ACCADEMIA VIRGILIANA DI MANTOVA

ATTI E MEMORIE

Nuova serie - Volume XLIII

MANTOVA - 1975

PROPRIETA' LETTERARIA

L'Accademia lascia agli autori ogni responsabilità delle asserzioni e dei giudizi esposti nei loro scritti.

MEMORIE

BINO SANMINIATELLI

SOLITUDINE DI MICHELANGELO *

La morte di Michelangelo rappresentò il crollo di una prodigiosa stagione di sole e di tempesta, dal cantante Rinascimento fiorentino al fanatismo della Controriforma e dell'Inquisizione. Ormai la salute non gli permetteva più di lasciare Roma e le sue squallide stanze di Macel dei Corvi; il « mal della pietra » lo tormentava. Il duca Cosimo lo voleva a ogni costo a Firenze: al grande signore era necessario il grande artista. Ma egli non abbandonerà la fabbrica di San Pietro. « Se io mi partissi, sarebbe la rovina di detta fabbrica; sarebbemi grandissima vergogna in tutta la Cristianità, e all'anima grandissimo pechato ». Pensando però di riposare un giorno accanto al padre Lodovico che tanto amò ma con cui ebbe così aspri contrasti, in un nostalgico ricordo della sua gentile Firenze tiranneggiata dice : « Poi tornerò a Firenze con l'animo di riposare co' la morte con la quale dì e notte cerco di dimesticarmi, a ciò che non mi tratti peggio che gli altri vechi ».

Terminati i grandi affreschi e riservando la scultura come esercizio solitario, soltanto l'architettura gli sembrava ora mezzo adatto a esprimere l'immensità, quasi l'irrealtà delle sue visioni. I suoi pensieri si orientavano verso l'architettura come arte puramente speculativa. Fin da quando ideò la sepoltura di Giulio II, poi nelle tombe Medicee, la scultura e l'architettura sono un'unica cosa. Soltanto con la scultura non poteva più rappresentare

* *Discorso pronunciato nella sede accademica il 22 novembre 1975 a commemorazione del quinto centenario della nascita di Michelangelo.*

l'interno movimento spirituale che lo spingeva da vecchio verso altre forme.

Aveva fatto il piano regolatore di Roma secondo una concezione urbanistica policentrica e aperta che potrebbe essere di grande interesse per gli architetti d'oggi. L'urbanistica, come modernamente l'intendiamo, allora non esisteva. Quand'egli vi mise piede la prima volta, sotto il pontificato di Alessandro VI Borgia, Roma era città papale e mandriana. Fra le catapecchie e gli antichi ruderi semisepolti e inselvatichiti si levavano gli enormi palazzi dei cardinali armati, giovani e risoluti, appartenenti all'alta aristocrazia. Ormai più che settantenne, lottando contro la « setta Sangallesca » e contro la morte per cercare di sopravvivere all'immensa visione della Basilica e della Cupola, egli aveva accettato la carica di prefetto e architetto di San Pietro, con pieni poteri, soltanto per « devozione »: allo stesso modo che, pur dicendo non essere la pittura arte sua e consigliando al « vecchio tigre » papa Giulio II di adoperare Raffaello come più abile pittore d'affreschi, aveva eseguito sulla volta e sulla parete della cappella Sistina l'opera sua più gigantesca.

Ma seguiamolo ora fin da ragazzo. Appena quindicenne, frequentando il giardino dei Medici a San Marco, sedendo a mensa con Lorenzo il Magnifico, aveva avuto modo di incontrare le persone più pregiate di quel bel « cuore d'Italia ». L'aristocrazia dello spirito era la sola che contasse a Firenze. Ma egli visse al margine di quella « élite » fiorentina; e appena diciassettenne lo vediamo correre trepidante come a un'avventura, di là d'Arno, a Santo Spirito, dove il priore gli metteva a disposizione cadaveri di parrocchiani da sezionare. Lui solo in quelle stanze nude e piuttosto tetre del convento, a tu per tu con la morte, mentre Firenze impazzava, s'infiammava, esultava e malediva. La sera ritornava a casa disgustato e di poco appetito.

Era ancora giovinetto quando, non trovando più nel Ghirlandaio suo maestro rispondenza alle proprie oscure aspirazioni, si sentì attirato, più che dalle eleganti e belle Lucrezie Tornabuoni, dalle drammatiche e scarne figure che Masaccio aveva dipinto nella cappella del Carmine dove scappava appena poteva, dise-

gnando e copiando: quella Cacciata dal Paradiso Terrestre che fece colpo senza dubbio sull'impressionabile ragazzo il quale la ricorderà quando dipingerà la volta della Sistina. Erano momenti solitari e preziosi d'una dolcezza quasi nemica. Davanti a lui l'avvenire era torbido e tempestoso; ma le chiese, i campanili, i palazzi, le torri potenti ed ermetiche della sua civilissima città lo facevano sentire più grande. Si perdeva, ingrandendosi, nelle vuote navate del Carmine fra mura popolate di figure ammonitrici. Temeva, in compagnia di altri, di perdere ogni dignità di comportamento. Appena solo, sebbene ragazzo, si chiudeva in una severità di pensieri e di gesti rispettosi di sé e delle cose che gli stavano attorno. Sentiva l'importanza che aveva, nella vita dell'universo, la parte attiva che gli toccava. Trovava in questa disposizione amorosa la sua difesa e il suo rifugio. Si direbbe che fin d'allora vide come poche cose importassero, e si diede tutto all'arte prima che il suo spirito diventasse un « campo chiuso » dove arte e fede lottarono fra loro, e più contro il mondo.

Nato in pieno umanesimo, ma sensibile ai capolavori dell'arte trecentesca, e specie a Giotto attraverso Masaccio, se ne nutrì ma non lo subì; se mai lo forzò e l'uccise: allo stesso modo che fu scosso dal Savonarola, ma non fu tra i fanatici. Era un giovane ombroso e scontento. Dice il Condivi, che l'ebbe familiare, come egli poco si sia contentato delle sue cose e sempre le abbia abbassate, non parendogli che la mano « a quella idea sia arrivata, ch'egli dentro si formava ». Da ciò la sua timidità, salvo nei momenti di giusto sdegno quando gli si faceva ingiuria o torto: « nel qual caso più d'animo piglia che quei che son tenuti coraggiosi ». Si aggiunga la coscienza del proprio fisico non attraente, reso più brutto da un pugno che certo Torrigiano, per invidia o per gioco, gli aveva dato, rincagnandogli il naso.

E' vero che le opere della prima giovinezza, tutte rifinite, appartengono al periodo paganeggiante. Il culto dell'antichità non era fredda e artificiosa riesumazione, ma la riscoperta di leggi, numeri, proporzioni che governano le cose: una forza etica, cioè, un'operazione che avveniva in una sfera morale.

Si può dire con lo Dvoràk che la grande impresa rinascimen-

tale è la conquista di una razionalità di misura: ricomporre l'universo secondo le leggi umane. L'amore per la figura umana, creatura divina, per il corpo adolescente all'età della perfezione, non era ancora toccato in Michelangelo da quel pessimismo cristiano già serpeggiante in alcune sue sculture d'ispirazione pagana (tanto che si potrebbe senz'altro dire di un umanesimo cristiano); per tutto il periodo della giovinezza, dal Bacco al David, fu la superiorità della mano, fu la concezione puramente artistica, non filosofica, del mondo, che prevalse. L'uomo d'eccezione nacque in lui quando nacque la consapevolezza, la superiorità della mente e del cuore. Più che gli ideali dello spirito antico, che allora correvano e per cui Firenze superava di gran lunga in fatto di civiltà gli altri paesi d'Europa; più che l'ambiente che lo circondava come un sapiente discorso, e in un primo tempo moderatamente influì sul ragazzo, fu la scoperta in sé di passioni e fenomeni sconosciuti e confusi che lo rese sempre più solitario al mondo. Si alienò dal consorzio degli uomini non praticando che pochissimi e fu tenuto « da chi superbo, da chi bizzarro e fantastico ». Le compagnie non solamente non gli davano contento, ma lo sviavano dalla sua meditazione, « non essendo egli — come diceva — men solo di quand'era solo ».

Fu allora che timidamente e prepotentemente si affacciò in lui la tragedia umana e religiosa, e il genio venne in luce come aspettando la sua stagione. L'arcanità del suo pensiero, il mistero della sua vita sommersero ogni influenza umanistica e filosofica. Le discussioni, anzi, che udiva intorno a sé, la filosofia neoplatonica, il cristianesimo di Lorenzo il Magnifico, quello che Raffaello celebrerà nelle sale dei grandi papi del Rinascimento, il senso pagano di « chi vuol esser lieto sia », quell'accordo fra spirito e senso, quel peccato sempre in cresta all'innocente spensieratezza, non facevano che maturare la sua natura nascosta. Per essere troppo impressionabile si chiudeva in sé. Non rideva da ragazzo, non sorrise nemmeno alla civile età del sorriso. Gli era fatica accettare l'enorme misura d'inaccettabile che è nell'ordine umano; fatica imitare la volgarità di certi suoi compagni per rendere quest'inaccettabile meno duro. Già cominciava ad aspi-

rare alla vera natura delle cose, ma bisognava aspettare la maturità dell'uomo e dell'artista perchè sentisse il prepotente bisogno di trovare questa verità, ossia l'eterno, al di là di ogni sembianza. In quel tempo, alla corte del Magnifico, fra grandi ingegni come il Poliziano o Pico della Mirandola, il ragazzo Buonarroti doveva sembrare una fiera spaurita e aggressiva. Nessuno avrebbe mai pensato che vi fosse nel giovinetto, già straordinariamente maturo, tanta grandezza e tristezza di presentimenti.

Negli anni dell'adolescenza Michelangelo aveva dunque subìto l'aspirazione del Rinascimento nel modo di comportarsi di fronte alla natura con una nuova sete di conoscenza, trasfigurandola con razionalità d'indagine e originalità di linguaggio. « Ma già cominciava ad essergli di peso — cito lo Zevi — il paternalismo di Lorenzo de' Medici protettore, sì, di artisti, escludendo però dalla sua cerchia chi non si piegava all'atmosfera salottiera ed elegante di un neoplatonismo prudente. Michelangelo era troppo giovane per ribellarsi, ma già si rivelava il suo disagio, i suoi timori, uno stato di paura che assumerà più tardi dimensioni esistenziali ». Finché non si levò la voce aspra e profetica del Savonarola che egli udrà risuonare anche quando dipingerà il Giudizio Universale e scolpirà le ultime Deposizioni. L'influsso della predicazione savonaroliana (politica e teologìa erano tutt'uno per il terribile domenicano ferrarese) fu decisivo nella formazione di Michelangelo adulto. Ancora sotto le grazie di Lorenzo il Magnifico e del suo contorno di poeti e di scrittori umanisti, mentre già quella società andava alla deriva e sovrastavano immani pericoli, udì fra la folla l'accento barbaro e ammonitore del frate che predicava la penitenza e minacciava la vendetta di Dio mentre non solo il popolo, che si pasceva di feste e luminarie, ma la gente colta che viveva serenamente nel sogno di una antichità riesumata, di un'umanità onnipotente e felice, n'era trascinata.

Le prediche del Savonarola, in mezzo a un mondo così squisitamente profano, erano un urlo biblico di maledizione e di oscura profezia, un'idea fatta carne. L'ardire del frate, la sua *terrifica praedicatio,* non aveva ritegno. L'ira divina si sarebbe

abbattuta sui tiranni. S'inseriva, nel secolo che aveva aspirato a divinizzare l'uomo, un medioevale bisogno di trascendenza: due diverse maniere di concepire l'immortalità, l'una negando, l'altra affermando l'individuo. Ma anche l'immanenza — scrive il De Ruggiero — per la sua stessa forza espansiva, si circondava di un alone di trascendenza mistica.

Da una parte l'umanesimo per cui la bellezza consisteva nelle forme e proporzioni dell'arte classica; dall'altra la concezione mistica savonaroliana, il presentimento di una Grazia arcana e terribile, la ricerca dell'inesprimibile, hanno travagliato l'anima di Michelangelo. Pessimista e con una sensibilità a fior di pelle, avvertiva nel bel giardino dei Medici avvicinarsi il flagello annunziato dal predicatore degli spaventi. Una paura universale gravava sulla città. Sembrava ch'egli presentisse il crollo del razionalismo rinascimentale e l'impossibilità di sostituire qualcosa a quei valori falliti. « Mancavano le basi, la fede, l'energia, anzitutto le ragioni per prolungare la tradizione; ma nell'abbandonarla sentiva di compiere un salto nel vuoto, nell'annientamento ». Prevedendo allora l'inevitabilità di una catastrofe, Michelangelo scappò a Venezia. La famiglia dei Medici gli parve abbandonata al destino. Fu questo il principio di molte altre fughe.

Le sue fughe dinanzi ai torbidi e alle minacce non furono che una difesa di quel paese dell'anima che vive soltanto quando il paese esteriore è tranquillo, privo di scosse. E' l'istinto disperato con cui una belva madre, nascondendosi davanti al pericolo, difende la creatura che ha in seno. L'estraniarsi dagli uomini era come un arresto nel tempo. Fermare il tempo significava vivere nella certezza.

Ma anche a Bologna fu preso da angoscia e da pànico. Insospettito da ciò che meditava a suo danno un tale scultore bolognese il quale minacciava di fargli dispiacere per avergli egli tolto la statua dell'angelo in ginocchio a San Petronio, a lui promessa, Michelangelo intraprese un'altra delle sue fughe. Così dopo il famoso litigio con papa Giulio II, quando vendé a un ebreo i mobili della sua casa a Roma, montò sulle poste e si diresse a Firenze. Se il papa avesse voluto vederlo, venisse a cer-

carlo. Rispondere così a un papa non è da tutti; ma Michelangelo, timido e paziente se nessuno l'attaccava, diventava, ferito nell'amor proprio, sdegnoso e temerario. « Voi fate paura a tutti, insino ai papi », gli disse una volta l'amico Sebastiano del Piombo. Faceva difatti paura a tutti quell'uomo pauroso.

Ad altra fuga si diede durante l'assedio di Firenze. Sembrava qui impersonare la difesa delle ultime libertà repubblicane; poi improvvisamente scappa senza chiedersene il perché: forse per semplice paura, forse perché « sente la futilità degli atti eroici compiuti per una causa anacronistica che tuttavia egli torna ad abbracciare ». Ancora a Venezia, rifugio di banditi e di perseguitati, dove comandava l'aristocrazia ma dove il popolo viveva libero e sicuro. E già in tarda età, quando il cielo si fece di nuovo burrascoso e il duca d'Alba s'avvicinava a Roma a capo dell'esercito spagnolo, scappò sui monti di Spoleto. E ai suoi consiglierà, quando (dopo il sacco di Prato) i Medici rientreranno a Firenze: « Fate come si fa con la morìa, siate e' primi a fuggire... ».

Ma anche nei rapporti con la famiglia, che pure fortemente amava, egli rimaneva solitario. Al padre (poi al nipote Lionardo) mandava buona parte dei guadagni scrivendogli con rispettoso affetto, ma anche, qualche volta, con certa asprezza essendo incapace di sopportare, fingendo, alcune sue grettezze e ingiustizie. Di certe miserie si servirà anzi come da riparo (si sarebbe detto le accarezzasse con meticoloso e vendicativo amore), come di porte chiuse sul suo giardino segreto. Gli davano modo, sdoppiandosi, di coltivarlo liberamente. Così di certa ruvida scorza, per proteggere una sensibilità quasi femminile. Due distinte persone necessarie l'una e l'altra, che soffrivano l'una dell'altra. I suoi rapporti col padre n'erano un segno: una malattia di rassomiglianza, un odio per questa malattia. Sosterrà i suoi finché sarà vecchio: purché stiano lontani. Gli è insopportabile ogni contatto umano se non di persona che gli sia vicina con simpatia e umiltà, gradevole e confidente, bella di presenza e gentile di sentimento, che possa dargli il piacere della contemplazione e del rapimento dei sensi. Non ha né bellezza né eleganza di maniere.

Nei suoi amori non v'è che sofferenza, una sofferenza che coltiva fino a dichiarare che ciò che più gli piace è ciò che più gli nuoce. « Non ho amici né ne voglio — diceva. — Sono obbligato amare me stesso più che gli altri non mi amino ».

Nonostante l'affetto per la famiglia non ne subì dunque l'arida oppressione : così come sempre si difese dall'ambiente e dal suo prossimo. Michelangelo è soprattutto se stesso. E' un tipo umano elevato al massimo di potenza. E' difficile separare l'opera dall'autore. I Titani di Michelangelo sono Michelangelo medesimo. Il suo stato d'animo può riassumersi in quel bellissimo verso: « E vo per vie non calpestate e solo ». La sua solitudine era nella quasi pagana adorazione della bellezza e insieme nel suo profondo spirito cristiano, nel suo creare l'Eroe e nel suo magnificare il dolore, nel conciliare cose tanto discordanti nate da forti contrasti interiori e realizzate con perfetta armonia.

Dagli artisti contemporanei si sentiva distante. Raffaello, amabile e corteggiato, emanava una naturale simpatia e non v'era persona che non se ne sentisse attratta. Qunto più facile per lui la gloria che non per l'intrattabile Michelangelo.

Di Leonardo, di quell'« Omo senza lettere » come Leonardo amava definire se stesso, gli puzzava l'universalità geniale, le troppe cognizioni nel campo della fisica, che allontanano dall'Essere, dalla trascendenza. Per lui la natura non era più un « itinerario della mente di Dio », ma la via sicura per dove operano i sensi che sono veri « offiziali dell'anima ». Michelangelo, invece, non fu mai completamente distaccato dall'interpretazione metafisica e teologica della natura dominante nella cultura medioevale, facendo così da ponte fra medioevo e controriforma. Forse nel suo sospetto per l'uomo entrava anche la bellezza della figura maestosa e signorile di Leonardo, gli arcani suoi studi di meccanica e di astronomia, quel fantasticare di macchine volanti e di ordigni di guerra di cui eseguiva minuti disegni che davano quasi nel proibito. Certamente il divario fisico tra i due uomini doveva averci parte: l'uno ossequiato come un principe per quel suo grande e sereno portamento, l'altro nodoso, calloso, attorcigliato come un vecchio olivo, in cerca del buio come la talpa, ma

di un buio-luce che soltanto a lui era dato di vedere. Leonardo, vezzeggiato dalle corti d'Italia e di Francia, aveva larghezza di interessi e un certo paganesimo di vita. L'universo gli girava attorno come un sole. Accanto a tanta olimpicità, Michelangelo appariva un solitario, uno spregiatore a cui il mondo, così com'è, non può dir nulla. V'era in lui un agognato tormento che si manifestava mediante una sorta di solitaria voluttà fra lo spasimo e la preghiera, che lo portava in ogni opera a voler superare sé e gli altri (« Mio Dio — diceva — fatemi la grazia ch'io voglia sempre più che non possa »).

Nelle poesie specialmente egli apriva il suo animo alla confessione, versava il suo cuore implacabilmente innamorato. La sua è una poetica concreta delle cose, una poesia bernesca (si disse) con impegno platonico. Non per niente, paragonando la sua poesia a quella dei contemporanei, il Berni sentenziava : « Ei dice cose e voi dite parole ». Poesia ineguale e forzata, come scritta a fatica in rapporto all'abilità frigida dei petrarchisti, rimasta, come molte sue statue, allo stato di « ingegno » o abbozzo. Potrebbe anzi sembrare ignorante, ma è piuttosto danneggiata da un eccesso di concettismo: completamente estranea alla stucchevole versificazione, alla composta letteratura, alla stanchezza formale e accademica del maturo cinquecento. L'aspirazione alla trascendenza le dava quel sapore d'irregolare. V'è una verità di accenti che tronca le parole, le brucia al fuoco di una quotidiana e disperata partecipazione dell'anima. Anche nella poesia è solo, marginale rispetto alla coeva esperienza lirica.

La solitudine può essere un sottile stimolante per lo spirito. Ogni atto più consueto si nobilita: è nostro e universale. Torniamo ad essere a noi medesimi oggetto di rispetto e di compiacenza. Con questo rinascere in purezza prende respiro il nostro paesaggio interno per la scoperta di nuovi rapporti, forze e armonie fra le cose, per il sentimento che proviamo di esistere trasformando la sofferenza in piacere e viceversa. La compagnia di noi stessi ci carica di continuo. Sentiamo la solitudine come recupero e l'esser nessuno fra gli altri come atto di coraggio. Soli, veramente soli, siamo soltanto quando la nostra anima ci ha

abbandonato.

Questa è la solitudine grigia come fu per Michelangelo il secondo periodo bolognese quando, nel 1506, andò incontro al terribile papa Giulio II per sottomettersi e rifar pace. Nonostante la passeggera infatuazione per una ignota a cui pare avesse dedicato un sonetto permeato di « sensualità trovadorica », si sentì arido, senza anima. L'anima è l'opera. Egli è credente. « Dio gode della sua creazione ». Creare per essere. Ha paura del vuoto dove non vede che mostri e sospese catastrofi. Ne prova ossessione. Soltanto nella creazione gli uomini diventano anime...

Così fu nei momenti più neri della « tragedia della sepoltura » durata quasi un quarantennio. Quell'enorme monumento ch'egli doveva erigere a gloria del papa e di se stesso, a cui l'intera struttura della basilica di San Pietro avrebbe dovuto adattarsi (e qui la rivalità col Bramante che eserciterà poi su di lui un'influenza decisiva e gli rivelerà la sua vocazione d'architetto), quel monumento gli era crollato attorno e si era ridotto a cosa grama, umiliata, raccapezzata, non più in San Pietro ma in una chiesa minore. Il grande progetto era rimasto immerso nella sua solitudine. « Io mi trovo — egli scrive — aver perduto tutta la mia giovinezza, legato a questa Sepoltura ». Quando, terminata la Sistina e le tombe Medicee, tornerà al progetto incompiuto, quei temi saranno ormai spenti, svuotati, incapaci di sostenere la carica del *furor* iniziale. Fu anche questa una solitudine senza promesse.

Altrettanta la delusione per la facciata di San Lorenzo in cui (come nella Sepoltura e nelle tombe Medicee, facendo opera assieme di scultore e architetto) aveva riposto la sua speranza di « fare opera la più grande di tal genere »: quando dopo il voltafaccia di Leone X nel 1520 vide giacere inutilizzati i marmi che con tanta fatica e con tanti amari contrasti aveva cavato nella solitudine dei monti di Pietrasanta dove, tra quella luce abbagliante che quasi abbuia, in quell'oscurità bianca, là dove poteva aggredire e risvegliare montagne di pietra inerte, in preda a una divorante ansia di libertà (come se avesse sentito vivere in quei blocchi uno spirito prigioniero), aveva provato nell'anima come

un'ebbrezza mortale e aveva potuto meditare, contemplando, sulle cose oltremondane.

I marmi per la facciata di San Lorenzo inutilizzati in cantiere, il tempo perso sui monti di Pietrasanta, la fatica e gli anni che passavano (ormai Michelangelo camminava pei quarantacinque), il dramma di non poter mai raggiungere la perfezione... Aveva implorato da Dio la grazia di voler sempre più di quanto potesse, ed era stato esaudito.

Nè poteva consolarsi con l'amore. Un uomo come Michelangelo non piace alle donne, ed egli che, sotto la ruvida buccia, aveva animo di fanciullo, implorava l'amore nelle sue più disperate poesie. Si sente come fuori da un cancello dove altri colgono fiori e incita gli innamorati a prendere a esempio le sue sofferenze e a fuggire quel sentimento dolce e mortale. Si sente moralmente e fisicamente inamabile. E chiede all'amore se veramente esista la beltà a cui aspira, o se questa non sia che dentro di lui.

La sua sensibilità amara e incantata aveva bisogno di abbandono. Il suo stato di perpetua tensione non era che mancanza d'amore corrisposto, di dedizione quasi femminile a un'amicizia benefica e fedele, un bisogno che lo portava a esaltarsi di fronte a giovinettti in cui egli ammirava la pura bellezza del volto e dell'anima, ma che spesso non erano che ladruncoli matricolati i quali vedevano in lui soltanto il vecchio trasandato e sporco, avaro e prodigo a un tempo, pieno di strane manìe e di ridicoli entusiasmi. Poi ne moriva di vergogna. Aveva bisogno di umiliarsi. Un impulso fisico, cieco e brutale come l'amore, l'assaliva sollevandolo e inabissandolo là dove Dio e il Demonio si toccano in purezza. Dal proprio annullamento si sentiva attratto come da un vizio. Umiliarsi era sublimarsi. Il vizio l'assaliva improvvisamente come lo scoppiare di una malattia. La malattia era una colpa. Egli era colpevole di malattia, era l'uomo più vituperoso del mondo. Si prosternava, piangeva, assaliva, mordeva. La fiamma l'investiva, bisognava ardere, incenerirsi, annullarsi. In questo inquietante e oscuro lato della sua natura va in parte ricercato il segreto della solitudine di Michelangelo e certi suoi so-

spetti e ossessioni.

Pareva ormai destinato a faticare a vuoto, a consumarsi di passione. Prima la Sepoltura, ora San Lorenzo. Aveva ormai raggiunto una agiatezza che gli permetteva di riposarsi, ma il suo cervello lavorava oltre le sue possibilità fisiche. « Se io lavoro un dì — confessava — bisogna che io mi poso quattro ». Datano dell'anno 1520-21 i Prigioni che, dopo aver ornato per molto tempo un grottone di Boboli, si trovano ora al Museo dell'Accademia di Firenze, oppressi dallo scoglio grezzo che sostengono.

I Prigioni di Firenze sono stati detti i più suggestivi esempi del non finito dell'arte michelangiolesca. Sulla espressione « non finito » c'è un malinteso che Baudelaire fece notare a proposito della pittura di Corot, distinguendo il *fatto* dal *finito.* Ciò che è fatto può non essere finito: da distinguere la compiutezza stilistica dalla compiutezza accademica. Si è ecceduto, concedendo a criteri letterari, e magari a un certo romanticismo dilettantistico, nel preferire l'abbozzato al finito: il potere suggestivo delle statue antiche, «spesso più espressive se corrose e mutilate», che avrebbe indotto Michelangelo a lasciare a mezzo molte sue opere, quasi compiacendosene. Credo non vi sia niente di più falso. Forse Michelangelo sentiva la potenza delle « forze cosmiche » che emanano dalla materia ancora indomita, ma non per compiacimento del non finito lasciava le opere interrotte onde dar loro rudezza con la pietra scabra e dar l'avvio all'immaginazione del contemplatore : l'incompiuto, insomma, come forma ed espressione d'arte. Rompendo la Pietà di Santa Maria del Fiore ruppe il canone estetico dell'incompiuto. Rompere una statua è ribellarsi a finire la statua. Effetto di gelosia. L'amore forse per la materia. Finita, una statua sarebbe diventata cosa di tutti, l'avrebbe un giorno tradito.

Si è giustamente parlato d'incontentabilità dell'artista. Lotta con la materia refrattaria, mancanza di tempo e di forze, stanchezza, scoraggiamento, altre idee sopravvenute, folgorazioni improvvise, perfezione intravista e abbattimento per non poterla conseguire ; tutte ragioni per cui l'opera non si è potuta né saputa compiere. Michelangelo fu travagliato da perpetuo scon-

tento. Le avversità gli tempestavano l'anima, se le creava, i nemici se li immaginava, l'incommensurabile orgoglio e il disprezzo per gli altri lo isolavano, la timidità (effetto d'orgoglio) lo portava a inchinarsi. Forse contento fu soltanto negli anni giovanili, e le opere di quel tempo, come la Pietà di Roma, il David e il Bacco, sono opere compiute.

Il non finito è insomma nella costante malinconia di un destino che aspira alla conoscenza illimitata e insieme si riconosce interdetto e impari. Le opere non finite — scrive l'Argan — non sono che segni o tracce o frammenti della grande opera segreta che séguita a crescere in lui e non vedrà mai la luce. Nel non finito egli finisce per esaltare la sconfitta della forma rispetto alla vita, per rinunciare all'attività artistica quando essa diventa incomunicabile. Lo Zevi parla infine di istinto che diventa metodo: non imporre soluzioni concluse a problemi aperti. Questo solo basta a dipingere l'estrema solitudine dell'uomo.

Il vero « non finito » di Michelangelo non è dunque nelle singole statue, e la spiegazione si trova senza teorizzare su estetiche dell'incompiuto; sta nel suo sogno di cose troppo grandi, nella « tragedia della sepoltura » (in quella lotta quarantennale senza via d'uscita, in quel misto di speranze e disperazioni, nell'ombra avversa del destino che sbarra ogni via d'uscita come in un romanzo di Kafka) e, più ancora, nella basilica di San Pietro, visione immensa in cui, lottando contro la morte, ha cercato di sopravvivere. E forse nemmeno in una tomba, in una chiesa, in una città intera a cui egli stava per dare l'impronta: il non finito Michelangelo l'aveva in sé, nella sua angoscia, nella sua solitudine. I commerci con gli uomini hanno un fine, la solitudine è infinita.

Bisogna arrivare agli anni che seguirono la caduta di Firenze perché il fondo della tristezza tocchi la luce della resurrezione. Invischiato nelle contraddizioni del suo secolo, sempre più solo e ribelle contro un degradato razionalismo ancora accettato dalle corti le quali però ne avviliscono ogni significato, egli ha la tragica percezione del vuoto, l'unica possibile ora per lui: negazione del passato e del futuro che danno il senso di esistere.

Troppo pauroso e troppo credente per pensare a un annullamento della propria persona, per tornare « quello che veramente si è ». Il dolore lo porta sempre più a pensieri di morte. La morte gli sta a fianco. Non lo lascerà mai. Vivrà a lungo, sin quasi al novantesimo anno, con la silenziosa e terribile compagna: « che chi vive di morte mai non muore ». E' una sofferenza innata, che viene dal fondo dell'essere. Sente quanto vano sia il mondo degli uomini che, offuscati dalle passioni, si rinnegano e annullano come esistenza. E, insieme, un furibondo bisogno di esprimersi lo trascina, sublimandolo, alle enigmatiche radici dell'essere. Egli viveva con la morte; gli altri erano dei morti viventi. In questo stato d'animo, non avendo più la forza di rifiutare, lavorando tristemente per la gloria del nemico d'ieri, scolpiva i grandi marmi delle tombe Medicee.

Tutti conoscono l'epigramma che Giovanni Strozzi scrisse per l'allegoria della Notte e la risposta di Michelangelo. Notte e morte s'identificano. La morte è viva così come la notte è « positiva ». E la vergogna impietrita nel sonno non è solo vergogna di Firenze ma vergogna umana, quasi trasferita a se stesso.

Può dirsi quella l'età aurea di Michelangelo, in cui dolore e bellezza sono mirabilmente fusi, gli anni gloriosi della sua arte dove ogni più alto sogno del Rinascimento parve esaudito. Egli ha ormai raggiunto la vetta. Non aveva trovato, come i greci, una scuola e un popolo che potessero orientarlo. A corto di modelli ristudiò l'anatomia, riscoprì il grande ideale classico. I limiti possono aiutare; Michelangelo, senza guida d'opinione pubblica, senza un esempio (la grande arte greca era pressoché sconosciuta) creò una tecnica, trovò un ideale di bellezza, superò gli antichi senza imitarli.

Non voleva scolpire (e soprattutto non glorificare) i Medici. In quelle statue v'era soltanto se stesso: lo sdegno, la meditazione, la pietà, il dolore universale che si raccosta all'armonia universale. La perfetta armonia rasenta la perfetta tristezza. Sulle tombe Medicee egli scaricò forse tutta la passione che l'infiammò (sintesi tra architettura e scultura) per la sepoltura di Giulio II.

S'iniziava, con la sacrestia di San Lorenzo, nel secondo decennio del XVI secolo, una svolta nell'arte del Buonarroti. L'architettura (come prima abbiam detto), cui già preludevano la volta della Sistina, la facciata di San Lorenzo e la stessa sepoltura di Giulio II, l'assorbirà per il resto della vita. Già nella Sacrestia Nuova dietro la carnalità delle figure c'è il rigore astratto, quasi musicale, delle linee architettoniche. Fra scultura e architettura esiste già un rapporto dialettico. Nella sua opera di architetto si assiste alla fine del classicismo toscano e romano. Egli anticipa il Barocco ma non lo subisce. Resistendovi, resta a mezzo fra Rinascimento e Barocco.

Intanto, dopo i tragici avvenimenti di Roma e di Firenze, il sacco e l'assedio, aveva rimeditato sulle predizioni del Savonarola. Tutto lo insospettiva e angustiava. A forza di soffrire aveva incominciato a prendervi gusto. Accumulava l'angoscia in sé come fanno le serpi col veleno. Se gli mancava la sofferenza si sentiva come senza compagnia. Una compagnia sublime e disperata. (« Mille piacer non vaglion un tormento »).

Con Paolo III finì « la tragedia della sepoltura », ma soltanto al termine del suo pontificato. Libero infine, ma rattristato d'animo, rientrò per ordine del papa, dopo venticinque anni dall'esecuzione della volta, nella cappella Sistina. « Io dipengerò malcontento — disse — e farò cose malcontente ». E fu un lavoro malcontento nella sua sublimità. Si accorse di aver perduto la mano felice che dipinse la volta, ancor legata al secolo dell'umanesimo; ma scoprì in fondo alla sua anima una forza nuova, segreta e potente, che non guidava la mano ma sconvolgeva gli elementi. A quest'uomo sfiduciato, Luca Signorelli disse: « Non temere, gli angeli verranno a reggerti il braccio e ad aiutarti ». E gli angeli vennero, ma erano angeli senz'ali, che rassomigliavano a diavoli.

Non possono coesistere in un individuo la volontà della coscienza critica, l'equilibrio del bello, con il mondo infinito del mistero. Ciò che angoscia l'uomo in cerca di verità è la solitudine e il desiderio di credere in qualcosa. Michelangelo credeva, e pur si sentiva solo. Ma la sua era la solitudine del condannato di

fronte a un oltremondo annientato dalla paura.

Rompendo la tradizione rinascimentale, nel « Giudizio » le linee si cancellano nella violenza del pathos in una penombra balenante di burrasca con allucinanti gorghi di vuoto. Non v'è più proporzione e prospettiva. Il giorno del *Dies Irae* le annulla. L'uomo di Raffaello è salvato dal Nuovo Testamento, l'uomo di Michelangelo è ingrandito dall'Antico ; espressione profonda del suo dramma e di quello universale. Più che dominare la sua condizione, egli ne assume l'angosciosa grandezza.

Ci si chiede se sia una decadenza nell'arte di Michelangelo come « evoluzione negativa » o addirittura un nuovo espressionismo al di sopra dei confini dell'umanesimo. Aboliti i limiti si entra nello spazio infinito. Forse è una forzatura dipendente dal fervore mistico dei suoi ultimi anni, dal volere esprimere una passione che lo bruciava (e bruciava le forme), pena una sublime disfatta dell'arte a opera della fede : « per il che — scrive il Vasari — si vedeva che andava ritirando verso Dio e lasciando le cose dell'arte ».

Dicemmo prima che con la scultura Michelangelo non poté più a un certo punto rappresentare l'interno movimento spirituale che lo spingeva verso altre forme. Ma anche nell'architettura egli rimase « un eretico e uno spostato ». Rifiuta di sopravvivere a un passato consunto e vive nello sgomento di nuove e forse gratuite evasioni. Anche in architettura non v'è opera ch'egli non abbia lasciato incompiuta.

Negli ultimi tempi (le ultime Pietà) scolpiva soltanto per sé, come passatempo (un passatempo tuttavia necessario). E nuovo gusto trovò, oltre che nell'architettura, nella pittura che egli da giovane aveva sempre giudicato arte secondaria. Nella cappella Paolina torna a Masaccio e alle fonti della pittura toscana, e insieme prelude al manierismo. E' in piena crisi religiosa sotto l'influenza di Vittoria Colonna e della sua cerchia. L'antitesi del bene e del male è finita col « Giudizio » — afferma l'Argan —. Dopo non c'è che il problema religioso puro. Rinunzia alla « terribilità », all'orgoglio creativo. Contatto diretto con Dio senza tramiti: solitudine sublimata.

Terminato il Giudizio Universale, Michelangelo, già in là con gli anni, trovò un'oasi di serenità nella compagnia di Tommaso de' Cavalieri (giovane gentiluomo romano di grato aspetto e di cortesi maniere la cui vista lo placava, addolciva le sue ansie, riempiva il suo animo di sorridenti speranze) e nel casto amore per Vittoria Colonna, pia e colta gentildonna, ma priva di grazie femminili, alla quale si rivolgeva chiamandola « grande amico ». Ella capì l'enigmatica profondità del suo animo senza pace: e l'amore, il peccato, il rimorso, il terrore per la vendetta di Dio, vennero a poco a poco acquetandosi a contatto della religione più astratta e fiduciosa di quella severa « combattente per il Cristo ». Tommaso de' Cavalieri incarnò per lui l'ideale di perfezione classica che ancora l'attirava nella vita, ma che nell'arte aveva subìto una tragica deformazione: così come gli angeli del Giudizio Universale rassomigliano a diavoli.

Furono due strani amori (adorazione mistica per l'uno, religiosa amicizia per l'altra) nei quali venne definitivamente sommersa la « tragedia della Sepoltura ». Furono i tempi sereni delle passeggiate e dei colloqui con Donato Giannotti e i suoi amici per gli orti di Roma, dei dialoghi (riportati da Francisco de Hollanda) nel chiostro di San Silvestro a Monte Cavallo durante le riunioni oneste e dotte cui presiedeva Vittoria Colonna, ma male accette per essere propagatrici di una corrente religiosa ispirata alla riforma protestante (decisa tuttavia a rimanere nella comunione della Chiesa romana): perseguitate infine, come aventi carattere di cospirazione, dall'Inquisizione che ebbe nel fanatico vecchio Paolo IV Carafa uno dei massimi campioni. Tempi di superiore riposo, di quiete dopo la tempesta, di meditazione e di preparazione al gran passo.

La morte fu lenta ad arrivare. Michelangelo l'aspettava e, pur tenendola vicina per addomesticarla, ne provava terrore. Aveva cominciato a morire molti anni prima. Il pensiero della morte diventerà ossessione come nelle sue poesie (« Vicin mi veggio e l'una e l'altra morte ») e in alcune sue lettere al Vasari: « Messer Giorgio mio caro, io so che voi conoscete che io sono alle 24 ore e non nasce in me pensiero che non ci sia dentro sculpita la mor-

te ». E ancora nei suoi tardi anni: « Io son tanto vecchio che spesso la morte mi tira per la cappa... ». Viene da chiedersi se quella fissazione non avesse un fondo morale, quasi dovesse preservarlo dalle tentazioni della materia. Quel Nicodemo in cui aveva scolpito se stesso, nella Deposizione di Santa Maria del Fiore, l'uomo che aveva avuto paura a dichiararsi discepolo di Cristo, lo induceva a continui, tormentosi esami di coscienza. La notte si chiudeva nella sua casa con un aiutante che lo serviva. Dormiva poche ore su una specie di paglericcio, e quasi sempre vestito, con gli stivali e gli speroni, sospettoso di ogni passo che udiva fuori tra le ortiche e l'oscura soggezione dei ruderi. I marmi giacevano nell'orto in mezzo a gatti e galline, ricoperti di erbacce. Sui travicelli si ammucchiavano le ragnatele dense e opache. Una mortesecca accoglieva gli ospiti in cima alla scala. Dentro una capanna, in fondo all'orto, teneva « un ronzinetto piccolo, di pelo castagnaccio ».

Ormai non si muoverà di là. Non era curioso di novità; eppure nel mondo erano successe grandi cose. Serrato nella Cappella Sistina, o nella sacrestia di San Lorenzo, oppure vagante sui monti della Lunigiana, udì certamente parlare delle grandi scoperte geografiche di quel tempo, delle navigazioni favolose al di là dell'Oceano. Si apriva una nuova èra, si scoprivano continenti, si rivelavano nuovi orizzonti. Ma tutto questo sembrava non toccasse quell'animo sprezzatamente chiuso al mondo e tragicamente proteso sull'eterno. Presentiva che quando si vuol troppo abbracciare, quando le cognizioni scientifiche e geografiche aumentano e si perfezionano, finisce l'uomo rinascimentale, il padrone della natura, l'uomo a tutto tondo. Il suo cammino, le sue esplorazioni, i suoi viaggi meravigliosi, le sue scoperte si svolgevano in linea verticale, tutte in profondità. Quanto più stretto è l'alone, tanto più intenso è il raggio. Che gl'importa se il mondo diventa più grande quando sogna la cupola di San Pietro? Una sola cosa è più grande: la morte. La morte ha già preso possesso di lui: le forme si corrodono, l'arte si fa religione. E mentre nella Deposizione di Firenze si sente quasi il peso materiale del cadavere e il corpo, divenuto « scorza », si consuma, l'amore s'iden-

tifica con la fede. Scompaiono le lusinghe del corpo e l'architettura « esprimerà ciò che i corpi umani non sono più atti a contenere ». Le membra dell'architettura sono paragonate alle membra dell'uomo (che potrebbe essere un richiamo a un concetto prettamente umanistico) e le ultime poesie, infine, liberate dal dubbio e dal senso del peccato diventano preghiera.

In quel disordinato e sudicio tugurio (il Macel dei Corvi ch'egli amava chiamare Macel dei Poveri) arrivavano di Francia e di Germania artisti che volevano vederlo da vicino. Da Venezia gli portavano l'invito della Serenissima con la provvigione di seicento scudi e senza obbligo di lavoro, ma soltanto per onorare la Repubblica della sua presenza. Da quel covo di ragni egli si muoveva ogni giorno per andare a trovare la donna più illustre del tempo per nobiltà e ingegno. Al lume di una lanterna vacillante scriveva al re di Francia.

La Compagnia dell'arte del Disegno, fondata allora a Firenze dal duca Cosimo, l'aveva nominato « capo e maestro di tutti ». Il duca Cosimo, come dicemmo, lo reclamava a Firenze andandolo a visitare di persona. La mattina a giorno se ne partiva a cavallo di quella sua ronza, vestito così come aveva dormito, per andare in Vaticano dove tutte le porte gli erano aperte e dove stava innalzando il più grande tempio della Cristianità. Senza spazzolarsi la barba si presentava al papa col berretto in capo. Era lui che comandava: una potenza di comando tutta interiore, come un'emanazione, in un uomo di naturale così timido e indeciso.

La sera se ne tornava come un artigiano qualunque e si chiudeva a tu per tu con un pezzo di marmo. (« Fu necessario — scrive il Vasari — trovar qualcosa di marmo perché e' potesse ogni giorno passar tempo scalpellando... »). Si svegliava e scriveva poesie. Fu durante una di quelle notti che scrisse al Vasari: « So che mi direte bene che son vecchio e pazzo a voler fare sonetti; ma perché molti dicono ch'io sono rimbambito ho dovuto fare l'offizio mio ». Con questa lettera gli mandava scritto di sua mano, uno degli ultimi più alti e accorati sonetti, quello che comincia:

Giunto è già 'l corso della vita mia
con tempestoso mar, per fragil barca...

« Vecchio e pazzo », si diceva, e anche « malinconico e pazzo »; ma si difendeva da possibili accuse del prossimo dicendo che la sua pazzia non aveva fatto del male che a se stesso.

Teneva in camera sua una cassa di noce sigillata, che fu aperta dopo la morte, dove rimpiattava rotoli di monete d'oro in vasetti di terracotta, dentro sacchetti e fazzoletti annodati che mandava al nipote perché comprasse terre al sole. Aveva l'avarizia del contadino risparmiatore, la puntigliosità per il centesimo: difetti vistosi e, se si vuole, urtanti; ma la sua carità doveva rimanere segreta. « Amava più fare il bene che parere di farlo ». Dava continuamente ai poveri vergognosi, seguitava a fornire di dote le brave ragazze senza mezzi, non aveva mai voluto un soldo per la fabbrica di San Pietro, aveva donato le sue più belle statue. Era, con questo, tutt'altro che povero, ma avrebbe potuto, con poco, diventare ricchissimo.

Ha nel suo studio un pezzo di marmo lungo e stretto, e ancora si mette a scolpire una Pietà: quella che viene chiamata la Pietà Rondanini, in cui ha toccato i confini dell'arte scultoria, già attratto nel mondo degli spiriti. Due larve corrose: l'una che scivola sull'altra precipitando senza peso lungo una linea verticale che è quella della morte. Di fronte ad esse Michelangelo si offre indifeso al mistero dell'oltretomba.

Lavora di preferenza nel cuor della notte, ama la notte *(O notte, dolce tempo, benchè nero...)*. Si è fatto un cappelluccio di cartone a cui tiene fissata una candela. Nella stanza ballano le grandi ombre, e il suo marmo sembra vivo. Attorcigliato e nodoso come un bastone di quercia, aggobbito e rimpiccolito per gli anni, assale ancora la pietra con furia forsennata facendone schizzare le schegge per terra. Si nasconde, geloso, per scalpellare quelle strane figure mutile della sua vecchiaia. Guarda quei tragici volti incompiuti come piaghe, quelle enigmatiche e paurose incarnazioni, guarda la morte e, guardando la morte, guardava Iddio.

Si alza all'alba per andare a intensificare la sorveglianza ai lavori di San Pietro. O esce di notte come un fuggiasco, torna

(come l'assassino sul luogo del delitto) a visitare i cimiteri di pietre sparse nei cantieri, rientra sospettoso nella sua squallida dimora dopo aver placato il demone della fuga che a tratti l'assale. Non si fida di nessuno. Gli operai eseguono male una cèntina. Confessa di morirne di vergogna e di dolore. Non bada a fatiche e non vuol curarsi. « Più credo alle orazioni — dice — che alle medicine ». Un lavoro quasi mostruoso, il suo, a cui s'era condannato senza un giorno di riposo, senza un giorno di gioia, senza un aiuto, che non era servito a portare a termine alcuno dei suoi grandi disegni.

Lavorava intorno alla sua ultima Pietà, quando Tiberio Calcagni, recandosi a Macel dei Corvi, non lo trovò in casa. Era il 14 Febbraio 1564. Il vecchio era uscito solo a cavallo. Aveva avuto modo di guardare ancora la volta celeste di cui la cupola è l'immagine terrena. La cupola permette all'anima di raggiungere il cielo, di unirsi con Dio. La cupola: forma distaccata dalle immagini naturali, risurrezione e sublimazione del grande progetto della Sepoltura che nel medesimo luogo doveva venire innalzata. Tornando fu assalito da tremiti e da febbre. Trascorse due giorni tra il letto e una seggiola accanto al camino. Sull'imbrunire di venerdì 18 Febbraio 1564 quell'immenso genio solitario passò « de l'orribil procella in dolce calma ». La Pietà Rondanini, incompiuta, biancheggiava in mezzo alla stanza come un'allucinazione fatta pietra.

Stefano Davari (†)

NOTIZIE

DI FABBRICATORI D'ORGANI E D'ALTRI ISTRUMENTI, LIUTI, VIOLE ECC., IN ISPECIE PEL MAESTRO SEBASTIANO NAPOLITANO « DALL'ORGANO », AUTORE DELL'ORGANO D'ALABASTRO, E DI MAESTRO VINCENZO BOLCIONE, FABBRICATORE D'ORGANI A FIRENZE

a cura di
Anna Maria Lorenzoni e Clifford M. Brown

Presentazione

UN MANOSCRITTO INEDITO DI STEFANO DAVARI

Verso la seconda metà dell'Ottocento, le ricerche nell'Archivio Gonzaga di Mantova ricevettero un nuovo impulso che portò ad una maggiore valorizzazione del pregevole materiale documentario in esso conservato.

Il mantovano Carlo D'Arco ed il francese Armand Baschet con i loro studi, per i quali si avvalsero ampiamente di intere serie di documenti gonzagheschi, additarono per primi l'importanza dell'archivio mantovano nel campo dell'arte, della storia, della letteratura, dal secolo XIV ai primi del secolo XVIII.

Nell'ambiente della cultura mantovana, numerosi furono gli studiosi che continuarono la strada aperta dal D'Arco e dal Baschet, facendo seguire ad approfondite ricerche, pubblicazioni che costituiscono ancor oggi una base imprescindibile per ogni ulteriore studio. Tra questi vanno ricordati Wilhelmo Braghirolli, Attilio Portioli, Giovanni Battista Intra, Pietro Ferrato, Antonino Bertolotti[1].

Tuttavia colui al quale si deve la maggior quantità di lavori eseguiti sui documenti dei Signori di Mantova, è senz'altro Stefano Davari che, grazie ad una viva passione per le antiche carte mantovane ed alla sua posizione di addetto all'Archivio Gonzaga, a cui fu preposto dal 1870 al 1909, ebbe modo di lavorare intensamente ed incessantemente sul vasto materiale affidatogli del quale, forse, fu il primo a conoscere la reale consistenza[2].

Al Davari, infatti, oltre ad un discreto numero di pubblicazioni, si debbono dei lavori manoscritti di grande importanza ed utilità: i 36 indici della corrispondenza gonzaghesca e quelle provvidenziali « schede » che portano il suo nome. Gli uni e le altre sono conservati nell'Archivio di Stato di Mantova e costituiscono, insieme con i due noti inventari di P. Torelli ed A. Luzio, i principali mezzi di corredo per tutte le ricerche nell'Archivio Gonzaga.

Gli indici sono elenchi nominativi di tutti coloro che, di anno in anno, scrissero ai Gonzaga dallo Stato mantovano e dagli altri Stati, italiani o stranieri, e recano spesso annotati cenni relativi alle comunicazioni che al compilatore parvero più importanti; le « Schede Davari », distribuite in 22 buste e raggruppate, per materia, in fascicoli, sono una miriade di « fogli, foglietti, bigliettini » sui quali l'autore raccolse appunti, memorie, copie di documenti intorno ai più svariati argomenti relativi a Mantova ed ai Gonzaga [3].

Le buste n. 15 e n. 16, particolarmente ricche di notizie, sono destinate alla storia della musica, vista sotto i più diversi aspetti, dai maestri di musica ai cantori, dai suonatori agli strumenti musicali ed ai loro costruttori. Di quest'ultimo tema, oltre ad un notevole numero di schede, si occupa il nostro manoscritto che è conservato nella busta n. 15 [4].

Il lavoro si avvale di un'accurata ricerca tra i documenti archivistici del periodo gonzaghesco e, iniziando dall'epoca isabelliana per arrivare fino agli ultimi anni del 1600, abbraccia circa due secoli. Le caratteristiche intrinseche ed estrinseche sono quelle di tutte le altre pubblicazioni del Davari che alla minuziosa indagine archivistica, comprovata dalle numerose trascrizioni di brani di documenti originali e dalla continua citazione di ogni atto usato, contrappone un'esposizione quasi schematica ed una forma scarna e disadorna [5].

Di quest'ennesima fatica di Stefano Davari non è dato sapere la destinazione, ma il suo aspetto è quello di un'opera quasi pronta per la stampa, mancando solo la collocazione definitiva di alcune note, aggiunte dall'autore in un secondo tempo, e le ultime rifiniture.

Da parte nostra abbiamo effettuato una revisione generale del manoscritto il cui testo è stato trascritto integralmente. Si è invece reso necessario apportare qualche modifica alle note, dove abbiamo sistemato le parti lasciate incomplete ed aggiunto, per maggior utilità dei lettori, ad ogni documento citato o trascritto, la rispettiva segnatura archivistica che il Davari, secondo lo stile degli archivisti del secolo scorso, non indicò. Sempre per facilitare il reperimento degli atti prodotti, abbiamo inserito quattro nuove note, e precisamente la n. 1, la n. 24, la n. 31 e la n. 42. Le trascrizioni, infine, sono state tutte collazionate con gli originali e corrette dove non erano conformi.

Anna Maria Lorenzoni - Clifford M. Brown

[1] Un discorso a parte meriterebbe Alessandro Luzio che, già nell'ultimo ventennio del secolo scorso, diede inizio alla propria inesauribile attività di giornalista, storico, scrittore, gran parte della quale fu dedicata proprio ai Gonzaga. Ma il Luzio appartiene più al Novecento che all'Ottocento, sia per la modernità di idee e di intenti, sia perché la maggior parte della sua produzione ha visto la luce in questo secolo.

[2] Al recente Convegno su « Mantova e i Gonzaga nella Civiltà del Rinascimento », promosso dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dall'Accademia Virgiliana di Mantova, la Prof. Adele Bellù, Direttore dell'Archivio di Stato di Mantova, ha presentato un'interessante comunicazione dal titolo: « Il Davari e le sue ricerche sull'Archivio Gonzaghesco ». Con questa comunicazione, che verrà pubblicata negli Atti del Convegno, la Prof. Bellù ha offerto, per la prima volta, una biografia dell'archivista mantovano, trattando anche, nel modo più esauriente, della quantità e qualità dei lavori da lui eseguiti.

[3] A L. Mazzoldi si deve un parziale riordino della « Schede » e la pubblicazione del loro indice nel Bollettino Storico Mantovano, n. 8, ottobre-dicembre 1957, pp. 281-297.

[4] Vari altri manoscritti di lavori editi ed inediti del Davari sono disseminati, qua e là, tra le « Schede ».

[5] Il Davari non aveva doti di scrittore, ma ha dato ugualmente un ampio contributo alla cultura mantovana, lasciandoci opere ricche di preziose, documentate informazioni.

Il posto distinto che occupò la nostra Corte nella storia della musica, pel favore che essa sempre accordò a sì nobile arte, potrebbe far credere che le notizie intorno agli istrumenti musicali fossero copiose, ma quando il lettore saprà che il nostro Archivio non possiede alcun inventario degli istrumenti musicali posseduti dalla Casa Gonzaga, e che assai incompleti sono i registri economici della Corte, non si meraviglierà se ben poche sono quelle che mi è dato di presentare nonostante le più diligenti ricerche.

Ciò che mi è dato con assai probabilità di affermare si è che i componimenti musicali e gli istrumenti si conservavano nella biblioteca privata in apposite sale, di che è facile argomentare che ebbero a subire le troppo note e dolorose vicende del sacco del 1630. Aggiungasi poi che, caduta nel 1708 la dominazione Gonzaga sotto il peso di fellonia, tutto che apparteneva all'arti belle, e che ancora si trovava in Corte, fu soggetto ad un completo sperpero.

A complemento di quanto scrisse il Prof. Canal intorno agli istrumenti musicali, cercherò di riassumere e di mettere in evidenza tutte quelle notizie che dai vari carteggi politico-amministrativi dello Stato mi fu dato di rinvenire e, a mio avviso, quantunque poche, però abbastanza interessanti.

Abbiamo visto come la nostra marchesa Isabella Gonzaga siasi dedicata allo studio del canto e del suono, soltanto dopo pochi mesi che venne nella Corte mantovana sposa a Francesco Gonzaga — 1491 (*) — e desiderando ella nel 1493 di avere una « cithara », scrisse all'Ambasciatore del marchese a Venezia [1] affinché gliela comperasse, raccomandandogli che fosse piccola e adatta al suo braccio, ché appunto doveva servirle « per imparare a suonare ». L'Ambasciatore non poté però soddisfare la sua Signora, perché in Venezia non trovò una « cithara » conforme ai di lei desideri, né alcun Maestro che la sapesse fare, ed aggiungeva che « tal sorta d'istrumenti ivi non si costumavano » e consigliava la marchesa a rivolgersi a Perugia [2]. Ma la marchesa si indirizzò a preferenza all'Atalante a Firenze e nel commettergliela gli faceva la raccomandazione che « sopra tutto fosse galante [3] ». L'ambasciatore del Duca di Ferrara presso la Corte di Firenze, avvisò pochi mesi dopo la marchesa che la « cithara » fatta fare dall'Atalante era finita e che gli pagò per essa 9 ducati d'oro compresi gli ornamenti [4].

La detta marchesa Isabella nel suo ritorno da Milano, nel marzo del 1495, si fermò per alcuni giorni a Brescia, e qui avuta notizia d'un distinto maestro fabbricatore di « viole », se lo fece presentare da Marco Negro, Prefetto delle Munizioni di detta città, e gli commise di fabbricargliene tre [5]. Nel giugno dello stesso anno mandò la marchesa a Brescia il suo Maestro Angelo Testagrossa affinché le riportasse il suo giudizio intorno alla bontà della fabbricazione di dette « viole » [6], e poco dopo furono mandate all'Isabella col mezzo del detto Negro, ed essa gli faceva tenere 18 ducati a relativo pagamento [7].

Nell'agosto del 1499 la detta marchesa commise al Negro

(*) In realtà, come è noto, l'anno del matrimonio tra Isabella e Francesco fu il 1490 (n.d.tr.).

che lo stesso maestro gli facesse una quarta « viola grande » ed anche questa fu recapitata alla marchesa nel novembre del detto anno, mandando pel Maestro cinque ducati d'oro e mostrando molta soddisfazione dell'opera sua [8]. Di questo fabbricatore di « viole » i nostri documenti tacciono il nome, ma è lecito supporre fosse il *Kerlino*.

Il maestro però a cui più di frequente ricorse la marchesana di Mantova, fu il celebre intagliatore Lorenzo da Pavia che lavorava in Venezia. Tanta era la stima che la marchesa Isabella aveva di questo artista, che ella lo reputava il solo che in Italia sapesse fabbricare bene i « clavicordi », e nessuno meglio di lui i « liuti » e le « viole », per la originalità e finitezza con cui sapeva quegli istrumenti condurre a termine.

Il maestro Lorenzo aveva fabbricato per la Duchessa di Milano, sorella della marchesa di Mantova, un « clavicordo », ed avendone essa intesa la bontà quando fu in quella Corte, ordinò nel marzo del 1496 al detto maestro di fargliene uno simile per bellezza e bontà; solo che lo pregava di farlo in modo che riescisse facile nel suonarlo, « perché », essa scrive, « nui havemo la mane tanto legere che non potemo sonare bene quando bisogna, per dureza de tasti, sforzarla » [9].

Ben volentieri il maestro accettò l'incarico, ma perché egli era in quei giorni occupato intorno ad una « viola » per la detta duchessa, e preso impegno per un « clavicordo » con Antonio Visconti, si scusò presso la marchesa di non potere tanto presto, com'ella desiderava, servirla. Ma la marchesa scrisse tosto al Visconti affinché egli posponesse l'ordinazione alla sua; e il Visconti gentilmente accondiscese al desiderio della bella marchesana [10]. Per tal modo, verso il finire d'agosto del detto anno, essa ebbe a Mantova il « clavicordo » [11], e circa sei anni dopo, anche quello che possedeva la sorella sua, la duchessa di Milano [12].

Il maestro Lorenzo da Pavia, per la marchesa Isabella, ebbe a fabbricare non poche « viole » e « liuti », di varie sorta e materia, e sempre con buon gusto e finitezza di lavoro, ma le notizie intorno ai detti istrumenti che offrono uno speciale interesse, sono le seguenti.

Ordinando la detta marchesa un « liuto » al Maestro Lorenzo,

così gli scrive: « ...ve pregamo che vogliati farne uno [liuto]... che sia bono et mezano, cioè non troppo grande né troppo picolo, ma advertite a farlo de tale grandeza che quando sia acordato che l'habbia due voce più alte che non ha la viola che facesti, la quale alla voce nostra è pur un poco bassetta... » [13].

Nel dicembre del 1499 commetteva al detto Maestro Lorenzo due « liuti », per uno dei quali lo pregava, non solo, ma gl'ingiungeva («ve stringiemo») di avvertir bene di farglielo col « corpo tutto a la spagnola, senza dargli niente dil italiano », soggiungendo: « Benché sapiamo che non seti solito imitare alcuno, per la gran virtù vostra, non di meno in questo liuto, per farlo in tutto secundo el nostro desiderio, vogliati puramente condurlo alla spagnola, non lo bastardando in parte alcuna... » [14].

L'altro liuto doveva essere dei soliti che usava fare per la marchesa, ma tanta fu la perfezione con cui lo eseguì che al marchese Francesco, marito dell'Isabella, piacque sì che mostrò desiderio di tenerlo per sè ed essa ben lieta di accontentare lo sposo, gliene fece dono. Non per questo la marchesa volle restarne affatto priva, che subito scrive al Lorenzo nei seguenti termini:

« ...Lo liuto de cizolo *(legno del giuggiolo)* che ultimamente ne haveti mandato è di tanta perfectione che, piacendo summamente allo Illustrissimo Signor nostro consorte, ge lo havemo donato. Ma desiderando anchora nui haverne uno simile et della medesima sorte, vi pregamo a volerne fare un altro, advertendo che'l non sia puncto inferiore de questo de bontà, perché alcuni dicono che non ne fareti mai più uno cussì bono. Et nui gli respondemo che, lavorando vui per vera arte et non a ventura, siamo certe che non solum lo fareti simile, ma anchora megliorato. Però fati che non siamo ingannate de la expectatione nostra. Apresso vi racordamo a fornire quello de ebano alla spagnola nel modo v'è stato scripto... Quanto più presto seremo servite de l'uno et l'altro, tanto più ne serrà grato... » [15].

Amendue questi liuti furono nel settembre del 1500 portati dallo stesso maestro alla marchesana di Mantova [16].

Nel 1510 fabbricò lo stesso maestro Lorenzo una bellissima viola per la figlia della detta marchesa, Eleonora Duchessa d'Urbino [17]. Essa al pari della madre sua, oltre che suonare perfet-

tamente il liuto e la viola, suonava anche egregiamente il clavicembalo, e a Bologna, nel 1511, con suo fratello Federico, primogenito della detta marchesa, ne provò uno a due registri, costrutto da Maestro Aloisio venetiano, che intendeva di offrirlo al marchese loro padre [18]; ma, quantunque la duchessa avesse giudicato quell'istrumento perfetto, il marchese, forse perché abbastanza provvisto nella sua Corte, non credette di acquistarlo [19]. Di uno di quegl'istrumenti, fino dal 1486 il marchese Francesco fu regalato dal Duca Lodovico Maria Sforza Visconti, avendo egli mostrato desiderio di possederlo quando fu nella Corte di Milano [20].

Sapendosi anche all'estero come la marchesa Isabella fosse una esimia cultrice dell'arte musicale, da Francesco Campanino, che trovavasi nel 1497 presso la Corte d'Ungheria, le furono mandate due « viole fatte all'ungheresa » [21].

L'introduzione generale della musica figurata rese necessario un perfezionamento dell'organo, e fu appunto nel XV secolo che si pensò a migliorarlo, ad ingrandirlo e ad introdurlo in un maggior numero di chiese. La nostra Cattedrale di S. Pietro fin dal principio del detto secolo possedeva il suo organo e nel 1478 era suonato da un tal Don Carlo Mainero [22]. Quando il marchese Francesco istituì la Cappella per detta Chiesa — 1510 — fece anche rinnovare l'organo ed era stimato di quella chiesa un grandissimo ornamento [23].

Costruttori d'organi nel XV secolo ve ne dovevano essere anche a Mantova, e mantovani, dappoiché nei libri dei decreti trovo ricordati nel 1482 un Bartolomeo ed un Giovanni « ab organis » (*), cittadini mantovani [24].

Assai rinomati nel secolo XVI erano gli Antigniati di Brescia, come fabbricatori d'organi, e il Duca Guglielmo per la sua chiesa di S. Barbara fece venire a Mantova Graziadio, figlio di Bartolomeo, appunto per costruire il nuovo organo in detta chiesa e nel 1624 fu quell'organo per molta parte rifatto da un tal Meiarini [25].

(*) I nomi sono, nell'originale, Bartolomeo de Organis e Giovanni Francesco organista (n.d.tr.).

Era comune usanza nel XVI secolo di avere degli organi piccoli da camera per accompagnare i canti ed i concerti, e il marchese Federico Gonzaga nel 1520 se ne fece venire uno da Venezia, fabbricato da un maestro di quella città, ma al dire del Malatesta, che lo spediva al marchese, non era « puro organo, anzi sona organo, clavicembalo, flauti et cornamuse, et è in forma d'un clavicemballo » [26].

Baldassare Castiglioni, con sua lettera del 18 luglio 1522, scrive da Roma al marchese Federico come ivi si trovasse un organo d'alabastro che, al suo dire, era «una delle rare cose che fosse nel mondo », e perché il maestro che lo costruì versava in tanta povertà da essere costretto, per mangiare, d'impegnare alcune canne del detto organo, aveva deliberato di condurlo in Inghilterra, a ciò sollecitato dall'ambasciatore di quel paese. Ma al Castiglioni rincresceva che una così bella opera d'arte sortisse d'Italia, e per ciò invita il marchese Federico, che sapeva munifico e caldo protettore delle arti belle, a comperarlo. Il marchese annuì tosto ai desideri del Castiglioni e questi combinò il mercato per 600 ducati [27]. Questo capo d'opera d'arte doveva essere stato ordinato dal Papa Leone X dappoiché il nuovo Papa ebbe a mostrare al Castiglioni delle difficoltà a lasciarlo togliere dal palazzo, accampando che al maestro dell'organo erano stati pagati dal Papa Leone 300 ducati [28]; ma tante furono le premure del Castiglioni per favorire il marchese di Mantova che al 24 di ottobre del detto anno l'organo fu caricato su dieci muli e condotto a Pesaro, e quindi per nave a Mantova, e con esso venne anche il maestro [29].

Chi fosse il costruttore di quest'organo dalle canne d'alabastro, lo sappiamo da una polizza registrata al 1° aprile 1524, che ci dice aver dati a « Maestro Sebastiano Napolitano da l'organo » Lire 250, pel suo credito dell'organo d'alabastro [30]; e dai nostri registri necrologici possiamo stabilire essere il detto Maestro Sebastiano morto in Mantova nella contrada dell'Aquila ai 28 aprile del 1528 nell'età di 40 anni [31].

Nel carteggio di Venezia del 1538 troviamo, intorno a quest'organo, una lettera importantissima di un tal Vincenzo Guideloto di Bologna, sedicentesi nipote del Maestro Sebastiano di

Napoli [32]. A quanto pare da questa lettera, al detto organo dovevano mancare alcune piccole canne e in qualche parte essere guasto, e il Duca Federico, che pensava di farne un dono al re di Francia, desiderò che fosse riparato e perfettamente ultimato. Per ciò fece avvertito col mezzo del suo ambasciatore a Venezia il detto Guideloto affinché si recasse tosto a Mantova per quella bisogna [33]. Il Guideloto prontamente venne e il duca gli promise cinque scudi d'oro al mese di salario e la spesa per tre bocche, fino a tanto che avesse compita l'opera sua. Dopo pochi giorni però ch'egli fu a Mantova, tornò a Venezia, col permesso del Duca, per prendervi certe sue robe ed un garzone [34], ma poi non fece ritorno, perché pare ne sia stato dispensato dallo stesso Duca che intendeva di affidare quel lavoro ad un altro maestro.

Questa determinazione del Duca doveva certo riescire amara al nostro Vincenzo e, se quanto egli scrive è vero, non a torto, inquantoché se il Maestro Sebastiano ebbe il concetto dell'invenzione, il Vincenzo ne fu l'esecutore principale, avendo egli fatto la maggior parte delle canne di esso organo e lavoratovi intorno per vent'anni. Nessuno, quindi, meglio di lui poteva completare quell'istrumento, e molto meno poi colui al quale il Duca intendeva di affidare quel lavoro, che il Vincenzo, se pure non gli faceva benda l'interesse, non stimava punto e giudicava l'organo di S. Andrea [35], da quel Maestro costrutto, pel più scadente di quanti erano nella nostra città.

Chi sia stato il costruttore dell'organo della chiesa di S. Andrea, di cui tanto male dice il nostro Vincenzo nella sua lettera, non lo sappiamo positivamente, ma è però certo che nel 1530 era in Mantova un distinto costruttore d'organi, noto per Maestro G.B. Mantovano. Questi nel gennaio del detto anno fu ricercato dal Papa affinché si recasse a Roma per la costruzione dell'organo della Chiesa di S. Pietro, e perché il Maestro G.B. aveva fatto conoscere al Papa che non poteva assentarsi da Mantova se prima non avesse dato termine a certa causa vertente fra lui ed il fisco, Francesco Gonzaga, Ambasciatore del marchese di Mantova, a nome del Pontefice, scrisse al marchese affinché non fosse data alcuna molestia al detto Maestro e potesse liberamente recarsi a Roma pel detto motivo, portando seco stagno, piom-

bo, ferramenti e tutto quanto era necessario per l'arte sua [36].

E' quindi molto probabile che il costruttore dell'organo della nostra chiesa di S. Andrea [37] sia stato il G.B. Mantovano; e se godeva tanta fama da essere chiamato a Roma per la costruzione dell'organo della Chiesa maggiore di quella città, il Guideloto deve aver sparlato dell'opera del nostro concittadino soltanto per invidia di mestiere.

Chi poi dei due maestri abbia riattato l'organo d'alabastro del marchese Federico non sappiamo, come pure se effettivamente quell'organo sia stato mandato al re di Francia, ché alcuna notizia abbiamo potuto rilevare dai nostri documenti.

Il duca Francesco Gonzaga nel 1550 per completare la sua « Musica di Pifferi », fa scrivere al suo ambasciatore a Milano affinché, col mezzo di Orfeo, musico di suo zio il Principe Don Ferrando Gonzaga, allora Governatore di quella città, vedesse di comperargli un trombone da un mercante tedesco che stava al lato opposto del « Broletto nuovo », avvertendo il detto ambasciatore che quell'istrumento non sarebbe costato più di 12 scudi [38].

Nel 1561 il Card. Ercole Gonzaga fece comperare a Venezia per l'Ambasciatore ducale Lodovico Tridapale, due liuti che a giudizio di Giulio del Pestrino, il più valente suonatore di quegli istrumenti che fosse allora a Venezia, furono stimati per assai belli e buoni, e il Tridapale li pagò 11 scudi e 1/2 d'oro [39].

I monaci della Chiesa di S. Benedetto, in quel di Mantova, fecero fabbricare nel 1552 l'organo per la loro chiesa dal Maestro Gio. Battista de Facchetti di Brescia, distruggendo quello che gli stessi monaci avevano fatto fare intorno al 1480. Ecco come fu stabilito che dovesse esser fatto il nuovo organo:

« ...Zo. Battista f.q. Bartholomeo di Fachetti, bressano, habitante in Mantova..., promette al... P. Abbate... del detto Convento e Monastero... di fare un organo... di piedi diece in undeci, qual organo sarà chorista, et haverà nove registri...: lo primo registro va fatto tutto de stagno buono et saran posti in facciata de l'organo tutte le canne gli puotranno stare; il secondo registro saran l'ottave; il terzo la quinta decima; il quarto la decima nona; il quinto registro sarà vigesima secunda; il sesto sarà vigesima

sexta; il settimo sarà vigesima nona; l'ottavo saranno gli flauti in ottava; il nono saranno flauti in duodecima. E tutti gli otto registri, eccettuando il primo che va fatto de stagno, sarano de piombo, et facendo ditto organo così, se obliga farlo de tasti cinquanta. La chadenazzatura de dietrovia, serrata a modo d'una casetta, com'è quella de l'organo de Bressa, con il pedale de tasti vinti con gli semitoni computati, la testatura registrata. Il somero sarà a vento che si puossa aprire et serare ad ogni soa requisitione, senza colla alcuna et l'accordatura tonda più che si puossa. ...A ditto organo vanno mantici in numero quatro grandi coperti di corame de vacchetta. ...Obligandosi esso Maestro... fare ditto organo de uno tono più basso che non è il vecchio, promettendo fare che detto organo sarà... posto al luoco suo... nel giorno ultimo del mese d'agosto... del presente anno 1552... » (Corpor. Rel. Soppr., n. 534 - Rogito Antonio figlio di Gio. Pietro de Renovardi).

I predetti monaci promettevano poi di pagare le spese di vitto pel maestro e pei garzoni, di somministrare il legname per fare il « somero », e al maestro in fine di lavoro di pagargli 240 scudi d'oro in oro, cioè circa 1300 lire di Mantova, oltre fargli la cessione delle canne vecchie.

Nel marzo del 1591, Giacomo Alvise Cornaro mandò da Padova al duca Vincenzo Gonzaga un clavicembalo del valore di 25 ducati, e nel novembre dello stesso anno l'ambasciatore ducale, Aurelio Pomponazzo, ne mandò due altri da Venezia, l'uno di mediocre grandezza, « corista di tutto punto, coi tasti d'avorio e i semitoni d'ebano » del prezzo di 30 ducati, e l'altro, usato, ma « di bon tono di quinta » del prezzo di venti [40].

Lo stesso duca Vincenzo commise a Vienna nel 1597 al Maestro Adam Chirsver di fargli dodici trombe e che ogni tromba dovesse avere due « bochetti », acciocché, se per caso se ne perdesse uno, ve ne fosse un altro che gli andasse bene. A Norimberga commetteva, nello stesso anno, che gli fossero fatti sei « tromboni ordinari » e due grossi; e da Augusta nel 1601 si fece venire, lo stesso duca Vincenzo, un organo del valore di 350 fiorini. A Venezia nel 1607 ordinava ad un maestro di quella città di fargli « cinque traverse » del valore di sette scudi l'una, e nel

1608 ad un altro maestro, che è detto « il migliore che si trovasse in Venezia », un « chitarone » del valore di 210 lire di Mantova [41].

Abbiamo ancora una serie di commissioni date a Firenze al Maestro Vincenzo Bolcione, distinto fabbricatore di organi, che pare avesse introdotto alcune novità in quel genere d'istrumenti, massime per usarne con molto vantaggio nei teatri.

Il Cardinale Ferdinando Gonzaga, a mezzo del maestro di musica Marco da Gagliano, ordinò nel giugno del 1608 a Firenze al detto Maestro Vincenzo due nuovi istrumenti, e il Gagliano rendeva conto al detto Cardinale delle pratiche fatte con quel maestro circa quegl'istrumenti, colle seguenti sue lettere:

« ...Poi che son tornato in Fiorenza, trovai Maestro Vincenzio e gli parlai dello istrumento ritto per V.S. Ill.ma, il quale avrà per favore servirla e mi à detto che si potrà fare strumento doppio, cioè dinanzi e dirieto, accordato uno diverso all'altro, e a me parrebbe bene uno fussi accordato all'ottava, sopra si potranno sonare tutti due con una tastatura sola e, quando parressi troppa armonia, sonarne uno per volta, quello che più piacerà, e il tutto si può fare con grandissima facilità; e se V.S. Ill.ma sarà del mio humore, non si priverà di cosa tanto singolare. Gl'avviso come a Maestro Vincenzio basta l'animo di fare uno istrumento che suoni concerto di viole, naturalmente immitate con facilità, e in tutte le maniere si potrà sonare che si fa le viole stesse. Però se a V.S. Ill.ma paresse dirlo al S.mo Signor Principe, suo fratello, si assicuri che non resterà ingannata, e S.A. resterà servita, ma bisogna che V.S. Ill.ma faccia mandare da fare i fondi di abeto... Fiorenza il dì 17 di giugno 1608.

Di V.S. Ill.ma e Rev.ma Devotissimo servitore

Marco da Gagliano ».

« ...Son stato da Maestro Vincenzio e da lui mi è stato mostrato il modo del far sonare l'istrumento con le viole, il quale a me par riuscibile senza difficultà e credo farà rumore quanto un organo, tal che per concerto sarà cosa rara, e se piacerà a V.S. Ill.ma lo faccia, si obbligherà, no riuscendo, a tenerselo. Il prezzo sarà cento de' nostri scudi almeno et il ritto, sessanta. L'abeto vuol esser tanto quanto basterebbe a far tre fondi al

ritto e perché le tavole non son tutte d'una medesima lungheza e grosseza, V.S. Ill.ma manderà un huomo intelligente à capparle... Fiorenza il dì 1 di luglio 1608.

Di V.S. Ill.ma e Rev.ma Obligatissimo Servo
Marco da Gagliano ».

« ...Sono stato da Maestro Vincenzio e gl'ò dato ordine che cominci l'istrumento delle viole, conforme mi vien comandato dalla sua, e domattina metterà mano, e mi à detto che sarà finito fra tre mesi e non prima, volendo questo tempo a lavorarvi continovamente. Del ritto non gli ò detto cosa alcuna, già che non se ne può fare se non uno per volta, e dalla sua, come ò detto, mi vien comandato ch'io facci fare quello, quale riuscirà cosa singulare, s'io non m'inganno. Sarà bene V.S. Ill.ma dia ordine gli sia dato denari, già che vive di quello che guadagna giorno per giorno... Di Fiorenza il dì 8 di luglio 1608.

Di V.S. Ill.ma e Rev.ma Humilissimo Servitore
Marco da Gagliano ».

« ...Sono stato da Maestro Vincenzio e sollecitato l'istrumento, quale si va facendo, se bene bisogna l'abete quale credo verrà presto... Di Fiorenza il dì 15 di luglio 1608.

Di V.S. Ill.ma e Rev.ma Humilissimo Servo
Marco da Gagliano » [42].

Il Gagliano, nelle altre sue lettere scritte al Cardinale Gonzaga, non parla più di questo istrumento, il che fa credere che Maestro Vincenzo abbia compita l'opera sua con soddisfazione del detto Cardinale.

Nel 1611 il Maggiordomo del Cardinale Gonzaga, Gio. Giacomo Maggio, scriveva da Roma al detto Cardinale che per la casa sua di Roma occorreva un « cembalo » buono e lo consigliava di rivolgersi a Firenze al Maestro Vincenzo Bolcione, che lo dice « un valent'huomo nell'arte sua », ed aggiunge che ne aveva costrutto uno pel Signor Cesare Gonzaga, ed era stimato pel miglior cembalo di Roma « come quello che ha gran voce e vi si può cantar sopra » [43].

Allo stesso Maestro Vincenzo, il principe Francesco Gonzaga, nel gennaio del 1612, ordinò che gli facesse certi organi, e quel maestro prometteva al Rinuccini di darli finiti in breve termine. Nel partecipare ciò il Rinuccini al detto principe, gli fa conoscere come quel maestro gli avesse comunicata una sua invenzione per la quale due persone potevano suonare sei istrumenti, « commessi di maniera che non avrebbero ingombrata la scena più che tre braccia per ogni verso ». Questa invenzione, per la comodità che presentava, il Rinuccini la loda assai e con esso i « Musici » di Firenze [44].

Al Cardinale Gonzaga, per la sua Cappella privata, occorrevano due « organetti » e per la loro confezione si rivolse ancora al suddetto Maestro Vincenzo, e nel settembre del 1612, al dire del Gagliano, erano già principiati e dovevano riescire « meravigliosi per la nuova inventione, e tali », aggiunge egli, « che fin qui nessuno avrà nè visto, nè udito una simile inventione » [45].

Nel 1622 Bellerofonte Castaldi mandò da Modena al duca Ferdinando Gonzaga alcune « tiorbe » per esso intagliate, accompagnandole colla seguente lettera: « ...Ardisco di ricorrere anch'io con una copia di queste mie galantarie tiorbesche che per passatempo feci et intagliai l'altro hieri, e loro somma ventura fia che V.A. S.ma gli faccia gratia d'un benigno sguardo... » [46].

Nel convento dei Francescani di Mantova trovavasi nel 1623 un tal « Giovanni Organista di Valtelina », donde prima di partire volle presentare alla duchessa Eleonora, a testimonianza del suo devoto animo verso tanta Signora, « un organetto ed altri istrumenti » per esso frate fabbricati [47].

Nell'arte del fabbricare i violini sono assai noti i cremonesi Amati, Stradivari e Guarnieri. Di quest'ultima famiglia sono celebri i violini fabbricati da Giuseppe, come allievo di Antonio Stradivari; ma pei nostri documenti faremo conoscere come Pietro Guarnieri di Cremona, che forse fu padre o fratello a Giuseppe, e certamente allievo di Nicolò Amati, era nel 1685 a Mantova e fabbricava « istrumenti musicali e particolarmente violini ». In quell'anno, Pietro pregò il Duca di Mantova ad essere aggregato agli altri « Musici » di Corte, come « suonatore di viola e violino sopra la parte ». Il desiderio del Guarnieri fu appagato

e nel maggio dello stesso anno fu inscritto nel ruolo degli artisti di Corte con la provigione solita a darsi ai suonatori di quegli istrumenti, e con promessa che alla morte di Francesco Scalfoni, suonatore di viola, il Guarnieri gli sarebbe subentrato collo stipendio e prerogative solite a godersi dal detto Scalfoni [48].

1 1493, 22 giugno - Lettera ad Antonio Salimbeni.
Busta 2991, Copialettere, libro 3, c. 69 r.

2 Venezia, 1493, 6 luglio - Lettera di Antonio Salimbeni.
Busta 1434, c. 74.

3 1493, 22 giugno - Lettera all'Atlante « citharedo florentino ».
Busta 2991, Copialettere, libro 3, c. 69 r.

4 Firenze, 1493, 26 agosto - Lettera di Manfredo de Manfredi.
Busta 1102.

5 Brescia, 1495, 22 marzo - Alla Marchesa di Mantova:
« ...Me vene a chaxa el Maistro de le viole. E' de altro animo che el non feze a la presentia de Vostra Signoria, scusandose che mai el fu davanti tanta Magnificencia, e dimandò perdonanza. E' contento servir Vostra Excellencia de 3 viole, e promesse, como el tempo se aconzava, trovar el ligname e inmediate principiarle tutte tre e compirle quanto più presto el poteva...
servitor Marcus Nigrus Munitionum Brixie Prefectus ».
Busta 1599.

6 Brescia, 1495, 27 giugno - Lettera di Marco Negro.
Busta 1599.

7 1495, 30 giugno - Lettera a Marco Negro.
Busta 2992, Copialettere, libro 5, c. 49.

8 Brescia, 1499, 23 agosto e 18 novembre - Lettere del Negro.
Busta 1599.
1499, 10 dicembre - Lettera al Negro.
Busta 2993, Copialettere, libro 11, c. 7 v.

9 1496, 12 marzo - Al Maestro Lorenzo da Pavia.
Busta 2992, Copialettere, libro 6, c. 54 v.

10 1496, 19 marzo - « Domino Antonio Vicecomiti Ducali oratori in Ferraria ».
Busta 2992, Copialettere, libro 6, c. 62 r.

11 1496, 9 giugno - « Domino Brognolo ambasciatore in Venetia »:
« ...Non potendo havere prima de augusto el clavicordo, haveremo pacientia essendo poi in tanta excellentia come dice Maestro Lorenzo... ».
Busta 2992, Copialettere, lirbo 7, cc. 35 r. e v.

12 1501, 31 luglio - « Maestro Laurentio »:
« ...Quel clavicordo bono che era de la felice memoria de la Duchessa nostra

sorella, c'è stato donato per Messer Galeazo Pallavesino. Il che c'è parso notificarvi persuadendone che havereti piacere che sii capitato nele mane nostre, essendo vostra opera et instrumento tanto excellente, quale teneremo molto charo... ».
Busta 2993, Copialettere, libro 12, c. 74 r.

13 1497, 4 luglio - « Magistro Laurentio ».
Busta 2992, Copialettere, libro 8, c. 86 r.

14 1499, dicembre 16 - « Magistro Laurentio de Papia in Venetia ».
Busta 2993, Copialettere, libro 11, c. 12 r.

15 1500, 7 aprile - « Magistro Laurentio ».
Busta 2993, Copialettere, libro 11, c. 43 v.

16 Venezia, 1500, 18 settembre - Lettera di Lorenzo da Pavia.
Busta 1439, c. 56.

17 Venezia 1510, 7 gennaio - Lettera di Lorenzo da Pavia:
« ...Apreso mandarò la viola ala Ilustrisima Madona Lionora, duchesa d'Orbin, per el primo meso fidato. So che molto la piacerà per esere beletisima cosa... ».
Busta 1444.

18 Bologna, 1511, 1 gennaio - Lettera di Federico Gonzaga.
Busta 2119.

19 Mantova, 1511, 8 gennaio - Lettera del marchese Francesco Gonzaga.
Busta 2119.

20 Milano, 1486, 5 dicembre - Lettera di Gio. Francesco Boccalino.
Busta 1629.

21 Strigonia, 1497, 15 maggio - Lettera di F. Campanino.
Busta 533.

22 Mantova, 1478, 5 luglio - Lettera di Don Carlo Mainero, organista in S. Pietro.
Busta 2422.

23 Mantova, 1517, 30 luglio - Lettera di Alessandro Gabloneta arcidiacono.
Busta 2496.

24 Libro Decreti n. 21, cc. 124 v. e 135 v.

25 Firenze, 1624, 13 giugno - Lettera del Duca Ferdinando allo Striggi.
Busta 2176.

26 Mantova, 1520, 10 giugno - Lettera del marchese Federico.
Busta 2124.
Venezia, 1520, 14 giugno - Lettera di Gio. Battista Malatesta.
Busta 1454.

27 Roma, 1522, 7 e 16 agosto, 14 settembre - Lettere di Baldassarre Castiglioni.
Busta 866, cc. 276-279 e 284-285.

28 Roma, 1522, 5 e 10 ottobre - Lettere di Baldassarre Castiglioni.
Busta 866, cc. 317-320 e 323-326.

29 Roma, 1522, 24 ottobre - Lettera di Baldassarre Castiglioni:
« ...L'organo è inviato sopra .X. muli e Moretto cavallaro insieme col Maestro de l'organo viene con esso... ».
Busta 866, c. 335.

30. 1524, 1 aprile - Busta 410 b, registro n. 33, cc. 41 r. e 61 v. - 62 r.

31 Registro Necrologico n. 4, c. 174.

32 Venezia, 1538, 30 luglio - Lettera di Vincenzo Guideloto de Bolognia al Duca di Mantova:
« ...La benedeta anima de mio barba fece testamento con licentia de V.E. et lasa lo credito suo che àve con V.E., qualo diceva lui che doveva avere nº 800 ducati. In questo modo, como apare per el suo testamento, lasa a mia coxina la sua dotta, che soni circha a 400 ducati, li altri li lasa a mi per la mia mercede de servita de vinti anni che l'ò servito in questo benedeto horganno, che lui me faceva fare a mi tuti le canne et tute le fatiche; lui poche lavorava de sua manno, atendeva a sonarlo, io faceva hogni cosa, et io son stato quelo che ho fato de mia manno la magior parti de le canne, et maximamente quele grande che ànno fato sudar el zufo, et non ho mai avuto né giorno né nocte una hora de riposo, et né da V.E. né mancho da lui non mai avuto niento se non la gratia de V.E., la quale me ho senpre tenuta a cara più che tuto el texor del mondo et non ho voluto mai domandarli niento, tenendomi certisimo che, quando V.E. lo avese voluto fare finire, che quela me lo avese fato finire a mi sì como quelo che ho perduta tuta la mia iuventuti in fare questa hopera, per la quale io son povero gentilomo, como V.E. potrà intender, se quela domandarà de mia genelogia.
Et certo sia che si volgia che finischa quele poche canne che manchanno, el non se potrà già mai chiamare el maestro, né lo inventore de l'organno. Mio barba è stato lo inventore et io son stato el maestro. Et ho inteso che V.E. vole fare uno presento al re de l'organno et del maestro: portandolo altro che mi non serà el vero maestro et altro maestro non lo finirà mai di quela perfectione, né di quela beleza che averia fato mi, né mancho lo condurà con quelo amor, né con quela diligentia che averia fato mi che l'ò conduto da Napoli a Roma et da Roma a Mantoa a salvamento. Et quelo maestro il quale, secondo che intendo, che àve da portare la corona de la inventione de mio barba et de le mie fatiche et vigilie, non è paro mio in conto nisuno. Io son gentilomo che lui non è gentilomo. L'organno de Santo Andrea è l'ultima sua opera più degnia che el se abia mai fato et di bontati non val niento...: l'è ben belo, ma l'è ben tanto più tristo et pegior di voce. L'organno de alabastro è mio lavore, cioè l'ò fato mi, però mio barba è stato lo inventor, ma me l'àve fato lavorare a mi, et è mia prima hopera, et è stata senpre laudata da tuto el mondo, et se io ne fazese un altro lo faria asai più belo et più melgliore, sì che io son più degnio de lui et son più honorevelo... Se pensa de inparar de fare le canne de alabastro a le spexe de V.E., forsi non le farà, et V.E. lo cognioserà, ma, se pur le farà, non le farà mai perfecte. Lui dice male de mio barba et de la opera sua, la quale è hopera de V.E., cioè quela l'àve comperata et li costa da deci o dodece milia docati, et lui àve prosunptione de dire che ne farà uno più belo per mile docati. Queste parole et de le altre in vituperio de l'organno, lui àve dito a Messer Pretino in mia presentia. Pensa V.E. che reputatione averà l'organno in Franza se lui lo condusse. Non tanto credo che ne faria un altro così fato, ma me dubito che volendo acconziare quele canne ne guastarà asai, et poi darà la colpa a mio barba, ché dice che mio barba non sapeva quelo che se facese, cosa che non fu mai più dita, né in Napoli né in Roma, dove è stato con l'organno, che è stato visto da tanti valenti musici et maestri de organni che quasi lo adoravano per uno homo divino... Esendo totalmente deliberato V.E. che io non finischa l'organno né conseguischa né honore né utilitate nisuna di quelo, V.E. per sua inmensa pietà et bontate li piacia aiutarmi et sovenirme de vinti schuti, farmeli mandare qua in Venetia, V.E. serà cauxa che io me relevarò et me exercitarò virtuosamente con el mio ingegnio, tanto che

pasarò la mia povera vita... Io credo che lo somiero de l'organno de alabastro forsi se potrà aconziare et non acaderà a farne un altro di novo. In Venetia averia avuto de li maestri de organni asai boni et exelenti che me averianno fato tuto quelo che fuse bixogniato et V.E. averia spexo mancho et seria stato melglio et con più fede et più amor servita... ».
Busta 1472.

[33] Venezia, 1538, 1 luglio - Lettera di Benedetto Agnelli.
Busta 1472.

[34] Marmirolo, 1538, 9 luglio - Lettera di Sigismondo Fanzino al Castellano di Mantova, Giangiacomo Calandra :
« ...S.E. dice che la S.V. facci far un mandato al Signor Sindico che dia dieci scuti a Magistro Vincentio che lavora l'organo d'alabastro perch'egli possi mandar a tuore certe sue robbe che ha a Venetia et uno suo che l'aiuta a lavorare... ».
Busta 2526.

[35] Dal Chiar.mo Monsignor Carlo Savoia, Primicerio della Chiesa di S. Andrea, ci furono offerte le seguenti notizie:
in un registro cartaceo di introiti e spese della Sacristia di S. Andrea in Mantova, esistente nell'Archivio Prim. di detta Chiesa, si legge:
« 1387 - die XXVI Marcii, Ego Magister Nicolaus sum contentus de quinquaginta ducatos... facere et complere organum Sancti Andree de Mantua...
1391 - III duc. auri pro faciendo aptare organum.
1397 - VIIII Junii - Pro reparacione organi... numerati Magistro Martino pro ipso organo... ».

[36] Bologna, 1530, 6 gennaio - Lettera di Francesco Gonzaga.
Busta 1153.
Il Bertolotti in « Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal sec. XV al XVIII », Milano, s.d., cita questa lettera ma sbaglia la data (11 gennaio).

[37] Nel 1555, 8 marzo, morì Pietro Antonio de Benzon, organista in S. Andrea.
Busta 3087 - Nati e Morti.

[38] 1550, 25 gennaio - Lettera ad Annibale Litolfi a Milano.
Busta 2941, Copialettere, libro 335, c. 66 r.

[39] Trento, 1561, 27 maggio - Lettera del Card. Ercole Gonzaga.
Busta 1945, Copialettere, libro 6, cc. 69 v. - 70 r.
Venezia, 1561, 31 maggio e 12 giugno - lettere del Tridapali.
Busta 1936.

[40] Padova, 1591, 3 marzo; Venezia, 1591, 2, 9, 29 novembre, 3 dicembre.
Busta 1523.

[41] 1597, 26 aprile - Minuta di lettera al Signor Pandolfo.
Busta 2244.
Augusta, 1601, 16 dicembre; 1602, 24 gennaio - Lettere di Jeronimo Stauber capitano.
Busta 526.
Venezia, 1607, 1, 8 settembre - Lettere di Ercole Udine.
Busta 1539.
Venezia, 1608, 29 febbraio; 15, 22 marzo - Lettere di Ercole Udine.
Busta 1540.

[42] Tutte le 4 lettere si trovano nella Serie Autografi - Cassetta n. 6.

[43] Roma, 1611, 2 marzo - Lettera di Gian Giacomo Maggio.
Busta 998.

[44] Firenze, 1612, 9 gennaio - Lettere di Ottavio Rinuccini.
Serie Autografi - Cassetta n. 8.

[45] Firenze, 1612, 18 agosto - Lettera di Marco da Gagliano.
« ...Ho parlato con Maestro Vincenzio delli organetti e gl'ò significato la voluntà che tiene circa la grandezza e, doppo l'averne discorso e trovato nella sua oppinione qualche difficultà, mi son risoluto a farli mettere in carta la minor lunghezza, quale giudichi bisogni a far cosa buona, e mandarla a V.S. Ill.ma acciò vegga se li accomoda. Quanto che no, è pronto a farli di ogni grandezza, ma volendo meno di quello si è notato, non si obliga a far cosa buona. O' fatto mettere ancora i prezzi, i quali sono molto onesti e giusti... ».
Firenze, 1612, 1 settembre - Lettera di Marco da Gagliano.
« Da l'ultima di V.S. Ill.ma non mi vien dichiarato se vuole gl'organetti con i registri doppi o scempi, tal che (per non errare) non ho volsuto dare altro ordine a Maestro Vincenzio, se non che provegga il legname fin tanto che V.S. Ill.ma non comandi in che maniera li vuole. O' auto la lettera per riscuotere li cinquanta scudi per Maestro Vincenzio... Gli mando i falsi bordioni per tutti i tuoni ecclesiastici... ».
Firenze, 1612, 22 settembre - Lettera di Marco da Gagliano.
« Ho consegnato al procaccio le due musiche, quali per la sua comanda, dandoli conto come li organi sono principiati e non ò dubbio che saranno maravigliosi e non più uditi, già che l'inventione è nuova e non più vista... ».
Firenze, 1612, 6 ottobre - Lettera di Marco da Gagliano.
« Nel passare che à fatto Messer Santi di Fiorenza, è andato in bottegha di Maestro Vincenzio il quale li à mostrato quello che è preparato per li dua organi che fa per V.S. Ill.ma, e lui gli domandò in che tuono li faceva, dicendoli che in Roma si canta in tuono più basso di qua, però inteso questo ne ò volsuto scrivere a V.S. Ill.ma acciò comandi come li vuole e apresso darli conto come si potrebbe aggiugnere a ciascedun (sic) organo una spinettina, quale non altera la misura già ordinata e si potranno sonare con la medesima tastatura e separatamente, cosa molto bella; la spesa sarà quaranta scudi... ».
Firenze, 1612, 1° dicembre - Lettera di Marco da Gagliano.
« ...Li organi sono a buon termine, e presto saranno finiti, resta a tirarli a fine che V.S. Ill.ma ordini che Maestro Vincenzio abbia della moneta, che essendo povero e con molta famiglia non può lavorare senza danari... ».
Serie Autografi - Cassetta n. 6.

[46] Modena, 1622, 20 maggio - Lettera di Bellerofonte Castaldi.
Busta 1297.

[47] Mantova, 1623, 3 dicembre - Lettera di Giovanni organista di Valtelina.
Busta 2761.

[48] 1685, 7 maggio.
Busta 394.

CLAUDIO GALLICO

PRIMIZIE MUSICALI DI COMPOSITORI MANTOVANI NEL RINASCIMENTO

Nell'arco di tempo disteso tra la fine del Quattrocento e i primi anni del sedicesimo secolo, nella musica in Italia s'hanno eventi singolarmente caratterizzati.

Vige ancora e s'espande ramificata nei centri maggiori la cultura internazionale della scuola detta burgundo-fiamminga, o franco-fiamminga, importata coi suoi maestri oltremontani, seguendo un itinerario percorso dalla generazione di Guillaume Dufay a quella di Jacob Obrecht. Le sue forme: *Missa, motetus, chanson.* Le sue sedi sono chiese, e corti, e case signorili. La sua marca sonora è quella d'un minuzioso virtuosismo formale, su base contrappuntistica; dal quale rimane estranea la sostanziale e discriminante questione del rapporto dell'assetto musicale con il testo letterario.

S'innalza d'altra parte a confronto una cultura nazionale, italiana con molte radici popolari originali. Le forme: strambotto, barzelletta, frottola, villota, canto carnascialesco, ballata, sonetto, canzone e canzonetta. Arte profana, assai più praticata e fruita di quanto non testimonino le scarsissime fonti scritte, risuona ambiguamente fra un livello popolare e un livello cortese. Sfoggia una linearità melodica d'impronta cantabile, con semplici sostegni strumentali.

Sostanzialmente, fra le due culture quattrocentesche v'era una condizione di estraneità, obiettiva: come di due strati o sfere separate. S'intravvedono pure posizioni di collisione: l'egemonia dell'arte colta, ufficiale, ch'esclude da molte aree di fruizione — le più raffinate, riservate, le più ricche — la cultura altra.

Mentre in divenire, verso e durante il secolo nuovo, s'incontrano crescenti situazioni di accostamento fra i due gusti, fra i due mondi sonori. Maniere, stilemi, figure rispettive s'innestano reciprocamente: nel senso che i maestri d'oltremonte compongono semplici modelli vocali o strumentali di marca italiana, e che i musicisti nostrani accolgono segni o, molto più raramente, assumono assetti formali complessi interi [1]. Sono dapprima citazioni, appropriazioni, imitazioni; poi conciliazioni limpidamente integrate, e spiritualmente ed esteticamente risolte, con perfetti esiti stilistici. Fruttuoso avvenimento, che corrisponde al fiorire impetuoso e vasto dell'arte italiana del Rinascimento avanzato.

In più luoghi, sul finire del quindicesimo secolo, emerge il fare musicale nostrano, proveniente da una condizione genuinamente popolare - non scritto, d'ispirazione collettiva, con largo campo per l'improvvisazione, adatto ad esecuzioni all'aria aperta, ricco di implicazioni gestuali -.

Una sede elettiva fu Mantova, nella illuminata temperie dei primi lustri del marchesato di Isabella d'Este. In dipendenza dal gusto e dall'indole della geniale signora, qui allora si ebbe, con la nuova abbondanza di nomi d'artisti e la ricca fluenza delle produzioni, un nitido coagulo d'esperienze musicali eterogenee e la loro fissazione linguistica e morfologica. Forme prevalenti: la frottola, specie di ballata d'ottonari strofica con ripresa, e lo strambotto, ottava d'endecasillabi suddivisa per musica in distici.

E' anzi il termine *frottola* che predomina nei titoli dei libri di musica a stampa finalmente numerosi e folti [2], i quali, insieme con i bei manoscritti coevi, sanciscono la legittimazione e la formalizzazione a livello cortese e culto del repertorio nazionale. Come fosse frottola il nome d'uno stile, d'un genere musicale, e non quello d'una forma melica determinata.

Ciò è noto: pubblicato dalle due fronti della storia della cultura letteraria e di quella della musica [3]. Ma mentre la frequenza musicale nella casa d'Isabella a Mantova è sì vivace e molteplice, nel segno d'una assidua committenza, si rileva quanto pochi siano i compositori nativi della città, e poche siano le loro opere. Solamente cinque i nomi riconosciuti [4]: Filippo Mantovano organista, Dionis detto Papin da Mantova, Giovan Piero

X.

Alessandro Mantovano

Non hebe mai alchun dolor per sorte
né mai dolor fu sopra el mio dolore,
né mai si pianse così trista morte
come io la piango ognor con gli occhi e 'l core.
E questo advien per non veder la luce
che già molt'anni mi concesse Amore.
Perhò che ardendo dentro e for la scorza
e a ogni amante conven morir per forza.

XI.

Alessandro Mantovano

Donna, per voi non temo arder in focho,
non temo li amorosi e aspri tormenti,
non temo affanni e stenti,
ché voluntaria morte è dolce vita.
Non è mia fe' nel stracio sbigottita
né 'l mio fermo pensier sa mutar loco,
anzi in solacio e gioco
pasco di speme miei desiri ardenti.
Sol questo a passi lenti
talhor vagar fa nel mio petto Amore,
sol questo è 'l mio timore:
ch'io temo non trovar tanta pietade
quanto ritrovo in voi gratia e beltade.

XII.

Alessandro Mantovano

Fra quelle luci altere
là dove io scorsi Amor la prima volta,
che mi fe' servo per mirar tropo alto,
talor che 'l mal mio palesar non oso,
ma lacrimante e fisso
qualhor da sé diviso
miro chiedendo col tacer socorso,
al fin de vita in corso
scopersi vista de pietà sì viva
che l'alma fugitiva
per la morte vicina, in me ritorna,
et di speranza adorna
dice al mio chor: — Hor ti converti in foco,
che non poi tanto amar che non fia poco —.

Mantovano, Rossino Mantovano, Alessandro Mantovano [5].

Dei primi due non v'è che il nome: difatti i loro lavori erano in un libro oggi perduto [6]. Di Giovan Piero sopravvive un solo componimento, in una collezione di pezzi ridotti dalla originaria versione per quattro voci a un'intavolatura per voce di soprano e liuto accompagnatore, nel 1511 a stampa [7]; Rossino è autore di cinque composizioni, sparse in tre libri, le cui prime edizioni vanno dal 1505 al 1507; Alessandro Mantovano infine di tredici (ma due sono attribuite anche a Marchetto Cara, in diversa edizione) in una sola raccolta apparsa la prima volta nel 1513.

Le informazioni biografiche su quei musicisti mantovani sono spesso ipotetiche, se non pressoché inconsistenti.

Nulla so di Dionis, soprannominato Papin.

Filippo potrebbe essere quel Filippo Lapacino, prete d'origine fiorentina, « cantore, organista, autore di *Frottole* [...] ancora a servizio dei Gonzaga nel 1504 » [8]. E un « don Filippo » musico stava per andarsene da Mantova, allettato dalle offerte d'un innominato nobile siciliano, come scrive Tolomeo Spagnuolo alla Marchesa [9] il 21 luglio 1497. Più tardi, Isabella raccomandava « Don Philipo, suo organista » a Ludovico Gonzaga, perché potesse godere d'un beneficio a Correggioverde [10], nel 1509.

Nulla so di Giovan Piero.

Un Rossino, Mastro Rossino, Mastro Rossini, fu cantore nel 1509 e maestro del coro *primus inter pares* durante il biennio 1510-11 nella Cattedrale di S. Pietro, Duomo di Mantova [11]; pare poco probabile che si tratti del compositore che qui stiamo evocando [12].

Quanto ad Alessandro, taluni omonimi registrati nei documenti coevi [13] non appaiono coincidenti, per la disparità cronologica, o di funzioni e posizioni.

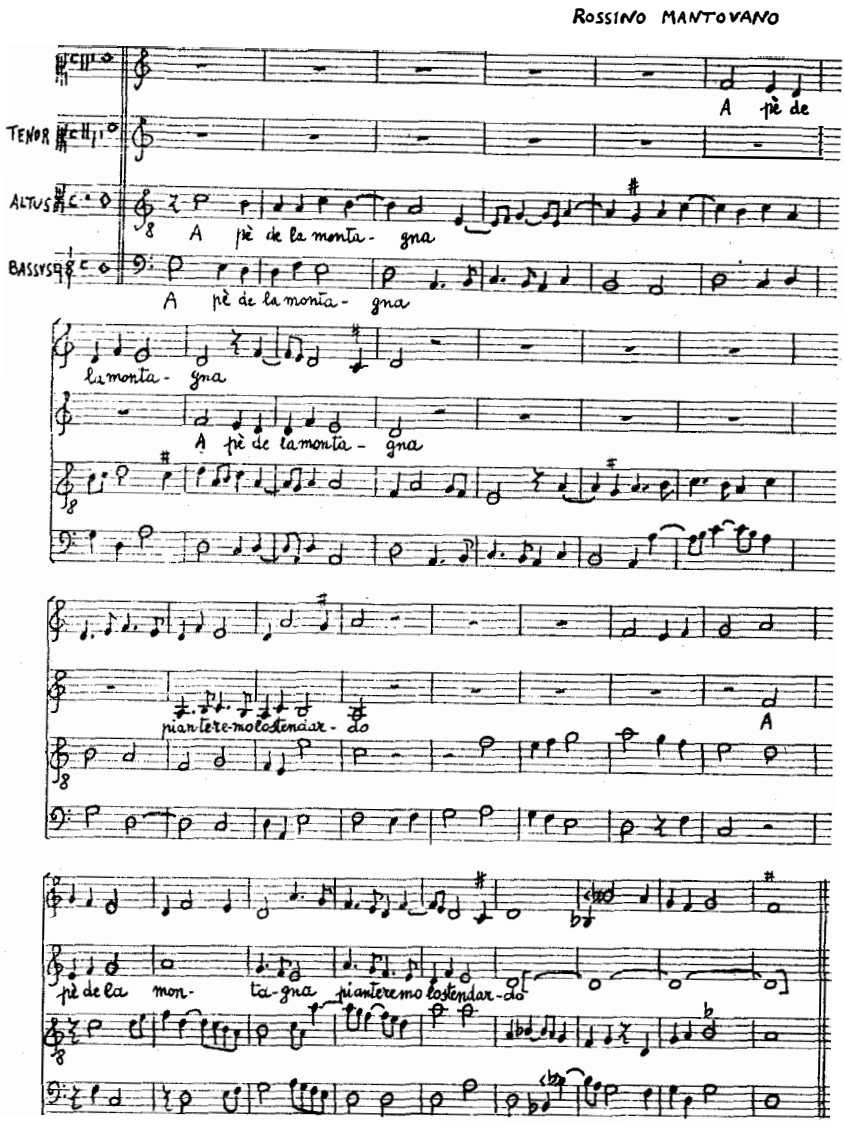
Poeti e musici sono persone distinte, di norma. Ignoti, tranne un'eccezione, rimangono gli autori o compilatori dei testi letterari, che qui interessano; e d'altronde essi non sono mai, o quasi mai nominati nelle fonti. Solamente dello strambotto « Consumo la mia vita a poco a poco » per la musica di Alessandro Mantovano si è potuto stabilire l'attribuzione a Serafino Aquilano [14], il favoritissimo principe dei poeti cantori di corte, sul

finire del secolo.

Scorrendo questi nostri testi, scorgiamo abbreviati campioni delle maniere letterarie urbane e cortesi dell'epoca: elaborazioni a tratti sbrigative a tratti affaticate di motivi convenzionali della casistica d'amore e d'altri affetti; e pure motivi d'inclinazione popolareggiante, o decisamente popolari e dialettali [15]. La qualità è modesta: ma son rime fatte per musica, funzionali e non autonomamente concepite.

Qui sembrerebbe che nei brani musicati da Alessandro prevalgano toni più letterati, culti; mentre Rossino sceglie motti e movenze piuttosto popolaresche, e in un caso poesia dialettale addirittura. Viene anche in evidenza una diversità tecnica di materia, metri e lingua: ricercato e introspettivo il segno degli strambotti, delle canzoni, dei sonetti; più pittoresco e realistico e arguto quello di frottole, villote e filastrocche. E vi sono quasi primizie quelle stanze di canzone di tempra raffinata, le quali saranno, in musica, il tramite verso il madrigale cinquecentesco. E' raffigurata la situazione della lingua d'allora, ancora commista d'elementi bassi ed alti, appena prima del decantamento petrarcheggiante, del filtro bembista.

Anche il segno musicale è limpidamente rappresentativo dello stile comune in quell'arte cortese nostrana: semplice melodia vocale prevalente, con i suoi accompagnamenti; ordine dell'armonia e funzionalità dei suoi trapassi; schemi meloritmici ricorrenti; cercata connessione morfologica con i metri testuali; strutture strofiche; « neutralità » comunicativa ed espressiva. Nei brani popolareggianti la condotta compositiva può variamente emanciparsi dalla regolarità dei tipi comuni; e possono altresì risuonare motivi di quelli in voga, « popolari », siccome citazioni dotate di speciale aroma e valenza culturale.



Pagina musicale di Rossino Mantovano.

Testi letterari

Ripubblico i testi letterari delle composizioni riconosciute di compositori mantovani, dai cinque libri musicali antichi che le tramandano. Seguo l'ordine cronologico di pubblicazione e l'ordine di successione interno delle fonti. Nel caso di concorrenza di più fonti a stampa, tengo come base la prima, annotando le eventuali varianti.

La presente edizione diplomatica è ammodernata cautamente: ristabilisco la divisione dei versi; separo o riunisco sillabe e parole secondo l'uso odierno; sciolgo le abbreviazioni; normalizzo l'uso di h nelle forme di avere e nelle interiezioni; rispetto l'h etimologica ove si presenti; distinguo u da v; normalizzo maiuscole e minuscole; aggiungo segni diacritici e, ragionevolmente, segni d'interpunzione. (Sono costretto ad ammettere eccezioni ai criteri comuni solamente nell'edizione del brano II, dialettale). D'ogni eventuale integrazione o modificazione testuale do conto nelle annotazioni.

Nessun altro intervento, in un'edizione che deve essere conservativa, per riguardo all'epoca ed alla condizione di speciale formalizzazione della tradizione letteraria in musica. (Per esempio, non correggo talune anomalie metriche; né propongo l'integrazione di qualche verso lacunoso.)

Una serie d'annotazioni bibliografiche [16] e critiche, e di commenti è annessa alle rime.

I.

Rossino Mantovano

Da poi che 'l tuo bel viso
pien de amorosa guerra
si sciolse in pocha terra
ogni spiro,
e li ochii intorno giro
credendo ritrovarlo
sempre per troppo amarlo,
e pur nol veggio,
dal dì a l'altro seggio.
Salì quella alma pura;
io persi mia ventura
unde io ne moro,
ché d'un sì bel thesoro
per breve spatio amato
a un ponto fui privato
per mia sorte.
Ahi, troppo presta morte!
E tu, crudel destino,
che nel più bel camino
mi lassasti,
e a un tratto me slegasti
d'um così novo ardore
de che n'ho perso il core
se ben vivo.
Ma poi che ne son privo
ch'ormai più non posso,
se così è del desio
de chi 'l tolse,
hor sia como dio volse.
Miser chi ha el ciel adverso,
e quanto ha il so ben perso
che non mora.
Io sempre d'hora in hora
seco serò col core
mostrando chiar de fore
quel ch'i' ho in pecto.
Ma, per che un tal concepto
longo seria nararlo,
tacio, che a ricordarlo
l'alma more.

II.

Rossino Mantovano

Lirum bililirum lirum lirum.
De si soni la sordina.
Tu m intendi ben, Pedrina,
ma non già per el dovirum.
Lirum bililirum lirum lirum.
De si soni la sordina.

L e ses agn chet vo mi be
e chet son bon servidor.
Ma t aspet, chel so be,
ch al fin sciopi per amor.
De non da plu tat dolor;
tu sa be che dig il virum.
Lirum bililirum lirum lirumli.
De si soni la sordina.

Ta recordet quant tme des
la tua fe si alegramet,
e cha i vagnel tm giures
de volim per to servet.
Mi per litra incontinet
at resposi cum suspirum.
Lirum

Quant a pensi al temp passat
a che t o servita indaren,
am doni desperat
al demoni da l inferen.
Ma s no m aidi ques inveren
em voi da te partirum.
Lirum

Con pot mai soffri, traitora,
che chsi vivi disperat ?
Dam audenza almac un hora,
che sero al tut pagat.
Fam un scrit e suglat
del mio bon fidel servirum.
Lirum

III.

Rossino Mantovano

Per che fai donna el gaton,
s'io t'amo anci t'adoro?
La mia fede como l'oro
se cognosce al parangon.
Per che fai donna el gaton,
s'io t'amo anci t'adoro?

Quante fiate hai visto, ingrata,
le mie pene e 'l mio dolore.
Ma tu sempre più ostinata
più indurato hai ver me il core.
S'io son tuo servitore
hai gran torto e non ragion.
Per che fai

S'io te narro el mio tormento
col gaton ne vien la berta.
Guarda, ingrata, se 'l mio stento
mia fatiga questo merta.
Son incerto e tu sei certa
s'io son schiavo e tuo preson.
Per che fai

Non te creder che belleza
te conservi sempre in stato.
Ven col tempo poi vechieza
e ogni cosa ha tramutato.
E però cogli del prato
et el fior mentre è in stagion.
Per che fai

T'ho scoperto a pocho a pocho
quel che hormai teneva ascoso.
Più non posso, tanto è 'l focho
che già tutto me ha corosso.
S'io non posso haver riposso
tu ne sei sol la cagion.
Per che fai

Secunda pars

Gnao gnao gnao gnao, vo cridando,
gnao, per tutto el dolor mio.

E col gnao vo sospirando,
ma 'l morir col gnao m'invio.
Gnao gnao gnao è 'l mio desio
per haver conclusion.
Per che fai donna el gaton,
s'io t'amo e si t'adoro.

IV.

Rossino Mantovano

Se ogni donna fusse il credo
non più mai gli crederia,
poi che da la donna mia
inganato hora mi vedo.
Se ogni donna fusse il credo
non più mai gli crederia.

La più bella e più constante
la credeva e più leale.
Quel che compro per diamante
fue del vetro assai più frale.
Donne mie, se me ne cale,
senza prova io vel concedo.
Se ogni donna

Ogni amor congiunto al stento
par che cresca ne li affanni,
ma 'l mio fu sì de tormento
che 'l restoro volean mei danni,
non che usarli fraude e inganni
tal che in donna più non credo.
Se ogni donna

Lassar voglio l'alta impresa
per fugir ogni questione.
De una rocha ad altrui resa
forza è uscirne le persone.
Troppa gente ha gran ragione
sopra quel che hora possedo.
Se ogni donna

V.

Rossino Mantovano

A pè de la montagna
pianteremo lo stendardo.

VI.

Giovan Piero Mantovano

— *Quando andaratu al monte,*
bel pegoraro,
o mio bel pegoraro,
saggio pastor mio caro,
quando andaratu al monte ? —

— *Io nol saprei dir mai,*
gentil mia pastorella
disdegnosetta e fella.
Dìl tu, nympha mia bella,
che sol andar mi fai qui intorno errando. —

— *Dìl tu, pastor, di' quando,*
quando andaratu al monte,
bel pegoraro,
saggio pastor mio caro,
quando andaratu al monte ? —

— *Quando potrò pian piano*
cum suave favelle
le man polite e belle
le candide mamelle
stringer cum le mie mano e al viso adorno
dar mille basi al giorno,
forsi andrò alhor sul monte. —
— *O sù, vatene al monte,*
o pegoraro,
o mio bel pegoraro,
vane pastor mio charo
orsù, vatene al monte ! —

— *Posate a l'ombra un poco,*
crudel nympha, se amore
già mai ti strinse el core ! —

— Non me tocar, pastore,
che non se usa tal ioco in questa spiagia. —
— Ahi, fera aspra e selvaggia,
lassame andar sul monte, o pastorella!
O de le belle bella,
o mia fulgente stella,
lassame andar sul monte! —

— O rozo fauno infido,
che como crudel orso
mi hai dato al collo un morso,
non mi morder, ch'io crido al ladro al ladro!
Curreti, nymphe, al ladro
che vol passar al monte! —
— Lassame andar sul monte, o pastorella!
Hormai son presso al bosco,
io voglio intrarli dentro.
Nympha, sta salda, io entro.
Dolce amoroso centro!

— Ahi, ch'io moro! El conosco, el cor exanima,
nympha, io mando l'anima.
O diletoso monte! —
— Sta un pocho sul monte,
o pegoraro,
e se 'l mio amor t'è caro
ritorna spesso al monte! —

VII.

Alessandro Mantovano

Chi se passe de speranza
el stentar li par un giocho,
però anch'io sto lieto in focho,
perch'io vivo di speranza.
Chi se passe de speranza
el stentar li par un giocho.

La speranza è la mia vita,
mia salute e mio conforto.
La speranza ognor me aita
contra Amor a dritto e torto.

Tal che forsi harò anchor porto
perch'io vivo di speranza.
Chi se passe

La speranza ogni dolore
fa patir e servar fede,
tal che alfin a grande honore
spesso exalta chi gli crede.
Però forsi harò mercede,
perch'io vivo di speranza.
Chi se passe de speranza

VIII.

Alessandro Mantovano

Tintinami la brocha
ch'io sento mal d'amor, vita mia dolce.
Se la brocha se rompe
io te la pagarò, vita mia dolce.
Se li danari son falsi
io te li cambiarò, vita mia dolce.
Sù sù, a la montagna
a far el bastion, vita mia dolce.

IX.

Alessandro Mantovano

Doglia mia acerba e voi sospiri ardenti
andate a quella che pregion mi serra,
con versi lachrimosi e dolci accenti
chiedete pace hormai di tanta guerra.
Et se pur vol che i mei longhi tormenti
chiudan la carne stancha in pocha terra,
fra le sue belle man gittate il core
ché assai felice è morte con honore.

XIII.

Alessandro Mantovano

Hor che son sol fra fronde, herbe et aque,
e son lontano da la mia nemicha,
gli occhi per cui m'accesi e non mi spiacque
sugando el pianto far la mente apricha,
i piè lassi e la lengua che sol nacque
per lodar lei, iusta pietà gl'intricha.
Solo è un pensier che me struge,
che de novi martiri el cor adugge.

XIV.

Serafino Aquilano — Alessandro Mantovano

Consumo la mia vita a pocho a pocho
et non ardischo adimandar mercede.
Ma per uscir di questo ardente focho,
che dolce è molto più ch'altri non crede,
sol al mio gran bisogno l'Amore invocho
che ricognoscha la mia pura fede.
Et se ben ardo, spero ardendo forte
come phenice rinovar mia sorte.

XV.

Alessandro Mantovano

Passi se senza premio tal faticha
sperder temeti unquanquo.
Volgeti il chamin vostro a miglior via
aciò c'alchun non possa mai per tempo
rider del danno e de la mia vergogna.
Ché assai più gloria fia
mostrarsi ne la impresa lasso e stancho,
che dove non bisogna
oprarsi, perder con la vita el tempo,
né mai volersi proveder a tempo.

XVI.

Alessandro Mantovano

Donna io temo d'un tuo no
ben ch'io spero haver un sì.
Però presto dime sì
ch'io son morto se odo un no.

Se'l servir mio sempre è in sì
né mi senti mai dir no,
tu al pagarmi ancor di' sì,
ché se' ingrata a dir de no.
Gran vergogna ti è a dir no,
gran pietà serà a dir sì.
Però presto

Gran beltà promete un sì,
gentileza è non dir no.
Bella sei, tu dei dir sì;
sei gentil, non dei dir no.
L'amor mio non merta un no,
né tu dei negarmi un sì.
Però presto

Come è 'l no nemico al sì
così è 'l sì nemico al no.
Come gloria ti è a dir sì
così infamia ti è a dir no.
Come morte me fia un no,
così vita mi fia un sì.
Però presto

XVII.

Alessandro Mantovano (o Marchetto Cara)

Di più varii pensier me passe Amore
ne' vostri ogetti, o unica mia dea,
quando che a contemplar venga la rea
vista, e sì dolce al travagliato core,

ché dubiosa speranza in questo erore
nuovi casi amorosi ognor mi crea.
Talhor mi mancha quel che più credea:
potessi requie dare al mio dolore!

Così combatton mia vita infelice
duo gran contrari, e qualunque de loro
che da vostri bel hochi ultimo parte.

Dunche, madonna, se amarve me lice
o se 'l seguirve non è mio lavoro,
non usate con me tanta grande arte.

XVIII.

Alessandro Mantovano (o Marchetto Cara)

Deh non fugir, deh no,
che 'l tuo fugir me sface,
ma se 'l mio fin ti spiace,
aspetta, io morirò.

Però che in li occhi toi
sta la mia morte e vita,
hor adunque qual tu voi
sia per te stabile
accepta, e sia adimpita
ogni tua voglia mo'.
Deh non fugir

Tuo parlar dolce e acorto
far mi potria inmortale,
e quello in tempo corto
dir me può ben e male.
Aimé, che non mi vale
el lamentar ch'io fo.
Deh non fugir

Così dal giorno crudo
che al latio tuo fui preso
dal ben mi trovo ignudo,
d'ardor mi sento acceso,
et in tal modo offeso
che quel che fia non so.
Deh non fugir

XIX.

Alessandro Mantovano

Ben ben ben che te ne pare?
Horsù basta, sia cum dio.
Son pur chiaro e ben vedo io
ch' hai piacer del mio stentare.
Ben ben ben che te ne pare?
Horsù basta, sia cum dio.

Se talhor lassarti io fingo
del mio amor tu te lamenti,
con dir poi ch'io te losingo
e ch'io piango i falsi acenti.
S'io te naro i miei tormenti
non dai fede al mio parlare.
Ben ben ben

Se ad altrui mio tanto ardore
a scoprir mia lingua è sciolta,
tu di': — Ha ha, secreto amore,
t'ho pur giunto a questa volta —.
E s'io dico: — Adunque ascolta
el mio mal —, non vo' ascoltare.
Ben ben ben

Se non voi che in focho ardendo
me consumi a pocho a pocho,
né ch'io mora poi tacendo
né ch'io scopra ad altri el foco,
piglia el tempo e trova loco
de dar fine al mio penare.
Ben ben ben

ANNOTAZIONI

I. Da poi che 'l tuo bel viso

Frottole libro secondo, Venezia 1505, Petrucci [17], c. 2r: R.M.
Altra edizione, Venezia 1508, Petrucci [18], c. 2r: R.M.
4. *ipom.;* 6. credendo] credando 1508; 17. Ahi] Hai; 22. d'um] Dun 1508; 23. n'ho] no 1508; 36. (h)o] o; 36. pecto] petto 1508; 37. concepto] concetto 1508.

II. Lirum bililirum lirum lirum

Frottole libro secondo, c. 31v - 32r: ROSSINVS MANTVANVS / Un sonar de piva in fachinesco.
1508, c. 31v - 32r: ROSSINVS MANTVANVS / Un sonar de piva in fachinesco.
12. sa] se 1508; 15. tme] tum 1508; 17. cha i vagnel tm] chal vangel tim 1508; 19. litra] letra 1508; 20. resposi] respos 1508; 22. a pensi] am pesi 1508; 26. ques] quest 1508; 29. mai soffri traitora] ma soffri traditora 1508; 30. disperat] desperat 1508; 33. suglat] sugilat 1508; 34. fidel] fedel 1508.

Data la singolarità linguistica di questo brano ho sospeso l'applicazione di alcuni criteri di edizione comuni. Per altro ne propongo una versione italianizzata:

Lirum bililirum lirum lirum.
Deh, si soni la sordina.
Tu m'intendi ben, Pedrina,
ma non già per il giusto verso.
Lirum bililirum lirum lirum.
Deh, si soni la sordina.

Son sei anni che io ti voglio bene
e che ti son buon servitore.
Ma tu aspetti, lo so bene,
che alfine scoppi per amore.
Deh, non dar più tanto dolore;
tu sai ben che dico il vero.
Lirum bililirum lirum lirum li.
Deh, si soni la sordina.

Ti ricordi quando mi desti
la tua fede così allegramente,
e che sui vangeli mi giurasti
di volermi per tuo servente ?
Io per lettera incontanente
ti risposi con un sospiro
Lirum

Quando penso al tempo passato
nel quale t'ho servita invano,
mi dono disperato
al demonio dell'inferno.
Ma se non m'aiuti, quest'inverno
me ne voglio partire da te.
Lirum

Come puoi permettere, traditrice,
che viva così disperato ?
Dammi udienza almeno un'ora,
che sarò di tutto compensato.
Fammi uno scritto e suggellato
del mio buon fedel servire.
Lirum

III. Per che fai donna el gaton

Frottole libro tertio, Venezia 1505, Petrucci [19], c. 9v - 11r: ROSSI. MAN. Altra edizione, Venezia 1507, Petrucci [20], c. 9v - 11r: ROSSI. MAN. 31. Che] cha 1507.

IV. Se ogni donna fusse il credo

Frottole libro tertio, c. 23v - 24r: R. M.
1507, c. 23v - 24r: R.M.
10. del] de 1507; 14. congiunto] congionto 1507; 17. *iperm.*; 24. le persone] de presone 1507; 25. (h)a] a; 26. ragione] rasone 1507.

V. A pè de la montagna.

Frottole libro octavo, Venezia 1507, Petrucci [21], c. 36r: ROSIN MANTOVANO.

Ne do la trascrizione musicale, ad oggi inedita (vedi tavola).

Il motivo riappare in una forma lievemente modificata, con il medesimo testo, in un'anonima incatenatura di spunti popolareschi a quattro voci cum diversis litteris, scritta a mano nel codice Q 21 del Civico Museo Bibliografico Musicale annesso al Conservatorio di Bologna [22], numero 47, che comincia nel *tenor* « Non dormite o cacciatori », e finisce appunto

Al pè de la montagna
pianteremo lo stendardo [23].

VI. Quando andaratu al monte.

Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro secundo. Francisci Bossinensis opus, Fossombrone 1511, Petrucci [24], c. 41r - 42v: IO. PIE. MAN.
33. Ahi] Hai; 40. hai] ai; 49. Ahi] Hai.

Lo spunto letterario e musicale elaborato da Gian Piero Mantovano ha molti riscontri nel repertorio coevo, con una variante nel capoverso, e adattamenti assai diversificati; e d'altronde è un motivo persistente nella tradizione orale popolare [25].

Compare al *cantus* nella ripresa della frottola « Chi ha martello dio gli 'l tolga » di Elia Dupré, pubblicata nel 1507 [26]; e vi è presentato come citazione diretta, secondo una consuetudine frequente in quel repertorio. Ne copio l'inizio e la ripresa:

Chi ha martello, io gli 'l toglia
ch'io ne son al tutto fore:
ho mutato stile e voglia,
ho racolto mecho il core.
Cantiam doncha con amore
con serena e lieta fronte:
— E quando quando andarastu al monte,
bel pegoraro,
fradel mio caro, oimé! —
[segue]

Nello stesso anno e nello stesso libro [27] il motivo, con le sue parole, figura utilizzato come *tenor* in una elaborazione a quattro parti compiuta da Giovan Battista Zesso: alla maniera delle villote nostrane scritte, e di molte *chansons* francesi contemporanee.

Ancora citato in un contesto frottolesco è questo canto, in una composizione precisamente coeva di Nicolò Pifaro [28]: qui l'interesse è accresciuto per la citazione d'altri motivi popolari in voga, da cantare e ballare. Essa merita d'essere riferita integralmente.

Per amor fata solinga
una alpestra montanella
par che amarla Amor me stringa
tanta l'è lizadra e bella.
Hebbi al cor mille quadrella
quando udi' quella cantare:
— E quando quando andaratu al monte
bel pegoraro,
fradel mio caro, aimé! —

Sol per lei non sento doglia
pur che miri el suo bel viso,
lei fa lieta ogni mia voglia,
senza lei io son conquiso.
Ma mi pone in paradiso
quando l'odo haimé cantare:
— E quando quando andaratu al monte —.

Secunda pars

Son disposto anch'io cantare
de la sera a la matina
per volermi consolare:
— Che fa la remazina, car amor,
che fala, che la non vien,
deh che fa la remazina.
E voltat'in qua
e do, bella fantina,
che 'l tuo amor ti vol parlare.
— E quando quando andaratu al monte,
bel pegoraro,
fradel mio caro, aimé! —

Il solo spunto iniziale « E quando quando andarate al monte » è intarsiato, con la sua melodia, in una incatenatura di motivi, impressa adespota in una edizione a stampa il cui unico esemplare superstite [29] è mutilo, databile 1526.

VII. Chi se passe de speranza

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, [Roma 1513], Antico [30], c. 3v - 4v: AL. M.
Altra edizione, Roma 1518, Antico [31], c. 3v - 4v : Al. M.
Altra edizione, [Roma 1520], Antico [32], c. 3v - 4v: Al. M.
1. de] di 1. de] di 1518 1520; 9. me aita] maita 1520; 14. ogni] 1518 1520; 17. 1518 1520; 9 aita] maita 1520; 14. ogni] a ogni 1518 1520; I7. gli] li 1518 1520.

VIII. Tintinami la brocha

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. 16v - 18r: Alexandro Ma.
1518, c. 16v - 18r: Al. M.
1520, c. 16v - 18r, anonimo.
2. d'amor] damore 1520; 5. *iperm.* danari] danar 1518 1520.
Nicolò Brocco compose una frottola, nella cui ripresa è citato l'inizio del testo; ma varia sensibilmente il *ductus* melodico. E' a

stampa una prima volta nel 1517; riedita nel 1520: esce dall'officina di Andrea Antico a Roma [33]. Ne trascrivo la prima strofe con la ripresa:

Se ben fatto ho del mio resto
e spogliato e messo al fondo,
vo' però viver al mondo.
Se son fatto al tutto neto,
pur che 'l mio viso dilecto
sano e salvo al mondo resta,
cantar voglio e far gran festa
fin che ho fiato e lingua in boca:
— Tintinami la broca,
se non che morirò, vita mia dolce! —

[segue]

IX. Doglia mia acerba e voi sospiri ardenti

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. 20v - [21r]: Alexandro Ma. (Manca la carta 21, con le voci di *altus* e *bassus*).
1518, c. 20v - 21r: AL. M.
1520, c. 20v - 21r: Al. M.
1. sospiri] sospir 1518 1520; 2. pregion] prigion 1520; 4. tanta] tal 1518 1520; 7. soe] sue 1518 1520.

X. Non hebe mai alchun dolor per sorte

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. [21v] - 22r: (Manca la carta 21, con le voci di *cantus* e *tenor*, l'epigrafe, e il primo distico.)
1518, c. 21v - 22r: AL. M.
1520, c. 21v - 22r: AL. M.
2. hebe] hebbe 1520; 6. concesse] contesse 1518 1520; 7. Perhò] Pero 1518; 8. conven] convien 1520.

XI. Donna, per voi non temo arder in focho

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. 22v - 24r: A. M.
1518, c. 22v - 24r: AL. M.
1520, 22v - 24r, anonimo.

XII. Fra quelle luci altere

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. 22v - 24r: L. M.
1518, c. 24v - 26r: Alexandro Ma.
1520, c. 24v - 26r: Alexandro mantuano.
3. mirar tropo] intrar troppo 1518 1520; 6. qualhor] qual bon 1520; 7. miro] mira 1520; 9. pietà] pietate 1520; 9. viva] *om.* 1520; 12. di] de 1520.

XIII. Hor che son sol fra fronde, herbe et aque

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. 26v - 27r: Alexandro Mâ.
1518, c. 26v - 27r: AL. M.
1520, c. 26v - 27r: AL. M.
2. nemicha] nimicha 1518 1520; 3. e] *om.* 1520; 7. *ipom.* struge] strugge 1518 1520; 8. el cor] *om.* 1518 1520.

XIV. Consumo la mia vita a pocho a pocho

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. 27v - 28r: Alexandro Mâ.
1518, c. 27v - 28r: Alexandro Ma.
1520, c. 27v - 28r, anonimo.
2. ardischo] ardisco 1518 1520; 5. *iperm.*

XV. Passi se senza premio tal faticha

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. 28v - 29r: Alexandro Mâ.
1518, c. 28v - 29r: AL. M.
1520, c. 28v - 29r: Alexandro Mantuano.
2. temeti] te metti 1518; 4. c'alchun] chalchun 1518 1520; 5. e] *om.* 1518 1520; 9. perder] perde 1518 1520.

XVI. Donna io temo d'un tuo no

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. 40v - 41v: Alexandro M.
1518, c. 40v - 41v: AL. M.
1520, c. 40v - 41v: AL. M.

E' una delle esercitazioni letterarie sul tema del sì e del no che sono abbastanza numerose allora, e il cui modello musicale più significativo è la frottola « Forsi che sì forsi che no » intonata da Marco Cara [34], a stampa nel 1505.

XVII. Di più varii pensier me passe Amore

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. 43r: AL. M.
1518, c. 43r: M.C.
1520, c. 43r: Marcheto Carra.
8. potessi] potesse 1520; 11. bel hochi] begli occhi 1518 1520.

XVIII. Deh non fugir, deh no

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. 44v - 45r: M.C.
1518, c. 44v - 45r: AL. M.
1520, c. 44v - 45r: Alexandro mantuano.

1. Deh] De; 7. *iperm.;* 8. *ipom.;* 10. tua] tuo 1518 1520; 11. deh] De; 13. inmortale] immortale 1520; 15. può] puoi 1518 1520; 18. Deh] De; 20. latio] laccio 1518 1520; 20. tuo] tui 1520; 22. sento] trovo 1518 1520; 25. Deh] De.

XIX. Ben ben ben che te ne pare ?

Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio, c. 52v - 53v: AL. M. 1518, c. 52v - 53v: AL. M.
1520, c. 52v - 53v: Alexandro mantuano.
2. cum] con 1518 1520; 4. ch' hai] chai; 6. cum] con 1518 1520; 8. te] ti 1518 1520; 17. giunto] gionto 1518 1520.

Elenco dei testi letterari in ordine alfabetico

A pè della montagna	V
Ben ben ben che te ne pare ?	XIX
Chi se passe de speranza	VII
Consumo la mia vita a pocho a pocho	XIV
Da poi che 'l tuo bel viso	I
Deh non fugir, deh no	XVIII
Di più varii pensier me passe Amore	XVII
Doglia mia acerba e voi sospiri ardenti	IX
Donna io temo d'un tuo no	XVI
Donna, per voi non temo arder in focho	XI
Fra quelle luci altere	XII
Hor che son sol fra fronde, herbe et aque	XIII
Lirum bililirum lirum lirum	II
Non hebe mai alchun dolor per sorte	X
Passi se senza premio tal faticha	XV
Per che fai donna el gaton	III
Quando andaratu al monte	VI
Se ogni donna fusse il credo	IV
Tintinami la brocha	VIII

[1] Nel primo caso, esemplari le composizioni su testi o con titoli italiani di Josquin Després (cfr. il mio *Josquin's Compositions on Italian Texts and the Frottola*, relazione alla International Josquin Festival Conference, New York 21-25 giugno 1971, in corso di stampa) o di Obrecht o di Isaac; pel secondo, cfr. B. Disertori, *La frottola nella storia della musica*, prefazione a *Le Frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*, Cremona 1954, e in particolare il cap. III: « Relazioni fra le scuole italiana e franco-fiamminga ».

[2] Protagonista di quegli affascinanti primordi della bibliografia musicale a stampa fu Ottaviano Petrucci; antagonista Andrea Antico; e seguaci in Italia Pietro Samboneto, Giovanni Antonio De Caneto, Nicolò de Judici ed altri minori stampatori.

[3] Dagli studi di Alessandro Luzio e Rodolfo Renier in avanti, alle più recenti acquisizioni della musicologia, di Walter Rubsamen, Knud Jeppesen, Alfred Einstein, Claudio Gallico.

[4] Escludo dunque da questa ricerca, insieme a cantori e strumentisti non compositori, quei maestri che, pur operando lungamente alla corte di Isabella, o avendo persino conseguita la cittadinanza mantovana, in questa città non erano nati: come Marco Cara, per esempio. Delimito il campo di studio anche in senso cronologico, non toccando ad esempio un Alberto Ripa da Mantova, il liutista compositore ammiratissimo alla corte di Francesco I ed Enrico II, morto a Parigi nel 1551. E' di una generazione successiva: infatti nel 1536 egli oscurava, con altri maestri, le « composizioni lodate già », come scrive Francesco Marcolini nella nota « Ai Musici » della *Intabulatura di liuto de diversi* [...] Venezia 1536.

[5] Scrizioni originali in documenti o in epigrafi di libri musicali: Philippus Mantuan. Organ.; Dionis dit Papin da Mantua; Jo. Pie. Man.; R.M., Rossi. Man, Rossinus Mantuanus, Rosin Mantovano; AL. M., Alexandro M. o Ma. o Mâ., Alexandro Mantuano.

[6] *Frottole libro decimo,* Petrucci 1512, Fossombrone. Conosciamo i compositori delle musiche qui edite. A. Vernarecci, *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone,* Fossombrone 1881, p. 106, ne dà l'elenco, desunto da un manoscritto di Ercole Bottrigari menzionato (p. 95 e nota 2) senza altra indicazione che il luogo, il « Liceo di Musica di Bologna », oggi Civico Museo Bibliografico Musicale annesso al Conservatorio di Musica di Bologna: « Philippus Mantuan. Organ., Jo. Hesdimitis, Jo. Scrivano, Franciscus F., G.B. Ferro, Dionis dit Papin da Mantua, Pietro da Lodi ». Cfr. anche K. Jeppesen, *Die neuentdeckten Bücher der Lauden des Ottaviano dei Petrucci und andere musikalische Seltenheiten der Biblioteca Colombina zu Sevilla,* in « Zeitschrift für Musikwissenschaft » XII (1929), p. 74 (sulla Biblioteca Colombina vedi C. W. Chapman, *Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus,* in « Journal of American Musicological Society » XXI [1968], pp. 34-84); ed E. Vogel, *Biblioteca della musica vocale italiana di genere profano stampata dal 1500 al 1700,* con le aggiunte di A. Einstein, New York 1972, II, p. 616: 1512[1].

[7] Petrucci 1511, Fossombrone.

[8] A. Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII,* Milano s.d. [1890], p. 15.

[9] P. Canal, *Della musica in Mantova,* in « Memorie del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti », XXI (1879), p. 663 e seg.

[10] Lettera di Ludovico Gonzaga a Isabella d'Este, da Gazzuolo, 2 settembre 1509; Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 1802.

[11] P. Tagmann, *Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua (1500 - 1627),* Bern u. Stuttgart 1967, pp. 25, 32, 76 e seg.

[12] Che « Rossino mantovano », apparentemente identico al Rossino del coro di S. Pietro, figuri fra i defunti nel Registro del 1528 (P. Tagmann, *op. cit.,* p. 25 nota 67) è informazione non corretta. Il « Rosinus » elencato nel Registro Necrologico, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, n. 4, c. 137r, morto il 29 febbraio 1528, è qualificato « da piasenza ».

[13] Ad esempio A. Bertolotti, *op. cit.,* pp. 11 e 35.

[14] C. Gallico, *Un libro di poesie per musica dell'epoca di Isabella d'Este,* Mantova 1961, p. 82.

[15] Incerta rimane ad oggi la funzione delle melodie, nella circolazione dei motivi poetici popolari: sarà l'oggetto d'un nostro studio.

[16] Repertori bibliografici fondamentali:
C. Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze 1948: qui in seguito indicato *Sartori 1.* E C. Sartori, *Nuove conclusive aggiunte alla « Bibliografia del Petrucci »*, in « Collectanea Historiae Musicae » I, Firenze 1953: *Sartori 2.*
H. M. Brown, *Instrumental Music printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge (Mass.) 1965: *Brown.*
K. Jeppesen, *La Frottola. Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*, 3 voll., Kopenhagen 1968-1970: *Jeppesen.*
E. Vogel, *Biblioteca della musica vocale italiana di genere profano stampata dal 1500 al 1700*, con le aggiunte di A. Einstein, New York 1972: *Vogel-Einstein.*
Répertoire International des Sources Musicales. Recueils imprimés XVI - XVII siècle, B. I, 1: *Rism.*

[17] Originale 1504, ma per lo stile veneto, l'8 gennaio 1505; esemplare unico a München, Bayerische Staatsbibl. *Sartori 2*, p. 181 e segg.; *Jeppesen*, I, pp. 19-21 e 82-83 (sigla K.-T. II); *Vogel-Einstein:* 1504[3]; *Rism:* 1505[3]. Edizione moderna completa in *Le Frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*, a cura di G. Cesari e R. Monterosso, I, Cremona 1954.

[18] Originale 1507; esemplari a Wien, Nationalbibl. e a Regensburg, Proskesche Musikbibl. *Sartori 2*, p. 203 e segg. (mancherebbe l'esemplare di Regensburg); *Jeppesen*, I, *ivi; Vogel-Einstein:* 1507[3]; *Rism:* 1508[2].

[19] Originale 1504, ma per lo stile veneto il 6 febbraio 1505; esemplare unico a München, Bayerische Staatsbibl. *Sartori 2*, p. 181 e segg.; *Jeppesen*, I, pp. 21-24 e 84-87 (sigla K.-T. III); *Vogel-Einstein:* 1504[4]; *Rism:* 1505[4]. Edizione moderna completa in *Le Frottole*, cit.

[20] Esemplari a Wien, Nationalbibl. e Regensburg, Proskesche Musikbibl. *Sartori 2*, p. 199 e segg.; *Jeppesen*, I, ivi; *Vogel-Einstein:* 1507[4]; *Rism:* 1507[1]. Le due stampe presentano lievi varianti grafiche dei testi letterari; sono identiche le stesure musicali, perlomeno delle composizioni che qui interessano.

[21] Esemplare unico a München, Bayerische Staatsbibl. *Sartori 2*, p. 193 e segg.; *Jeppesen*, I, pp. 31-32 e 106-107 (sigla K.-T. VIII); *Vogel-Einstein:* 1507[2]; *Rism:* 1507[4].

[22] Compilato verso o intorno il 1526. Cfr. il mio *Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento*, Firenze 1961, p. 8.

[23] Su questo aspetto della citazione e migrazione di motivi di carattere popolare, cfr. *Jeppesen* III, in particolare per noi pp. 34 e seg., 37 e seg., 50.

[24] Esemplare unico a Milano, Bibl. Nazionale di Brera. *Sartori 1*, p. 151 e segg.; *Brown:* 1511; *Jeppesen*, I, p. 40 e 118-121 (sigla K.-T. XII); *Vogel-Einstein:* 1511[1]; *Rism:* 1511.
Edizione moderna completa, dopo la pubblicazione nel 1954 delle composizioni solamente strumentali da parte dello stesso studioso, di B. Disertori, *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, Milano 1964 *(Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*, III, n.s.).

[25] E. Lovarini, *Le canzoni popolari in Ruzzante*, in « Il Propugnatore », n.s. I (1888), p. 291.

[26] *Frottole libro septimo*, Venezia 1507, Petrucci, c. 33v - 34r: E. DVPRE.

[27] C. 55*v*: IO. BA. ZESSO.

[28] *Frottole libro octavo,* Venezia 1507, Petrucci, c. 21v - 23r: NICOLO PIFARO.

[29] *Messa motetti Canzonni Novamente stampate Libro primo,* Roma [?] 1526 [?], Nicolo de Judici (*Jeppesen,* I, p. 71), solo *Cantus,* c. 16r. Esemplare unico a Palma de Mallorca, Archivo de la Catedral.

[30] Esemplare unico a Paris, Bibl. privata G. Thibaut. *Jeppesen,* I, p. 46-51 e 128-129 (sigla K.-T. XVIII); *Rism:* 1513[1]; (ignota a *Vogel-Einstein).*
Sulla questione della datazione delle tre edizioni, alquanto controversa, cfr. oltre Jeppesen anche C. Gallico, *La Frottola* (recensione), in « Rivista Italiana di Musicologia », III (1968), p. 328.

[31] Esemplare unico a Firenze, Bibl. Naz. *Jeppesen,* I, *ivi; Vogel-Einstein*: 1518[1]; *Rism:* 1518.

[32] Esemplare unico a Firenze, Bibl. Marucelliana. *Jeppesen,* I, *ivi; Vogel-Einstein:* [1517[1]]; Rism: [c. 1517[1]].
Edizione moderna completa in « Smith College Musical Archives », IV 1941, a cura di A. Einstein.

[33] *Canzoni sonetti strambotti et frottole libro quarto,* Roma 1517, Antico, c. 22v - 23r: *N. Broc.* Altra edizione, senza frontespizio, ma Roma 1520, Antico, c. 22v - 23r: *Nicolo Broch.*

[34] *Frottole libro tertio,* Venezia 1505 (stile veneto, 1504), Petrucci, c. 33v - 35r. Altra edizione, Venezia 1507, Petrucci. Cfr. C. Gallico, « *Forse che si forse che no* » *fra poesia e musica,* Mantova 1961.

EMILIO ONDEI

UN GONZAGA ILLUMINISTA: L'ULTIMO PRINCIPE DI CASTIGLIONE

Il personaggio del quale sto per trattare, Luigi Filippo Gonzaga, venne al mondo nell'anno 1745 a Venezia ed era il pronipote di quel Ferdinando II, principe di Castiglione delle Stiviere, che nel 1691 era stato cacciato a furor di popolo dal suo piccolo feudo e rentegrato nel possesso a seguito dell'intervento politico e militare delle autorità imperiali [1]. Senonchè dopo pochi anni sopravvenne la guerra di successione di Spagna, da cui derivò la estromissione della dinastia dei Gonzaga dal governo della città di Mantova, essendo stato il duca Ferdinando Carlo privato della sovranità quale reo di « fellonìa » dall'imperatore d'Austria, titolare del « dominio eminente » dei feudi imperiali in Italia. Il duca infatti era stato accusato di aver accettato l'alleanza della Francia, nemica dell'Impero, e di avere aperto le porte della città alle milizie gallo-ispane previo un simulacro di resistenza, finendo per essere abbandonato, nella conclusione della pace, all'indignazione imperiale.

Il principato di Castiglione, benchè minuscolo, non fu privo di rilevanza, anche se non ebbe la fortuna di trovare nei suoi governanti dei mecenati della cultura e dell'arte. Esso fra l'altro fu la patria di San Luigi (se non volete onorare questo personaggio, dato il mutamento dei tempi, per la sua virtù tipica, onoratelo quale ragazzo di ventirè anni che, dopo aver rinunciato alle ambizioni di principe, finisce per morire, apostolo della carità, nel soccorso degli appestati di Roma).

Ma ciò che è particolarmente importante è il fatto, trascurato (quasi) dagli storici, che il principe di Castiglione, bisavolo,

come si è detto, di Luigi Filippo Gonzaga, non era stato espressamente proclamato decaduto dalla sua sovranità, non essendo stata pronunciata contro di lui la condanna per « fellonìa », fulminata invece contro il duca di Mantova. Perciò il feudo di Castiglione figurava « sequestrato, ma non devoluto ». Infatti non risultava che quel principe avesse trattato o comunque collaborato con il nemico, al quale comunque non avrebbe potuto opporre alcuna resistenza armata. Contro il principe di Castiglione non mossero accuse le autorità imperiali, ma esse vennero mosse dal plenipotenziario conte di Castelbarco, che agì di suo arbitrio, tanto che il figlio del principe, Almerigo, insorse contro questo eccesso di potere con una « supplica infamatoria » diretta all'imperatore. La sovranità nominale era riconosciuta permanente al punto che nel 1768 si ventilò l'ipotesi di investirne la moglie dell'ambasciatore di Spagna a Parigi, una nipote dell'ultimo principe Ferdinando. Il figlio di costui, Luigi, non aveva cessato di tener vive le pretese successorie e di voler far cancellare l'accusa di « fellonìa », che era stata mossa esclusivamente dal commissario imperiale. E lo stesso fece il terzogenito di costui, Leopoldo, e il di lui figlio Luigi Filippo. Di fatto sicuramente la guerra di successione aveva segnato la fine dei feudi imperiali; ma i principi di Castiglione, non essendo dei « valvassori » del duca di Mantova ed avendo ricevuto l'investitura direttamente dall'imperatore, non dovevano decadere di diritto con la semplice sparizione del ducato mantovano. Fu per questo che nel 1773, dopo ben sessantacinque anni dalla incorporazione del ducato di Mantova nei territorii direttamente governati dall'Impero, si addivenne ad una convenzione tra S. M. cesarea l'imperatrice vedova Maria Teresa duchessa di Mantova e Luigi Filippo Gonzaga principe di Castiglione, con la quale questi rinunciava ad ogni diritto e al titolo, dietro una pensione annua di 10.000 fiorini.

Tutto questo racconto si è fatto per precisare che il personaggio in discorso non fu il discendente di un principe spodestato, ma nacque legittimo principe, altrimenti quella rinuncia dietro corrispettivo non avrebbe avuto significato: solo gli interessi politici ed un espresso riferimento ai « diritti di vittoria »

avevano indotto l'Impero a non osservare l'impegno scritto in un paragrafo del trattato di Utrecht del 1713, che lo avrebbe obbligato a disporre reintegrazioni ed amnistie a beneficio dei principi spogliati del loro dominio, non senza considerare che, in concreto, difficilmente si sarebbe permesso che, dopo la incorporazione del ducato di Mantova nel diretto dominio di S. M. cesarea, potesse sopravvivere un piccolo principato. Comunque, le prerogative sovrane dei Gonzaga nel ramo cadetto dei principi di Castiglione furono tra le ultime ad estinguersi [2].

Non si può immaginare peraltro quale interesse avrebbe avuto Luigi Filippo Gonzaga ad insistere nel rivendicare le sue pretese sopra un territorio che di fatto non avrebbe mai posseduto e con una popolazione non immemore delle vicende che l'avevano indotta alla ribellione contro il suo bisavolo. Infatti neppure a Mantova il malgoverno dell'ultimo duca aveva provocato ribellioni del genere, ed oltre ad una popolazione insofferente del dominio sia dei principi che dei commissari imperiali che ad essi succedettero, Luigi Filippo avrebbe trovato inabitabile la splendida rocca castiglionese, devastata dal furore della rivolta civile e della guerra esterna. Più che altro non era nel suo temperamento di uomo di mondo e di letterato, appassionato di viaggi e soprattutto nutrito di idee contrarie al feudalesimo e all'aristocrazia tradizionale, il ridursi a governatore di uno stato in miniatura, mentre gli fu assai conveniente assicurarsi un maggior beneficio economico mediante una rinuncia dietro corrispettivo. Questo gli permetteva di dimorare nella sua città natale, Venezia, terra d'esilio di principi e di nobili spodestati, facendovi una vita relativamente brillante, oltre a quanto la repubblica oligarchica e nobiliare assicurava agli esuli nella loro qualità di nobili e cioè l'accesso agli studi ed una pensione. E questo principe Gonzaga deve aver operato con profitto negli studi a giudicare dal contenuto di cultura storica, oltre che filosofica, dei suoi scritti. Quegli studi non soltanto arricchirono la sua mente di una speciale erudizione, ma fecero nascere in lui una fioritura di idee moderne « nel campo dello scibile politico », come allora si diceva, sì da farne una figura intellettuale caratteri-

stica particolarmente rispetto alle tradizioni di famiglia.

I Gonzaga, infatti, nel corso secolare del loro dominio vantarono uomini d'arme celeberrimi, nonchè altrettanto celebri mecenati e cultori dell'arte, uomini di Chiesa e di buon governo, donne di grande fascino e virtù, ma non uomini con mentalità rivoluzionaria, dotati di un ingegno ribelle alle tradizioni in vista di audaci novità. I personaggi eminenti di casa Gonzaga, comprese le donne, furono, per così dire, del loro secolo; ma mentre numerosi furono quelli impersonanti i fasti culturali del Rinascimento, unico personaggio impersonante lo spirito del secolo illuministico fu l'ultimo principe di Castiglione.

Egli fu costretto ad allontanarsi da Venezia avendo professato ben presto idee assai vicine ai moderni princìpi di libertà e di democrazia e venendo in sospetto delle autorità della conservatrice e decadente repubblica, oligarchica e nobiliare. La « fuga » da Venezia sarebbe avvenuta intorno all'anno 1775, poco dopo l'atto abdicativo del 1773 [3]. Ma appena cinque anni dopo a Venezia nel 1780 veniva stampata e pubblicata la sua opera più sovversiva, se così può dirsi, opera di critica aperta del dispotismo e della aristocrazia ed esaltatrice di libertà, opera assai ardita per quei tempi e per quell'ambiente, ossia le *Riflessioni filosofiche e politiche sulla democrazia romana precettrice di tutte le nazioni libere.* Sembra perciò improbabile che il governo e i censori della repubblica veneta fossero a tal punto tolleranti della scrittura se fossero stati intolleranti della parola, molto più che si tratta di uno scritto che non sarebbe possibile pubblicare neppure in seno a numerosi regimi autoritari dei nostri tempi. Una seconda considerazione induce al dubbio ed è quella fondata sul fatto che il Gonzaga andò a Roma, in un ambiente non certo aperto ad audacie del pensiero, anche se si può affermare che la Chiesa concedesse facilmente allo « scibile politico » una maggior libertà di quella concessa dagli altri Stati, ferma la intransigenza sulle questioni di fede. Ed infatti a Roma il Gonzaga prese posizione nelle polemiche contro i gesuiti, la cui compagnia era a quei tempi disciolta, e vuolsi anche che il medesimo si fosse associato alla massoneria.

Si insinua quindi il dubbio che Roma sia stata la meta di altre sue ambizioni e di private aspirazioni. In queste rientra sia il farsi accettare come « compastore » nella accademia dell'Arcadia, ove entrò con il nome di Emiremo Alantino, presentando l'opera che rimane la più conosciuta *(Il letterato buon cittadino)*, dopo aver conosciuto la fin troppo celebre improvvisatrice e versificatrice Maria Maddalena Morelli ed essersi prestato a farla incoronare in seno a quella che stava per diventare una società di mutua adulazione, con il nome di Corilla Olimpica.

Questa incoronazione, fu detto, fece perdere credito all'Arcadia, valendo la Corilla Olimpica assai più come amante che come poetessa. Peraltro questa investitura accademica procurò alla Corilla Olimpica maggior fama che al Gonzaga, del che non deve farsi meraviglia, insegnando l'esperienza che la misura della fama e della rinomanza dipende da mille accidenti e da elementi diversi dal merito, essendo frequenti sia la fama usurpata che l'ingiusto oblìo [4].

Trovo qui occasione per correggere un errore biografico in cui sono incorso in un mio volume di storia di Castiglione delle Stiviere, ove si afferma che il principe abbandonò la moglie Elisabetta Rangoni per seguire la nominata verseggiatrice. In realtà egli deve avere incontrato la Rangoni, figlia di un banchiere di Marsiglia, in un suo viaggio in Francia dopo la fine del suo soggiorno in Roma. La causa dell'errore è dovuta al fatto che la Rangoni nelle sue lettere dall'Italia, ove era venuta in viaggio di nozze, indica stranamente soltanto nei mesi ma non negli anni le date delle sue visite nelle varie città e la data del matrimonio. L'editore assicura che le lettere senza data sono anteriori all'anno 1789, ma non assicura parimenti se siano o meno anteriori agli anni 1775 e 1776, anni del soggiorno del Gonzaga in Roma e dell'« incoronazione » della Corilla Olimpica. Quel che è certo è che il Gonzaga finì per dividersi dall'una e dall'altra delle donne.

A prescindere da ogni possibile movente di volubilità passionale, risultavano assai probabili le ragioni di incompatibilità con entrambe. Il Gonzaga, che a Roma scrisse e fece stampare il libro sul « letterato buon cittadino », non poteva a lungo com-

piacersi delle fatuità proprie del costume arcadico, quando nel contempo scendeva in aperta polemica contro coloro che elevavano ad arte il più insulso dilettantismo e « il verso che suona e che non crea ». Ma altrettanto grave finì per risultare il dissidio ideologico con la consorte, la quale aveva in orrore le novità filosofiche del « secolo dei lumi », ed era profondamente attaccata alle tradizioni religiose e morali del passato.

Di questa donna si possono tutt'ora rinvenire, stampati in francese, dei diari di viaggio, pubblicati rispettivamente a Parigi nel 1789, a Berlino nel 1786 e ad Amburgo nel 1797. In una prefazione l'editore si dimostra entusiasta della autrice, chiamandola una « Minerva moderna » e pubblicando, confessa, di nascosto di lei una descrizione fattale dal principe innamorato, che la definisce « viva, brillante, dotata di immaginazione creatrice e afferma che « giammai aveva conosciuto consimil donna nei suoi numerosi viaggi » e che essa sarebbe stata sempre « l'idolo del suo cuore, la soavità dei suoi giorni, la porzione più cara e sensibile della sua gloria ». Con tutto questo e nonostante la reciproca ammirazione (essa dice di « non vedere altri che il suo sposo, il quale meritava di essere adorato e non perseguitato), il dissidio di mentalità era profondo e non sanabile dalla indubbia serietà e commovente delicatezza di sentimenti che, oltre alla profonda e versatile cultura, si rivelano negli scritti di questa donna.

Per fare taluni esempi, la priucipessa si scandalizzò del costume italiano dei « cicisbei », del secolo dei « filosofi » che contribuiscono a rendere prosaico l'amore, dei cavalieri serventi, dei matrimonii precari fatti dalla nobiltà e chiamati « vere convenzioni di adulterio », della licenza dei costumi associata alla schiavitù politica e alla superstizione, e perfino delle donne che, incuranti del pudore, giungono a studiare anatomia e medicina. Passati gli anni del Terrore (1793-1794), essa si rivolge ai legislatori di Francia, « ora che il sangue ha finito di scorrere, che la proprietà non sarà più quella del primo brigante e cesseranno i saccheggi e le profanazioni dei templi, il massacro dei sacerdoti ed altre infamità », esortando i filosofi a chiudere i loro libri e ad aprire quelli della natura e non di una funesta civiltà, e auspi-

cando che la purezza dei costumi sia la guida di una nuova èra. Come potesse conciliarsi questa integrità d'animo con la spregiudicatezza ideologica, se non dei costumi, del principe, è dato facilmente riscontrare. Sta di fatto che le lettere vengono gradatamente ad esprimersi solo in prima persona e che la principessa dimorò in Germania quanto meno dal 1794 fino alla morte, avvenuta nel 1832, beneficiando della protezione delle Corti di Prussia e di Sassonia [5].

E' tempo ora di parlare degli scritti del Gonzaga come interprete del grande moto ideologico e culturale del suo secolo. Esiste di lui un *Saggio analitico sulle scoperte capitali dello spirito umano,* testo di un lunghissimo discorso pronunciato alla Società reale di Londra nell'anno 1777 pochissimo tempo dopo i trionfi arcadici (e da ciò si desume la prova che il Gonzaga si fece conoscere nei suoi viaggi all'estero, per cui ebbe particolare passione). E' un'opera complessa e talora confusa, che si presenta come un riassunto storico della filosofia contemporanea, riassunto il quale tuttavia serve da inquadratura ad alcuni pensieri originali.

L'autore parte da una specie di postulato ottimistico, consistente nella possibilità di applicare il metodo scientifico di Bacone, Galileo, Newton, allo studio di problemi morali e sociali in contrapposto agli antichi, i quali « deformavano la natura con le loro astrazioni, anzichè analizzarla e conoscerla quale è ». Occorre quindi sostituire un nuovo razionalismo al posto della vana erudizione, « anche sconfessando Pico della Mirandola, benchè suo parente » [6]. Secondo il Gonzaga « l'inno a Dio che si legge alla fine del libro di Newton è più persuasivo, perchè parla più al cuore, che mille trattati filosofici su Dio ».

Vi sono, in questo lungo saggio, alcune osservazioni che verranno ripetute da Schopenhauer, ove si esalta l'opera delle società e delle accademie scientifiche contro le università, « che sono nemiche di ogni novità e servili verso le dottrine dominanti », come sarebbe stato ancora a quei tempi l'aristotelismo. Pur non potendo dimostrare una connessione logica con la filosofia del tempo, il Gonzaga trova modo di esprimere alcuni suoi pensieri

politici che svilupperà nelle opere successive : ad esempio la difesa di Macchiavelli, « il repubblicano che non fece affatto la apologia del dispotismo e della immoralità politica ma ne fece soltanto la descrizione allo scopo di farlo odiare »; l'esaltazione di Paolo Sarpi e di tutti coloro che hanno combattuto le invadenze della Chiesa fuori dell'ambito religioso ; la polemica sulle cause di decadenza della antica repubblica romana, che egli esalta come il miglior reggimento di quello Stato ; l'elogio di alcuni sovrani « illuminati » contro « l'odioso dispotismo che imperversava su due terzi del globo terrestre ».

Le sue idee sulla democrazia sono qui alquanto moderate (afferma che la democrazia ha per base la uguaglianza di diritto, il controllo del potere anche economico della aristocrazia. La aristocrazia — egli dice si può corrompere quando i nobili, oltre all'inviolabile diritto di proprietà, hanno altri poteri arbitrari, ma « la peggiore delle corruzioni è quella della monarchia, che si fa dispotica mediante i suoi sistemi di giustizia sommaria ». Decisa è l'avversione verso « i corpi intermedii », riguardati come nemici dello Stato, il regime delle delazioni e quel « silenzio tetro » che è il precursore delle rivoluzioni ». Tempi felici sono quelli nei quali « non si deve obbedire che alle leggi e si può dire liberamente quel che si pensa, perchè ogni monarchia si corrompe quando il cittadino perde la libertà « per aver scritto contro gli « arcana potestatis ».

Il saggio si conlude con un commento al pensiero politico di Montesquieu, ove emergono qua e là originali osservazioni. Ne indico alcune. Il Gonzaga sostiene, per esempio, che un regime dispostico può farsi in parte perdonare il suo rigore quando impone tributi moderati, mentre uno Stato repubblicano può imporre tasse più severe perchè si presume che siano destinate al pubblico interesse e non a quello patrimoniale del despota: la repubblica si farebbe in parte perdonare l'asprezza dei tributi con il riconoscimento delle libertà civili, « alcune delle quali possono essere ristrette, salvo la inviolabile proprietà ».

Siamo evidentemente sopra un piano conservatore, oltre il quale si fa un notevole passo nell'opera più conosciuta del no-

stro personaggio: *Il letterato buon cittadino.* Lo scritto gli valse la incoronazione accademica, benchè il suo pregio consista precisamente in una sottintesa e decisa critica dell'indirizzo accademico dell'Arcadia. Libro straordinario, afferma il suo presentatore Godard. Anzitutto in questo libro il « citoyen » configurato dall'autore è l'opposto di quello configurato dal Rousseau, perchè il Gonzaga afferma che non è vero che la società e lo sviluppo della cultura siano state una fonte di corruzione e di decadimento da una ipotetica natura originaria buona e perfetta. Si ha invece una idea di quanto fosse terribile lo «stato di natura», qualora si consideri, che esso sussiste negli attuali rapporti internazionali, i quali, già aveva scritto il Gonzaga, al pari di tutti i problemi di Stato « non sono regolati dal codice civile ».

Al contrario le lettere sono state lo strumento per la felicità dei mortali avendo concorso ad « illuminare » la politica, le leggi ed altre attività: è un deplorevole malvezzo, pensa il Gonzaga, attribuire la decadenza e la rovina di Roma antica all'influsso delle arti e delle scienze importate dalla Grecia, « che valse molto più dei barbari tempi dei romani ». I letterati possono contribuire immensamente alla felicità dei popoli purchè non siano buoni solamente a far libri o a verseggiare, ma conferiscano alla loro opera un significato di missione e purchè sappiano che « solo la ragione illumina la poesia e la fa ministra del vero e del grande ». Una prova di questo sarebbe data dal « nuovo piacere teatrale », che non ha riscontro in antico appunto perchè la finzione scenica nel secolo XVIII comincia a non aver più per oggetto qualsiasi stravaganza, ma la rappresentazione reale (e quindi razionale) dei fatti e dei tipi dei personaggi. La letteratura deve combattere i pregiudizi e l'ignoranza e per questo il Gonzaga diceva (beato lui!) di essere « grato al secolo che lo ha prodotto ed istruito ». La fiducia nella « moderna ragione » è tale da fargli dire che essa è anche il migliore strumento apologetico della religione, perchè debella lo scetticismo ed altresì « quell'impero di Aristotile che per disgrazia è più esteso ed è stato più lungo di quello del conquistatore suo discepolo » (Alessandro Magno). Infatti (e qui vi è un'eco della filosofia del Locke, seguita dal Gon-

zaga) « le metafisica che non abbia per base l'esperienza va schernita come vano cicaleccio ».

La cultura esaltata dal Gonzaga non va ristretta alle conventicole accademiche, perchè «mediante opportune riforme nel campo dell'educazione e degli studii c'è da sperare che divenga di generale dominio quel che ora è appannaggio soltanto di alcuni sovrani ingegni ». Nel concetto di letterato va incluso anche l'uomo di scienza, ora che si stanno per schiudere orizzonti ignoti « in questa epoca — egli dice — « di elettricismo naturale e artificiale ». L'uomo di cultura può essere il miglior sostegno del principe, della patria e della religione, ma egli ne detesterà sempre gli abusi. Il Gonzaga infatti insorge anche qui contro il dispotismo dei monarchi, che egli paragona « a quel male avveduto selvaggio che toglie l'albero per raccogliere i frutti », godendo del servizio di una « imbecille cortigianerìa ».

Finora il Gonzaga non giunge a professarsi apertamente repubblicano, forse perchè a Roma, in tal caso, la pubblicazione del suo libro non avrebbe avuto la « licenza dei superiori ». Egli immagina che il governo, pur regolando la pubblica opinione, rispetti, per quanto riguarda la vita e l'onore dei sudditi, ciò che è dettato « dal grido generale ». Orgoglio del principe non devono essere le medaglie e i registri di nobiltà, ma la rimembranza delle future generazioni.

Fin qui il Gonzaga non supera l'idea della monarchia « illuminata », tuttavia immagina che il monarca sia affiancato da una *élite* intellettuale (i filosofi di platonica memoria). Ma gli « affiancatori » non sono lì soltanto per « illuminare », ma anche per rappresentare il popolo e « portare ai piedi del trono le doglianze, quali depositarii e custodi delle leggi fondamentali. In questa espressione si potrebbe adombrare l'idea della monarchia costituzionale.

Resta sempre la distinzione tra cittadini attivi e cittadini passivi ; ma i cittadini attivi non sono più i nobili e l'alto clero, ma sono i letterati, e i cittadini passivi non sono più un *populace*, come pensavano ancora vari illuministi dell'epoca. Si trattava di un nuovo paternalismo, che non giungeva certo al concetto demo-

cratico della nazione depositaria della sovranità quale verrà proclamato della Carta dei diritti dell'uomo del 1789, ma era l'immagine di un regime ancora aristocratico che faceva tuttavia consistere l'aristocrazia nell'ingegno e nelle virtù e non solo nel rango, nella proprietà e nei privilegi ereditari. Alla aristocrazia soltanto nobiliare e principesca veniva posto il dilemma: o rinnovarsi producendo uomini di cultura, « buoni cittadini », o perire nella sua sterilità e ignoranza.

Non si trattava dunque di una teoria estetica, ma di una teoria politica, che si opponeva pur sempre all'indirizzo estetico degli accademici, per i quali la poesia « non doveva consistere nella altezza dei concetti, ma nella bontà delle imitazioni », con il che essa diveniva spesso un gioco decorativo e, come oggi si direbbe, letteratura di consumo e scacciapensieri. Ma non era neppure una teoria didascalica di semplice reazione alle fatuità accademiche, perchè il letterato « buon cittadino » doveva essere qualcosa di diverso e di più dello scrittore-maestro.

Molto discussa è anche oggi questa figura di « intellettuale impegnato » immaginata due secoli fa dal nostro personaggio, quando ancora oggi molti ravvisano addirittura un conflitto tra letteratura e politica (ed anche questo è un modo di mettere in relazione i due elementi), come se la letteratura, che il Gonzaga pensava che dovesse essere razionale, dovesse invece essere irrazionale. E' in questi falsi imperativi la stortura logica inficiante entrambe le tendenze; ma, senza entrare in questa questione, è utile rilevare come il Gonzaga elaborava inconsapevolmente in un certo modo una teoria della classe dirigente che, estesa agli scienziati e in una futura società industriale, si sarebbe denominata « tecnocrazia ».

Se, comunque, il pensiero politico dello scrittore in quest'opera sembra rivolto verso una speciale forma di monarchia temperata, nell'altra opera che ho potuto consultare, dal titolo *Riflessioni sulla democrazia romana* e innanzi citata, l'autore manifesta chiaramente il suo ideale repubblicano. Esalta infatti « i repubblichisti » (come li chiama), di cui « ragionevoli sono le critiche ai pregiudizii dei monarchici, ignoranti fautori di un de-

spotismo di tipo asiatico » e incapaci di vincere il fanatismo e la superstizione. Quest'opera contiene nel suo frontespizio, se pure in minuscoli caratteri, le parole esclamative « Italiam, Italiam », quasi a significare, per quei tempi, un embrione di sentimento nazionale. Vi si nota ancora il netto dissenso dalla teoria del Rousseau circa il bene che procederebbe dalla natura e il male che procederebbe dalla difettosità dei sistemi sociali. Ogni cultura e ogni civilizzazione, secondo il Gonzaga, non può risultare che dalla società, onde la fantasia di Rousseau, egli scrive, « è più selvaggia dei selvaggi medesimi ». Se nelle scienze morali si seguono gli stessi metodi di indagine proprie delle scienze della natura (afferma lo scrittore e par di sentire i fondatori della sociologia all'inizio di questo XX secolo), si sfata completamente l'immagine del « buon selvaggio ». Fino a questo punto il Gonzaga dichiara di accettare la concezione dell'Hobbes circa lo « stato di natura », ma poi di questo filosofo ripudia nettamente la teoria di quel che sarebbe un « assolutismo delegato », perchè l'uomo, associandosi ed anche accettando il potere di un solo, non perde alcuni diritti fondamentali inalienabili.

Ma oltre che apertamente repubblicano il Gonzaga si rivela esaltatore della democrazia, la quale « giunge a permettere anche ai suoi critici la libertà di scrivere contro qualsiasi abuso della forma di governo sotto cui vivono ». Infatti « una triste prerogativa del dispotismo è quella di interdire la libertà di pensiero, che l'autore definisce come « l'uso della parte migliore di noi stessi per diffondere i lumi ». La repubblica ha come suo ideale che la più gran somma di benessere si trovi diffusa « il più ugualmente possibile sopra il più gran numero possibile di individui ». Certamente anche i governi popolari possono essere contaminati da disordini ed abusi, ma questi non sono paragonabili, secondo l'autore, « agli orrori dei governi dispotici », essendo il despotismo « vizioso in sè » (un male intrinseco, direbbero i teologi), e se vi sono dei despoti virtuosi, la loro virtù « non bilancia » i fulgidi eroismi e costumi del reggimento repubblicano ». Il popolo che si dà al dispotismo, sacrificando il « gius naturale » per sottomettersi ad un « diritto politico arbitrario », commette « un

suicidio politico ». Talmente odioso egli considera il despotismo che giunge a disprezzare i poeti Virgilio e Orazio perchè adulatori di Mecenate.

Riflettendo particolarmente sulla democrazia romana, il Gonzaga definisce « imbecilli » le guerre civili, che ebbero lo scopo di instaurare e perpetuare il dispotismo di un uomo », e adirittura « imbecille » la nazione che le fa.

Non solo repubblicano, ma antiimperialista si dimostra il Gonzaga quando addita ad infamia ciò che comunemente viene ascritto a gloria dell'antica Roma e cioè la potenza militare.

L'infamia sarebbe « avere il patriziato e i despoti sfruttato il sacrificio generoso del popolo, facendo del cittadino un feroce e licenzioso soldato », tenuto occupato in guerre ingiuste per voler essere i dominatori del mondo su di una massa di schiavi. Ipocrita dunque sarebbe la formula «Senatus populusque romanus», essendo stato il senato sempre contrapposto al popolo. Vera gloria dell'antica Roma sarebbero invece non le gesta dei consoli e degli imperatori, ma il ritiro della plebe sul Monte Sacro, l'abolizione dell'antica monarchia e il tribunato della plebe, nonchè tutte le istituzioni che hanno limitato il potere del patriziato. Non i Cesari, ma i Gracchi sarebbero degni di gloria, ancorchè essi si siano illusi che il popolo non sarebbe stato sedotto dalla falsa gloria derivante dal soggiogamento di altri popoli, il che alla lunga diviene incompatibile con la libertà civile. Ma senza la libertà civile le conquiste non valgono. Fatale esempio, esclama lo scrittore, per le nazioni moderne!

Tralascio altre considerazioni storiche certo discutibili e forse anche paradossali, per segnalare alcuni pensieri di autentica modernità. Il Gonzaga afferma che solo la repubblica può realizzare il patto sociale (che deve essere ben diverso, lo abbiamo accennato, da quello immaginato da Hobbes e da Rousseau), quando siano eliminate le disuguaglianze che nascono dal rango e dalle ricchezze. Secondo il Gonzaga, ai suoi tempi solo il popolo inglese godeva di quelle che egli chiama senz'altro libertà democratiche, che sussistono quando vi sia « un consistente e irresistibile impero della legge, sempre che essa sia l'atto autentico

della volontà generale di tutto il corpo della nazione ». Non si lasci sfuggire, egli esclama, il popolo inglese questo tesoro ! questa sua libertà, che è forza diretta al bene comune e non è la prepotenza del dispotismo ! In repubblica « dopo la forza la legge » (e questo lo diceva anche se in Inghilterra c'era una monarchia). Quella nazione, è scritto altrove, « conserverà il suo regime mirabile e la sua bella e preziosa vita politica fino a che terrà per sacra la sublime prerogativa inerente ad ogni individuo di comunicare i proprii lumi al corpo sociale ». Quando il cittadino non osa coraggiosamente proporre il suo parere, qualunque sia, per il bene della patria, ciò indica che la oligarchia fa pericolosi progressi. La libertà di parola e di stampa è come la « legittima insurrezione dello spirito » contro la pur necessaria autorità del potere legislativo. Questo additare la nazione inglese a modello di reggimento politico che fu detto « anglomania » è tutto proprio del secolo XVIII, a cominciare dal grande Montesquieu. Ed infatti il saggio del Gonzaga è dedicato espressamente al popolo inglese.

Quando quest'opera si pubblicava era prossima la tempesta rivoluzionaria, che scosse l'Europa « nei secoli l'un contro l'altro armati ». Nel pieno di questi terribili eventi è ignoto l'atteggiamento del Gonzaga, perchè di lui non si conosce alcuno scritto riferentesi alla rivoluzione francese (la quale diede una parziale conferma alle sue teorie), nonchè alle guerre napoleoniche (che avrebbero dovuto smentirle). Non sarebbe questo nè il primo nè l'ultimo caso di una mente che si rifugia nel silenzio per aver trovato smentite o deformate nella realtà le sue immagini oppure i suoi sogni di trasformazioni politiche e sociali. Tuttavia quanto mi è stato dato di conoscere di lui basta per definire la serietà e l'originalità del suo pensiero. La sua protesta contro il dispotismo, contro i sofismi che intendono giustificare le guerre di conquista, il suo atteggiamento sostanzialmente antiarcadico nel seno stesso della accademia, l'ottimismo nel futuro della cultura e della scienza allora, per così dire, ancora adolescente, la sua volontà di difendere il popolo senza adularlo, pur non potendo esserne il benefattore, « non essendovi repubblica se la maggioran-

za è in miseria e una minoranza possiede il più e il meglio delle ricchezze », sono idonei ad illuminarne la figura.

Riprodotto in uno dei suoi libri figura un ritratto con questi versi :

Des fleurs de la raison il orne sa jeunesse
et son savoir est égal à son rang,
tout annonce en lui sa noblesse,
mais sans ayeux il seroit grand.

L'epigrafista evidentemente non mostrava simpatia per casa Gonzaga in quest'ultima esagerata contrapposizione. Noi non faremo torto di certo agli splendori rinascimentali della dinastia, per cui Mantova va gloriosa nei secoli. Ma la « carità del natìo loco » mi induce ad osservare che, se non la vita, almeno l'opera intellettuale dell'ultimo principe di Castiglione riscatta la dinastìa stessa dalla fama di una fine ingloriosa, quale sterile ramo sopravissuto dell'*ancien régime*. Al contrario, tenute le dovute distanze e proporzioni, il ramo cadetto di Castiglione può considerarsi estinto in bellezza.

NOTE

[1] Sulla rivolta di Castiglione dell'anno 1691 v. L. Mazzoldi, *La rivolta di Castiglione in un documento inedito*, in « Civiltà mantovana », 1967, pp. 39 e seg., 307 e seg.

[2] Circa la rinuncia ai diritti sul principato di Castiglione è stato scritto che Luigi Filippo « con la complicità fraudolenta di casa d'Austria interessata alla eliminazione di qualsiasi residuo feudale » avrebbe rinunciato a ciò che non gli apparteneva perchè i diritti sul principato di Castiglione sarebbero spettati ai discendenti di altro ramo (marchesi di Vescovado). La contestazione è riportata da Ademollo, *Corilla Olimpica*, Firenze, 1887, p. 157. Secondo questo scrittore l'ultimo principe di Castiglione (Ferdinando), morì a Venezia nel 1723, marito di una Pico della Mirandola e fu padre di Francesco: il suo primogenito avrebbe trasmesso a questi i suoi diritti che poi sarebbero passati rispettivamente al figlio di costui, un Flippo Luigi il quale dal matrimonio con una figlia del duca di Medina Coeli generò Alessandro. Il Gonzaga di Castiglio-

ne avrebbe fatto la rinuncia in favore di Casa d'Austria quando il padre di Alessandro aveva undici anni. Ma, stando ai dati genealogici forniti dal Litta (*Famiglie celebri*, vol. IV), il figlio Francesco di Ferdinando non fu il suo primogenito. Egli era nato nel 1684 mentre prima di lui, nel 1680 era nato il principe Luigi. Questo principe fu marito di una certa Anna Anguissola e da questo matrimonio nacque Leopoldo, che fu il padre di Luigi Filippo, principe di Castiglione. L'errore è dovuto forse a due circostanze, ossia: al fatto che tanto Luigi come Francesco, figli del Ferdinando, dimorarono a lungo in Spagna e ivi il primo si maritò con l'Anguissola; al fatto che questo matrimonio fu dichiarato nullo e conseguentemente Leopoldo e i suoi discendenti, tra cui Luigi Filippo del quale si tratta, sarebbero figli naturali. Ma la nullità del matrimonio (lo afferma il Litta) non cancellò la legittimità dei figli e quindi nessun titolo di successione passò al secondogenito e ai suoi discendenti, finchè visse il discendente del primogenito. Il secondo genito ebbe un figlio a nome Luigi, morto nel 1740. Certamente i discendenti del secondogenito Francesco avrebbero avuto diritto alla successione se Luigi di Castiglione fosse loro premorto o avesse rinunciato puramente e semplicemente ai suoi diritti di primogenitura. Ma egli rinunciò legittimamente e dietro corrispettivo restituendo la investitura feudale, il che privava qualunque discendente di altri rami della famiglia di ogni pretesa. Rimane da spiegare perchè nell'atto di rinuncia del 1773 sono intervenuti a dare il loro assenso i marchesi di Luzzara e di Vescovado, superstiti di due rami della famiglia in capo ad un antenato comune ai principi di Castiglione (Ludovico II detto il Turco) e non siano invece intervenuti i discendenti superstiti del nominato Francesco, in particolare un rappresentante di quello che si dice essere dell'età di undici anni nel 1772 e che avrebbe lasciato a sua volta il pretendente principe Alessandro. Comunque necessario (oppure semplicemente opportuno) che fosse ritenuto dalla Corte di Vienna l'assenso dei superstiti di qualsiasi ramo collaterale, sta di fatto che il principe Luigi di Castiglione rinunciava ad un bene e ad un titolo proprio prevalente ed esclusivo rispetto a qualsiasi pretesa di altri. La pensione ricevuta fu consideraa del tutto sostitutiva, con vincolo primogeniale, del feudo di cui si faceva la retrocessione all'Impero.

[3] A Venezia il Gonzaga tornò durante il viaggio di nozze con Elisabetta Rangoni come costei narra nel libro *Lettres écrites pendant le cours des ses voyages*, Parigi, ed. Duplain, 1790.

[4] Su Corilla Olimpica (Maria Maddalena Morelli Fernandez), oltre la citata opera dell'Ademollo, v. l'articolo di Marini in « Giornale storico della letteratura italiana », vol. XX, p. 311 e seg.; inoltre v. Remer, *Questioni « corilliane »*, in « Giornale » cit., vol. X, p. 449. La incoronazione in Campidoglio di questa poetessa improvvisatrice diede origine a fieri contrasti, in cui fu coinvolto anche il principe Gonzaga di Castiglione, suo principale (non esclusivo) amico. Si fecero dimostrazioni popolari che avrebbero costretto la Corilla e il Gonzaga ad una fuga notturna. La cerimonia solenne era avvenuta il 31 agosto 1776, « annuente Pio VI », il Pontefice del tempo, di cui sarebbe stata sorpresa la buona fede onde del fatto ebbe a pentirsi. La Morelli sarebbe stata sfrattata più volte da Roma dai Papi predecessori, per ragioni di costume. I fautori e gli avversarii (questi ironizzavano sulla « pastorella di cinquant'anni » con feroci epigrammi) si fecero rispettivamente avversarii e sosteniori dei gesuiti la polemica contro i quali era nel pieno vigore. Una vil femmina, si diceva, per l'influenza di quel « matto di principe Gonzaga » aveva prostituito l'onore del Campidoglio nel quale neppure un Torquato Tasso era stato incoronato. I denigratori della Corilla non mancarono di denigrare anche il Gonzaga definendolo « principe dei fichi secchi, pieno di debiti » ed anche « infimo germoglio del vivace albero dei Gonzaga ». Altri giudizii sono invece altamente positivi.

Dom.Corvi del. Gio:Volpato inc.

L'abate Cristoforo Amaduzzi definì il Gonzaga « soave di tratto e di costume » avente « una dottrina non ordinaria, una religione esemplare, un genio antilojolistico (antigesuitico) assai bizzarro, ed era un politico assai savio, cultore di S. Agostino » (cfr. Ademollo, op. cit., p. 150). Sull'abate Amaduzzi cfr. Gasperoni, *Pagine inedite del settecento mantovano*, vol. XXV, p. 153 e segg., degli « Atti » dell'Accademia virgiliana (1965).
Il Casanova, che afferma di averlo incontrato a Pisa e a Firenze, lo definisce « orné de literature et de génie » *(Mèmoires,* ed. Garnier, vol. VIII, p. 55) e degno della pensione accordatagli da Maria Teresa, augurando che il successore (Giuseppe II) non l'abbia tolta.

5 Il Casanova scrive che il Gonzaga sposò la secondogenita di un « pauvre marchand de Marseille » a nome Elisabetta Rangoni, che egli (Casanova) ebbe occasione di incontrare con una di lei sorella appunto a Marsiglia. Dubita che essa appartenesse alla stirpe dei nobili Rangoni di Modena e che di questo il principe si fosse illuso non intendendo sposare « una mercantessa » dopo avere abbandonato la sua relazione con la Corilla Olimpica (cfr. Gasperoni, *La storia e le lettere nella seconda metà del sec. XVIII,* Jesi, 1904, pag. 43). Il menzionato Ademollo (op. cit., p. 335) esclude adirittura che il Gonzaga abbia sposato la Rangoni la quale invece avrebbe sposato un Francesco Antonio Gonzaga della linea dei marchesi di Vescovado. L'equivoco deriva dal fatto che costui (della linea dei nobili Gonzaga) sposò nel 1725 una Geltrude, figlia del marchese Nicola Rangoni (cfr. Litta, *Famiglie celebri* cit., vol. IV, tav. 19). Dal relativo documento ricevuto dall'archivio del palazzo dei Papi di Avignone risulta che il 22 aprile 1779 nella cappella del palazzo arcivescovile di Avignone fu contratto il matrimonio tra l'« eccelsissimo » principe Luigi Gonzaga di Castiglione delle Stiviere e la « eccelsa » Elisabetta Costanza marchesa Rangoni, figlia del marchese Pietro Filippo Rangoni « agnatus marchionum de Rangonibus degentibus Mutinae » (Modena) innanzi all'arcivescovo delegato dal parroco. La Rangoni che ha descritto i suoi viaggi con il marito (di cui essa non fa mai il nome pur denominandosi principessa), viaggi compiuti attraverso l'Italia, la Francia e la Germania, in una serie di lettere pubblicate per la prima volta a Parigi nel 1790 *(Lettres écrites à mes amis pendant le cours des voyages en Italie etc. en 1779 et années suivantes)* denomina marchesa sua madre, e marchesa la ritiene l'editore delle stesse sue lettere ad Amburgo nel 1797. Essa narra di aver patrocinato presso l'imperatore Leopoldo a Francoforte non precisate « rivendicazioni di sovranità » a favore del marito. Ma quali potevano essere tali rivendicazioni ? Il principe Luigi Filippo Gonzaga aveva, come è noto, rinunciato al feudo di Castiglione, pur mantenendo il titolo, quale « nato vassallo dell'Impero ». Il Litta ed altri dichiarano di nulla sapere di questo affare. La Rangoni narra che dopo quattro anni di speranze e nonostante essa fosse stata ricevuta con molta benevolenza a Francoforte e a Vienna dall'imperatore in persona le sue istanze furono respinte con formale decreto. E' da escludersi che fosse stata tolta la pensione assegnata da Maria Teresa. Il corrispondente viiennese citato da Weil *(Les dessous du Congrès de Vienne,* Parigi, 1817, 1, 102) attesta che il Gonzaga, venuto a Vienna nel 1808, era « un vieux demi savant qui a roulé dans l'Europe ». Era venuto molto povero e viveva « d'une pension aussi de notre Cour ». Non avendo il Gonzaga lasciato alcuna memoria, a differenza del suo estimatore Casanova, non è dato di sapere se e perchè egli fosse caduto in disgrazia. Che egli durante i suoi viaggi si fosse occupato di politica risulta dal fatto che fece parte della massonerìa, difese con uno scritto i protestanti di Parigi, fu sospettato di intrighi anche a Vienna « per misteriosi colloquii con un notabile della repubblica elvetica » (Weil : op. cit.). La stessa Rangoni nelle sue lettere narra che egli si trovò impegnato in importanti affari a Francoforte (mentre ella era a Berlino) e specie in una riunione del collegio elettorale. Anche i motivi della

sua separazione dalla moglie (che finì esule presso il re di Prussia vivendo di una modesta pensione del re di Sassonia) sono ignoti. La separazione deve essere avvenuta dopo il 1794 perchè ancora in quell'anno la principessa narra di aver portato a Vienna le suppliche del marito che le aveva fatto una procura. (cfr. anche il Gugitz, in nota alla menzionata opera del Casanova). Cristian Adler *(Reisebemerkungen auf eine Reise nach Rom,* Altona, 1784, pag. 132) scrive che il principe, dopo essersi separato da Corilla Olimpica, si mostrò in amore il più grande filosofo, scegliendo una sposa « al disotto delle sue condizioni ». Con gli amici intimi egli si confidava dicendo che la sposa « non era che sua amica e non sua moglie ». Un altro scrittore, Hormayr, autore del *Plutarco austriaco* (vite dei sovrani di Casa d'Austria), afferma che il Gonzaga ebbe processi per causa della moglie (quali?). Attesta particolarmente che fece un tesamento che si troverebbe nell'archivio della giustizia civile di Vienna (anno 1819, n. 178), lasciando il suo « reddito primogeniale » ad un Francesco Luigi Gonzaga da Vescovado (cfr. *Wien und seine Geschichte,* 1, 2, p. 41). Qualche notizia si trova nel *Giornale di Vienna* dell'Acerbi (pagg. 64 e 94), che afferma di aver visto nelle sue visite al Gonzaga edizioni di lusso dei suoi scritti tradotti in più lingue e accenna al fatto di averlo visto ancora infervorato nei viaggi nonostante l'età e le vicende. Il Gonzaga morì a Vienna il 10 settembre 1819 e fu sepolto nella cattedrale di S. Stefano (cfr. Gugitz, op. cit.). Non è dato di spiegare con quali mezzi economici egli abbia potuto effettuare i suoi viaggi e neppure con quali aderenze.

6 Infatti il bisavolo del principe Luigi di Castiglione ebbe per moglie una Pico della Mirandola.

ERCOLANO MARANI

ANNOTAZIONI SU RESTI DI ANTICHE MURA TROVATI IN MANTOVA E SUL PROBLEMA DEL LIMITE DELLA CITTA' ROMANA

Un problema

Già in altre sedi ho avuto occasione di toccare l'argomento del perimetro e delle mura di difesa della città altomedievale di Mantova, soprattutto per dare notizia di quanto ebbe ad apparire nel 1956 in via Accademia[1]. Mi sia ora consentito di riprendere, su quel tema, la parola alla luce di più recenti acquisizioni, le quali sembrano consentire un discorso alquanto più largo e incentrato specificamente sul quesito che sto per enunciare.

Mentre è ormai noto, anche se non in ogni dettaglio del suo andamento, quale limite la città possedeva nell'Alto Medioevo[2], è parso finora che l'ombra più densa gravasse sopra l'estensione della precedente città romana, per non dire, ovviamente, di quella etrusca[3]. Messa da parte la questione del lontano abitato etrusco, su cui è senz'altro prematuro soffermarsi, il problema che qui si pone è questo: il limite altomedievale, che racchiudeva un'angusta superficie di non più che dodici ettari annidata in una tozza penisoletta fra le acque dell'espansione lacustre del medio Mincio[4], era forse il medesimo dell'epoca romana ?

Certo, se verso la fine del I secolo dell'era volgare Marziale era indotto a usare per Mantova l'aggettivo « parva » in un confronto con la « magna » Verona[5], conviene pensare che l'ampiezza della città resa illustre da Virgilio fosse notoriamente e rimarchevolmente al di sotto dei circa cinquanta ettari su cui Verona si stendeva[6].

Se ci si attiene, comunque, ai più impegnativi termini del

quesito or ora formulato, è da fermare l'attenzione tanto su reperti trovati già nel 1930 in via Pomponazzo, quanto su ciò che poi è emerso nel 1971 dentro il recinto del Seminario diocesano: elementi che, messi in relazione con l'accennata scoperta del 1956 e con talune constatazioni del 1959, del 1962 e del 1975, paiono, considerati assieme, indirizzare a una possibilità di risposta.

La configurazione del luogo

Prima però che il discorso proceda, la necessità della chiarezza suggerisce di dire qualche parola intorno all'antica configurazione del luogo, molto diversa da quella odierna e ricostruibile soltanto a grandi linee [7]: una singolare configurazione cui è probabile che ben presto, per le combinate ragioni della difesa e della vita civile, l'opera dell'uomo apportasse non lievi modifiche, ma che, per quanto ne sappiamo, ricevette le più consistenti alterazioni fra il XII e il XVIII secolo, ossia fra l'epoca dei famosi lavori di ingegneria idraulica diretti da Alberto Pitentino [8] e il prosciugamento di quella porzione dello specchio lacustre alla quale si dava il nome di lago di Paiolo.

La penisoletta cui ho accennato sporgeva a nord-est da una lunga isola [9]. Già alla remota gente colonizzatrice una tale sporgenza doveva essersi presentata particolarmente idonea a un insediamento anche per la quota del terreno, che ivi formava, in mezzo ad acque altrettanto insidiose quanto protettrici, un piccolo dosso, relativamente elevato nel modesto quadro delle ondulazioni locali [10]. E certamente facile era stato organizzare quella penisoletta a difesa, anzitutto mediante la creazione di un muro e di un fossato lungo il lato di gola, guardante a sud-ovest.

Così raccolta e così munita ci appare appunto, attraverso le indicazioni ricavate dai documenti, la città dell'Alto Medioevo. Ma quella romana aveva posseduto invece un'estensione differente? Magari maggiore? Era forse avvenuto anche nella città del Mincio, come qua e là altrove, il fenomeno della contrazione del limite nell'epoca calamitosa della violazione dell'Impero da parte dei barbari?

In rapporto con questo mazzetto di interrogativi, i quali in definitiva si compendiano nel problema esposto all'inizio del presente discorso, daremo ora un rapido sguardo ai ritrovamenti e alle constatazioni dei citati anni 1930, '56, '59, '62, '71 e '75, togliendo a prestito dai documenti mantovani bassomedievali il termine « civitas vetus » per designare l'area della città dell'Alto Medioevo [11].

Acquisizioni del 1930

Nel 1930 in via Pomponazzo, fuori per poco dal limite della « civitas vetus » e precisamente a un centinaio di metri appena dal lato sud-occidentale di essa, fu rinvenuta una tomba romana insieme con altro materiale funerario precristiano [12]. Si trattò del primo indizio sull'identità di massima fra città altomedievale e città romana. Poiché il sito di tali reperti si qualificava come un antico sepolcreto, l'estraneità di esso alla coeva città dei vivi era una deduzione che, non enunciata al tempo della scoperta, doveva presto profilarsi come pressoché ovvia.

A proposito del lato di sud-ovest cui ho fatto cenno, può essere opportuno osservare che esso per l'uomo del Medioevo, ma forse già anche per il mantovano antico, era idealmente della città il lato occidentale, come ci dichiarano tanto le indicazioni di orientamento impiegate nei loro atti dai notai medievali [13], quanto la disposizione dell'asse delle chiese di più vetusta origine [14].

La discrepanza fra punti reali e punti ideali dell'orizzonte, non certo insolita negli insediamenti antichi e legata a caratteri naturali o comunque imprescindibili dell'ambiente, si manifesta a Mantova particolarmente marcata e come un dato del quale conviene tenere conto per ogni eventuale illazione.

Acquisizioni del 1956

Assai vistoso è ciò che comparve nel 1956, quando, per la demolizione di un edificio situato nella via Accademia, vicina alla menzionata via Pomponazzo, venne alla luce un tratto superstite del rettilineo muro che aveva costituito il confine della « ci-

vitas vetus » appunto sul detto lato di sud-ovest, ossia sul lato idealmente occidentale [15]. Si ebbe così la possibilità di vedere come fosse la fronte esterna di quella struttura di protezione, avente lo spessore di un paio di metri, mentre non si riuscì a prendere visione della faccia opposta, coperta da resistente intonaco che per ragioni di economia non fu rimosso.

In altezza il muro si ergeva per circa dodici metri sul livello della via Accademia, formata nel secolo XV dove prima si trovava il fossato o, più esattamente, dove si trovava la riva di esso [16]. Ma soprattutto interessante è il fatto che il muro in questione constava di tre strati, costruiti in tre modi diversi: constava cioè, dal basso all'alto, di una muratura primitiva e di due successive soprelevazioni, tipologicamente differenti.

Lo strato inferiore, alto press'a poco sette metri dal piano stradale sunnominato, si mostrava in superficie composto a liste orizzontali alternate di ciottoli e di mattoni: benché il numero dei corsi che creavano le singole liste si rivelasse ineguale [17], l'assieme destava l'impressione di un notevole senso di ordine. Lo strato mediano si presentava come un rialzo di circa tre metri in soli ciottoli. Infine lo strato superiore, alto all'incirca due metri, era costituito da una seconda soprelevazione fatta per intero in mattoni, o almeno così rivestita, e percorsa da una fila di piccole aperture, o nicchiette, di forma pentagonale [18].

E' da dire che nel centro storico di Mantova fino al 1956 murature del tipo di quelle degli strati inferiore e mediano non erano, per quanto se ne sa, mai emerse e non trovavano pertanto, in luogo, alcun riscontro. Del resto il quadro mantovano, pure ricco e prestigioso, delle testimonianze edilizie del passato non comprendeva in quel momento, a prescindere dal pluriforme muro, alcun manufatto che si potesse fondatamente far risalire a prima dello scorcio del secolo XI e dal canto suo il locale panorama dei costrutti bassomedievali sembrava dichiarare una fedeltà assoluta, nei parati murari, alle stesure in cotto.

Quale l'epoca di costruzione di ciascuno dei tre strati? Il fatto che i reperti del 1930 inducessero a ritenere tracciato già nell'Evo Antico il limite segnato dal muro, ossia a ritenere di ori-

gine lontana il confine della « civitas vetus », non escludeva che gli strati venuti alla luce, anche l'inferiore, potessero essere tutti di fattura medievale [19].

Mentre mi parve formulabile l'ipotesi che lo strato superiore, probabilmente sormontato un tempo da una merlatura, fosse un'opera tarda, attuata all'epoca della signoria dei Bonacolsi, i quali avevano compiuto il tentativo di fare della « civitas vetus », fra la seconda metà del secolo XIII e gli inizi del XIV, una sorta di roccaforte del loro potere [20], nient'altro sembrava, nel 1956, potersi affermare intorno agli strati mediano e inferiore se non che essi erano senza dubbio anteriori al 1190, anno in cui il limite della città altomedievale era stato superato in virtù del primo degli ampliamenti bassomedievali documentati [21].

Per quanto riguarda specificamente la muratura listata, è superfluo ricordare come di tale tipo, nell'Antichità usato largamente, si abbiano vicino all'area mantovana esempi anche posteriori di parecchio al 1000 dopo Cristo [22] e spiegabili con la persistenza di tradizioni locali o con recuperi : esempi che, affacciandosi alla mente, non potevano, al momento della scoperta del muro di via Accademia, non indurre a cautela nel problema concernente la datazione dello strato inferiore del muro medesimo.

Alle constatazioni del 1956 è da aggiungere che il dislivello ben avvertibile fra le parallele via Accademia e via Tazzoli, venute a formarsi rispettivamente all'esterno e all'interno della « civitas vetus » con andamento parallelo al muro, denuncia la presenza di un terrapieno, il quale si appoggia alle vestigia del muro anzidetto e su cui è stata tracciata la seconda delle due vie. Questa, cioè la via Tazzoli, emerge infatti nel suo punto centrale di circa tre metri sul piano della via Accademia, mentre da una parte e dall'altra il suo declinare verso i passaggi di piazza Arche e del voltone di piazza Sordello si deve certo a correzioni e addolcimenti del livello del terreno operati in epoche in cui gli elementi limitanei della « civitas vetus » avevano ormai perduta la loro funzione difensiva [23].

Un tempo esistevano dunque sul lato di gola della penisoletta sopraccennata i tre fattori costitutivi di un tipico sistema di

difesa, cioè il fossato, il forte muro e un terrapieno di rincalzo : quest'ultimo, peraltro, indubbiamente posteriore a un certo pavimento musivo di casa romana, trovato nel secolo scorso in via Tazzoli alla profondità di circa cinque metri [24].

Acquisizioni del 1959

Nel 1959 un muro listato in ciottoli e mattoni, non privo di somiglianza con lo strato inferiore di via Accademia malgrado una certa diversità nel numero dei corsi componenti le singole liste, fu scoperto in una casa della piazza Canonica di San Pietro [25] su una linea quasi esattamente parallela a quella del muro composito del quale ho già parlato. La piazza or ora citata si trova dentro l'area dell'antica penisoletta, a breve distanza dalla riva del lago.

Ma non tanto il muro di piazza Canonica per sé stesso, quanto il fatto che sul prolungamento della medesima linea si incontrano una struttura muraria di contenimento di un terrapieno e il conseguente dislivello, indusse a giudicare possibile che anche tale linea indicasse uno dei lati della piccola città romana : il lato idealmente orientale. Il dislivello cui qui accenno è quello che si nota fra un cortile contiguo a piazza Stretta e la zona estrema, sovrastante di circa due metri, del recinto del Seminario diocesano.

Anche del muro di piazza Canonica venne alla luce la fronte rivolta verso l'esterno della « civitas vetus », cioè, in questo caso, quella guardante in direzione delle acque lacustri. Di esso non si rese possibile né misurare lo spessore, né constatare l'aspetto della faccia retrostante [26].

Misurata in senso ortogonale, la distanza fra le due linee, della struttura composita apparsa in via Accademia e del prolungamento del muro di piazza Canonica, risulta di 265 metri, che parrebbero corrispondere alla minuscola profondità della città antica, la quale però sul lato di gola della penisoletta doveva presentare una lunghezza non inferiore a 400 metri [27].

Posto che la seconda delle due linee rappresenti veramente

Fig. 1 — L'antica isola mantovana. A: la « civitas vetus », ossia la città medievale fino al 1190: A+B: la città dei periodi comunale, dal 1190, e bonacolsiano. A+B+C: la città gonzaghesca. D: zona del Te e del Migliaretto.

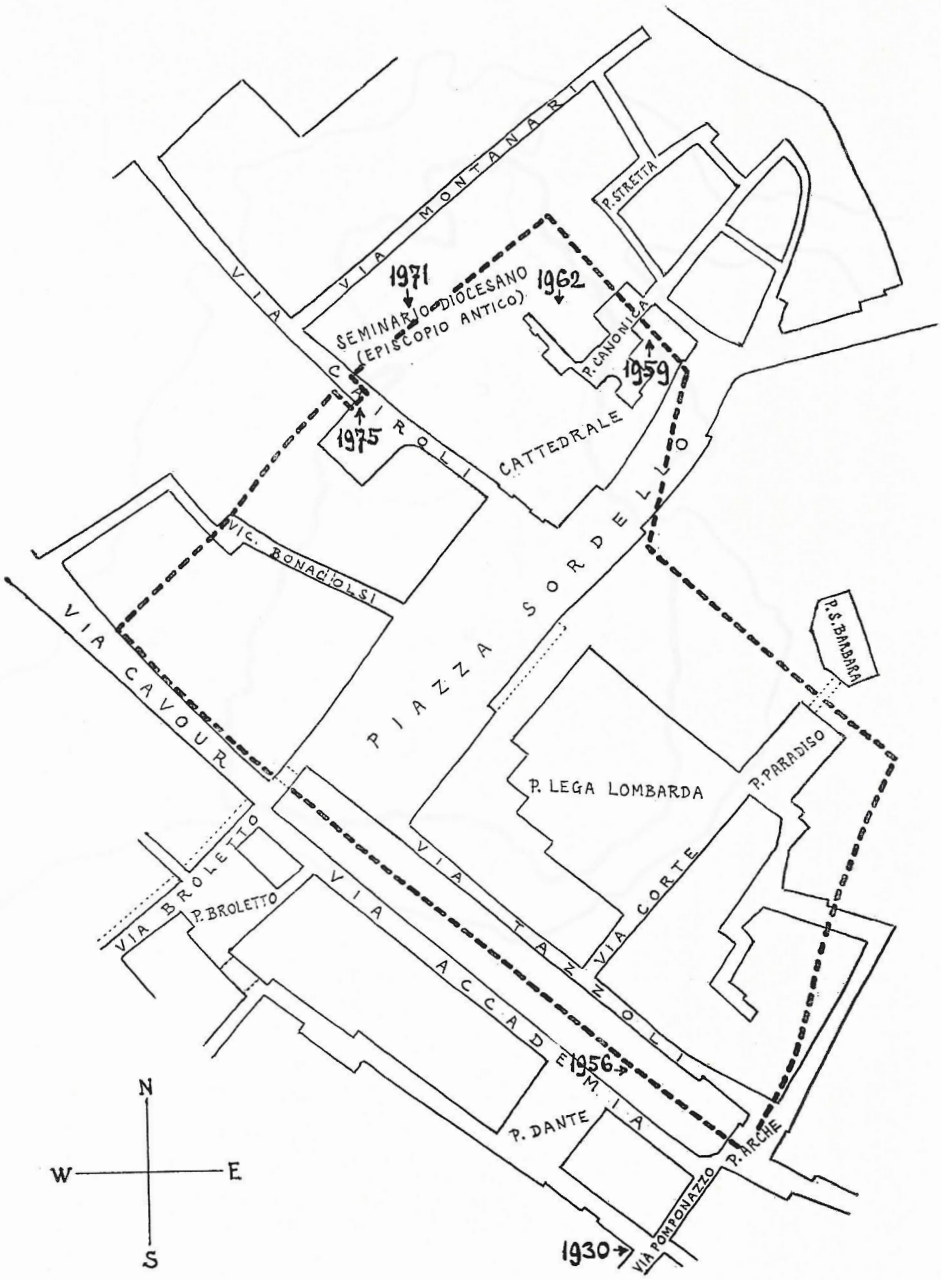
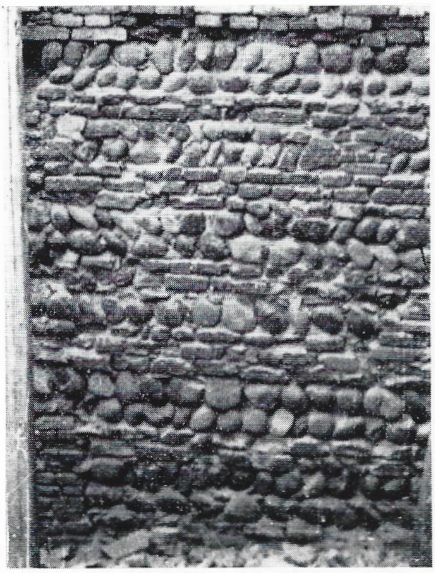
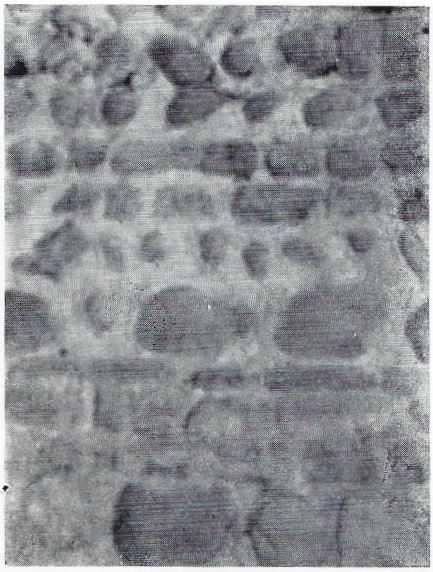


Fig. 2 — Presumibile perimetro della città romana, la cui angusta area sembra corrispondere, con qualche restrizione, a quella della medievale « civitas vetus ». Nella pianta le varie date (1930, 1956, 1959, 1962, 1971, 1975) indicano i punti dove nei rispettivi anni sono emerse le testimonianze menzionate nella trattazione.





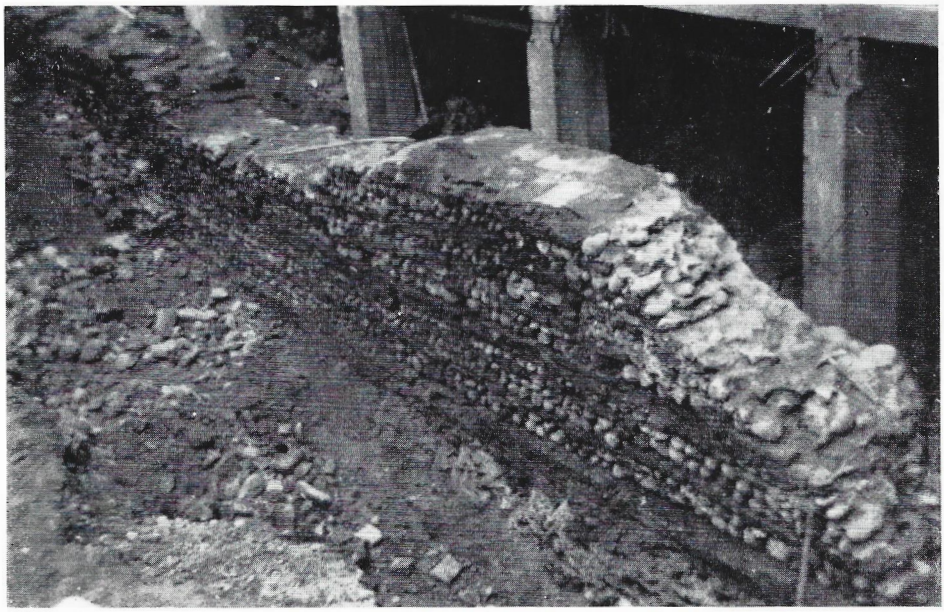
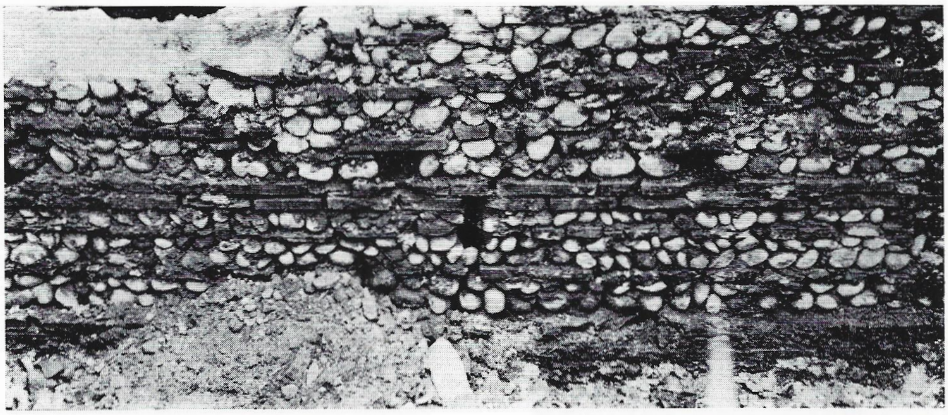


Fig. 3 (in alto a sinistra) — Particolare della parte inferiore del muro venuto in luce nel 1956 in via Accademia.

Fig. 4 (in alto a destra) — Particolare del muro venuto in luce nel 1959 in una casa situata tra la piazza Canonica di San Pietro e la piazza Sordello.

Fig. 5 (in basso) — Il muro venuto in luce nel 1971 nel recinto del Seminario diocesano, dirimpetto alla via Montanari.



Figg. 6 (in alto) e 7 (in basso) — Particolari del muro venuto in luce nel 1971 nel recinto del Seminario diocesano.

un lato del limite posseduto in tempi lontani dalla « civitas vetus », è da rilevare che questa, secondo quanto ci lasciano intravedere taluni documenti medievali, ancora prima del 1190 giunse a estendersi, nella penisoletta, fino alla sponda delle acque [28].

Acquisizioni del 1962

Nel 1962 l'esame del copioso materiale ceramico trovato in frammenti, senza stratificazione, nel terrapieno del Seminario diocesano portò alla conclusione che tale terrapieno, cui è verosimile sia coevo quello che poggia contro il muro di via Accademia, parrebbe essere stato creato sul principio del II secolo dell'era volgare [29].

Già a proposito del detto muro di via Accademia e del connesso dislivello denunciato dalla via Tazzoli ho accennato a una evidente funzione di rincalzo. E sembra infatti lecito ritenere che, con la costruzione, all'interno della città, di un terrapieno su ciascun lato della recinzione muraria, si fosse realizzata nel secolo or ora indicato una grossa opera di carattere militare, dettata dalla preoccupazione di un consolidamento della difesa costituita in precedenza soltanto dalle mura e dall'antistante fossato: un'opera peraltro poco meno che disastrosa dal punto di vista civile perché incurante del sacrificio di edifici periferici, quale la casa il cui pavimento musivo, come ho ricordato, fu rinvenuto in via Tazzoli alla profondità di cinque metri sotto la sommità appunto del terrapieno.

Acquisizioni del 1971

Ma ciò che di più eloquente è finora emerso in fatto di strutture perimetrali della « civitas vetus » è costituito dalla scoperta del 1971 [30], la quale non solo venne a fornirci ulteriori dati di conoscenza, ma permise di collegare meglio le constatazioni già fatte e anche di sostituire con una sostanziale certezza un gruppo di congetture.

Lungo un diverso lato della medesima « civitas vetus », quello di nord-ovest, idealmente il settentrionale, fu trovato nell'area

del Seminario diocesano, dirimpetto alla via Montanari e in senso parallelo ad essa, un buon tratto di un altro muro listato, non dissimile nel complessivo suo aspetto da quelli precedentemente rinvenuti [31]. Tale muro risultava munito di un duplice rinforzo, consistente nel menzionato terrapieno all'interno e in un secondo muro, non listato, all'esterno.

L'assieme delle osservazioni alle quali fu possibile procedere, mentre purtroppo le due murature venivano in massima parte e con rapidità demolite, si manifestò interessante. Lo spessore del primo muro era press'a poco di un metro e si presentava perciò meno robusto che nella struttura di via Accademia. Alla base della fronte esterna di quel muro appariva chiara la risega, la cui quota era di circa due metri più bassa del livello della via Montanari, mentre il terrapieno sovrastava di circa cinque metri sulla risega e quindi di tre metri sul piano della detta via [32].

Composta a liste di ciottoli e mattoni era, nel muro stesso, soltanto la nominata faccia esterna : la superficie opposta si mostrava invece caotica, come non destinata a essere veduta, almeno fino all'altezza dell'elevato pervenutoci, tutto sottostante alla sommità del terrapieno.

Proprio la rozzezza della superficie interna del muro esternamente listato si rivelò, a me almeno, come un elemento degno di grande rilievo, dichiarando essa con tutta evidenza che la costruzione di quel muro era stata coeva alla decisione di creare il terrapieno, cosicché, se questo era degli inizi del II secolo, alla medesima epoca era pure da assegnare il muro suddetto, a sua volta probabilmente contemporaneo tanto del muro di piazza Canonica, quanto dello strato inferiore del muro di via Accademia. Sembrò dunque risolto, sia detto con cautela, il problema della datazione delle murature listate rinvenute su tre lati del contorno della « civitas vetus » [33].

E vengo ora a dire del rinforzo esterno, dato dal secondo dei due muri trovati nel 1971: un rinforzo localizzato e relativamente tardo, senza dubbio imposto ad un certo momento da una minaccia di crollo di cui era inequivocabile indizio un rigonfiamento del muro listato, divenuto strapiombante [34].

Il riparo consistette, cioè, nell'edificare lungo il tratto pericolante un nuovo muro di pari grossezza, non parallelo al primo, bensì dotato, per più efficace resistenza, di un andamento obliquo: un muro, questo secondo, reso ben saldo dall'impiego, nella sua parte inferiore, di numerosi e pesanti frammenti marmorei sia di strutture architettoniche che di opere di scultura, il tutto di età pagana [35] e proveniente con verosimiglianza da edicole funerarie distrutte non lontano [36].

Fra i due muri l'intercapedine, riempita di terra e di altro materiale vario, presentava una larghezza di tre metri presso il corpo del Seminario prospiciente la via Cairoli e, allontanandosi da tale via, si restringeva fino ad annullarsi poco distante. Vicino al detto corpo del Seminario, nel punto di più spiccato rigonfiamento del muro primitivo, i due muri e l'intercapedine formavano pertanto, assieme, una poderosa compagine dello spessore di circa cinque metri.

Mi parve doversi pensare che la minaccia di crollo del muro listato fosse stata provocata da un anormale sommovimento impresso nel terrapieno, lì accanto, per la costruzione di qualche grande edificio. Direi, quindi, che la particolare e circoscritta operazione di rinforzo consistita nella creazione del secondo muro non sia stata di natura militare e che non una terrificante congiuntura bellica rendesse così ciechi di fronte al carattere sacro dei monumenti sepolcrali da indurre a violarli per servirsi dei loro marmi.

Per conseguenza sarei incline a collocare l'operazione in un momento nel quale vecchie edicole funerarie ancora si ergevano appena fuori della città, però non più cinte dalla pietà e dalla reverenza che le aveva fatte sorgere: un momento, cioè, seguente al pieno e definitivo trionfo del cristianesimo.

E sarei tentato di porre la nascita del secondo muro in rapporto con un complesso di massicci lavori architettonici inerenti alla costituzione, in quell'appartato angolo dell'area cittadina, di una zona essenzialmente ecclesiastica e quasi sicuramente di rango vescovile [37], della quale abbiamo testimonianza non solo nella successiva ubicazione dell'Episcopio e della Cattedrale [38], ma

pure in taluni avanzi significativi, come un pavimento musivo paleocristiano, trovato anch'esso da poco [39], e una parte dell'ottagonale battistero, impiegata fino ad anni recenti quale abside della chiesa del Seminario [40].

Acquisizioni del 1975

Nel 1975 si è aggiunto ai precedenti qualche altro elemento di conoscenza, sia pure di rilevanza accessoria. La posa di tubature ha comportato uno scavo nel tratto della via Cairoli antistante alla facciata del Seminario diocesano più volte menzionato. Accingersi a scavare in quel luogo sollecitava l'interesse per ragioni varie e fra loro connesse.

Ciò infatti significava: vedere se ivi esistessero le tracce della prosecuzione delle vicine mura i cui resti quattro anni prima erano stati rinvenuti dentro il recinto del detto Seminario, poiché essi avevano mostrato di continuare sotto il fabbricato e, stante la direzione della via Cairoli, quelle tracce avrebbero dovuto tagliare la via medesima ; rilevare se nel sottosuolo permanessero inoltre segni superstiti di una delle porte della « civitas vetus », una porta che un tempo sorgeva appunto nel sito interessato dallo scavo e che era stata abbattuta nel 1825 [41]; potere forse appurare se questa fosse da giudicare una creazione medievale o risalisse a più profonda età.

L'operazione [42] ha messo fugacemente in luce gli avanzi addirittura di tre muri paralleli attraversanti il mezzo della via, dove il non largo scavo è stato praticato. Dei tre muri soltanto il mediano ha manifestato analogia con le strutture listate delle quali, come ho detto, era stata presa conoscenza negli anni 1956, 1959 e 1971.

Anch'esso presentava l'ormai noto parato a liste di mattoni e di ciottoli nella fronte rivolta all'esterno della « civitas vetus », ossia nella fronte guardante verso il luogo dove ora si trova la piazza Virgiliana e dove in passato si stendeva invece un'insenatura del lago [43]. Tale muro, di spessore relativamente modesto [44], è risultato non collocato sulla stessa linea del muro pari-

menti listato reperito nell'area del Seminario, bensì arretrato verso la piazza Sordello di tre metri abbondanti.

Davanti alla fronte listata di quel muro, all'esigua distanza di appena 90 centimetri, ne stava un altro, più robusto [45] e costruito a sacco con due diligenti facce in mattoni. In esso era il segno dello stipite sinistro della porta anzidetta [46], la cui soglia è stata trovata a poco meno di due metri sotto il livello stradale. Dei due muri il meno antico, probabilmente tardomedievale, è sembrato quello in mattoni, il quale aveva nascosto la fronte listata dell'altro, della cui porta nel limitato scavo non è comparso alcun indizio.

Dietro il muro anteriormente listato, alla distanza di metri 2,60, è venuto alla luce l'avanzo del terzo muro, edificato in soli ciottoli. Quei metri 2,60 erano stati in epoca lontana occupati da un vano, forse un corpo di guardia, pavimentato con calce e sabbia su un sottofondo di ciottoli [47].

Lo scavo di via Cairoli non ha consentito, in sostanza, che considerazioni di ordine marginale. Così l'arretramento del muro listato ha solo fatto sapere che lungo il lato idealmente settentrionale della « civitas vetus » il limite non era rettilineo, ma obbediva a un espediente di architettura militare [48]. Il non essere poi emerse, nel muro medesimo, le tracce di una porta che pure doveva esserci dichiara solamente che lo stipite di essa non era in corrispondenza con quello dell'altra, creata nel muro che è stato ritenuto più recente [49]. E la modestia di spessore constatata nel detto muro listato si potrebbe spiegare col non avere esso avuto in quel punto la funzione, oltre che di confine e di difesa, anche di contenimento del terrapieno, che lì doveva interrompersi per lasciare posto alla via, conducente alla porta.

Deduzioni generali

Se una fondamentale certezza sembra emergere dal quadro delle acquisizioni esposte, essa concerne la positiva risposta da dare al quesito che ho formulato da principio, ossia al quesito circa l'identità di massima fra città dell'Alto Medioevo e città ro-

mana, salvo che questa col suo lato idealmente orientale e forse con quello di mezzogiorno non giungeva, parrebbe, fino alla sponda del lago [50].

E qualora un superstite segno del limite antico fosse, oltre a quelli già indicati, anche il marcato dislivello esistente fra le due zone della reggia gonzaghesca dette rispettivamente della Corte e del Castello, si potrebbe dire, con ogni opportuna cautela, che la città romana aveva la forma di un trapezio intaccato verso levante da una sorta di ritaglio [51] e che la sua minuscola superficie non raggiungeva nove ettari [52].

Pare lecito comunque aggiungere che nell'epoca imperiale non molto inoltrata le mura viste da Virgilio e da lui attribuite al mitico Ocno [53] erano state sostituite, in un piano nuovo e drastico di difesa sul quale non ci soccorrono le fonti letterarie, da altre, idonee a reggere la spinta di un terrapieno e particolarmente solide ed accurate sul lato di gola della tozza penisoletta entro cui la piccola Mantova stava adagiata [54]. La validità, d'altronde, del sistema difensivo mantovano, cui concorreva ovviamente la cintura delle acque lacustri, è testimoniata dalla nota resistenza al longobardo Alboino [55].

Sul finire dell'età imperiale è da porre il rafforzamento del muro di cinta nel tratto corrispondente alla parte della città dove andava formandosi il centro della vita ecclesiastica: un rafforzamento che forse, come ho detto, è da vedere in concomitanza con fabbriche paleocristiane, la cui imponenza può essere indirettamente attestata dall'eccezionale consistenza di quel rinforzo.

Il rialzo in ciottoli constatato in via Accademia come costituente il secondo strato del lato idealmente occidentale della cinta muraria potrebbe, infine, essere un'opera longobarda, attuata in funzione antiesarcale dopo la conquista da parte di Agilulfo [56]. Ma questa è una sfera dove la fitta ombra attende ancora di essere penetrata dagli apporti di ulteriori augurabili reperimenti [57].

[1] E. Marani, *Gli avanzi delle mura della civitas vetus Mantuae,* negli « Atti del XIV congresso di storia dell'architettura (1965) », Roma, 1972, pp. 31-37; id., *Gli avanzi delle mura della prima cerchia,* nella rivista « Civiltà Mantovana »,

n. 20, 1969, pp. 79-86 ; id., *Nuove luci su Mantova medievale,* nella rivista « Città di Mantova », n. 52 (dedicato a « Consistenze, problemi, studi e iniziative inerenti all'arte dell'area mantovana: Incontro dell'Istituto per la storia dell'arte lombarda con la città di Mantova »), 1971, p. 11.

2 Cfr. E. Marani, *Le tre cerchie di Mantova (Una città in espansione nel tardo Medioevo),* in « Civiltà Mantovana », n. 20, 1969, pp. 69-78; id., *Indicazioni documentarie fondamentali sulle tre cerchie di Mantova,* in « Civiltà Mantovana », n. 22, 1970, pp. 225-230.

3 E' superfluo dire che non meritano, in proposito, alcun credito le favolose affermazioni dei vecchi cronisti locali: affermazioni sulle quali cfr. E. Marani, *Le tre cerchie di Mantova* cit. Né possiede miglior base ciò che si legge, circa le dimensioni della città romana, in A. Dal Zotto, *Vicus Andicus,* Mantova, 1930, p. 64, e in R. Quazza, *Mantova attraverso i secoli,* Mantova, 1933, p. 7, nonché in M. Morini, *Atlante di storia dell'urbanistica,* Milano, 1963, p. 76, didascalia della fig. 309. Le acquisizioni che vengono esposte nel presente scritto e le deduzioni che se ne ricavano contraddicono tanto i cronisti di un tempo, quanto il Dal Zotto, il Quazza e il Morini. Per quel che concerne l'affermazione della genesi etrusca di Mantova è da ricordare che essa risale a Virgilio *(Aeneis,* X, 198-203) e agli scoliasti virgiliani. Ai giorni nostri si è inclini ad ammettere per lo meno l'origine etrusca del nome della città (cfr. C. Tagliavini nel settimanale « Oggi » di Milano, 1954, n. 2, p. 44).

4 Si ricordi il « Mantuae stagnum effusum Mincio amni » di Livio *(Ab urbe condita,* XXIV, 10).

5 *Epigrammata,* XIV, 195.

6 Cfr. F. Sartori in *Verona e il suo territorio,* vol. I, Verona, 1960, p. 189. Anche Strabone colloca Mantova fra le città minori (*Geographikà,* V, 1).

7 Cfr. E. Marani, *Il paesaggio lacustre di Mantova fra l'Antichità romana e il Medioevo,* in «Civiltà Mantovana», n. 8, 1967, pp. 93-114 (parte I), e n. 11, stesso anno, pp. 361-387 (parte II); id., *Tre chiese di Sant'Andrea nella storia dello svolgimento urbanistico mantovano,* nel volume miscellaneo «Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti: Atti del convegno di studi organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell'Accademia Virgiliana nel quinto centenario della basilica di Sant'Andrea e della morte dell'Alberti (1972) », Mantova, 1974, pp. 76-77, con ricostruzione topografica a p. 78; G. Supino, *Il lacus Mantuanus e il sistema Mincio-Po,* in «Civiltà Mantovana», n. 47-48, 1974, pp. 221-229.

8 E' errata la diffusa opinione secondo cui la distesa lacustre di Mantova sarebbe stata creata artificialmente dal Pitentino, cui si deve invece solo un ampliamento di quella distesa nella sua parte a monte, ossia nella parte che oggi è denominata lago Superiore. Su ciò cfr. E. Marani, *Il paesaggio lacustre di Mantova* ecc. cit.

9 Il carattere insulare del luogo è venuto meno solo verso la fine del secolo XVIII appunto col prosciugamento del lago di Paiolo. E' da ritenere che anche le aree dette del Te e del Migliaretto, un tempo segregate mediante una fossa certamente artificiale, facessero parte dell'isola, la quale pertanto doveva avere una lunghezza di quasi quattro chilometri. Cfr. E. Marani, *Tre chiese di Sant'Andrea* ecc. cit., pp. 76-78.

10 Oggi i punti di maggiore elevazione sono in piazza Lega Lombarda (metri 23,96 sul livello medio marino) e in piazza Canonica di San Pietro (metri 23,81).

L'originaria colonizzazione da cui ebbe a derivare la città di Mantova non può peraltro essere vista in un'epoca così remota da collocarsi anteriormente all'asserito spostamento del corso del Mincio da occidente al suo alveo odierno, tanto organico si mostra il rapporto fra la nascita di un abitato cosiffatto e la presenza del fiume, dell'allargarsi di esso in forma di lago e dell'isola cui ho accennato. Circa la tesi di quello spostamento, formulata su osservazioni di ordine geologico e da non confondere con l'altra, gratuita e assai più nota, di un preteso antico scorrimento del fiume nell'alveo del Fissero e del Tartaro, cfr. G. Supino, *Il lacus Mantuanus e il sistema Mincio-Po* cit., pp. 224, 226-227, 228 (nota 5), 229 (nota 16).

[11] Per la locuzione «civitas vetus Mantuae» cfr. S. Davari, *Notizie storiche topografiche della città di Mantova nei secoli XIII, XIV e XV*, Mantova, 1903, passim, citazioni documentarie contenute nelle note. Ringrazio il professor M. Mirabella Roberti per avermi incitato a redigere questa sommaria rassegna di acquisizioni. Ringrazio pure la dottoressa Anna Maria Tamassia per le cortesie usatemi in relazione al presente lavoro.

[12] Cfr. la rivista «Roma», VIII, 1930, p. 83; «Studi Etruschi», XIV, 1930, p. 330; A. Levi in «Historia», VIII, 1934, p. 106; A. M. Tamassia, *Cittadini mantovani d'età romana*, in «Atti e memorie» dell'Accademia Virgiliana di Mantova, n. s., XXXV, 1965, p. 96, lettera k (a p. 65 viene prospettata l'ipotesi che il limite della «civitas vetus» sia lo stesso della città romana: ipotesi del resto precedentemente espressa da G. Coniglio in *Mantova, La Storia*, vol. I, Mantova, 1958, pp. 19-20).

[13] Cioè gli esempi relativi all'uso, negli atti notarili cittadini, delle espressioni «a mane», a «a sero», «a monte», «a meridie». Mi riservo di portare la relativa documentazione in un altro ed apposito scritto.

[14] Cfr. E. Marani, *Nuove luci su Mantova medievale* cit., pp. 11-12. Fino a tutta l'età romanica si usò costruire le chiese disponendone la pianta su un asse ovest-est, reale o ideale.

[15] Si vedano le indicazioni date nella nota 1. In pianta si osserva che fra le vie Tazzoli e Accademia, parallele l'una all'altra, corre per oltre 200 metri una linea retta, la quale separa i fabbricati guardanti su ciascuna delle vie e con ciò rivela, in tale zona, l'antico limite della «civitas vetus».

[16] Il fossato era dove si stende l'allineamento delle case addossate alla fronte del muro di difesa, perciò la via Accademia corrisponde propriamente alla riva esterna del fossato medesimo. E' probabile che questo fosse di tipo asciutto, data la bassa quota, sui 13 metri o poco più, della superficie delle acque lacustri mantovane in regime normale prima dei lavori del Pitentino (cfr. E. Marani, *Il paesaggio lacustre di Mantova* ecc. cit., parte II, p. 363). Si tenga presente che la quota del suolo di via Accademia è di metri 19,27 davanti a piazza Dante e tocca i 19,81 presso piazza Broletto. Le quote si intendono sul livello medio marino.

[17] In prevalenza due corsi nelle liste in ciottoli e due o tre nelle liste in mattoni.

[18] Oggi, ricostruito l'edificio la cui demolizione ebbe a rivelare il composito muro, un ampio lembo di questo è ancora visibile in uno stanzone del piano superiore. L'edificio è quello adibito a magazzino dei generi di monopolio dello Stato: è, cioè, il cosiddetto palazzo del Sale.

[19] Fino alla scoperta fatta nel 1971 nell'area del Seminario diocesano io stesso sono stato, infatti, propenso a ritenere medievali tutti e tre gli strati.

[20] Cfr. S. Davari, *Notizie storiche topografiche* ecc. cit., pp. 13-19.

[21] Cfr. E. Marani, *Gli avanzi delle mura della prima cerchia* cit., p. 80; id. *Tre chiese di Sant'Andrea* ecc. cit., p. 93. Non sembrò e non sembra potersi vedere nel periodo compreso fra il 1190 e l'avvento della signorìa bonacolsiana un interesse a elevare il muro di cinta della « civitas vetus ».

[22] Per esempio a Verona e nel relativo territorio culturale. Ma in questi ultimi anni anche a Mantova, durante i lavori di ricognizione dei resti del monastero di Sant'Andrea, sono state rinvenute delle murature listate appartenenti quasi sicuramente al secolo XI, epoca di fondazione del monastero. E in un cortile di vicolo Poggio, al numero civico 20, ho potuto di recente constatare come un arco di portico assegnabile per i suoi caratteri alla prima metà del secolo XV sia stato occluso, forse in un momento tardo dello stesso secolo, appunto con un muro listato in ciottoli e mattoni.

[23] Cfr. la nota 15. Sotto il voltone di piazza Sordello la pendenza era ancora ripida agli inizi del secolo scorso: cfr. G. C. Zupellari, *Mutamenti e fatti avvenuti in Mantova nella prima metà del secolo XIX,* Mantova, 1865, pp. 12-13.

[24] Cfr. A. Portioli in «Atti dell'Istituto Veneto», s. IV, vol. IIÏ, 1874, p. 438; E. Paglia, *Saggio di studi naturali sul territorio mantovano,* Mantova, 1879, p. 298, n. 12; A. M. Tamassia, *Cittadini mantovani d'età romana* cit., p. 95, lettera d. Il mosaico, rinvenuto presso l'imbocco di via Corte, era all'incirca a una quota di metri 18, poiché in quel punto la quota della via Tazzoli è di metri 22,80.

[25] Cfr. «Gazzetta di Mantova», 10 luglio 1959, p. 5. Composizione ineguale, con prevalenza di tre corsi nelle liste in ciottoli e di due corsi nelle liste in mattoni. La casa, contrassegnata in piazza Canonica col numero civico 1, si affaccia anche in piazza Sordello ed è volgarmente nota come la casa di Rigoletto. Il lembo di muro trovato nel 1959 è tuttora visibile al piano superiore, in una delle stanze. In seguito un'altra e più ampia parte della medesima struttura è stata messa in luce in un vano del piano terreno e anch'essa è stata opportunamente lasciata in vista.

[26] Il muro funge oggi da confine tra la detta casa e quella attigua, segnata coi numeri 2-3 di piazza Canonica. Nemmeno della muratura di contenimento che si erge fra il cortile di piazza Stretta e l'area del Seminario diocesano è stato finora possibile esaminare la composizione, mentre il suo spessore a livello della sommità del terrapieno risulta di circa 70 centimetri.

[27] Dalla piazza Arche fino all'incidenza, ad angolo acuto, del lato di gola in questione con il lato idealmente settentrionale, di cui è emerso poi un avanzo del muro nel 1971: incidenza che si ha nell'odierna via Cavour. L'avere io in altra sede *(Vie e piazze di Mantova: Piazza Canonica di San Pietro,* in «Civiltà Mantovana», n. 40, 1973, p. 240) prospettato la possibilità che nel muro della casa di piazza Canonica sia da riconoscere un avanzo della recinzione del complesso canonicale annesso nel Medioevo al Duomo non contrasta con l'ipotesi che qui espongo, poiché non pare doversi escludere che quel complesso possa essere giunto ad attestarsi contro il vecchio limite romano della città.

[28] Per esempio in un documento del 1146 si legge: «in civitate Mantue... usque ad lacum» (U. Nicolini, *L'archivio del monastero di S. Andrea di Mantova fino alla caduta dei Bonacolsi,* Mantova, 1959, p. 40). Può essere che le contrade dette degli « scaglioni», cui si fa menzione in documenti indicati dal Da-

vari (cfr. S. Davari, *Notizie storiche topografiche* ecc. cit., p. 10), corrispondessero alle strisce assorbite dalla città col primitivo ampliamento, anteriore a quello del 1190. Il termine «scaglioni» fa pensare che in quelle strisce si fosse posto rimedio con gradinate al dislivello del terreno. I documenti nominano gli «scaglioni» di Sant'Alessandro, di Santa Croce, di Sant'Agata, di Santa Maria Mater Domini.

29 Cfr. «Gazzetta di Mantova», 12 luglio 1962, p. 5; A. M. Tamassia, *Cittadini mantovani d'età romana* cit., p. 96, lettera n. Il materiale archeologico rinvenuto nel luogo non è posteriore, appunto, agli inizi del II secolo dopo Cristo.

30 Cfr. P. Ruberti in «Gazzetta di Mantova», 27 maggio 1971, p. 4; «Corriere della Sera», 27 maggio 1971, p. 10; A. Piccoli in «Gazzetta di Mantova», 30 maggio 1971, p. 5; nota redazionale in «Gazzetta di Mantova», 1 giugno 1971, p. 5; M. Mirabella Roberti e nota redazionale in «Gazzetta di Mantova», 9 giugno 1971, p. 5; [G. Amadei], *Importante scoperta archeologica,* in « Civiltà Mantovana», n. 27, 1971, pp. 221-222. Per due interventi di B. Benedini, privi di argomenti di sostegno (in «Gazzetta di Mantova» del 22 giugno 1971, p. 5, e del 25 giugno 1971, p. 5), si vedano le relative risposte di G. Amadei (in «Gazzetta di Mantova» del 24 giugno 1971, p. 4, e del 29 giugno 1971, p. 5).

31 Qui però con prevalenza di due corsi nelle liste in ciottoli e di un solo corso nelle liste in mattoni. Cfr. le note 17 e 25, per la composizione rispettivamente dello strato inferiore di via Accademia e del muro della casa di piazza Canonica. Le diversità potrebbero essere spiegate dall'impiego simultaneo di maestranze differenti.

32 Davanti al luogo del reperimento la quota della via Montanari è di metri 19,13.

33 Il contorno, cioè, della «civitas vetus» quale era prima dell'ampliamento cui ho accennato nella nota 28. Le murature listate apparse lungo la linea di cinta parrebbero dunque appartenere all'epoca imperiale non molto avanzata e non quindi al momento tardoantico, come a proposito della scoperta del 1971 è stato affermato in qualcuno degli scritti indicati nella nota 30. Ringrazio l'architetto A. Poltronieri per informazioni cortesemente fornitemi circa i due muri che furono oggetto della detta scoperta e che io non ebbi modo di vedere se non quando la demolizione era già iniziata. Del muro listato rinvenuto nell'area del Seminario diocesano sono stati salvati due brevi pezzi.

34 Lo strapiombo si avverte anche in uno dei due pezzi superstiti (cfr. la parte finale della nota precedente).

35 Per la qualificazione e la datazione dei frammenti (circa i quali cfr. il cit. annuncio dato dal «Corriere della Sera» il 27 maggio 1971) si rinvia a un preannunciato studio della dottoressa A. M. Tamassia. Il muro di rinforzo è stato demolito per la preminente opportunità di recuperare i detti frammenti.

36 Poiché spesso i monumenti funerari sorgevano ai margini di strade suburbane, può essere non fuori di proposito ricordare che avanzi di selciati romani sono stati trovati nel secolo scorso in via Broletto, davanti al voltone di piazza Sordello, e al principio del secolo attuale all'estremità della medesima piazza, verso la porta di San Giorgio. Per il primo rinvenimento cfr. C. d'Arco, *Relazione intorno alla istituzione del Patrio Museo in Mantova,* Mantova, 1853, pp. 74-78; id., *Studi intorno al municipio di Mantova,* vol. II, Mantova, 1871, pp. 307-308; E. Paglia, *Saggio di studi naturali* ecc. cit., p. 299, n. 19; G. Paccagnini, *Mantova: Le arti,* vol. I, Mantova, 1960, pp. 7-8; A. M. Tamassia, *Cittadini mantovani d'età romana* cit., p. 95, lettera b. Per il secondo rinvenimento cfr. «Gazzetta di Mantova», 8-9 aprile 1905.

[37] La tradizione locale, che pone la fondazione della diocesi nel secolo IX (tradizione risalente all'autore seicentesco Ippolito Donesmondi), è stata più volte messa in dubbio. Cfr. il volume *La diocesi di Mantova*, Mantova, 1962, pp. 25-26.

[38] Cfr. E. Marani, *Vie e piazze di Mantova: Via Cairoli, in* «Civiltà Mantovana», n. 21, 1970, p. 195-196; id., *Vie e piazze di Mantova: Piazza Canonica di San Pietro* cit., pp. 234-238.

[39] Si rinvia, per tale mosaico, a un annunciato studio del professor M. Mirabella Roberti. Cfr. altresì [G. Amadei], *Mosaico del V secolo nell'area del Seminario vescovile di Mantova*, in «Civiltà Mantovana», n. 24, 1940, pp. 413-414.

[40] E' evidente la demarcazione, nella struttura rimasta, tra la fondazione, ora parzialmente allo scoperto, e l'elevato: demarcazione la cui quota è di poco inferiore a quella del mosaico paleocristiano, come se per accedere al piano di quest'ultimo si dovesse salire uno scalino. Sull'avanzo del battistero, rimasto finora del tutto inosservato, mi riservo di parlare in uno scritto apposito.

[41] Cfr. E. Marani, *Indicazioni documentarie fondamentali sulle tre cerchie di Mantova* cit., p. 228. La porta si trovava nel punto della via Cairoli dirimpetto al quale si erge quello di sinistra dei due corpi a timpano che contrassegnano la fronte del Seminario diocesano.

[42] Cfr. «Gazzetta di Mantova», 4 aprile 1975, p. 4.

[43] Cfr. S. Davari, *Notizie storiche topografiche* ecc. cit., pp. 47-48.

[44] Centimetri 60.

[45] Metri 1,25.

[46] Sinistro rispetto a chi fosse entrato nella «civitas vetus».

[47] Lo spessore del terzo muro è risultato di 70 centimetri.

[48] L'arretramento serviva, cioè, a rendere defilata la porta, aperta su un fianco del perimetro della città, ossia su un lato secondario di tale perimetro. La particolare configurazione del luogo faceva sì, infatti, che la città possedeva un lato, per così dire, di facciata: quello idealmente occidentale, tracciato attraverso la gola della penisoletta. Solo esso si presentava a chi giungeva a Mantova non per via d'acqua.

[49] Nel muro listato la porta era certo più stretta o non coassiale.

[50] Cfr. la nota 28. Può essere una testimonianza dell'ampliamento attuato verso il lago l'avanzo di una solida muratura esistente nello scantinato dell'Istituto Monsignor Martini: muratura parallela alla via Montanari e allineata col muro listato emerso nel 1971.

[51] Il dislivello non è in linea con gli elementi di cui alle acquisizioni del 1959, pur essendo sul medesimo lato della città antica. Per quanto riguarda tale dislivello, si ponga mente alla discesa che si presenta a chi dalla piazza Paradiso si reca in piazza Santa Barbara. Delle due piazze la prima era un tempo nell'area della Corte, l'altra nell'area di Castello (cfr. E. Marani, *La reggia gonzaghesca*, passim, nel volume: G. Amadei ed E. Marani, *I Gonzaga a Mantova*, Milano, 1975). Le rispettive quote di tali piazze sono di metri 23,69 e di metri 20,23. E' da rilevare che nel 1967 in piazza Paradiso, alla profondità di 70 centimetri e perciò alla quota di circa 23 metri, è stato trovato un avanzo

di pavimento musivo romano, facente parte di una casa evidentemente costruita sul terrapieno poco dopo la creazione di esso. Per tale reperto cfr. « Gazzetta di Mantova», 23 settembre 1967, p. 5, e 1 ottobre 1967, p. 5; A. M. Tamassia in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei: Notizie degli scavi di antichità», s. VIII, vol. XXIV, 1970, pp. 5-34 (con appendice di M. G. Tibiletti Bruno). Il mosaico è stato giudicato della fine del I secolo dopo Cristo oppure del principio del II secolo, e quest'ultima datazione collima con ciò che è stato osservato nel 1962 a proposito del tratto di terrapieno stendentesi nel recinto del Seminario diocesano.

52 Nel secolo XI all'anonimo autore del racconto *De inventione sanguinis Domini* l'estensione della «civitas vetus» appariva somigliante a quella di un «parvissimum oppidum »: cfr. E. Marani, *Tre chiese di Sant'Andrea* ecc. cit., p. 72, note 8 e 11.

53 *Aeneis*, X, vv. 198-200.

54 Nulla di strano nel fatto che gli altri lati della città, protetti per natura dalle acque, possano essere stati oggetto di difese più leggere.

55 Pauli Diaconi, *Historia Langobardorum*, II, 14.

56 Pauli Diaconi, *Historia Langobardorum*, IV, 29. La conquista avvenne nell'anno 603.

57 Mi è caro, al termine di queste righe, rivolgere un ringraziamento particolare e vivo all'architetto Ricciardo Campagnari, il quale, con premura di amico non meno che con avvedutezza di studioso e di tecnico, ha consentito, su mia richiesta, a leggere per primo la presente comunicazione.

A T T I

RELAZIONE

sulla situazione e sull'attività dell'anno accademico 1974

Situazione organica

Convocata dal Consiglio di presidenza il 21 dicembre 1973, l'assemblea generale dell'Accademia Virgiliana si è svolta il 26 gennaio 1974. L'assemblea medesima aveva carattere ordinario e speciale: ordinario, per tutto ciò che riguardava illustrazione dello stato e dell'attività dell'Accademia nell'anno 1973; speciale, per l'esame di proposte concernenti il regolamento e la nomina di accademici d'onore, nonché per l'elezione del presidente relativamente al triennio 1974-76.

Tutto quanto ha formato argomento della parte ordinaria della assemblea è stato riassunto nella relazione inviata al Ministero della Pubblica Istruzione a mezzo lettera raccomandata in data 6 febbraio 1974.

Quanto ai provvedimenti adottati dall'assemblea a carattere speciale, essi furono i seguenti:

a) Approvate tre aggiunte al regolamento accademico, e precisamente:
   Art. 10 bis — Il presidente dell'Accademia al termine del triennio di carica non è immediatamente rieleggibile.
   Art. 10 ter — A chi abbia coperto con particolari benemerenze la carica di presidente dell'Accademia, il Collegio accademico con votazione segreta, a maggioranza di due terzi, può conferire il titolo onorifico di presidente emerito dell'Accademia.
   Art. 10 quater — Il vicepresidente dell'Accademia non può essere scelto nella medesima classe cui appartiene il presidente dell'Accademia.
b) E' stato eletto presidente effettivo dell'Accademia per il triennio 1974-76 il prof. Eros Benedini, già presidente f.f.
c) Al prof. Vittore Colorni è stato conferito il titolo di presidente emerito dell'Accademia.
d) Sono stati eletti accademici d'onore pro tempore il direttore dell'Archivio di Stato di Mantova e il direttore della Biblioteca Comunale di Mantova.

Successivamente si sono riunite le assemblee di classe per procedere, a norma di statuto, alla elezione delle cariche interessanti appunto ciascuno dei tre settori accademici. Le votazioni hanno dato i risultati seguenti:

Classe di Lettere ed Arti: presidente prof. Ercolano Marani; vicepresidente e secondo rappresentante nel Consiglio di presidenza

dell'Accademia prof. Claudio Gallico; segretario prof. Giovanni Battista Borgogno.

Classe di Scienze Morali: presidente avv. Emilio Fario; vicepresidente prof. Renato Giusti; segretario e secondo rappresentante nel Consiglio di presidenza dell'Accademia comm. Giuseppe Amadei.

Classe di Scienze Fisiche e Tecniche: presidente prof. Franco Dotti; vicepresidente e secondo rappresentante nel Consiglio di presidenza dell'Accademia prof. Angelo Casarini; segretario dott. Mario Lodigiani.

Il Consiglio di presidenza si è riunito a sua volta il 18 febbraio 1974 per la elezione a votazione segreta dei titolari delle cariche previste dall'art. 16 dello statuto, cioè vicepresidente, segretario, amministratore e bibliotecario. Sono risultati eletti: vicepresidente prof. Ercolano Marani; segretario comm. Giuseppe Amadei; amministratore avv. Emilio Fario; bibliotecario prof. Giovanni Battista Borgogno.

Sede e Collegio accademico

Dopo l'assemblea, l'attività formale e informale degli organi direttivi dell'Accademia — di presidenza e di classe — è stata particolarmente intensa, dati gli adempimenti molteplici richiesti dalla preparazione e dalla realizzazione del sostanzioso programma culturale dell'autunno e dalla riorganizzazione generale dei servizi accademici destinati ai membri ed al pubblico.

A questo proposito va rilevato che, conformemente agli affidamenti ottenuti dal presidente presso le autorità municipali, il Comune di Mantova ha iniziato radicali restauri in alcuni ambienti della sede accademica, dischiudendo per la biblioteca e la segreteria prospettive di migliore decoro e soprattutto di maggiore funzionalità. E' da ritenere che non lontani interventi ulteriori consentiranno l'estensione del restauro agli altri settori della sede, in modo da agevolare disponibilità e conservazione anche dell'archivio e delle raccolte, peraltro neppure ora inibiti alla consultazione degli studiosi.

Il restauro degli ambienti ha reso anche più evidente l'urgenza di dotare gli uffici accademici di un minimo di attrezzatura moderna, proprio in funzione delle crescenti richieste degli studiosi che all'Accademia si rivolgono. Le modestissime possibilità economiche dell'istituto hanno permesso di affrontare questo problema solo in modo molto parziale e con notevole sacrificio.

D'altra parte quanto più si è proceduto nel perseguimento della funzionalità delle strutture accademiche in generale, tanto più assillante si è fatto l'altra antico e gravissimo problema dell'Accademia, configurato dalla mancanza di personale. Per quanto siano grandi ed encomiabili la sua volontà e la sua efficienza, una impiegata che

divide le ore di lavoro tra l'Accademia e la Biblioteca Comunale è nella materiale impossibilità di provvedere compiutamente ad una biblioteca che conta sessantamila titoli (libri, manoscritti, opuscoli, ecc.), consultati con crescente frequenza, e al laborioso espletamento delle mansioni di segreteria.

La disponibilità, quindi, di personale idoneo e sufficiente è aspirazione che la presidenza non si è stancata e non si stanca di proporre in ogni sede suscettibile di promuovere eventuali interventi, così come è condizione indispensabile di una piena e feconda disponibilità pubblica dell'Accademia, come istituto e come custode di un prezioso patrimonio culturale.

Anche durante l'anno 1974 gli uffici accademici sono comunque rimasti aperti cinque giorni alla settimana, in tre dei quali pure nelle ore pomeridiane.

Sette accademici sono purtroppo scomparsi nel periodo considerato dalla presente relazione. Tre appartenevano alla classe di Lettere ed Arti; tre a quella di Scienze Fisiche e Tecniche; uno a quella di Scienze Morali. I primi sono Umberto Zerbinati, sensibile poeta e finissimo pittore e incisore; Livio Olivieri, benemerito docente e valoroso direttore di Istituti italiani di cultura all'estero; Ignazio Cazzaniga, ordinario e direttore dell'Istituto di filologia classica all'Università di Stato di Milano, illustre letterato, virgilianista di fama internazionale. Appartenevano alla classe di Scienze Fisiche e Tecniche Erminio Giovannini, stimatissimo studioso, titolare della cattedra di chimica agraria all'Università di Messina; Alessandro Martinelli, fisico di profonda dottrina, oltre che dotto umanista e docente esemplare; Ciro Martignoni, ingegnere edile, geniale e preparatissimo costruttore. Achille Norsa, della classe di Scienze Morali, oltre che docente universitario e uomo di profonda dottrina e di alto pensiero, fu luminoso esempio di coraggio e di sublime volontà, avendo raggiunto tutti i suoi luminosi traguardi pur essendo rimasto privo della vista all'età di undici anni.

I quadri del corpo dell'Accademia pongono, di fronte a queste dolorose perdite, l'elezione di sette nuovi accademici, di cui tre nella classe di Lettere ed Arti e quattro nella classe di Scienze Morali.

Anche per costoro, come per gli altri sette eletti di cui si è riferito nella precedente relazione, si è in attesa dei decreti del signor Presidente della Repubblica, legalmente richiesti per l'ufficialità delle nomine. Se peraltro come si ritiene, nessuna variazione subiranno queste ultime, lo stato del Corpo accademico è il seguente:

Accademici ordinari: 81.

Posti vacanti riservati: uno nella Classe di Scienze Fisiche e Tecniche.

Posti vacanti non riservati: quattro nella classe di Lettere ed

Arti; due nella classe di Scienze Morali; due nella classe di Scienze Fisiche e Tecniche.

Manifestazioni culturali

Il 1974 ha convogliato i maggiori sforzi dell'Accademia nella organizzazione e nella realizzazione del convegno « Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento », indetto congiuntamente dall'Accademia Virgiliana e dall'Accademia Nazionale dei Lincei, sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica. Nel giorno inaugurale del convegno il Collegio accademico ha conferito all'unanimità l'accademicato d'onore al sen. prof. Giovanni Leone, Presidente della Repubblica.

Il convegno si è svolto nei giorni 6, 7 e 8 ottobre nel Palazzo Ducale di Mantova e nella sede accademica. Oltre quaranta sono state le relazioni presentate, tutte seguite con grandissimo interesse da un pubblico molto folto di studiosi provenienti da varie parti d'Italia e anche dall'estero.

Di quell'avvenimento culturale, uno dei più importanti organizzati nel nostro Paese durante l'anno, si è largamente occupata la stampa quotidiana e periodica; l'eco del « convegno di Mantova » è rimasta del resto molto viva, come attestano tuttora le frequenti richieste degli « Atti » da parte di studiosi, di accademie, di biblioteche, di studenti. Il contributo dato ai lavori del convegno dall'Accademia Virgiliana è rappresentato dalle diciotto relazioni che recano le firme di suoi membri.

In ordine di data, le manifestazioni culturali realizzate prima e dopo il Convegno gonzaghesco sono le seguenti:

7 giugno 1974 — Conferenza del prof. Enzio Cetrangolo, docente di letteratura e drammatica nel Conservatorio « Giuseppe Verdi » di Milano, sul tema: « Amore e morte nella poesia di Virgilio ».

15 giugno 1974 — Convegno internazionale chirurgico su « La diagnostica intra-operatoria nella chirurgia biliare e pancreatica ». Il Convegno è stato organizzato in collaborazione con la delegazione lombarda del « Collegium internationale Chirurgiae digestivae »; vi hanno partecipato illustri e famosi clinici francesi, belgi e italiani; ha seguito i lavori un foltissimo pubblico di medici e chirurghi venuti da ogni parte d'Italia.

22 giugno 1974 — Seduta di studio sulla mantegnesca « Camera degli Sposi », celebre gemma del Castello di San Giorgio. Il prof. Rodolfo Signorini, di Mantova, ha illustrato nuovi documenti da lui scoperti sulla famosa « camera picta » ed ha esposto le deduzioni che ha ritenuto di poterne trarre. E' seguita un'ampia e vivace discussione.

28 settembre 1974 — L'accademico linceo e virgiliano prof. Giu-

seppe Billanovich, ordinario di filologia medievale ed umanistica all'Università Cattolica di Milano, ha commemorato il centenario petrarchesco parlando di « Francesco Petrarca seicento anni dopo ».

16 novembre 1974 — Il prof. Bruno Bertotti, direttore dell'Istituto di fisica teorica all'Università di Pavia, ha commemorato Guglielmo Marconi con una conferenza su « La radioastronomia ».

Tutte libere al pubblico, queste manifestazioni sono state confortate sempre da una larghissima partecipazione.

Attività editoriali

Domina il capitolo relativo all'attività editoriale l'impegno dell'Accademia di provvedere alla ristampa dei volumi, ricercatissimi, di Pietro Torelli e di Alessandro Luzio sull'Archivio di Stato di Mantova. E' un impegno cui si cercherà di far fronte, pur se grava intensamente sulle modeste possibilità economiche dell'Accademia.

Intanto sono stati dati alle stampe i volumi XL e XLI degli « Atti e Memorie », relativi rispettivamente agli anni 1972 e 1973. E' stato così raggiunto l'aggiornamento del consueto programma editoriale accademico, che alla fine del 1973 risultava scoperto di un biennio.

Il primo dei due volumi citati, cioè il XL, è risultato di 216 pagine e, oltre agli « Atti », all'appendice dedicata all'organico dell'Accademia e al catalogo delle pubblicazioni, contiene le seguenti « Memorie »:

— Giuseppe Romaniello, *L'interpolazione dei versi 475-502 del secondo libro delle Georgiche ;*
— Giovanni Battista Borgogno, *Studi linguistici su documenti trecenteschi dell'Archivio Gonzaga di Mantova ;*
— Ercolano Marani, *Una monografia sulla « studiolo » di Isabella d'Este ;*
— Guido La Rocca, *Storia dell'epistola di Baldassarre Castiglione al re Enrico VII (Il reperimento del testo ufficiale).*

Il secondo volume, il XLI, è di 172 pagine. Contiene, oltre agli « Atti » accademici e agli elenchi aggiornati come il precedente, le seguenti « Memorie »:

— Renato Scarani, *Quadro delle testimonianze galliche o di facies coeva nell'Italia centro-padana ;*
— Alda Bocchi Lotti, *La civiltà gallica nel Mantovano ;*
— Clifford M. Brown e Anna Maria Lorenzoni, *Isabella d'Este e Giorgio Brognolo nell'anno 1496 ;*
— Enrico Pio Scattolini, *La congiura Pelizzoni.*

In aggiunta ai volumi suddetti è in corso di stampa, curata dall'accademico prof. Renato Giusti, l'ultima parte del *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova* iniziato al principio del secolo scorso da Leopoldo Camillo Volta e continuato da Giuseppe

Arrivabene. Quest'ultima parte era rimasta inedita. Il manoscritto originale dell'Arrivabene, relativo agli anni compresi fra il 1799 e il 1847, è di proprietà dell'Accademia, la quale lo pubblicherà come volume speciale fuori serie.

Sono stati pure passati alla tipografia gli « Atti » del convegno internazionale chirurgico tenutosi in giugno e ricordato più sopra. Anche questa raccolta uscirà come volume speciale, che sarà il primo curato dalla classe di Scienze Fisiche e Tecniche.

Quanto al volume XLII degli « Atti e Memorie », riguardante il 1974, il materiale è già pronto, per cui non è dubbia la sua uscita entro i limiti di tempo impliciti nella cadenza annuale della pubblicazione.

Situazione economica

Il rendiconto finanziario dell'esercizio 1974, esaminato dai revisori dei conti, accademici Aldo Enzi, Renato Vincenzi e Mario Lodigiani è stato poi unanimemente approvato dal Collegio accademico.

Il Presidente dell'Accademia
Prof. EROS BENEDINI

A P P E N D I C E
(Elenchi)

CARICHE ACCADEMICHE

CONSIGLIO DI PRESIDENZA
per triennio 1974-75-76

Eros Benedini	Presidente
Ercolano Marani	Vicepresidente
Giuseppe Amadei	Segretario
Emilio Fario	Amministratore
Franco Dotti	
Angelo Casarini	
Claudio Gallico	

Presidente emerito: Vittore Colorni

Bibliotecario: Giovanni Battista Borgogno

REVISORI DEI CONTI
per il triennio 1972-73-74

Aldo Enzi
Mario Lodigiani
Renato Vincenzi

CONSIGLI DI CLASSE
per il triennio 1974-75-76

Classe di Lettere ed Arti

Ercolano Marani	Presidente
Claudio Gallico	Vicepresidente e 2º rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza
Giovanni Battista Borgogno	Segretario

Classe di Scienze Morali

Emilio Fario	Presidente
Renato Giusti	Vicepresidente
Giuseppe Amadei	Segretario e 2º rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza

Classe di Scienze Fisiche e Tecniche

Franco Dotti	Presidente
Angelo Cesarini	Vicepresidente e 2° rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza
Mario Lodigiani	Segretario

UFFICIO DI SEGRETERIA E BIBLIOTECA

Natalina Carra Tognato: impiegata (comandata dall'Amministrazione Comunale di Mantova)

CORPO ACCADEMICO

alla data del 31 dicembre 1974

ACCADEMICI ORDINARI

Nota: Gli accademici ordinari sono per statuto nominati con decreto del Presidente della Repubblica Italiana.

CLASSE DI LETTERE ED ARTI

Residenti

1) BERSELLI, don Costante
2) BORGOGNO, prof. Giovanni Battista
3) BOSIO, mons. Luigi
4) CAMPAGNARI, arch. Ricciardo
5) CAMPOGALLIANI, m° Ettore
6) FRANCESIO, prof. Oreste
7) GALLICO, prof. Claudio
8) MARANI, prof. Ercolano
9) MARSON, ing. Luigi
10) PACCAGNINI, prof. Giovanni
11) TELLINI PERINA, prof. Chiara
12) VINCENZI, prof. Renato

Non residenti

13) ARNALDI, prof. Francesco (Napoli)
14) BELLONCI, Maria (Roma)
15) BILLANOVICH, prof. Giuseppe (Milano)
16) BONORA, prof. Ettore (Milano)
17) DALMASSO, prof. Lorenzo (Roma)
18) FACCIOLI, prof. Emilio (Firenze)
19) GAZZOLA, prof. Piero (San Ciriaco di Negrar, Verona)
20) GAZZOLA SCHIAVI, Elena (San Ciriaco di Negrar, Verona)
21) GOODYEAR, prof. Frank R. D. (London, Gran Bretagna)
22) JACHMANN, prof. Günther (Köln, Germania Federale)
23) LOSSKY, prof. Boris (La Rochette, Francia)
24) TOFFANIN, prof. Giuseppe (Padova)

CLASSE DI SCIENZE MORALI

Residenti

1) AMADEI, comm. Giuseppe
2) CAPILUPI, march. Giuliano
3) COLORNI, prof. Vittore
4) ENZI, prof. Aldo
5) FARIO, avv. Emilio
6) GIUSTI, prof. Renato
7) MERONI, prof. Ubaldo
8) SALVADORI, prof. Rinaldo
9) SISSA, dott. Giuseppe

Non residenti

10) ALESSANDRINI, amb. Adolfo (Roma)
11) CONIGLIO, prof. Giuseppe (Napoli)
12) DE MADDALENA, prof. Aldo (Milano)
13) LANFRANCHI, prof. Fabio (Bologna)
14) MASCHI, prof. Carlo Alberto (Milano)
15) MAZZOLDI, prof. Leonardo (Milano)
16) MOR, prof. Carlo Guido (Padova)
17) MORELLI, prof. Gaetano (Roma)
18) NARDI, prof. Enzo (Bologna)
19) NICOLINI, prof. Ugo (Milano)
20) NORSA, prof. Achille (Milano)
21) PRATICO', prof. Giovanni (Milano)
22) STOLFI, prof. Giuseppe (Milano)
23) TASSONI, prof. Giovanni (Verona)
24) VALITUTTI, prof. Salvatore (Roma)
25) VENTURI, prof. Franco (Torino)

CLASSE DI SCIENZE FISICHE E TECNICHE

Residenti

1) BENEDINI, prof. Eros
2) BOLCATO, prof. Virgilio
3) CASARINI, prof. Angelo
4) DALL'AGLIO, prof. Bruno
5) DOTTI, prof. Franco
6) FILIPPI, prof. Giusto

7) LODIGIANI, dott. Mario
8) SERRA, prof. Giovanni
9) VOLPI GHIRARDINI, ing. Giuseppe

Non residenti

10) BERTOTTI, prof. Bruno (Pavia)
11) BIANCHI, prof. Carlo (Parma)
12) CALVI, ing. Renato (Milano)
13) CASTAGNOLI, prof. Carlo (Torino)
14) CONSOLINI, prof. Amedeo (Chiavari, Genova)
15) DALLA VOLTA, prof. Alessandro (Padova)
16) DALLA VOLTA, prof. Amedeo (Genova)
17) DATEI, prof. Claudio (Padova)
18) DELL'ACQUA, prof. Giovanni Battista (Roma)
19) DINA, prof. Alberto Mario (Roma)
20) GIACOMINI, prof. Valerio (Roma)
21) MALAN, prof. Edmondo (Milano)
22) PINELLI, prof. Paolo (Pavia)
23) SCALORI, prof. Giuseppe (Pisa)
24) SILIPRANDI, prof. Noris (Padova)
25) SIMONETTA, prof. Bono (Firenze)
26) VALDONI, prof. Pietro (Roma)
27) ZANINI, prof. Alessandro (Lecco, Como)

ACCADEMICI D'ONORE

A vita

1) LEONE, prof. Giovanni, presidente della Repubblica Italiana (Roma)
2) BONI, avv. Giuseppe (Modena)
3) GHISALBERTI, prof. Alberto Maria (Roma)
4) SIGURTA', dott. Giuseppe Carlo (Milano)
5) VAN NUFFEL, prof. Robert O. J. (Bruxelles, Belgio)

Pro tempore muneris

1) Il Prefetto della Provincia di Mantova
2) Il Vescovo della Diocesi di Mantova
3) Il Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Mantova
4) Il Sindaco della Città di Mantova
5) Il Direttore dell'Archivio di Stato di Mantova
6) Il Direttore della Biblioteca Comunale di Mantova

PUBBLICAZIONI DELL'ACCADEMIA

N. - *I volumi segnati con l'asterisco non sono più disponibili per i cambi e per l'acquisto.*

ATTI E MEMORIE

Anno	1863	edito nel 1863*
»	1868	» » 1868
Biennio	1869-70	» » 1871*
»	1871-72	» » 1874*
Triennio	1874-75-76	» » 1878*
Biennio	1877-78	» » 1879*
»	1879-80	» » 1881*
Anno	1881	» » 1881*
»	1882	» » 1882
Biennio	1882-83 e 1883-84	» » 1884*
»	1884-85	» » 1885*
»	1885-86 e 1886-87	» » 1887*
»	1887-88	» » 1889*
»	1889-90	» » 1891*
»	1891-92	» » 1893*
»	1893-94	» » 1895*
»	1895-96	» » 1897*
Anno	1897	» » 1897*
»	1897-98	» » 1899*
Biennio	1899-1900	» » 1901*
»	1901-02	» » 1903*
Anno	1903-04	» » 1904*
»	1904-05	» » 1905*
»	1906-07	» » 1908*

ATTI E MEMORIE - NUOVA SERIE

Volume	I	- Parte I	edito nel 1908*
»	I	- » II	» » 1909*
»	II	- » I	» » 1909*
»	II	- » II	» » 1909
»	II	- Appendice	» » 1910

Volume	III	- Parte I	edito nel 1910
»	III	- » II	» » 1911
»	III	- Appendice I	» » 1911
»	III	- Appendice II	» » 1911
»	IV	- Parte I	» » 1912*
»	IV	- » II	» » 1912
»	V	- » I	» » 1913
»	V	- » II	» » 1913
»	VI	- » I-II	» » 1914
»	VII	- » I	» » 1914
»	VII	- » II	» » 1915
»	VIII	- » I	» » 1916
»	VIII	- » II	» » 1919
»	IX-X		» » 1920
»	XI-XIII		» » 1921*
»	XIV-XVI		» » 1923*
»	XVII-XVIII		» » 1925
»	XIX-XX		» » 1929*
»	XXI		» » 1929
»	XXII	(Celebrazioni Bimillenarie Virgiliane)	» » 1931
»	XXIII		» » 1933
»	XXIV		» » 1935
»	XXV		» » 1939
»	XXVI		» » 1943*
»	XXVII		» » 1949
»	XXVIII		» » 1953
»	XXIX		» » 1954
»	XXX		» » 1958
»	XXXI		» » 1959
»	XXXII		» » 1960
»	XXXIII		» » 1962
»	XXXIV		» » 1963
»	XXXV		» » 1965
»	XXXVI		» » 1968
»	XXXVII		» » 1969
»	XXXVIII		» » 1970
»	XXXIX		» » 1971
»	XL		» » 1972
»	XLI		» » 1973
»	XLII		» » 1974
»	XLIII		» » 1975

ATTI E MEMORIE - SERIE SPECIALE
della Classe di Scienze Fisiche e Tecniche

N. 1 - *La diagnostica intraoperatoria nella chirurgia biliare e pancreatica* (Convegno organizzato in collaborazione con il « Collegium internationale chirurgiae digestivae »), 1975.

SERIE MONUMENTA

Volume I - P. Torelli, *L'Archivio Gonzaga di Mantova,* vol. I, 1920* *comunale,* 1915.
» II - A. Luzio, *L'Archivio Gonzaga di Mantova (La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga),* vol. II, 1922.
» III - P. Torelli, *L'Archivio Capitolare della Cattedrale di Mantova fino alla caduta dei Bonacolsi,* 1924.
Volume IV - U. Nicolini, *L'Archivio del Monastero di S. Andrea di Mantova fino alla caduta dei Bonacolsi,* 1959.
» V - A. Andreani, *I Palazzi del Comune di Mantova,* 1942*.

SERIE MISCELLANEA

Volume I - P. Torelli, *Studi e ricerche di storia giuridica e diplomatica comunale,* 1915.
» II - Virgilio, *L'Eneide,* tradotta da G. Albini, 1921.
» III - R. Quazza, *Mantova e Monferrato nella politica europea alla vigilia della guerra per la successione (1624-1627),* 1922.
» IV - G. G. Bernardi, *La musica nella Reale Accademia Virgiliana di Mantova,* 1923.
» V - R. Quazza, *La guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1628-1631),* vol. I, 1926.
» VI - R. Quazza, *La guerra per la successione di Mantova e del ferrato (1628-1631),* vol. II, 1926.
» VII - P. Torelli, *Un Comune cittadino in territorio ad economia agricola,* vol. I, 1930*.
» VIII - A. Dal Zotto, *Vicus Andicus (Storia critica e delimitazione del luogo natale di Virgilio),* 1930.
» IX - *Studi Virgiliani,* 1930.
» X - C. Ferrarini, *Incunabulorum quae in Civica Bibliotheca Mantuana adservantur Catalogus,* 1937.
» XI - P. Vergili Maronis, *Bucolica, Georgica, Aeneis (« VERGILIUS »),* a cura di G. Albini e G. Funaioli, 1938.
» XII - P. Torelli, *Un Comune cittadino in territorio ad economia agricola,* vol. II, 1952.

FUORI COLLEZIONE

Primo saggio di Catalogo Virgiliano, 1882*.
Album Virgiliano, 1883*.
L. Martini, *Il Confortatorio di Mantova negli anni 1851, '52, '53, '55,* con introduzione e note storiche di A. Rezzaghi, volumi due, 1952*.
IV Centenario dell'Accademia Virgiliana, Discorso celebrativo di V. Colorni e cerimonia del 6 luglio 1963.
B. Lamberti Zanardi, *Il mondo della chimica nell'era moderna,* conferenza, 1966.
G. Arrivabene, *Compendio della storia di Mantova (1799-1847),* a cura di R. Giusti, 1975.

MECENATI DELL'ACCADEMIA VIRGILIANA

Elenco degli Enti che erogano contributi finanziari, ordinari o straordinari, a favore dell'Accademia

Ministero dei Beni Culturali
Ente Regione Lombardia
Amministrazione Provinciale di Mantova
Amministrazione Comunale di Mantova
Banca Agricola Mantovana
Camera di Commercio di Mantova
Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno
Ente Nazionale per la Cellulosa e la Carta

INDICE

MEMORIE

Bino Sanminiatelli, *Solitudine di Michelangelo* . . p. 7

Stefano Davari, *Notizie di fabbricatori d'organi e d'altri istrumenti, liuti, viole ecc., in ispecie pel maestro Sebastiano Napolitano « dall'organo », autore dell'organo d'alabastro, e di maestro Vincenzo Bolcione, fabbricatore d'organi a Firenze* . . » 29

Claudio Gallico, *Primizie musicali di compositori mantovani nel Rinascimento* . . . . . » 49

Emilio Ondei, *Un Gonzaga illuminista: l'ultimo Principe di Castiglione* . . . . . » 79

Ercolano Marani, *Annotazioni su resti di antiche mura trovati in Mantova e sul problema del limite della città romana* . . . . . » 99

ATTI

Relazione sulla situazione e sull'attività dell'anno accademico 1974 . . . . . » 119

APPENDICE

Elenchi » 127

DIRETTORE RESPONSABILE: prof. Eros Benedini, *presidente dell'Accademia Virgiliana.*

Redattore degli « Atti » e dell' « Appendice »: Giuseppe Amadei, *segretario accademico.*

Reg. Trib. di Mantova n. 119 del 29 agosto 1966

tipo-lito GRASSI - Mantova