’Africa nera con la stessa simpatia poetica e originale con la quale a suo tempo ha sentito le borgate e il sottoproletariato romano. E questo è già un avvio per comprendere il rapporto che egli cerca di stabilire tra l’Africa nera e la Grecia arcaica» (A. MORAVIA, *Oreste a 30° all’ombra*, «L’Espresso», 14 febbraio 1971).

⁶⁰ P.P. PASOLINI, *Nota per l’ambientazione dell’Orestide*, in *Per il cinema*, cit., vol. 1, p. 1200.

⁶¹ Qualche precedente di “afro-classicismo” si può rintracciare nella letteratura coloniale italiana. Cfr. G. Trento, *Pasolini e l’Africa*, cit., pp. 183-192. La proposta pasoliniana

Il fascino di *Appunti per un'Orestiade africana* è dato dall'accostamento tra le immagini e l'accompagnamento vocale e musicale. La voce ammaliante fuori campo di Pasolini introduce il tema raccontando in sintesi la trama dell'*Oresteia* e declamando di tanto in tanto anche brani del testo di Eschilo, citati nella propria traduzione del 1960, mentre la macchina da presa indugia su volti e situazioni alla ricerca di possibili interpreti del mito. Si crea così un gioco di sovrapposizioni affascinante tra la dimensione orale (la voce di Pasolini che declama i versi di Eschilo e l'atmosfera magico-rituale delle immagini). Per la figura di Agamennone il regista immagina un fiero guerriero Masai oppure un reduce che ha perduto una gamba: per Clitemnestra pensa a una donna che emerge lentamente dietro un velo nero; per Elettra la ricerca è difficile perché le ragazze africane – nota Pasolini – sono in genere allegre e non hanno quella «durezza e fierezza dell'odio» che caratterizzavano la sorella di Oreste. Quanto al coro, l'intuizione è di distribuirlo tra vari personaggi del popolo, colti in momenti di vita collettiva: mercati, botteghe di barbieri, piazze, strade, scuole, fabbriche. L'aspetto più specificamente ideologico emerge in due sequenze nelle quali si vede Pasolini che dialoga con alcuni giovani africani che studiano all'università La Sapienza di Roma. Con loro si confronta socraticamente circa la propria prospettiva, ovvero la convinzione che la modernizzazione dell'Africa, per poter aver successo, non debba cancellare la dimensione più arcaica della cultura indigena, bensì favorire un'integrazione tra arcaicità e modernità⁶².

Al di là di certi tratti di ingenuità terzomondista e di malcelato paternalismo⁶³, *Appunti per un'Orestiade africana* va inteso soprattutto come la conclusione di una decennale riflessione sul mito antico di Oreste e degli Atridi, iniziata nel 1960 con la traduzione per l'allestimento siracusano. In questa trasposizione dell'*Oresteia* emerge l'idea secondo cui il luogo in cui

di un Oreste dalla pelle nera va nella direzione della linea di ricerca sviluppata da Martin Bernal nel suo celebre libro *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (New Brunswick 1987; trad. it. *Atene nera, Le radici afroasiatiche della Civiltà classica*, Milano, 1997). L'autore ipotizza che vi siano radici afro-asiatiche alla base della civiltà greca a causa della colonizzazione operata da Egizi e Fenici nel 1500 a.C. in parte del territorio europeo.

⁶² Il fatto che gli studenti mostrino verso le idee di Pasolini una certa freddezza, quando non un netto scetticismo, rientra perfettamente nell'approccio pedagogico e dialettico del regista. Più che un segnale di fallimento va interpretata come la volontà di incorporare nell'opera le critiche che gli spettatori muoveranno. Sul significato della sequenza relativa all'incontro con gli studenti africani cfr. le acute osservazioni di L. CAMINATI, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 72-75.

⁶³ A. RICCIARDI, *Umanesimo e ideologia*, cit., p. 514.

può compiersi l'agognata sintesi utopistica tra tradizione e innovazione, tra arcaicità e modernità, non è l'Italia del boom economico (considerata ormai un'occasione perduta), bensì il continente africano. Uscite dal colonialismo le nazioni africane possono compiere la transizione da un mondo arcaico alla modernità democratica, ma per farlo senza strappi violenti devono evitare di seguire modelli estranei, come quello del neocapitalismo americano o del comunismo sovietico o cinese. Se ciò sia possibile o no, è lasciato aperto nel finale. Le parole di Pasolini che concludono il film, sullo sfondo sonoro di un epico e struggente canto rivoluzionario sovietico, sono all'insegna del dubbio e dell'incertezza:

Ma come concludere? Ebbene la conclusione ultima non c'è, è sospesa. Una nuova nazione è nata, i suoi problemi sono infiniti, ma i problemi non si risolvono, si vivono. E la vita è lenta. Il procedere verso il futuro non ha soluzioni di continuità. Il lavoro di un popolo non conosce né retorica né indugio. Il suo futuro è nella sua ansia di futuro; e la sua ansia è una grande pazienza⁶⁴.

Tra gli spunti più originali della pellicola vale la pena di citare quello di rappresentare le Erinni – che Pasolini preferisce denominare “Furie” e che definisce come «le dee del momento animale dell'uomo»⁶⁵ – non in maniera antropomorfa, bensì attraverso tratti del paesaggio naturale, ovvero nella forma di «grandi alberi perduti nel silenzio della foresta, mostruosi e terribili», che danno l'idea di una forza vitale indomabile e perenne, suggerendo per altro la contrapposizione concettuale tra irrazionalità/natura da un lato e razionalità/città democratica dall'altro⁶⁶. Per il rito delle libagioni compiute da Elettra sulla tomba del padre Agamennone, Pasolini filma un vero rituale funebre compiuto da alcuni abitanti di un villaggio: le immagini degli uomini e delle donne che compiono il rito sono accompagnate dalle parole della preghiera con cui Elettra invoca gli dèi perché vendichino la morte di suo padre Agamennone (Eschilo, *Coefore*, vv. 124-139). In questo caso pare ben riuscita la saldatura tra interesse etnografico e dimensione onirica. Anche per la trasformazione delle Erinni in Eumenidi il

⁶⁴ P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., vol. 1, p. 1196. Nella già menzionata *Nota per l'ambientazione dell'Orestide* il regista parla di una “catarsi” finale nel senso di una risoluzione positiva del conflitto (*Per il cinema*, cit., vol. 1, p. 1199).

⁶⁵ P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., vol. 1, p. 1183.

⁶⁶ Sui passaggi attraverso i quali Pasolini giunse all'idea di raffigurare in questo modo le Erinni cfr. E. MEDDA, *Rappresentare l'arcaico*, cit., pp. 120 s. Gli alberi costituiscono una presenza diffusa nelle sequenze del film e vanno intesi come tracce concrete di sopravvivenza del passato arcaico e tribale nonché come simboli della ciclicità del tempo naturale cfr. M. BIANCHI, *Gli alberi della savana: le sopravvivenze del passato*, «Linguae&C. Rivista di lingue e culture moderne» 14, 2015, pp. 33-49.

regista opta per un'antica danza rituale della tribù Nagongo, benché ormai desacralizzata; ma questa volta si tratta di un rituale festoso, celebrato in occasione di un matrimonio. Per la scena del processo di Oreste, Pasolini individua come possibile tempio di Apollo la sede dell'università di Dar-es-Salaam in Tanzania, un moderno blocco di cemento costruito con finanziamenti del governo cinese e strutturato secondo il modello dei college inglesi. La città di Kampala, capitale dell'Uganda, è invece immaginata nella funzione di moderna Atene.

Un'altra delle soluzioni visionarie di questa trasposizione è relativa alla scena in cui Cassandra presagisce la propria morte e quella del re Agamennone. Dopo aver mostrato varie sequenze nelle quali Pasolini con la macchina da presa va alla ricerca di possibili luoghi e interpreti per la sua *Orestiaide* africana, il regista repentinamente cambia registro e avanza l'ipotesi di tradurre la poesia di Eschilo in musica facendo cantare l'*Orestiaide* sulle note della musica jazz:

Ma un'improvvisa idea mi costringe a interrompere questa specie di racconto, lacerando quello stile senza stile che è lo stile dei documentari e degli appunti. L'idea è questa: fare cantare anziché recitare l'*Orestiaide*. Farla cantare per la precisione nello stile del jazz e, in altre parole, scegliere come cantanti-attori dei negri americani. [...]

Ci troviamo in uno studio semi-clandestino di una vecchia città dell'Occidente e qui prendiamo il primo appunto per questo nostro nuovo progetto.

La scena scelta per questo punto è la grande scena di Cassandra all'inizio della tragedia. Coloro che parlano sono Cassandra e il coro. La situazione è questa. Agamennone, portando con sé la schiava Cassandra, è appena ritornato, stanco, sfiduciato. Ne ha viste troppe per credere ancora negli onori e la città, infatti, lo accoglie tristemente, perché non c'è cittadino che non conosca la nuova realtà che lo aspetta.

Sua moglie Clitennestra, che ha già preparato la sua morte, lo fa entrare nella reggia facendolo camminare sopra dei tappeti preziosi. Così il marito e la moglie entrano dentro la reggia e scompaiono alla vista.

È a questo punto che Cassandra ha la visione dell'assassinio che si compie al di là del muro⁶⁷.

La scena di Cassandra è quella che meglio si presta ad una traduzione in chiave musicale: per rendere un linguaggio come quello profetico di Cassandra, un linguaggio lontano dai meccanismi comuni della comunicazione verbale e privo di referenzialità, il regista opta per un *continuum* di musicalità assoluta, scandito dal sax dell'argentino Gato Barbieri (autore delle musiche originali), dal contrabbasso di Marcello Melis, dalla batteria

⁶⁷ Cito dalla sceneggiatura del film pubblicata in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 1, p. 1185.

di Famoudou Don Moye e dai vocalizzi di due cantanti neri, Ivonne Murray (Cassandra) e Archie Savage (corifeo). La sequenza della *jam-session* – che è piuttosto lunga, di circa dodici minuti, ed è stata girata interamente negli spazi del Folkstudio di Roma – rappresenta senz'altro uno dei momenti più intensi della poetica cinematografica di Pasolini. L'idea di ricreare l'effetto di un delirio estatico-divinatorio in una dimensione sonora potrebbe essere venuta a Pasolini da uno spunto testuale, e precisamente da un passaggio dell'*Agamennone* in cui il coro suppone che un dio spinga la profetessa a «cantare» (μελίζειν) le vicende dolorose e mortifere delle quali si fa portavoce (vv. 1175-1176). Fatto sta che la musica del sax di Barbieri e il vocalizzo dei due cantanti afro-americani (canto amebeo) esprimono un crescendo irresistibile, in una forma via via sempre più atonale fino ad un'esecuzione a solo del sassofono. Ne esce una sorta di lamento musicale che produce sullo spettatore sensazioni di dolore e lutto riuscendo a trasmettere «un'idea tanto del dramma interno al personaggio quanto della morte incombente»⁶⁸. Mentre Ivonne Murray presagisce (esprimendosi in inglese) l'atroce visione della strage che sta per compiersi, il suono del sax si fa molto urlato e dissonante, fino a divenire a un certo punto quasi insopportabile. La scelta di far cantare la tragedia di Eschilo, e nello specifico la scena di Cassandra, «nello stile del jazz» è quanto mai significativa anche dal punto di vista dell'ideologia “terzomondista” di Pasolini, considerato che all'epoca la musica afroamericana e in particolare il jazz dell'avanguardia nera rappresentava la forma espressiva delle lotte di liberazione di molti africani⁶⁹.

⁶⁸ A. CERICA, *Pasolini e i poeti antichi*, cit., p. 299.

⁶⁹ Sul rapporto tra Pasolini e la musica in generale cfr. G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Quattroventi, Urbino 1997, C. CALABRESE, *Pasolini e la musica, la musica e Pasolini. Correspondances*, Diastema, Treviso 2019, R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone 1999.

MARIO PIOTTI*

DOPPIO *SENSO*: DALLA NOVELLA DI BOITO AL
FILM DI VISCONTI.
OSSERVAZIONI LINGUISTICHE**

1. Il rapporto tra cinema e letteratura fin dalle origini del nuovo medium fu estremamente intenso; tanto che uno dei nostri maggiori storici del cinema poteva scrivere: «in principio fuit traductio»: già dai primi soggetti si assiste a un processo di conversione, ridefinizione e riduzione di tutti i motivi della memoria storica e letteraria, concepita come un unico testo, un giacimento aureo inestinguibile entro cui attingere a larghe mani senza il minimo complesso di inferiorità. L'epica, il romanzo, il teatro, la poesia, la letteratura popolare, subiscono lo stesso trattamento»¹. La fame di sceneggiature portava il cinema delle origini, e poi continuerà a farlo, a rivolgersi alla letteratura: tanto quella italiana, quanto quella straniera. Ma per rimanere nei nostri confini, chi ha seguito le sorti della letteratura italiana trasportata al cinema ha potuto registrare una vicenda che non trascura nessuno dei suoi secoli: dal medioevo con la letteratura francescana, e poi Dante, Boccaccio fino ai nostri giorni.² Non soltanto il cinema si rivolse ai testi letterari, gli stessi letterati furono chiamati alla collaborazione fin dagli inizi del secolo scorso: D'Annunzio, Verga, Gozzano, Pirandello ora con entusiasmo, ora con vergogna, collaborarono con la nuova arte³.

* Università degli Studi di Milano. Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 19 novembre 2021 in occasione del quarto ciclo di incontri organizzato dalla Classe di Lettere dal titolo "*Traduzioni: Dire proroprio le stesse cose ... o quasi*".

¹ GIAN PIERO BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, p. 51.

² Cfr. EDOARDO RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2015.

³ Cfr. FABIO ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006, pp. 118-121, che ricorda (a pag. 121) le parole scritte da Verga alla contessa Dina Castellazzi di Sordevolo circa la riduzione cinematografica di alcune sue opere: «Vi prego, vi scongiuro, non dite mai che io abbia messo le mani in questa manipolazione culinaria delle mie cose».

Un rapporto che si instaura dunque fin dal cinema muto, e che all'esordio del sonoro viene immediatamente ribadito: il primo film sonoro italiano è *La canzone dell'amore* (1930) di Gennaro Righelli e prende spunto dalla novella pirandelliana *In silenzio*.

2. La novella di Camillo Boito uscì per la prima volta nel 1883, nel volume *Senso. Nuove storielle vane*, pubblicato dall'editore Treves; nel 1899 se ne avrà una nuova edizione curata dall'autore con minime varianti. La raccolta – come già la precedente, *Storielle vane*, pubblicata nel 1876 – ebbe un buon successo di pubblico, ma non particolare attenzione da parte della critica. *Senso* è certo il racconto più noto: narra in prima persona la vicenda d'amore e tradimento tra la contessa Livia e l'ufficiale austriaco Remigio Ruz all'epoca della terza guerra d'indipendenza. È la stessa Livia a narrare le vicende, alternando tempo della narrazione con quello della storia, in modo che il punto di arrivo sia chiaro fin dall'inizio al lettore: l'assenza di tragedia di una vita che trascorre nella coltivazione di amori extraconiugali un po' grigi. La storia narrata è però una storia di un amore appassionato, ricco di sensualità, fatto di tradimento e di vendetta: Livia scopertasi tradita dall'amante, lo denuncia. Il moto risorgimentale, durante il quale è ambientata l'azione, rimane sullo sfondo. La forte carica sensuale di tutto il racconto è sottolineata dalla presenza di un certo compiacimento pittorico – non estraneo all'attività di docente all'Accademia di Brera dell'autore – che emerge in modo particolare nella descrizione dei corpi dei due amanti. Si legga la descrizione in cui Livia indugia nella considerazione della propria bellezza, presente e passata⁴:

Esaminavo il mio volto per trovarmi una ruga. La mia fronte, su cui scherzano i riccioletti, è liscia e tersa come quella di una bimba, a' lati delle mie ampie narici, al di sopra delle mie labbra un po' grosse e rosse, non si vede una grinza. Non ho mai scoperto un filo bianco ne' lunghi capelli, i quali, sciolti, cadono in belle onde lucide, neri più dell'inchiostro, sulle mie spalle candide. [339]

O anche la descrizione che la stessa contessa fa dell'amante:

Bianco e roseo, con i capelli biondi ricciuti, il mento privo di barba, le orecchie tanto minute che sembravano quelle di una fanciulla, gli occhi grandi e inquieti di colore celeste: in tutto il volto una espressione ora dolce, ora violenta, ma di una vioenza o dolcezza mitigata dai segni di un'ironia continua, quasi crudele. La testa piantata superbamente sul collo robusto; le spalle non

⁴ Si cita il testo da CAMILLO BOITO, *Senso. Storielle vane*, Introduzione e note di Raffaella Bertazzoli, Milano, Garzanti, 1990.

erano quadre e massiccie, ma scendevano giù con grazia; il corpo muscoloso, stretto nella divisa bianca dell'ufficiale austriaco, s'indovinava tutto, e rammentava le statue romane dei gladiatori. [343]

Sotto l'aspetto linguistico la novella presenta tratti comuni alla prosa narrativa ottocentesca. Resistono alcuni tratti d'indole letteraria: tra i verbi ad esempio: *debbo*, *sieno*. È presente qualche macchia fiorentineggiante, ma di assoluta tenuità: *iscoraggiare*, *dugento*, *giovine* (ma anche *giovane*); rarissime apocopi postvocaliche: *a'*, *ne'*, *de'*, (che erano però anche culte e tradizionali); nel lessico: *babbo*. D'altra parte è pressoché assoluta la resistenza del dittongo dopo suono palatale: *giuoco* (e anche in atonia *giuocare*, *giuocassero*), *fumaiuolo*, *figliuoli*⁵. Ma anche tratti dell'uso medio nella sintassi con costrutti del tipo: *Ce ne vollero delle occhiate per accendere il cuore nel gran ventre del conte; Ma questa vita salvamela; E i danari me li dai?*, che si accampano tanto nei dialoghi quanto nella narrazione, adombrando così una ricerca di contiguità tra diegesi e mimesi. Un'ultima annotazione circa i fatti linguistici: nel racconto non ci sono altre lingue; anche al tedesco, la lingua di Remigio, si fa un solo accenno: "S'era fatto udire nel caffè Quadri, ciarlando in tedesco a voce alta con alcuni impiegati tirolesi, a dir male dei Veneziani" [350].

Boito temeva che l'argomento trasgressivo potesse suscitare scandalo; sembra che scandalosa l'avesse infatti giudicata l'editore Treves, e Camillo pareva intenzionato a scrivere una novella sostitutiva. Ciò nonostante la novella viene pubblicata e nessuno scandalo si leva, anche per lo scarsa attenzione critica a cui andrà incontro l'opera. Cosa che probabilmente non toccò più di tanto lo scrittore, il quale non pareva dare particolare valore alla propria opera letteraria, rispetto a quella di architetto, di storico dell'architettura, di insegnante all'accademia di Brera⁶. E questa marginalità dell'opera letteraria verrà ribadita anche dal fratello. Quando infatti, dopo la morte dell'autore (1914), verrà chiesto al fratello, Arrigo Boito, il permesso di adattare per il cinema una novella (non è chiaro quale fosse), quest'ultimo, ligio forse alle probabili volontà di Camillo, così spiegherà il suo rifiuto:

La proposta della casa Cinema-Drama di rappresentare con la Cinematografia una novella del mio rimpianto fratello non incontra il mio consenso. La vita artistica di Camillo ebbe i suoi confini ben tracciati dalle pareti del suo studio e della sua scuola; egli non pensò mai che un'opera della sua mente

⁵ Ma *figliuolo* rimane anche nei *Promessi sposi*.

⁶ Cfr. CLOTILDE BERTONI, *Presentazione a C. Boito, Senso*, San Cesario di Lecce, Mani, 2015, pp. 5-8.

potesse trovarsi a contatto col pubblico degli spettacoli, Nella sua vasta bibliografia d'arte, di storia d'arte, di critica, di pedagogia, d'estetica, le sue novelle appaiono come episodi isolati. L'affetto che mi lega alla sua memoria m'impedisce di permettere ch'egli si manifesti in modo diverso da quello che gli era consueto e che gli valse onori e fama⁷.

L'incontro tra Camillo Boito e il cinema era però soltanto rinviato.

4. Quando Visconti lavora a *Senso* ha già alle spalle 4 film: *Ossessione* (1943), *La terra trema* (1948), *Bellissima* (1951) e l'episodio dedicato ad Anna Magnani nell'opera collettiva *Siamo donne* (1953). I primi due sono tratti da opere letterarie: *Ossessione* dal romanzo di James M. Cain *Il postino suona sempre due volte*; la *Terra trema* dai verghiani *Malavoglia*. E nei titoli successivi la frequentazione con la letteratura sembra farsi ancora più intensa; ricordarli può essere utile per meglio sottolineare il rapporto: *Le notti bianche* (1957), *Rocco e i suoi fratelli* (1960)⁸, *Boccaccio '70* (1962)⁹, *Il gattopardo* (1963), *Vaghe stelle dell'orsa...* (1965), *Lo straniero* (1967), *La caduta degli dei* (1969)¹⁰, *Morte a Venezia* (1971), *L'innocente* (1976). Alla fine del 1952 Visconti e Suso Cecchi D'amico stavano lavorando, per la Lux Film, a un film di soggetto matrimoniale: il titolo provvisorio era *Marcia nuziale*. Il progetto però non si concluse, anche per motivi di carattere censorio. Riccardo Gualino, presidente della Lux, insistette tuttavia per avere un film di Visconti, che fosse insieme spettacolare e di alto livello artistico, che conciliasse «le ragioni dell'arte con quelle del commercio»¹¹. Ricordava Suso Cecchi D'amico che vennero presentate cinque proposte per il film, tra le quali la novella boitiana, che fu lo stesso Gualino a scegliere *Senso*.

Il film di Visconti suscitò un serrato dibattito tra i critici. Da un lato vi fu chi, come Guido Aristarco, vide in *Senso* il superamento del neorealismo e l'approdo al realismo, il passaggio dalla cronaca alla storia; un film capace di volgersi al passato, al Risorgimento – letto gramscianamente –, per meglio capire il presente. Altri invece, come Luigi Chiarini e Cesare Zavattini, lo accusarono di tradimento dello stesso neorealismo e di spettacolarizza-

⁷ Si cita da C. BERTONI, *Presentazione cit.*, p. 8, e si vd. anche R. Bertazzoli, *Introduzione a C. Boito, Senso. Storielle vane*, cit., p. XXXIV.

⁸ Ispirato al testoriano *Ponte della Ghisolfia*.

⁹ Film in quattro episodi; Visconti diresse l'episodio intitolato *Il lavoro*, ispirato alla novella di Guy de Maupassant *Sul bordo del letto*. Gli altri episodi furono diretti da De Sica, Fellini e Monicelli.

¹⁰ Ispirato al *Macbeth* di Shakespeare.

¹¹ GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 1981, p. 291.

zione della Storia.¹² Quale che fosse il giudizio, *Senso* fu certamente un film di successo, capace di essere insieme popolare e legato alla tradizione del cinema d'arte.¹³

5. Del film di Visconti sono state date innumerevoli letture e stermi-
nata è la bibliografia.¹⁴ Rimane inosservato, tra i modi della comunica-
zione filmica, il codice linguistico nel passaggio per nulla tranquillo di
una traduzione intersemiotica: l'adattamento viscontiano non si limita a
trasporre da un medium narrativo a uno "mostrativo",¹⁵ ma è anche un
intervento sui generi: con il passaggio dalla novella a un testo a dominante
melodrammatica. Si potrebbe abbreviare il discorso mettendo in campo
il doppiaggio e il suo italiano senza accenti,¹⁶ ma per quanto prevalente
questa non è l'unica presenza e inoltre, se pur senza accento, non è senza
varietà.¹⁷ Eppure l'importanza della lingua, costante dei film viscontiani,
è segnalata fin dalle scelte onomastiche: il boitiano, ma poco tedesco Re-
migio Ruz, diviene un non dubitabilmente germanico Franz Mahler.¹⁸ Ma
il tedesco è anche una delle lingue della storia, sua costante sonorità, che
risuona fin dalle scene iniziali al teatro della Fenice: è la lingua con cui il
conte Serpieri, marito di Livia, parla agli ufficiali austriaci, per poi passare
poco dopo, in modo inspiegabile fuori dalla finzione filmica e quindi da
non confondere con una reale commutazione di codice, all'italiano nel

¹² Estremamente ampia la bibliografia sul dibattito suscitato dal film: basti il rimando a TOMASO SUBINI, *Il difficile equilibrio tra Storia e Melodramma in Senso*, in R. DE BERTI (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti tra società e altre arti*, Milano, Cuem, 2005, pp. 47-78.

¹³ «600 milioni d'incasso e il nono posto in classifica, una tra le più belle affermazioni del cinema d'arte nel buio periodo tra il 1948 e il '60» (VITTORIO SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 140)

¹⁴ Oltre al già ricordato contributo di Tomaso Subini, si veda almeno YOUSSEF ISHA-GHPOUR, *Visconti. Le sens et l'image*, Paris, Éditions de la différence, 2006.

¹⁵ Cfr. LINDA HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011, pp. 67-78.

¹⁶ Sull'italiano del doppiaggio cfr. F. ROSSI, *op. cit.*, pp. 265-344 e ANGELA SILEO, *Il doppiagese e le sue ricadute sull'italiano*, in G. PATOTA, F. ROSSI (a cura di), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Firenze, Accademia della Crusca – goWare, 2017, pp. 127-140.

¹⁷ L'analisi è stata condotta sulla trascrizione del parlato filmico; ma per notare l'importanza del doppiaggio, bisogna segnalare la quasi perfetta sovrapposizione con il *continuity*, pubblicato in LUCHINO VISCONTI, *Senso*, a cura di G.B. Cavallaro, Bologna, Cappelli, 1977.

¹⁸ Forse la volontà di evitare qualsiasi coincidenza con il Ruiz del *Trovatore* può avere avuto un sia pur minimo peso nel cambio onomastico.

rivolgersi alla moglie. Non sembra diversa la funzione del tedesco da quella che nella dimensione visuale svolgono le citazioni dell'Ottocento pittorico italiano: il cui riconoscimento è certo immediato nel *Bacio* tra Livia e Franz nella villa di Aldeno che si sovrappone a quello di Hajez:



E poi soprattutto i macchiaioli, Fattori, Lega, Signorini e altri che di volta in volta lo spettatore riconosce nello scorrere dei fotogrammi, attraverso i quali Visconti consegna allo spettatore l'aspetto visivo dell'Ottocento; del quale a sua volta il tedesco costituisce una necessaria sonorità. Di tutta evidenza questo ruolo in una delle scene finali. Livia, dopo avere denunciato per diserzione Franz, scende le scale del comando austriaco. La discesa di Livia, ripresa dal basso, e la sua uscita dal comando sono accompagnate dagli ordini, fuori campo, in tedesco dei soldati austriaci:



UFFICIALE: Sofortige Durchführung!
 SOTTUFFICIALE: Offiziersbefehl! Befehl! Sofort verhaften Oberleutnant Franz Mahler... wohnhaft Sant Stephanstrasse hundertsiebenundvierzig!
 UFFICIALE DI SERVIZIO: Leutnant Pirk!
 S. TEN. Pirk: Jawohl!
 UFF. DI SERV.: Sofort Franz Mahler Stephanstrasse hundertsiebenundvierzig verhaften!
 S. TEN. Pirk: Zum Befehl!

Accanto al tedesco, l'altra presenza linguistica che serve a dar voce alla storia, a evocarne le sonorità, è il dialetto. Con il neorealismo il dialetto cinematografico è un codice con piena dignità, «viene messo, senza vergogna, al centro della comunicazione, in tutte le sue funzioni, così come al centro della scena viene data la parola a tutti quei personaggi che, nella cinematografia precedente, avrebbero potuto interpretare soltanto ruoli da comparsa». ¹⁹ Con *Senso* Visconti si pone al di là dal neorealismo, ma la dignità del dialetto non viene meno pur con una presenza estremamente ridotta. Nel film il dialetto non serve a delineare caratteri, ma funziona come marcatore di differenze sociali e ha la funzione di voce del coro. Lingua e dialetto non sono socialmente sullo stesso piano: netta è l'assegnazione delle parti: ai personaggi nobili l'italiano, a quelli popolari (i contadini) il dialetto. Ma è significativo, a sottolinearne anche il ruolo di una delle

¹⁹ FABIO ROSSI, *Lingua*, in R. DE GAETANO (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. II, Milano, Mimesis, p. 165; e si veda anche SERGIO RAFFAELLI, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992, p. 107.

voci della Storia, che le rare presenza siano tutte quasi esclusivamente riconducibili a scene girate negli spazi aperti, in contrasto con il chiuso della vicenda privata la cui voce è l'italiano. Esterno di villa Serpieri di Aldeno, quando ancora le sorti della battaglia di Custoza sono incerte:

CONTADINO: Da Sant'Ambrogio se vede sparare i canù // i xè qua visin!
 GUARDIANO: I ga dito che i tedeschi i va via da Verona!
 CAMERIERE: Ma no! I xè 'ndà via zà da ieri!
 GUARDIANO: 'sta volta de sti tedeschi perderem quasi la semenza
 CONTADINO: tasi gh'è drio a rivar Luca!
 [si vede Luca arrivare alla villa]
 CONTADINI: xè qua Luca // Tasi / sentimo cossa el ne dise ah! eccolo / el xè arrivà // Cossa che g'ha dito? i tedeschi xè scapà da Verona! li coperemo tuti! viva l'Italia!

Anche quando il dialetto è voce di un singolo se ne conferma l'uso serio. Durante la battaglia di Custoza, Roberto Ussoni, accompagnato da un contadino che guida un calesse, chiede a un tenente informazioni per raggiungere la località di Oliosi:

USSONI: per raggiungere Oliosi?
 TENENTE: Oliosi? guardi le strade che portano a Montevento sono bloccate // ci sono dei combattimenti in corso // [indicando una strada] provi a raggiungere quella collina// giri a sinistra/ troverà un cascinale grande/ quadrato// si chiama Ca' Pasqual//
 USSONI: [guardando la carta topografica] ah ecco/ sì
 TENENTE: benissimo// da lì proseguendo sempre giù a sinistra/ forse...
 CONTADINO: ciapemo la strada par Maragnote/ e 'ndemo zó a Menso...
 USSONI: ah ecco bene! così evitando Oliosi/ arriveremo lo stesso a Sant'Ambrogio// grazie signor tenente/ grazie (scoppio di cannone) // è meridionale lei?
 TENENTE: napoletano

Il dialetto del contadino si pone con la stessa dignità informativa dell'italiano di Ussoni e del tenente.

Quanto all'italiano, si dirà subito delle varietà legate al tedesco e al dialetto. L'italiano di tedescofoni colti risuona nelle parole degli ufficiali tedeschi e delle loro mogli nelle scene iniziali al teatro della Fenice, quindi nella voce del generale Hauptmann²⁰ nel dialogo conclusivo con Livia: una lingua pienamente corretta i cui unici tratti specifici sembrano esaurirsi nella pronuncia uvulare della vibrante e in alcune lievi desonorizzazioni delle ostruenti sonore. Altra presenza minima è l'italiano regionale, che sembra legata prevalentemente a una funzione di segnalatore diastratico,

²⁰ Ma nel film il suo cognome non viene ricordato.

come appare nel dialogo tra Livia e la proprietaria della camera presa in affitto da Franz per incontrarsi con la contessa:

PADRONA DELLA STANZA: Io dovrei 'ndar fori un momento ma in casa non c'è nessuno/ come si fa? Lascio aperta la porta o va lei ad aprire?

LIVIA: Ma lei è sicura che/ il tenente non ha lasciato nessuna ambasciata per me? Una lettera?

PADRONA: E ghe mancaria altro/ signora... eh!

LIVIA: Ma lei forse/ era uscita non c'era nessuno in casa...

PADRONA: Cosa posso dirle/ sarà partito// Anche un altro capitano/ che veniva sempre qui/ è stato trasferito su due piedi! Anzi signora/ lei non conosce nessuno che potrebbe 'iutarmi? Sa che scherzo mi fanno? Mi vogliono requisire la casa per alloggio militare/ ma digo mi/ come se no ghe fosse caserme per questo! Signora/ la veda se po' aiutarmi/ io lo dico anche per lei sa?! So che lei può tutto signora Contessa// Io la conosco bene sa?! C'ho una sorella che è stata per tanti anni a servizio... (Livia apre la porta) come/ va via 'desso? E se il signor tenente torna? La senta signora Contessa/ e se invece il signor tenente fosse partito Davvero/ chi è che regola qua? Dico... io non ho mai chiesto niente perché lo conosco bene ma/ lei capisce/ soltanto il disturbo della biancheria signora mia! (prende i soldi che Livia le porge) Ecco/ grazie signora// eh ciò!

Diversa la funzione dell'italiano regionale, rilevabile soltanto per una lievissima patina fonetica, nel già ricordato episodio del dialogo tra Ussoni e un tenente. La domanda di Ussoni "è meridionale lei?" si spiega grazie alla tendenza del tenente a sonorizzare le dentali sorde dopo nasale e alla lievissima palatalizzazione della /s/ davanti a suono velare in "Pasqual". L'ambiente militare favorisce certo la presenza della varietà,²¹ ma qui la denunciata presenza di un italiano regionale campano risponde piuttosto a motivazioni di carattere retorico-ideologico. Se Alessandro Blasetti, in *1860* (1934), si era servito dei dialetti per la costruzione di un film corale che mostrasse il Risorgimento come fenomeno collettivo,²² lo stesso sembra voler suggerire l'osservazione metalinguistica di Ussoni, anche se in Visconti, gramscianamente, la prospettiva celebrativa blasettiana è rovesciata.

Ma il protagonista linguistico del film è l'italiano senza accenti, che, come si è anticipato, non vuole però dire senza varietà. Il film si apre sul palcoscenico del teatro della Fenice, a Venezia, dove si sta recitando la sesta scena del terzo atto del *Trovatore* verdiano, il duetto tra Leonora e Manri-

²¹ Cfr. F. Rossi, *Il linguaggio cinematografico*, cit., p. 177 («gli ambienti militari sono sempre (*1860*, 1934, di Blasetti; *Paisà*, 1946, di Rossellini; *La grande guerra*, 1959, di Monicelli; *Tutti a casa*, 1960, di Comencini...) i più consoni alla riproduzione delle varietà dialettali e, in generale, del plurilinguismo»).

²² Cfr. *Ivi*, p. 167.

co; la prima voce è dunque quella di «omogenea elevatezza»²³ di Salvatore Cammarano:

L'onda de' suoni mistici
pura discende al cor!
Vieni ci schiude il tempio
gioie di casto amor!

La mancanza di iato tra ciò che si svolge sul palcoscenico e ciò che accade nella sala del teatro è stata osservata più volte. Ha scritto Tomaso Subini: «La sequenza iniziale presentando un melodramma nel melodramma [...] esplicita, [...], l'idea portante di *Senso*; la stessa che probabilmente Visconti ebbe osservando, da una prospettiva laterale e quasi posteriore, la Callas cantare con il pubblico sullo sfondo: l'idea cioè del ribaltamento di prospettiva tra la scena e la sala, operato attraverso un unico movimento di macchina che, dopo averci mostrato il tenore e gli orchestrali, va ad inquadrare parte della platea e dei palchi, in una sorta di passaggio di consegne».²⁴ Si può aggiungere che ciò avvenga anche con l'offerta dal palco alla sala di una lingua da melodramma, che trova preciso riscontro nel sintagma nominale *casto amor*, che diverrà però nella vicenda filmica e nelle parole della protagonista un *amore triste e colpevole*:

LIVIA: Non siamo più a Venézia/ eri riuscito a... farmi perdere ogni
pudore/ dignità//
FRANZ: Ma perché!
LIVIA: Sì è vero ogni dignità! Per un amore... triste e colpevole// Solamente vergognoso//

Una lingua da palcoscenico è una costante del film, in specie nei dialoghi tra Livia e Franz e si adegua alle scelte di ripresa. Durante la prima passeggiata notturna, i due amanti giungono al campo del Ghetto e si fermano davanti al pozzetto. La ripresa dall'alto colloca lo spettatore come se si trovasse nei palchi della barcaccia. Il lungo dialogo che segue – di cui si riporta solo la prima parte – è pienamente informato ai caratteri dell'italiano teatrale:

²³ ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Roma, il Mulino, 2017, p. 124.

²⁴ T. SUBINI, *op. cit.*, pp. 27-28.



LIVIA: Ma dove stiamo andando?

FRANZ: Dove vuole lei//

LIVIA: Oh io non so davvero/ non capisco dove siamo...

FRANZ: In qualche posto siamo arrivati... quella è casa mia/ è lì che abito//

LIVIA: Solo?

FRANZ: No... no non solo/ con qualche altro ufficiale// Ce ne stiamo spesso in maniche di camicia a bere birra/ a chiacchierare di donne... ma ora tutto cambierà//

LIVIA: Perché?

FRANZ: Perché ho conosciuto lei// (raccoglie qualcosa da terra)

LIVIA: Che cosa ha trovato?

FRANZ: Un pezzetto di specchio// (rimira il suo riflesso)

LIVIA: Perché si guarda con tanto interesse? Le piace tanto guardarsi?

FRANZ: Sì mi piace// Non passo mai davanti a uno specchio senza guardarmi//

LIVIA: E perché le piace tanto?

FRANZ: Mi piace guardarmi per essere sicuro che sono... io//

LIVIA: Soltanto allora ne è sicuro?

FRANZ: No// Anche quando vedo una donna/ che mi guarda come lei mi sta guardando in questo momento// (getta il pezzo di specchio) è il giorno del giudizio// I morti risorgono all'eterna gioia/ o all'eterno dolore// Noi restiamo abbracciati/ e non ci curiamo... di niente/ né di paradiso né di inferno// Le piacciono questi versi di Heine?

LIVIA: No//

FRANZ: Perché no?

LIVIA: è il loro significato che non mi piace//

I turni dialogici, se si eccettua quello in cui Franz recita la poesia di Heine, sono brevissimi, talvolta ellittici; la sintassi è elementare e spesso nominale; nelle battute viene spesso ripreso un elemento verbale della battuta precedente; sono frequenti le pause vuote.

Si dirà infine del rapporto con i dialoghi della novella boitiana. Il parziale mutamento della vicenda, l'introduzione di episodi che non c'erano, fanno sì che rare siano le corrispondenze tra i dialoghi. Tra i pochi casi di coincidenza c'è il dialogo conclusivo tra Livia, che ha deciso di denunciare Franz, e il generale Hauptmann:



Boito

Generale – mormorai – vengo a compiere un dovere di suddita fedele.
 La signora contessa è tedesca?
 No, sono trentina.
 Ah, va bene – esclamò guardandomi con una cert'aria di stupore e d'impazienza.
 Legga – e gli porsi in atto risoluto la lettera di Remigio, quella che avevo ritrovata nel taschino del portamonete.
 Il generale, dopo aver letto:
 Non capisco, la lettera è indirizzata a lei?
 Sì, generale.

Visconti

Livia: Sono venuta... a compiere il mio dovere di suddita fedele//
 Generale: Ah/ la signora contessa è austriaca!
 Livia: (scuote la testa) Veneta...
 Generale: Ah... (riceve da Livia la lettera di Franz)
 Livia: Ecco//
 Generale: Non capisco/ la lettera è indirizzata a lei... (la legge; si alza in piedi e chiude la porta)

Dunque l'uomo che scrive è il suo amante.

Non risposi. Il generale cavò di tasca un sigaro e lo accese, s'alzò da sedere e si pose a camminare su e giù per la sala; tutt'a un tratto mi si piantò innanzi e, ficcandomi gli occhi in volto, disse:

Dunque, ho fretta, si sbrighi.

La lettera è di Remigio Ruz, luogotenente del terzo reggimento granatieri.

E poi?

La lettera parla chiaro. S'è fatto credere malato, pagando i quattro medici – e aggiunti con l'accento rapido dell'odio: - È disertore del campo di battaglia.

Ho inteso. Il tenente era l'amante suo e l'ha piantata. Ella si vendica facendolo fucilare, e insieme con lui facendo fucilare i medici. È vero?

Dei medici non m'importa.

Il generale stette un poco meditabondo con le ciglia aggrottate, poi mi stese la lettera, che gli avevo data:

Signora, ci pensi: la delazione è un'infamia e l'opera sua è un assassinio.

Signor generale – esclamai, alzando il viso e guardandolo altera – compia il suo dovere.

dunque/ ho fretta si sbrighi!

Livia: La lettera è di... Franz Mahler/ del terzo reggimento artiglieria//

Generale: E poi?

Livia: La lettera parla chiaro// S'è fatto credere malato pagando/ dei medici// è disertore del campo di battaglia//

Generale: Ah/ ho capito// Il tenente è stato suo amante/ e lei ora si vendica facendolo fucilare! Ci pensi contessa/ la delazione è un'infamia! E l'opera sua è un assassinio! (mette la lettera con rabbia sul tavolo) Leutnant Schneider!

Livia: Signor Generale... faccia il suo dovere//

Generale: (si rivolge a Schneider) Begleiten sie die Dame hinaus!

Tenuto conto della traduzione in immagini degli elementi diegetici, le differenze tra il testo boitiano e quello filmico appaiono minime. Da un punto di vista dei registri, gli unici cambiamenti da notare sono in una delle ultime battute del generale. Il colloquiale *l'ha piantata* del testo boitiano scompare; ma scompare anche l'allocutivo formale *ella* sostituito da *lei*, certo non informale ma sicuramente più diffuso. Forse però il fatto più significativo è il cambiamento dell'etnico con cui si presenta Livia: da trentina a veneta. Ciò nulla incide sulla formalità del dialogo, ma può dare indicazioni sull'atteggiamento ideologico del regista. Il richiamo a un'entità statale scomparsa da quasi un secolo con il trattato di Campoformio, vuole ribadire l'acquisizione di una cosapevolezza da parte della contessa: l'appartenenza a un mondo ormai scomparso; e Livia così finiva, nel tradirlo, per dare ragione alle parole che Franz, ubriaco e sorpreso con un'altra donna, le aveva rivolto nell'ultimo incontro veronese:

Franz: Cosa mi importa che i miei compatrioti abbiano vinto oggi una battaglia/ in un posto chiamato Custoza! Quando so che perderanno la guerra e non solo la guerra/ e l'Austria tra pochi anni... sarà finita... e un intero mondo sparirà// Quello a cui apparteniamo/ tu ed io// Il nuovo mondo di cui parla tuo cugino non ha nessun interesse per me/ è molto meglio non essere coinvolti in queste storie// E prendersi il proprio piacere dove lo si trova! E tu del resto la pensi come me/ altrimenti non mi avresti dato del denaro per pagarti un'ora d'amore.

FILIPPO RONCHI*

BRESCIA E IL MILITE IGNOTO**

1. I TANTI SIGNIFICATI DELLA CERIMONIA DEL MILITE IGNOTO

1.1 *Tutti i nostri morti*

Con la Grande Guerra l'aumento spaventoso, mai visto prima nella storia dell'umanità, del numero dei morti fu accompagnato da una più sentita esigenza nell'opinione pubblica di riconoscere il massacro immane imposto alle masse popolari. La strage causata dal nazionalismo, dal militarismo, dall'imperialismo, più che un sacrificio per la libertà delle future generazioni, sembrò a molti lo sbocco tragico della più sbagliata e feroce delle guerre sbagliate. La sola cosa da ricordare erano i giovani, i contadini, i borghesi, gli operai mandati a morire. È significativo in questo senso che già nel giugno del 1921, nella discussione tra la Commissione parlamentare istituita per la progettazione del Memoriale del Milite Ignoto e il ministro della Guerra Rodinò, quest'ultimo, riportando un passo dell'orazione dannunziana in memoria di Randaccio del 1917 senza menzionarne la fonte, rappresentasse il Milite Ignoto stesso come

omaggio a tutti i nostri morti, alla gente dei campi, alla gente dei mestieri, alle genti delle officine e degli uffici, agli operai, ai borghesi, a tutti coloro di ogni parte e di ogni arte.

Esso avrebbe dovuto insomma contenere e reintegrare all'interno della società quell' impetuosa corrente sotterranea rappresentata dal lutto anomalo delle trincee, in una simbolica riconciliazione dello Stato liberale con le masse popolari che della carneficina avevano pagato il prezzo per intero.

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia. 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 15 dicembre 2021.

Del resto, già molto prima della fine della guerra, erano innumerevoli le salme non identificate sepolte in fosse improvvisate, così come quelle che non avevano ricevuto nessun tipo di sepoltura ed erano divenute parte del fango dei campi di battaglia. Per l'Italia – che aveva registrato un totale di 600.000 caduti circa – addirittura una ogni tre. Le nazioni che avevano preso parte al conflitto avevano allora promesso ai propri cittadini che quei morti avrebbero trovato una degna collocazione. Fu forse l'ultima volta in cui il problema della sepoltura dei combattenti provocò un tale fermento collettivo.

1.2 *Donna-moglie-madre-patria*

Ma la vicenda italiana del Milite Ignoto è di gran lunga la più lugubre e drammatica tra quelle che avevano visto un simile evento celebrarsi, già verso la fine del 1920, nei Paesi alleati che erano usciti vincitori dal conflitto, ossia Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti d'America. Il 27 ottobre 1921 undici bare identiche, contenenti i cadaveri riesumati da diversi teatri di operazioni, furono trasportate all'interno della basilica di Aquileia, la prima della fila dalle madri e dalle vedove dei soldati dispersi, le altre da reduci e mutilati. Alla sera, la folla ebbe l'autorizzazione ad avvicinarsi per rendergli omaggio. La persona incaricata della scelta fu Maria Bergamas, una 'donna del popolo giuliana', che, durante la guerra, aveva perduto il marito e il figlio (il cui corpo era rimasto disperso). L'Italia fu l'unico Paese dove la scelta avvenne secondo il modello della relazione tra madre e figlio, evocando così un matriarcato che comportava il riconoscimento di un legame dal carattere meno astratto e civico, ma più viscerale. In Gran Bretagna fu al contrario un generale di brigata che effettuò la scelta, negli Stati Uniti d'America un sergente ed in Francia il figlio di un *disparu* tra un numero di caduti ignoti più limitato. Maria Bergamas fu presentata anche come la personificazione dell'Italia tratta in salvo proprio attraverso la morte di tanti suoi figli. I giornali dell'epoca sottolinearono, peraltro, l'assenza di figure maschili molto famose alla cerimonia ufficiale, quali D'Annunzio e Cadorna, per ragioni facilmente intuibili essendo il primo reduce dalla sedizione militare di Fiume, il secondo ritenuto ormai responsabile del disastro di Caporetto; mancarono anche Mussolini, l' 'uomo forte' in ascesa che non poteva accettare di non essere il centro dell' attenzione, e perfino lo stesso Diaz, inviato proprio in quei giorni dal governo in missione diplomatica negli Stati Uniti d'America. Inoltre i quotidiani nazionali avevano molto lamentato negli anni precedenti la debolezza dei governanti italiani, dipinti come incapaci di risolvere la crisi di Fiume e di difendere

gli interessi dell'Italia durante i negoziati di pace. Alla luce di tutto questo, la scelta di una donna richiamava inconsciamente anche l'assenza di un 'padre'. Maria Bergamas avrebbe dovuto posare un fiore bianco sulla bara scelta, in un'atmosfera di sobria contemplazione. Invece, fuori programma, si fermò immobile davanti ad una delle undici bare, in preda al dolore, come se avesse visto il corpo devastato al suo interno; quindi si strappò il velo che le nascondeva il volto e lo gettò sulla bara inginocchiandosi, in un drammatico gesto di rifiuto della trascendenza astratta rappresentata dal fiore bianco, a favore di un'espressione più spettacolare di quel lutto di natura oscura, riportando alla realtà della generazione, al legame fisico tra madre e figlio.

1.3 *L'assoluzione*

Un altro aspetto che distingue la cerimonia del Milite Ignoto in Italia, rispetto a quelle degli altri Paesi alleati, riguarda l'accompagnamento della salma. Mentre infatti in Gran Bretagna, in Francia, negli Stati Uniti d'America ci si accontentò di offrire al Milite Ignoto una benedizione generica, in Italia ad esso fu dedicata non solo la cerimonia della sepoltura, ma anche una solenne messa da requiem, che ebbe luogo quando la bara, nel trasporto da Aquileia al Vittoriano, fu esposta per due giorni a Roma nella Chiesa di Santa Maria degli Angel e dei Martiri, progettata da Michelangelo a partire dal restauro delle vaste rovine delle terme di Diocleziano. Molti articoli di giornale si espressero a favore della scelta, poiché «la grande mole michelangiolesca» la rendeva particolarmente adatta a celebrare ed onorare la sofferenza del Milite Ignoto. La cerimonia si concluse con l'assoluzione, rimarcata dall'arcivescovo Angelo Bartolomasi attraverso l'aspersione di acqua santa sulla bara, con un atto che simbolicamente serviva a ristabilire la connessione della Chiesa e dello Stato con tutti quei caduti che non avevano potuto ricevere un ultimo addio. La stretta relazione tra la sofferenza in battaglia e la redenzione fu confermata anche dal fatto che le undici salme tra le quali sarebbe stato scelto il Milite Ignoto erano già state asperse ad Aquileia con l'acqua sacra prelevata dal fiume Timavo, teatro di importanti combattimenti.

1.4 *Il viaggio*

In Italia, così come negli altri Paesi, il corpo del Milite Ignoto venne trasportato con un apposito treno in un lento tragitto dai campi di batta-

glia fino alla sua destinazione conclusiva all' interno della Tomba che era stata apprestata nella capitale della nazione. In senso metaforico questo viaggio rappresentò il ritorno a casa del Soldato. Ma, ancora una volta, soltanto in Italia il viaggio assunse il carattere di cerimonia pubblica, suscitando ondate di tensione emotiva, poiché quel Corpo rinnovava nelle folle accorse a rendergli omaggio lungo il suo ultimo viaggio il ricordo del carattere bestiale della guerra. Fu l'estremo tentativo della classe dirigente liberale di portare idealmente a compimento l'unificazione nazionale che appariva ormai sospesa in un Paese scivolato da alcuni mesi in una sorta di guerra civile, in cui si contrapponevano fascisti da un lato, socialisti e comunisti dall'altro. La documentazione del ministero dell'Interno rivela lo zelo con cui si provvide a stabilire la durata di ogni sosta del treno da Aquileia fino a Roma. La bara transitò per le varie località su un vagone scoperto e sul convoglio che accompagnò la salma nel suo viaggio, in rappresentanza di un popolo in lutto, trovarono posto personalità politiche e ufficiali, ma anche veterani, mutilati e madri di soldati caduti. Il viaggio ebbe inizio alle otto del mattino del 29 ottobre 1921 e si concluse con l'arrivo a Roma per le nove del mattino del 2 novembre. Il treno sostò per cinque minuti in tutte le stazioni intermedie, con l'eccezione di Venezia, Bologna e Firenze, dove fu effettuata una fermata più lunga. Le soste notturne avvennero lontano dalle stazioni principali, in modo da ridurre l'affluenza della gente comune. Le istruzioni ribadivano: «Sono vietati i discorsi. Da tutti sarà osservato un rigoroso silenzio». Ogni città toccata dal convoglio predispose un 'Comitato d'onore' formato da soldati e mutilati del posto. Ma i resoconti giornalistici dell'epoca mostrano come il silenzio e l'ordine auspicati dallo Stato furono intaccati dal prorompere di espressioni popolari di cordoglio: dalle persone che- urlando- si gettavano sulla bara, alle folle che si avvicinavano al treno per toccarla; dal suono di violini e chitarre che diffondevano le note della 'Canzone del Piave', fino all'allestimento di luminarie.

1.5 *Il silenzio*

Un altro elemento degno di rilievo è quello del silenzio che, in tutti i Paesi che ho ricordato, dominò la cerimonia della tumulazione finale pur in presenza di folle vastissime. Si attribuì agli Inglesi l'idea di un momento di silenzio al culmine della cerimonia stessa, procedura che in seguito sarebbe stata adottata anche in Francia, negli Stati Uniti d'America e in Italia. Nel caso italiano tuttavia, si andò oltre. La cerimonia fu caratterizzata sia dal silenzio totale di due minuti dedicati al Milite, sia da quello

che conseguì alla quasi totale assenza di discorsi solenni e celebrativi. La musica fu sostituita dal rullio di tamburi fuori tono in segno di lutto, secondo una vecchia usanza dei Savoia. Questa atmosfera fu interrotta solo dal tuonare in lontananza dei cannoni caricati a salve e dal risuonare delle campane, ad evocare i campi di battaglia e la vittoria.

1.6 *Le mappe*

La collocazione dei partecipanti alla cerimonia del 4 novembre 1921 presso il Vittoriano fu oggetto di attenti studi e di attriti. Il Ministero dell'Interno progettò cinque mappe per delimitare gli spazi riservati ai veterani mutilati, alle madri e alle vedove (ciascuna di queste tre categorie in numero di cento unità), ai soldati in servizio, distinguendoli dai settori destinati agli alti ufficiali delle forze armate, ai rappresentanti del governo, ai comuni cittadini. Nel timore che questi ultimi irrompessero nella cerimonia, furono disposte delle speciali barriere per rimarcare i confini indicati nelle mappe. Fu prevista anche la partecipazione delle donne della Croce Rossa insignite di onorificenze e delle famiglie dei decorati di guerra. È da ribadire questo rilievo davvero inusuale dato alla presenza femminile, che rese la cerimonia italiana del Milite Ignoto molto diversa da quelle degli altri Paesi alleati. Tale elemento può essere considerato un'espressione del forte legame della cultura italiana con la figura della madre. Già nella monumentalistica italiana del Risorgimento i caduti rappresentavano i 'figli' che avevano per 'Madre' la loro Patria. Proseguendo su questa strada, con il Milite Ignoto si raggiunge da un lato il culmine della sublimazione, perché la morte viene riconfigurata come una rinascita spirituale che avviene attraverso la mediazione della classica figura letteraria della 'donna angelicata', simboleggiata dalla Patria che piange i suoi figli, ma sa che la morte li fa immediatamente rinascere in Lei; dall'altro, in apparente contraddizione, si afferma un protagonismo del corpo femminile che, in tutta la concretezza della sua sessualità, turba il tentativo riordinatore delle mappe. I resoconti della cerimonia del 4 novembre 1921 rivelano infatti che le donne presenti non si comportano come 'donna angelicate', piuttosto come raffigurazioni della *mater dolorosa* che manifesta apertamente la propria sofferenza oppure, in qualche caso estremo, piuttosto come 'furie'.

I veterani mutilati lamentarono il fatto che il posto loro assegnato fosse troppo distante dalla bara del Milite Ignoto. Alla vigilia, l'Associazione Nazionale Combattenti diffuse un pamphlet che incitava il popolo addirittura ad impossessarsi della salma. L'ANC era stata fondata nel 1918 e i soldati mutilati, anche se ne rappresentavano una semplice frazione, per

l'evidente sofferenza dei loro corpi, divennero in quell'occasione il fulcro del dibattito sulla visibilità dei reduci. Per la verità, la loro presenza era stata prevista nelle cerimonie ufficiali, tanto da essere sancita dalla legge, perciò sin dalla celebrazione di Aquileia, per poi passare al percorso del treno, essi furono sempre tra i protagonisti. Una volta a Roma, i soldati mutilati fecero parte del corteo che accompagnò in processione la bara a Santa Maria degli Angeli e al Vittoriano.

1.7 *Le iscrizioni*

Si nota una differenza anche tra l'iscrizione italiana e quella degli altri Paesi che coltivarono il mito del Milite Ignoto. Le iscrizioni inglese e americana menzionavano esplicitamente l'onore e la gloria del soldato sconosciuto; per i Francesi fu sufficiente che essa trasparisse dall'Arco di Trionfo che sovrasta la tomba, come per gli Italiani dal Vittoriano. Ma mentre l'iscrizione francese ricordava il fatto che il soldato era 'morto per la patria', quella inglese si dilungava nel raccontare i motivi del suo sacrificio, quella americana rimandava alla volontà di Dio, niente di tutto ciò si ritrovava in quella italiana ridotta a due parole: 'Ignoto militi' ('Al Milite Ignoto'), in cui solo la scelta della lingua latina faceva intuire concezioni antiche dell'eroismo filtrate dalla mentalità risorgimentale.

1.8 *L'ultima dimora*

Il Vittoriano, dove avrebbe riposato finalmente il soldato sconosciuto, rappresentava certo il luogo-simbolo della Nazione. È significativo ricordare che venne rifiutata la proposta della sepoltura nel Pantheon, tempio dell'antica Roma trasformato poi in una chiesa e diventato infine il luogo dei sepolcri dei re d'Italia. Il legame con la monarchia e con la Destra sarebbe risultato quindi troppo palese per rappresentare tutti i caduti. I dibattiti parlamentari che accompagnarono il varo della legge istitutiva del Milite Ignoto lasciano, in questo senso, trasparire la volontà di scongiurare un clamoroso dissenso da parte della Sinistra. Anche la documentazione del Ministero dell'Interno rileva uno stato d'allarme per la possibilità di sollevazioni da parte di ex-legionari di Fiume, dei Fasci di combattimento, degli arditi e degli arditi del popolo, dei comunisti, dei socialisti, degli anarchici. Così infine il Vittoriano fu proposto come destinazione del Memoriale dal ministro della Guerra e il governo ne ratificò il carattere di sede permanente prima della cerimonia inaugurale. Per la maggioranza dell'o-

pinione pubblica la collocazione della Tomba del Milite Ignoto all' interno del Vittoriano rappresentò la sua giusta destinazione in virtù della migliore visibilità e accessibilità, che gli conferivano un'apparenza più democratica. Per lo Stato la sepoltura nel Vittoriano si associava ad un'interpretazione tranquillizzante del Risorgimento: democratica, come era desiderio appunto della maggior parte dei cittadini, ma non rivoluzionaria. Non a caso la legge istitutiva della Tomba del Milite Ignoto stabiliva che il Memoriale avrebbe permesso al soldato di essere accolto dagli emblemi delle diverse fasi del Risorgimento nazionale, poiché il Vittoriano proponeva, al contrario del Pantheon troppo strettamente legato alla dinastia dei Savoia e alla religione, una rappresentazione allegorica dell'Unità. Attuava una sorta di incorporazione del Milite Ignoto stesso all'interno della moderna nazione italiana, una nazione connotata storicamente che al tempo stesso rivendicava a sé un carattere perenne attraverso statue evocative di una italianità assoluta, al di sopra di ogni divisione politica, e indipendente dalla Chiesa. Inoltre il monumento, con la sua enorme estensione, costituiva uno scenario a sé stante e lo rendeva adatto a rimandare intuitivamente alla vastità delle dimensioni della guerra. Questo aspetto risaltò dalle fotografie e dai cinegiornali dell'epoca, che ritraevano schiere di uomini e donne, il giorno della solenne cerimonia dell'inumazione, il 4 novembre 1921, sovrastate dalla grandezza del monumento. Il fatto poi che il Vittoriano non fosse stato precedentemente utilizzato come luogo di sepoltura, rimarcava la straordinarietà della Tomba del Milite Ignoto e, ancor più importante, esprimeva il riconoscimento del carattere unico e innovativo del rapporto tra il corpo del Soldato e la Nazione.

2. BRESCIA NEL PRIMO DOPOGUERRA

La cerimonia del Milite Ignoto venne a riverberarsi a Brescia in una città profondamente segnata e trasformata dalle vicende belliche. Sindaco del capoluogo era nel 1921 l'avvocato Luigi Gadola, espressione del cosiddetto 'blocchissimo', cioè della maggioranza scaturita dalle consultazioni amministrative dell'autunno 1920, formata dai cattolici popolari e dai liberali, alleati grazie alla creazione di un 'direttorio' in grado di garantire un efficace coordinamento politico, incardinato su una condivisa ostilità antisocialista. Il PSI aveva raccolto infatti in quella tornata elettorale il 40% dei suffragi, quasi raddoppiando i voti rispetto alle elezioni politiche del novembre 1919, quando si era fermato ad un comunque sempre notevole 23,5%, ed era rientrato alla grande nel Consiglio comunale dove mancava da sei anni. I socialisti stavano dunque ottenendo a Brescia affermazioni

di dimensioni mai conosciute in precedenza. Il clima di pesante disagio sociale provocato dalla crisi del Primo Dopoguerra faceva sentire i suoi effetti nel capoluogo densamente industrializzato e ciò aveva portato il Partito Socialista ad un livello organizzativo straordinario: fra il 1919 ed il 1920 le sezioni erano raddoppiate, gli iscritti triplicati, mentre i tesserati della Camera del Lavoro passavano da 2.500 ad oltre 25.000, strutturati in quasi 200 leghe. Guidato da figure di spicco come Domenico Viotto e dai deputati Arturo Maestri e Giuseppe Bianchi, i socialisti erano così passati da uno stato di minorità ad una condizione di effettivo protagonismo, distinguendosi però a livello locale per un intransigente massimalismo.

Sul fronte opposto, già alla fine del 1918 si era formato in città, su iniziativa di uno studente e corrispondente de «Il Popolo d' Italia», Alessandro Melchiori, con il benplacito di Mussolini, il primo Fascio degli interventisti, dalla chiara impronta anticattolica e antibolscevica, che aveva trovato appunto nel mondo degli interventisti e degli ex-combattenti un'area di appoggio, tanto irrequieta quanto poco numerosa (forse una settantina di persone). Lo stesso Melchiori, nell'aprile dell'anno successivo, con alcuni membri provenienti dal 'Circolo Ardigo', anticlericale e zanardelliano, aveva fondato il Fascio bresciano di combattimento, presiedendone la commissione direttiva

Nel 1920 poi, a settembre, due trentenni collegati ai quotidiani liberali della città, Augusto Turati e Alfredo Giarratana, il primo caporedattore de «La Provincia di Brescia», il secondo editorialista de «La Sentinella», avevano dato vita al 'Blocco giovanile di propaganda', costituito da un altro centinaio di giovani reduci dalle trincee. Il 'Blocco Giovanile' godeva della bonaria comprensione dell'area liberale, che considerava semplici esuberanze tardo adolescenziali la propensione allo scontro fisico, la demonizzazione degli avversari, le pose militaresche, il linguaggio crudo e offensivo che caratterizzava gli appartenenti a questo raggruppamento. Così anche a Brescia era iniziata la lunga sequela di prove di forza nelle piazze, durante le mobilitazioni a favore di Fiume e della Dalmazia, nel corso degli scioperi indetti dalla Camera del Lavoro, nell'ambito delle manifestazioni studentesche, che regolarmente sfociavano in risse e atti di violenza tra 'squadre speciali' che – a loro dire – volevano riportare nella vita cittadina «quel soffio di aria sana che i combattenti avevano respirato» e i 'sovversivi'. Una simile situazione indusse allora il complesso delle forze liberali e di quelle cattoliche a saldarsi in una prospettiva in precedenza inimmaginabile, considerate le tradizioni risorgimentali e laiche di larga parte della borghesia cittadina. Ma ormai la capillare presenza nell'ambito sociale dei cattolici bresciani, si accompagnava dopo il 1919 alla loro consacrazione definitiva come "forza nazionale" sul piano politico, a motivo dell'atteggiamento

patriottico assunto di fronte alla guerra e in relazione al massiccio consolidarsi di quella loro rete assistenziale che si esprimeva concretamente in una miriade di iniziative e opere promosse in ambito caritativo, educativo, economico. A sancire la rilevanza del cattolicesimo bresciano era arrivata del resto già dal 1917 la nomina, da parte del papa Benedetto XVI, di Giorgio Montini a presidente dell'Unione elettorale cattolica. Quest'ultimo era diventato poi deputato nelle elezioni politiche del novembre 1919 insieme al direttore del locale quotidiano cattolico «Il Cittadino», Carlo Bresciani, a Luigi Bazoli e Giovanni Maria Longinotti.

La nascita del 'blocchissimo' a Brescia era a quel punto matura. I liberali progressisti, dopo avere per quasi due decenni vissuto sull'eredità di Zanardelli, si trovavano spiazzati di fronte alle tensioni politiche scaturite dalla Grande Guerra e cercavano di tornare al centro della scena. I cattolici, deposta l'antica ostilità nei confronti dell'Italia liberale laica in nome di una tattica flessibile e del comune sentire patriottico, erano pronti ad assumere un ruolo politico di primo piano anche a Brescia facendo perno sulla lotta al socialismo. I liberali moderati già dalla fine del secolo precedente avevano intrapreso una proficua collaborazione con il mondo cattolico deponendo l'anticlericalismo. È in questo quadro che vanno dunque letti alcuni eventi fondamentali verificatisi tra il 1920 ed il 1921: la presentazione- in occasione delle già ricordate elezioni municipali dell'autunno 1920- di una lista unitaria formata da 18 candidati del PPI, 15 liberali moderati, 15 liberali democratici e la campagna elettorale per le elezioni municipali, polarizzata attorno al tema della «salvezza del Comune dal bolscevismo incipiente». Si trattava di clamorose novità per la vita politica cittadina. Agli inizi dell'anno successivo l'area liberale aveva proceduto ulteriormente verso la sua riunificazione creando l'Unione Liberale Democratica Bresciana. All'assemblea di fondazione erano presenti il sindaco Luigi Gadola, Alfredo Giarratana in rappresentanza de «La Sentinella» e Augusto Turati per conto de «La Provincia di Brescia». A dare il loro appoggio all'operazione, altri importanti esponenti del liberalismo locale di ogni sfumatura, come il presidente della Deputazione Provinciale Donato Fossati e quello del Consiglio provinciale Carlo Fisogni, nonché Marziale Ducos, Fausto Lechi e altre personalità in vista, depositarie della tradizione risorgimentale. La strategia di un rapporto di collaborazione competitiva con la vecchia classe dirigente da parte dei futuri esponenti di spicco del fascismo bresciano diventava così sempre più evidente, considerando che Turati e Giarratana dal marzo dell'anno prima avevano potuto contare anche sul sostegno del Comitato Azione Civile – un altro raggruppamento che si era dato lo scopo di «diffondere il senso dell'ordine, della disciplina nazionale e del lavoro» per il «progresso sociale, civile, patriottico ed eco-

nomico della Nazione» – di cui entrambi erano entrati a far parte, per iscriversi successivamente al locale Fascio di combattimento. Insomma Brescia era tutto un fermento di forme organizzative che, al di là della molteplicità delle sigle, rispondevano alle medesime parole d'ordine di stampo nazionalistico e antisocialista. In questo quadro stava germogliando però un ricambio generazionale legato al trauma del conflitto, anche se le pretese di successione coltivate dai giovani fascisti parevano al notabilato cittadino ancora incanalabili in un alveo istituzionale.

Le elezioni politiche generali del maggio 1921 non fecero che confermare a Brescia queste tendenze, con i popolari stavolta da soli al primo posto (37,5%), seguiti dai socialisti (31,5%) mentre l'Unione liberal – democratica, espressione a livello locale dei Blocchi Nazionali voluti da Giolitti, si fermava ad un pur ragguardevole 21,3% inviando Marziale Ducos e Carlo Bonardi a Monte Citorio. Puramente testimoniale il risultato ottenuto dai comunisti con lo 0,5% dei voti, e verso la conclusione della loro breve parabola si avviavano gli ex-combattenti che si fermavano al 5,4%, dimezzando i consensi che avevano ricevuto nelle votazioni generali del novembre di appena un anno e mezzo prima. I fascisti non riuscirono a raccogliere voti sufficienti per far eleggere neppure uno dei loro candidati inseriti – come nel resto d'Italia – nella lista dei liberali; in particolare per Turati lo smacco fu pesante. Ma nel complesso la scena politica nel capoluogo e in provincia appariva adesso in completa evoluzione. Le due forze dominanti, ancora alleate a livello locale ma divise sul piano nazionale (popolari e liberali), potevano riproporre soltanto il mantenimento di un sempre più pericolante status quo, in un'Italia che sprofondava nella guerra civile.

3. L'OPINIONE PUBBLICA BRESCIANA DINANZI AL MILITE IGNOTO

In questo quadro politico, una ricognizione della stampa locale del periodo può senz'altro fornire un'idea delle reazioni dell'opinione pubblica cittadina al momento delle celebrazioni del Milite Ignoto. E ciò perché, ancora agli inizi degli Anni Venti, Brescia presentava una singolare vitalità culturale, considerando il fatto che la città, pur avendo all'epoca poco più di 100.000 abitanti, contava ben cinque tra quotidiani e settimanali. Siamo così oggi in grado di ricostruire le prese di posizione dinanzi all'evento attraverso il caleidoscopio delle varie correnti politiche.

L'area liberale esprimeva le sue idee attraverso due giornali: «La Sentinella» – espressione dal lontano 1859, anno della sua fondazione, del liberalismo moderato erede di Cavour e della Destra storica, propensa all'al-

leanza con i cattolici fin dagli anni Ottanta del XIX secolo, infine legata al nazionalismo di Salandra e convinta interventista in occasione della Grande Guerra; «La Provincia di Brescia» – fondata nel 1870 ed espressione della Sinistra storica nella sua corrente zanardelliana, successivamente sostenitrice dei governi di Giolitti fino allo scoppio della Grande Guerra, quando – memore delle tradizioni risorgimentali bresciane – aveva assunto anch'essa, in aperta polemica con il leader piemontese, una posizione nettamente interventista.

Entrambi questi quotidiani seguirono, con ampie cronache e commenti in prima pagina, già dagli ultimi giorni di ottobre del 1921, tutte le cerimonie ed i riti connessi alla celebrazione del Milite Ignoto che si susseguivano dalla partenza da Aquileia della salma e lungo il tragitto del treno, fornendo un'informazione capillare sul lungo evento. Il culmine fu raggiunto tra il 4 ed il 5 novembre, quando l'intera prima pagina dei due giornali venne riservata alla descrizione minuziosa di quanto accadeva a Roma, con i toni enfatici che costituivano un tratto tipico di certo stile letterario dell'epoca. Intendo soffermarmi tuttavia solo sugli editoriali che in proposito uscirono in quella circostanza, perché rendono bene il senso che i liberali conferivano a tutta la vicenda.

Nell'articolo di fondo dal titolo *L'epopea*, comparso su «La Sentinella» del 4 novembre, veniva creato un significativo parallelismo tra il viaggio dell'ultimo Asburgo, Carlo II, proprio in quei giorni diretto a Madera verso l'esilio definitivo dopo un fallito tentativo di riconquistare il trono almeno in Ungheria, e il viaggio dell'Ignoto:

Sulle acque rapide del fiume dal quale prese nome e vanto la spenta monarchia, passa oscuro e silenzioso un vascello solitario: è la nave inglese sulla quale è imbarcato il detronizzato monarca. Attraverso le soleggiate e ridenti contrade d'Italia passa venerato, benedetto tra i fiori e le lagrime, il luminoso Eroe che a Vittorio Veneto abbatté l'impero d'Austria-Ungheria: il vinto e il vincitore. Quello incalzato dal rimorso, prigioniero dei popoli che aveva tormentati, fulminato dall'odio, sospinto dalla sete di libertà e di vita nuova degli stessi suoi sudditi d'un tempo. Questo santificato dal dolore, folgorato dalla gloria, condotto in trionfo a Roma fra la commozione e l'esaltazione di tutto un popolo, fra l'ammirazione di tutte le Nazioni. Sul Danubio la nebbia dell'oblio avvolge il sogno del sovrano detronizzato per sé e nei discendenti e manda l'ultimo anelito una potenza nefasta. In riva al Tevere, fra i bagliori più vividi del sole d'Italia, sale alla gloria dei secoli la salma dell'Eroe che compié il grande vaticinio di Dante.

Il forte richiamo al Risorgimento, che contraddistingue l'editoriale ed il suo armamentario retorico e simbolico, si ritrova anche nel passaggio riservato alla città:

All'epopea Brescia assiste tutta vibrante della sua passione, della sua fede, del suo amore di Patria, Brescia che tanto del suo odio per l'Asburgo e per la triste Monarchia Danubiana aveva instillato nell'Eroe Ignoto, Brescia che gli aveva forgiato l'armi per la battaglia, temprati i nervi per la resistenza, acceso il cuore e dato l'impeto agli ardentissimi, si genuflette sull'ara sacra.

In un commento apparso il giorno successivo, intitolato *L'anima della Nazione*, a definitivo suggello del senso che i liberali avevano inteso dare alla cerimonia guardando al futuro, si poteva leggere:

Fra la Aquileja dei patriarchi e la Roma degli Italiani è stata segnata la rinascita spirituale di un popolo; è una nuova via sacra sulla quale ci si avvia a una nuova era. Sacra specialmente perché si inizia e finisce con le lagrime più pure che madri italiane abbiano mai versato sull'Altare della Patria. Il tragico singhiozzo che segnò sull'altare di Aquileja la salma prescelta, ha trovato la sua risonanza nei singhiozzi di cento madri.

I toni de «La Provincia di Brescia» erano addirittura più altisonanti, se possibile, rispetto a quelli della diretta concorrente, ma soprattutto maggiormente esplicita si faceva la valenza politica dell'operazione. Nell'editoriale *Il rito e l'auspicio*, l'esaltazione dell'Ignoto sfocia appunto in un auspicio minaccioso:

L'Italia dopo il suo dolore e la sua vittoria, non ha saputo imporsi la disciplina dell'austerità. Gli appetiti si sono disfrenati, incomposti e inappagabili. Le fazioni si sono accanite cainamente l'una contro l'altra. Si è giunti a bestemmiare la vittoria, dimenticandola. Possa la babilonica città delle follie e degli odii essere diroccata. E sorga la città nuova, che abbia le fondamenta preziose, come la Gerusalemme della rivelazione, che sorgeva sullo diaspro, sullo zaffiro, sul calcedonio, sullo smeraldo. Sorga la nuova città d'Italia, la città della grande comunione nostra nelle opere di pace e di concordia, sulle virtù migliori e preziose della nostra gente. E sia la città pura. E come quella della rivelazione 'fuori i cani, i maliosi e i micidiali e chiunque commette falsità'. Da vicino e da lontano, questa deve essere la significazione del rito d'oggi.

Gli interventi de «Il Cittadino», dal 1878 la voce principale dei cattolici nella politica bresciana, pur collocandosi nell'ambito del patriottismo, furono caratterizzati invece da una impostazione meno retorica, più meditativa, rispetto ai commenti dei due giornali espressione delle due aree del liberalismo che abbiamo appena riportato. Ciò è spiegabile con il fatto che, dopo la Prima Guerra Mondiale, il gruppo dirigente del giornale aveva deciso di sostenere il Partito Popolare di Don Sturzo, mostrando comprensione per le rivendicazioni operaie e contadine portate avanti nella Pianura Padana dalle Leghe Bianche. Si era rotta perciò l'armonia instauratasi per più di un ventennio con i liberali moderati, i quali da parte loro- come ab-

biamo visto- avevano reagito riavvicinandosi alla corrente fino a quel momento rivale dei post-zanardelliani e manifestando una certa benevolenza per il nascente movimento fascista cittadino, che stava trovando peraltro i suoi massimi esponenti in giovani leader sgorgati proprio dall'interno del liberalismo locale. Il collante che teneva ancora uniti a Brescia cattolici e liberali era, dunque, ormai soltanto l'antisocialismo. Non a caso lo spazio riservato sul quotidiano cattolico agli eventi che in vari luoghi della Penisola precedettero l'inumazione della salma a Roma del Milite Ignoto è minore, rispetto a quello dei due giornali liberali. Ma sono soprattutto i commenti alla celebrazione che risultano d'impostazione decisamente differente. Nell'editoriale *La voce di tutti i morti* apparso il 5 novembre si possono ad esempio leggere affermazioni come queste, riferite alla cerimonia dell'inumazione del Milite Ignoto:

La pietra bianca ha chiuso il suo sonno. Non deve mai più essere risvegliato da nessun grido d'odio, da nessuno squillo di battaglia. C'è, nonostante le apparenze, tanta miseria, tanto pianto, tanto strazio nel popolo più umile, che ha bisogno di purificarsi elevandosi in un lavacro di educazione – di placarsi in una serena vicenda di lavoro e di riposo – di raddolcirsi nella visione di figli non più laceri, affamati, ignoranti. Dobbiamo rammentare ogni giorno, ogni ora questa nuvola livida di dolore che grava l'orizzonte, e che, ad ogni costo, bisogna disperdere. C'è in alto, tanta pochezza morale, tanto vizio, tanta negligenza dei più sacri doveri, tanto abuso della ricchezza e della fortuna, tanto egoismo e tanto scetticismo. Bisogna anche lassù purificare e migliorare; bisogna discendere a ritemperarsi nella visione della vita povera e laboriosa e onesta dei tanti che non vivono se non di fatica o di lacrime. Ecco il grido del Soldato Ignoto. Ecco la promessa sgorgata con le nostre lagrime.

E ancora due giorni dopo l'evento, era il direttore del quotidiano cattolico, Carlo Bresciani, che firmava l'articolo di fondo *Meta gloriosa*, dello stesso tenore del precedente. Osservava infatti, con un apprezzamento poco lusinghiero, che

finalmente quella fredda montagna di marmo bianco con cui la terza Italia ha creato nella Roma del romano e severo travertino forse una delle più grandi contraddizioni architettoniche ed artistiche, ha un loculo benedetto dal Signore e dentro un cuore, il cuore dell'Italia

Criticava poi «le figure retoriche più arrischiate, per non dire le più strane e aggrovigliate mescolanze di pensieri che erano state "profuse senza misura». Riaffermava inoltre il ritrovato patriottismo dei cattolici, precisando però:

Noi che non crediamo al culto della Patria come una pagana deificazione

di una parola vuota di senso, ma vi crediamo perché collochiamo la Patria nel grande quadro in cui sono segnate le tappe del nostro dovere e del nostro sacrificio, i gradini delle ascensioni umane verso Dio, noi abbiamo profondamente goduto per questo bisogno purificatore che tanta generosa gioventù ha potuto fare qui in Roma italiana e cattolica.

E concludeva con la considerazione che la vittoria del 4 novembre 1918 non sarebbe stata un'illusione solo se tutti gli Italiani avessero continuato ad impegnarsi «per la virtù, per la giustizia e per mantenere la pace». Del resto, eloquenti erano già di per sé i titoli riservati ai vari servizi che in quei giorni «Il Cittadino» aveva dedicato all'evento, ad esempio: *Glorificazione di guerrieri non apoteosi di guerra, Silenzio e preghiera*. Carlo Bresciani raccontava anzi, in quest'ultimo articolo, di un commovente incontro a Roma, all'uscita dalla basilica di Santa Maria degli Angeli dopo la solenne funzione per il Milite Ignoto, con un folto gruppo di concittadine:

Uscivo ieri da S. Maria degli Angeli e mi conquistava lo spettacolo delle madri e delle vedove che, schive dalla folla maschile e sollecite solo di raccogliersi e di stringersi tra loro nella comunione del dolore, facevano ressa verso il "loro Figlio" [...] quando tra quella folla in gramaglie – ricche dame e umili popolane, tutte modestamente vestite – una voce da presso mi chiama e una mano mi tocca: "Sono di Brescia e queste sorelle sono tutte di Brescia". Luceva nel loro sguardo un dolore pieno di fierezza, aveva quella voce la severa dolcezza di una preghiera. Sotto l'impressione di quella voce e di una serie di strette di mano che erano invocazioni tenerissime di solidarietà e di conforto, lasciai il tempio.

L'altro organo di informazione cattolico bresciano, il settimanale *La Voce del Popolo*, espressione dal 1893 della Diocesi di Brescia, protagonista delle battaglie politiche locali nel difficile periodo del confronto fra liberali e cattolici, portavoce in quel periodo delle posizioni della corrente democratico-cristiana, riservò da parte sua alla celebrazione del Milite Ignoto uno spazio ridotto ad un gelido trafiletto a pagina 4 del numero del 5 novembre, in cui il giudizio traspariva eloquentemente nei seguenti passaggi:

L'Italia ufficiale ha compiuto una cerimonia; il popolo italiano ha celebrato un rito nel quale sentiva di ricordare i suoi figli morti; i credenti, partecipando alla cerimonia, non hanno inteso esaltare la guerra, ma il soldato che ha compiuto il proprio dovere [...] Non tutti i debiti coi morti sono certamente ancora pagati.

Le uniche voci veramente fuori dal coro a Brescia, rispetto alle celebrazioni del Milite Ignoto, rimasero ad ogni modo quelle dei repubblicani e dei socialisti, che tuttavia non potevano competere con ciò che oggi si potrebbe definire il *network* dell'informazione liberale e cattolica. I socia-

listi avevano a loro disposizione infatti solo un settimanale, *Brescia Nuova*, che però espresse senza timori reverenziali la posizione del partito. Nell'articolo di fondo apparso sul numero del 5 novembre 1921 e intitolato "Le onoranze del Milite Ignoto" veniva spiegato:

Se non partecipiamo ufficialmente alla cerimonia di Roma, gli è solamente perché essa sarà non la glorificazione delle vittime e la promessa solenne di una riparazione, ma la glorificazione della guerra; non si concluderà col giuramento sulla bara di un fratello che non è più, di operare in modo che altri fratelli non debbano scendere con lui nel sepolcro, ma sarà tutta una glorificazione della violenza e dell'odio".

Assenti «ai cortei, ai discorsi, agli sbandieramenti», i socialisti si dichiaravano invece «assai vicini alla bara, quella bara che contiene un corpo straziato da altri uomini, forse come lui straziati».

La salma del «compagno ignoto che tutti personifica i dolori, i lutti e le infamie della guerra» sarebbe stata circondata a Roma dalla folla impalpabile ed invisibile dei lavoratori dei campi, delle officine, delle vedove, delle madri, degli orfani, dei mutilati; folla che avrebbe preservato quella bara «dal contatto impuro di coloro che cercano di ottenere, attraverso la pietà per le vittime, l'assoluzione dei loro misfatti contro l'Umanità». Ossia «i plutocrati, i banchieri, gli industriali, gli agrari, incapaci di raccogliersi in una tregua di spiriti perfino attorno alla bara di un ignoto proletario». Essi avrebbero infatti senz'altro sfruttato l'assenza dei socialisti per dipingerli come «una folla di traditori, di vigliacchi, di disertori». D'altra parte, nel pezzo veniva riconosciuto che «molti lavoratori, dopo la guerra, sollevati dall'incubo orribile della distruzione e della strage» avevano confuso, aizzati da mestatori, «gli esecutori della guerra con i veri responsabili». Era un riferimento indiretto agli episodi di insulti ed aggressioni subite da ex-combattenti, specialmente ex-interventisti, una volta tornati dal fronte, in molte parti d'Italia ad opera proprio di militanti socialisti. Si trattava però, spiegava il settimanale, di

un errore profondo, anti-marxista dovuto all'affluire nelle nostre file di tutti i malcontenti [...] che volevano vendicarsi contro il male subito e non sapevano che il male deve essere sradicato non ne' suoi sintomi, ma nelle sue cause determinanti.

Sempre sulla prima pagina di quel numero della rivista, veniva riportato il testo di un manifesto dell'Unione Socialista Romana e della Camera del Lavoro di Roma, di cui – si diceva nella didascalia – «in omaggio alla libertà di pensiero, l'autorità ne ha proibito l'affissione», evidentemente a causa del testo durissimo. Ne riporto qualche passaggio:

È a Roma la salma di un martire della più grande carneficina contemporanea. Oggi è senza nome, ieri gli serviva solamente per essere meglio individuato dal duro sfruttamento del capitale. Delle sue spoglie si servono oggi i responsabili della sua morte: per puntellare il loro dominio, la loro civiltà, piegano le loro bandiere e ostentano riconoscenza! Illusione! Se egli si levasse dal sarcofago maledirebbe la guerra per tutti i morti noti ed ignoti, per tutte le donne orbate, per tutti i popoli mercanteggiati, per la umanità dolorante! L'ignoto è dei vostri, proletari! Onoratelo in silenzio maledicendo la guerra! Un solo monumento, un solo onore egli pretende: che non vi siano più guerre fra popoli e popoli, che una sia la bandiera delle genti emancipate dal servaggio capitalistico; che il Governo del mondo sia dato ai lavoratori!

Il manifesto ribadiva che l'assenza dei socialisti dalla «coreografica cerimonia» romana era determinata dalla certezza che non avevano peccati da farsi perdonare. Ma anch'essi, aspirando a una pace fraterna fra gli uomini, chinavano riverenti la fronte e tutte le loro bandiere. E chiudeva: «Le ossa di Lui per noi sono un monito, per gli speculatori il suo sacrificio un rimorso!».

4. QUEL 4 NOVEMBRE A BRESCIA...

Anche a Brescia, come in molte altre città d'Italia, il 4 novembre 1921, contemporaneamente alla celebrazione solenne di Roma, si tennero commemorazioni. Per l'occasione il Comune erogò a favore di istituzioni di tutela e di assistenza degli orfani, delle madri e vedove dei caduti, dei mutilati e combattenti sovvenzioni per un totale di 18.000 lire, soprattutto fu stanziato un milione per la costruzione di un tubercolosario in ricordo dei caduti. Sempre a favore degli orfani di guerra fu stabilito di devolvere il ricavato delle vendite di cartoline ricordo create per l'occasione.

Le cronache dei quotidiani locali ci hanno lasciato una descrizione di quella giornata. Oltre alle numerosissime associazioni della società civile, è interessante vedere quali forze politiche avevano aderito e quali no all'evento. L'esplicito appoggio era arrivato dal Gruppo Nazionalista e dal Fascio bresciano di combattimento, che riunitosi in assemblea straordinaria aveva deliberato di partecipare, «per cui tutti i fascisti sono impegnati di trovarsi venerdì mattina alle ore 8 precise nella piazzetta della Crocera di San Luca per inquadrarsi attorno ai propri gagliardetti», ed in effetti furono essi che chiusero il corteo commemorativo. Anche la Direzione della sezione bresciana del PPI aveva raccomandato ai soci di partecipare «alla esaltazione del valore e del sacrificio del popolo italiano simbolizzato nel soldato ignoto ed alla celebrazione della Vittoria secondo il programma ufficiale». Furono i popolari quindi che garantirono la presenza di alcuni

rappresentanti del proletariato bresciano, con la Società Operaia Cattolica Urbana, così come delle Donne e della Gioventù Cattolica Femminile Italiana.

Mancavano ovviamente i socialisti. Ma anche i repubblicani, che pure erano stati tra i più accesi interventisti e di cui esponenti noti – Salvatore Barzilai e Ubaldo Comandini per tutti – avevano partecipato seppur a titolo personale ai governi di unità nazionale tra il 1916 ed il 1918, preferirono astenersi. La sezione bresciana del PRI votò un ordine del giorno, infatti, nel quale salutava «la bara gloriosa». Ma allo stesso tempo annunciava che

nei cortei e nelle cerimonie dell'Italia ufficiale complice di Versaglia e di tutti i trattati che [...] ad una fiaccola di giustizia per la quale volontariamente ed eroicamente si è battuto il popolo italiano, hanno sostituito una pace di vendetta, non saranno presenti le bandiere del PRI.

Esse avrebbero sventolato «il giorno nel quale gli ideali di dignità nazionale, di giustizia e di pace internazionale, saranno un fatto nella nuova storia del mondo. Fino ad allora non pompe, né artificiosità, non vane parole».

L'ordine del giorno chiudeva dicendo: «Un fiore sarà deposto in silenzio sulla tomba del Milite Ignoto, un saluto reverente sarà tributato ai caduti tutti», senza specificare quando e come. «Il Cittadino», in un trafiletto dal titolo *Ritrosia repubblicana* ironizzava sulle «strane attese» dei repubblicani per sventolare «finalmente la loro bandiera crudelmente sottratta alla vista del popolo», osservando peraltro che essi «a Brescia sono sempre stati... ignoti!».

La partecipazione, quel 4 novembre 1921, fu ad ogni modo ampia e commossa. Come stabilito dal sindaco nel programma ufficiale della cerimonia, alle 8.30 cominciarono a confluire a Piazza della Loggia le numerose associazioni che avevano aderito all'iniziativa, ciascuna con i propri stendardi, mentre dalle finestre e dai balconi delle case private e degli edifici pubblici del centro storico pendevano fin dalla sera precedente bandiere tricolori. Una banda che stava sopraggiungendo al suono di inni patriottici fu subito invitata a tacere. Alle nove iniziò a snodarsi un lungo, silenzioso corteo, formato dalle rappresentanze di tutte le scuole cittadine di ogni ordine e grado con i rispettivi vessilli. Molti bambini e bambine avevano con sé mazzi di fiori. Seguivano le associazioni civili, militari, religiose, economiche, le società sportive. Colpiva la presenza di un folto gruppo di orfani di guerra organizzati da un apposito Comitato di Assistenza, che portavano anch'essi corone di fiori. Poi venivano i grandi invalidi in due automobili ed una colonna di giovani mutilati e di combattenti con le loro medaglie. Al loro passaggio la folla ai lati del corteo si tolse in atto di omag-

gio i cappelli, mentre a seguire si trovava una nutrita rappresentanza della Associazione Nazionale degli Alpini. Sfilavano quindi più di 150 madri, sorelle e vedove dei caduti, molte delle quali portavano al petto le medaglie al valore dei congiunti, seguite dalla grande corona di fiori del Comune scortata da valletti in costume tradizionale, il Gonfalone e le autorità (il sindaco, il prefetto, il generale comandante della Seconda Divisione Alpina, gli assessori della Giunta e tutti i consiglieri comunali ad eccezione di quelli socialisti («manco a dirlo» – commentava «La Sentinella»), che procedevano tra due file di vigili urbani in alta uniforme. Vi erano il senatore Federico Bettoni e il deputato Luigi Bazoli, in rappresentanza dei parlamentari liberali e cattolici e del presidente della Provincia impegnati nella celebrazione che in quegli stessi momenti si stava tenendo a Roma. Presenti anche tutte le personalità più in vista della città, dal presidente al segretario della Camera di Commercio, dall' ispettore scolastico al presidente del Tribunale, dal direttore delle Poste al Questore, al conte Teodoro Lechi per la Società degli Ossari di San Martino e Solferino a rimarcare una continuità ideale con il Risorgimento per coloro che avevano vissuto la guerra combattuta dall' Italia tra il 1915 ed il 1918 come Quarta Guerra d' Indipendenza. Numerosa seguiva la rappresentanza degli ufficiali in alta uniforme dei reggimenti del presidio di Brescia.

Il già folto corteo percorse lentamente Via X Giornate, Corso Palestro, via Verdi, Corso Garibaldi, accompagnato lungo il tragitto da una folla di cittadini ai lati e agli incroci, che infine si incolonnò anch'essa formando una massa mai vista prima in città, nonché dagli sguardi degli abitanti affacciati alle finestre. Ma tutto questo si svolse in un silenzio irreale, con i negozi chiusi e i servizi pubblici interrotti. Solo verso le 10.30 il corteo giunse al Cimitero Vantiniano, dove erano stati eretti trofei ornati di bandiere tricolori, dirigendosi verso la sezione in cui giacevano i corpi dei soldati morti negli ospedali militari nei tre anni e mezzo di guerra. All' ingresso delle autorità con il Gonfalone una compagnia di carabinieri in alta uniforme schierata presso la cancellata presentò le armi, insieme ad altri plotoni dei vari reparti presenti in città ed allineati lungo il perimetro del grande quadrilatero, mentre la folla invadeva non solo tutto lo spazio libero, ma anche i portici e perfino i tetti dei colombari. Si trattava di parecchie migliaia di persone, parte delle quali dovette rimanere fuori dalla cancellata per mancanza di posto. Dal castello furono sparate salve di cannone e in contemporanea risuonarono i rintocchi delle campane di tutte le chiese della città, dove i parroci avevano seguito l'indicazione del vescovo di accompagnare in quel modo la commemorazione, celebrando anch'essi al contempo riti di suffragio. All'interno un cappellano militare diede quindi inizio alla messa dei defunti su un altare improvvisato all' aperto, evocante le tante messe al campo tenute di fronte alle linee nemiche negli anni del conflitto. Solo l'elevazione fu segnalata dallo squillo di

una tromba d'argento donata dalle donne fiorentine al 77° reggimento di fanteria "Lupi di Toscana" di stanza a Brescia. Infine le autorità si recarono presso una grande croce innalzata al centro del Vantiniano, alla cui sommità fu collocata la corona di fiori del Comune. Conclusa la cerimonia, senza discorsi, senza musiche, le madri e le vedove di guerra, i bambini e i ragazzi delle scuole, gli orfani, deposero sulle tombe dei soldati caduti i fiori che avevano portato con sé, allontanandosi infine con il resto della folla sempre in quel silenzio che aveva contraddistinto l'intera giornata, un silenzio nel quale - commentava «Il Cittadino» -

ci parve di sentire un soffio e un lieve mormorio; erano forse gli spiriti dei nostri martiri del '48 e del '49 che, usciti da loro avello, venivano a incontrarsi con quelli dei soldati caduti nella Grande Guerra; così coloro che iniziarono col loro sangue il Risorgimento italico si abbracciarono esultanti con coloro che col proprio olocausto l'hanno compiuto.

Ma se a parere de «La Provincia di Brescia» era stato vissuto dal popolo «un attimo di forte, gagliarda passione» ed era stata «ritemprata la speranza nella rinascita piena, completa della Patria», per il quotidiano cattolico in ciascuno di coloro che avevano assistito alla cerimonia «aveva parlato l'anima, nel ricordo dei quattro anni di guerra, nella meditazione dei sacrifici che ha costato l'integrazione della Patria».

NOTA BIBLIOGRAFICA

Il Centenario della cerimonia del Milite Ignoto ha rappresentato l'occasione per pubblicare numerosi nuovi studi sull'argomento. In particolare l'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano ha dato alle stampe l'importante catalogo *Milite Ignoto. Riti, istituzioni e scritture popolari*, a cura di B. Bracco e M. Pizzo, Roma, Gangemi Editore 2021, arricchito da un'ampia documentazione fotografica dei momenti più significativi dell'evento attinta dagli archivi dell'Istituto stesso.

Per la prima parte della mia conferenza sui significati generali della celebrazione mi sono avvalso del volume anch'esso recentissimo di LAURA WITTMAN, *Il Milite Ignoto. Storia e mito*, Gorizia, Leg Edizioni 2021.

La sezione riguardante invece la ricostruzione del clima politico a Brescia nel Primo Dopoguerra è stata costruita sulla base delle informazioni e delle considerazioni critiche contenute in PAOLO CORSINI - MARCELLO ZANE, *Storia di Brescia. Politica, economia, società 1861-1992*, Bari, Laterza 2014.

Presso l'Emeroteca della Biblioteca Queriniana si conservano invece le

annate dei quotidiani e delle riviste locali che ho largamente utilizzato per rievocare, attraverso numerose citazioni tratte dagli articoli allora pubblicati, il clima di quel 4 novembre 1921 a Brescia. Ringrazio la diponibilità del personale, che mi ha consentito di rintracciare agevolmente e rapidamente il materiale di cui avevo bisogno.

CARLO ZANI*

LEONARDO NEL CASTELLO DI BRESCIA?
DIVAGAZIONI ATTORNO
ALLE FORTIFICAZIONI BRESCIANE
DI FINE QUATTROCENTO E A DUE FOGLI
DEL CODICE ATLANTICO**

Il 14 maggio 1509, ad Agnadello nei pressi di Rivolta d'Adda, i francesi sbaragliavano le truppe veneziane al comando di Bartolomeo d'Alviano, ferito e fatto prigioniero, mentre la parte dell'esercito comandata da Niccolò Orsini da Pitigliano retrocedeva velocemente sino a Rezzato, dove abbozzava una possibile linea di difesa, subito abbandonata per retrocedere sempre più sino a Mestre e Marghera, dove si trincerava con quello che restava delle milizie veneziane, molto indebolite dalle numerose diserzioni¹. Alle quindici del 19 maggio “*alla porta di S. Giovanni si presentarono alcuni trombettieri e gentiluomini del Re con un araldo superbamente vestito, il quale, condotto davanti ai magistrati cittadini, intimò la resa*” della città². Le truppe francesi proseguirono oltre Brescia espugnando Peschiera e Verona per poi retrocedere e accamparsi tra Peschiera e Lonato lasciando il campo, come da accordi, alle truppe imperiali che stavano scendendo da Trento.

Gli accordi di spartizione contenuti nel trattato di Cambrai prevedeva-

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 17 dicembre 2021.

¹ Le giornate di quella che è ricordata come la rotta di Ghiara d'Adda e del rapido ripiegamento di quel che resta dell'esercito veneziano sono ben narrate nelle cronache del tempo, in primis nei Diari del Sanudo (volumi VIII e IX) e del Priuli (volumi III e IV). I fatti narrati dalle cronache sono ben riassunti e rielaborati da Moro, 2020. Sulla battaglia si veda: *La rotta di Ghiaradadda*, 2009?. Per un inquadramento della Repubblica di Venezia, degli esiti della battaglia di Agnadello e delle posizioni internazionali si veda Gullino, 2011.

² Le concitate vicende del passaggio di Brescia sotto il controllo dei francesi sono ottimamente ricostruite nel sempre valido testo di Pasero, 1958, p. 35.

no che la Francia si sarebbe impossessata dei territori veneti in Lombardia: Bergamo, Brescia, Crema, Cremona e la Ghiaradadda, ai Gonzaga sarebbe toccato il basso Garda, mentre il Veneto e il Friuli sarebbero passati agli Asburgo³. Questa partizione del territorio dello “*Stato da Tera*” veneziano poneva Brescia in prima linea, sulla frontiera orientale del ridisegnato ducato di Milano, proprio in faccia alle terre dell'impero presidiate dalle piazzeforti distribuite lungo il corso dell'Adige: Rovereto, Verona e Legnago. Per i francesi era quindi indispensabile una rapida conoscenza dei nuovi territori acquisiti per procedere velocemente al loro rafforzamento, ed è per questo scopo che probabilmente Leonardo da Vinci condusse il rilievo delle valli bergamasche e bresciane: Brembana, Seriana, Camonica, Trompia e Sabbia e su cui torneremo più avanti⁴.

Particolari attenzioni furono riservate al castello di Brescia che necessitava di un potenziamento delle difese, da aggiornare in ragione della sempre più aumentata potenza delle artiglierie. Furono quindi avviati imponenti lavori di sistemazione delle fortificazioni esistenti con la ricostruzione di una torre distrutta da un'esplosione nel 1508 e la realizzazione ex novo di un rivellino e di una rondella rivolte verso oriente, la parte più problematica della fortezza cittadina, esposta ai tiri dai dirimpettai colli dei Ronchi, lungo le pendici del monte Maddalena⁵. Sono lavori in muratura, destinati a durare nel tempo, scelta che qualche anno più tardi sarà criticata da Francesco Maria I° della Rovere preferendo egli apprestamenti da campagna, in terra e fascine, più facili e rapidi da realizzare, “*errore [che] intervenne a' Francesi nel fortir il castello di Brescia*”⁶.

LO STATO DI FATTO DELLE MURA E DEL CASTELLO DI BRESCIA ALL'ARRIVO DEI FRANCESI NEL 1509

Nel corso della seconda metà del Quattrocento Venezia aveva avviato il completo rifacimento delle mura cittadine e del castello con la realizzazione del torrione di Canton Mombello sicuramente dal 1465, ma forse addirittura nel 1451⁷. L'avvio dei lavori con la posa della prima pietra,

³ Formaio, 2012/2013, pp 54 – 60.

⁴ Marani, 1984, schede 169 e 170, pp. 256 – 257.

⁵ La possibilità di collocare tra il Goletto e San Fiorano artiglierie in grado di battere le mura nord orientali fu un problema affrontato più volte ma mai risolto, arrivando a prevedere un'estensione delle mura cittadine sino a ricomprendere le suddette località. Guarneri, 2012, pp. 56 – 57.

⁶ Viganò, 2009, pp. 84 e 125.

⁷ Valentini, 1904, p. 22.

dopo la stesura di rilievi e progetti, avvenne il 22 gennaio 1467: *”fu posta dall’arcivescovo di Corfù la prima pietra con molta solennità a s. Apollonio: ma poi rilevata per isbaglio di misura, presente il nostro Soldo, storico, soldato, ingegnere, tutto che fusse duopo al bene ed alla dignità del suo paese, fu riposta in altro luogo ivi presso [di fronte alla cappella di Sant’Andrea] (10 marzo) da Vitale Lando capitano di Brescia”*⁸.

I lavori proseguirono per parecchi decenni e consistettero nell’anteporre alle mura medievali, ad una distanza di circa 18 metri, una parete scarpata di pietre sbazzate legate da una malta molto resistente e dalla sezione trapezoidale rettangolare⁹. L’intercapedine fra le due murature fu infine riempita con la terra di scavo del fossato¹⁰. Ancora nel 1500 mancava *”a far la controscarpa da la porta di le Pille fino al castello”*, opera conclusa nel 1521¹¹, mentre erano in completamento i due ampi rivellini delle porte di San Nazaro e di Sant’Alessandro iniziati dopo il 1488¹² e che nel 1499 erano *”quasi compidi”*¹³. L’allineamento delle mura era spezzato a cadenza regolare da torri semicirculari con piazzole di tiro scoperte mentre quattro torrioni rotondi, coperti da tetti conici, erano posti ai quattro angoli del circuito murario ed erano in parte dotati di casematte su più livelli¹⁴.

Una precisa idea di come dovesse presentarsi la cinta muraria all’inizio del Cinquecento ci è suggerita da una conosciuta, ma trascurata xilografia del territorio bresciano: quella allegata alla *“Chronica”* del Capriolo, pub-

⁸ Odorici, 1858, p. 298.

⁹ Un’idea precisa della sezione costruttiva ci è consentita dalla visione di un frammento di questa muratura recuperata nel corso di alcuni lavori stradali e collocata in una aiuola di piazza della Repubblica.

¹⁰ Per contrastare la spinta del terrapieno a distanza regolare, sul lato interno, furono realizzati dei contrafforti citati dal Valentini (1892, p. 12 e 1904 p. 26) e visibili in alcune immagini relative alla demolizione delle mura.

¹¹ Sanudo, Diari, III, 869 – 870. La data di compimento era riportata in una lapide oggi scomparsa: URBIS . FIDELISSIMAE / TUTELAE .ET . DECORI / INVICTISSIMI / SENATUS . VENETI / DECRETO . JUSTISSIMORUM / QUE. MARCI. LAUREDANI . PRAETORIS / ET .NICOLAI .GEORGII . PRAEFECTI / VIGILANTIA .AERE . PUBLICO / MOENIA .HEC . ERECTA / ANNO .SALUTIS .M .D . XXI, Nassino c. 15.

¹² La realizzazione dei rivellini fu deliberata in questo anno (ASC, Ducali, reg. 1079, n°76 e 115) anche se sembra che l’intervento fosse già stato richiesto nel 1483, Villari, 1988, p.46.

¹³ Sanudo, Diari, II, 566.

¹⁴ Nel 1478 il cantiere delle mura era seguito dall’ingegnere militare Enrico Laufer, conosciuto anche come Gallo per le sue origini francesi, Rossi, 1601, f. 106r e *Intorno alle mura*, p. 23.

blicata attorno al 1505¹⁵ (foto 1). La città è ben raffigurata, specialmente per la parte meridionale mentre sono presenti incongruenze per la parte settentrionale, dove la prospettiva si confonde nel tentativo di riprodurre correttamente l'esistente. La xilografia rappresenta i due rivellini scoperti posti all'esterno delle porte di San Nazaro e di Sant'Alessandro e sormontati dalle due alte torri quadrangolari appartenenti alla cinta medievale; tra i due è collocata la torre che sorvegliava la porta collegata al complesso fortificato della Garzetta, affiancata dall'alveo del Garza sottopassante volti protetti da una "ferada"¹⁶. Ai vertici meridionali sono collocati due torrioni, a destra quello di Canton Mombello e a sinistra quello dell'Oliva che, nella xilografia, sembrano scarpate, dotate di beccatelli e coperte da un tetto conico. Non abbiamo informazioni della loro struttura interna e se fossero dotate di casematte poiché non più ispezionabili: il torrione di Mombello fu probabilmente inglobato nel bastione cinquecentesco¹⁷ mentre quello dell'Oliva fu demolito nel 1908¹⁸. Per la costruzione del bastione di Canton Mombello Lechi, sulla base di alcuni riferimenti documentari, suggerisce il 1450 come data d'inizio dei lavori mentre altri autori indicano il 1451, senza tuttavia segnalare la fonte¹⁹. Se questa informazione fosse esatta, il torrione sarebbe il primo innovativo intervento di una nuova politica fortificatoria veneziana in terraferma, avviata proprio in quel decennio con la costruzione del torrione nella rocca di Bergamo e della rocca Brancaleone a Ravenna²⁰. L'attività nel campo dell'edilizia mili-

¹⁵ Capriolo 1505.

¹⁶ Sulla fortificazione della Garzetta esistono numerosi studi ma spesso contraddittori nelle loro conclusioni. Utili chiarimenti e precisazioni sono state avanzate da Iacobone, 2003, con relative indicazioni su fonti e bibliografia.

¹⁷ Questo torrione era probabilmente collocato tra il carcere e l'attuale bastione, alla congiunzione del muro che scendeva da Porta Torrelunga con quello che veniva da Porta Sant'Alessandro. Nel 1519 l'area su cui sorgeva il torrione era stata promessa ai frati francescani di Sant'Apollonio alla ricerca di un luogo ove edificare un nuovo cenobio in sostituzione di quello demolito per la realizzazione della spianata (Sanudo, Diari, XXVII, 444 – 445). Sul probabile andamento delle mura medievali si veda Guidoni, 1981 pp. 127 – 136.

¹⁸ Le raffigurazioni del bastione dell'Oliva (un disegno di Giuseppe Renica conservato nella Pinacoteca di Brescia e una foto della demolizione, pubblicata in *Intorno alle Mura*, 2014, p. 137, ma con l'erronea individuazione con quella di Canton Bagnolo, l'edificio sullo sfondo è invece quello in via Fratelli Ugoni 32) non mostrano tracce della presenza di feritoie e quindi di casematte.

¹⁹ Lechi, 1974, p. 56 e n. 47. Il 1451 è indicato da Capilupi, 1889, p. 107, Valentini, 1904, p. 22 e Panazza, 1978, p. 123; per Salvarani, 2014, p. 160, il 1451 è indicato come anno di conclusione dei lavori.

²⁰ Per Bergamo, Colmuto Zanella 1977, p. 284 e 371 n. 15; Per Ravenna Mauro, 1999.

tare veneziana nella seconda metà del Quattrocento è particolarmente sottovalutata a favore dello studio delle grandi riforme cinquecentesche, ma non è stata meno intensa. Il primo anche se parziale approccio al problema lo fornisce il Mallet nella sua pubblicazione del 1985 cui si sono aggiunti recenti studi dedicati all'approfondimento di singoli casi²¹. Incrociando però i dati riportati dai vari autori ne emerge un'attività molto intensa che meriterebbe l'avvio di ricerche archivistiche più articolate e approfondite.

Ritornando alle nostre mura, del torrione di Canton Bagnolo, anch'esso demolito all'inizio del Novecento, possediamo un'immagine conservata nell'archivio della Fondazione Negri che mostra la presenza di un vano coperto, probabilmente una casamatta, anche se non possiamo, al momento, capire se esistessero feritoie per il fiancheggiamento delle mura. Maggiori informazioni abbiamo sul quarto torrione, quello che nella xilografia del Capriolo emerge alla destra del castello, ancora conservato perché inglobato nel bastione cinquecentesco. Il torrione è stato individuato e rilevato nel corso dello studio dei percorsi ipogei del castello di Brescia condotto dall'Associazione Speleologica Bresciana e pubblicati nel 2002²². Il torrione, cilindrico e scarpatato, presenta muri dello spessore di circa cinque metri, con due vani circolari sovrapposti. Il vano superiore, che presenta al centro un pilastro rotondo che sorregge la volta a botte, è stato pesantemente rimaneggiato al momento della costruzione del bastione cinquecentesco mentre il vano sottostante è, al contrario, ben conservato. Circolare, alto cinque metri e coperto da una volta a cupola, presenta due cannoniere per il tiro fiancheggiante le mura settentrionali e orientali della città. La torre, che doveva essere alta una dozzina di metri, più la parte superiore aggettante e coperta da un tetto conico, testimonia un primo taglio del collegamento che univa il colle Cidneo alle pendici della Maddalena. L'abbassamento della sella ebbe come conseguenza la modifica del percorso che dai Ronchi entrava in città dalla "*porticula Sancti Eusebii*", tagliando anche l'acquedotto romano, ammesso che fosse ancora in funzione²³. Sulla base delle murature conservate deduciamo che questo torrione presentava tre livelli ed era dotato di pozzetti di sfiato delle cannoniere; per battere i fianchi delle mura possedeva numerose feritoie, ben conservate quelle del primo livello, mentre quelle del secondo livello sono state modificate e ridotte a corridoi di passaggio. La costruzione di questo torrione non è ricordata in nessun documento archivistico noto, ma è raffigurato, oltre che dal Ca-

²¹ Mallet 1984, Mazzi 1988, Manno 1990 e Concina 2006.

²² Archetti, 2002, pp. 61 – 73.

²³ I suoi resti, o meglio la ricostruzione della porta di primo Novecento, sono ancora visibili alle spalle della chiesa di San Pietro in Oliveto.

priolo, in un disegno attribuito al Sanmicheli del 1545 ca., conservato a Venezia, e in una mappa di metà cinquecento, conservata a Torino ²⁴.

Se la ricostruzione delle mura cittadine è abbastanza lineare e sufficientemente ben documentata, più complesso è distinguere e periodizzare gli interventi alle fortificazioni del castello, dove le trasformazioni si sovrappongono, integrandosi all'esistente se non sostituendolo per intero, il tutto ulteriormente complicato dalla babele dei nomi attribuiti di volta in volta ai singoli elementi ²⁵. La storia delle fortificazioni castellane è stata affrontata più volte ma prediligendo lo studio delle grandi trasformazioni tardo cinquecentesche, che ci hanno consegnato l'aspetto attuale del maniero, rispetto alle trasformazioni quattrocentesche²⁶. All'arrivo dei Veneziani il castello di Brescia consisteva di un nucleo centrale quadrangolare che racchiudeva il Mastio visconteo, la chiesa di Santo Stefano in Arce e altri edifici sul punto più alto del colle. Questo nucleo era circondato da una seconda linea ad andamento rettilineo sui fianchi occidentale e meridionale e semicircolare sul fianco orientale ad una quota appena inferiore. Dal lato settentrionale di questo complesso si staccavano due mura che scendevano ad una torre andata distrutta nel 1508, nel luogo ove oggi si erge la torre detta Coltrina, e ad una torre quadrangolare medievale cui si è poi anteposta successivamente la torre detta dei Francesi. Il complesso era concluso da una muratura leggermente curvilinea in cui si apriva una porta raggiungibile da un accidentato percorso, ancora parzialmente esistente e che probabilmente iniziava dall'attuale via San Rocchino, oggi non più esistente dopo il taglio della sella che collegava il colle Cidneo al monte Maddalena. La forma finale era quindi grosso modo pentagonale, suddivisa su tre quote: il piazzale della Mirabella, il livello dell'attuale ponte levatoio e il vasto prato della fossa dei Martiri. Una seconda struttura, conosciuta come il "Pra de la Bissa", collegata con il nucleo superiore attraverso il ponte levatoio, occupava l'attuale piazzale della Locomotiva. Aveva due accessi: il principale verso la città munito di ponte levatoio e protetto da due torri circolari mentre un secondo accesso risaliva il fianco occidentale della collina partendo dalla settentrionale Montagnola dove si apriva la porta del Soccorso²⁷.

²⁴ BNM, *Piante di città, fortificazioni e carte geografiche manoscritte dei sec. XVI e XVII*, Cod. Marc. It. VI, 189 (=10032) tav. VII e AST, *Architettura militare*, vol. V, tav. 51.

²⁵ Una buona ricostruzione dell'evoluzione delle forme del castello nei secoli è in De Leonardis, 2008, pp. 12 – 13.

²⁶ Al già citato Valentini 1904 si sono aggiunti Il castello di Brescia 1986, Villari 1988, Guerrini 1988, Archetti e alt 2002, De Leonardis 2005 e 2008, Robecchi 2008, Guarneri 2012, Sala 2012 e Salvarani 2014.

²⁷ Dei numerosi rilievi della prima metà del Cinquecento si segnalano, per la

Il nucleo più antico, che subì importanti interventi edilizi nel 1343 “*istud castrum fecerunt fieri*”²⁸, era circondato su tre lati da un recinto che, partendo dall’ingresso protetto da grata a saracinesca era controllato da una possente torre rettangolare merlata, ancora esistente anche se scapitozzata²⁹; da qui la muraglia procedeva rettilinea sino a una piccola torre a pianta quadrangolare. Da questo punto la muraglia piegava verso settentrione con un ampio arco sino a ricongiungersi con la muraglia che a settentrione proteggeva la parte sommitale dell’arce. Riprendendo il percorso dalla porta d’ingresso la cinta proseguiva verso settentrione con una bassa muraglia merlata poi parzialmente inglobata nell’ampliamento del Mastio Visconteo, chiudendo, con un piccolo sporto, nella base del mastio. A protezione dell’ingresso, sporgente dal recinto merlato, era collocato un rivellino rettangolare con il ponte levatoio ancora esistente; di questa struttura si conservano i lati meridionale e occidentale essendo stato demolito quello settentrionale. Il basso muro occidentale della seconda cinta era sicuramente più alto giacché la base è coperta da un terrapieno di cui non conosciamo l’esatta profondità, che è di almeno quattro metri³⁰. Il ponte levatoio si raggiungeva dal “Pra della Bissa” attraverso una strada che saliva diritta dopo una breve curva al suo inizio. Il percorso era protetto verso oriente da una muraglia, di cui si conserva il tratto terminale, prima del ponte levatoio, e che in basso si raccordava a una delle due torri circolari che proteggevano l’ingresso al prato dalla città³¹.

In epoca imprecisata, ma sicuramente dalla metà del Quattrocento, furono avviati imponenti lavori di rafforzamento della seconda cinta, ancora basata sulla difesa piombante. Alla muraglia viscontea fu accostata, sicuramente sui lati meridionale e orientale e forse anche su quello occidentale, un’alta muraglia scarpata interrotta ai due vertici di sud ovest e di sud est da due torri circolari coperte. Un’ulteriore torre semicircolare interrompe-

ricostruzione dell’andamento medievale, quello conservato a Venezia presso la BNM, Coll. Jacopo Contarini, Cod. It. VI, 189 (10031), tav. IX e i due, sempre a Venezia presso il Museo Correr, Fondo Morosini, mss. P. D. 771c, n. 27350 f. s. n. (46-47 e 50-51) in album “Piante di Brescia”. I disegni sono pubblicati in *Il volto storico di Brescia*, 1980, schede E9, E10 e E11, pp.66 - 68

²⁸ Una lapide murata sopra l’ingresso al piazzale della Mirabella ricorda queste importanti opere. Valentini 1904 p. 18.

²⁹ Il suo aspetto è documentato da numerose vedute del castello sino a un disegno dei primi decenni del XIX secolo di Luigi Basiletti (Brescia Musei, disegni n. 29 / 33. *Il volto storico di Brescia*, 1980, p. 88.

³⁰ Breda, 1983, p. 78.

³¹ La situazione è ben descritta da una mappa anonima conservata a Venezia; si veda la nota 24.

va il fianco orientale terminante contro la torre detta dei Francesi. Sul fronte nord occidentale la scarpata si raccordava con il muro medievale all'altezza di una torre quadrangolare posta sul camminamento diretto alla torre detta Coltrina, dove esisteva una torre medievale probabilmente quadrata, gemella di quella posta al vertice nord orientale³². Anche in questo caso, come per le mura cittadine, l'intercapedine fu riempita da un terrapieno.

Buona parte della cortina meridionale e orientale è andata purtroppo distrutta nel possente crollo susseguente all'esplosione di una polveriera il 7 aprile 1747 e non è quindi possibile fare confronti diretti ma formulare ipotesi basandoci sulla rappresentazione assonometrica disegnata da Buonaiuto Lorini. La torre dei Prigionieri sembrerebbe tipologicamente diversa da quella scomparsa per l'esplosione, con la prima completamente circolare mentre l'altra sembra essere una continuazione delle mura, come l'adiacente torre semicircolare, e che qui prende una forma quasi circolare per la piega verso settentrione delle mura. Anche la terminazione superiore appare diversa da quella dei Prigionieri in muratura piena, in cui si aprono le feritoie, mentre l'altra presenta un tetto sorretto da pilastri. Per quanto riguarda la sezione questa si presenta fortemente scarpata sino all'inserimento di un redondone, una cornice sporgente detta anche cordolo o toro, su cui s'imposta la parte superiore verticale. Il profilo esterno delle mura descritto si diffonde in pochi anni dall'inizio del Quattrocento praticamente in tutta Italia e consentiva di rafforzare le mura medievali, normalmente verticali anteponendovi un muro inclinato che si legava alla vecchia muratura con l'inserimento del redondone³³. Questa soluzione non è presente sul tratto occidentale che potrebbe quindi riferirsi ad interventi di primo Quattrocento se non addirittura viscontei.

Al 1509 risale il rifacimento delle fortificazioni sul vertice nord occidentale con la realizzazione della torre detta Coltrina, della lunga casamatta che si stacca dalla medesima torre e si conclude in una torre semicircolare, il torrione "di mezzo", a guardia della strada del Soccorso e del "Pra della Bissa". Da questa torre le mura ripiegavano verso nord, per un breve tratto, per poi flettere a destra e chiudere sulla cortina medievale alla base della torre quadrangolare posta sulla strada coperta, tra il Mastio Visconteo e la torre detta Coltrina. In quest'ultimo tratto di mura si aprivano le can-

³² Per la ricostruzione si veda la mappa alla nota 24 e la veduta assonometrica di Buonaiuto Lorini. Venezia, BNM, Coll. Jacopo Contarini, Cod. It. VI, 189 (10031), tav. VIII. *Il volto storico di Brescia*, 1980, scheda E8, p.66.

³³ Il crollo di una parte della scarpatura delle mura di Ripatransone consente di verificare il sistema di adattamento delle vecchie mura con i contrafforti e il riempimento dell'intercapedine in terra.

noniere che battevano la fossa Viscontea. Come anticipato non è sempre chiaro il momento di realizzazione di questo complesso di fortificazioni, anche se sembra che questo si svolse nei primi decenni del Cinquecento, in tre momenti: realizzazione dal 1509 del complesso torre detta Coltrina – cannoniera - torre di Mezzo, copertura della cannoniera e, infine, innalzamento del lato con le casematte ancora inesplorate rivolte verso la fossa. La non contemporaneità degli interventi è suggerita dal sovrapporsi delle murature negli angoli e dai redondoni collocati a quattro altezze diverse. Non abbiamo infine indicazioni sugli esecutori di tutte le opere realizzate in castello dai Veneziani nel corso del Quattrocento. Le fonti segnalano solo la presenza, nell'ultimo decennio del secolo, dell'ingegnere bresciano Giacomo Coltrino attivo nella realizzazione di una torre che non è mai stata individuata con certezza³⁴. La vicenda è stata ben riesaminata da Elisa Sala che nel suo recente saggio conferma l'indicazione del Peroni che individua nella torre detta dei Francesi, posta verso San Pietro in Oliveto, quella realizzata dal Coltrino³⁵.

GIACOMO COLTRINO (1450 CA. - 26 FEBBRAIO 1501) “*JNGENIARIO SERENISSIMI DUCALIS DOMINIJ VENETI*”

Giacomo Coltrino, identificato variamente anche come Jacopo, Jacobo, Coltrin, Coltrini, Contrino e altre grafie, fu un importante ingegnere, particolarmente esperto in idraulica e in fortificazioni, attivo negli ultimi due decenni del Quattrocento al servizio della Repubblica di Venezia. Morto prematuramente il 26 febbraio 1501 per le conseguenze di una ferita da arma da fuoco, di lui abbiamo poche notizie prima della frenetica attività degli ultimi due decenni del Quattrocento ben documentate dalle carte d'archivio e dalle annotazioni del Sanudo nei suoi diari³⁶. Dopo numerose e ripetitive scarse citazioni della sua attività, un minimo di ordine alla sua biografia è stato condotto prima da Volta e più recentemente da Sala³⁷. Figlio di Contro de Rota, da cui la prima grafia di Contrino, figlio di Contro, poi abbandonata a favore della trascrizione di Coltrino o Coltrin, nacque attorno al 1450; il suo nome appare per la prima volta in un atto del 1486 dove risulta beneficiario di un appezzamento di terra nelle

³⁴ Si veda più avanti alla p. 491 e alle note 43 e 44.

³⁵ Sala, 2012.

³⁶ Le note del Sanudo relative al Coltrino sono regestate nel contributo di Zorzi 1961 alle pp. 83 – 133 e 504.

³⁷ Volta, 2002 e Sala, 2012.

Chiusure di Brescia mentre nel 1491 fu incaricato, con Apollonio Bona, di porre rimedio ai danni provocati dagli straripamenti del Mella. Passato al servizio diretto della Repubblica di Venezia attorno al 1482³⁸, di lui non abbiamo informazione certe sino al 1492, anche se un suo intervento in opere idrauliche eseguite sul Brenta nel 1489 è citato dalle fonti, ma non è confermato da alcun documento conosciuto³⁹. Di come e quando il Coltrino sia giunto a ricoprire il ruolo d'ingegnere della Repubblica Veneta non abbiamo, al momento, riscontri documentari, anche se sappiamo che sicuramente nel novembre del 1491 lo stato veneziano si era già assicurato la collaborazione di tre “*peritissimos et expertissimos ingeniaros*”⁴⁰.

Il primo lavoro certo e ben documentato è la ristrutturazione del castello di Rovereto a partire almeno dalla primavera del 1492 quando il Coltrino è indicato come “*ingeniarius noster, deputatus ad fabricam arcis nostre Roveredi*”⁴¹. Il 17 marzo, infatti, Coltrino presenta alle autorità venete il modello del castello di Rovereto e, in seguito, è ricordato più volte al lavoro nella rocca per tutto il 1492, anno in cui Gerolamo Marino era podestà della città trentina: i suoi simboli sono sia sul torrione Marino sia su quello chiamato Coltrino, accanto all'ingresso, opera quest'ultima che

³⁸ La data dell'inizio della collaborazione con la repubblica di Venezia è desunta da un documento dove si ricorda che il Coltrino ...”*Nam jam annos .xviii. in diversis expeditionibus se exercuit nulli parcendo labori, semper ante oculos habendo commodum et beneficium dominij nostri, maxime tempore bellorum in fortificandis terris et locis nostris et postremo in partibus urgentis et precipue Corphoi et Cephalonia, quae loca arte et ingenio tradidit fere inexpugnabilia, ubi tandem ab uno sclopetto percussus, ex hac luce migravit*” [Già da 18 anni in diverse spedizioni si esercitò non risparmiando fatica, avendo sempre davanti agli occhi il vantaggio e il beneficio del nostro dominio, specialmente nel tempo delle guerre nel fortificare le nostre terre e luoghi, e in ultimo nei luoghi più minacciati, specialmente in Corfù e Cefalonia, i quali luoghi furono resi quasi inespugnabili dall'abilità e dall'ingegno e dove, colpito da un pallottola, lasciò questo mondo]. ASBS, *Cancelleria Prefettura Inferiore, Registro Ducali I, cc. 197 V. - 198 R. - 198 V. - 199 R.* Il documento è pubblicato da Guerrini 1980 p.205.

³⁹ “*Fu condotto con grossissima provisione dalla Repubblica, che si valse dell'opera di lui, per ordinar un nuovo letto al fiume Brenta*” Rossi, 1620, p. 510; “*Il quale havendo ordinato un novo letto al Timavo, ò sia la Brenta*” Capriolo 1630, p. 184. Volta, 2002, p. 174 aggiunge alla notizia la data del 1489 senza citare la fonte. In effetti i lavori per la deviazione della Brenta furono avviati nel 1488 ma furono quasi immediatamente sospesi e poi differiti in più momenti senza giungere a risultati significativi, Zampieri Luigi, *La Brenta Nova o Brenton*, <https://bit.ly/3Jh7GcO>, [https://www.sambrusonlastoria.it/index.php?option=com_content&view=article&id=138:la-brenta-nova-o-brenton&catid=38:la-gestione-dei-fiumi&Itemid=70], 2016.

⁴⁰ Bona, 2004, p. 82.

⁴¹ Antichi Archivi di Verona – Camera fiscale: Ducali, pubblicato da Gerola 1906, p. 205.

si aggiunge al corpus roveretano del nostro ingegnere⁴². L'anno seguente è a Brescia per seguire la costruzione/ricostruzione di una torre del castello come ci ricorda il Rossi: “*gli fù dato carico della Città (vivendo Gian Galeazzo Duca di Milano) di rifabbricar una Torre bellissima ch'era posta appresso à San Pietro in Oliveto per ornamento, & per fortezza della rocca*”⁴³. Anche il Capriolo ricorda la realizzazione ma, oltre a non collocarla in un punto preciso, riferisce che [novembre 1493] “*cadè da se una certa Torre mirabile e per grandezza, & per saldezza rizzata novamente per riparo della Fortezza grande. Ma poco dopo con grandissima spesa Giacomo Coltrino nostro Architetto fu ristorata nel modo, c'hoggi si vede*”⁴⁴. Nel luglio 1494 lo stesso Coltrino fu accusato del crollo della torre “*per malo et pessimo laborerio*” e fu bandito a svolgere attività nei possedimenti della Serenissima sino a quando, dopo più di un anno, poté discolparsi ed essere reintegrato nella sua professione il 18 novembre 1495⁴⁵. Non abbiamo informazioni a quale delle torri del castello si riferiscano le notizie riportate, anche per una certa confusione nelle varie denominazioni che si sono succedute nel corso dei secoli. Tipologicamente la torre dei Francesi è quella che più si avvicina alle quasi contemporanee torri del castello di Rovereto, come già ipotizzato dal Peroni nel 1963 e confermato da Rasmò nel 1982⁴⁶, e a quelle realizzate qualche anno più tardi a Gradisca. La torre in questione, nominata attorno al 1520 come della Pusterla, è sicuramente anteriore al 1509 in quanto al suo paramento murario si addossa il triangolo francese la cui costruzione si avviò proprio in quell'anno. Inoltre sulla faccia che guarda ai Ronchi è presente un leone di San Marco, con lapide dedicatoria, inquadrato all'interno di una elaborata cornice inserita contestualmente alla realizzazione della torre. In un momento imprecisato, anche se probabilmente in epoca napoleonica, il complesso è stato scalpellato rendendo illeggibile la lapide ove è forse possibile interpretare la data in M CCCC LXXXX... [?]. Alcuni autori hanno identificato l'opera del Coltrino con la torre che prende il suo nome sull'angolo nord occidentale della fortezza, basandosi sull'aspetto originario desumibile da un disegno seicentesco ove il coronamento, non

⁴² I documenti sono pubblicati da Gerola, 1906, pp. 205 – 209; per la descrizione del castello: Azzara, 1998. L'attribuzione al Coltrino era stata elogiata anche dal contemporaneo umanista Panfilo Sassi che in un suo distico ci ricorda che “Pro Arce Rovereti ... Sed tamen hanc arcem Contrina proles Iacobus fecit, et egregiae condidit artis ope”, Sassi, 1499, p. 40r.

⁴³ Rossi, 1620, P. 510.

⁴⁴ Capriolo, 1585, p.240.

⁴⁵ Sala, 2012, p. 62.

⁴⁶ Peroni, 1963, p. 712; Rasmò, 1982, p. 194; Puppi, 1988, p. 34.

più esistente, è raffrontato con quello del torrione Marino di Rovereto. Sala, nel suo saggio, ricostruisce correttamente l'articolazione della torre che un tempo non presentava un allargamento della sezione, ma semplicemente un camminamento a sbalzo sul modello di tanti esempi ancora esistenti⁴⁷, torre che è sicuramente posteriore al 1508 come si chiarirà più avanti.

Negli stessi anni, sempre a Brescia, il Coltrino sta seguendo la realizzazione del rivellino di Porta San Nazaro e, probabilmente, di quello gemello di Porta Sant'Alessandro, la cui costruzione era stata deliberata nel 1488⁴⁸. La notizia ci è comunicata da Chiappa che riferisce che *“nel novembre del 1493 vien portato a termine il restauro in Brescia del forte di S. Nazaro in Rocca, opera dell'architetto Giacomo Cuttini”*⁴⁹. Purtroppo l'autore non supporta l'affermazione con una fonte certa e inoltre parla del compimento di un restauro di un forte collocato in castello e quindi lontanissimo dal rivellino di San Nazaro che da altra fonte sappiamo non essere ancora completato nel 1499⁵⁰. Lo stesso Chiappa però poche pagine prima ci ricorda, sempre, non citando la fonte, che nel 1492 *“si sta portando a termine il rivellino della porta di S. Nazaro”*⁵¹. La trascrizione, probabilmente errata, dell'autore della fortificazione presuppone la lettura di un documento originale forse poi confuso con le notizie riportate dal Capriolo e dal Rossi sulla torre riparata proprio nel 1493. Per chiarezza si riporta tutto il brano tratto dalle *“Historie Bresciane”*: *“Il seguente anno [cioè il 1493] fu cominciato alla porta di S. Nazaro il Revellino con tal auspicio, che in pochi anni dopo fu finito”*⁵². Abbiamo quindi la data, ma non l'autore che comunque è verosimilmente il Coltrino sia per l'incarico ricoperto in quegli anni di ingegnere al servizio della Serenissima che per le affinità stilistiche, desunte dalle vedute settecentesche⁵³, con le opere che il nostro andava realizzando.

Dopo il blocco sopra ricordato della sua attività, il Coltrino, riabilitato il 18 novembre 1495, riprende immediatamente la sua attività e già il 9 dicembre seguente, su richiesta del Podestà Francesco Basadonna, è a Crema per soprintendere ai lavori di fortificazione della città, iniziati nel

⁴⁷ Sala, 2012, pp. 63 – 64. A titolo di esempio segnalo, tra le altre, le torri di Bominacco, Oria, Riccia, Casellamare di Stabia e Nepiin Italia e di Perast e Tivat in Montenegro.

⁴⁸ Vedi nota 12

⁴⁹ Chiappa, 1987, p. 142.

⁵⁰ Vedi nota 13.

⁵¹ Chiappa, 1987, pp. 134 – 135.

⁵² Capriolo, 1585, p. 239

⁵³ Sinistri, 1997, p.100, n. 149

1488⁵⁴. Accompagnano il nostro architetto “*Bassano et Iacobo de Gavardo ingignariis nostris*” ricomponendo la squadra che già nel 1491 era stata individuata dallo stato veneziano⁵⁵. Non abbiamo dettagli sul motivo della contemporanea presenza di ben tre ingegneri sul cantiere cremasco ma probabilmente si era giunti a un passaggio critico nell’edificazione delle nuove mura, forse relativo alle fondazioni del tratto rivolto verso il Moso, la vasta zona paludosa collocata sul lato nord occidentale della città.

Dopo un anno e mezzo di silenzio delle carte, Coltrino ricompare nel luglio del 1497 a Gradisca d’Isonzo, la città sul confine con la contea di Gorizia che dal 1479 era stata oggetto di una rifondazione in funzione anti turca, per bloccare le continue e devastanti incursioni provenienti dai Balcani. Nel 1483 così la descrive il Sanudo: “*Gradisca è una cittadella novamente da’ nostri contra le incursion barbaririche fabricata. Erra Proveditor a farla fabricar Zorzi Summarippa veronese, con alcuni fanti ; et sopra una porta dove intramo è uno epitaphio, zoè: Franciscus Tronus Alovisij F. Provisor primus. Qui in questa cittadella è una rocha con uno castelam con page 10, quadra et bassa , et al mio juditio poco forte , novamente fabricata ; et sopra la porta di dita rocha è questo epithafio : F. Tronus Alovisij F. Provisorprimus arcı Henrico G. Archıtecte Domıniı jussu finem fecere 1482*⁵⁶. *Et le mure di questa cittadella continue si lavorava; et le mure e torioni è in triangolo; à do porte, et da tre bande è aqua per el l’Izonzo ch’è ivi vicino: et sopra una porta è questo epitaphio: Gradiscam Viculi appellatione Turcorum incursionibus oppositam condidere Veneti. Francisco Trono Alovisij filio Provisore*

⁵⁴ Moruzzi, 2019, p. 21

⁵⁵ Si veda la nota 40. Di Giacomo da Gavardo sappiamo che nel 1498 fu incaricato di sorvegliare i lavori di scavo di un nuovo canale irriguo che i milanesi stavano realizzando nei pressi di Calcio; nel 1499 fu inviato più volte in Valle Camonica a controllare fortificazioni e passi di montagna per una possibile invasione delle truppe imperiali (Sanudo, Diari, II, 819, 934, 1175, 1211, 1256, 1265 e 1361; ad agosto dello stesso anno è a Ponteviso per la costruzione di un ponte (Sanudo, Diari, II, 1175 e Chiappa, 1987, p. 199); nel 1502 è a Cefalonia a completare la costruzione del castello di San Giorgio per poi trasferirsi a Lefkada per sovrintendere la costruzione del castello di Santa Maura (Sanudo, Diari, IV, 340 e 394). Il 15 gennaio 1503 il Sanudo riporta la notizia della morte di Jacopo da Gavardo (Sanudo, Diari, IV, 617).

⁵⁶ Henrico G[allo] è da identificarsi con Enrico Laufer, ingegnere francese, da cui Gallo, che, al momento dell’incarico gradiscano nel 1479, era impegnato a Brescia a seguire la realizzazione delle mura cittadine. Nel cantiere gradiscano, oltre al Laufer, era presente anche l’ingegnere bresciano Giovanni Borella, quest’ultimo attivo nella rocca Magna di Palazzolo s/O (Chiappa, 1987, pp. 22 e 58) e nella ricostruzione delle fortificazioni di Rovato e Orzinuovi (Breda, 2002, p. 32). Rossi, 1601, f. 106r, *Intorno alle mura*, p. 23 e www.conteadigradisca.it/storia/cronologia/il-periodo-veneto. Mosestigg a p. 149 da una diversa trascrizione della lapide che riporta al 1481 la fine dei lavori.

primo⁵⁷. Coltrino giunge nel cantiere della città e delle fortificazioni con nuove idee, nuovi modelli, coadiuvato nel proseguimento dei lavori da “*60 boni homini lavorenti et pratici in simil exercitio*”⁵⁸; la rocca, come giudicato dal Sanudo, non è all’altezza dei suoi compiti e il nuovo ingegnere capo avvia importanti lavori di scasso della roccia cui si fabbrica la nuova città approfondendo il fossato e procurandosi nello stesso tempo il materiale con cui erigere i gemelli torrioni della Campana e di San Giorgio, posto quest’ultimo a protezione della contemporanea porta Nuova. Questa, rimasta incompiuta, è un edificio organizzato su di un cortile, affiancato da due loggiati, cui si accede da due varchi, con quello esterno dalle caratteristiche monumentali che dimostrano capacità progettuali del Coltrino che travalicano la semplice specializzazione in ingegneria militare⁵⁹ (foto 2). A ricordo dell’opera, alla base della torre della Campana, fu collocata la lapide dedicatoria: EX. ILLVSTRISS. SENATVS. VENETI. CONSULTO / CLARISS. IOANNES. MAVROCENVVS. P. F. IVLII / PRAESES. CLARISS. SEBASTIANO. CENTANO / PRAEFECTO HANC. MOLEM. A. FVNDAMENTIS / ERIGI. ABSOLVIQUE. MANDAVIT / M.CCCCXCVIII. / CONTRINO. ARCHITECTO⁶⁰.

Sempre nel marzo del 1498 il Coltrino risulta collegato al cantiere di Ravenna di cui al momento non abbiamo dettagli documentari, poiché la rocca Brancaleone, edificata a partire del 1457, fu ristrutturata nei decenni finali del Quattrocento portando lo spessore originario delle mura da poco meno di due metri a più di sette, ristrutturazione di cui non sono stati ancora individuati documenti archivistici⁶¹. Non doveva essere un cantiere

⁵⁷ Sanudo, 1847, p. 140

⁵⁸ Approfondimenti e ampie citazioni documentarie sull’attività di Coltrino a Gradisca in Sala, 2012, pp. 64 - 65

⁵⁹ I lavori si interruppero per l’improvvisa partenza, il 18 settembre 1499, del Coltrino, destinato urgentemente alla cura del rafforzamento delle fortezze del levante coinvolte nella seconda guerra turco veneziana. Appena prima della sua partenza, il Sanudo ci ricorda che l’ingegnere era stato richiesto a “*Gradisca, da sier Andrea Zanchan iprovedador zeneral, di 15. Come voria la Signoria mandasse li Coltrin inzegner, per compir le fabriche*”, Sanudo, Diari, II, 1326. Ancora il Sanudo nel 150 ci ricorda che “*è edificato dui boni et inexpugnabeli Turioni fondati sopra il vivo saxo con una muraglia grosissima ... item ge sono due porte videlicet una tra dicti dui Turioni che la diffende l’altra de verso el ponente*”, Sanudo, 1853, pp. 23 e 24.

⁶⁰ La lapide, pesantemente scalpellata è oggi conservata nel Museo lapidario civico. Nell’occasione della sua schedatura è stata parzialmente modificata la trascrizione tradizionale riportata dalle fonti.

⁶¹ “*venit ad nos jussu vestro fidelissimus ingeniarius Magister Iacobi sColtrinus presentium lator, quem frequenter bus litteris nostris ex Ravenna descendere et istuc accedere sollicitavimus et importunavimus*” ...21 marzo 1498, registrato il 26 marzo 1498;ASVe, Luogot. della Patria, filza 283, busta 273, reg. K.N., c. 138r pubblicato da Mosetti, 1930, p.199.

particolarmente gradevole per il Coltrino perché dal Sanudo apprendiamo che il 14 febbraio 1499 “*la Signoria vol vadi a Ravenna, lui non voria*”⁶².

Nel dicembre del 1498 in seguito ad un’inondazione che ha colpito il padovano il Coltrino, insieme ad altri due ingegneri, Bassa[no] e Alexio[Agliardi], fu inviato sulla Brenta Nuova “*a veder di rimediar et notificar dove aveniva*”⁶³. Sempre in tema idraulico sappiamo che, in una data imprecisata ma comunque prima del 2 febbraio 1499, il nostro ingegnere espresse un parere sulla possibilità di deviare il Mincio dal suo alveo⁶⁴.

Nel marzo del 1499 Coltrino esegue un sopralluogo nel Feltrino sia per sovrintendere alla riparazioni delle mura di Feltre che per studiare nuove difese per la messa in sicurezza dell’accesso settentrionale alla valle. Il 29 marzo “*In collegio. Vene Jacomo Coltrin inzegner, stato a Feltre per veder quelle mura per repararle [...] disse: quelle mura non stava bene cussi, ma voleva far una forteza a un loco over passo e si spederà solum ducati 6000, e disse l’opinion sua di la forteza di Schener, ch’è in loco importante; et visto il disegno fo terminato scriver a quel podestà, et domino Andrea Trevisan episcopo de li, qual alias fu podestà in quel luogo, quali insieme con alcuni cittadini, debino veder questa opinion di Coltrin, zerca il far di la forteza e poi rescriver*”⁶⁵. Il rinnovamento delle mura di Feltre era stato avviato nel 1488 sotto la guida dell’ingegner Dionisio da Viterbo e condotto a termine entro la fine del secolo senza però rispettare il modello originario⁶⁶. Coltrino evidentemente non reputa sensato procedere con le riparazioni ma propone di costruire una nuova fortezza a guardia dell’accesso da nord in un punto particolarmente stretto della valle che conduce nel Primiero e al passo Rolle. Il luogo prescelto, in località Schener, fu effettivamente fortificato alla fine del Quattrocento ma non sappiamo se i lavori seguirono il progetto redatto dal Coltrino perché il forte fu completamente distrutto durante

⁶² Sanudo, II, 442. Sulla rocca Brancaleone di Ravenna non esistono studi archivistici approfonditi e anche la corposa monografia curata da Mauro, 1999 si limita ad ampie descrizioni senza approfondimenti documentari. L’osservazione sullo spessore dei muri della rocca ravennate è avanzata da Palloni e Rimondini, 1999, p. 123.

⁶³ Sanudo, II, 192

⁶⁴ “*Circha el cavare il Mintio dilecto suo uno mio amicissimo da Brixia mi ha ditto havere inteso da uno Inzignero de la Illustrissima Signoria de Venetia nominato el Coltrino che essendo lui a Venetia uno zentilhomo gli fece intendere se saria possibile levar Menzo dil letto suo et che cume gli rispose, che ben se poteria cavare ma non senza grandissima difficultade et che questo era messo in nulla*”. 1499, 2 febbraio, ASMn, Archivio Gonzaga, b. 2454, Bartolomeo Arcerio, vicario, a Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova, da Volta Mantovana, c. 688) pubblicata da Togliani 2007 pp. 178 – 179.

⁶⁵ Sanudo, II, 772

⁶⁶ Bona, 2004, pp.88 - 95

il primo conflitto mondiale⁶⁷. Nel gennaio del 1499 il Coltrino dovrebbe essere ad Antivari, l'odierna Bar in Montenegro, a seguire la costruzione delle mura della cittadina e i cui avanzi rimandano ancora al modello utilizzato dal nostro ingegnere dalle prime opere nel castello di Rovereto in poi⁶⁸. Nonostante le richieste di una sua presenza a Gradisca per concludere i lavori, probabilmente quelli della porta, il riaccendersi del secolare conflitto con l'impero turco spinge Venezia a concentrare i suoi interventi fortificatorie nelle località del Levante. Il 18 settembre 1499 "fo expedito sier Lucha Querini, va provedador a Corphù, et terminato mandar con lui Coltrin ottimo inzegner, etiam vi mena Cristin bombardier et altri, monition, danari porta per far la fabricha che sopra tutto; et partì con un gripo"⁶⁹. Giunto a Corfù il Coltrino fu subito impiegato nei preparativi dell'assedio del castello di San Giorgio nell'isola di Cefalonia⁷⁰ per poi dedicarsi alla riforma delle fortificazioni di Corfù: "Di sier Lucha Querini ... Aviso, chome va continuando le fabriche e repari; e Jacomo Coltrin, inzegner, è li"⁷¹. I diari del Sanudo ci riferiscono dei sopralluoghi e delle indicazioni per la riforma delle fortificazioni di Napoli di Romania, Cattaro⁷², Zonchio, Zante, Cefalonia e soprattutto dei lavori a Corfù e delle lunghe controversie sulle scelte costruttive adottate dal Coltrino⁷³. Rimandando l'approfondimento sull'attività del Coltrino nel levante a meticolose indagini da condurre negli archivi e sul campo, segnaliamo l'improvvisa e prematura scomparsa del cinquantenne ingegnere: il 19 febbraio 1501 arriva la notizia che, ferito a morte da un colpo di arma da fuoco "il Coltrim è amalato" e che, il 24 feb-

⁶⁷ Del forte Schener esistono due immagini, una litografia e una cartolina, precedenti alla sua demolizione ma che non consentono valutazioni sull'articolazione della fortezza.

⁶⁸ "fu posto, per io Marin Sanudo et Zustignam Barbo savii ai ordeni, la expedition di oratori de Antivari zercha la fortification di la terra, et per 4 ani eramo contenti lassar li tutta l'intrada di la terra, la qual fusse posta in una cassa, come apar in ditta parte, et sia mandato ivi Coltrin inzegner" in Sanudo, Diari, II, 390; Concina, 1983, p. 13, Concina 1988 p. 130 e 2006, p.55.

⁶⁹ Sanudo, II, 1322

⁷⁰ "In primis, levar cercha 70 provisionati da Corphù, con maistro Jacomo Coltrin, inzegner, e una bombardia grossa" da una relazione del 15 dicembre 1499 dove si descrivono le operazioni preparatorie della spedizione di Cefalonia contro i turchi, Sanudo, III, 79.

⁷¹ Sanudo, III, 182

⁷² Per Cattaro, per la torre nota come *Citadela* o *Campana*, come a Gradisca, Concina, 2006, p.55 e Lalošević, 2014, p. 342

⁷³ Sanudo, III, 183, 122, 182, 371, 392, 449, 505, 780, 795, 831, 1023, 875, 876, 1054, 1165, 1152, 1066, 1105, 1129, 1131, 1271, 1273, 1195, 1196, 1270, 1544, 1339, 1391, 1392, 1311, 1396, 1277, 1502, 1562 e 1398. Per i testi cfr allegato 2. Concina 1983, p. 13, Concina 1988 p. 130 e Concina 1994, p. 30.

braio, anche il “*capitanio zeneral di mare ... si duol di la infermità di Jacomo Coltrin*”; il giorno successivo sempre il “*capetanio zeneral di mar [comunica che] Jacomo Coltrim è in extremis; si duol assai di la perdeda di tal homo*”; infine a marzo arriva a Venezia la notizia che “*Jacopo Coltrime xpirò a di 26 [febbraio]; si duol di la morte, per le rarissime parte erano in lui, e le fabriche di Levante molto patirano*”⁷⁴.

Quest’ultimo apprezzamento parrebbe confermare una stima indiscussa sulla professionalità del nostro ingegnere da parte delle autorità venete, ma se il Coltrino godeva della considerazione di una parte consistente degli amministratori veneti, un’altra parte si poneva in contrapposizione, anche feroce, con il suo operato. La prima controversia documentata si riferisce al crollo di una torre nel castello di Brescia e della susseguente sospensione professionale nel 1494⁷⁵. Un secondo caso risale al 30 agosto del 1499 quando il Senato vorrebbe stipenziarlo in forma continuata ma “*Posto, per li ditti savii, dar a Coltrino inzegner ducati 20 al mexe di provision, da esser pagati a la camera di Brexa, con questo vada dove bisogna a so spexe; fo gran murmorar nel consejo, have 76 di la parte, 100 di no e non fu presa*”⁷⁶. In questa occasione “*Fo gran murmorar*” ma in altri momenti si arrivò anche agli impropri. Particolarmente acceso fu il confronto con Luca Querini, provveditore a Corfù: il 4 settembre a Venezia arriva una lunga lettera del Coltrino che riferisce di una disputa così accesa che le urla “*a la porta tutti udivano*”; lo stesso Querini riferisce in Consiglio di come “*a Corphù è venuto rabioso con Jacomo Coltrin*” ... “*che 0 [zero]val; à fato molti erori, e di le opere e fatiche sue*” ... “*Cargò molto Jacomo Coltrin Si scusò mai più esser montato in renga*”⁷⁷. Il provveditore di Corfù era probabilmente indispettito dalla comunicazione inviata a Venezia dal Coltrino e letta in Collegio il 29 settembre: “*Replicha tutti li inconvenienti; danna esso provedador Querini, qual dice è acordà con sier Zuan Baxeio, consier, e fa conzar dove li piace la soa caxa, sì che le fabriche non si siegue*”⁷⁸. Luci ed

⁷⁴ Sanudo III, 1520, 1338, 1339, 1541, 1551, 1564.

⁷⁵ Sala, 2012, p. 62

⁷⁶ La proposta è pubblicata in Sala, 2012, a p. 65: «[D]a gran tempo se exercita ne li servitij de la nostra Signoria et fidel nostro Maistro Jacomo Coltrin inzegner, el qual in molte terre et luochi nostri ha facto molte experientie ne barte sua in beneficio et commado de la Signoria nostra [...]. Et perché el dicto maistro Jacomo se attrova senza alcun stipendio de la nostra, et sia conveniente provederli azò bhabi causa de perseverar de ben in meglio in servir la Signoria nostra. L'anderà parte che al sopradicto maistro Jacomo Coltrin sia statui per auctorità de questo Conseio stipendio de ducati XX al mese [...]», 30 agosto, 1499; ASVe, Senato Terra, Reg. 13, 90r. per la bocciatura del provvedimento: Sanudo, II, 1174.

⁷⁷ Sanudo, III, 795 e 1311

⁷⁸ Sanudo, III, 780

ombre quindi sull'attività di Giacomo Coltrino che resta comunque fondamentale nel rinnovamento delle fortezze veneziane nell'ultimo decennio dei Quattrocento. La sua attività si dipanò tra gli estremi dei domini veneziani da Crema a Napoli di Romania, da Rovereto a Gradisca e a Ravenna elaborando una tipologia che fu allora definita e conosciuta come "la Coltrina", terminologia poi caduta in disuso, modello sicuramente adottato a Rovereto, Brescia, Gradisca, Bar, Cattaro, forse a Trogir nel 1498, a Corfù nel 1500 e forse in altre località ancora da individuare⁷⁹.

SOFFIANO VENTI DI GUERRA: FRA GIOCONDO E LE FORTIFICAZIONI DI CAMPAGNA DELLA LOMBARDIA VENETA

La sottoscrizione della lega di Cambrai spinse la Repubblica di Venezia ad intraprendere lavori di rafforzamento delle cinte murarie di alcune città di terraferma: noti e ben studiati sono i casi di Legnago, Padova e Treviso⁸⁰ ma meno conosciuti sono gli interventi a Brescia e Cremona. Si trattava di opere di campagna, realizzate in terra e legname che non si sono conservate e di cui non abbiamo documentazione se non la semplice citazione in documenti e cronache del tempo. A Brescia già *serano dal marzo, per ordine della Serenissima, incominciate alcune fortificazioni*⁸¹: un cronista del tempo ci ricorda che a ... *di primo marzo 1509. La Nostra Signoria de venetia fecero far uno bastione a s.ta Croce sopra de Bressa al qual gli era a farlo lavoranti dil Contado de Bressa ducento, tagliando molti legnami suso per quelli Ronchi per far quello ... Item adi 16 soprascritto fecero buttar zoso quelle case che erano apresso alla Porta de S.to Zohanne per far lo Revellino, et cossi alla Porta delle Pile le quale case non era anchora doi mesi che sta fatti, era anchora li muri non suttì ... per far Bastioni et facevano butar zoso la porta, ciove lo torrione di la porta per rispetto de lo bastione*⁸². A sovrintendere i lavori bresciani sono il comandante dell'esercito veneziano il conte Pitigliano e il frate architetto frate architetto Giovanni Giocondo, in servizio in quegli anni della Serenissima. Il 3 marzo 1509 un anonimo cronista ci segnala che *Pro perservatione Comuni ceptum fuit bastionum in verticem montis S. Crucis*

⁷⁹ Nella discussione accesa a Corfù il 4 settembre 1499 "Feno gran consulto; tutti 4 disse la so opinion varia. Chi voria far una cossa, chi l'altra ... e lui Coltrim vol far la coltrina, sarà di le belle cosse e forte che sia nel mondo" Sanudo, III, 795. Molto simili e degli stessi anno sono, ad esempio, le torri della rocca di San Vigilio a Bergamo e il torrione di Riva del Garda.

⁸⁰ Fontana, 1988, pp.70 – 72.

⁸¹ Odorici, 1860, p.23 e n. 2

⁸² Melga, c 74 r e v.

*propter metum gallorum belli futuri, consulente comite Pitiliani armorum capitaneo et Rev. D. Frate Jucundo*⁸³. Nello stesso giorno i due personaggi erano già a Cremona per esaminare le fortificazioni e proporre i lavori per il loro rafforzamento. Il frate architetto restò in zona sicuramente sino all'8 marzo a sovrintendere all'erezione dei nuovi bastioni⁸⁴.

19 MAGGIO 1509: I FRANCESI A BRESCIA

Stabilizzata l'occupazione del bresciano, i francesi avviarono immediatamente imponenti lavori per rafforzare il castello di Brescia visto come fondamentale presidio militare sul limitare orientale del ducato e per meglio controllare la popolazione cittadina, verosimilmente percepita come infida e pericolosa. Come ci ricorda il Capriolo ... *“Poscia per poter meglio scoprir dal Castello tutta la nostra Città, gettarono a terra tutte quelle cime, e tutti quei pinacoli della Rocca, che più potevano impedirli nella libertà della vista. Rifabbricarono con maggior nervo insieme la Torre, che fu prima rouinata dall'impeto del fulmine. Riempirono d'acqua subito le fosse. Parue à tutti inespugnabile il veder la Rocca, oltre le sue primiere, & ordinarie sicurezze, arricchita di nouelli baloardi, fornita di nove muraglie, piena di qualsiuoglia monitione”*⁸⁵. Il cronachista bresciano accenna alla ricostruzione di una torre “ruinata” e, infatti, ci ricorda che all'alba del 20 luglio 1508 *“precipitò dal Cielo una tal saetta sopra la Torre del Colle Cidneo, verso l'Occidente, che dato fuoco alla monitione che v'era dentro di pezzi d'artiglieria, ne riuscì la ruina di detta Torre infino all'ultimo cenere. Spiccandosi ancora da' fondamenti una gran moltitudine di sassi, danneggiarono, come ta[n]te bombarde, il Monastero di Santa Chiara, gettando a terra, o gravemente almen offendendo molte case de vicini, fra le quali il Molino di San Nicolò, no[n] puoche altre Botteghe di varie mercantie, con la morte d'alcuni huomini, e donne, e con mortali ferite di molti altri”*⁸⁶. Il fatto è ricordato anche nella Cronichetta del Vallabio: *“La saetta percosse in una torre del castello di Brescia la qual era piena*

⁸³ ASC, Codice diplomatico Bresciano 17.22, f.51, il testo è riportato da Odorici, 1860, p.23 e n. 2.

⁸⁴ Sanudo, 1882, 13 e 45

⁸⁵ Capriolo, 1630, p. 21

⁸⁶ Capriolo, 1630, p. 16. La torre coinvolta nell'esplosione non è la Mirabella, come indicato da più autori, ma quella collocata sull'angolo nord occidentale. L'indicazione della torre Mirabella è riportata da Odorici, 1860, p. 23, riportata dalla lapide collocata nella seconda metà dell'Ottocento dal comandante del presidio militare capitano Carlo Sorelli, da Sorelli 1896 p.17, Bordogna 1897 p. 17, Piovaneli 1981 p. 41 e altri.

*di polver dove fu una cosa troppo horribile lo smesurato strepito, & rumore che fece questa torre nel rovinare, e ne morirno alcune persone per i colpi de li sassi, similmente si apersero tutte le case della roua dei Confettori*⁸⁷. La torre distrutta nell'esplosione, da sempre identificata con quella denominata Mirabella, collocata nel punto più alto dell'arce, è invece da identificarsi con quella che era posta sull'angolo nord occidentale del castello, ove oggi sorge la torre detta Coltrina (foto 3). La conferma è nella precisa descrizione che un altro cronachista ci ha lasciato: "Nota come adi 10 [sic] de Luio da hore 8 la sagitta dette in quel Turrione chiamato Mirabella in Castello sul canton de S.to Nicolò, nel qual Turrione gli era doimillia bariletti de polvere de bombarda per monitione, et se apizò lo fuoco dentro, per cason de ditta sagitta et fece tanto strepito che andò per fin al fundo a manda via tutto, era alta la torre brazza ducento, et fece tanto sfracasso dico che com li sassi butto zoso et ruinò il Monasterio de S.ta Chiara vecchia, chi e uno convento de monege del ord.e di Frati de S.to Fran.co digando esse monege Matutino et che stavano in Oratione, et sonava la Campana, et quando schiopete quello Turrione se credevano tutte esser morte videndo tutto quello Convento esser sotto sopra, et parte de quelli sassi buttereno via a una de ditte Monage tutte doi le gambe, tamen hebbe li Sacramenti e subito morse, et a una altra gli butto via meza gamba, tamen stete viva doi di et possa morse, de li quale Monege sette se ritrovò che parte haveva rotta la testa che le gambe d'onde assai mal disposte se ritrovarono le poverine, et de quelli sassi andeteno per tutte le case che se trovava de sotto de S.ta Chiara et rompete assai Case, credendose ogni uno li drio de andar sotto sopra di fuoco et puzor de sulphure assai erano sotto sopra, et fu questo al Olmo de sotto S.ta Chiara et si trovò andar de quelli sassi fino a S.to Nazaro et sul mercato novo de longo uno millia in la Cittade et se volesse cuntar lo danno et la pagura et lo strepito seguito per tal fulgure saria troppo proluxo, andiamo de sopra de li muri et vediamo che strepito et danno fece. Item quelli sassi di quella torre Mirabella dove cascò la sagitta con tanto impeto andeteno che ru-peno una Giesa chiamata S.to Nicolò et certe case circumdanti e uno molino, e una casa chi e de li heredi de m. Zohan di Cavalli e non lassò coppo chi fosse integro, et forete tutto lo molino che ogni homo se stuava a veder tanto rumore, et morse uno povero homo, et lo molinaro e la sua donna furon scodegati per lo strepito fece, et ancora una altra muraglia, seu una Torre apreso a quella levete via sotto sopra, et se dise che de quelli sassi furon trovati per fin a Cellatica, et a Mompiano che gli e treimillia, danno assai ha fatto et grande paura, Dio sia laudato, et ne guarda de pezo, et se per tanto fosse data in quella altra torraza: trista Bressa: perche lo Castello se saria spianato, et saria meza Bressa andata sotto sopra ciove da quella parte chi e de sera sotto al Castello et quello logo

⁸⁷ Vallabio, 1584 p. 12

dove è S.ta Chiara⁸⁸. Questa precisa descrizione individua con esattezza la torre colpita dal fulmine, al centro di un arco di circonferenza esteso da rua Confettora, a contrada pozzo dell'Olmo, al convento di Santa Chiara vecchia, al mulino posto sul corso del Celato a nord della Montagnola, alla chiesa di San Nicolò, collocata, sino alla sua demolizione per la spianata, all'incirca all'attuale incrocio tra le vie Galilei e Biseo⁸⁹ (foto 4). Si trattava di una torre collocata dove oggi sorge la cosiddetta Coltrina, denominata dal cronista *Mirabella*, con conseguenti successive errate identificazioni, alta circa 120 metri, probabilmente misurati dalla base ove era posta il Soccorso, e probabilmente quadrangolare come quella ancora esistente sull'angolo nord orientale. La conferma che la torre in oggetto sia veramente questa ci viene dalla registrazione dei lavori condotti nel marzo del 1509: "fecero cavar la fossa alla porta delle Pile, et tor via quella terra chi era al Turrione rovinato ut sopra per ditta sagitta e curar ogni di in Feste e in altri zorni, et in quello logo gli erano guastadori otto cento, ducento per ogni terra a portar via quella muraia rovinata"⁹⁰.

I lavori di potenziamento delle difese del castello si avviarono rapidamente e già il 31 agosto 1509 l'oratore di Firenze a Milano, Francesco Pandolfini, comunica ai Dieci di Balìa che i Francesi "hanno cominciato a fortificar' il castello: il qual dj artiglierie, et munition', e, fornito tanto ben' quanto si possa pe[n]sar': et par' disegnino farlj dua torrionj da un canto doue lo indicano più debil: e qualj secondo la opinione loro lo renderanno inespugnabile"⁹¹. Il 5 settembre il castellano francese impose alla comunità la fornitura di legname "pro certo capitulato terminando in ipso castello" mentre al contado furono imposti lavori forzosi⁹². I lavori in corso non

⁸⁸ Giacomo Melga, ff. 72v – 73v

⁸⁹ "Santo Nicolo qual dal 1517 fo spianado una ditta giesa soto lo torione qual fece fare il magnifico m. Laurenti Bragadino et apresso il matino dal monte parte dil castello de Bressa" (Nassino, f. 23 v). Il torrione a cui si riferisce il Nassino è il complesso edificato nel 1523 a protezione dell'ingresso alla Strada del Soccorso. Sempre il Nassino ci ricorda al f. 9r la posa della prima pietra mentre accanto allo scalpellato leone di San Marco collocato sulla fortificazione ancora si può leggere un'iscrizione miracolosamente scampata alla generale cancellazione di tutte le testimonianze venete: in alto: ANDREA GRITTO / OPTIMO PRINCIPE e in basso: VRBIS MVNITIONI / ANT SANVTVS PRAET / LAURENTIVS BRAGADENVIS / PRAEF M D XXIII.

⁹⁰ Melga, c. 74 r

⁹¹ Viganò, 2009, p. 84 e n. 314 p. 125

⁹² «Pro D[omino] Castellano castelli Brixia petente p[er] Ciuitate n[ost]ram ei concedi certa ligna castaneor[um] exceden[t]e ex monte n[ost]ro Denno prò certo cap[itula]to term[inand]o in ipso castello qua ligna sint grossitudinem anteriorum cap[itula]tum fuit neminem discrepantem q[ue] petitio p[re]fati D. Castllani exaudiatur et ei concedatur dieta ligna que excedantur

sfuggivano all'efficiente servizio segreto veneziano⁹³ e, infatti, dalla “*relazione di uno, vien di Brexa*” apprendiamo che ad agosto 1510 “*non hanno fabbrichà altro in la terra, ma ben fato tre bastioni al castello, da la banda di la terra, con assa' artelarie, messe verso la terra*”⁹⁴. La riforma fortificatoria introdotta dai francesi si riferisce quindi a tre manufatti di cui due ancora conservati: la ricostruzione della torre distrutta nel 1508, la realizzazione di un bastione pentagonale, collocato davanti alla torre detta dei Francesi, e di una mezzaluna collocata nell'angolo sud orientale del castello dove sorgeva il convento di San Martino, demolito per l'occasione⁹⁵. Quest'ultima rondella, distrutta nel corso degli imponenti lavori di ristrutturazione del castello condotti nella seconda metà del Cinquecento, è comunque ben documentata in numerosi rilievi planimetrici e in alcune vedute che la ritraggono prima della sua demolizione. Era una costruzione poco rilevata, casamattata con ampie feritoie, basse e larghe sul modello francese che si impose dai primi anni del Cinquecento⁹⁶ (foto 5 e 6), ben collegata al bastione pentagonale, ma lasciata incompleta sul suo fianco sinistro. Una relazione del 1586 ci ricorda come “*li Francesi nelle guerre passate, che per*

de diete monte ex vbividebitur Deputatis n[ost]ris ad conferationem p[re]dicti montis»: ASBS, ASC, CVII (Provviszioni del Consiglio Cittadino), b. 522 (1509- 1510), fol. 30v. - 31 .[Provviszione], «MDVIII» Die quinto Septembr[is]», segnalata da Pasero, 1958, p. 150, n. 183 e pubblicata da Viganò, 2009, p.84 e 125 n. 315. ASBS, TV, reg. 329 (ex 250), fasc. 65 (SVB CHRISTIAN [ISSI]MO LVDOVICO FRANCIAR FRANCIE MEDIOLANI BRIXIAE ET CET. QVI ADEPTVM EST DOMINIVM CIVITATIS BRIXIE DIE MERCVRII XXIII MAII MCCCCCVIII). *Conto deli Carri hanno servito in campo de la Serenità et maiestade regia di franza ut Jnfra v[ideli]z[et] p[er] lo Commune et ho[mi]ni de Gabiano, «1509 die q[ui]nto Junij, e Guastadorij d[el] Co[m]mun[e] et ho[mi]ni de gabiano hanno s[er]ulto al Castello di bressa, «augusto 1509», segnalati da Pasero, 1978, p. 70, n. 151 e pubblicato in Viganò, 2009, pp. 125 – 126 n. 316.*

⁹³ Iordanou, 2021.

⁹⁴ Sanudo, XI, 185.

⁹⁵ “*Monasterium S[an]cti martinj erat sub castro cujus adhuc aparent uestigia ... et d[omi]ni franci fecerunt sup[er] illud bastionum q[uo]d p[er]spicit uersus S[an]ctum petrum oliuerium*”, ASM, R, p.a., reg. 3.367 (Brescia / S. Desiderio olim S. Martino. Celestini - Fondi livelli, affitti, strade, irrigazioni 1452-1764), mz. 12, n. 10. “*Nota antica di uari jnstrom[en]ti appartenenti alii Beni, raggioni, e liuelli del Monasterio di S. Martino, decembr[is] 1520 die 17*”, Pubblicato da Viganò, 2009, p. 126, n. 321; Villari, 1986, p. 86.

⁹⁶ La rondella è raffigurata da Altobello Melone nel *Ritratto di Alda Pio Gambarà* del 1515 ca., dal Romanino nello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* del 1535 ca., dal Moretto sullo sfondo della *Cena in casa di Simone il Fariseo* del 1543 ca. e nella veduta della città di Brescia nella chiesa di San Giuseppe. Per la forma il Macchiavelli ci ricorda che “*Ora da' Francesi si è imparato a fare il merlo largo e grosso, e che ancora le bombardiere sieno larghe dalla parte di dentro e restringano infino alla metà del muro e poi, di nuovo, rallarghino infino alla cortecchia di fuora*” Machiavelli, VII, p.366

*voler conservarsi padrone di questa città era necessario conservarsi il castello cominciarono il mezo baluardo de la meza luna grande detta el turione de francesi con intentione di voler continuar tutta la fronte volta verso la cita, come dimostrano le immurature lasciate nella mezza luna francese verso la parte che manca da fare, ma interrotti dalle guerre e dal mancamento del tempo rimase l'opera imperfetta*⁹⁷. Ben conservato è il baluardo noto come “Triangolo francese”, inglobato entro il cinquecentesco bastione di San Pietro e collegato alla retrostante torre quattrocentesca oggi detta “*dei francesi*”⁹⁸. L'interno, parzialmente modificato dalla costruzione del baluardo tardo cinquecentesco, presenta alcune troniere, strette e rettangolari, del tipo alla francese, come si ricava dai rilievi condotti dall'Associazione Speleologica Bresciana⁹⁹. La forma di quest'opera rinvia ad un altro rivellino, posto a difesa del castello di Locarno, “*assai simile se non addirittura gemello*” di quello bresciano e *che “potrebbe rivelare a un' esplorazione alcune analogie magari interessanti”*¹⁰⁰. Ultima opera realizzata durante la breve presenza francese è la ricostruzione, sull'angolo nord occidentale, della torre andata distrutta nel 1508. Non abbiamo idea dell'entità dei danni alle strutture medievali del castello: come si desume dalle cronache sopra riportate “*ne riuscì la ruina di detta Torre infino all'ultimo cenere*” in primis, ma sicuramente saranno state danneggiate anche le mura adiacenti e forse anche la sottostante strada del Soccorso. I numerosi interventi che hanno riguardato questa parte del castello furono iniziati nel 1509, con la ricostruzione della torre detta Coltrina (foto7), per culminare nel 1523 con la realizzazione dell'imponente bastione che protegge la via del Soccorso e domina la fossa di porta Pile. La torre realizzata dai francesi è una massiccia costruzione cilindrica impostata su una base troncoconica leggermente scarpata con le due parti separate da un cordolo semicircolare. Al suo interno sono presenti due casematte sovrapposte con complessive sette cannoniere variamente

⁹⁷ BNM, Miscellanea veneta, classe VII, cod. MCLV, 7543, fondo Cantarini

⁹⁸ Il rivellino è indicato come “Triangolo francese” in una carta del 1520 ca. conservata nella Biblioteca Comunale di Verona (MS, n. 3.430. *Castello di Brescia*) da Robecchi, 1988, prima di p. 177; come bastione e mezzaluna sono “B[aluardo] francese”, “T[orre] francese” in Archivio di Stato di Torino, sez. I°, AM, tomo v, foll. 77v.-78. “BRESCIA”, [1545/56], edita da Robecchi, 1988, prima di p. 177; il torrione è indicato “*mezza luna detta francese*” nel disegno conservato presso il Museo Correr di Venezia (Codici di Provenienza Diverse, Morosini, ms. PD 771/c, n. 27.350 (Pianta di Brescia), foll. 57v.-58. [G. B. Bonhomo e G. Savorgnan], <PIANTA DEL CASTELLO DI BRESCIA>, [±1586-'88]) indicazione in Viganò 2009, p. 126 n. 322 ma altri autori danno indicazioni leggermente diverse cfr *il volto storico*, 1980, p. 67 e Villari, 1986, p. 80.

⁹⁹ Archetti, 2002, pp. 43 – 52.

¹⁰⁰ Viganò, 2008, p. 184 e Viganò, 2009, p. 84

orientate a battere lo spazio frontale e a coprire i fianchi settentrionale e occidentale del castello. La sezione delle feritoie è sempre quella alla francese, come negli altri due torrioni realizzati sul lato orientale, ma presenti anche nella torre di Mezzo. Il manufatto è impostato su alte scarpature poligonali che salgono dalla sottostante porta del soccorso e si collega ad un mezzo torrione, detto di Mezzo anch'esso con profonde feritoie rettangolari alla francese, con un muro in cui si aprono tre cannoniere (foto8). Il complesso, edificato tutto nello stesso breve arco di tempo di circa un anno¹⁰¹, differisce fortemente sia dalle opere quattrocentesche che da quelle del secolo successivo realizzate dagli ingegneri veneziani. Qui, al posto di feritoie quadrangolari, troviamo aperture rettangolari basse e molto larghe e la muratura è realizzata con conci ben squadriati, dalla superficie levigata, ben diversi dai blocchi sbizzati messi in opera dalle maestranze venete, nella quattrocentesca torre dei Prigionieri o nel bastione cinquecentesco della Pusterla, per esempio. Infine anche l'articolazione spaziale, con una torre ben incardinata da cui si stacca un braccio steso verso l'esterno e concluso da una torre casamattata, appare anomala e per niente presente nelle fortificazioni veneziane sia nello "Stato da Terra" che in quello "da Mar"¹⁰².

“NOTRE PEINTRE ET INGÉNIEUR ORDINAIRE”

Nel 1506 Leonardo fu richiamato da Firenze, dove attendeva alla realizzazione della Battaglia di Anghiari, a Milano *”per fornir certa opera che li habiamo facto principiare”*. Il permesso di due mesi accordato al pittore fu prorogato e poi, con l'intervento diretto del re di Francia, trasformato in un lungo soggiorno lombardo che durerà, con una breve pausa nel 1508, sino al 1513. Quasi sicuramente, oltre alla realizzazione di opere pittoriche, Leonardo intervenne nei primi anni con consulenze militari sul fronte settentrionale del ducato invaso dagli svizzeri, in particolare nella costruzione del rivellino del castello di Locarno¹⁰³. Col formarsi della lega

¹⁰¹ I lavori iniziarono immediatamente, nella primavera, del 1509 e sembrerebbero conclusi già per l'agosto dell'anno successivo, Sanudo, XI, 185. Per l'analisi stratigrafica si veda, alle pagine 9 – 11, la relazione redatta da Andrea Breda, nel corso della ricognizione e rilievo sistematico delle cavità sotterranee del castello di Brescia del 2000. Una copia è conservata presso il mio archivio.

¹⁰² La particolarissima pianta rimanda, in abbozzo, alle architetture militari di Francesco di Giorgio contenute nei Trattati e rielaborate anche da Leonardo. Corpi avanzati, anche se meglio articolati, sono presenti nel castello aragonese di Salses, oggi in Francia presso Perpignan, e risalente al 1504.

¹⁰³ Per la collaborazione di Leonardo alle fortificazioni del Ducato di Milano nei primi anni del Cinquecento: Viganò, 2008 e 2009.

di Cambrai e con la disfatta veneziana di Agnadello nel 1509, il da Vinci si portò, non sappiamo se al seguito del re, nel territorio bergamasco e bresciano per eseguire il rilievo delle nostre valli prealpine, spingendosi sino al confine con l'Impero al passo del Tonale e alla rocca d'Anfo. Alcuni disegni, oggi nelle collezioni reali di Windsor, sono la prova di questi sopralluoghi¹⁰⁴. Accertato il contributo leonardesco alla realizzazione del rivellino locarnese non è inverosimile ipotizzare una sua presenza anche nel cantiere bresciano. Una rapida ricognizione dei disegni di soggetto militare ha consentito di individuare in un foglio del Codice Atlantico alcuni possibili appunti per le fortificazioni del castello di Brescia. Il foglio 125v¹⁰⁵ (foto 9) presenta al centro in basso uno schizzo di un rivellino poligonale appoggiato ad una torre cilindrica; dalla torre un semplice tratto verso il basso sembrerebbe indicare un confine o un salto di quota (foto 10). Al centro del foglio è un altro schizzo ancora con un rivellino poligonale, posto davanti, sembrerebbe, ad una fortezza quadrangolare con torri rotonde agli angoli. Osservando attentamente la torre in basso a destra questa è in realtà molto più grande delle altre ed ancora siamo in presenza del tratto verticale, tratto che è presente sul limitare dei due altri schizzi di rivellino tracciati appena alla sua destra (foto 11). Questa situazione ricorda quella del triangolo francese di Brescia che fu appunto realizzato antependolo alla torre quattrocentesca, posta al limite di uno scoscendimento. Sempre sullo stesso foglio, il disegno in alto a destra reca la parola "socorso" e anche in questo caso ritorna la similitudine con l'andamento del fronte settentrionale del castello di Brescia (foto 12). Se la presenza di Leonardo sul cantiere di Brescia fosse confermata, anche il foglio 117r dello stesso Codice Atlantico assumerebbe un altro significato. Attribuito da alcuni autori a Francesco di Giorgio, il disegno di una fortezza con doppio recinto di mura a cui si accede da una cortina più esterna, posta alla base di un colle e protetta da un rivellino racchiuso da due torrioni è considerato "un punto di arrivo dell'arte del Vinci"¹⁰⁶. Datato al secondo periodo milanese, tra il 1507 e il 1510, il Marani suggerisce una committenza francese di una qualche fortezza "da destinarsi a zone montane di confine" come potrebbe essere il colle Cidneo, posto sul nuovo confine orientale del Ducato di Milano. Le affinità con il castello bresciano sono notevoli, specialmente se si confronta l'esistente con il disegno riprodotto in controparte (foto 13 e 14). Nel recinto più alto del disegno, protetto da torrioni rotondi, è presente un mastio circolare; una seconda cortina, anch'essa muni-

¹⁰⁴ Marani, 1984, pp. 256 – 257.

¹⁰⁵ Marani, 1984, scheda 95 pp. 175 – 176.

¹⁰⁶ CALVI 1943, p. 187, Marani, 1984, pp. 75 – 79 e scheda 168 pp. 252 – 255.

ta di possenti torrioni rotondi collocati sopra profondi scoscendimenti, racchiude la prima ed è dotata di ripari per i provvisionati collocati sulle pareti interne di questa ghirlanda; al complesso, sul colle, si accede da una strada in salita protetta in basso dal rivellino. Anche il castello di Brescia possiede una torre cilindrica nello spiazzo superiore, la Mirabella; Il nucleo è protetto da un recinto difeso da due torrioni rotondi scarpati, la torre dei Prigionieri e quella non più esistente di San Martino; una seconda cerchia, posta sul limite dello scoscendimento, è difesa da due torri circolari scarpate di cui quella realizzata dai francesi poggia su un alta sostruzione poligonale e, un tempo, dalla rondella francese demolita nella seconda metà del Cinquecento; le due torri superstiti, chiamate oggi dei Francesi e Coltrina, sono collegate infine da una muraglia ove un tempo erano dei portici, tutti muniti di troniera (foto 15)¹⁰⁷. I portici, oltre a sostenere il camminamento di ronda, servivano come magazzino e come riparo ai mercenari ingaggiati dal castellano¹⁰⁸. Anche un disegno di Francesco di Giorgio¹⁰⁹ mostra un'analogo soluzione: i due disegni sono accumulati da una medesima preoccupazione, quella di dar riparo a soldatesche dalla non certa fedeltà: *“si facci li fossi con più volte ... in le quali li provvisionati possano abitare ... e le ditte volte sieno aperte verso la rocca acciò non possino offendere la rocca e si essere offesi”* secondo Francesco di Giorgio mentre Leonardo commenta *“che li provvisionati possano esser battuti di dì e di notte dal castellano ... e a questo fare essi debbono dormire in abitazioni di sottili asse sotto portici che abbino rettitudine e le bombardiere nelle fronti di tal portici”*¹¹⁰. Alla fortezza bresciana si accede infine risalendo la strada del Soccorso il cui ingresso è protetto da un elaborato complesso edificato dai veneziani nel 1523. La fortezza immaginata da Leonardo presenta infine le bombardiere strette e lunghe come quelle del complesso torre detta Coltrina – torre di Mezzo edificato nel 1509, sotto la dominazione francese. Il disegno leonardesco non è probabilmente un progetto per il castello di Brescia, ma le affinità sono evidenti e il complesso bresciano potrebbe quindi aver ispirato il da Vinci per la stesura del suo disegno.

¹⁰⁷ Il portico è documentato in un disegno ottocentesco conservato nel Kriegsarchiv di Vienna riguardante la ricostruzione di una parte crollata del portico.

¹⁰⁸ Un esempio ben conservato di cinta esterna munita di *“volti”* sul modello di Francesco di Giorgio e di Leonardo è nella Rocca Sforzesca di Imola mentre non sono totalmente rispondenti al prototipo quelli della ghirlanda nel forte Sangallo di Civita Castellana.

¹⁰⁹ Francesco di Giorgio, 1967, Tav. 300.

¹¹⁰ Marani, 1984, pp. 75-79.

QUASI UN FUORI PROGRAMMA

La storiografia ha dato sempre grande spazio agli accadimenti del 1509 con la vittoria francese alla Ghiaradadda e l'eroica difesa di Padova assediata dagli imperiali. Le successive campagne militari del 1510 e, soprattutto, quella del 1511 sono state in generale trascurate o solo accennate dalla storiografia¹¹¹ mentre la seconda, quella condotta appena prima dello sfaldarsi della Lega di Cambrai riguarda ancora il nostro castello da cui partirono un gran numero di cannoni destinati all'assedio delle città venete e friulane. Dopo svariati mesi di offensive e controffensive che vedono Vicenza e il suo territorio passare di mano più volte, nel luglio 1511, nonostante le numerose voci che vedrebbero vicina una pace tra Venezia e l'Imperatore, arrivano in laguna notizie di concentrazioni e spostamenti di truppe francesi e tirolesi fra Trento, Verona e Brescia. Il 25 giugno era giunto a Milano Gastone de Foix, con la fresca nomina a governatore al posto di Charles d'Amboise e, appena ventunenne, di comandante dell'Armata Reale in Italia. Luigi XII, in rotta con Giulio II, era deciso a dare una svolta alle guerre d'Italia e a questo fine aveva messo a capo della spedizione contro Venezia Jacques de La Palice, elevato nell'occasione alla dignità di gran maestro di Francia. A Venezia, il 23 luglio, il consiglio dei Dieci elesse Antonio Giustinian come "*orator in Alamagna, perché questo todescho dize, l'imperador lo aldirà in materia di accordo, et secretissime*"¹¹² per coinvolgere l'Impero nelle trattative che porteranno alla sottoscrizione della Lega Santa nel novembre di quell'anno. Nello stesso consiglio arrivava la notizia che a "*Verona esser zonto 500 lance todesche, et francesi si aspeta, e si voleno ingrossar*". Il 27 il Provveditore comunicava che "*ha inteso da uno de' soi exploratori, e per altri avisi, come ozi lo imperador se dia ritrovar in Trento, dove sono concorse molte gente, et ogni hora più ne giungeno, ben in bordine, et li fanti dil contado de Tirol sono gionti, et lo imperador se supera sé stesso de far più di quello pole. Le monition et artellarie piccole erano gionte, et le grosse se viano drieto ... Fantarie assai di brexana se aviano a questa volta, le qual cose, per più vie, li è confirmate*".¹¹³ Il 28 arrivava la notizia che milleduecento lance guascone erano giunte a Lazise e si stavano dirigendo a Verona, dove giunsero il giorno seguente, accampandosi al Campo Marzo. Il primo agosto giunse a Lonigo, dove erano accampati i veneziani, la notizia dell'arrivo a Verona di

¹¹¹ Le due campagne sono in parte ricostruite da Meschini, 2006

¹¹² Questa citazione in corsivo e le successive, tranne quando non diversamente indicato, sono tratte dal volume XII dei diari di Marin Sanudo.

¹¹³ Tra le forze al servizio del La Palisse c'era anche ... "El conte Zuan Francesco da Gambara" ... con 50 lance, SANUDO, *Diari XII*, 539.

“monsignor di la Peliza con 25 cavali ... e vien questo monsignor di la Peliza con la sua compagnia; e, si dice, si fa preparation di artellarie su burchij etc”. Il 4 agosto pervenne in laguna la notizia dell’inizio delle ostilità: i francesi erano usciti il giorno precedente da Verona e avevano impegnato le truppe comandate dal Provveditore Gritti nei pressi dell’Abbazia di Villanova, a poca distanza da San Bonifacio. Su ordine del Gritti furono abbandonate Soave e Lonigo, dando la precedenza all’evacuazione delle artiglierie, mentre i soldati veneziani ripiegavano al ponte della Torre, nei pressi di Este. Immediatamente furono rafforzate le difese di Padova e Treviso e furono inviati ambasciatori presso l’imperatore Massimiliano a trattare condizioni separate di tregua. Il 6 agosto le truppe veneziane ripararono in Padova e il provveditore Gritti scrisse che a *“hore 19, intrò con tutto il campo dentro, per non mostrar di esser fugado, e tutto il conta’ è in fuga. Tutti vien im Padoa; è tanti cari, che non si pol andar per le strade; atendono ad alozar le zente. Item, sono fanti 1500 con lui, ma im Padoa prima erano assai venuti. Item, dil zonzor di sier Zuan Diedo, provedador dil Polesene, con fanti 1000. Item, è zonto sier Vettor Capello, era provedador in Vicenza, sì che Vicenza è stà abandonata, et i nimici sono reduti et acampati a Barbaran; si dice, voleno tuor l’impresa di Vicenza. Sono 14 milia persone, videlicet lanze ... et fanti ...; capo monsignor di la Peliza”*. Contemporaneamente il Collegio dei savì si preoccupava della difesa di Treviso e dava incarico a Giovanni Paolo Gradenigo di portarsi sul posto con il capitano di fanteria Lorenzo da Cere con *“quelli fanti li par, e farne di altri, et mandemo denari per questo”*. Assieme a questo contingente fu deciso di mandare anche ventiquattro barche fornite dalle contrade veneziane, cioè sei da ciascuna isola: Murano, Mazzorbo, Burano e Torcello, risalendo il corso del fiume Sile. Giunto a Treviso il Provveditore Gradenigo ispezionò, accompagnato dal Podestà e Capitano Andrea Donato, le mura e le fortificazioni approntate dando disposizione perché fosse avviata la spianata con il *“ruinar molte caxe”*. Il cantiere trevigiano era stato diretto, fino ad allora, da fra’ Giocondo che quello stesso giorno si presentava al collegio con il progetto per la riforma delle mura di Treviso; il frate architetto fu accolto in malo modo, *“li fo fato un gran rebufo, avia mal fato”* e fu sollevato dall’incarico. L’imperatore Massimiliano era nel frattempo segnalato a Rovereto, intento a radunare truppe, mentre i suoi nunzi avevano incontrato in quel di Dobbiaco l’ambasciatore veneziano incaricato delle segrete trattative per rompere il patto con i francesi. Con l’arrivo delle truppe francesi il panico si diffuse nell’entroterra veneziano e il Sanudo non poté non segnalare che *“vien barche in questa terra con formenti e robe di villa dil padoan e trivixan, ch’è una compassion a veder venir tante barche con robe. Et a Margera, et a Liza Fusina è piene le strade di villani, adeo per quelli sopra la sanità, vien mandato barche di trageti et*

altre barche grosse a levarle, et provisto di alozamenti". Il campo Francese si era nel frattempo spostato, il 7 di agosto, a Noventa Vicentina, dove erano presenti, secondo il solito rapporto veneziano, il "*capetanio monsignor di la Peliza, sono di lanze 800, fanti 9000, cavali lizieri 2000, computà 400 stratioti, e in questo numero è bandiere 22 di todeschi dil conta' di Tyrol, et 2000 guasconi, etiam assa' venturieri*". Il 9 sembra che i francesi vogliano spostarsi verso Vicenza per poi dirigersi all'assedio di Treviso dove nel frattempo era giunto il capitano della fanteria. Questi giudicava che per resistere al prossimo assedio fossero necessari almeno "*4000 provisionati, 200 homeni d'arme, 500 cavali lizieri; Item, 50 bombardieri e artellarie, ut in lista*", mentre i lavori, diretti da Alessandro Leopardi, proseguivano con "*1500 homeni ... [perché] bisogna ruinar caxe e refar li reperi che stanno mal ... fati per fra' Jocondo*". Le truppe francesi si erano intanto spostate da Noventa Vicentina ed erano giunte al ponte di Barbarano, dove restarono per qualche giorno mentre arriva la notizia che truppe imperiali erano entrate in val Sugana l'11 agosto. Nello stesso giorno arrivava la notizia che i francesi si erano spostati a Longara dove realizzarono ponti per andare alla Torretta e "*hanno aviso, si aspeta in campo missier Zuam Jacomo Triulzi, qual vien di Milan con 400 lanze, 8000 fanti, videlicet 4000 guasconi, 4000 lombardi*". A Treviso intanto continuava il rafforzamento delle fortificazioni e "*come ogni matina ha lavorato de lì 400 in 500 opere et più, e continue si lavora a li do bastioni e sostegni, a far soleri da meter le artellarie sui cavalieri, e una altra muda a spianar e ruinar. Il forzo è di la terra, che lavora, ma comenziano a mormorar, perchè non è sì bel giocho che non rincresca*".

Il 16 da Padova giungeva la notizia portata dal balestriere Giulio Manfron che "*pur a Peschiera vete 18 pezi di artillaria, et che li, a Lacise, erano 600 guasconi con ponti su cari etc. hanno, in campo si aspeta la venuta di dito missier Zuam Jacopo [Trivulzio] con 400 lanze et 400 guasconi, et cognano venir a Treviso*". La notizia era confermata dal Provveditore di Treviso che comunicava che a Brescia i "*francesi haveva fato murar la porta di la Gerla e la porta di Torre Longa per dubito di quelli di Val Trompia, e di Val Sabia, e di Pedemonte, di quelli non se fidano ... e che i francesi, comandati dal capitano della piazza Baron ... aveano menato 18 boche di artellaria a Peschiera, tamen è restate lì, a Peschiera*". A Longara intanto una piccola guarnigione "*atendeva a tuor le aque dil Bachajom, vien a Padoa, le qual aque erano eri smagrate*" mentre il grosso dell'esercito si era spostato a Montegaldella a pochi chilometri da Padova dando l'impressione di voler porre l'assedio a questa città invece che a Treviso. Un altro gruppo di circa mille armati, staccatisi dal grosso della spedizione, si era diretto a nord ed aveva occupato il 18 la città di Bassano. Il 22 i francesi si rimettevano in marcia e spostavano il campo nei pressi di Camisano forse transitando il giorno prima da

Limena, per poi accamparsi il 24 a Grantorto e infine il 26 a Santa Croce Bigolina, vicino a Cittadella, dove si fermarono per qualche giorno. Il 27 il Provveditore padovano comunicava che “*aspettano 2000 guasconi et 20 pezzi di artelaria, e lanze 500, si dice, è zonte a Verona*”. Questa notizia è confermata da una contemporanea cronaca veronese che segnala come il “*25 del predicto [agosto] passò 8 pezzi de artiliarie del re de Franza per Verona cum infiniti cari de monitione, e zente assai da piè e da cavalo, per andar in campo, et se firmarono a Soave, et lì steteno alcuni dì; dapoi se partirono e andorono in campo, e il dicto mese de avosto non fece altro che passar zente del re de Franza per Verona, che andesava al campo*¹¹⁴. Nel frattempo i lavori a Treviso proseguivano spediti con la demolizione delle case appresso alle mura e dei borghi esterni non risparmiando, se necessario, nemmeno la chiesa della Madonna con il relativo campanile. Il 28 Lunardo Giustinian comunicava che “*si atende a spianar li borgi tutti fina in piana terra, etiam le chiezie, ch'è una compasion. E fin do zorni tutto sarà pianato a terra, etiam li albori tuti tajati. Si va etiam ruinando dentro via per far strada e contra fossi, bastioni e cavalieri; con gran solitudin si va lavorando, e, si sta X zorni, ogni cosa sarà perfeta. E si ha informato, non è posibele tuor tanto le aque che non sia 3, 4, over 5, pie in tal loco de aqua, ma certo pie 3, e questo è, perchè per tuto sono aque che resorze*”. Da una relazione scritta il 27, ma registrata dal Sanudo il giorno seguente, appendiamo che “*El campo al presente si trova a Montebelluna, là dove el va in suso, e si dice, 3 miglia in suso. Per quanto posso intender loro dicono, esser da 12 milia fanti, parte da l'imperio et parte di Franza, che non credo, per quelli li ha visti qua, circha mile cavalli tra l'uno et l'altro, 36 pezzi di artellarie da campo. Quello li sia non so, ma se non havesse paura di li nostri stratioti, anderia in campo per satisfar al tutto, con qualche messo o persona secreta. Da Soccorso son do dì che dicono esser a Vicenzia 5 milia pedoni con le artellarie grosse e i 500 homeni d'arme, tutti francesi; tamen no so di certo non essere. De lo imperador dicono venir per i canali di Feltre, loro dicono, ma io so, per zattieri di quelli canali, che non si sente cosa alcuna. De i proveditori di qui, vi mandai ... a far scriverò tutto, non so se lui sta, ma se mi mandarete qualche messo che io possa fidarme, anderò in campo. Sapete che ho uno che era mio famiglio, che è con li capi monsignor da la Paliza, che è uno, et l'altro missier Zorzi Lattistainer per li todeschi”. Il 2 settembre da Padova usciva una sortita che intercettava un convoglio “*de' inimici erano partiti da Vicenza, andava a Marostega, dove era preparato alozamento; et andati nostri mia 4 lontan trovanoo diti inimici e fono a le man, e rupeno. Era cavali 60, unde dicti inimici si fugono, dubitando fusse li nostri maggior numero, et abandonono li lhorò cariazzi, in li qual è stà trovà una cadena d'oro, era portata a**

¹¹⁴ VACCARI, 2014, p. 147

monsignor di la Peliza, taze et altri arzenti, li qual non si trova, saioni d'oro e di seda, che erano portati nel campo. Li capi non è zente di condition. Si tien, nostri hano fato butini per 18 in 20 milia ducati, asai presoni ... fin le putane et tamburlini, ”. Il 5 settembre il Provveditore Gradenigo comunicava da Treviso che “alemani hanno 3 boche di artellaria, ragionevolmente grosse, et piccole alquante. Francesi hanno una bocha di canon e falconeti 9 in X, ... et che haveano 12 in 14 burchiele o barche da ponti sopra i cari, e li ponti e tre cari cari di scale, e todeschi non se fidano di francesi, nè francesi de' todeschi, e che cadaum di lhorò tenivano le scolte verso de nui, e l'un di l'altro per non se fidar, et alozano uno mio e mezo lontan uno di l'altro, et le fantarie sono alemano, pochissime francese, et mancho di 1800 de' francesi” aggiungendo che “che zonte 14 boche di artellarie, sono a Soave, et 300 lanze e quelli vasconi, ch'è numero 4000”. Il giorno dopo un'altra informativa di un “explorator, vien di Soave, dize, atrovarsi in quel locho pezi XI canoni e una colobrina de 60, e falconeti, e passa volanti XV, e che se feva le spianade verso Vicenza per condurle”. Cinque giorni dopo “hanno...esser zonte in Vicenza, venute dil campo nimicho. Lanze 400 francese con monsignor di la Peliza, et sono venute per far scorta a le artelerie, erano a Soave, qual voleno condor in campo” ed effettivamente il giorno “chome hano, esser zonti certo XI pezi di artelarie a Vicenza, zoè 5 cannoni grossi, 2 colobrine et 4 falconetti, et quelle erano in questa matina aviate a la volta di la Brenta per passar e condurle in campo”. Il trasferimento delle artiglierie francesi non era certo agevole in un territorio attraversato da importanti corsi d'acqua e da una fitta rete di canali e fossi d'irrigazione e, infatti “come hanno pezi 8 di artelarie di lire 40 esser zonti a Villa Nova, 5 miia apresso Bassan, et che monsignor di lapeliza era alozà quinto Liziera e la Trivola, ville vicine a Citadella. Et nota, si ave, come al ponte di Liziera, volendo passar l'artelaria, una grossa era caduta in l'aqua, e, si tien, stenterieno a cavarla”. L'11 settembre la solita relazione del Provveditore Gradenigo comunicava “cha a' 9 de l'istante le artellarie gionseno in campo, et sono 6 canoni grossi, 2 colobrine et circha 4 falconetti, et havevano menato con si 200 lanze et 3000 fanti. Dimandato quanta artellaria havevano todeschi, disse, 21 in 22 pezi, 6 canoni grossi e che fra gli altri esserne uno grossissimo, di quelli che havevano a Padoa, et che un caro porta l'artellaria et uno altro porta il zocho, e tutti doi sono carri matti.” I veneziani erano convinti che tutti i movimenti di truppe e artiglierie fossero destinati all'assedio di Treviso dove continuavano i lavori di rafforzamento delle mura, come è ben riassunto nella relazione per il Consiglio dei X del 5 settembre redatta da Lunardo Giustinian¹¹⁵.

Il La Palisse, ritornato al campo e preso alloggio presso il monastero

¹¹⁵ Sanudo, XII, pp. 467-469.

della Nervesa, era preoccupato per il continuo rinvio dell'arrivo di Massimiliano, occupato in festeggiamenti in un castello a due miglia da Trento. Spazientito il comandante francese scriveva direttamente a Luigi XII comunicando che *“si trovavano agabati da l'imperador, e che li par de non proseguir più oltra ma ritornar indriedo, perchè si ste zente avesse qualche sinistro, se poria sperar di perder la Lombardia”* ma che avrebbe comunque aspettato la risposta del re prima di prendere qualsiasi decisione. Finalmente qualche cosa sembra muoversi e arriva la notizia che seimila fanti alemanni erano giunti al campo passando dalla Val Sugana mentre duemila svizzeri dei Grigioni erano in marcia da Vicenza e che, infine, l'imperatore avrebbe mandato al suo posto il vescovo di Lubiana. Le operazioni militari erano però rallentate dal difficile trasporto delle artiglierie francesi che, al 9 settembre, vedeva 4 *“pezi grossi”* ancora nel castello di Vicenza mentre *“stentavano a condur le altre per li fangi, e quella, andò in aqua zò dil ponte di Liziera, non la potevano trazer, perchè le rive erano alte 4 passa”*.

L'11 settembre le artiglierie giunsero finalmente al campo *“dicono con pezi numero 16, li qualli el forzo sono grossi, e mostrandoli quanta balota pono getar, per quello che 'l dise, da 40 in 50... e haveano fato e facevano far de molti cestoni e scale; e se diceva, nel campo de' alemani potevano esser da 12 milia persone, tra da pe' et cavallo, ma desarmata zente, et etiam havea barche su' cari cercha 40, 2 per caro, et molti cari cargi di ponti desnodati, e le artelarie de' alemani erano numero 20 non tropo grosse, eceto una, potea esser da 40 in 50, e scale da 150, e tutavia ne faceano. E sono 24 bandiere, non sa quanti per bandiera”*.

Nell'attesa dell'iniziativa franco tedesca, che si aspettava su Treviso e in subordine su Padova, i veneziani conducevano tutti i giorni piccole scorriere utilizzando piccole bande di stradiotti che massacravano tutti i soldati che, isolati o in piccoli gruppi, conducevano saccheggi nelle campagne; contemporaneamente un gruppo più consistente di armigeri fu inviato a Bassano a bruciare il ponte, le porte del castello e a distruggere i mulini per affamare il campo nemico. Contrariamente alle attese il 13 giungeva a Treviso la notizia *“come i nimici erano a Narvesa e si feva il ponte per passar la Piave e andar in Friul, e in quella hora, 21, era zonto uno l'horo explorator di campo, qual si partì questa matina, dize, era fato il ponte et era passato todeschi, sì fanti como cavali, exeto Mercurio Bua, et erano pasati con l'horo da 4 pezi d'artelarie grosse, e che doman dovea tutto il campo francese passar la Piave, et voleno tuor tutto el Friul e poi venir a campo a Trevixo”*. La marcia fu veloce e in rapida successione furono occupate Sacile, Spilimbergo, Udine, che si consegnò spontaneamente per il tradimento del nobile Antonio Savorgnan¹¹⁶, Cividale del Friuli e giungere il 22 sotto le mura di Gradisca.

¹¹⁶ Sulla “crudel zobia grassa” e il tradimento del Savorgnan si veda BIANCO, 2018.

Già il 15 Alvise Mocenigo, Provveditore Generale della piazzaforte segnalava che aveva solo “300 fanti et zerca 170 cavalli, Non ha artellarie, non sa che far; si tuo’ quelle, è a Zividal, è mal, tamen vederà trarle con destro modo aumentando la guarnigione al numero di settecento provvisionati. Con l’inizio dell’assedio di Gradisca le poche notizie che riuscivano a filtrare arrivavano a Venezia, comunicate dal Podestà della vicina Marano: Questi il 25 settembre comunicava al consiglio “come ... Gradischa si tien; il campo li è atorno, e à, per alcuni venuti, che dentro hanno assa’ vituarie etc, et fo dito, nescio auctore, hanno auto una bataia e aversi defeso virilmente con occision di 500 fanti de’ alemanni. E nota. Etiam in Gradischa è sier Zuam Dolfin, era provedador a Feltre, qual è homo valoroso.” Il giorno dopo, sempre da Marano “come è venuti do, qual dicon vien di campo et in conclusion par, quelli di Gradischa haveano mandato in campo uno prete nel pavion di Antonio Savorgnan, la note avanti, a dir non si trazesse più, perché voleano patizar, et manda li diti do, aziò la Signoria li examini, et cussi fonno examinati, qualli referiscono molte cosse di questo, e che el Sovergnan era in leto nel pavion e levò suso etc. Qual relazione fo leta ozi im pregadi, ma non creda; tamen si ha uno aviso di Thodaro dal Borgo, contestabile, è a Maran, che in Aquileia è stà, scrive, inimici bombardava Gradischa, et che andoe per intender qualcosa de’ inimici.” Il 27 infine arrivava la notizia della resa di Gradisca: “Di Maram, venuto zoso il consejo di X, vene letere di sier Alexandro Bon, podestà, di ozi, horre 11. Come ha, per esploratori venuti, che Gradischa, a di 26, horre 20, si havia reso a inimici, salvo le persone e l’aver in descrition.”

Occupato tutto il Friuli le truppe assedianti, lasciata una guarnigione a guardia del territorio appena conquistato, retrocedettero per riunirsi con il resto della spedizione che era rimasto accampato nei pressi di Maserada sul Piave e muoversi poi verso Treviso. L’8 ottobre iniziava l’assedio di Treviso che, dopo una settimana di vani assalti, veniva levato per l’avvicinarsi della stagione autunnale. Le artiglierie provenienti dal castello di Brescia riprendevano la strada di casa dopo il loro impiego nella presa del Friuli e nell’assedio di Gradisca; Leonardo qualche anno dopo appuntava: “*Bombarde da Lio a Vinegia col modo che io detti a Gradisca nel Frigoli e in ovininie[?]*”¹¹⁷

Ma questa, forse, è un’altra storia ...

¹¹⁷ Leonardo da Vinci, appunto contenuto nel codice Atlantico f. 215r. Bordonali, 2015, scioglie *Lio* in castello e porto di Lio [Lido] e *ovininie* in Avenzione [Venzone in Friuli].

ABBREVIAZIONI

ASBS: Archivio di Stato di Brescia.
ASC: Archivio Storico Civico di Brescia.
ASN: Archivio di Stato di Milano.
AST: Archivio di Stato di Torino.
BNM: Biblioteca Nazionale Marciana.

BIBLIOGRAFIA

Il castello di Brescia, Grafo, Brescia, 1986

Il Castello, in *Intorno alle mura. Brescia medievale*, UBI Banco di Brescia, Brescia, 2014.

Il volto storico di Brescia, volume terzo, Comune di Brescia, Grafo, Brescia, 1980.

La rotta di Ghiaradadda. Agnadello, 14 maggio 1509. Studi, testi e contributi per una storia della battaglia di Agnadello, BCC cassa Rurale di Treviglio, Treviglio, 2009?

ARCHETTI ANGELO [et al.], *Segreti e segrete del castello di Brescia: guida ai sotterranei della fortezza cidnea*, Grafo, Giornale di Brescia, Brescia, 2012.

AZZARA CLAUDIO, DALLE CARBONARE MARIO E MICHELOTTI GIORGIO, *Il castello di Rovereto nel periodo veneziano (1416–1509)*, Comune di Rovereto – Biblioteca Civica – Museo Storico Italiano della guerra, Rovereto, 1998.

BONA ANDREA, *Dionisio da Viterbo: ingegnere della Repubblica di Venezia nel XV secolo*, in MAZZI GIULIANA E ZAGGIA STEFANO (a cura di), «Architetto sia l'ingegniero che discorre». *Ingegneri, architetti e protti nell'età della Repubblica*, Marsilio, Venezia 2004, pp.71-104.

BORDOGNA G. ALESSANDRO, *Origini e vicende del Castello di Brescia e sua importanza nella storia cittadina sino ai nostri giorni*, Brescia, Tip. Commerciale, Brescia, 1897.

BORDOGNA G. ALESSANDRO, *Lapidi commemorative della città di Brescia*, Tip. editrice, Brescia, 1897.

BORDONALI PAOLO, *Leonardo da Lio a Gradisca nel Friuli*, in: Raccolta vinciana Fasc. 36 (2015), p. 9-23.

BREDA ANDREA, *Brescia. Castello. Saggio di scavo*, in Notiziario / Soprintendenza archeologica della Lombardia, 1983.

BREDA ANDREA, *Brescia. Complesso monumentale del castello. Ricognizione e rilievo sistematico delle cavità sotterranee. Analisi stratigrafica*, Brescia 2000.

BREDA ANDREA, *Il Castello di Rovato: una fortezza bresciana tra i Visconti e la Serenissima*, Studi castellani lombardi 2000-2001, N° 75, 12° Quaderno Della Sezione Lombardia, Milano 2002, pp. 25 - 36.

CALVI IGNAZIO, *L'architettura militare di Leonardo da Vinci*, Tipografia Lombarda, Milano, 1943.

CAPILUPI ANGELO, *Il forte della Garzetta*, in Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1889, pp. 101-108.

CAPRIOLO ELIA, *Heliae Capreoli Chronica de rebus Brixianorum*, Arundum de Arundis, 1505.

CAPRIOLO ELIA, *Delle historie bresciane di M. Helia Cauriolo: libri dodici: ne' quali si vede l'origine et antichità della città di Brescia ... / fatti volgari dal molto rev. D. Patritio Spini bresciano ... et aggiuntoui doppò il Cauriolo, quanto è seguito sino all'anno 1585; con gli sommari a ciascun libro, le postille a suoi loghi & con vna tauola copiosissima delle cose piu notabili*, Pietro Maria Marchetti, Brescia, 1585.

CAPRIOLO ELIA, *Aggiunta Di due altri Libri alle historie bresciane d'Elia Capriolo. Scritti in latino dal medesimo Autore ad istanza di Monsig. Altobello Vescovo di Pola; E tradotti in volgare dal sig. Giacomo Maria Rossi*, Francesco Tebaldino, Brescia, 1630.

CHIAPPA FRANCO, *Annali quattrocenteschi palazzolesi. II parte (1466 – 1509)*, Palazzolo s/Oglio, 1987.

COLMUTO ZANELLA GRAZIELLA, *Le fortificazioni di Bergamo nel Medioevo*, in *Le mura di Bergamo*, Azienda Autonoma di Turismo, Bergamo, 1977, pp.233-318.

CONCINA ENNIO, *La macchina territoriale: La progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Laterza, Bari, 1983.

CONCINA ENNIO, *Securitas reipublicae: politica e architettura militare nella Repubblica di Venezia. Secoli XV – XVIII*, in GIANFRANCESCHI IDA (a cura di), *Il colle armato. Storia del Castello di Brescia*, Comune di Brescia, Brescia, 1988.

CONCINA ENNIO, *San Marco, la cittadella, la città*, in CONCINA ENNIO e NIKIFOROU-TESTONE ALIKI (a cura di), *Corfù: Storia, Spazio urbano e Architettura. XIV – XIX sec.*, Associazione Culturale Korkira, Corfù, 1994.

CONCINA ENNIO, *Tempo nuovo. Venezia e il Quattrocento*, Marsilio Editori, Venezia, 2006.

DE LEONARDIS FRANCESCO (a cura di), *Brescia. Il castello*, Grafo, Fotostudio Rapuzzi, Brescia, 2005.

DE LEONARDIS FRANCESCO (a cura di), *Il colosso di pietra, guida del Castello di Brescia*, Grafo Edizioni e Giornale di Brescia, Brescia, 2008.

FONTANA VINCENZO, *Fra' Giovanni Giocondo. Architetto 1433 c. 1515*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1988.

FORMAIO NICOLA, “*La Repubblica di Venezia tra la discesa di Carlo VIII e il dramma di Agnadello. I comandanti militari marciiani nelle guerre d'Italia*”, Tesi di laurea, UniVe, 2012/2013, <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4219/793172-1160749.pdf?sequence=2>.

FRANCESCO DI GIORGIO, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di Corrado Maltese; trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano, Il Polifilo, 1967.

GEROLA GIUSEPPE, *Per la storia delle fortificazioni venete di Rovereto*, Atti della I.R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto, serie 3 vol. 12 (1906) fascicolo 1, pp. 31 – 47 e fascicolo 2, pp. 177 – 195, ristampa anastatica in AZZARA CLAUDIO, DALLE CARBONARE MARIO e MICHELOTTI GIORGIO, *Il castello di Rovereto nel periodo veneziano (1416 – 1509)*, Comune di Rovereto – Biblioteca Civica – Museo Storico Italiano della guerra, Rovereto, 1998.

GUARNERI CRISTIANO, *Il castello che non c'è: progetti per il Castello di Brescia nella prima epoca veneta*, in GIUSTINA IRENE (a cura di), *Il castello di Brescia. il Falcone d'Italia. Percorsi didattici e scientifici per la conoscenza*

e la valorizzazione del castello di Brescia e del colle Cidneo, Masetti Rodella, Roccafranca (BS), 2012, pp. 40 - 59.

GUERRINI SANDRO, *Per la biografia dell'architetto Giacomo Contrino*, in *Brixia sacra: memorie storiche della Diocesi di Brescia. Nuova serie*, fascicolo 15 (1980), 3/6/1980 - Normale; p. 204-209, 1980.

GUERRINI SANDRO, *Per la storia dell'architettura militare bresciana nella prima metà del Cinquecento*, in Pegrari Maurizio (a cura di), *Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo*, atti del VII Seminario sulla didattica dei beni culturali, Società Editrice Vannini, Brescia, 1988, pp.77-106.

GUIDONI ENRICO, *Appunti per una storia dell'urbanistica nella Lombardia tardo-medievale*, in PIROVANO CARLO (a cura di), *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio. Dalle incisioni rupestri alla sintesi leonardesca*, Electa, Milano, 1981, pp. 109-234.

GULLINO GIUSEPPE (a cura di), *L'Europa e la Serenissima. La svolta del 1509. Nel V centenario della battaglia di Agnadello*, atti del convegno, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2011.

HALE JOHN, *L'organizzazione militare di Venezia nel Cinquecento*, Jouvence, Roma, 1990.

IACOBONE DAMIANO, *Le cittadelle Viscontee di Bergamo, Brescia e Verona nella politica difensiva della Serenissima*, in MARINO ANGELA (a cura di), *Fortezze d'Europa. Forme, professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo*, atti del convegno, Gangemi Editore, Roma, 2003, pp. 11-127.

IORDANOU IOANNA, *I servizi segreti di Venezia. Organizzazione dei servizi d'informazione nel rinascimento*. Leg edizioni, Gorizia, 2021.

LALOŠEVIĆ ILIJA, *Bay of Kotor venetian period (1420 -1797) military architecture*, in FIORE FRANCESCO PAOLO, *L'architettura militare di Venezia in terraferma e in Adriatico fra XVI XVII secolo*, atti del convegno internazionale di studi, Palmanova, teatro Gustavo Modena, 8 - 10 novembre 2013, Leo S. Olschki Editore, Firenze (2014), pp. 335-357.

LECHI, FAUSTO, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia. Volume secondo. Il Quattrocento*, Edizioni di storia bresciana, Brescia, 1974.

MACHIAVELLI NICOLÒ, *I sette libri dell'arte della guerra*, Firenze, Gaetano Cambiagi, 1782.

MALLETT, MICHAEL EDWARD; HALE, JOHN RIGBY, *The military organization of a Renaissance state: Venice c.1400 to 1617*, Cambridge University Press, 1984.

MALLETT MICHAEL EDWARD, *L'organizzazione militare di Venezia nel '400*, Roma, Jouvence, 1989.

MANNO ANTONIO, *La Serenissima e le difese del confine lombardo. Per una storia della città e del territorio nella repubblica di Venezia, in 1588-1988: le mura di Bergamo*, Bergamo, Edizioni dell'ateneo, 1990, pp. 191-233.

MANNO ANTONIO, *La comparsa del bastione nella repubblica di Venezia*, in VIGANÒ MARINO (a cura di), *L'architettura militare nell'età di Leonardo*, atti del convegno, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2008, pp. 163-174.

MAURO MAURIZIO, *La rocca di Ravenna (Rocca Brancaleone)*, Istituto Italiano dei Castelli – Adriapress, Ravenna, 1999.

MARANI PIETRO, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1984.

MAZZI GIULIANA, *Agli esordi della difesa: i primi interventi della Serenissima nei settori meridionali dello stato*, in *Ambiente storico*, 10 – 11, 1988, pp. 13-31.

MELGA GIACOMO - MERCANDA TOMMASO, *Cronaca bresciana dal febbraio 1469 all'aprile 1477 ; Cronaca bresciana dal 1477 al 1487*, Brescia, Biblioteca Queriniana, Ms.Di Rosa. 63, S.n., 1701.

MESCHINI STEFANO, *La Francia nel Ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499 – 1512)*, tomo II, FrancoAngeli Storia, Milano 2006.

MORO FEDERICO, *La Serenissima contro il mondo. Venezia e la lega di Cambrai. 1499 – 1509*, Leg edizioni, Gorizia, 2020.

MORUZZI TINO, *Una Dinastia di Artisti Imprenditori fortificatori. I De Marchi e le Mura venete (1488 - 1509). Commemorazione di Giovanni De Marchi nel quinto centenario della scomparsa (1519 – 2019)*, supplemento n. 23 a Il nuovo Torrazzo, n.51 del 21 dicembre 2019.

MOSETTI ALFONSO, *Il torrione della campana nella Fortezza di Gradisca*, in *Memorie storiche forogiuliesi*, v. 26 (1930), pp. 189-204.

NASSINO PANDOLFO, *Registro di molte cose seguite scritte da domino Pandolfo Nassino, nob. di Brescia*, Brescia, Biblioteca Queriniana Ms S.n., 1501.

ODORICI FEDERICO, *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, VIII, Brescia, 1858.

ODORICI FEDERICO, *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, IX, Brescia, 1860.

PALLONI DINO e RIMONDINI GIOVANNI, *Considerazioni tipologiche inerenti la data di costruzione della rocca Brancaleone*, in MAURO MAURIZIO, *La rocca di Ravenna (Rocca Brancaleone)*, Istituto Italiano dei Castelli – Adriapress, Ravenna, 1999, pp.123-127.

PANAZZA GAETANO (a cura di), *Il volto storico*, I, catalogo della mostra, comune di Brescia, Brescia, 1978.

PASERO CARLO, *Francia Spagna Impero a Brescia. 1509 – 1516*, Ateneo di Brescia, Brescia, 1958.

PERONI ADRIANO, *L'architettura militare e i castelli*, in *Storia di Brescia*, Morcelliana, Brescia, 1963, vol. 2, cap. VI, pp. 709-719.

PIOVANELLI GIANCARLO, *Il castello di Brescia*, Magalini editrice, Brescia, 1981.

PUPPI LIONELLO, *Bartolomeo D'Alviano e il programma di riassetto dello "Stato da terra" nella crisi di Cambrai*, in *L'architettura militar venete del Cinquecento*, Electa, Milano, 1988, pp. 34-44.

RASMO NICOLÒ, *Storia dell'arte nel Trentino*, Nuova Stampa Rapida, Trento, 1982.

ROBECCHI FRANCO, *Il più antico ritratto di Brescia. Dettagliata come in fotografia riaffiora la città del Cinquecento*, AB. Atlante bresciano, 1986, n. 6.

ROBECCHI FRANCO, *Fonti inedite per la storia del Castello di Brescia e delle fortezze del territorio fra XVI e XVII secolo*, in GIANFRANCESCHI IDA (a

cura di), *Il colle armato. Storia del Castello di Brescia*. Atti dell'VIII seminario sulla didattica dei Beni Culturali, Comune di Brescia, Brescia 1988, pp. 187-203.

ROBECCHI FRANCO, *Munita e turrata. Questioni di mura e di torri nell'antica Brescia*, La Compagnia della Stampa. Massetti Rodella Editori, Roccafranca, 2008.

ROSSI OTTAVIO, *Elogi storici di bresciani illustri*, Bartolomeo Fontana, Brescia, 1620.

ROSSI, OTTAVIO, *Annali di Brescia dall'anno 1030 al 1532*. Brescia, Biblioteca Queriniana, Ms S.n., 1601.

SALA ELISA, *Giacomo Coltrino e il "taglio del sasso" a Brescia. Il caso della torre Coltrina*, in GIUSTINA IRENE (a cura di), *Il castello di Brescia. il Falcone d'Italia. Percorsi didattici e scientifici per la conoscenza e la valorizzazione del castello di Brescia e del colle Cidneo*, Masetti Rodella, Roccafranca, 2012, pp. 60-71.

SALVARANI RENATA, *Il Castello*, in *Intorno alle mura. Brescia medievale*, UBI Banco di Brescia, Brescia, 2014, pp.156-163.

SANUDO MARINO, *Itinerario di Marin Sanuto per la terraferma veneziana nell'anno MCCCCLXXXIII*, Tipografia del seminario, Padova, 1847.

SANUDO MARINO, *Descrizione della Patria del Friuli di Marino Sanuto fatta l'anno MDII – MDIII ed ora per la prima volta pubblicata*, Pietro Naratovich, Venezia, 1853.

SANUDO MARINO, *I diarii di Marino Sanuto, Tomo II*, a cura di Guglielmo Berchet, Visentini, Venezia, 1879.

SANUDO MARINO, *I diarii di Marino Sanuto, Tomo III*, a cura di Rinaldo Fulin, Visentini, Venezia, 1880.

SANUDO MARINO, *I diarii di Marino Sanuto, Tomo IV*, a cura di Nicolò Barozzi, Visentini, Venezia, 1880.

SANUDO MARINO, *I diarii di Marino Sanuto, Tomo VIII*, a cura di Nicolò Barozzi, Visentini, Venezia, 1882.

SANUDO MARINO, *I diarii di Marino Sanuto*, Tomo IX, a cura di Federico Stefani, Visentini, Venezia, 1883.

SANUDO MARINO, *I diarii di Marino Sanuto*, Tomo XI, a cura di Rinaldo Fulin, Visentini, Venezia, 1884.

SANUDO MARINO, *I diarii di Marino Sanuto*, Tomo XXVII, a cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi, Visentini, Venezia, 1890.

SASSI PANFILO, *Pamphili Saxii Poetae lepidissimi Epigrammatum libri quattuor; Distichorum libri duo, De bello Gallico; De laudibus Veronae; Elegiarum liber unus*, Misinta, Brescia, 1499.

SINISTRI TEBALDO (a cura di), *Brescia nelle stampe: trecentosettanta schede per un catalogo di carte, piante e vedute del territorio bresciano*, Grafo, Brescia, 1977.

SORELLI CARLO, *Memorie del castello di Brescia*, Brescia, Tip. Mazzardi, 1896.

TOGLIANI CARLO, *La regolazione dei laghi nelle soluzioni dei tecnici gonzagheschi. Bonifica e navigazione del basso Mincio fra XIV e XVIII secolo*, in EUGENIO CAMERLENGHI, VIVIANA REBONATO, SARA TAMMACCARO (a cura di), *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti. III. Il paesaggio mantovano dal XV secolo all'inizio del XVIII*, Accademia Nazionale Virgiliana, di Scienze, Lettere e Arti, "Miscellanea", 17, 2007.

VACCARI RENZO (a cura di), *Il Chronicon Veronense di Paride da Cerea e dei suoi continuatori*, vol. IV tomo 2, Fondazione Fioroni, Legnago, 2014.

VALLABIO BERNARDINO, *Cronichetta breue e diletteuole, nella qual si narra il principio di questa città di Brescia, con la maggior parte delle Ruine, Guerre, & Sacchi che essa ha hauuto fin al presente giorno. 1584*, Brescia.

VALENTINI ANDREA, *Le mura di Brescia. Poche parole*, Tipografia e Libreria Queriniana, Brescia, 1892.

VALENTINI ANDREA, *Cenni storici sul castello di Brescia del cav. A. Valentini*, Stab. Unione Tipo-Litografica Bresciana, 1904.

VIGANÒ MARINO, *Baluardi in Lombardia e nel Genovesato durante il primo domino francese (1499 – 1514)*, in VIGANÒ MARINO (a cura di), *L'ar-*

chitettura militare nell'età di Leonardo, atti del convegno, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2008.

VIGANÒ MARINO, *Leonardo a Locarno. Documenti per una attribuzione del "rivellino" del castello.1507*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2009.

VILLARI GIUSI, *La fortezza viscontea e veneta. Cinque secoli di attività degli architetti militari*, in *Il castello di Brescia*, Grafo, Brescia, 1986, pp.51-104.

VILLARI GIUSI, *Il castello di Brescia durante il periodo veneto (1426 – 1796)*, in GIANFRANCESCHI IDA (a cura di), *Il colle armato. Storia del Castello di Brescia*. Atti dell'VIII seminario sulla didattica dei Beni Culturali, Comune di Brescia, Brescia 1988, pp. 41-82.

VOLTA VALENTINO, *Architetti e lapicidi dal XV al XVIII secolo*, in Spinelli Giovanni et al. (a cura di) *San Nicola di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, Associazione Amici dell'Abbazia, Brescia 2002, pp. 165-206.

ZORZI GIANGIORGIO, *Notizie di arte e di artisti nei diarii di Marino Sanudo*, in Atti. Anno accademico CXXIII, 1960-61, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1961, pp. 471-604.



Fig. 1. Tavola allegata alla *Chronica de rebus Brixianorum* di Elia Capriolo



Fig. 2. Porta e torre delle mura di Gradisca



Fig. 3. Lapide che ricorda committenti e anno di completamento della Strada del Soccorso



Fig. 4. Particolare di una mappa di fine Settecento con il mulino di San Nicolò. Archivio di Stato di Brescia, Mappe Cigola, n. 53



Fig. 5. Altobello Melone, *Ritratto di Alda Pio Gambarà*, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 6. Particolare dell'affresco del *Cristo Pantocratore* con la mezzaluna francese tra il castello e la città. Brescia arcosoglio della chiesa di San Giuseppe



Fig. 7. La torre del “soccorso de sopra” edificata sopra una base retta da alte scarpate poligonali



Fig. 8. Veduta aerea del complesso a protezione della Strada del Soccorso. Sulla destra la torre di Mezzo oggi collegata con le mura del castello dall’area triangolare ridotta a giardino ma un tempo isolata e protesa verso la piazza d’armi (foto Studio Rapuzzi)

Fig. 9. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 125v.
Penna e inchiostro seppia, matita
e colore

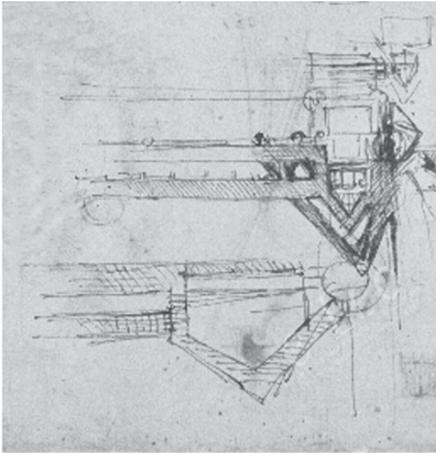
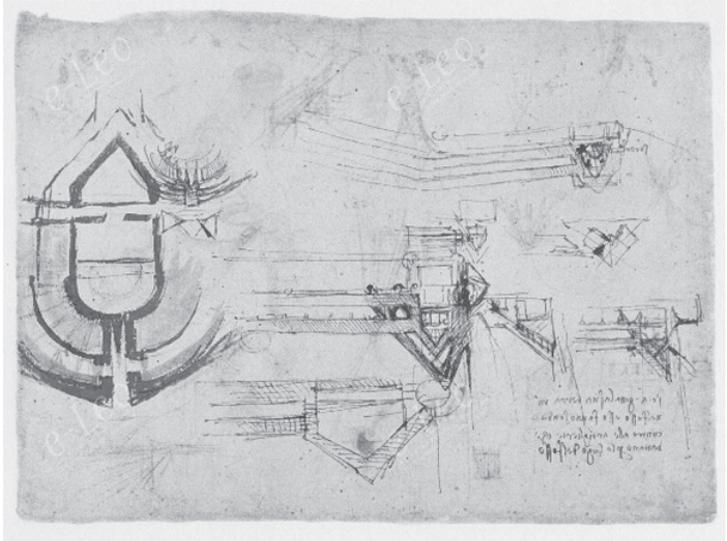
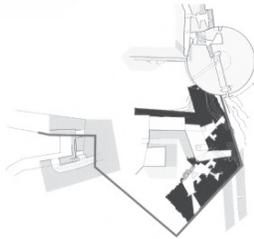


Fig. 10. Confronto tra lo schizzo
leonardesco e il rilievo dell'esistente. In
nero le parti del triangolo francese e la
ricostruzione dell'andamento esterno del
manufatto oggi inglobato nel bastione
veneziano



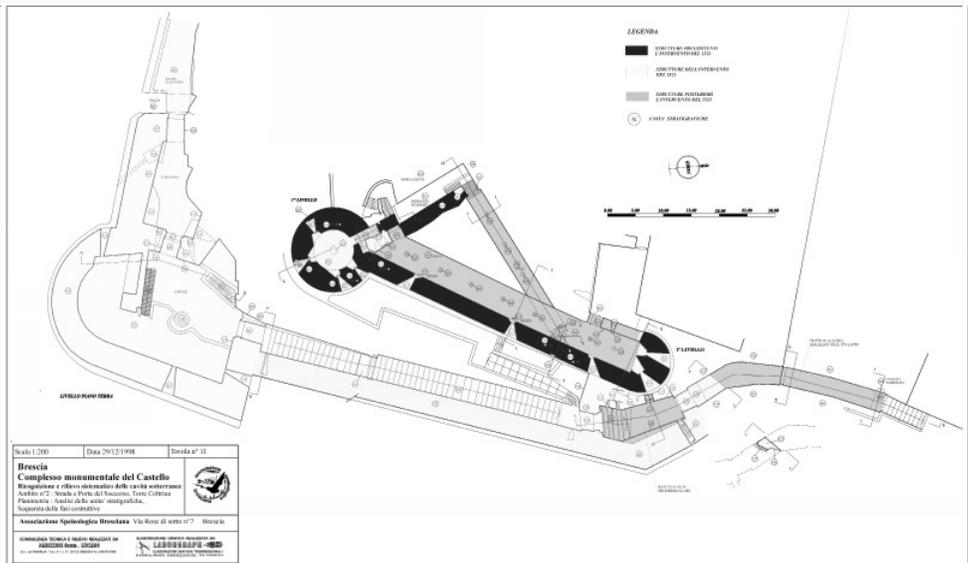


Fig. 11. Sequenza costruttiva del Soccorso del castello di Brescia con in nero gli edifici realizzati nel periodo di occupazione francese



Fig. 12. Confronto tra lo schizzo leonardesco del “soccorso” e il rilievo dell’esistente in una mappa del 1801. Vienna, Kriegsarchiv (foto dall’archivio dell’autore)



Fig. 13. Veduta aerea del castello di Brescia (foto Pergolizzi)

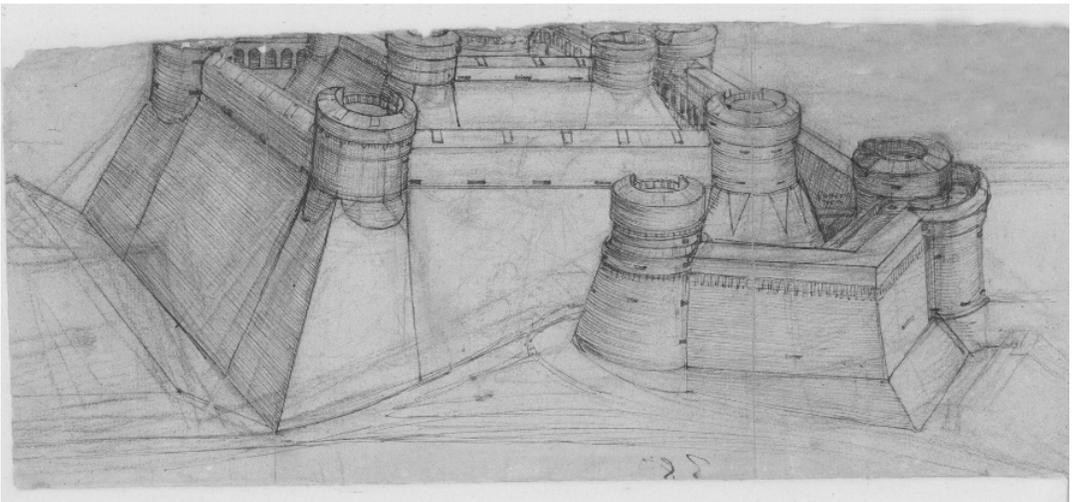


Fig. 14. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 117r. Penna e inchiostro seppia su precedente schizzo a matita e altro tipo di inchiostro più chiaro

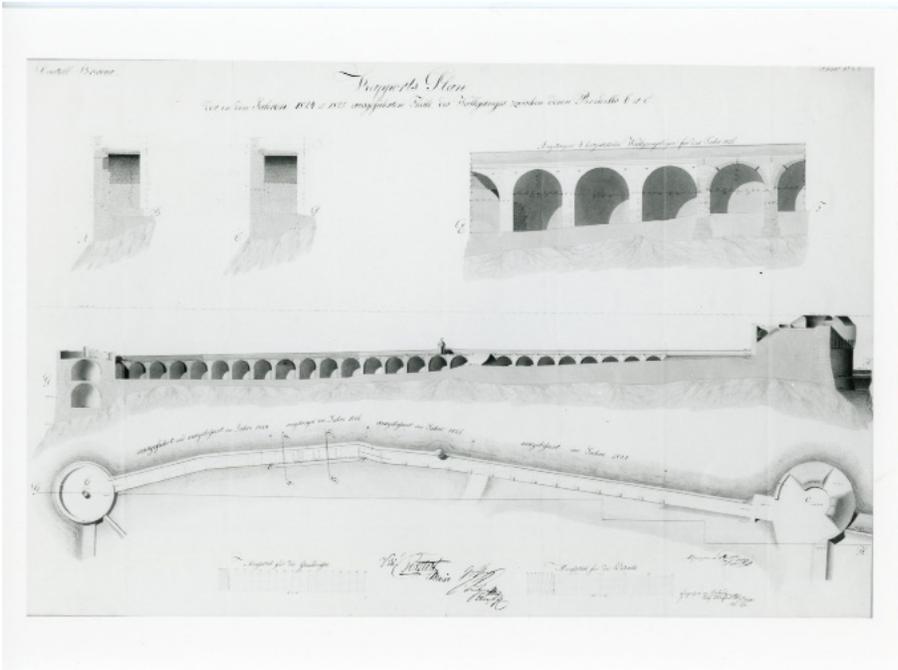


Fig. 15. Pianta, prospetto e sezioni delle mura settentrionali del castello di Brescia realizzati per la ricostruzione di alcune arcate tra il 1824 e il 1826. Vienna, Kriegsarchiv (foto dall'archivio dell'autore)

MARIACHIARA FUGAZZA*

BRESCIA E IL BRESCIANO NEGLI SCRITTI E NEI CARTEGGI DI CARLO CATTANEO**

Se si scorrono le pagine di Carlo Cattaneo, ormai riconosciuto come una delle figure più significative della cultura dell'Ottocento, alla ricerca di testi specificamente dedicati a Brescia e al suo territorio, ne risulta un panorama relativamente limitato. Per converso, rimandi alla realtà bresciana non mancano nell'arco della produzione di questo autore. Per comprendere l'apparente contraddizione è necessario considerare il programma intellettuale di cui il pensatore milanese si fece portatore. In tutti i principali lavori di Cattaneo, come molti interpreti hanno chiaramente messo in luce, la dimensione regionale come scala di riferimento appare uno dei punti qualificanti che non annulla, ma anzi intende valorizzare le singole specificità locali. Si tratta in gran parte di progetti corali e insieme fortemente segnati dalla personalità dello scrittore. Progetti ambiziosi e spesso non interamente realizzati - si pensi alle *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, portate a termine nel 1844 solo limitatamente al volume I - che recano l'impronta di un'esperienza culturale attenta alla complessità e al tempo stesso attratta dalla qualità specifica e dagli elementi di differenziazione.

*Comitato italo-svizzero per la pubblicazione delle opere di Carlo Cattaneo.

** Questo saggio è la rielaborazione della relazione tenuta nell'incontro *Carlo Cattaneo e la città* che si è svolto a Brescia, nel Palazzo della Loggia, l'8 ottobre 2019, su iniziativa del Comitato italo-svizzero per la pubblicazione delle opere di Cattaneo e del Comitato per il 150° della morte di Cattaneo. Ringrazio per l'invito i promotori e gli organizzatori e in particolare Marco Vitale; ringrazio inoltre Sergio Onger, che mi ha proposto di riprendere il testo e di destinarlo alle pagine dei «Commentari». Molti spunti qui sviluppati sono nati all'interno del lavoro da me condotto con Margherita Cancarini Petroboni, bresciana, con la quale, per incarico del Comitato italo-svizzero, ho condiviso la cura dei primi tre volumi della serie I dei *Carteggi* cattaneiani, usciti presso Le Monnier nel 2001, 2005 e 2010. La collaborazione non è potuta proseguire per il volume successivo, edito a mia cura nel 2019, ma è rimasta come duraturo rapporto di amicizia.

In questa luce appare evidente come la provincia bresciana con l'insieme di dati che la riguardano sia iscritta nell'orizzonte di Cattaneo. Lo dimostrano le imprese giornalistiche ed editoriali che lo ebbero protagonista negli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo, che verranno richiamate nella prima parte del presente contributo. Occorre aggiungere poi che, per le ragioni che si diranno, il Bresciano rimase oggetto dell'interesse dello studioso anche nel pieno delle vicende del 1848, che produssero una svolta per le popolazioni così come nella sua vita. Attento all'andamento dell'«anno dei miracoli» in tutte le aree, nei giorni che precedettero il ritorno nemico egli fu personalmente impegnato in una missione che, sia pure per brevissimo tempo, lo vide presente a Brescia. Dopo la sconfitta della rivoluzione il suo obiettivo principale divenne il lavoro di documentazione degli eventi trascorsi, che con la finalità di una pesante messa in discussione della condotta dei gruppi di potere moderati lombardi occupò intensamente i primi anni del suo esilio luganese.

La guerra del 1859 e i cambiamenti conseguenti portarono di nuovo il suo nome alla ribalta della scena politica, in particolare in occasione delle elezioni del marzo 1860. Oggetto di vivaci contrasti a Milano, la sua candidatura venne proposta con successo anche in altri centri come Cremona e Sarnico, mentre Brescia gli riservò minore attenzione, a parte alcuni vecchi compagni di lotta che mantennero contatti con lui e lo sostennero attivamente. Tra loro soprattutto l'iseano Gabriele Rosa che, fedele al lungo discepolato, fu negli ultimi decenni dell'Ottocento uno dei continuatori del suo lascito oltre che curatore - con gli altri rappresentanti della cosiddetta «scuola» cattaneana - delle prime edizioni dei suoi scritti.

Anche in base a queste sintetiche premesse è facile intendere che, per definire sia pure a grandi linee il posto occupato da Brescia nella riflessione di Cattaneo e nella rete dei rapporti da lui intrattenuti, occorre esaminare momenti diversi di un ampio arco cronologico e assumere inevitabilmente molteplici prospettive, come in questa sede ci si propone di fare senza dimenticare, accanto alle corrispondenze e ai testi pubblicati, il «cantiere» rappresentato dalle carte dell'autore, vero giacimento di conoscenze, intenzioni e programmi.

UN ARTICOLO DEL 1837

Il 19 febbraio 1837 Michele Battaglia, direttore a Milano dell'«Eco della Borsa», inviò una lettera a Cattaneo,¹ chiedendo qualche breve lavoro su Brescia, Pavia o altra provincia. Specialmente a Brescia, aggiungeva lo scrivente, l'«Eco della Borsa» era ben accolto e non mancavano materiali per trattare l'argomento. In seguito alla sollecitazione, a distanza di meno

di un mese, il 12 marzo 1837, nel giornale di Battaglia uscì un articolo sulla provincia bresciana.²

Nelle premesse Cattaneo vi affermava che, mentre sicuramente molti dei lettori avevano «ammirato di presenza la città di Brescia e gli ameni suoi contorni», non altrettanti probabilmente avevano una «adeguata idea del complesso di quella provincia e della varietà del suo aspetto e dei suoi prodotti». Di qui una analitica descrizione dell'intero territorio. Il paesaggio vario e mutevole a seconda delle zone emergeva dalle pagine con forza evocativa, con i richiami alle caratteristiche economiche e parimenti all'andamento demografico, non senza accenni all'ultima epidemia di colera. La differenziazione e l'interazione delle parti di cui la provincia era costituita, il rapporto tra industria e agricoltura, i risvolti nella fisionomia sociale erano i tratti salienti del quadro presentato che includeva le miti riviere d'Iseo e del Garda, le valli del ferro nella zona montuosa e l'industria delle armi, le colture del grano e della vite nella fascia collinare, l'attività serica e la lavorazione delle pelli, i prodotti delle campagne irrigue della Bassa. In una realtà che vedeva l'economia immersa nel sociale e i luoghi apparivano un intreccio di modi di essere, idee, costumi che generavano strette interdipendenze, acquistavano rilievo le ulteriori modifiche che le innovazioni nelle comunicazioni avrebbero apportato, aprendo nuove prospettive di mercato.³

Già negli anni precedenti Cattaneo aveva avuto qualche occasione di citare la realtà bresciana e la storia antica della città che dava il nome al territorio e che, al pari di altri centri italiani tra i più significativi, appariva il perno di un sistema basato su una particolare commistione tra interessi economici e vita intellettuale. Nel periodo dell'articolo per l'«Eco della

² *Una rassegna della provincia bresciana*, «L'Eco della Borsa», n. 10, 12 marzo 1837, pp. 37-38, in C. CATTANEO, *Scritti letterari*, a cura di Piero Treves, Firenze, Le Monnier 1981, II, pp. 243-249. Per le edizioni dei testi cattaneani, i riferimenti sono in genere alla serie promossa dal Comitato italo-svizzero per la pubblicazione delle opere di Cattaneo e cioè i 16 volumi affidati a curatori diversi, editi da Le Monnier dal 1956 al 1981; ad essi si affianca l'unico volume, il III, finora realizzato della nuova edizione critica degli *Scritti* varata dal Comitato parallelamente ai *Carteggi*, e cioè C. CATTANEO, *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, a cura di Giorgio Bigatti, Firenze-Bellinzona, Le Monnier-Casagrande 2014. Per i contributi in materia ferroviaria, si rinvia anche a C. CATTANEO, *Scritti scientifici e tecnici*, a cura di Carlo G. Lacaita, Firenze, Giunti e Barbèra 1969; per gli *Scritti* dal 1848 al 1852 e l'*Archivio triennale delle cose d'Italia*, a C. CATTANEO, *Tutte le opere*, a cura di Luigi Ambrosoli, IV e V, Milano, Mondadori 1967 e 1974.

³ Considerazioni sull'articolo e sulla visione in esso contenuta di un'economia «profondamente calata nel sociale e legata ai luoghi», in GIORGIO BIGATTI, *Luoghi, saperi, sviluppo economico: echi cattaneani nel dibattito economico italiano*, in *Cattaneo dopo Cattaneo*, a cura di Carlo G. Lacaita e Alberto Martinelli, Milano, FrancoAngeli 2021, pp. 299-318, in particolare p. 316.

Borsa» la sollecitazione ad approfondire i caratteri dell'area, degli abitanti e delle attività produttive derivava da ulteriori cause: la grande impresa ferroviaria messa all'ordine del giorno nel Lombardo-Veneto, quella strada ferrata Venezia-Milano oggetto di una domanda presentata alla Camera di commercio della città lagunare nel 1835 e sostenuta da una società per azioni costituitasi nel 1837. Per circa un anno lo scrittore sarebbe stato segretario della sezione lombarda, divenendo per qualche tempo protagonista delle controversie intorno a vari aspetti dell'impresa, *in primis* la scelta del tracciato più opportuno per la linea.⁴

Nel suo intervento d'esordio al riguardo, le *Ricerche* apparse nel giugno 1836 negli «Annali universali di statistica»,⁵ Cattaneo mostrava di avere maturato una concezione definita. Soffermandosi sui risvolti non solo tecnici, ma soprattutto economici e sociali, egli sosteneva che la via ferrata, adattandosi alle esigenze dei centri intermedi e all'interscambio tra le varie zone, avrebbe dovuto favorire i traffici rispettando i già consolidati flussi commerciali. Viceversa combatteva l'ipotesi di congiungere Milano a Venezia con rettili che avrebbero escluso i maggiori nuclei urbani a eccezione di Padova. Ai sostenitori di questa alternativa, i quali si rifacevano all'esperienza delle ferrovie americane, opponeva le differenze tra i due Paesi e la necessità per l'Italia che i nodi di raccordo della linea coincidessero con le città, che dell'Italia erano la struttura vitale.

Nel condurre le proprie argomentazioni Cattaneo teneva fermi alcuni punti chiave: l'importanza del trasporto dei viaggiatori locali più che dei forestieri, dei percorsi brevi e degli scambi delle merci rispetto alle tratte più lunghe e al commercio di transito. Per tali ragioni, era da preferire ai suoi occhi la via destinata a congiungere i maggiori insediamenti urbani posti a settentrione e cioè Brescia, Verona e Vicenza, dove popolazione e attività economiche mostravano di sopravanzare di gran lunga quelle delle zone più a sud. Il tutto era affermato senza nascondere le difficoltà poste dalla conformazione dei terreni in alcuni tratti, presso Vicenza e lungo il versante meridionale del lago di Garda, tra Castelnuovo e Lonato.

Nelle *Ricerche* i rimandi al Bresciano e alla sua economia erano molto articolati. Vi si parlava della «fiorente e industriosa Chiari» e per il varco della Franciacorta dell'accesso «alle navi del Lago d'Iseo, ai lanifici di quella

⁴ Per un'ampia ricostruzione della genesi del progetto, della travagliata vicenda della sua realizzazione e del ruolo svolto in esso da Cattaneo, cfr. ADOLFO BERNARDELLO, *La prima ferrovia fra Venezia e Milano. Storia della imperial-regia strada ferrata Ferdinanda lombardo-veneta (1835-1852)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1996.

⁵ *Ricerche sul progetto di una strada di ferro da Milano a Venezia*, «Annali universali di statistica», XLVIII, giugno 1836, pp. 283-332, in C. CATTANEO, *Scritti economici*, a cura di Alberto Bertolino, Firenze, Le Monnier 1956, I, pp. 112-177.

riviera, alle cave di Sarnico, al mercato di Lòvere, alle fornaci di Pisogne e alle miniere ed alle fabbriche di Val Camonica e Val di Scalve». Si sottolineava come tutte le valli comprese tra i laghi di Como e di Garda fossero «piene di opificj e di scavi», per cui avrebbero potuto discenderne in gran quantità «il panno, la carta, il filo, le ferramenta, le legna, la lignite, le pietre, i prodotti della pastorizia e della caccia», senza contare un richiamo alla cospicua presenza di «materie ferruginee». In definitiva, potendosi raccogliere in Brescia «i prodotti della industria sì della città che della Val Trompia», la linea nel toccare il lago di Garda e Verona avrebbe potuto trovarsi a portata di «tutto il traffico acquatico tra la pianura Mantovana e Bresciana e le valli del Tirolo» e congiungersi così «all'immensa area mercantile della lega Germanica».⁶

Era l'avvio della produzione giornalistica di Cattaneo intorno al tema. Nell'agosto 1836 uscì un altro suo intervento⁷ nel quale, replicando a un avversario celato sotto il nome di Eumene, egli ribadiva i vantaggi della *linea delle città* rispetto alla *linea delle campagne*, che rimanendo lontana dai centri abitati avrebbe creato la necessità di bracci addizionali costosi e di dubbia funzionalità. L'anno seguente, ulteriori sue prese di posizione evidenziano l'assidua attenzione da lui prestata a tutti i risvolti della questione, a cominciare dalla chiarificazione in merito al tratto a suo giudizio più complesso, che avrebbe fatto correre la via ferrata presso il lago di Garda.⁸ La raccolta di dati statistici e informazioni era parte integrante del metodo dello scrittore e il Bresciano non faceva eccezione: nelle sue carte⁹ si trova

⁶ I passi citati, *ivi*, pp. 150-152.

⁷ *Osservazioni alle ricerche sul progetto di una strada di ferro da Milano a Venezia, colle relative risposte*, «Bollettino di notizie» unito agli «Annali universali di statistica», XLIX, agosto 1836, n. 146, pp. 193-208, in C. CATTANEO, *Scritti politici*, a cura di Mario Boneschi, Firenze, Le Monnier 1964-1965, I, pp. 74-92.

⁸ Per le sue riflessioni in proposito, da segnalare *Tre nuovi progetti per la strada ferrata da Milano a Venezia*, «Bollettino di notizie» unito agli «Annali universali di statistica», LI, marzo 1837, n. 153, pp. 311-314, in C. CATTANEO, *Scritti politici*, cit., II, pp. 12-16, dove a p. 15, a proposito dei risvolti tecnici, si legge che il tronco destinato a costeggiare il Benaco era «il punto più difficile e problematico della linea delle sei città» per cui, se fosse stato confermato, avrebbe permesso di considerare «come realmente sciolta» la questione della definizione del percorso.

⁹ L'Archivio Cattaneo (d'ora in avanti ACM) si conserva presso le Raccolte Storiche-Museo del Risorgimento di Milano. Cfr. Raccolte Storiche del Comune di Milano, *Le carte di Carlo Cattaneo. Catalogo*, Milano 1951. Nella presentazione di Leopoldo Marchetti, *ivi*, p. vi, si legge che il riordino del secondo dopoguerra venne effettuato «osservando scrupolosamente la sistemazione data, a suo tempo, dalla signora Mario», cioè Jessie White Mario, che con il marito Alberto Mario, con Gabriele Rosa e Agostino Bertani fece parte della cerchia degli amici e seguaci più vicini al pensatore milanese.

una varietà di materiali risalenti a questa fase e via via implementati, in funzione delle sue successive iniziative giornalistiche ed editoriali.

Alla luce di ciò acquista un evidente significato l'articolo del marzo 1837 dal quale si sono prese le mosse, che nella varietà di elementi trattati denotava padronanza di nozioni su aspetti diversi della provincia bresciana all'interno di una volontà di analisi della più vasta realtà lombarda. Le scelte sui nuovi collegamenti dovevano tener conto della situazione esistente, e insieme contribuire all'incremento e al consolidamento delle tendenze rilevate. La chiave era suggerita dallo stesso Battaglia nella lettera citata in apertura dove, con riferimento alla via ferrata, affermava che quanto destinato all'«Eco della Borsa» doveva far risaltare il principio che «laddove s'aumentano le strade, si aumenta la popolazione».¹⁰

Coerentemente rispetto al quadro disegnato, in altri scritti del periodo Cattaneo ribadiva con l'evidenza dei fatti l'opportunità della variante settentrionale rispetto a una linea prossima al Po:

In quali provincie sono i forni del ferro, le fabbriche delle armi, i filatoi dei quali cento ne ha la sola provincia bresciana, le fabbriche dei panni e delle coperte, le cartiere, le concerie? Dove sarà la maggior chiamata del carbon fossile? Dove sono le fiere più frequentate? Non sono a Bergamo, a Brescia, a Verona?¹¹

L'autore ricordava che «le egregie miniere di Val Trompia» non aspettavano che il carbon fossile per riprendere «la perduta attività».¹² Senza trascurare l'argomento del numero degli abitanti delle province in questione.

Nell'ambito del dibattito più generale, un punto era particolarmente rilevante in relazione alla sorte dei centri coinvolti. Se Brescia rientrava nella catena di località da congiungere, non altrettanto scontata era la pre-

¹⁰ Circa i vantaggi che sarebbero derivati dalla realizzazione del progetto, significative le affermazioni con cui Cattaneo chiudeva la sua rassegna: «Le miniere di ferro, i forni fusorii, le fabbriche d'armi, le cartiere, le manifatture di lane, di tele, di filo, di pelli, il commercio delle sete, degli olii, degli agrumi, dei cereali, dei bestiami, si aggira in massima parte verso la regione superiore. Ma tali questioni, che abbiamo già discusse altrove, non possono convenevolmente risolversi se non coll'autorità di dati recentissimi, ed ufficiali. Frattanto dagli indizii sopracitati si rileva chiaramente in ogni modo che la provincia bresciana deve aspettarsi immensa utilità dalla nuova impresa, e la impresa stessa dovrà calcolare ricca parte del suo buon successo sulla provincia bresciana», C. CATTANEO, *Scritti letterari*, cit., II, p. 249.

¹¹ *Di una nuova linea per la strada ferrata Lombardo-Veneta*, «Bollettino di notizie» unito agli «Annali universali di statistica», LII, aprile 1837, n. 154, pp. 73-80, in C. CATTANEO, *Scritti politici*, cit., II, pp. 16-26; la citazione a p. 19.

¹² *Ibid.* A questo articolo seguì il mese successivo *Recenti notizie sulla strada ferrata lombardo veneta*, «Bollettino di notizie» unito agli «Annali universali di statistica», LII, maggio 1837, n. 155, pp. 203-204, in C. CATTANEO, *Scritti scientifici e tecnici*, cit., pp. 100-101.

senza di Bergamo. L'alternativa tra l'inclusione della città orobica oppure la preferenza per un percorso diretto che avrebbe attribuito al passaggio per Bergamo un interesse secondario diede luogo a una prolungata vertenza, nella quale i bergamaschi ebbero contatti anche con il pensatore milanese. Il timore dell'esclusione dal tracciato principale suscitava la forte opposizione degli ambienti preoccupati di tutelare le esigenze dell'economia locale, che istituirono a Bergamo un comitato, dove sedevano rappresentanti della Camera di commercio, della Congregazione municipale e della Congregazione provinciale.

Alla fine di ottobre del 1837 gli incaricati del comitato chiesero un colloquio con l'ingegnere in capo Giovanni Milani e, in assenza dello stesso, furono ricevuti da Cattaneo che, a riprova della stima raggiunta grazie al suo crescente impegno, al primo congresso degli azionisti della Società tenuto a Venezia in agosto era entrato nelle votazioni per l'elezione dei direttori e in settembre era divenuto segretario della sezione lombarda. Nel rapporto datato 7 novembre 1837, Giovan Battista Bottaini a nome della Camera di commercio bergamasca rilevava la «molta gentilezza e benevolenza» mostrate dal segretario nei due incontri. Non poteva tuttavia dissimulare il fatto che Cattaneo, «in cui si era riposta qualche fiducia e confidenza per li principj analoghi da q.[ue]sto spiegati colla stampa e specialmente a favore di Brescia», aveva mostrato pur con dispiacere «di non poter convenire egualmente a favore di Bergamo».¹³

Il ruolo svolto per la Direzione della strada ferrata, del quale il colloquio menzionato è un esempio, si esercitava a diversi livelli e, in modo gradito allo studioso a causa del suo abito mentale, consisteva soprattutto nella ricerca di dati da utilizzare. A conferma si può citare la lettera che il 28 maggio 1838 gli indirizzò Giambattista Pagani, un avvocato nato a Verona da famiglia originaria del Bresciano, residente a Brescia e membro dell'Ateneo.¹⁴ Con riferimento ai prospetti ricevuti per la raccolta di

¹³ Archivio di Stato, Bergamo, Camera di commercio, b. 470, fasc. 97, cit. in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I: *Lettere di Cattaneo*, I, a cura di Margherita Cancarini Petroboni e Mariachiara Fugazza, Firenze-Bellinzona, Le Monnier-Casagrande 2001, p. 369. Sempre a proposito della questione e a commento di un articolo, cioè *Intorno alla progettata strada a ruotaje di ferro nel Regno Lombardo-Veneto in rapporto ai bisogni della città e provincia di Bergamo; con alcune osservazioni e con Carta geografica*, apparso in «Bollettino di notizie» unito agli «Annali universali di statistica», LIV, dicembre 1837, n. 162, pp. 313-336, Cattaneo fece uscire *Osservazioni alla premessa memoria*, *ivi*, pp. 336-349, in C. CATTANEO, *Scritti scientifici e tecnici*, cit., pp. 109-122.

¹⁴ *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. II, I, cit., pp. 155-156. Nella nota a p. 156 si osserva che il legale inoltrò a Cattaneo anche una lettera con informazioni sul traffico commerciale del lago d'Iseo, a lui indirizzata da G. B. Cacciamatti il 15 maggio 1838 e conservata in ACM, cart. 10, plico V, n. 2. Come si legge in SERGIO ONGER, *L'economia come paesaggio. Il Bre-*

statistiche a vantaggio della Direzione stessa, Pagani inviava i documenti rintracciati, scusandosi per la loro esiguità, tanto meno giustificabile «in un argomento che pur doveva animare assai ad abbondare di notizie». A parziale compensazione, aggiungeva qualche cenno sul commercio del lago di Garda. I documenti da lui forniti andarono ad accrescere le carte che Cattaneo stava raccogliendo.¹⁵

SULLE PAGINE DEL «POLITECNICO»

L'attività dell'intellettuale milanese si manteneva intensa, come pure il fuoco delle polemiche che la accompagnavano, non solo in ambito ferroviario, visto il suo interessamento alle questioni rilevanti che agitavano il panorama del momento e toccavano realtà diverse della regione insubrica. Del resto già Michele Battaglia nell'invito del 1837 gli aveva chiesto, accanto a Brescia e al Bresciano, la presentazione di altre zone. Quasi a prefigurazione di lavori futuri, successivamente alla rassegna citata Cattaneo aveva destinato all'«Eco della Borsa» alcuni articoli sul lago di Como e la Valtellina.¹⁶ Dopo la fine di questa collaborazione e la svolta determinata dalla rottura con Francesco Lampato, editore degli «Annali universali di statistica», la sua attività pubblicistica proseguì e si intensificò nel 1839 grazie all'assunzione della guida del «Politecnico», del quale divenne direttore e principale ispiratore, facendone nel giro di alcuni anni una delle

sciano nell'opera di Pietro Rebuschini e negli studi del primo Ottocento, Brescia, Grafo 1995, pp. 23-24, Pagani era stato autore nel 1835 del *Quadro topografico-statistico della provincia bresciana*. Legato per tutta la vita ad Alessandro Manzoni, di cui era stato compagno al Collegio Longone di Milano, dopo aver lavorato all'Ufficio delle Ipotecche tornò all'avvocatura e coltivò interessi letterari fino alla morte avvenuta nel 1864.

¹⁵ Molti documenti risalenti all'impegno per la strada ferrata, via via incrementati e utilizzati anche per i lavori successivi, sono conservati in Archivio accanto agli scritti preparatori di imprese editoriali posteriori come le *Notizie* sulla Lombardia. In particolare, materiali relativi a Brescia, tra cui quelli inviati da Pagani e datati 1837-1838, si trovano in ACM, cart. 28, plichi VIII e IX e cart. 29, plico XIII. In alcuni casi la provenienza dal legale bresciano è specificata nelle annotazioni apposte dallo stesso Cattaneo; in altri le informazioni risultano rielaborate e trascritte da quest'ultimo. Tra i contenuti, la quantità di commestibili e combustibili consumati e smerciati a Brescia, la popolazione e il suo incremento, i viaggiatori, le sete e i filatoi, le cave esistenti in provincia. Brescia compare anche nelle tabelle riassuntive dei dati relativi a tutte le province lombarde. Cfr. ad esempio in cart. 29, plico xv il corposo nucleo di manoscritti di Cattaneo con elenchi di dati diversi, dove, ai nn. 59-60, viene esplicitata nell'intestazione la relazione con il tema delle strade ferrate.

¹⁶ *Del lago di Como*, «L'Eco della Borsa», 30 aprile e 7 maggio 1837, nn. 17 e 18, pp. 66-67 e p. 70 e *Statistica. Rivista della Valtellina*, *ivi*, 8 ottobre 1837, n. 40, pp. 158-159; in C. CATTANEO, *Scritti letterari*, cit., II, pp. 226-236 e pp. 237-242.

testate più in vista nel contesto giornalistico.¹⁷ Nell'inaugurare il periodico, concepito come organo di una cultura rinnovata al fine di «crescere sussidio e conforto alla prosperità comune ed alla convivenza civile», l'obiettivo era di farne lo strumento di un discorso mirato a una vasta opera di trasformazione della realtà lombarda, attraverso l'interazione dei diversi ambiti di sviluppo della regione. Cattaneo ricordava che, «perseverando per venti secoli», l'«industria» delle popolazioni aveva condotto le terre d'Insubria dallo stato primitivo a una «incomparabile feracità», come scriveva presentando al pubblico il suo giornale. Consapevole delle necessità del momento, egli poneva quindi il «Politecnico» al servizio di «quello spirito industriale che da qualche tempo si occupa a propagare l'uso dei combustibili fossili, i più nuovi metodi d'illuminazione, e i primi abbozzi di studj sulle strade ferrate», intesi come «deboli segni di quella nuova vita industriale, senza di cui l'addensata popolazione di queste Provincie oramai non potrebbe conservare l'invidiata sua prosperità»¹⁸.

Non sorprende che il saggio d'esordio dovuto alla sua penna avesse per oggetto la densità della popolazione in Lombardia.¹⁹ Discutendo i fattori che provocavano la diversità tra i vari distretti, lo studioso attingeva alle molte nozioni che come si è detto avevano lasciato una traccia eloquente nelle sue carte, fitte di tabelle e dati acquisiti e spesso ritrascritti di sua mano. Nel distinguere tra distretti lombardi di popolazione massima e minima, il testo riconduceva la varietà a motivi di ordine naturale, ma ancor più alle «cause *artificiali*, vale a dire ad una *maggior proporzione* o ad una *azione più antica e prolungata* dei capitali, dei lumi, e d'ogni sorta d'opere stradali, acquatiche, livellatorie, insomma riproduttive»²⁰, che nel corso dei tempi avevano favorito lo stanziamento delle genti e consentito il loro incremento. È noto infatti che il benessere riflesso nel numero degli abitanti, molto più che frutto di una illusoria generosità della natura era per Cattaneo il risultato dell'opera umana, come dimostravano ai suoi occhi «i fiumi sostenuti in alto da rive artificiali; la pianura per ogni parte intessuta d'acquedotti e spianata in prati invernali e in risaie; la collina tutta inta-

¹⁷ Nella ormai estesa bibliografia, cfr. almeno «*Il Politecnico*» di Carlo Cattaneo. *La vicenda editoriale, i collaboratori, gli indici*, a cura di Carlo G. Lacaita, Raffaella Gobbo, Enzo R. Laforgia, Marina Priano, Milano-Lugano, Giampiero Casagrande 2005. Da segnalare inoltre l'edizione di tutti gli scritti cattaneani comparsi nella prima serie e cioè C. CATTANEO, «*Il Politecnico*» 1839-1844, a cura di Luigi Ambrosoli, Torino, Bollati-Boringhieri 1989.

¹⁸ *Prefazione*, «*Politecnico*», I, 1839, pp. 3 e 7-8.

¹⁹ *Su la densità della popolazione in Lombardia e su la sua relazione alle opere pubbliche*, *ivi*, fasc. I, pp. 29-52, in C. CATTANEO, *Scritti economici*, cit., II, pp. 131-162.

²⁰ *Ivi*, p. 153.

gliata in terrazzi e solcata di strade».²¹ In questo quadro non mancavano riferimenti alle realtà dei principali centri, tra i quali naturalmente Brescia. Seconda per importanza solo a Milano, la città era ricordata per le sue oltre 40 mila anime e per la presenza di rilevanti attività economiche: le «molte e pregiate fabbriche d'armi» e gli «8 mila e più molinelli da filande, cioè quanto Milano e Bergamo unite».²²

È poi altrettanto noto che, in relazione alla fisionomia complessiva della regione, un'attenzione mirata era riservata dallo scrittore alla Bassa irrigua, che offriva risorse sufficienti per mantenere un elevato numero di abitanti ed era caratterizzata da un'agricoltura connotata da un alto grado di artificialità, visibile nella secolare opera di canalizzazione delle acque. Nell'affrontare questo tema anche in un altro saggio,²³ derivato come spesso gli accadeva dallo spunto offerto da uno studio altrui, Cattaneo metteva alla prova argomenti che avrebbe continuato a sviluppare. Descrivendo le trasformazioni della Lombardia plasmata dagli interventi umani, la sua ricostruzione si focalizzava sugli apporti dei popoli, dagli Etruschi, ai Celti, ai Latini, che si erano avvicinati nelle epoche più lontane, e sugli eventi di ordine generale che avevano segnato il passaggio all'età tardo imperiale, al Medio Evo, all'età moderna, fino alla rinascita del Settecento. Era il quadro storico che lo studioso stava componendo e che avrebbe ripreso anche in successivi scritti, dove un ruolo centrale era riconosciuto ai centri abitati di origine antica come Brescia, più volte ricordata nel testo.²⁴

Alla guida del suo giornale, il direttore del «Politecnico» non dimenticava la questione ferroviaria nei diversi aspetti. Nominato in settembre 1837 come si è detto alla segreteria della Società, tra la fine del 1837 e il 1838 egli era entrato in polemica con il citato ingegnere in capo Milani. Il conflitto aveva portato nell'agosto 1838 alla decadenza del pensatore dal ruolo di segretario e si sarebbe protratto a lungo. Il progetto generale approntato da Milani, sottoposto a un iter di esami formali e approvazioni governative, fu pubblicato nel 1840²⁵ e Cattaneo fece uscire un corposo lavoro stampato anche in estratto dove esponeva l'insieme delle sue convinzioni in relazione alla complessa materia.²⁶ I motivi della sua presa di

²¹ *Ivi*, p. 161.

²² *Ivi*, p. 149.

²³ *Notizia economica sulla provincia di Lodi e Crema, estratta in gran parte dalle memorie postume del colonnello Brunetti*, «Politecnico», I, 1839, fasc. II, pp. 135-157, in C. CATTANEO, *Scritti economici*, cit., II, pp. 166-196.

²⁴ *Ivi*, pp. 178, 182, 186, 189.

²⁵ GIOVANNI MILANI, *Progetto di una strada a guide di ferro da Milano a Venezia*, Venezia, Antonelli 1840.

²⁶ *Di varj scritti intorno alla strada ferrata da Milano a Venezia*, «Politecnico», IV, 1841,

posizione erano molteplici e non stupisce che tra i punti in discussione vi fosse la condizione, per lui in primo piano, del passaggio delle ferrovie presso il lago di Garda, dove i soli distretti bresciani contavano 44 mila abitanti ed erano «forse i più industriosi del regno».²⁷ Altro tema che gli premeva e che sarebbe tornato ripetutamente anche negli scritti successivi era la necessità di un collegamento che evitasse la troppo lunga diversione per Bergamo, di cui tornò a parlare anche dopo la fine del suo coinvolgimento nell'impresa.²⁸

Mentre entrava nel merito delle questioni più circostanziate, Cattaneo coltivava parallelamente una visione di ampio respiro, che riconosceva nelle realtà urbane capaci di plasmare i rispettivi territori il perno della civilizzazione italiana e sottolineava la necessità di un grande lavoro di approfondimento e di accumulo di dati e conoscenze. Attento come si è visto agli interessi locali in una prospettiva comunque aliena da angustie localistiche, già nelle citate *Ricerche* del 1836 egli aveva avuto modo di sottolineare un concetto centrale: «Chi in Italia prescinde da questo amore delle patrie singolari, seminerà sempre nell'arena».²⁹ Dal 1839, prendere in esame i caratteri delle diverse aree della penisola modellate da una vicenda millenaria

fasc. XIX, pp. 40-106, in C. CATTANEO, *Scritti politici*, cit., II, pp. 52-132. Il lungo testo diede luogo a una risposta di Milani, e cioè *Risposta dell'ingegnere Giovanni Milani all'opuscolo del dottore Carlo Cattaneo intitolato "Rivista di varii scritti intorno alla Strada ferrata da Milano a Venezia"* per la parte di quell'opuscolo che si riferisce al progetto per una strada a guide di ferro da Milano a Venezia dell'ingegnere suddetto, Milano, Bernardoni 1841. A sua volta Cattaneo ripropose i suoi argomenti in *Replica del dottor C. Cattaneo alla Risposta dell'ingegnere Giovanni Milani*, «Politecnico», IV, 1841, fasc. XXI, pp. 273-292 e fasc. XXII, pp. 346-404, in C. CATTANEO, *Scritti politici*, cit., II, pp. 152-248. Per la ricostruzione della controversia, cfr. CARLO CATTANEO, GIOVANNI MILANI, *Ferdinandea. Scritti sulla ferrovia da Venezia a Milano 1836-1841*, introduzione e cura di Pietro Redondi, Firenze, Giunti 2001.

²⁷ *Di varj scritti intorno alla strada ferrata da Milano a Venezia*, in C. CATTANEO, *Scritti politici*, cit., II, p. 95.

²⁸ Come si legge in A. BERNARDELLO, *La prima ferrovia fra Venezia e Milano*, cit., p. 514, la realizzazione del percorso tra la città lagunare e Milano si protrasse a lungo. Mentre il collegamento via Bergamo fu stabilito nel 1857, la via retta Brescia-Milano attraverso Treviglio avrebbe avuto compimento oltre vent'anni dopo. Ricordando la sua opinione maturata fin dal 1836, Cattaneo non mancò di ribadirla in più occasioni l'opportunità. In questo senso si espresse ad esempio nel 1860 nella prefazione del volume IX della sua rivista, in C. CATTANEO, *Scritti politici*, cit., IV, pp. 70-71. L'auspicio che, dopo tanti ostacoli, la Venezia-Milano potesse essere finalmente «rettificata anche da Brescia a Treviglio» è espresso anche in un passo della sua lettera a Joseph Zingg del 30 settembre 1864, riportato in CARLO MOOS, *Le idee di Cattaneo per l'attraversamento delle Alpi e il dopo Cattaneo*, in *Cattaneo dopo Cattaneo*, cit., p. 152 nota.

²⁹ *Ricerche sul progetto di una strada di ferro da Milano a Venezia*, in C. CATTANEO, *Scritti economici*, cit., I, p. 118.

divenne uno degli assi portanti del programma del suo periodico, come affermato nelle conclusioni di un saggio sulla Sardegna del 1841, nel quale prefigurava la raccolta di notizie sulle «membra del colosso italiano».³⁰

Dirigere il «Politecnico» richiedeva studiosi disposti a concorrervi con il contributo delle loro conoscenze. Nella rete dei circa ottanta collaboratori entrarono anche due esponenti più direttamente legati a Brescia e al Bresciano. Essi rappresentavano esperienze diverse e, nonostante la comune appartenenza al fronte patriottico, avrebbero espresso posizioni differenti nel corso delle vicende del 1848.

Primo di questi collaboratori, che si sarebbe distinto per la costante vicinanza a Cattaneo, era il già citato Gabriele Rosa di Iseo.³¹ Di origini modeste, al momento dell'incontro con il pensatore milanese, di cui era di una decina d'anni più giovane, aveva già vissuto una vita da cospiratore. Arrestato nel 1833 come affiliato alla Giovine Italia, era stato incarcerato allo Spielberg. Dopo avere scontata la pena nel 1838 era tornato in Lombardia completando la sua preparazione. I contatti all'inizio degli anni Quaranta sono testimoniati dallo stesso Rosa, che più tardi avrebbe ricordato come una dissertazione sulle miniere di ferro della regione, suo lavoro d'esordio nel mondo degli studi, per successivi passaggi fosse stata sottoposta a Cattaneo. Avuta notizia di ciò, si era presentato da lui a Milano e, accolto cordialmente, aveva avviato un rapporto destinato a rivelarsi fondamentale nel suo itinerario personale e intellettuale.³² Non solo l'articolo in questione comparve nel «Politecnico»,³³ ma i successivi saggi economico-statistici, linguistico-etnografici, dialettologici dell'iseano subi-

³⁰ *Di varie opere sulla Sardegna*, «Politecnico», IV, 1841, fasc. XXI, pp. 219-273, in C. CATTANEO, *Scritti storici e geografici*, a cura di Gaetano Salvemini e Ernesto Sestan, Firenze, Le Monnier 1957-1967, I, pp. 188-254; la citazione a p. 254.

³¹ Sulla sua figura cfr. GIOVANNA ANGELINI, *L'ideale e la realtà. L'itinerario politico e sociale di Gabriele Rosa*, Milano, FrancoAngeli 2003 e *Gabriele Rosa nel bicentenario della nascita* (Atti delle giornate di studio, Iseo 9, Brescia 10, Bergamo 14 novembre 2012, promosse da Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze Lettere ed Arti e da Ateneo Scienze Lettere ed Arti di Bergamo), a cura di Sergio Onger, Brescia, Grafo 2014.

³² «La povertà de' miei mezzi di rado mi concedeva d'andare a Milano, ma colà sempre passavo la sera presso Cattaneo, a delibare la copia rapida di idee vaste, limpide, nuove che scintillavano dalla di lui mente ad ogni quistione che toccava conversando di storia con me, di chimica con Kramer, di fisica e statica con Magrini e Lombardini, e con gli altri di diritto, di economia, di lettere, di agricoltura e con tutti di politica», GABRIELE ROSA, *Autobiografia*, pubblicata postuma a cura del Comitato per la erezione del monumento in Iseo, Brescia, Apollonio 1912, pp. 86-87. Il 28 luglio 1846 Cattaneo gli indirizzò una lettera, in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I, I, cit., pp. 228-229, dalla quale risulta che Rosa gli aveva fatto conoscere Giovan Battista Cavallini, il patriota che lo aveva avvicinato al mazzinianesimo.

³³ G. ROSA, *Sull'antichità dell'escavazione del ferro in Lombardia*, «Politecnico», VI, 1843, fasc. XXXVI, pp. 505-513. Il testo preparatorio in ACM, cart. 32, plico xxx, n. 6.

rono un'impronta definitiva dall'ammirazione per il direttore della rivista e anche nella seconda serie iniziata nel 1860 il mensile avrebbe accolto un certo numero di suoi scritti.

Altro esponente di Brescia in contatto con l'impresa editoriale cattaniana era Giacinto Mompiani, di una generazione precedente a quella di Rosa, essendo nato nel 1785.³⁴ Dedicatosi ad attività educative e filantropiche, in particolare all'educazione dei sordomuti, aveva fondato nella sua città una scuola di mutuo insegnamento chiusa dalle autorità. Di idee liberali e in rapporto con Confalonieri, nel 1822 era stato arrestato con l'accusa di cospirazione ed era stato successivamente prosciolto per mancanza di prove. L'interesse per la materia penitenziaria lo aveva indotto a un viaggio in Europa, in seguito al quale, nel confronto che animava il mondo degli studiosi ed era oggetto di discussioni anche nei congressi degli scienziati, aveva aderito agli orientamenti isolazionisti o filadelfiani.³⁵

Il 6 agosto 1842 Mompiani inviò due suoi discorsi letti nell'Ateneo di Brescia da inserire nel «Politecnico».³⁶ I lavori uscirono nel periodico cattaniano³⁷ accompagnati da una nota in cui, precisando che erano stati esposti nel consesso bresciano, si aggiungeva che l'autore aveva deciso di pubblicarli soprattutto per dare un contributo alla successiva discussione che si sarebbe tenuta nel congresso di Padova.³⁸ La vicenda merita di essere

³⁴ Su di lui cfr. la voce redatta da Antonio Carrannante in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 2011.

³⁵ Sulle diverse teorie elaborate riguardo alle modalità e all'efficacia dei sistemi penitenziari, cfr. ANNA CAPELLI, *La buona compagnia. Utopia e realtà carceraria nell'Italia del Risorgimento*, Milano, FrancoAngeli 1988.

³⁶ *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. II: *Lettere dei corrispondenti*, II, a cura di Carlo Agliati, Firenze-Bellinzona, Le Monnier-Casagrande 2005, p. 233.

³⁷ Sotto l'unico titolo *Delle carceri e del modo di migliorarne gli effetti a vantaggio dei prigionieri. Discorsi due di Giacinto Mompiani*, e i sottotitoli *Origine e modificazioni del sistema penitenziario* e *Tutela dovuta ai prigionieri liberati*, videro la luce in «Politecnico», v, 1842, fasc. XXIX, pp. 417-448. I testi preparatori in ACM, cart. 37, plico VIII, n. 1. Dei due interventi di Mompiani, *Sulle carceri e sul modo di ripararne le imperfezioni* e *Della tutela dei prigionieri usciti in libertà* furono pubblicati i resoconti anche in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno accademico 1841, Brescia, Tipografia della Minerva 1843, pp. 201-222.

³⁸ Gli estratti in questione furono effettivamente presentati al congresso padovano, come risulta dall'indice delle opere offerte, in *Atti della quarta riunione degli scienziati italiani tenuta in Padova nel settembre del 1842*, Padova, coi tipi del Seminario 1843, p. 581. I verbali, *ivi*, pp. 100-122, rivelano nella commissione la prevalenza dei fautori del modello dell'isolamento o filadelfiano in alternativa al modello silenzioso o auburniano o ad altri modelli misti. Il risultato venne positivamente commentato dallo stesso Mompiani nella sua lettera a Mauro Macchi del 5 ottobre 1842, conservata in ACM, cart. 10, plico IX, n. 7;

segnalata per più motivi: l'attenzione dello stesso Cattaneo per la materia penitenziaria in quel momento dibattuta³⁹ e più in generale per l'attività e i risultati dei congressi degli scienziati. Attento fin dalla prima riunione del 1839 a tale importante istituzione, il pensatore milanese sarebbe divenuto protagonista dei contrasti sorti in previsione del sesto congresso indetto nella città ambrosiana nel settembre 1844. Mompiani fornì materiali anche per questa scadenza.

NEL CANTIERE DELLE *NOTIZIE NATURALI E CIVILI SU LA LOMBARDIA*

Non è possibile richiamare se non sommariamente le circostanze che, in contrapposizione all'idea di una guida cittadina da offrire ai partecipanti al congresso del 1844, portarono il direttore del «Politecnico» insieme a una rete di altri esponenti a delineare l'ambizioso disegno di un'ampia disamina dei caratteri dell'intera regione. La pubblicazione nata a questo scopo è stata oggetto recentemente di un'edizione critica,⁴⁰ che ha affrontato diversi aspetti: il ruolo assunto dallo scrittore in relazione al gruppo di scienziati che condivisero l'intento e misero a disposizione i risultati delle loro ricerche, la presenza tra le sue carte dei materiali destinati alla parte dell'opera rimasta incompiuta.

Ai fini dell'analisi che stiamo conducendo, è opportuno rilevare che alla base del progetto erano il nesso tra «patrie municipali» e «patria comune» come perno della concezione di Cattaneo, la sua capacità di elaborare una visione organizzata secondo prospettive e ordini di grandezza differenti, il suo sguardo rivolto alle specificità e insieme il rifiuto, dichiarato nell'*Av-*

edita con omissioni in *Epistolario di Carlo Cattaneo*, 1, a cura di Rinaldo Caddeo, Firenze, Barbèra 1949, p. 418.

³⁹ La commissione ristretta costituita a Padova, composta tra gli altri da Mompiani e Alessandro Porro, aveva il compito di proseguire i lavori e di approntare un sunto in vista del successivo congresso di Lucca, e proprio a Cattaneo si dovette la stesura del *Rapporto* incluso in *Atti della quinta unione degli scienziati italiani tenuta in Lucca nel settembre del 1843*, Lucca, Giusti 1844, pp. 560-572. Il *Rapporto* comparve in varie riviste come gli «Annali universali di statistica» e la «Rivista europea» e, con il titolo *Sulla riforma carceraria. Rapporto fatto al Congresso scientifico di Lucca dalla Commissione eletta nel Congresso scientifico di Padova*, in «Politecnico», VI, 1843, fasc. XXXVI, pp. 592-605, in C. CATTANEO, *Scritti politici*, cit., I, pp. 184-200.

⁴⁰ C. CATTANEO, *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, cit.. L'edizione, in due volumi, curata da Giorgio Bigatti, comprende nel I quanto edito e nel II quanto raccolto da Cattaneo per il successivo volume non realizzato.

viso al lettore, delle «divisioni di paese così anguste e minute»⁴¹. Come è stato notato,⁴² la proposta era innovativa in quanto le *Notizie*, con il loro stesso impianto, erano portatrici di un'intenzionalità forte, espressione di un'intellettualità decisa a rivendicare un nuovo protagonismo superando le resistenze delle oligarchie di antica ascendenza patrizia.

Cattaneo, che svolse compiti di coordinamento, era una personalità dalla fisionomia spiccata e dalla impronta inconfondibile, che tendeva a considerare i testi altrui quasi metallo da fusione. Lo aveva dimostrato già nel «Politecnico», dove anche i suoi saggi più rilevanti erano spesso nati nella forma di lunghe recensioni. Ora un'impostazione analoga si riproponeva nelle *Notizie*, dove ancor più marcata si faceva la necessità di una convergenza e al tempo stesso di una specificità di apporti o «tessere», secondo l'espressione adottata dallo stesso scrittore. L'obiettivo, come esplicitamente affermato, non era ancora una costruzione compiuta, per la realizzazione della quale si sarebbero dovuti avviare analoghi studi in Italia e in Europa, ma una raccolta di materie prime, di pietre «scavate e dirozzate»⁴³ da deporre l'una accanto all'altra, in attesa che fosse possibile innalzare i piloni e trovare raccordi, aggetti e coperture per l'edificio. Per la precedenza concettuale, ma anche per la maggiore organicità del contenuto, l'obiettivo venne più facilmente raggiunto nel volume I, dedicato agli aspetti naturali della Lombardia, dove dai confini alle altitudini, dallo stato geologico alla meteorologia, i dati erano rifusi entro note descrittive accompagnate da tabelle e grafici nei quali i nomi delle città e delle province – ovviamente anche Brescia e il Bresciano – erano costantemente ripresi e confrontati.

Dopo il volume I, dedicato alla natura inorganica e organica, secondo il *Prospetto* apparso nel «Politecnico»⁴⁴ il volume successivo avrebbe dovuto affrontare una serie di temi così elencati: Popolazione, salute pubblica e soccorsi; Agricoltura, industria, commercio; Ordine pubblico; Linguaggio, istoria, legislazioni e cultura; Città e luoghi notabili. Per ciascuna delle voci erano previsti in dettaglio paragrafi più circoscritti, in cui la materia avrebbe dovuto essere organizzata. Per dare un'intonazione adeguata al lavoro

⁴¹ *Ivi*, I, p. 3.

⁴² MARCO MERIGGI, *Cattaneo, saggista militante*, in Roberto Balzani, Francesca Sofia, Giancarlo Consonni, Marco Meriggi *discutono* *Notizie naturali e civili su la Lombardia e La città principio ideale delle istorie italiane di Carlo Cattaneo*, «Contemporanea», VI, aprile 2003, n. 2, pp. 375-391, in particolare pp. 389-390.

⁴³ C. CATTANEO, *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, cit., I, p. 4.

⁴⁴ *Prospetto d'una raccolta di notizie naturali e civili sulla Lombardia, proposta da alcuni studiosi, per l'occasione del Congresso scientifico di Milano*, «Politecnico», VII, 1844, fasc. XXXVIII, pp. 212-222, in C. CATTANEO, *Scritti storici e geografici*, cit., I, pp. 309-324.

corale che nel volume giunto a conclusione si apprestava a presentare,⁴⁵ Cattaneo si concentrò nella stesura della celebre *Introduzione*, grande affresco delle vicende insubriche incastonate nella ricchezza e varietà del territorio, uno dei suoi saggi più giustamente celebrati per la ricchezza di elementi, ricompresi in una prospettiva storica che dalle origini dell'incivilimento in terra lombarda conduceva a un passato meno lontano.

Pur attento all'unitarietà del tutto, lo studioso attingeva alle conoscenze relative ai singoli centri sui quali apriva digressioni e squarci suggestivi, come quelli dedicati a Brescia sotto la signoria veneta e ai momenti drammatici vissuti dopo la battaglia di Agnadello. Varie erano le fonti utilizzate per la storia della città e del territorio⁴⁶ e accanto ad altri autori Cattaneo non dimenticò di citare quanto in corso di preparazione da parte di Gabriele Rosa.⁴⁷ All'apparizione delle *Notizie*, parole di apprezzamento giunsero presto da più parti e la «prefazione magnifica», venne tra gli altri elogiata proprio da Rosa, che alle sue congratulazioni aggiungeva quelle del conte Luigi Lechi, figura in vista nel panorama bresciano.⁴⁸

Piantato sulle fondamenta, l'edificio era tuttavia incompiuto e, come si è detto, solo recentemente i materiali preparatori hanno visto la luce grazie alla citata edizione critica, in funzione della quale – a causa della quantità di dati accumulati – l'Archivio cattaneano è stato vagliato dal curatore, al fine di identificare i documenti più specificamente destinati alla parte rimasta inedita della raccolta. I testi recuperati, suddivisi in due sezioni, bozze di stampa e testi manoscritti, sono quindi stati ricondotti al disegno originario. Nel volume II dell'attuale edizione si trovano raggruppati un

⁴⁵ Come osservato anche da Giorgio Bigatti nella *Nota introduttiva* a C. CATTANEO, *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, cit., I, p. LIV.

⁴⁶ In particolare GIUSEPPE NICOLINI, *Della storia bresciana. Ragionamento*, Brescia, N. Bettoni e compagni 1825. Come si legge in C. CATTANEO, *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, cit., I, p. 60 nota, nelle carte cattaneane (ACM, cart. 31, plico XIX, n. 7) esiste un ampio riassunto del testo di Nicolini, di mano di Cattaneo, da lui di poco rielaborato e trasferito nelle sue pagine.

⁴⁷ Di quest'ultimo era programmata al momento la stampa presso Redaelli dello studio *Genti stabilite fra l'Adda e il Mincio prima dell'Impero romano*, menzionato in C. CATTANEO, *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, cit., I, p. 36 nota a. La comunicazione inviata da Rosa il 21 novembre 1844 in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. II, II, cit., pp. 569-570, prova che lo stesso era in contatto con Cattaneo per i problemi editoriali e di contenuto legati al lavoro.

⁴⁸ Lettera di Rosa a Cattaneo del 5 dicembre 1844, *ivi*, p. 578. Figlio del conte Faustino, Luigi Lechi, laureato in medicina e cultore di scienze, aveva subito la carcerazione per la vicinanza al gruppo del «Conciliatore». In ACM, cart. 29, plico XVIII, n. 1 e cart. 31, plico XIV (B), tra i materiali preparatori per il volume II delle *Notizie*, scritti di mano di Cattaneo recano annotazioni che associano al nome di Lechi notizie circa l'agricoltura sul lago di Garda.

capitolo sulla popolazione, sicuramente ascrivibile a Cattaneo per le assonanze con il saggio pubblicato nel «Politecnico» alcuni anni prima; una serie di contributi di vari autori sulla situazione sanitaria, gli enti assistenziali e l'agricoltura delle Basse. Dopo i lavori rintracciati in bozze, quelli recuperati dai manoscritti compongono un quadro più frammentario, su argomenti diversi non organicamente ordinati. In entrambe le sezioni Brescia e il Bresciano sono inclusi e citati con dati diversi, dalla presenza degli istituti di ricovero alle origini delle sedi vescovili, dalle scuole ai teatri e alla loro storia. Finché nell'ultima parte il capoluogo diventa oggetto come altre città anche di una trattazione specifica in un capitolo,⁴⁹ frutto di stesure che videro il concorso di collaboratori come il già ricordato Giacinto Mompiani.⁵⁰

Interrotto dopo la stampa del volume I il progetto delle *Notizie naturali e civili su la Lombardia* e sospeso agli inizi del 1845 il «Politecnico», per alcuni anni Cattaneo esercitò intensamente il suo impegno di relatore della Società d'incoraggiamento d'arti e mestieri, che da Milano cominciava a estendere la sua attività alle province della regione.⁵¹ Su invito dell'Istituto lombardo, al quale le autorità avevano trasmesso quesiti posti dal Governo inglese in relazione ai problemi dell'Irlanda, egli riprese l'analisi dell'agricoltura lombarda come paradigma di un'agricoltura moderna, fondata sul binomio di intelligenza e capitale.⁵² Ma eventi epocali erano alle porte, che avrebbero portato sconvolgimenti profondi.

IN CAMPO APERTO

È superfluo evidenziare le conseguenze che il 1848 ebbe nella vita di

⁴⁹ Intitolato *Brescia*, il cui testo preparatorio si trova in ACM, cart. 32, plico xxix, n. 1; riportato in C. CATTANEO, *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, cit., II, pp. 411-426, con nota introduttiva che ne ricostruisce la genesi.

⁵⁰ Lo stesso approntò anche altri lavori per le *Notizie*, come un breve capitolo *Cenni sui sordo-muti*, che si legge *ivi*, pp. 88-89, con nota relativa ai materiali da lui forniti per la raccolta.

⁵¹ Le *Allocuzioni* pronunciate in occasione dei conferimenti dei premi della Società si trovano negli «Atti» della stessa editi da Bernardoni; quelle del 1845 e 1846, sotto il titolo *Industria e morale*, in C. CATTANEO, *Scritti economici*, cit., III, pp. 3-30.

⁵² *D'alcune istituzioni agrarie dell'Alta Italia applicabili a sollievo dell'Irlanda*. Le cinque lettere che recano questo titolo furono pubblicate nel «Giornale dell'I.R. Istituto lombardo e Biblioteca italiana», t. XVI, 1847, pp. 171-238, in C. CATTANEO, *Scritti economici*, cit., III, pp. 68-145. Segretario dell'Istituto lombardo era in quel periodo il bresciano Giovanni Labus, noto epigrafista.

Cattaneo come in quella degli abitanti della penisola e della Lombardia in particolare. Dopo le iniziali perplessità, a capo del Consiglio di guerra nella sua città egli divenne strenuo difensore delle ragioni dei combattenti, pur dovendo prendere atto della posizione prevalente del fronte moderato, raccolto al termine dell'insurrezione nel Governo provvisorio. A distanza di pochi giorni, a nome del Comitato di guerra che si era costituito, il 24 marzo lo scrittore poteva annunciare: «Milano, Pavia, Como, Bergamo, Brescia, Cremona, tutta la montagna, tre quarti della Lombardia sono in libertà»,⁵³ ma già il 31 marzo la sua decisione di abbandonare il Comitato di guerra sancì il suo allontanamento dai centri decisionali. Anche in questa fase non mancarono occasioni di contatti con Gabriele Rosa, che era giunto a Torino nel febbraio 1848 e alla notizia dell'insurrezione era accorso a Milano, dove collaborò per breve tempo alla redazione del foglio ufficiale «Il 22 Marzo». Esaurita la permanenza nella città ambrosiana, iniziò per Rosa una delle esperienze più importanti, la direzione dal 15 aprile al 29 luglio 1848 dell'«Unione», che a Bergamo fu il primo giornale democratico dell'Ottocento.⁵⁴

Dopo le dimissioni dal Comitato di guerra e in dissenso rispetto alla linea del Governo provvisorio, Cattaneo osservava con attenzione l'andamento delle operazioni militari avviate con la discesa in campo dell'esercito sabaudo. In modo particolare seguiva con partecipazione i movimenti delle colonne di volontari accorsi da località diverse d'Italia e anche dal Canton Ticino, che incalzando il nemico si erano spostate a est, verso Crema e successivamente Brescia, il Bresciano e il lago di Garda. Aprendo una polemica sempre più decisa contro la sottovalutazione da parte dei vertici militari dell'apporto di questi combattenti, in un articolo dell'«Italia libera»⁵⁵ egli descrisse gli spostamenti della colonna Manara che il 30 marzo era arrivata a Brescia, trovandovi in guarnigione le colonne Simonetta e Vicari, mentre contemporaneamente giungevano due battaglioni di truppe piemontesi.⁵⁶ In quelle pagine Cattaneo registrava con apprensione lo svolgimento dei fatti, che avrebbe ripreso con ulteriori dettagli nei suoi testi successivi, ma nel vivo degli avvenimenti il suo coinvolgimento divenne anche diretto.

⁵³ *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I: *Lettere di Cattaneo*, II, a cura di Margherita Cancarini Petroboni e Mariachiara Fugazza, Firenze-Bellinzona, Le Monnier-Casagrande 2005, p. 23.

⁵⁴ Per questa fase della biografia del patriota di Iseo, cfr. GIOVANNA ANGELINI, *Gabriele Rosa e l'esperienza dell'«Unione»*, «Nuova Antologia», ottobre-dicembre 1990, fasc. 2176, pp. 325-356 e gennaio-marzo 1991, fasc. 2177, pp. 353-373; cfr. inoltre quanto ripreso dalla stessa in *L'ideale e la realtà*, cit., dove a pp. 89-130 sono riportati interventi di Rosa apparsi nella testata.

⁵⁵ *Operazioni dei volontarj della colonna Manara dal 23 marzo al 12 aprile 1848*, «Italia libera», n. 43, 23 aprile 1848, in C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., IV, pp. 125-140.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 126-127.

Vista la situazione estremamente critica creata dagli insuccessi militari, il Comitato di pubblica difesa, formatosi a Milano negli ultimi giorni di luglio, deliberò infatti di avvalersi sia pur tardivamente e per pochi giorni della sua collaborazione. Il 1° agosto 1848 Cattaneo ebbe di conseguenza l'incarico di commissario «coi più ampj poteri» a Lecco, Bergamo e Brescia per promuovere opere difensive nelle valli alpine e subalpine, «eccitando lo spirito insurrezionale delle popolazioni mediante proclami, nominando commissarij locali e comitati per coadiuvare alle dette opere, facendo requisizioni di materiali, provvedendo ad approvvigionamenti di munizioni e viveri contro il rilascio di boni, stabilendo segnali per comunicazioni di notizie». ⁵⁷ Lo scrittore avviò la sua missione nell'alta Lombardia e, in possesso di lasciapassare e porto d'armi, ⁵⁸ si recò a Lecco; qui il 2 agosto stese una lettera per Garibaldi, ⁵⁹ che il 3 incontrò a Bergamo. Come da lui annunciato nello stesso giorno, avendo «intrapreso la visita della linea di difesa da Lecco a Bergamo», si mosse poi per andare «fin oltre Brescia». ⁶⁰ Per l'occasione sollecitò la collaborazione di Rosa, che non poteva però trascurare il compito di segretario del generale Saverio Griffini impegnato a presidio della città. ⁶¹ E proprio da Brescia Cattaneo mandava a Milano il 4 agosto il seguente resoconto:

In adempimento all'incarico affidatomi da codesto Comitato in data 1 corrente N. 116, espongo sommariamente che sono giunto a Brescia passando per Sarnico e Iseo, e che valendomi dei lumi di varj amici ho compiuto d'abbozzare la intera linea da Como a Brescia, base necessaria per tutte le ulteriori disposizioni. Qui comunicai la cosa al generale Griffini che attende a porre in difesa la città, fortificando il suo recinto e la collina dei Ronchi. ⁶²

La seconda parte della missiva informava tuttavia che «la forte posizione di Bagolino sopra il Caffaro» era già stata occupata da 500 austriaci e, di

⁵⁷ Il testo dell'incarico in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. II: *Lettere dei corrispondenti*, III, a cura di Gianluca Albergoni e Raffaella Gobbo, Firenze-Bellinzona, Le Monnier-Casagrande 2016, pp. 323-324.

⁵⁸ Come risulta dalla sua a Giuseppe Terzaghi nell'imminenza della partenza, in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I, II, cit., p. 58.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 59-60.

⁶⁰ *Ivi*, p. 60.

⁶¹ Così in G. ROSA, *Autobiografia*, cit., p. 108: «Cattaneo pochi giorni prima della resa di Milano era stato a Brescia per studiare i luoghi difendibili [...], ed avea desiderato che andassi con lui, ed a nome del Comitato di Milano mi avea chiesto a Griffini, il quale non mi volle liberare».

⁶² *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I, II, cit., p. 63.

fronte al precipitare degli eventi, la notte stessa del 4 passando per Sarnico Cattaneo tornò a Bergamo.⁶³ Qui abbozzò iniziative di cordinamento degli abitanti delle montagne e preparò messaggi per i Comitati di difesa delle diverse zone.⁶⁴ In questi testi si osserva l'ampiezza di prospettive con cui egli cercava di impostare la strategia da mettere in campo. Nelle sue disposizioni parlava di sette sezioni: i distretti di Caprino; di Almenno, Zogno e Piazza; di Alzano, Gandino e Clusone; di Trescore, Sarnico e Lovere; di Iseo, Gardone e Bovegno; di Preseglie, Gardone, Salò e Gargnano; infine di Valcamonica e Valtellina. Dava istruzioni su come avrebbero dovuto operare i comandanti di distretto e si sarebbero dovute organizzare le azioni. Indicazioni si leggono anche negli appunti di sua mano che si sono conservati.⁶⁵ Ma l'esecuzione di quanto delineato fu bloccata dalla notizia del rientro del nemico a Milano.

A causa degli ultimi avvenimenti che rendevano inevitabili l'esilio e la diaspora, Cattaneo riparò in Canton Ticino e poi a Parigi, dove ricevette una lettera di Enrico Cernuschi, il quale lo aveva affiancato come segretario e lo aggiornava sul percorso che aveva seguito tra Bergamasco e Bresciano, aggiungendo ulteriori dettagli sulla ritirata di Griffini da Brescia.⁶⁶ Nella capitale francese, accanto a compiti affidatigli dalla Giunta d'insurrezione nazionale Cattaneo ne assunse un altro a lui congeniale, quello di narratore dei recenti fatti. L'esigenza di esporre le vicende da poco trascorse lo indusse a dedicarsi con ritmi intensi alla sua celebre memoria in francese⁶⁷, dove entro il quadro più generale rievocò anche la breve missione condotta e il progetto da lui concepito, e rimasto inattuato, di un'estrema resistenza organizzata nei territori di Lecco, Bergamo e Brescia.⁶⁸ Esaurito in terra di Francia l'impegno della pubblicazione, prese la strada del ritorno a Lugano. Qui, evitando di raccogliere inviti diversi, preferì attendere soprattutto

⁶³ Lo si ricava da una sua comunicazione delle prime ore del mattino a Griffini, *ivi*, pp. 64-65.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 65-70.

⁶⁵ Riportati in C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., iv, pp. 162-165.

⁶⁶ *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. II, III, cit., pp. 333-335.

⁶⁷ *L'insurrection de Milan en 1848*, che nell'ottobre 1848 uscì a Parigi presso Amyot; in C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., iv, pp. 185-316, il testo è riprodotto con l'aggiunta, pp. 317-452, di stesure frammentarie rintracciate dal curatore Ambrosoli tra le carte dell'autore.

⁶⁸ Nel testo steso a Parigi, *ivi*, pp. 308-309, Cattaneo narrava che, per evitare incursioni dalle montagne, aveva proposto una linea che, dal lago di Garda al lago di Como, chiudesse gli sbocchi dalle valli alla pianura. Bergamo e Brescia erano «deux points saillants en dehors de la ligne», idea che aveva già trovato diffusa tra gli abitanti. Aggiungeva che l'eco degli avvenimenti milanesi si era fatta sentire nel momento in cui egli era prossimo «à imprimer une proclamation aux montagnards, pour les inviter à concourir à l'exécution du plan de défense».

alla versione italiana del suo lavoro,⁶⁹ con ampliamenti che tenevano conto di nuove fonti e portavano ulteriori argomenti riguardo alle responsabilità nel ritorno della Lombardia sotto il giogo austriaco. Accentuando le critiche nei confronti del sovrano e dell'esercito sabauda, con punte polemiche verso i vertici militari e tra loro il generale bresciano Teodoro Lechi,⁷⁰ Cattaneo vi perseguiva l'intento di dimostrare come egualmente esiziale fosse stata la condotta dei ceti dirigenti urbani di orientamento moderato, molto più ansiosi di porsi al riparo che di tutelare la vittoria delle popolazioni.

Dall'una all'altra stesura, anche grazie alla comparsa di testimonianze di combattenti, come la relazione sulla colonna Arcioni e sulla spedizione in Tirolo,⁷¹ non mancavano ampi riferimenti alle azioni dei volontari seguite fin dall'inizio con particolare attenzione. Brescia e il suo territorio tornavano ripetutamente nella narrazione, quella stessa città che avrebbe potuto difendersi con ben maggior decisione: «Brescia ha mura e un castello, e quarantamila abitanti, e i colli intorno sarebbero stati difesi, come altre volte, dai valorosi suoi valligiani, e questa volta anche dai volontari ch'erano da lungo tempo in quei monti». L'autore ricordava che, nei giorni della sua missione, l'aveva trovata «difesa da cinquemila uomini e diecisette cannoni, appieno tranquilla, quando il nemico era già in Cremona e in Lodi. Poteva difendersi come Vicenza e meglio».⁷² Era un diretto richiamo all'esperienza personale, con espliciti riferimenti agli umori antisabaudi riscontrati nelle popolazioni, «mancanti d'armi e di capi»: «A Brescia si fortificavano i colli; ma il popolo si lagnava dei capi albertisti».⁷³ Altro tema chiave era legato al nome di Saverio Griffini che, al comando dei suoi cinquemila uomini, l'11 agosto si era allontanato iniziando una difficile ritirata sui monti verso la Svizzera, da dove insieme alla maggioranza di coloro che lo seguivano si sarebbe poi recato in Piemonte: una vicenda cui Cattaneo rivolgeva critiche, come quelle espresse a proposito del ruolo del

⁶⁹ *Dell'insurrezione di Milano nel 1848 e della successiva guerra*, che vide la luce a Lugano, presso la Tipografia della Svizzera italiana agli inizi del 1849, in C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., iv, pp. 455-716.

⁷⁰ Agli esordi delle Cinque giornate Lechi, noto per il ruolo svolto nelle campagne napoleoniche, era stato nominato a Milano collaboratore della Municipalità allargata mentre era prigioniero degli austriaci in Broletto. Riacquistata la libertà, aveva avuto dal Governo provvisorio il comando delle forze militari, attirandosi i giudizi negativi di Cattaneo a causa delle tendenze albertiste e della scarsa simpatia nei confronti dei volontari.

⁷¹ *Relazione non ufficiale della spedizione militare in Tirolo, e specialmente delle operazioni della Colonna Arcioni*, Italia, maggio 1848. Sul tema cfr. CARLO MOOS, *Intorno ai volontari lombardi del 1848*, «Il Risorgimento», xxxvi, 1984, n. 2, pp. 113-159.

⁷² C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., iv, pp. 666-667.

⁷³ *Ivi*, p. 679.

generale Giacomo Durando.⁷⁴ La pubblicazione nelle due versioni, francese e italiana, della monografia suscitò come è noto forti contrasti. Tra le altre si registrarono le reazioni del generale Michele Napoleone Allemandi, già alla testa delle formazioni mobili dei volontari, che era accusato da Cattaneo di aver inteso il suo incarico soprattutto come fiancheggiamento dell'esercito sardo ed era da lui messo in discussione per lo scarso vigore e tempestività delle azioni condotte, indebolite anche dalla richiesta del comando piemontese di impegnare la colonna Manara a Peschiera e Castelnuovo.⁷⁵

La campagna del 1848 si era ormai chiusa con la sconfitta, il ritorno degli austriaci e la diaspora dei patrioti. Anche la tormentata primavera del 1849 stava per registrare esiti altrettanto drammatici. Da riferimenti epistolari brevi quanto intensi e allusivi emerge che Cattaneo, stabilito a Castagnola in terra elvetica, seguiva con tristezza e partecipazione gli ultimi eventi, come provano le parole da lui riservate alle Dieci giornate di Brescia e alle efferatezze patite dalla città.⁷⁶ Il territorio svizzero dove egli risiedeva era meta di diversi fuorusciti, che a causa dell'impegno vissuto si erano dovuti rifugiare oltre confine. Tra essi l'avvocato bresciano Giuseppe Campana, reduce da un ruolo attivo nel 1848.⁷⁷ Costretto ad allontanarsi era riparato in Canton Ticino dove, divenuto amico di Cattaneo, a quanto risulta ebbe forse qualche parte nei progetti di ripresa dall'esterno di iniziative nella penisola attraverso trame difficili da ricostruire in quanto rimaste allo stadio iniziale, destinate a essere troncate dai nuovi rovesci del 1849 e dalla fine della stagione rivoluzionaria.⁷⁸

⁷⁴ *Ivi*, p. 699.

⁷⁵ *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I, II, cit., pp. 135-143.

⁷⁶ Più tardi rievocate insieme ad altre pagine tragiche del recente passato in due sue lettere del 19 giugno e 9 novembre 1849 a Carlo Battaglini e a Ottavio Tasca, in cui parlava della «funerea disperazione» e degli «arsi vivi di Brescia», in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I, II, cit., pp. 114 e 128. A distanza di un decennio lo scrittore avrebbe di nuovo accennato alla sollevazione bresciana, rivolgendosi in inglese alla stampa d'oltremontana a proposito della situazione italiana, in una delle lettere datate gennaio 1859 apparse nel «Daily News», più esattamente nella seconda, uscita l'8 febbraio e riportata in C. CATTANEO, *Scritti politici*, cit., II, pp. 505-513; il riferimento a p. 512.

⁷⁷ In gennaio aveva presentato una mozione alla Congregazione municipale per sollecitare riforme dall'Austria e il 18 marzo era stato tra i fautori della costituzione di una Guardia civica. Membro del Governo provvisorio bresciano nel terzo Comitato di vigilanza, il 27 marzo era stato inviato con altri incontro alle truppe piemontesi che stavano sopraggiungendo.

⁷⁸ Circa il presunto sostegno prestato da Campana e da Cattaneo a un disegno insurrezionale per la Lombardia progettato nel 1849 da un gruppo di patrioti oltre confine e

LA MEMORIA DELLA RIVOLUZIONE

Sempre in quei mesi del 1849 si aprì un'altra pagina importante, e cioè la collaborazione di Cattaneo con la Tipografia Elvetica di Alessandro Reppi che aveva sede a Capolago, in terra ticinese. Nella convinzione che il lavoro storico fosse essenziale per creare l'opinione politica, venne avviata la collana dei «Documenti della guerra santa d'Italia». Tra i titoli realizzati vi fu il testo sull'insurrezione bresciana che, con dedica a Mazzini, Carlo Cassola compose per sostenere un'interpretazione repubblicana delle Dieci giornate e difendere l'opera sua e di Luigi Contratti come duumviri della rivolta.⁷⁹

Ma soprattutto, dopo la caduta di Roma e Venezia e la conclusione del ciclo di lotte, gli obiettivi di un'analisi delle responsabilità dei recenti fallimenti si tramutarono nel proposito di gettare luce sul periodo appena trascorso e di denunciare mediante un più esteso ricorso alle fonti il «fusionismo» che aveva ispirato le forze egemoni e gli errori compiuti nella campagna contro l'Austria. Con questi intenti Cattaneo varò con gli uomini della Tipografia l'*Archivio triennale delle cose d'Italia dall'avvenimento di Pio IX all'abbandono di Venezia*, che avrebbe dovuto raccogliere in forma sistematica e organizzata un'estesa massa di documenti. L'insieme di testi a stampa e manoscritti necessari per realizzare l'impresa crebbe fino a diventare un accumulo consistente, che assunse il nome di Archivio storico di Capolago o Archivio storico contemporaneo. Parallelamente venne elaborato il piano editoriale, delineato nel *Progetto e disegno* del settembre 1849⁸⁰ e poi nel *Manifesto* del gennaio 1850⁸¹. Se nelle intenzioni originarie il *corpus* avrebbe dovuto comprendere 36 volumi in tre serie, il peso econo-

abbandonato per il precipitare degli avvenimenti, la vicenda presenta lati piuttosto oscuri. Cfr. GIUSEPPE MARTINOLA, *Una mancata spedizione di profughi in Lombardia nell'estate del 1849*, «Bollettino storico della Svizzera italiana», s. IV, XIX, aprile-giugno 1944, n. 2, pp. 69-77, e dello stesso, *Aggiunte e inediti per la storia degli esuli. La mancata invasione della Lombardia (1849)*, «Bollettino storico della Svizzera italiana», XCII, luglio-settembre 1980, fasc. III, pp. 124-128. L'argomento è trattato anche in RINALDO CADDEO, *Una strana azione politico-militare organizzata a Milano nel marzo '49*, «Il Risorgimento», III, 1951, n. 2, pp. 106-120. Come si legge in questi contributi, Campana compare nei documenti insieme a un Cattaneo, difficile da identificare con certezza con l'autore dell'*Insurrection de Milan*. Per ulteriori elementi, cfr. *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I, II, cit., pp. 440-442.

⁷⁹ CARLO CASSOLA, *Insurrezione di Brescia ed atti ufficiali durante il marzo 1849*, Capolago, Tipografia Elvetica 1849.

⁸⁰ Firmato dallo scrittore con Francesco Dall'Ongaro e riportato in C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., IV, pp. 753-757.

⁸¹ *Ivi*, pp. pp. 758-773.

mico e le difficoltà sopravvenute indussero a ridimensionare il programma. Modificando i propositi di partenza, i testi selezionati per la stampa furono raggruppati secondo una successione cronologica e 'tagliati' in modo da riscuire funzionali alla ricostruzione. Documenti e atti riferiti a diverse zone erano fittamente affiancati, in brevi capitoli ordinati in progressione. Di impianto corale, l'opera finiva di conseguenza per mostrare direttamente l'impronta cattaneana, riprendendo il modello a «tessere» caro al federalista. Nel settembre 1850 apparve il volume I dedicato ai preliminari della rivoluzione.⁸² Con un incremento del numero dei documenti il volume II, che arrivava fino al 22 marzo 1848, uscì tra la fine di giugno e i primi di luglio del 1851.⁸³

Nella sequenza delle giornate, lo sguardo abbracciava molteplici realtà e nella mole dei materiali non ne mancavano di relativi a Brescia, come Cattaneo osservò menzionando i «molti opuscoli» che riferivano i fatti delle singole città «e principalmente quelli di Milano, di Como, di Brescia», citati nei brani «*veramente e seriamente narrativi*».⁸⁴ Tra le fonti utilizzate figuravano la monografia di Costanzo Ferrari⁸⁵ e giornali come la «Gazzetta di Brescia». Dai passi selezionati e riportati emergevano i punti salienti delle vicende bresciane: l'allarme e il combattimento svoltosi in città, il popolo padrone dell'arsenale, dei forni, delle caserme, la scelta compiuta dal Governo provvisorio di consentire al nemico l'abbandono il 22 marzo del Castello.⁸⁶ La mediazione del ceto nobile aveva evitato lo scontro con gli austriaci, ma prestava il fianco alle polemiche dei repubblicani.⁸⁷

Nelle parti di commento Cattaneo esponeva con tagliente chiarezza l'interpretazione a sostegno della quale aveva avviato con gli uomini di Capolago l'ambizioso progetto editoriale. Attraverso la serie di brani riportati, nella miriade di situazioni registrate in località diverse, suo intento era

⁸² *Archivio triennale delle cose d'Italia dall'avvenimento di Pio IX all'abbandono di Venezia*, s. I, I: *Preliminari dell'insurrezione di Milano riferiti al moto generale d'Italia*, Capolago, Tipografia Elvetica 1850, in C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., v, t. I, pp. 1-654.

⁸³ *Archivio triennale delle cose d'Italia dall'avvenimento di Pio IX all'abbandono di Venezia*, s. I, II: *Le Cinque giornate di Milano riferite al moto generale d'Italia*, Capolago, Tipografia Elvetica 1851, in C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., v, t. I, pp. 655-1466.

⁸⁴ *Ivi*, p. 660.

⁸⁵ COSTANZO FERRARI, *Gli ultimi cinque giorni della servitù bresciana. Relazione storica*, Brescia, Quadri 1848.

⁸⁶ C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., v, t. I, pp. 1295-1311.

⁸⁷ Sul tema, cfr. SERGIO ONGER, «Popolo» e ceti dirigenti a Brescia dal 1848 alle Dieci giornate, in *Il popolo in rivolta* (Atti del Convegno in occasione del 150° delle Dieci giornate di Brescia, Brescia 26-27 marzo 1999), a cura di Sergio Onger, Brescia, Morcelliana 2002, pp. 89-110, in particolare pp. 89-93.

mostrare la determinazione degli abitanti non abbastanza assecondata dai gruppi dirigenti, attendisti e sempre troppo cauti rispetto alle necessità del momento. I fatti bresciani erano ripresi a conferma dei giudizi formulati. Così, nell'*Avviso al lettore* premesso al volume II lo scrittore non esitava a stigmatizzare i «quattro giorni che Brescia indugiò a cominciare il combattimento» e il potere esercitato sul popolo dalla «fatale congrega nella quale pose allora e poi l'ostinata sua fede». ⁸⁸ Nelle *Considerazioni* che dopo la serie dei brani raccolti proponevano in chiusura un bilancio di quanto riportato, egli esplicitamente affermava che a Brescia «i maggiorenti, indettati da Torino, e resi imbecilli da quella speranza, raffrenarono l'impeto del popolo; lo persuasero (cosa quasi incredibile) ad aspettare rassegnato *le sue sorti da quelle della combattente Milano*». In tal modo quegli «improvvisi ozj, quando Milano combatteva» erano stati «scontati nel foco e nel sangue». ⁸⁹ Ancora, osservava che «Brescia, per effetto dei molti esuli, era la città più allacciata dalle influenze azegliane» e avanzava critiche sulla eccessiva cautela di figure in primo piano come Giacinto Mompiani, Francesco Longo e Luigi Lechi, ⁹⁰ e sulle responsabilità del «governo fusionario di Brescia», per aver «predicato ai popoli la *quiete* e il *rispetto* agli austriaci», mentre solo «tratto tratto, li indocili volontarj infrangevano il santo precetto». ⁹¹

A causa di un insieme di difficoltà, l'impresa editoriale avviata con tanto impegno a Capolago si stava tuttavia arenando e il volume III fu portato faticosamente a termine presso un'altra stamperia ⁹². Questo volume, che copriva l'arco cronologico fino al 7 aprile 1848, conteneva varie testimonianze circa i volontari ⁹³ e atti relativi al Governo provvisorio bresciano, ⁹⁴

⁸⁸ C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., v, t. I, p. 662.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 1397-1398.

⁹⁰ *Ivi*, p. 1413.

⁹¹ *Ivi*, p. 1446.

⁹² *Archivio triennale delle cose d'Italia dall'avvenimento di Pio IX all'abbandono di Venezia*, s. I, III: *I sedici giorni tra l'uscita di Radetzky da Milano e il primo combattimento coi Piemontesi*, Chieri, Tipografia Sociale 1855, in C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., v, t. II, pp. 1469-2502.

⁹³ *Ivi*, p. 2160, si trova ad esempio inserito, sotto la data del 1° aprile, il resoconto dell'arrivo di 500 volontari bergamaschi, essendo già in presenza le divisioni Arcioni e Manara. Si informava inoltre dell'arrivo dei reggimenti piemontesi, cui il Governo provvisorio bresciano aveva mandato incontro come suoi rappresentanti Filippo Ugoni, Marziale Ducos e l'avvocato Giuseppe Campana.

⁹⁴ Tra le fonti utilizzate nel volume, il manoscritto «Memoria di un membro del governo provvisorio di Brescia» e la *Raccolta dei decreti, avvisi, proclami, ecc. emanati dal Governo Provvisorio di Brescia dai diversi Comitati e da altri dal giorno 19 marzo 1848 in avanti*, Brescia, Quadri 1848.

mentre nelle osservazioni di commento presenti nell'*Avviso al lettore* lo scrittore ripeteva le sue riserve sulla condotta dei responsabili cittadini.⁹⁵ La fine dello stabilimento di Capolago nel 1853 aveva provocato nuove angustie e preoccupazioni; per il resto dei suoi giorni Cattaneo si sarebbe interessato alla destinazione dei materiali accumulati in funzione della continuazione della raccolta, perorando inutilmente presso Francesco Crispi la ripresa della pubblicazione.⁹⁶

Negli anni successivi, mentre negli ambienti patriottici si assisteva al consolidamento dell'orientamento filosabaudo rafforzato dall'ascesa di Cavour, si intensificarono i legami dello studioso con la realtà ticinese dove era ormai inserito da consigliere ascoltato dei liberal-radicali. I suoi contatti con l'Italia proseguivano prevalentemente attraverso i canali del giornalismo, come dimostra la collaborazione con il «Crepuscolo» dove, su sollecitazione di Carlo Tenca e in seguito alla comparsa di una nuova edizione di Giuseppe Ferrari,⁹⁷ Cattaneo riprese un argomento che come si è visto era diventato elemento chiave della sua visione storica: il ruolo decisivo dei centri urbani e delle connesse dinamiche territoriali nelle vicende millenarie della penisola. Ne derivò uno degli scritti più noti della sua produzione: il lungo saggio sulla città del 1858,⁹⁸ dove il pensatore milanese stese e ampliò quanto anticipato in altri studi. Dopo le *Notizie* sulla Lombardia il testo rappresentò un significativo punto d'arrivo, uno dei suoi contributi più importanti all'interpretazione del cammino della civilizzazione italiana.⁹⁹ Come accaduto in precedenti scritti usciti dalla

⁹⁵ Cfr. ad esempio C. CATTANEO, *Tutte le opere*, cit., v, t. II, p. 1475.

⁹⁶ Fino alla sua morte nel 1869 egli avrebbe coltivato la speranza di un rilancio del progetto. A conclusione di lunghe trattative, Carolina Zanchi, moglie di Alessandro Repetti, titolare dell'Elvetica, avrebbe completato la cessione a Crispi. Per questo motivo tale nucleo avrebbe seguito, tra Palermo e Roma, gli spostamenti dell'archivio e della biblioteca dello statista siciliano.

⁹⁷ GIUSEPPE FERRARI, *Histoire des révolutions d'Italie ou Guelfes et Gibelins*, realizzata in quattro volumi nel 1858 a Parigi presso Didier.

⁹⁸ *La città considerata come principio ideale delle istorie italiane*, che uscì in quattro parti nel «Crepuscolo», IX, nn. 42, 44, 50 e 52 del 17 ottobre, 31 ottobre, 12 dicembre e 26 dicembre 1858, pp. 657-659, 689-693, 785-790, 817-821, in C. CATTANEO, *Scritti storici e geografici*, cit., II, pp. 383-437. In ACM, cart. 11, plico XI, nn. 1-5, le versioni manoscritte e a stampa.

⁹⁹ Tra i molti i titoli presenti nella vasta bibliografia sull'argomento, cfr. LUCIO GAMBÌ, *Da città ad area metropolitana*. I. *Botero e Cattaneo*, in *Storia d'Italia*, v, *I documenti*, parte I, Torino, Einaudi 1973, pp. 370-373; LUIGI AMBROSOLI, *Cattaneo e i problemi del territorio* e DELLA CASTELNUOVO FRIGESSI, *La città nella storia d'Italia*, in *L'opera e l'eredità di Carlo Cattaneo*, a cura di Carlo G. Lacaita, Bologna, Il Mulino 1975, I, pp. 245-263 e 265-282; CESARE DE SETA, *Città e territorio in Carlo Cattaneo*, «Studi storici», XVI, 1975, n. 2, pp. 439-460; GIUSEPPE ARMANI, *Le due fasi del federalismo di Cattaneo: le «Notizie» e «La città»*,

sua penna, questo lavoro includeva nuovamente riferimenti a Brescia,¹⁰⁰ dalla vita antica e complessa e cuore di un variegato territorio.¹⁰¹

È interessante rilevare che con la rivista collaborava nello stesso periodo un bresciano di una generazione più giovane, Giuseppe Zanardelli, già attivo nel 1848-1849. Sua fu in particolare una serie di *Lettere sull'Esposizione bresciana*, uscite a partire dall'agosto 1857 e raccolte anche in volume. Stese nell'ambito del programma della testata di Tenca di produrre una descrizione delle condizioni economiche, sociali e culturali delle parti diverse d'Italia, le lettere di Zanardelli, andando al di là della semplice corrispondenza giornalistica, ambivano ad approfondire le cause dei problemi della città e del territorio. Ispirandosi, come è stato osservato, alle cattaneane *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, esse riflettevano il tentativo di «elaborare una nuova statistica generale della provincia di Brescia», esprimendo un'opinione articolata sulle condizioni per una rinascita economica della provincia stessa.¹⁰²

DOPO IL 1859

Svolte epocali erano intanto alle porte. Gli sviluppi militari della seconda guerra d'indipendenza produssero un radicale mutamento di scenario. Progetti interrotti furono ripresi, un'intera classe dirigente che aveva vissuto per anni nell'emigrazione ricomponeva le sue file. Mentre si assisteva all'avvicendamento degli uffici e delle cariche, anche il mondo della carta stampata fu investito dall'eccitazione del momento, cui subentrò ben presto lo sconcerto per l'armistizio di Villafranca e le dimissioni di Cavour. Le

nella raccolta di saggi dello stesso Armani *Notizie su Carlo Cattaneo*, Roma, Edizioni Archivio Trimestrale 1987, pp. 31-56; MARTIN THOM, *City, Region and Nation: Carlo Cattaneo and the Making of Italy*, «Citizenship Studies», III, 1999, n. 2, pp. 187-201; gli interventi raccolti sotto il titolo Roberto Balzani, Francesca Sofia, Giancarlo Consonni, Marco Meriggi *discutono* *Notizie naturali e civili su la Lombardia e La città principio ideale delle istorie italiane di Carlo Cattaneo*, cit.

¹⁰⁰ Cfr. i passi che si leggono in C. CATTANEO, *Scritti storici e geografici*, cit., II, pp. 407 e 421.

¹⁰¹ In continuità con le sue prospettive ostili alla politica sabauda, confermate dalle vicende del 1848, Cattaneo non mancò di inserire nel saggio una allusione critica ai pericoli creati dalla mire egemoniche del Regno sardo e alle conseguenze che esse avrebbero potuto comportare. Per le reazioni di Tenca e la decisione di quest'ultimo di sopprimere il passo in questione, cfr. RINALDO CADDEO, *Carlo Tenca censore... del "Crepuscolo"*, «Il Risorgimento», I, 1949, n. 2, pp. 122-123.

¹⁰² SERGIO ONGER, *Verso la modernità. I bresciani e le esposizioni industriali 1800-1915*, Milano, FrancoAngeli 2010, pp. 110-111.

pagine dei giornali erano occupate da articoli di commento. Grande eco suscitavano soprattutto le misure introdotte dal governo La Marmora-Rattazzi che, deludendo le speranze di maggiore cautela e gradualità, procedette in tempi ravvicinati alla 'piemontesizzazione', attraverso l'estensione alla Lombardia di leggi e ordinamenti del Regno sardo.¹⁰³ Causa di contrasti e malcontenti fu in particolare la legge 23 ottobre 1859 sull'ordinamento comunale e provinciale, che riconosceva agli enti locali autonomie limitate. Di fronte al quadro in trasformazione, a Milano i giornali riflettevano le differenze delle opinioni e degli schieramenti, e anche a Brescia le posizioni si dividevano tra l'orientamento ministeriale della «Sentinella» e la sinistra democratica rappresentata dalla «Gazzetta provinciale di Brescia».¹⁰⁴

Il fuoco delle polemiche si riaccese all'apertura del nuovo anno in previsione delle elezioni amministrative, alle quali sarebbero seguite in marzo le elezioni dei deputati lombardi al Parlamento. In prossimità delle consultazioni la partita da giocare era cruciale. E così nel «Piccolo Corriere d'Italia» Giuseppe La Farina avviò a nome della Società Nazionale la sua campagna per escludere dalle candidature tutti coloro che non si mostrarono incondizionatamente fautori dell'unitarismo monarchico. Sulla stessa linea si muoveva da Torino l'«Opinione», mentre sempre nella capitale sabauda prospettive diverse erano espresse dal «Diritto». Iniziò un dibattito pubblico che aumentò di intensità ed ebbe al centro proprio la figura di Cattaneo, non solo a Milano ma in altre località.¹⁰⁵

Superata la tornata delle amministrative e mentre si apriva il confronto in vista delle elezioni al Parlamento di Torino, intervenne un fatto foriero di sviluppi. Valutando le buone probabilità di ottenere consensi, Gabriele Rosa da presidente del Circolo elettorale di Bergamo rivolse l'offerta per un collegio bergamasco a Cattaneo, che continuava a risiedere nel vicino

¹⁰³ Per una bibliografia di massima sull'importante tema, cfr. FRANCO CATALANO, *Motivi politici e sociali nella lotta per l'autonomia lombarda (1859-1860)*, «Belfagor», XVII, 1962, fasc. II, pp. 153-170 e fasc. III, pp. 256-270; NICOLA RAPONI, *Politica e amministrazione in Lombardia agli esordi dell'unità. Il programma dei moderati*, Milano, Giuffrè 1966; GIORGIO RUMI, *Tra particolarismo e Stato nazionale: il caso della Lombardia (1859-1861)*, in *Dallo Stato di Milano alla Lombardia contemporanea*, a cura di Silvia Pizzetti, Milano, Cisalpino-Goliardica 1980, pp. 277-294; DANIELA MALDINI CHIARITO, *Milano: speranze e diffidenze, in 1860-1861 Torino Italia Europa*, a cura di Walter Barberis, Torino, Archivio Storico della Città di Torino 2010, pp. 105-135.

¹⁰⁴ Per un quadro della situazione nel periodo cfr. LUIGI AMEDEO BIGLIONE DI VIARIGI, *Brescia città del Regno di Sardegna (1859-1861)*, in *Brescia nell'Italia. Giornate di studio per il centocinquantesimo anniversario dell'Unità nazionale*, a cura di Luciano Faverzani, Brescia, Grafo 2015, pp. 99-107.

¹⁰⁵ Cfr. i molti riferimenti al riguardo in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I: *Lettere di Cattaneo*, IV, a cura di Mariachiara Fugazza, Firenze, Le Monnier 2019.

Cantone elvetico. Senza informarlo mise poi a disposizione della stampa la replica, contenente vivaci accenti anticavouriani,¹⁰⁶ che apparve il 2 febbraio 1860 nel «Diritto» e successivamente nelle milanesi «Libertà», «Vanguardia» e «Popoli uniti». Le ripercussioni furono violentissime. Mentre fino ad allora l'ostilità verso il pensatore conosciuto come il massimo esponente del federalismo era venuta soprattutto dagli organi lafariniani, la «Perseveranza», voce autorevole dei moderati milanesi, fece uscire un lungo articolo critico, non firmato ma di mano di Antonio Allievi.¹⁰⁷

Se nella sua città natale Cattaneo era sostenuto da formazioni e testate di tendenza democratica o liberale-indipendente, che contro il giudizio degli avversari e nonostante gli echi della lettera data alle stampe da Rosa lo identificavano come degno rappresentante degli interessi cittadini, il suo nome fece la sua comparsa anche in altri centri lombardi. Così accadde a Cremona, dove da parte di un comitato Giovanni Cadolini gli offrì una candidatura, suscitando in un primo momento in lui un reazione reticente¹⁰⁸ e poi un'accezione di fatto. Lo stesso si verificò a Sarnico dove, grazie alla citata iniziativa di Gabriele Rosa relativamente alla provincia bergamasca, l'11 marzo Cattaneo ricevette la stessa proposta dal presidente del locale Circolo elettorale, l'ingegner Attilio Fedrighini dell'Ateneo di Brescia, che per la verità trascurando le divergenze non dubitò di poter indicare come programma condiviso «Indipendenza ed unione, libere istituzioni, civili progressi» sotto l'egida del sovrano sabauda.¹⁰⁹

A differenza di Milano, Cremona e Sarnico, in vista delle elezioni nessuna iniziativa organizzata si registrò a Brescia a sostegno di una possibile candidatura dello scrittore. In contatto con lui erano rimasti alcuni esponenti cittadini che, rientrati dopo l'esilio seguito al 1848, lamentavano il loro sostanziale isolamento e non nascondevano la loro insofferenza. Tra essi l'avvocato Giuseppe Campana, che come si ricorderà aveva condiviso un periodo di permanenza in Canton Ticino. Memore della loro passata amicizia il legale scrisse a Cattaneo il 25 gennaio 1860¹¹⁰ e indirizzandosi a lui il 7 febbraio quest'ultimo si lasciò andare a giudizi assai netti: «La tua Brescia è la città che finora mi mostra il minore grado di benevolenza; mi pare un popolo in tutela. Si è sempre *fidato* tanto nel *fare* quanto nel

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 270-271.

¹⁰⁷ Carlo Cattaneo, «La Perseveranza», 5 marzo 1860.

¹⁰⁸ *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I, IV, p. 291.

¹⁰⁹ ACM, cart. 7, plico xxvi, n. 74. La risposta inviata dallo studioso il 19 marzo in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I, IV, cit., pp. 303-304.

¹¹⁰ ACM, cart. 7, plico xxvi, n. 20.

non fare; e mi par piuttosto a torto che a ragione». ¹¹¹ Altrettanto esplicito il successivo commento di Campana. Il popolo di Brescia, benché «il più eroico» d'Italia era a giudizio dell'avvocato il più facile a lasciarsi «abbindolare» dai suoi nemici, che erano riusciti a creare forti ostilità contro chi aveva fama di repubblicano. ¹¹²

Il dialogo a distanza coinvolse un altro interlocutore, Giuseppe Guerzoni, futuro segretario di Agostino Depretis e biografo di Garibaldi ¹¹³ che, originario del Mantovano e combattente nel 1859 nei Cacciatori delle Alpi, stava trascorrendo un soggiorno in famiglia nel Bresciano e si era offerto per una collaborazione al «Politecnico», il mensile che Cattaneo aveva deciso di riavviare per far udire la sua voce in presenza delle svolte epocali del 1859-1860 ¹¹⁴. Nell'imminenza delle elezioni Guerzoni si indirizzò allo scrittore formulando amare considerazioni critiche riguardo alla situazione locale. Città «di braccio e di cuore», Brescia a suo dire non aveva «mente politica» e per questo era dominata dallo strapotere degli «antichi fusionisti», con la conseguenza delle «servili adulazioni» per Cavour e della condanna di coloro che si preoccupavano semplicemente di raccomandare «un po' di dignità nazionale e un po' di coscienza delle libertà». ¹¹⁵

Mentre questi scambi epistolari riflettono le perplessità e delusioni di chi a Brescia non si riconosceva nel clima del momento, la stampa cittadina raccoglieva l'eco dei dibattiti in corso altrove. Polemizzando con alcuni giornali milanesi a causa delle loro posizioni antigovernative, la «Sentinella» prese ad esempio la parola e il 23 febbraio nell'articolo *Elezioni, Annessione ed Armamento* definì indispensabile accertare gli orientamenti annessionisti dei candidati. Il 3 marzo sempre la «Sentinella», associandosi al «Piccolo Corriere d'Italia» nella deprecazione per la «inqualificabile lettera» cattaneana apparsa il mese precedente, dichiarò di dissentire apertamente dal torinese «Diritto», favorevole alle candidature di Cattaneo e Ferrari

¹¹¹ *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. 1, IV, cit., p. 282.

¹¹² Lettera di Campana a Cattaneo del 20 marzo 1860 in ACM, cart. 7, plico xxvi, n. 84. Campana fu autore l'anno seguente di un *Discorso sulla pretesa immunità dei beni ecclesiastici e sul potere temporale dei Papi*, Brescia, Tipografia Venturini 1861.

¹¹³ Cfr. la sua monografia *Garibaldi*, edita a Firenze da Barbèra nel 1882.

¹¹⁴ Lettera di Guerzoni del 22 gennaio 1860 in ACM, cart. 7, plico xxvi, n. 17. La risposta del 7 febbraio 1860, riguardo agli argomenti proposti dallo stesso per la rivista, in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. 1, IV, cit. pp. 279-280.

¹¹⁵ Lettera di Guerzoni a Cattaneo del 19 marzo 1860 in ACM, cart. 7, plico xxvi, n. 81. Il mittente partecipò poi all'impresa dei Mille. Sulla sua figura, sull'evoluzione delle sue posizioni politiche e sulla sua attività pubblicistica e letteraria, fino alla scomparsa avvenuta a Montichiari nel 1886, cfr. la voce redatta da Fulvio Conti in *Dizionario biografico degli Italiani*, LX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 2003.

«per i meriti personali e privati». Non mancarono naturalmente obiezioni e risposte da parte delle testate chiamate in causa. Il che accadde soprattutto con il «Diritto» che, critico del modello di imposta sulla rendita proposto da Emilio Broglio, nell'articolo *I faccendieri di Milano*, pubblicato il 24 marzo, adottò toni vibratamente polemici, accusando il «circolo Broglio» di voler trasformare in «un intrigo» l'esercizio «del più importante diritto civile» e di puntare soprattutto al controllo della provincia. Lo dimostrava proprio la «Sentinella», che a detta del «Diritto» aveva ripreso gli attacchi a Cattaneo dell'«Unione liberale» di Torino con l'intento di conquistare i consensi dei possidenti bresciani.

Il 25 marzo 1860 ebbe infine luogo la prima tornata, alla quale ne seguirono diverse altre, in caso di ballottaggio o per riempire i molti vuoti causati dalla presenza simultanea di candidati in più collegi. Eletto a larga maggioranza nel v collegio di Milano, Cattaneo ebbe la meglio con ampio margine anche a Cremona ed egualmente, dopo un ballottaggio, a Sarnico.¹¹⁶ Da Bergamo il 29 marzo Rosa si affrettò a salutare con toni entusiastici la vittoria:

Ad onta del molto agitarsi del partito de' nobili e del clero il partito liberale trionfò nel ballottaggio d'oggi qui ed a Sarnico. A te era contrapposto il nobile Scotti di Bergamo, ed ebbe 17 voti contro 160 raccolti sopra di te a Sarnico. [...] Ti confesso che vado superbo pel mio caro lago che ti abbia eletto. I laghisti, se ben guardi, si mostrano, come i marinai, molto liberali. Zanardelli il più liberale della Bresciana, fu eletto ad Iseo, Ferrari a Luino. Qui tu non potevi essere eletto che a Sarnico, e là concentravi miei sforzi.¹¹⁷

Di fronte alla necessità della scelta tra i collegi che lo avevano designato, Cattaneo optò comprensibilmente per Milano. I seggi di Cremona e Sarnico restavano quindi da assegnare attraverso nuove chiamate alle urne. Ciò indusse un patriota originario di Adro a rivolgersi a lui. Era Gaetano Bargnani, che aveva alle spalle una lunga militanza politica. Affiliatosi alla Giovine Italia e impegnato nelle file del mazzinianesimo, nel 1833 era stato costretto all'emigrazione in Svizzera, Francia e Inghilterra. Rientrato in patria, aveva partecipato al 1848 bresciano come membro del Governo provvisorio e a Parigi nell'agosto dello stesso anno aveva firmato con Cattaneo e con altri, fra cui Cristina Trivulzio di Belgiojoso, una petizione

¹¹⁶ Per l'esito complessivo delle elezioni nella regione, cfr. GIANFRANCO CHIERCHINI, «Le cariatidi del ministero»: rappresentanza nazionale e vita politica in Lombardia agli esordi dell'unità, «Nuova rivista storica», LXII, 1978, fasc. I-II, pp. 82-120.

¹¹⁷ ACM, cart. 7, plico xxvi, n. 105. *Ivi*, n. 104, il colorito resoconto inviato da Fedrighini lo stesso giorno sui festeggiamenti indetti a Sarnico in seguito ai risultati.

all'Assemblea nazionale francese.¹¹⁸ Successivamente a Torino era stato attivo nei circoli democratici e aveva avuto un breve mandato parlamentare per il collegio di Ivrea. A distanza di un decennio, gli eventi del 1859 gli avevano fatto sperare di poter concorrere a un nuovo mandato nella terra natale, ma si era trovato di fronte a difficoltà, di cui scrisse a Cattaneo il 6 aprile 1860.¹¹⁹ A suo dire, cedendo a «grette passioni» e a «meschine ambizioni», nel collegio di Adro aveva dovuto far posto al toscano Giovan Battista Giorgini. Egli chiedeva di conseguenza di essere raccomandato agli elettori di Sarnico, ma i suoi tentativi risultarono vani. Dopo l'opzione di Cattaneo per Milano, a Sarnico non venne infatti ammesso alle successive tornate, che sancirono la nomina di Guido Susani; ad Adro, nei ballottaggi seguiti all'opzione di Giorgini per Siena, il seggio andò al conte Oreste Biancoli¹²⁰.

Nonostante i consensi raccolti, si faceva nel frattempo sempre più chiara la volontà di Cattaneo di considerare solo una dimostrazione morale l'esito delle urne che era stato a lui così favorevole.¹²¹ Confermando la propria estraneità a una vita parlamentare dalla quale si sentiva lontano, egli riteneva il «Politecnico», di cui come si è detto aveva avviato una nuova serie, la vera tribuna per formulare le sue proposte su istruzione, armamento, politica ferroviaria. E soprattutto ribadire le prospettive di un federalismo che, alla luce degli avvenimenti, intendeva ora in linea prioritaria come necessità di evitare l'imposizione affrettata ai territori annessi di misure di uniformazione amministrativa e legislativa.

L'intento di opporsi alla logiche annessioniste portò come è noto Cattaneo con altri democratici nel 1860 a Napoli, dove fu nella cerchia di Garibaldi e si adoperò invano per contrastare l'indizione immediata del plebiscito. Negli anni postunitari, scegliendo di rimanere in Canton Ticino e rientrando solo occasionalmente in territorio italiano, egli si mantenne attento osservatore e continuò a criticare attraverso i canali della stampa la politica del nuovo Regno, incapace ai suoi occhi di salvaguardare le speci-

¹¹⁸ Riportata in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I, II, cit., pp. 70-71.

¹¹⁹ ACM, cart. 7, plico XXVI, n. 114. La risposta del milanese, che l'8 aprile dichiarava la sua scarsa possibilità di incidere sulla situazione, in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I, IV, cit., p. 318.

¹²⁰ Cfr. G. CHIERCHINI, «*Le cariatidi del ministero*»: *rappresentanza nazionale e vita politica in Lombardia agli esordi dell'unità*, cit., pp. 112 e 119. Nel 1862 Bargnani diede alle stampe a Torino *La politica del Governo, o Vogliamo Roma*. Candidato di nuovo nel 1865, si ritirò poco dopo dalla vita pubblica e morì a Milano nel 1878.

¹²¹ Significativa, in *Carteggi di Carlo Cattaneo*, s. I, IV, cit., pp. 320-321, la risposta dell'11 aprile 1860 a Gabriele Rosa, che aveva inizialmente tentato di indurlo ad andare alla Camera.

ficità e le esigenze delle aree d'Italia aggregate nel percorso di unificazione. Coltivando gli antichi rapporti di amicizia, in una corrispondenza nella quale a motivi di dissenso dal quadro generale si intrecciavano amarezze personali, rimase in contatto con Gabriele Rosa, che non mancò di stabilire un eloquente parallelismo nella scelta comune di un civile ritirarsi dall'arena politica.¹²²

Il proposito di Rosa non fu comunque definitivo. Il 1867 segnò infatti l'ingresso dell'iseano nella Deputazione provinciale di Brescia. La circostanza gli diede l'occasione per precisare e rafforzare la battaglia per l'autogoverno locale che avrebbe perseguito con una serie di pubblicazioni. E proprio l'attenzione per questi temi rappresenta uno dei principali punti di convergenza con il lascito cattaneano: l'idea di un assetto da costruire attraverso le autonomie e la linea di difesa del Comune senza riguardo alla dimensione dello stesso.

Nei quasi tre decenni che andarono dalla scomparsa nel 1869 dell'antico maestro e amico alla conclusione della sua stessa esistenza, Rosa tenne fede a un repubblicanesimo che senza rigide contrapposizioni raccogliesse l'eredità del pensatore milanese. Presente nel Circolo repubblicano di Brescia e al congresso romano delle Associazioni repubblicane nel 1878, promotore l'anno successivo del convegno per la nascita della Consociazione repubblicana della Lombardia, il patriota di Iseo si impegnò sulla stampa per la diffusione dei principi in cui si riconosceva. La sua lunga attività lo mise in rapporto con altri come Arcangelo Ghisleri e gli procurò la collaborazione con diverse testate, a cominciare dai periodici promossi da quest'ultimo.

Insieme agli esponenti della cerchia degli amici e sodali di Cattaneo e cioè Agostino Bertani, Jessie White e Alberto Mario, Rosa si distinse inoltre come si è già ricordato nella cura della pubblicazione delle opere dell'autore dell'*Insurrection de Milan*, che dopo laboriose trattative iniziò nel 1881 presso Le Monnier.¹²³ Successivamente appoggiò e sostenne Jessie White Mario nella difficile impresa dell'edizione degli scritti politici e di un primo nucleo delle lettere.¹²⁴ Furono iniziative editoriali significative che, nonostante i limiti più tardi evidenziati, misero a disposizione testi

¹²² Come si legge in G. ROSA, *Cenni autobiografici*, Milano, Tipografia degli operai 1891, pp. 28 e 38.

¹²³ Nell'ambito dell'edizione delle *Opere edite ed inedite* di Cattaneo, raccolte da Agostino Bertani, che uscirono in 7 volumi a Firenze, presso Le Monnier dal 1881 al 1892, Rosa assunse il compito di curatore degli *Scritti di economia pubblica*, cioè i volumi IV e V, che videro la luce nel 1887-1888.

¹²⁴ I tre volumi degli *Scritti politici ed epistolario*, pubblicati da Barbèra a Firenze dal 1892 al 1901.

fino ad allora difficilmente raggiungibili. L'ultimo volume vide la luce nel 1901, l'anno del centenario della nascita di Cattaneo, in occasione del quale anche Rosa intervenne alle cerimonie indette a Milano.¹²⁵

Nel secolo che si apriva e nelle successive stagioni della critica, per opera dei principali interpreti, da Gaetano Salvemini ad Alessandro Levi a una folta serie di autori, i temi centrali del pensiero di Cattaneo sarebbero stati approfonditi per identificare le componenti essenziali del contributo del milanese e gli elementi costitutivi del suo federalismo.¹²⁶ Come si è cercato di dimostrare attraverso la presente ricostruzione, anche quanto prodotto da Cattaneo riguardo a un'area specifica deve essere focalizzato a partire dalle sue prospettive di fondo. Lo dimostrano nei suoi scritti i riferimenti a Brescia, città dalla lunga storia, legata a un territorio ricco e differenziato. Una città della quale, mantenendosi estraneo a ogni localismo, il direttore del «Politecnico» seppe comunque cogliere i caratteri peculiari, sottolineando al medesimo tempo la necessità di difenderne le potenzialità attraverso la valorizzazione delle risorse e l'inserimento entro sistemi sempre più articolati e complessi.

¹²⁵ Cfr. MARIACHIARA FUGAZZA, *Gabriele Rosa e Carlo Cattaneo*, in *Gabriele Rosa nel bicentenario della nascita*, cit., pp. 52-53.

¹²⁶ Per una vasta e analitica rassegna della letteratura critica, cfr. GIUSEPPE ARMANI, *Gli scritti su Carlo Cattaneo. Bibliografia 1836-2001*, Lugano, Giampiero Casagrande 2001 e, a firma dello stesso Armani e di Raffaella Gobbo, il successivo aggiornamento, Lugano, Giampiero Casagrande 2008. Una rilettura dell'arco della produzione del milanese alla luce della maturazione delle sue concezioni in FRANCO DELLA PERUTA, *Carlo Cattaneo politico*, Milano, FrancoAngeli 2001.

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 2021

CONFERENZE E PUBBLICI INCONTRI

Durante l'anno l'attività è stata sospesa a causa del perdurare 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 Berlucchi <i>(Presidente)</i>
	dott. Francesco Passerini Glazel
	dott. Alessandro Tita

<i>Presidente emerito:</i>	prof. Sergio Onger

SOCI EFFETTIVI

CLASSE DI LETTERE

Anelli Luciano (1984)
 Belotti Gianpietro (1996)
 Belponer Maria (2019)
 Benedetti Chiara (2021)
 Bertazzoli Raffaella (2015)
 Bertoletti Ilario (2021)
 Bezzi Martini M. Luisa (1996)
 Bino Tino (2016)
 Bizzarini Marco (2011)
 Boifava Paolo (2021)
 Bonomi Alfredo (1997)
 Boroni Carla (1996)
 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)
 Maiolini Elena Valentina (2021)
 Manzoni Gian Enrico (1989)
 Martinelli Bortolo (1989)
 Massa Renata (2016)
 Minini Massimo (2016)
 Montanari Daniele (2006)
 Morandini Mino (2009)
 Onger Sergio (1997)
 Orefici Giuseppe (1997)
 Pagnoni Fabrizio (2021)
 Panazza Pierfabio (1999)
 Parisio Chiara (2016)
 Pegrari Maurizio (2011)
 Pialorsi Vincenzo (1975)

Piazza Filippo (2016)
 Piotti Mario (2006)
 Porta Gianfranco (2019)
 Ronchi Filippo (2009)
 Sala Mariella (2015)
 Scaglia Bernardo (1989) †
 Seccamani Romeo (1996)
 Selmi Elisabetta (1996)
 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)
 Ugolini Gherardo (2021)
 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)
 Ballerio Alberto (2021)
 Berlucchi Marcello (2009)
 Bertoli Giuseppe (2021)
 Biagi Paolo (1989)
 Bisleri Carla (2019)
 Blesio Pierfranco (1973)
 Bona Innocenzo (2009)
 Bonomi Germano (2018)
 Castelli Francesco (2013)
 Docchio Franco (2009)
 Donati Elisabetta (2018)
 Fasser Carlo (2006)
 Gorlani Mario (2015)
 Grottole Mario (2021)
 Mantovani Agostino (2015)
 Marchini Giorgio (2018)

Minelli Enrico (2018)
 Passamani Ivana (2021)
 Passerini Glazel Francesco (1999)
 Passerini Glazel Lorenzo (2019)
 Pecorelli Sergio (2015)
 Porteri Antonio (1996)
 Preti Augusto (1985)
 Provasi Giancarlo (2011)

Romani Valerio (1989)
 Sala Elisa (2019)
 Santini Annalisa (2018)
 Schirolli Paolo (2018)
 Tira Maurizio (2013)
 Tita Alessandro (1984)
 Zenoni Aldo (2018)

SOCI CORRISPONDENTI

Andenna Carlo (1993)
 Arslan Ermanno (1975)
 Baroni Carlo (1996)
 Belfanti Carlo Marco (2016)
 Bertelli Carlo (2005)
 Betri Maria Luisa (2016)
 Bianchini Marco (1989)
 Bonfiglio Dosio Giorgetta (1981)
 Bressan Edoardo (2016)
 Bugini Antonio (1988)
 Cabra Piergiordano (1996)
 Cassinis Giuseppe (1971)
 Castelletti Lanfredo (1996)
 Cattanei Luigi (1981)
 Clerici Luca (2016)
 Clough Holdsworth Cecil (1968)
 Cremaschi Mauro (1996)
 Della Valle Massimo (2005)
 Faini Marco (2021)
 Federici Gianfranco (1996)
 Finzi Giovanna (2009)
 Fontanella Marco Maria (2021)
 Frasso Giuseppe (1989)
 Frugoni Chiara (1999)
 Fugazza Maria Chiara (2021)
 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)

Mazzocca Fernando (2021)
 Meriggi Marco (1996)
 Mezzanotte Giovanni (1996)
 Mocrelli Luca (2019)
 Morandini Francesca (2011)
 Navarrini Roberto (1985)
 O'Brian Grant (1996)
 Orengo Alessandro (2005)
 Pighetti Clelia (1989)
 Pirola Aldo (1993)
 Pizzamiglio Pierluigi (1996)
 Rocca Maurizio (2019)
 Rosa Barezzani Maria Teresa (1985)
 Rossi Filomena (Filli) (2019)
 Rossi Francesco (1979)
 Rossi Marco (2005)
 Roversi Monaco Fabio Alberto (2005)
 Sandal Ennio (1985)
 Sena Chiesa Gemma (1996)
 Senici Emanuele (2021)
 Serianni Luca (2016)
 Shea William (2019)
 Sicilia Francesco (1993)
 Sigurtà Arturo (1997) †
 Sisinni Francesco (1993)
 Spaggiari William (2021)
 Tozzi Pier Luigi (1979)
 Turchini Angelo (1999)
 Vallino Fabienne Orazie (2021)
 Valvo Alfredo (1996)
 Zalin Giovanni (1985)
 Zichichi Antonino (1979)
 Zucconi Guido (2016)

INDICE

INDICE

Prolusione del Presidente Antonio Porteri	7
Relazione del Segretario sull'attività accademica svolta nell'anno 2021	13
FRANCESCO CASTELLI Covid-19: il ritorno di antichi flagelli tra sofferenza, paura, scienza ed infodemia	27
Ospiti nel salotto dei conti Tosio	
BRUNO ANGOSCINI Democrito Gandolfi, <i>Amore con lira</i>	39
LAURA CATTINA, PAOLA SALA Bertel Thorvaldsen, <i>Il Giorno e la Notte</i>	43
LAURA CAPOFERRI Lorenzo Bartolini, <i>L'ammastatore o Pigiatore d'uva o Bacco fanciullo</i>	49
GIOVANNI BORMIOLI, SALVATORE VANCHERI Luigi Basiletti, <i>Le sovrapporte della sala rossa</i>	55
STEFANIA GIRELLI Gaetano Matteo Monti, <i>Naiade</i>	65
MARIA STEFANIA MATTI Francesco Albani, bottega? e anonimo del XVIII sec., <i>Toeletta di Venere</i>	71
Voci dell'invisibile: scritte e riscritte del sacro	
ELISABETTA SELMI Premessa	85
ELISABETTA SELMI Dottrina e <i>parole intérieures</i> nei percorsi della scrittura mistica femminile	89

OTTAVIO GHIDINI I necessariissimi studi. Appunti sulla cultura religiosa di Torquato Tasso	109
ESTER PIEROBON Riscrivere i «Salmi» nel Rinascimento	119
PAOLA LASAGNA Una inedita biografia di Maria Maddalena Martinengo	127
SUOR MARIA DEGLI ANGELI Giovanna Francesca di Chantal donna e mistica	153
MARCO BIZZARINI Le sirene dei monasteri	157
CLAUDIA FRANCESCHINI, PINO MARCHETTI Mistiche del Seicento. Inni di lode e canti d'occasione	159
LICEO MUSICALE "VERONICA GAMBARA" IN BRESCIA Mistiche del Seicento. Inni di lode e canti d'occasione	171
Walter Scott. Racconto e immagini	
SIMONE SIGNAROLI Walter Scott. Un invito alla lettura con ipotesti manzoniana (il castello dell'Innominato)	195
ELENA LISSONI Fortuna e sfortuna di Walter Scott: parola e immagine nella Milano romantica	207
GIANCARLO PROVASI Iniziativa "Dottorandi in Ateneo" 2021	223
Venezia e Brescia nel Seicento	
LUCIANO FAVERZANI, ENRICO VALSERIATI Venezia e Brescia nel Seicento	227
DANIELE MONTANARI La crisi di metà Seicento	233

PAOLO MARIA AMIGHETTI La casa, il feudo, le corti. Riflessioni sulla nobiltà bresciana del primo Seicento	245
GIULIO ONGARO Brescia e il suo territorio nella rivoluzione militare veneziana (secc. XVI-XVII)	257
Il nostro Dante	
LUCIANO FAVERZANI Dante nel Risorgimento	271
MARIA BELPONER Riletture e tradimenti: Pascoli interprete di Dante	283
LAURA NOVATI Dante e Pound, una lunga fedeltà	299
GIANFRANCO BONDIONI Montale e Dante	311
PIETRO GIBELLINI <i>L'Inferno</i> allegro di Carlo Porta	325
MASSIMO MIGLIORATI Sulla riscrittura in milanese dell' <i>Inferno</i>	339
FRANCESCO GRANATIERO La <i>Divina Commedia</i> nei dialetti italiani	345
MARCO ALBERTARIO Napoleone. L'eco del mito	357
Traduzioni : Dire proprio le stesse cose ... o quasi	
RAFFAELLA BERTAZZOLI Alcuni snodi teorici e pragmatici del tradurre	371
FABIO DANELON <i>I Promessi sposi</i> al cinema	393
IORELLA FRISONI Ekphrasis: l'arte figurativa attraverso la parola. Spunti di riflessione su qualche caso in età moderna	401

GHERARDO UGOLINI Pasolini traduttore di Eschilo	427
MARIO PIOTTI Doppio <i>Senso</i> : dalla novella di Boito al film di Visconti. Osservazioni linguistiche	455
FILIPPO RONCHI Brescia e il Milite ignoto	469
CARLO ZANI Leonardo nel Castello di Brescia? Divagazioni attorno alle fortificazioni bresciane di fine Quattrocento e a due fogli del Codice Atlantico	489
MARIACHIARA FUGAZZA Brescia e il Bresciano negli scritti e nei carteggi di Carlo Cattaneo	539
<i>ANNUE RASSEGNE</i>	
Gruppo naturalistico Giuseppe Ragazzoni (Società fondata nel 1895)	
Consiglio direttivo	575
Rassegna dell'attività sociale 2020	577
<i>VITA ACCADEMICA</i>	
Cariche accademiche	581
Soci effettivi e corrispondenti	582
<i>INDICE</i>	585



EDIZIONI TORRE D'ERCOLE
TORBOLE CASAGLIA - BRESCIA
2023