ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA
DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

ATTI E MEMORIE

Nuova serie - Volume LXI

MANTOVA 1993

PROPRIETÀ LETTERARIA

L'Accademia lascia agli Autori ogni responsabilità
delle opinioni e dei fatti esposti nei loro scritti.

ISSN: 0365-4710

A T T I

RELAZIONE DEL PRESIDENTE ALL'ASSEMBLEA ORDINARIA DEL 27 MARZO 1993

Atti dell'Anno accademico 1992

ATTIVITÀ CULTURALI

L'anno accademico 1992 fu inaugurato il 22 febbraio con due conferenze celebrative del bimillenario oraziano. Intervennero gli accademici prof. Umberto Grilli su «Pensiero e libertà poetica nelle *Satire*» e il prof. Giovanni D'Anna su «L'atteggiamento critico dell'Orazio maturo».

Il 21 marzo l'accademico ing. Livio Volpi Ghirardini pronunziò una relazione su «Annotazioni dal giornale dei lavori di restauro della Basilica di Sant'Andrea in mantova, dal 1985 al 1988». Il 4 aprile il prof. Howard Saalman, della Carnegie Mellon University, parlò sul tema «Recenti scavi sotto l'*ombrellone* di Sant'Andrea in Mantova». Entrambe le relazioni erano intese come un'anticipazione, e un'introduzione alle celebrazioni di Leon Battista Alberti, previste per il 1994 a Mantova, alle quali l'Accademia intende apportare il proprio contributo creativo.

Il 16 maggio ebbe luogo in Accademia una riunione commemorativa del compianto accademico prof. Emilio Faccioli, a cura di un gruppo di discepoli ed estimatori. Intervennero con contributi di studio i professori Enzi Baratta, Stefani, Falaschi, Baroni, Perina, Salvadori, Bertolotti, Prandi.

Nei giorni 23 e 24 maggio fu celebrato un convegno di studi su «Mantova e l'antico Egitto: da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi». Relatori furono Silvio Curto e Giovanni Acerbi; indi Jaeger, Leospo, Donatelli, Tiradritti, Romagnani.

Fra l'8 e l'11 ottobre si riunì in Accademia un eletto gruppo di latinisti per il convegno «Storia, Letteratura ed arte a Roma nel II secolo d.C.». Era il quarto convegno di quella che è divenuta una importantissima serie virgiliana, e un periodico gradito appuntamento mantovano; vi furono relatori i professori Coccia, Aricò, D'Anna, Grilli, Grimal, Pizzani, Mazza, Bernardi Perini, Biondi, Paratore, Mazzoli, Luiselli, La Rocca, Gamberale, Schiatti, Zucchelli.

Il giorno 10 ottobre la nostra Accademia partecipò a Rovigo, presso l'Accademia dei Concordi, a un convegno su «Funzione attuale delle antiche Accademie». Il presidente Claudio Gallico vi espose una particolareggiata relazione sulla vita della nostra Istituzione.

Il 14 novembre si tenne la doverosa commemorazione pubblica del passato presidente prof. Eros Benedini. Parlarono il presidente Gallico, il Sindaco di Mantova avv. Sergio Genovesi, il prof. Giuseppe Zannini di Napoli ed il prof. Angelo Casarini, oratore ufficiale.

Il socio prof. Adalberto Genovesi tenne il 5 dicembre una conferenza sul tema «Due 'imprese' musicali di Isabella d'Este».

L'anno si concluse con un concerto detto *Soirée chez Rossini*, in occasione delle celebrazioni del bicentenario, con musiche da camera eseguite dal soprano Marinella Pennicchi e dal pianista Bruno Canino.

ALTRE NOTE DI CRONACA ACCADEMICA

Il 28 marzo, il vicepresidente del Consiglio dei Ministri on. Claudio Martelli desiderò consegnare nella sede dell'Accademia al presidente emerito prof. Vittore Colorni il diploma di Grand'Ufficiale al merito della Repubblica Italiana. Vennero a festeggiare il prof. Colorni numerosi suoi estimatori.

Il 5 novembre un fotografo inviato dall'Istituto Bancario San Paolo di Torino riprese una decina di disegni, che entreranno in una fastosa pubblicazione intitolata *Il disegno nelle collezioni pubbliche italiane*.

Il giorno 21 novembre fu ratificata la costituzione del Consorzio Universitario di Mantova: nel Consiglio di Amministrazione del neonato Ateneo l'Accademia Nazionale Virgiliana avrà un seggio permanente.

L'accademico prof. Alessandro Dal Prato ha accettato di disegnare una nuova versione corretta dell'emblema dell'Accademia Nazionale Virgiliana.

Il 10 marzo la nostra sede fu visitata da due ispettori dell'Istituto Nazionale Previdenza Sociale, i quali investigavano sui rapporti intercorsi tra l'Accademia e due persone, che avevano svolto alcuni lavori qui negli ultimi anni. In data 6 maggio 1992 pervenne all'Accademia un verbale di cosiddetto accertamento, che comincia: «Nel corso degli accertamenti esperiti a seguito di segnalazione circostanziata di inadempienza contributiva proveniente da un membro del Consiglio di Presidenza dell'Accademia Nazionale Virgiliana si sono acquisiti elementi che hanno confermato le irregolarità denunciate ed in particolare è emerso *ecc. ecc.*». Nel contempo al nuovo Presidente, che tale non era nel periodo contestato, fu notificato accertamento di «violazioni di illecito amministrativo» con sanzione pecuniaria.

Fra versamenti e sanzioni l'Accademia dovrebbe sborsare lire 83.025.000 (ottantatremilioniventicinquemila). Il membro che ha denunciato l'Accademia, con 'segnalazione circostanziata', è Costante Berselli.

Il 2 giugno l'Accademia, appoggiandosi ai consigli e all'aiuto del competentissimo socio avv. Piero Gualtierotti, ha presentato ricorso avverso gli accertamenti, con dovizia di forti argomentazioni fattuali e legali. Il 12 gennaio 1993 il ricorso è stato respinto. Abbiamo quindi chiesto un giudizio del magistrato competente. Il contenzioso sta seguendo il suo iter. Si è provveduto a ridefinire formalmente la natura dei rapporti con chi eventualmente svolga lavori in Accademia.

Vanno menzionati inoltre riassuntivamente altri episodi di vita accademica: l'ospitalità offerta in Sala ovale a degne istituzioni che l'hanno richiesta; l'acquisto e l'attivazione del computer; l'acquisto di contenitori metallici (sovvenzione della Banca Agricola Mantovana) per le stampe restaurate.

Il giorno 6 luglio 1992 furono scrutinate le schede per l'elezione di nuovi Accademici e Soci. Risultarono eletti Accademici ordinari i professori Rodolfo Signorini e Renzo Zorzi per la classe di Lettere ed Arti, Angelo Giarda e Mario Vaini per la classe di Scienze morali, Salvatore Coen e Angelo Colorni per la classe di Scienze matematiche fisiche e naturali; e inoltre Soci corrispondenti il prof. Albano Seguri per la classe di Lettere ed Arti, il dott. Enrico Castelli per la classe di Scienze morali.

Durante il 1992 abbiamo perso gli Accademici: maestro Ettore Campogalliani, prof. Ubaldo Meroni, prof. Salvatore Valitutti, prof. Franco Valsecchi, prof. Bruno Dall'Aglio. Tutti sono accomunati nel vivo rimpianto dell'Accademia.

Organico dell'Accademia, oggi 27 marzo 1993.

Accademici ordinari:

— Classe di Lettere ed Arti
Accademici 27 su 30

Residenti	9	Posti vacanti 1
Non residenti	18	Posti vacanti 2

— Classe di Scienze morali
Accademici 24 su 30

Residenti	9	Posti vacanti 1
Non residenti	15	Posti vacanti 5

— Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali
Accademici 27 su 30

Residenti	7	Posti vacanti 3
Non residenti	20	Posti vacanti 0

Totale Accademici ordinari 78 su 90.

Accademici d'onore a vita:

Accademici 9 su 10.

Accademici d'onore pro tempore:

Accademici 6 su 10.

Soci corrispondenti:

— Classe di Lettere ed Arti
Soci 15 su 20 Posti vacanti 5

— Classe di Scienze morali
Soci 11 su 20 Posti vacanti 9

— Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali
Soci 6 su 20 Posti vacanti 14

Totale Soci corrispondenti: 32 su 60.

Tre cariche hanno subíto nell'anno 1992 avvicendamenti: il prof. Carlo Castagnoli è stato eletto vicepresidente dell'Accademia; il prof. Giorgio Bernardi Perini vicepresidente della classe di Lettere ed Arti; l'ing. Mario Pavesi vicepresidente della classe di Scienze matematiche fisiche e naturali.

BIBLIOTECA, MUSEO, ARCHIVIO, SEGRETERIA

Prosegue l'aggiornamento della schedatura dei libri, assiduamente governata dal bibliotecario prof. Mario Vaini. L'affluenza di materiale librario è ininterrotta, e richiede attenzione e applicazione continua.

Il censimento delle stampe è cominciato. Lo sta realizzando, su schede conformi a quelle usate ufficialmente e prescritte dagli organi ministeriali, la dott.ssa Angela Roncaia, con la encomiabile supervisione del socio prof. Ugo Bazzotti. La ricognizione anagrafica è integrata da una campagna fotografica. Si dovrà provvedere anche a una migliore conservazione, per evitare ulteriori guasti o perdite.

La dott.ssa Elisa Manerba continua la sua ricerca sui periodici, pervenuti da sempre in Accademia; questi costituiscono un giacimento molto interessante e copioso. Ciò procurerà una pubblicazione, che sarà realizzata.

Abbiamo ripreso con lena gli scambi, che stavano ristagnando, con altre Accademie o Università italiane e straniere.

Prosegue lodevolmente il servizio di segreteria, espletato dalla dott.ssa Viviana Rebonato, comandata dal Comune di Mantova. E viene pure in Accademia la cara signora Natalina Carra, ad assisterci liberamente.

EDITORIA

Dal 1° gennaio 1993 è operativo il contratto editoriale con la casa Leo S. Olschki di Firenze. Si rammenta che della convenzione fu data già notizia alla precedente Assemblea; e che essa è passata ad ogni possibile vaglio e controllo, e fu approvata senza riserve. Soltanto gli «Atti e Memorie» saranno ancora stampati da noi: entreranno tuttavia anch'essi nel catalogo Olschki.

Deprecabili ritardi provocati dalla complessità della correzione delle bozze di certi articoli impediscono di presentare oggi l'ultimo volume degli «Atti e Memorie», il numero LX.

Sono attualmente in lavorazione un numero insolitamente alto di pubblicazioni: oltre al citato annuario del 1992, gli Atti del convegno su Teofilo Folengo, quelli dei convegni su l'antico Egitto, su Vespasiano Gonzaga, e su la cultura a Roma nel II secolo; e poi le quattro conferenze su Orazio (in unico volume, primo della serie speciale della Classe di Lettere ed Arti); il catalogo delle memorie accademiche del Settecento a cura di Lorena Grassi e Giovanni Rodella; e infine un ampio saggio di Silvia e Aldo Enzi su *Il tempo misurato* (per la serie della Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali).

ATTIVITÀ NEL 1993

L'anno accademico è iniziato con la splendida *Lectura Vergili* «Virgilio, il Cristo, la Sibilla. Sulla lettura 'messianica' della quarta egloga», pronunziata dall'accademico prof. Giorgio Bernardi Perini (30 gennaio). È seguita la conferenza del prof. Nino Borsellino, della Università «La Sapienza» di Roma, su «Il mito di Orfeo nella 'Fabula' del Poliziano» (20 febbraio). L'Accademia ha inoltre ospitato la conferenza del prof. Italo Borzi, indetta dalla Società «Dante Alighieri», su «Pirandello narratore» (12 febbraio).

Il giorno 30 marzo sarà tra noi il prof. Carmelo Alberti, direttore dell'Istituto Teatrale di Casa Goldoni a Venezia. Egli parlerà su «La città delle inquietudini. Goldoni a Mantova negli anni della riforma». Manifestazione nel quadro del bicentenario goldoniano. E tornerà dopo la pausa estiva l'accademico prof. Giovanni D'Anna, per una seconda *Lectura Vergili* su tema georgico. L'accademico Claudio Datei propone per il tardo autunno una serie di incontri su «La salvaguardia di Venezia e la sua laguna».

Due grandi convegni sono in preparazione avanzata: il primo sul tema «Le tecnologie informatiche al servizio della società», proposto dal vicepresidente prof. Carlo Castagnoli e previsto alla fine di maggio; il secondo su «Claudio Monteverdi - Studi e prospettive», 21-24 ottobre, internazionale, in concomitanza con le celebrazioni mondiali di Monteverdi, e con la collaborazione della Società Italiana di Musicologia, che terrà a Mantova per la prima volta la sua assemblea.

RELAZIONE DEL PRESIDENTE ALL'ASSEMBLEA ORDINARIA E SPECIALE DEL 13 NOVEMBRE 1993

Secondo il nostro Statuto questa adunanza dovrebbe essere esclusivamente dedicata all'esame e all'approvazione del bilancio preventivo dell'anno 1994. Tuttavia non posso tralasciare di informare sugli atti recenti i signori Accademici presenti. Lo farò in maniera succinta.

Il giorno 3 luglio 1993 furono scrutinate le schede per l'elezione di nuovi Accademici e Soci. Risultarono eletti Accademici ordinari i professori Ugo Bazzotti, Enzo Caramaschi e Mario Pozzi, per la classe di Lettere e Arti; l'avv. prof. Piero Gualtierotti e il dott. Sante Serangeli, per la classe di Scienze morali; il prof. Erio Castagnoli per la classe di Scienze matematiche fisiche e naturali. Soci corrispondenti per la classe di Lettere e Arti il prof. Nino Borsellino, la prof.ssa Maria Rosa Palvarini, il prof. Howard Saalman, il geom. Aldo Signoretti; per la classe di Scienze morali il prof. Cesare Mozzarelli. Rivolgo a tutti il più cordiale benvenuto, con l'augurio di lunga, felice, produttiva vita nella nostra Accademia.

Riguardo ai nuovi Accademici ordinari, siamo in obbligo di attendere la nomina ratificata dal sig. Ministro per i Beni Culturali e Ambientali; quanto ai Soci corrispondenti, sono in grado di proclamarli io oggi stesso, e pertanto li proclamo, consegnando Loro il diploma.

Nel mese di aprile, fatto inconsueto, ha presentato le dimissioni da socio corrispondente dell'Accademia il prof. Paolo Carpeggiani. Dimissioni accolte.

È andata avanti la contesa con l'Istituto Nazionale per la Previdenza Sociale, innescata dalla denuncia scritta da Costante Berselli. Il 12 gennaio l'Istituto ha respinto il nostro ricorso contro l'accertamento del 6 maggio 1992. Il 30 aprile, su consiglio del nostro patrono, e con l'approvazione del Consiglio Accademico, versai una somma a titolo di sanatoria (il 30 scadevano i termini appunto per il condono I.N.P.S.): Lire 53.226.000 (l'accertamento era di Lire 83.025.000 più interessi eventuali); avanzammo nel contempo riserva, dichiarando di proseguire nel giudizio in corso, al fine di ottenere la dichiarazione che nulla era dovuto all'I.N.P.S.. Il 4 novembre si tenne la prima udienza in Pretura, Magistratura del Lavoro.

Rinnovo il ringraziamento mio e dell'Accademia all'accademico avv. prof. Piero Gualtierotti, per la acuta e solerte assistenza prestata in questo frangente. Su altri comportamenti del Berselli è opportuno che riferisca, se crede, il vicepresidente prof. Carlo Castagnoli.

I signori Accademici avranno notato che stiamo utilizzando da qualche mese un nuovo corretto elegante emblema, che ricalca in parte quello settecentesco: per la sua confezione pregammo il Socio prof. Alessandro Dal Prato, al quale rivolgo ora il nostro plauso sincero.

Molti spartiti d'opera del compianto maestro Ettore Campogalliani sono stati affidati in comodato all'Accademia dagli eredi, che ringraziamo.

È completa la compilazione del catalogo analitico delle pubblicazioni accademiche pervenute per scambio o per dono all'Accademia nostra. Non vi sono ancora compresi i periodici generici, o d'altre fonti: questi saranno catalogati in seguito. L'obiettivo finale rimane la pubblicazione di tutto il catalogo.

Prosegue regolarmente il censimento anagrafico delle stampe, incisioni e disegni conservati nell'Accademia: finora redatte circa 300 schede (media di lavorazione: 500 pezzi all'anno).

Penso sempre di fare redigere e pubblicare un indice generale degli «Atti e Memorie» (primo numero, 1863).

L'Accademia punta inoltre ad associarsi al Servizio Bibliotecario Nazionale: quanto meno per una nuova schedatura aggiornata, per l'immissione nella banca dati nazionale dei titoli dei fondi speciali, e per l'accesso alla stessa banca dati.

PUBBLICAZIONI

Nel corrente anno sono finora apparsi: «Atti e memorie» LX (1992); *Teofilo Folengo*, Atti del convegno 1991; *Catalogo delle dissertazioni manoscritte (sec. XVIII)*, 1993; *Quattro lezioni su Orazio*, 1993. Sono completi e stanno per apparire: S. e A. Enzi, *Il tempo misurato*, 1993; A. Luzio, *L'Archivio Gonzaga*, vol. II, 1922 (ristampa anastatica); *Vespasiano Gonzaga*, atti del convegno 1991. Altri volumi sono in lavorazione.

ATTIVITÀ CULTURALI

Si sono svolti regolarmente e con successo i due convegni previsti: «Tecnologie informatiche al servizio della società» e «Claudio Monteverdi - Studi e prospettive».

Si sono tenute con notevolissima risposta di pubblico le preannunciate conferenze dei professori Giorgio Bernardi Perini, Dante Borzi, Nino Borsellino, Carmelo Alberti, Giovanni D'Anna (quest'ultima oggi stesso).

Previsioni. Il 19 novembre avrà luogo la presentazione pubblica degli Atti del convegno folenghiano: oratori i professori Augusto Campana e Giuseppe Frasso. Il 27 novembre l'accademico ing. Livio Volpi Ghirardini terrà una conferenza su «La 'porta dei sette cieli': geometria e numeri simbolici del portico di Sant'Andrea in Mantova». Il 10 dicembre sarà presentata la ristampa anastatica di A. Luzio, *L'Archivio Gonzaga*, II.

Nel prossimo 1994 la prolusione dell'anno accademico sarà tenuta dal prof. Alfonso Traina, per il ciclo *Lecturae Vergili*.

È in preparazione il quinto convegno su «Storia, letteratura e arte a Roma»: il periodo trattato comprenderà i secoli III e IV. L'Accademia parteciperà con un convegno suo alle manifestazioni imperniate su Leon Battista Alberti. Coopererà inoltre alla giornata di studio per il centenario della fondazione del Seminario di Mantova. Vi sono iniziative per realizzare inoltre un simposio sull'arte contemporanea; e un convegno sulla genetica moderna.

* * *

Con l'esame e l'approvazione del bilancio preventivo riguardante l'anno 1994, udito pure il collegio dei Revisori dei Conti, si conclude la seduta ordinaria.

Si svolge poi la seduta speciale per l'elezione di Accademici d'onore. Si procede alle votazioni, con le procedure previste dallo Statuto (articoli 34 e 36).

Sono eletti Accademici d'onore 'pro tempore' il Prefetto di Mantova, dott. Berardo Ienzi, il Sindaco di Mantova, prof.ssa Claudia Corradini, il Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Mantova, p.i. Davide Boni.

Su proposta del Presidente, è eletto Accademico d'onore a vita l'avv. Sergio Genovesi.

MEMORIE

ALBERTO PALMUCCI

CORITO-TARQUINIA E IL PORTO DEI CERETANI

Questa ricerca è stata inserita dall'I.R.R.S.A.E. Liguria fra le attività programmate per il 1993.

Il geografo greco Strabone (63 a.C. - 19 d.C.) nella *Geografia*[1] descrive, da nord a sud, le coste dell'Etruria. Inizia dicendo che la lunghezza massima del litorale va da Luni a Pisa a Ostia e misura 2.500 stadi. Egli poi torna ad indicare le distanze fra le stazioni intermedie: «Da Luni a Pisa ci sono più di 400 stadi, da Pisa a Volterra 280, da qui a Populonia 270, e da Populonia a Cosa 800» (V, 2, 5, 1).

Ricominciando ancora dall'inizio, dice: «Fra questi centri che ho nominato, Luni è una città e un porto che i Greci hanno chiamato città di Selene, [...] Vicino ai monti che dominano Luni è la città di Lucca» (V, 2, 5, 2).

«Fra Luni e Pisa», dice poi Strabone, riprendendo il discorso, «c'è il territorio del fiume Magra che molti scrittori considerano come il confine fra l'Etruria e la Liguria» (V, 2, 5, 6).

Infine, egli si porta al punto terminale della prima sezione, e dice che «Pisa fu edificata dai Pisani del Peloponneso» (V, 2, 5, 6).

Come si può notare, Strabone procede con uno schema preciso. Dapprima stabilisce la lunghezza totale dell'Etruria, poi torna indietro e passa a considerare ogni singola sezione; e per ognuna fornisce dapprima la distanza fra la città più a nord e quella più a sud, poi torna nuovamente indietro per descrivere le singole sezioni ricominciando dalla prima; e all'interno di ognuna, inizia con l'indicare dapprima la città più settentrionale, poi quella più meridionale e termina con la descrizione delle località intermedie.

Il procedere di Strabone può esser definito come quello di un passo avanti e mezzo indietro: i luoghi intermedi sono sempre dapprima tralasciati e poi recuperati.

---

[1] STRABONE, *Geografia*, v, 2, 5-8.

Nella seconda sezione, che va da Pisa a Volterra, il geografo non enumera nessuna località intermedia.

Passando poi alla terza sezione, da Populonia a Cosa, Strabone dice: «Populonia sorge su un alto promontorio a picco sul mare, che forma una penisola [...] Dalla città, sia pure con difficoltà, si vede di lontano la Sardegna e, più vicina, la Corsica che dista sessanta stadi dalla Sardegna. Molto meglio di queste, si vede l'isola d'Elba *(Aithalia)*; infatti, si trova più vicino al continente poiché vi dista circa trecento stadi, pari a quanto è lontana dalla Corsica [...] Nell'isola d'Elba c'è il porto di Argo, il cui nome si dice derivi dalla nave Argo [...]» (V, 2, 6). Il geografo apre poi un'ampia parentesi, nella quale fornisce notizie riguardanti la Corsica e la Sardegna, isole non etrusche (V, 2, 7).

Come si vede, Strabone, in questa sezione, non elenca nessuna stazione fra Populonia e Cosa. Menziona, invece, le isole che si vedono da Populonia, e lo fa a cominciare dalla Sardegna, più meridionale e lontana, per passare alla Corsica intermedia, e all'Elba, la più vicina e settentrionale. A questo punto il geografo sfrutta l'occasione dell'accenno fatto alle due isole non etrusche (Sardegna e Corsica), per inserire una parentesi dove le descrive frettolosamente; e stavolta lo fa a partire dalla Corsica, perché segue l'ordine da nord a sud con il quale egli presenta i vari popoli d'Italia.

Passando poi alla quarta sezione, Strabone torna in Etruria e dice: «Dopo Populonia c'è la città di Cosa posta a poca distanza dal mare; lì c'è un golfo, sul cui sfondo, in cima ad un colle elevato, è posta la città; sotto c'è il porto di Ercole e, lì vicino, una laguna d'acqua marina (Orbetello); sul promontorio (Argentario) che domina il mare c'è un luogo per osservare il passo dei tonni» (V, 2, 8, 3).

La laguna di Orbetello ed il promontorio Argentario si trovano prima di Cosa. Fedele al proprio modo di procedere, il geografo nomina dapprima Cosa, poi torna indietro e menziona la laguna e il promontorio.

Esaminiamo ora l'ultima sezione del litorale tirrenico. Dice Strabone: «Chi da Cosa naviga verso Ostia incontra lungo la costa le piccole terre di Gravisca, Pirgi, Alsio e Fregene. La distanza fino a Gravisca è di 300 stadi. Nel mezzo c'è un luogo chiamato Regisvilla. Si racconta che qui un tempo esistesse la reggia del Pelasgio Maleo, del quale ancor oggi si dice che, dopo aver regnato in quei luoghi sui coloni Pelasgi, emigrò ad Atene. Coloro che si impossessarano di Agilla appartenevano alla sua gente. Da Gravisca a Pirgi poco meno di 180, mentre il porto dei Ceretani è a 30-50 stadi (=km. 5,5/9,2). Possiede il tempio di Ilizia, edificato dai Pelasgi, il quale un tempo era ricco, ma poi lo depredò Dionisio tiranno siciliano quando passò per andare in Corsica. Da Pirgi ad Ostia ci sono

260 stadi, e nell'intervallo si trovano Alsio e Fregene. Queste sono le località sulla costa dei Tirreni» (V, 2, 8,4,5).[2]

In tutta la descrizione dell'Etruria, Strabone ha usato uno schema costante. Dove c'erano località intermedie da nominare, egli sempre le ha prima tralasciate e poi riprese. Né ha fatto eccezione in questa ultima sezione. Il geografo va da nord verso sud, e una volta stabilite le due città più lontane, Cosa ed Ostia, torna indietro per segnalare le stazioni intermedie, come nel caso di Regisvilla (tra Cosa e Gravisca) e di Alsio e Fregene (fra Pirgi e Ostia). Nella stessa maniera egli dovrebbe essersi comportato nel citare il porto dei Ceretani. Perciò questo dovrebbe porsi tra Gravisca e Pirgi, a 30-50 stadi a sud di Gravisca. Per maggiore chiarezza schematizziamo la descrizione.

a) 1 - «La distanza fino a Gravisca è di 300 stadi.
   2 - Nel mezzo vi è un luogo chiamato Regisvilla.
   3 - Si racconta che [...]»
b) 1 - «Da Gravisca a Pirgi poco meno di 180,
   2 - mentre il porto dei Ceretani è a 30-50 stadi.
   3 - Possiede il tempio di Ilizia [...]».
c) 1 - «Da Pirgi ad Ostia 260.
   2 - In mezzo si trovano Alsio e Fregene.
   3 - Queste sono le località sulla costa dei Tirreni».

Consideriamo infine il testo greco di questo passo.

« ἀπὸ δὲ Γραουίσκων εἰς Πύργους μικρὸν ἐλάττους τῶν ἑκατὸν ὀδοὴκουτα, ἔστι δ'ἐπίνειον τῶν Καιρετανῶν ἀπὸ τριάκοντα (ν' W B v s Ald. Xyl. Cas. Sieb.) σταδίων. ἔχει δὲ Εἰληνυίας ἱερόν, Πελαογῶν ἵδρυμα, πλούσιόν ποτε γενόμενον · ἐσύλησε δ' αὐτὸ Διονύσιος ὁ τῶν Σικελιωτῶν τύραννος κατὰ τὸν πλοῦυ τὸν ἐπὶ Κύρνον ».

---

[2] STRABONE, *Geografia*, v. 2,8: ««'Απὸ δὲ τῶν Κοσῶν εἰς 'Ωστίαν παραπλέουσι πολίχνιά ἐστι Γραουίσκοι καὶ Πύργοι καὶ "Αλσιον καί Φρεγῆνα. εἰς μὲν δὴ Γραουίσκους στάδιοι τριακόσιοι, ἐν δὲ τῶ μεταξὺ τόπος ἐστὶ καλούμενος 'Ρηγισουίλλα · ἱστόρηται δὲ γενέσθαι τοῦτο βασίλειον Μάλεω τοῦ Πελασγοῦ, ὃν φασι δυναστεύσαντα ἐν τοῖς τόποις μετὰ τῶν συνοίκων Πελασγῶν, ἀπελθεῖν ἐνθένδε εἰς 'Αθήνας · τούτου δ'εἰσὶ τοῦ φύλου καὶ οἱ τὴν "Αγυλλαν κατεσχηκότες. ἀπὸ δὲ Γραουίσκων εἰς Πύργους μικρὸνα ἐλάττους τῶν ἑκατὸν ὀγδοὴκουτα ἔστι δ'ἐπίνειον τῶν Καιρετανῶὸ ἀπὸ τριάκονταν σταδίων (ν' W B v s Ald. Xyl. Cas. Sieb.). ἔχει δὲ Εἰληθυίας ἱερόν, Πελασγῶν ἵδρυμα, πλούσιόν ποτε γενόμενον · ἐσύλησε δ'αὐτὸ Διονύσιος ὁ τῶν Σικελιωτῶν τύραννος κατὰ τὸν πλοῦν τὸν ἐπὶ Κύρνον. ἀπὸ δὲ τῶν Πύργων εἰς 'Ωστίαν διακόσιοι ἑξὴκοντα · ἐν δὲ τῶ μεταξὺ τὸ "Αλσιον καὶ ἡ Φρεγῆνα. περὶ μὲν τῆς παραλίας τῆς Τυρρηνικῆς ταῦτα ».

Alcuni ritengono che dalla lettura del testo di Strabone si debba intendere che il porto dei Ceretani sia a 30-50 stadi (= km. 5,5-9,2) a sud di Pirgi. Su questa linea si è mosso, per esempio, Francesco Ambrosoli. Egli traduce così: «Da Gravischio poi a Pirgo v'ha poco meno di cento ottanta stadi; ed a cinquanta stadi da Pirgo è il porto dei Ceretani. In Pirgo v'ha il porto di Ilitia fondato dai Pelasghi».[3]

Ma dalle fonti letterarie e dalle ricerche archeologiche non si è ricavata l'esistenza di un porto nel tratto di costa compreso fra Pirgi ed Alsio. È poi il caso di obbiettare che se Strabone avesse voluto intendere che il porto dei Ceretani fosse stato a sud di Pirgi, lo avrebbe incluso tra Pirgi e Ostia, assieme ad Alsio e Fregene.

Bisogna considerare, invece, che il principale porto di Cere era Pirgi, e che gli scali secondari erano Alsio e Fregene. Come mai, dunque, Strabone parla di un porto che per definizione appartiene ai Ceretani, ma lo pone diverso da Pirgi, Alsio e Fregene?

Altri hanno pensato che il geografo possa aver voluto precisare in 30-50 stadi la distanza che correva fra Pirgi e la città di Cere. Questa tesi è condivisa, per esempio, da Anna Maria Biraschi. Ella ricostruisce e traduce il passo così: «Da Gravisca a Pirgi c'è una distanza pari a poco meno di 180 stadi; Pirgi è il porto di Caere e si trova a 30 stadi da questa città. Possiede un santuario di Ilizia [...]».[4]

Ma a parte il fatto che Pirgi non si trova a trenta stadi (=km. 5,5) da Cere, bensì a circa tredici chilometri, a noi sembra che, in questo tipo di traduzione, si tenti di esplicitare un significato che, a rigore, il testo non ha. Noi riteniamo che, in considerazione della costante ripetitività della tecnica del passo avanti e del mezzo passo indietro, si possa vagliare l'ipotesi che il significato sia che il porto dei Ceretani si trovi tra Gravisca e Pirgi, a 30-50 stadi a sud di Gravisca.

L'*Itinerario Marittimo* di Antonino, composto in epoca imperiale, segnala a sei miglia romane (km. 9,2 = 50 stadi) a sud di Gravisca la stazione marittima di *Rapinium (Rasinium?)*, documentata anche come *Portus Columnae* (*Acta Sanctorum*, VI, pag. 72). La distanza di sei miglia da Gravisca è esattamente pari ai 50 stadi (km. 9,2) indicati da Strabone e corrisponde al luogo, un chilometro a sud della riva sinistra della foce del Mignone, dove è documentata, fino a tutto il Medioevo, l'esistenza di un porto.

---

[3] *Della Geografia di Strabone*, volgarizzata da F. Ambrosoli, III, Milano, P.A.Molina, 1855, p. 41.

[4] STRABONE, *Geografia*, L'Italia, traduzione e note di A.M. Biraschi, Milano, B.U.R., 1988, p. 107.

Almeno dall'857, lo scalo marittimo rientrava nei beni posseduti dal Monastero di Santa Maria del Mignone, come si evince da un privilegio rilasciato in quell'anno da Luduvico II all'abate Paltone: *In territorio Tuscano cellam Sanctae Mariae de Minione cum ipso monte Gosberti et gualdo, et Ripa Alvella et cum ipso portu de mare* [...].[5]

Il potente monastero sorgeva su una altura presso la riva destra del fiume, rientrava nella diocesi di Tuscania, ed apparteneva al distretto di Corneto (Tarquinia) come risulta dalla lettera con la quale nell'851 il papa Leone IV confermava a Virobono, vescovo di Tuscania, i confini della diocesi. In questo documento, il papa, tra le altre località poste in territorio cornetano *(in territorio corgnetanensi)*, indicava i possedimenti di Santa Maria *(Poppe Sanctae Mariae cum terris cultis et incultis, plagiis quoque et appenditiis suis vel cum omnibus eius pertinentiis).*

Nel 1118 il porto del Mignone apparteneva ancora ai beni di Santa Maria.[6]

Dal 1293, la *Margarita Cornetana* parla più volte di un «castello» e di un «porto di Marinello», situati presso la foce del fiume, nel territorio del Comune di Corneto. Prima di quella data il castello apparteneva personalmente a un certo Magalotto da Corneto.[7]

Per l'anno 1297, il regesto riporta l'atto con cui Pietro di Vico, prefetto di Roma, conferma «[...] a Nicoluccio di Bonaventura, podestà del comune di Corneto, che il Castello di Marinello, il quale si trova sul mare tra il fiume Mignone e il confine con il comune di Civitavecchia, già di proprietà del defunto Magalotto da Corneto, appartiene al territorio, al distretto ed alla giurisdizione di Corneto [...]».[8]

Nel 1310, è espressamente indicata l'esistenza del porto di Marinello e l'uso che se ne faceva: «Pello di Tebaldo dei signori di Tolfa Nuova, il quale ha caricato nel porto del castello di Marinello 54 moggi di grano e ve ne caricherà altri e 2, consegna a Gianni Rabuani, camerario del comune di Corneto, 13 fiorini d'oro, per il pagamento del dazio di 10 soldi per moggio relativo alla merce caricata in detto porto».[9]

---

[5] *Reg. Farf.*, doc. 300, III, p. 5.

[6] *Ibidem,* doc. 1318, V, p. 300.

[7] La *Margarita Cornetana*, regesto dei documenti a cura di P. Supino, Roma, Biblioteca Vallicelliana, 1969, n. 14, 284, 349, 379.

[8] *Ibidem*, cit., n. 284. Di questo documento esistono altre e due copie in *Cod. Vat.* 7144, ff. 19v-24v; *Cod. Vat.* 7931, ff. 134v-135v.

[9] *Ibidem*, cit., n. 379. Di questo documento si conservano altri e due esemplari in *Cod. Vat.* 7144, f. 65; *Cod. Vat.* 7931, ff. 177-178v.

Secondo un *Breviario Agostiniano*, stampato a Venezia nel 1453, il porto alla foce del Mignone sarebbe stato chiamato un tempo *Portus Jani* (= Porto di Giano) e poi sarebbe stato denominato Porto di Bertaldo. [10] La località è la stessa dove venivano indicati il castello ed il porto di Marinello.

Le medesime notizie sono ripetute pure in una iscrizione marmorea, in lettere gotiche, ritrovata alla fine del XVI secolo presso il porto. Il documento fu conservato nella chiesa di San Marco a Tarquinia.[11]

Lo scalo fu anche chiamato Porto d'Igo.[12]

Alle varie denominazioni usate durante il Medio Evo, preferiamo il nome *Rapinium*, attribuitogli in epoca classica dall'*Itinerario antonino.*

* * *

Consideriamo che nel passo in esame, Strabone ha elencato gli scali che si trovavano sulla costa del mare senza nemmeno menzionare i grandi centri, Vulci, Tarquinia e Cere, ai quali appartenevano.

Rimane, tuttavia, da spiegare come mai Strabone abbia qualificato il porto in questione come lo scalo marittimo dei Ceretani.

La risposta implica due passi dell'*Eneide* (VIII, 597; X, 183) che noi abbiamo ampiamente commentato in una serie di precedenti lavori, ed ai quali rimandiamo il lettore.[13] Qui ne riassumiamo il contenuto quel tanto che basta per potersi riallacciare e proseguire il discorso.

---

[10] M. POLIDORI, *Croniche di Corneto*, Tarquinia, S.T.A.S., 1977, pp. 17, 387, 388.

[11] *Ibidem. A proposito di Giano*, riferiva questa leggenda: «Vogliono molti che Giano sia l'istesso che Noè [...] Et dicono che Noè, con Gomero Gallo venisse in Italia [...] Et altri dicono che sette sono stati li Giani [...] Et il settimo fu Giano di Troia, che la città di Genua ampliò [...] E che questo Giano, per sua seconda o altra habitazione, eleggesse il territorio di Corneto, in quella contrada che hora è detta de Montarozzi o Cucumelletti, con collinette ad arte composte, che si credono sepolcri degl'antichissimi Progenitori [...]. Alcuni portano la favola di Tagete con asserir che Giano o Noè, venuto in questi luoghi et habitando le caverne, fu finto che fanciullo uscisse dalla terra, et che dopo d'haver insegnato in età perfetta molti riti coll'arte di indovinare, canuto divenisse, e poi, perché fece ritorno in Scitia, fu creduto che reso invisibile fosse rapito in cielo, perocché gli fu reso onore e culto divino» (pagg. 15-16).

[12] VALESIO-FALGARI, *Memorie istoriche della città di Corneto*, a cura di M. Corteselli e A. Pardi, Tarquinia, S.T.A.S., 1993, p. 135.

[13] A. PALMUCCI, *La virgiliana città di Corinto*, in «Atti e Memorie della Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova», LVI, 1988; *Il ruolo della città di Corito-Tarquinia nell'Eneide*, in «Atti...», LVIII, 1990; *Analisi della mitologia propedeutica alla figura di Dardano e alla città di Corito-Tarquinia nell'Eneide*, in «Atti...», LIX, 1991; *Ancora sugli antecedenti mitologici della figura di Dardano e della città di Corito-Tarquinia nell'Eneide*, in «Atti...», LX, 1992, *La figura di Dardano e la città di Corito-Tarquinia nell'Eneide (risvolti scolastici)*in *Latina Didaxis,* VII *Atti del Congresso*, Università di Genova, 1992.

Secondo Virgilio, Dardano, il capostipite dei Troiani era nato a Corito in Etruria. Nell'*Eneide*, il poeta canta che Enea, discendente di Dardano, torna in Italia, dopo la rovina di Troia, proprio perché l'Etruria era la terra di origine della sua stirpe.

Alcune versioni previrgiliane avevano narrato che lo sbarco di Enea era avvenuto in Etruria, alla foce del fiume Linceo (Mignone). Qui l'eroe incontrò Ulisse che gli chiese perdono, sposò Tirrenia o Roma sorella di Tarconte (eponimo di Tarquinia) e Tirreno; ed insieme a loro, si stabilì in Etruria. Poi tutti insieme andarono a colonizzare il Lazio *vetus*. La leggenda fu importata a Roma al tempo della monarchia dei Tarquini, finché, parallelamente al romanizzarsi degli ultimi Tarquini (Giunio Bruto, Tarquinio Collatino, ecc.), l'approdo di Enea fu trasferito nel Lazio *vetus*, sulla spiaggia di Laurento.[14] Virgilio, che era cittadino romano, ma che si vantava delle origini etrusche della sua Mantova, cercò un compromesso fra le due tradizioni, e spostò lo sbarco di Enea dalla foce del fiume Linceo a quella del Tevere che si trovava sul confine fra l'Etruria e il Lazio *vetus*.

Enea, dopo aver preso terra alla foce del Tevere, incorre nella ostilità dei Latini, dei Rutuli e degli Etruschi fuoriusciti da Agilla-Cere, per cui si reca in Etruria a chiedere aiuto a Tarconte che in quel momento si trova, con il suo esercito, presso la foce di un fiume che Virgilio (VIII, 597) chiama *Caeritis* (= fiume che si chiama Cere/Cerito, oppure fiume di Cere/Cerete o del Cerito).

La antica esegetica virgiliana di epoca romana, compendiata da Elio Donato (IV sec.) e Servio (V sec.), identificava questo fiume con il Mignone.

Servio (*All'En.*, VIII, 597), dice che il vero nome del *Caeritis* virgiliano è Mignone, così come palesemente lo è nell'altro passo in cui Virgilio dice che coloro che abitano a Cerete sono nei campi del Mignone *(Amnis autem Minio dicitur, ut «qui Caerete (cod. R.: Certe) domo qui sunt Minionis in arvis*). Elio Donato (*All'En.* VIII, 597) aggiunge che «Altri ritenevano che Cerete era il monte dal quale aveva preso il nome il centro abitato (*Alii Caerete* (cod. *F: Certe*) *montem putabant ob hoc appidum dictum*)». Precisa poi (*All'En.*, X, 183) che «il Mignone è il fiume della Tuscia che si trova a Nord di Civitavecchia «*(Fluvius est Minio Tusciae ultra Centucellas)*», cioè tra Civitavecchia *(Centumcellae)* e Tarquinia, deve in effetti sfocia.

---

[14] A. ALFOLDI, *Early Rome and the Latins*. The Univ. of Michingam Press, 1963; A. PALMUCCI, *Ancora sugli antecedenti* ..., cit.

Mentre Enea si trova presso questo fiume a chiedere aiuto a Tarconte, Virgilio dice che l'eroe «è giunto fino alla lontana città di Corito (*extremas Corythi penetravit ad urbes*)» (IX, 10).

Virgilio, che aveva spostato lo sbarco di Enea dalla foce del fiume Linceo a quella del Tevere, ora compiva un atto di riparazione verso la tradizione etrusca e spediva Enea in Etruria, a Corito, per chiedere aiuto a Tarconte che si trovava in quel momento presso la foce del fiume Mignone-*Caeritis* nel quale il poeta evidentemente riconosceva la leggendaria foce del Linceo (= Lucumone?)[15] dove Enea, secondo la tradizione filoetrusca era sbarcato al suo arrivo nella Tuscia, e si era alleato con Tarconte (Licofrone, 1240, sgg.).

Virgilio non nomina Tarquinia. Ma, poiché il Mignone sfocia a pochi chilometri da questa città, della quale Tarconte era re, e alla quale aveva dato il nome, noi abbiamo ritenuto opportuno rivalutare una antichissima tradizione secondo cui Corito era l'*alter nomen* con cui il poeta chiamava Tarquinia.

In alcuni nostri precedenti lavori sulla mitologia previrgiliana abbiamo constatato che Regisvilla, altra stazione marittima che Strabone elencava fra Cosa e Gravisca (principale porto di Tarquinia), era stato il punto da cui si mosse la mitica diaspora che condusse gli Etruschi a disperdersi in Grecia, nelle Isole Egee ed in Asia Minore.[16]

Sotto il profilo archeologico, Tarquinia e i Monti di Tolfa hanno restituito le più antiche e le più ricche testimonianze di epoca villanoviana e protovillanoviana, tanto che alcuni giudicano fuorviante l'espressione 'Civiltà villanoviana', coniata sul nome di Villanova, dove avvennero i primi ritrovamenti archeologici.

Lungo la valle del Mignone (a Allumiere) sono stati trovati anche frammenti di ceramica micenea, alcuni dei quali risalgono al XIV sec. a.C.

Infine, un esame condotto sugli specchi e sulla ceramica greca ed etrusca, rinvenuta nei territori di Vulci, Tarquinia, Cere e Veio, ha rivelato che almeno dal VII sec. a .C. gli Etruschi raffiguravano nella loro arte la leggenda di Enea sul senso di un trapianto della stirpe traina nella loro terra. Con ciò Alföldi ed altri hanno ipotizzato che a Vulci e a Veio si

---

[15] Il greco *Lynkeys* [Linceo, nome di persona che ha occhi lucenti) potrebbe stare al latino *Lygmon/Lucius* (Lucumone/Lucio; lucente) e all'etrusco *Lauchme* (Lucumone, gr. **Lygmon?*) come *lynx lynkos* (lince, dagli occhi lucenti) sta a *lynx-lyngos/lygmos* (singhiozzo, ma anche lince).

[16] A. PALMUCCI, *Analisi della mitologia, cit.*, p. 14; *Ancora sugli antecedenti cit.*, ct., pp. 21-32.

fosse praticato il culto di Enea fondatore, e che la leggenda fosse passata poi a Roma al tempo della monarchia dei Tarquini.[17]

I luoghi di questi ritrovamenti coincidono significativamente con l'Etruria compresa tra Veio e Regisvilla, dove si esaurisce il viaggio di Enea in Etruria cantato dall'*Eneide* e dove noi abbiamo individuato la città di Corito-Tarquinia patria di Dardano.

* * *

Nel proseguo del poema, Enea e Tarconte, dopo aver concluso un patto di alleanza, si imbarcano insieme, di sera, evidentemente da *Rapinium*, che era lo scalo marittimo di coloro che abitavano nella valle del Mignone-*Caeritis*, e pervengono, in pieno mattino, alla foce del Tevere.

Questo viaggio ripete la leggenda previrgiliana secondo la quale Enea, sbarcato in Etruria alla foce del Linceo (il Mignone), incontrava Ulisse, sposava Tirrenia o Roma sorella di Tarconte e Tirreno, poi insieme a costoro scendeva a colonizzare il Lazio *vetus*.

Il Mignone nasce da Poggio di Coccia (612 m.s.m.), presso i Monti Sabatini, a nord-ovest del Lago di Bracciano, detto Sabatino ai tempi di Virgilio. Da questi monti e da questo lago prese il nome la tribù Sabatina alla quale Mantova, patria del poeta, apparteneva. Si comprende la predilezione che Virgilio ebbe per questo fiume.

Scendendo verso il Mar Tirreno, il Mignone passa a circa venti chilometri dall'antica Agilla-Cere, piega a settentrione da dove aggira i Monti di Tolfa, infine, scorrendo fra questi monti e le colline di Tarquinia, va a sboccare nel mare a pochi chilometri da questa città. Durante il periodo etrusco, il corso del fiume delimitava in molti tratti il confine fra lo Stato di Cere e quello di Tarquinia, e in più punti entrava a far parte ora dell'uno ora dell'altro territorio.

Durante il sedicesimo secolo, il fiume portava ancora la doppia denominazione geografica di Mignone e di Cerito. Lo testimonia Leandro Alberti (1479-1543) nella *Descrittione di Tutta Italia*. Egli, dopo aver parlato delle varie etimologie del nome di Corneto (Tarquinia), aggiunge che «altri dicono che traesse quello nome di Corneto da Corito padre di Dardano e di Giaso».

Dice poi che «seguitando il lito della marina incontrasi nel fiume Mognone da Vergilio nominato Minio quando dice nel 10: *qui sunt Minionis in Arvis*» (*En.*, X, 183). Dice poi che il fiume si chiamò così in memoria di Minosse, re di Creta. Infine, abbandonate le reminiscenze

---

[17] Vedi nota n. 14.

letterarie e mitologiche, passa a fornire le informazioni di carattere più strettamente geografico, e dice che il Mignone «esce de i vicini monti, e drittamente scendendo quivi mette capo alla marina; anche si nomina Cerito, per uscire de i monti vicini a i Ceriti; di poi vedesi Città Vecchia [...]».[18]

L'informazione che, in sede puramente geografica, ci fornisce l'Alberti attorno al fatto che, ancora nel Cinquecento, il Mignone si chiamava anche Cerito, conferma l'esattezza di quanto, già in epoca romana, avevano riferito gli antichi esegeti dell'*Eneide*: *Caeritis [...] amnis autem Minio dicitur* (Il fiume *Caeritis* poi si chiama Mignone).[19]

* * *

Virgilio nell'enumerare i vari contingenti dei popoli che componevano l'esercito della Lega Etrusca, comandata da Tarconte, elenca, fra gli

---

[18] L. ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*, p. 36. Ranieri Sardo, nella *Cronaca di Pisa*, riferiva che, nel 1376, il papa Gregorio XI, proveniente da Avignone, attraverso Pisa, Piombino e Orbetello, «se n'andò a Cerreto (Cereto?); e quivi si diè commiato alle ghalee tucte et degli rimase in Chorneto, e lla nostra ghalea tornò in Pisa, chon tucta la ciurma a salvamento [...]».

Un'altra fonte dice che il papa sbarcò alla foce della Marta, ma questa foce non ha avuto un porto. Comunque, secondo il cronista pisano, il papa prese probabilmente terra nel porto (di Cereto?) che era presso la foce del Mignone-Cerito.

La fascia di terra stepposa e paludosa che corre sulla sponda sinistra della foce del Mignone, si chiama 'La Cerreta'. Probabilmente la denominazione è omofona, ma non omonima di Cerreta o Cerreto (bosco di cerri). Il nome poi del cosiddetto 'Bosco della Cerreta', che è un chilometro più a sud, in prossimità dell'antico porto, sembra denominare un bosco che si trova in una zona chiamata Cerreta, piuttosto che un bosco di cerri.

Nella prima metà del Settecento, un fosso chiamato ancora Cerrone correva sul confine di Corneto con Allumiere (Valesio-Falgari, *Memorie istoriche,* cit. p. 140). Doveva essere un affluente del Mignone o, comunque, doveva scorrere nella sua valle. Oggi l'idronimo è scomparso.

Un altro fosso, di nome Cerrino, scende parallelo al Mignone, dalla necropoli di Tarquinia; in prossimità della costa si apre in due rami, che vanno a sfociare l'uno nel porto di Gravisca, e l'altro in un punto intermedio fra Gravisca e il Mignone. Il territorio fra le due foci forma la vasta isola paludosa delle Saline.

Non so se gli idronimi Cerrino e Cerrone, e i toponimi Cerreto e Cerreta possano essere ricondotti alla radice del nome del fiume Cerito e delle antiche località di Cerio e Cerete.

[19] Secondo la testimonianza di Isidoro di Siviglia, il fiume iberico *Minho* (lat. *Minius*) aveva questo nome perché passava attraverso una regione ricca di cinabro (lat. *minius*) dal quale veniva estratta una sostanza rosso vermiglio molto usata dagli antichi nelle colorazioni. Il vocabolo *'minio'* è di origine mediterranea (Devoto), e si ritrova sia nell'idronimo ispano-latino *Minius* sia in quello etrusco-latino *Minio-onis.*

Si può ritenere che l'odierno fiume Mignone (lat. *Minio-onis*) abbia mutuato la forma del proprio nome da quella del cinabro (lat. *minium*) e dell'ossido di ferro che il fiume erode dalle rocce della zona metallifera dei monti di Tolfa e Allumiere.

altri, un gruppo omogeneo di trecento guerrieri composto da «coloro che abitano a *Caerete*, nei campi del Mignone, e Pirgi antica e Gravisca dall'aria malsana (*qui Caerete domo qui sunt Minionis in arvis / et Pyrgi veteres intempestaeque Graviscae*)» (X, 183-4).

A proposito di questi versi, Donato dopo aver identificato il Mignone con il fiume *Caeritis*, e la città di Cere con *Caerete*, riferisce che «altri ritenevano che *Caerete* era il monte che aveva dato il nome alla città (*Alii Cer(e)te montem putabant ob hoc oppidum dictum*)» (*Ad.* VIII, 597).

Il passo è difficile. Cautamente potremmo rintracciarvi il frammento di una tradizione secondo la quale il Mignone aveva il nome di *Caeritis* perché passava accanto ad un omonimo monte e ad una cittadina chiamata *Caere* o *Caerete* (che noi chiamiamo Cerete), probabilmente diversa dalla famosa Cere.

In questo caso, Virgilio potrebbe aver nominato il Mignone con l'appellativo di *Caeritis* in relazione a quel monte e a quella cittadina.

Il toponimo *Caerete*, indeclinabile, è una rara variante di *Caere*, che si riscontra solo in Virgilio (X, 183) e in Valerio Massimo (I,1,10) Ambedue le forme sembrano riferirsi alla città di Cere. Tuttavia, Elio Donato parla della esistenza di un monte Cerete, e di un centro abitato omonimo, ambedue situabili nei campi del Mignone *(Minionis in arvis).* Egli stesso spiega infine che questo fiume si trova a nord *(ultra)* di *Centumcellae*, cioè tra Civitavecchia (*Centumcellae)* e Tarquinia, dove in effetti sfocia. La foce del Mignone si trova a più di quaranta chilometri da Cere. Se ne deduce la possibilità che l'antica tradizione *(Alii putabant)* riferita da Elio Donato parlasse di una cittadina di Cerete, diversa dalla città di Cere, situata «nei campi del Mignone», cioè fra Civitavecchia e Tarquinia, e verosimilmente proprio presso la foce del fiume.

In questo caso, Virgilio avrebbe chiamato *Caeritis* il fiume Mignone perché scorreva accanto al monte Cerete ed alla cittadina omonima. Oppure, poiché *Caeritis* è una forma di genitivo che si trova solo in questo passo dell'*Eneide*, essa potrebbe indicare che il fiume si chiamava effettivamente Cerito. Infatti, nella sopraindicata descrizione del territorio di Corneto prodotta dall'Alberti, abbiamo la testimonianza che ancora nel Cinquecento, il fiume si chiamava anche Cerito.

Diodoro Siculo racconta schematicamente che, nel 308 a.C., i Romani, «attraverso il territorio degli Umbri, penetrarono in Etruria, che era ostile, ed espugnarono la piazzaforte di Cerio (gr. *Cairion*, lat. **Caerium*); poi, quando gli abitanti della regione inviarono ambasciatori per chiedere una tregua, i consoli stipularono una pace di quarant'anni con i Tarquiniesi e di un solo anno con gli altri Etruschi» (XX, 44, 8-9).

Le fasi interne di questa guerra sono narrate da Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.). Egli dice che «il console Decio costrinse con la paura i Tarquiniesi a rifornire di biade l'esercito romano, ed a chiedere una pace di quarant'anni [...]. Poi assaltò e conquistò alcuni luoghi che i Volsiniesi avevano fortificato, e, affinché i nemici non se ne servissero da rifugio, ne distrusse una parte. Infine, percorrendo e devastando il paese in lungo e in largo, seminò tanto terrore che il popolo etrusco chiese al console un trattato di pace. Questo fu negato, ma fu concessa la tregua di un anno a condizione che essi versassero ai Romani il denaro occorrente per pagare l'esercito in quell'anno, e fornire due tuniche per ogni soldato» (IX, 41, 5-7).

L'aggressione al popolo etrusco ebbe perciò due fasi. La prima è quella in cui i Romani, avendo conquistato la piazzaforte di Cerio, minacciarono la città di Tarquinia così da vicino che questa, per salvare la propria incolumità, fu disposta a fornire ai Romani la quantità di frumento occorrente per il loro esercito, e a rinnovare la pace quarantennale che già aveva stipulato nel 358 al termine della guerra contro Roma, combattuta a capo di una lega composta anche di Falisci e Ceretani.

La seconda è quella della guerra condotta contro gli altri Etruschi, per cui questi ottennero la tregua di un anno.

Nonostante l'omofonia con la città di Cere, la piazzaforte di Cerio non doveva trovarsi nello stato ceretano perché questo non era coinvolto nella guerra.

Già dal 351 a.C., dopo la resa incondizionata a Roma, la lucumonia di Cere era stata integrata nello stato romano, tanto che i suoi cittadini godevano della *civitas sine suffragio* che era una particolare forma di cittadinanza romana.

Il castello di Cerio doveva trovarsi nel territorio di Tarquinia se i Romani poterono costringere con la paura i Tarquinesi a rifornire di biade il loro esercito ed a rinnovare la pace quarantennale.

Provenienti dall'Umbria, i Romani dovevano essere penetrati facilmente fino alla piazzaforte di Cerio, scendendo lungo la valle del Mignone che segnava il confine dello stato tarquiniese con l'ormai inconsistente stato ceretano. Già nel 387 a.C., ancora al tempo della loro indipendenza, i Ceretani avevano permesso ai Romani di attraversare il loro territorio per sorprendere i Tarquinesi che avevano condotto un'incursione contro Roma nella valle del Tevere.

Non è facile localizzare con esattezza il castello di Cerio. Di primo acchito il pensiero corre a quella cittadina di Cerete che la tradizione riferita da Donato diceva esistere presso un'omonima collina che si trovava nei campi del fiume Cerito (Mignone).

La confusione dei nomi di Cerio, Cerete e del fiume Cerito (Mignone) con quello della città di Cere deve essere stata grande, e spesso gli scrittori devono aver attribuito alla più famosa Cere, luoghi e fatti non pertinenti.

Secondo Marta Sordi, la somiglianza del nome dell'oscuro castello di Cerio con quello dell'importante città di Cere avrebbe indotto gli storici romani e lo stesso Tito Livio a confondere e fraintendere gli avvenimenti delle due località.[20]

Il Mignone è un corso d'acqua geograficamente poco rilevante, eppure fu il fiume etrusco più famoso ed uno dei più conosciuti nell'antichità.

È il solo fiume etrusco citato da Virgilio. Ma la menzione non sarebbe bastata da sola a renderlo celebre se non fosse stata gravida delle implicazioni mitiche con Corito-Tarquinia, Enea, Ulisse e Tarconte.

Dopo Virgilio, nel 44 d.C., Pomponio Mela, nella *Geografia*, diceva: «Dall'altra parte del Tevere, ci sono Pirgi, il Mignone, Castronovo, Gravisca, Cosa, il Cecina e Pisa, località e fiumi etruschi».

Di tutta l'Etruria, il Mignone ed il Cecina sono gli unici fiumi menzionati da Mela. Pensiamo che solo le connessioni con Corito ed Enea, evocate dalle menzioni virgiliane, avevano potuto indurre il geografo ad includere questo piccolo fiume in una rassegna dove i corsi d'acqua di più grande rilievo, come la Marta, l'Armenta, l'Albegna, l'Ombrone e addirittura l'Arno sono ignorati.

L'*Itinerario Antonino* non lo menzionava, ma ricordava il porto di *Rapinium* alla sua foce.

Rutilio Namaziano lo nominava nel suo *Itinerario Poetico.*

Il Mignone era l'unico fiume dell'Etruria meridionale incluso negli elenchi dell'Anonimo Ravennate e di Guido.

La *Tabula Peutingeriana* non evidenziava il tracciato del fiume perché troppo piccolo rispetto a tutto il mondo allora conosciuto che la mappa abbraccia; ma, diceva «Fiume Mignone (cod. *F. Mindo*)» accanto ad un omonimo centro abitato caratterizzato dalla vignetta con cui la *Tabula* stessa indicava i bagni termali.

Vibio Sequestre (IV sec.) compilò ad uso scolastico un vocabolario contenente i nomi dei fiumi più conosciuti al mondo. Fonti della sua opera

---

[20] M. Sordi, *I rapporti romano-ceriti e l'origine della Civitas sine suffragio*, Roma, «l'Erma» di Bretschneider, 1960, p. 126:

Le *indutiae* di cento anni concesse a Cere nel 353 potrebbero essere dunque l'anticipazione e il fraintendimento delle *indutiae* concesse agli Etruschi nel 308 dopo la presa di *Cairion*; la somiglianza del nome dell'oscuro *frourion* e quello dell'importante città etrusca avrebbe generato, nella fonte di Livio, la confusione fra i due avvenimenti.

erano Silio Italico, Lucano e, soprattutto, Virgilio. Fra tutti i corsi d'acqua che l'Etruria offriva, egli nominò solo questo piccolo fiume, significando con ciò che quello era l'unico che esauriva non solo le reminiscenze virgiliane, ma anche il quadro mitico che si poteva offrire agli studenti in fatto di fiumi etruschi. Egli specifica poi che il Mignone desumeva il proprio nome dalla città di Mignone *(Minio a Minione)*.

Il motivo per cui scrittori e geografi privilegiavano in assoluto questo piccolo corso d'acqua doveva consistere proprio nella identificazione con il virgiliano fiume *Caeritis*.

Strabone non lo menzionò, tuttavia localizzò un porto dei Ceretani proprio nel luogo della sua foce. Egli scrisse il *Trattato di geografia*, qualche anno dopo la pubblicazione dell'Eneide, e verosimilmente si preoccupò proprio di menzionare il porto di *Rapinium*, che era lo scalo marittimo di coloro che abitavano nella valle del Mignone-Caeritis.

Giunti quasi alla fine del nostro lavoro, possiamo riassumere i seguenti punti.

1) L'esistenza di un centro abitato con bagni termali, omonimo del fiume Mignone (Vibio Sequestre, *Tabula Peutingeriana*).

2) L'identificazione del Mignone con il virgiliano fiume *Caeritis* (Donato, Servio).

3) La testimonianza del geografo Leandro Alberti circa il fatto che, ancora nel '500, il fiume si chiamasse pure Cerito.

4) L'oscura menzione di una tradizione che riteneva che *Caerete* fosse il nome di un monte e di una cittadina omonima (Donato).

5) La possibilità che questo monte e questa cittadina avessero dato l'appellativo di *Caeritis* al fiume Mignone.

6) L'esistenza della piazzaforte di *Caerium* in territorio tarquiniese (Diodoro Siculo).

7) L'esistenza di un porto dei Ceretani a 30-50 stadi da Gravisca (Strabone).

8) L'esistenza, in epoca romana, del porto di *Rapinium (Rasinium?)* alla foce del Mignone *(Itinerario Antonino)*.

9) La persistenza alla foce del fiume, durante tutto il Medioevo, di un porto variamente denominato.

La confusione fra le località e i nomi sopramenzionati dovette essere grande, e ancor più dovette essere quella fra questi oscuri nomi e quello della famosa Cere. Marta Sordi, come abbiamo visto, ipotizza che gli storici romani, compreso Tito Livio, abbiano riferito alla guerra che Tarquinia e Cere condussero contro i Romani, nel 358 a.C., i fatti accaduti a Cerio nel 308.

Può darsi che nemmeno Strabone, nel I sec. d.C., distinguesse più il nome degli abitanti di Cerio e/o Cerete da quello degli abitanti dell'antico stato di Cere assorbito dai Romani quattro secoli prima, così che ritenesse che costoro, per il fatto di esser chiamati Ceriti o Ceretani, fossero stati un tempo compresi nel territorio dello stato di Cere.

Il fatto che, in antico, il Mignone fosse denominato anche *Caeritis*, e che Virgilio dicesse che «coloro che abitano a Cere vivono nei campi del Mignone», ha indotto taluni a ritenere che il territorio di Cere giungesse fino alla foce di questo fiume. In tal caso, il porto di *Rapinium*, per trovarsi a un chilometro sulla sinistra della foce del fiume, sarebbe rientrato nel territorio Ceretano. La cosa potrebbe rappresentare un argomento decisivo in favore della nostra identificazione del «Porto dei Ceretani», di cui parlava Strabone, con quello di *Rapinium*.

Ma a costo di rinunciare a un vantaggio, dobbiamo far presente che, per testimonianza diretta di Rutilio Namaziano (IV-V sec. d.c.), il confine politico fra il territorio di Cere e quello di Tarquinia era in un punto intermedio fra *Pyrgi* (Santa Severa) e *Castrum Novum* (fra Santa Marinella e Civitavecchia).

Costui, nel raccontare il suo viaggio compiuto via mare dal porto di Ostia fino alla Gallia, dice che quando la nave aveva superato il tratto di mare che era davanti alla costa di Alsio e Pyrgi, allora «il nocchiero ormai indica i confini ceretani (*iam caeretanos demonstrat nauta fines*)», poi si dirige verso *Castrum Novum*.[21]

In latino, in senso lato, '*finis*' potrebbe significare anche territorio; ma nella scelta del significato bisogna notare che una nave che dal porto di Ostia si dirigesse, a Nord, lungo le coste dell'Etruria, incontrava dapprima Fregene, poi Alsio, che era dinanzi a Cere, infine Pirgi, che era oltre Cere. Pertanto, la particolare posizione geografica descritta da Rutilio dice che, nel momento in cui la nave si trovava ad aver oltrepassato il territorio di Pirgi, allora il nocchiero ormai *(iam)* indicò ai viaggiatori il confine del territorio di Cere. Infatti, anche durante l'alto Medioevo, il territorio di *Centumcellae* (Civitavecchia) giungeva fino al fosso Carcari, a Nord di Pirgi.[22]

Massimo Pallottino, ha inoltre osservato che la dipendenza politica e religiosa del territorio di *Aquae Tauri* (Civitavecchia) e dei monti di

---

[21] RUTILIO NAMAZIANO, *De reditu suo* (vv. 223-225): *Alsia prelegitur tellus, Pyrgique recedunt, Nunc villae grandes, oppida parva prius. I am Caeretanos demostrat nauta fines [...].*

[22] C. CALISSE, *Storia di Civitavecchia*, pp. 14 e 81.

Tolfa da Tarquinia potrebbe esser confermata dalle iscrizioni trovate nella stessa *Aquae Tauri*.[23]

La pertinenza al territorio di Tarquinia è documentata, ad *Aquae Tauri* ed in località Scaglia, dal tipo di tomba a camera scavata nella roccia, con pareti dipinte. Le tombe di *Aquae Tauri* hanno restituito pure una serie di materiali tipici di Tarquinia, come i cosiddetti umboni bronzei a testa di Acheloo o di animale.

Sui monti di Tolfa, una parziale influenza di Cere è documentata solo a Colle di Mezzo.[24] L'influenza culturale di Cere a *Castrum Novum* e nella bassa valle del Marangone denuncia, invece, il carattere di frontiera fra Tarquinia e Cere.[25]

L'omofonia di Cerito e Cerete con Cere non implica necessariamente che, in epoca storica, ci sia stata correlazione politica.

Comunque, le ragioni per le quali Virgilio, Donato e Servio chiamarono *Caeritis* il fiume Mignone, e dissero che «coloro che abitano a Cere vivono nei campi del Mignone», dovettero esser le stesse per le quali Strabone chiamò «Porto dei Ceretani» la stazione marittima che era alla foce del fiume.

Dunque, il passo di Strabone può esser letto così: «Da Gravisca a Pirgi ci sono poco meno di 180 stadi, mentre il porto dei Ceretani è a 30/50 stadi (da Gravisca). (Pirgi) possiede il tempio di Ilizia [...]».

* * *

Può essere ovvio proporre che i nomi del Mignone-*Caeritis*, del monte e della cittadina di *Caerete*, nonché della roccaforte di *Caerium* e del porto dei Ceretani si riallaccino a quella di un'unica località identificabile con la cittadina omonima del fiume Mignone, segnalataci da Vibio Sequestre e dalla *Tabula Peutingeriana*. Tuttavia, non ce la sentiamo, al momento di assommare quei nomi in una unica località né di identificarla. La più probabile dovrebbe essere l'antico porto etrusco-romano dei Ceretani, che Strabone poneva a 50 stadi da Gravisca, e che noi abbiamo identificato con il porto di *Rapinium (Rasinium?)* presso la foce del Mignone-Cerito. Ma, lungo il corso finale del fiume, esistevano nel Medio Evo piccoli centri come *Cencellae* o il potente monastero di Santa Maria del Mignone, che potrebbero essere stati edificati sui resti

---

[23] M. Pallottino, *Tarquinia*, Accademia Nazionale dei Lincei, Milano, 1937, pag. 573.

[24] O. Toti, *Allumiere e il suo territorio*, Comitato per le attività archeologiche della Tuscia, Roma, 1967.

[25] S. Bastianelli, *Centumcellae, Castrum Novum*, Roma, Istituto Studi Romani, 1981.

di precedenti centri etruschi o romani. Sui Monti di Tolfa, oltre alla cittadina medioevale, c'era un abitato etrusco con cui *Caerete* o/e *Caerium* potrebbero essere identificate.

Sistematiche ricerche archeologiche non sono state condotte né a Santa Maria, né a Cencelle, né alla foce del fiume. La piscina della stazione termale costruita sull'omonimo fiume Mignone, e riprodotta nella vignetta della *Tabula Peutingeriana*, non è stata nemmeno cercata, per cui, abbiamo preferito restare prudentemente sul piano delle sole deduzioni filologiche.

Ringrazio l'amico e collega dell'I.R.R.S.A.E. Liguria, Antioco Mossa, per il sostegno e la consulenza prestatami nella ricerca.

LIVIO VOLPI GHIRARDINI

LA 'PORTA DEI SETTE CIELI', NUMERI E GEOMETRIE DEL PORTICO PRINCIPALE DI SANT'ANDREA IN MANTOVA

Il problema principale posto dall'architettura del tempio di Sant'Andrea sta nell'individuare l'estensione del modello dell'Alberti e nello stabilire sino a quale livello si sia spinta la sua progettazione: fu un progetto di massima solo parzialmente «quotato in proporzione» od un esecutivo con tanto di dettaglio dei particolari? «Anche qui, come davanti a S. Sebastiano - sintetizza il Marani - il quesito fondamentale consiste nel chiedersi in quale misura l'Alberti sia presente nel tempio che vediamo».[1] Nella ricerca di una risposta esiste però una fondamentale differenza fra le due chiese: il San Sebastiano è stato in buona parte costruito mentre l'Alberti era in vita, e sappiamo quanto premesse al marchese Lodovico II la presenza dell'architetto per la buona riuscita dell'opera; tant'è che il 28 luglio 1463 gli scrive: «[...] pigliaremo questa confidentia de pregarvi non vi rincresca per contentamento nostro voler venir fin qui da nui perché, prima procedessemo più ultra a questa nostra fabrica de S. Sebastiano, voressemo pur intender bene il parer vostro [...]».[2] Le condizioni in cui viene costruito il Sant'Andrea sono invece mutate anzitutto perché l'Alberti muore proprio nel periodo compreso fra la demolizione della vecchia chiesa e la posa della prima pietra della nuova fabbrica, e poi perchè nel 1478 scompare pure Lodovico, committente attento e convinto estimatore dell'opera dell'Alberti. Quindi nel Sant'Andrea non possiamo avere l'assoluta certezza che le parti originarie della

---

[1] E. MARANI, *Architettura*, in *Mantova. Le Arti, II, Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI*, testo di E. Marani e Chiara Perina, Mantova, Ist. C. D'Arco per la Storia di Mantova, 1961, p. 129. Per esemplificare due possibili opposte ipotesi, si può citare Hubala, che ritiene l'Alberti responsabile del solo progetto generale (E. HUBALA, *Sant'Andrea in Mantua - Beobachtungen zur ersten Bauphase*, in *Leone Battista Alberti. Bericht überdie vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstaltete wissenscaftliche Arbeitstagung (7.- 9. März 1960)*, «Kunstchronik», XIII, 1960, pp. 354-356), e Wittkower, convinto dai dettagli della facciata «che i disegni dell'Alberti vennero qui accuratamente seguiti» (R. WITTKOWER, *Principî architettonici nell'età dell' Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964, nota 3 p. 55).

[2] A. S. Mn, Archivio Gonzaga, b. 2887, libro 41, c. 89 *r 1*.

chiesa siano state costruite nel pieno rispetto del disegno albertiano, neppure per quanto edificato durante tutta la prima fase edilizia che si protrae sino al 1494, lasciando la chiesa compiuta solo dal pronao al termine della navata.

Questo pensiero mi ha suggerito di sperimentare un'analisi metrica abbinata all'indagine archeologica: infatti la considerazione che l'Alberti, nel capitolo IX del *De re aedificatoria,* abbia esposto ed esemplificato il suo metodo per dimensionare gli edifici e le loro singole parti mi ha indotto a ipotizzare che, tramite una valutazione delle misure, si sarebbe potuto discernere il proporzionamento originario, ovvero individuare dove termina l'esecuzione del progetto primitivo e dove iniziano le integrazioni e le modifiche. Ho così tentato per questa via una risposta che vada oltre l'identificazione dei noti interventi integrativi fatti in epoca manierista, barocca e neoclassica e delle prime strutture, sulle quali esiste una discreta documentazione sino al 1479.[3]

La mia attenzione è caduta sul portico principale sia perché i lavori di restauro del suo fianco meridionale mi offrivano l'occasione per eseguire dei rilievi accurati,[4] sia perché questa parte di fabbrica non appare mai nella corrispondenza di Luca Fancelli, responsabile del cantiere almeno sino al 1480. Poi, la ridottissima quantità di notizie sul proseguo dei lavori dopo il 1480, il fatto che il portico non sia mai menzionato e la certezza che nel 1488 fosse terminato rendono ancora più stimolante questo tentativo.[5]

Pertanto, senza alcun preconcetto o prefigurazione, ho iniziato a decifrare l'edificio tramite rilievi direttamente condotti e ho ottenuto i primi risultati. In particolare, dallo studio iconometrico delle aperture del portico posso sostenere che la loro forma è totalmente aderente ai dettami dell'Alberti sul proporzionamento delle singole parti della fabbrica. Inoltre, insieme alla preminente presenza di rapporti numerici finiti, ho notato anche un uso simbolico del *numerus*, elemento riconducibile sicuramente alla costruzione originaria e, almeno in parte, anche all'ipotetico progetto albertiano.

---

[3] E. J. JOHNSON, *S. Andrea in Mantua, The Building History*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1975, App. II, pp. 64-75; C. VASIC VATOVEC, *Luca Fancelli architetto. Epistolario gonzaghesco*, Firenze, Uniedit, 1979, pp. 119-147.

[4] Il fianco meridionale del pronao è stato restaurato nel 1992 dalla ditta Billoni e Negri per conto e sotto la direzione della Soprintendenza per i Beni Artistici Storici per le Province di Brescia, Cremona e Mantova.

[5] La data 1488 è riportata nel tondo al centro del timpano triangolare del pronao.

Nonostante la copiosa messe di dati sino ad oggi raccolta intorno al tema che mi accingo a svolgere, qui mi limiterò, per ragioni di concretezza e di completezza, ad esporre i risultati relativi alle sole aperture del portico principale e al loro contesto. Infatti non sono in grado di trattare compiutamente tutto il pronao in quanto il mio lavoro si fonda, come già detto, su rilievi direttamente condotti ed eseguiti sfruttando le attrezzature predisposte per i vari interventi di restauro, che ancora non hanno interessato la facciata del pronao stesso; pertanto non ho potuto rilevarne le parti alte (fig. 1). Questa scelta potrebbe apparire, a prima vista, troppo circoscritta; invece i risultati raccolti permettono anche considerazioni di carattere generale. Comunque, al di là delle possibili implicazioni generali, i soli dati specifici di seguito riportati costituiscono un sicuro riferimento che, a mio avviso, ne giustifica la divulgazione.

LA GEOMETRIA DEL PORTALE PRINCIPALE D' INGRESSO.

Dal portico occidentale,[6] che precede l'ampia navata, si entra nella chiesa tramite tre porte, delle quali la centrale è di gran lunga più maestosa e solenne. Il suo portale marmoreo è composto da una cornice preziosamente intagliata secondo motivi vegetali e zoomorfi, da due piccole basi finemente lavorate, che staccano la cornice dal pavimento, e da una cimasa bassa e aggettante, che sovrasta il tratto orizzontale della cornice (fig. 2).

I motivi ornamentali del portale sono stati accuratamente studiati e non mancano le attribuzioni al Mantegna, alla sua scuola o ad artisti che gravitavano nella stessa area di influenza.[7] Ma non è su questo aspetto che cade il mio interesse primario: la pregevole opera di intaglio, così come le cromie più o meno lucenti per la presenza dell'oro,[8] appartiene all'ornato e pertanto, rispetto a ciò che vado a considerare, è cosa accessoria, aggiuntiva, quindi secondaria.[9] Per l' Alberti, infatti, la bellez-

---

[6] L'orientamento assunto è quello convenzionale o storico, in cui l'asse della chiesa, dall'abside alla facciata, va da oriente ad occidente. Rispetto all' orientamento magnetico l'asse della chiesa risulta quindi ruotato di circa 45° in senso antiorario.

[7] C. TELLINI PERINA, *La facciata e l'atrio* (seconda parte), in P. CARPEGGIANI e C. TELLINI PERINA, *Sant'Andrea in Mantova. Un tempio per la città del principe*, Mantova, Publi-Paolini, 1987, p. 81.

[8] ARCADIA RICERCHE S.R.L., *Relazione sui risultati delle indagini eseguite sul portale della chiesa di S. Andrea in Mantova*, in *Storia e arte religiosa a Mantova. Basilica Concattedrale di Sant'Andrea. L'atrio meridionale*, Mantova, Casa del Mantegna, 1991, pp. 103-124.

[9] «Da quanto precede mi pare risultare che, mentre la bellezza vera e propria è una qualità

za del tempio consiste nel rapporto che le singole parti di un edificio hanno fra loro, ovvero nell'integrazione razionale delle proporzioni in modo che ciascuna dimensione sia univocamente definita e che il tutto emani un armonioso equilibrio ed ispiri filosofiche riflessioni. «Senza questo organico equilibrio geometrico, nel quale - scrive Wittkower - ogni parte è in relazione armonica con le altre come le membra di un corpo, la divinità non potrà rivelarsi».[10] L'ornamento è invece cosa sovrapposta, applicata per dare una certa luce alla bellezza.[11] Se si vuole quindi arrivare al pensiero primo, ordinatore dell'idea originaria e dei rapporti architettonici in particolare, non ci si deve arrestare nel compiacimento dell'ornato, ma andare oltre e raggiungere la struttura intima, che è corpo e anima di ogni cosa.

Rimosso mentalmente ogni abbellimento del portale, resta da affrontare la ricerca dei criteri usati nel proporzionamento tramite i rapporti matematici e il ***numerus*** che fissa le dimensioni.

Sul proporzionamento delle «membra tutte», richiamandosi a Vitruvio,[12] l'Alberti dice: «del pari in ogni edificio, e soprattutto nel tempio, occorre conformare tutte le parti del suo corpo in modo che corrispondano interamente le une alle altre, al punto da poter agevolmente ricavare le dimensioni di tutte quante dalla misurazione di una sola di esse».[13] Dunque anche lo studio della geometria del portale principale della chiesa deve passare attraverso l'individuazione della sua lunghezza fondamentale e del sistema univoco di relazioni che, partendo dalla stessa lunghezza fondamentale, genera tutte le altre dimensioni.

Le misure del portale principale[14] e la loro comparazione mi fanno ritenere che la relativa lunghezza fondamentale sia data dalla larghezza libera in luce, ovvero dalla base interna AB (fig. 3). Infatti questa misura,

---

intrinseca e quasi naturale che investe l'intera struttura dell'organismo che diciamo 'bello', l'ornamento ha l'aspetto di un attributo accessorio, aggiuntivo, piuttosto che naturale» (L. B. ALBERTI, *L'Architettura (De re aedificatoria)*, VI, II, trad. di G. Orlandi, intr. e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 448).

[10] R. WITTKOWER, *op. cit.*, pp. 12-13.

[11] «[...] quaedam lux pulchritudinis [...]» (L. B. ALBERTI, *op. cit.*, VI, II, p. 449).

[12] VITRUVIO, *Dell'Architettura,* III, I, I.

[13] L. B. ALBERTI, *op. cit.*, VII, V, p. 558.

[14] Con riferimento alla fig. 3, le misure principali del portale maggiore sono: AB, base interna, cm 281.6 (b. 6 = cm 280.1); CD, base esterna cornice compresa, cm 422.0 (b. 9 = cm 420.2); AL, altezza interna, cm 560.1 (b. 12 = cm 560.3); CG, altezza esterna cornice compresa, cm 630.3 (b. 13 1/2 = cm 630.3); MN, base superiore della cimasa, cm 514.7 (b. 11 = cm 513.6); altezza della cimasa, a partire dalla cornice, cm 47.1 (b. 1 = cm 46.7).

se espressa in braccia mantovane,[15] è definita dal numero 6, «numero perfetto» eguale alla somma dei propri divisori (1+2+3 = 6), che, secondo i commentatori, Platone dice governare il «periodo» della generazione celeste (*La Repubblica*, VIII) e che Vitruvio indica, proprio nel libro dedicato ai templi (*Dell'architettura*, III), essere il preferito dai matematici. Ragionando d'ora in poi esclusivamente con misure espresse in braccia mantovane, si può subito notare che l'apertura della porta principale è di b. 6x12, con rapporto 1:2 fra base e altezza; che il rettangolo circoscritto alla sua cornice è di b. 9x13 1/2, quindi con rapporto 2:3 fra base e altezza; e che la cornice è larga tutt'intorno b. 1 1/2, quindi con rapporto 1:4 rispetto alla base interna. Da ultimo la cimasa si innalza e sporge sopra la trabeazione della lunghezza di b. 1, cioè un sesto della base interna.

Questi rapporti semplici intercorrenti fra due segmenti offrono solo un primo vaglio di immediata lettura. Infatti per l'Alberti «le dimensioni complete di un corpo [...] si connetteranno a tre a tre in base a determinati rapporti numerici tali che siano naturalmente 'armonici' ovvero concepiti secondo criteri esatti e precisi di diversa provenienza».[16] In particolare, nel determinare le dimensioni a gruppi di tre numeri «c'è poi un tipo di proporzioni che non è intrinseco dell'armonia e dei corpi, ma ricavato da altre fonti» quali la musica, la geometria e l'aritmetica. È questo il metodo dei medi proporzionali.

In effetti le misure necessarie e sufficienti per determinare il proporzionamento di ciascuna porta sono tre. Se si considerano le misure complessive della porta grande, espresse in braccia mantovane e riferite alla fig. 3, si trovano i seguenti numeri: 6, larghezza interna AB (in luce); 9, larghezza esterna CD (compresa la cornice); 12, altezza interna AL (in luce); 13 1/2, l'altezza esterna CG (compresa la cornice).[17] Considerando la prima terna è facile notare che, partendo dal 6, i due numeri che seguono si ricavano dal precedente aggiungendo il valore tre, infatti 6+3=9 e 9+3=12, e che la somma del primo e dell'ultimo, cioé 6+12 dà un valore che diviso per due dà 9, medio aritmetico fra 6 e 12. In altre parole, i valori 6,9,12 formano la sequenza in progressione aritmetica che determina le dimensioni della porta grande.

Se, invece, dopo le prime due misure, 6 e 9, si considera il valore

---

[15] Un braccio mantovano equivale a cm 46,69 (cfr.: A. CALZONA e L. VOLPI GHIRARDINI, *Il San Sebastiano dell'Alberti*, in corso di stampa).

[16] L. B. ALBERTI, *op. cit.*, IX, VI, p. 826.

[17] Vedi nota n. 14.

13 1/2, si nota che ciascuno di questi numeri si ricava dal precedente nel rapporto di uno a uno e mezzo, ovvero di due a tre. Infatti 6x3/2=9 e 9x3/2=13 1/2. In altre parole, i valori 6,9,13 1/2 formano la sequenza in progressione geometrica che pure determina le dimensioni della porta grande. Le misure del portale maggiore sono quindi concepite, come dice l'Alberti, «secondo criteri esatti e precisi di diversa provenienza».

Se si passa poi a considerare le misure medie fondamentali delle porte piccole del lato ovest del portico, sempre espresse in braccia mantovane e riferite alla fig. 3, si trovano i seguenti numeri: 4, base interna EF (luce); 6, base esterna AB (cornice compresa); 9, altezza interna CH (luce); 10, altezza esterna AI (compresa la cornice); 12, altezza totale AL (compresa la cimasa).[18] Si può ancora notare che, oltre alla presenza della sequenza in progressione aritmetica 6,9,12, ciascun numero della prima terna sta al precedente o al seguente nel rapporto di uno a uno e mezzo, sicchè questi numeri formano la sequenza 4,6,9 in progressione geometrica, che Wittkower chiama «progressione armonica albertiana».[19] Quindi anche le dimensioni delle porte piccole sono generate sia da una progressione aritmetica sia da una progressione geometrica nel rapporto di uno a uno e mezzo, ovvero di due a tre.[20]

Le quattro porte piccole (due passanti e due semplici nicchie) della parete ovest del portico offrono poi una caratteristica che induce a trattare la loro geometria unitamente a quella della porta maggiore. Infatti il loro disegno, completo di cornici e cimasa, risulta compreso in un rettangolo di b. 6x12, che si inserisce perfettamente nella luce libera della porta maggiore.[21] Mi sembra pertanto naturale proporre la costruzione di uno schema geometrico che associ il portale maggiore a quello delle porte minori (fig. 3).

Se ora si leggono contemporaneamente i due tipi di porte entro lo schema geometrico unitario in cui il più piccolo è contenuto nel più

---

[18] Con riferimento alla fig. 3, le misure principali dei portali minori, espresse in valore medio, sono: EF, base interna, cm 187.6 (b. 4 = cm 186.8); AB, base esterna cornice compresa, cm 275.9 (b. 6 = cm 280.1); CH, altezza interna, cm 421.0 (b. 9 = cm 420.2); AI, altezza esterna cornice compresa, cm 465 (b. 10 = cm 466.9); AL, altezza totale compresa la cimasa cm 560.7 (b. 12 = cm 560.4). N.B.: le altezze si riferiscono alle due porte e alle due nicchie del lato ovest del portico, in quanto le altre due porte minori a lato della maggiore risultano traslate in alto di circa cm 9.

[19] R. WITTKOWER, *op. cit*, p. 114.

[20] Rammento che il confronto è fatto con le sole quattro porte del lato ovest del portico, in quanto le due porte minori di ingresso della chiesa risultano traslate in alto di circa cm 9.

[21] Durante una campagna di rilievi, Marco Frascari ha osservato per primo la compenetrazione della geometria dei due tipi di porte.

grande, scegliendo le terne che definiscono ciascun tipo di porta tramite le sequenze in progressione geometrica: 4, 6, 9 e 6, 9, 131/2 (in quanto le terne in progressione aritmetica delle due porte coincidono), si ottiene la seguente sequenza in progressione geometrica:

4, 6, 9, 131/2

che descrive compiutamente lo sviluppo seguito secondo il rapporto costante di due a tre, ovvero secondo la consonanza *diapente* della scala musicale o quinta naturale.

I criteri usati nel dimensionamento complessivo di queste porte risultano chiaramente sviscerati e totalmente definiti, cosicché si potrebbe fare punto. Tuttavia la sequenza appena scritta contiene una struttura che merita attenzione ed approfondimento. Per evidenziare ciò che può sottendere è sufficiente moltiplicare per due tutti i termini della progressione in modo da ottenere solo numeri interi (cosa legittima in quanto il rapporto fra le lunghezze considerate è indipendente dalla unità di misura adottata). Si passa così dalla precedente sequenza a quella equivalente priva di frazioni:

8 , 12 , 18 , 27.

Quest'ultima progressione geometrica - la cui unità di misura è il mezzo braccio mantovano - ha come estremi i numeri terminali delle due note progressioni platoniche 1, 2, 4, 8 e 1, 3, 9, 27 (generalmente rappresentate nella forma di lambda) che, partendo dall'unità, si sviluppano nei quadrati e nei cubi del rapporto doppio e triplo.[22] Non si può pertanto non rilevare la possibile presenza del simbolismo e misticismo numerico delle leggi armoniche che governano l'universo e che Platone spiegò nel *Timeo* attraverso la serie dei sette numeri 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27, «che contiene in sé il ritmo segreto del macrocosmo e del microcosmo: poichè i rapporti fra questi numeri racchiudono non soltanto tutte le armonie musicali, ma anche la musica inaudibile dei cieli e la struttura dell'anima umana».[23] In particolare, nella proporzione che governa la creazione dell'universo, Platone dice che «i solidi non li congiunge mai un medio solo, ma due ogni volta».[24] Affermazione questa che fu contestata fin dall'antichità, sul piano geometrico e su quello matematico. Ma se, come numeri «solidi», si prendono gli estremi della progressione

[22] PLATONE, *Timeo*, 35b-37b; cfr. L. B. ALBERTI, *op. cit.*, XI, V, p. 819, nota 3. Le due quaterne sono dette anche pitagoriche sottintendendo così una loro origine precedente a Platone.

[23] R. WITTKOWER , *op. cit.*, pp. 103-104.

[24] PLATONE, *Timeo*, 32b.

appena detta, che è alla base del proporzionamento delle porte di ingresso della chiesa, ovvero i numeri cubici del rapporto doppio e triplo, cioé 8 e 27, questi sono effettivamente legati da due medi, il 12 e il 18, sicché si ottiene la proporzione continua, secondo l'esempio già formulato da Proclo, 8:12 = 12:18 = 18:27.

Questi risultati pongono un serio interrogativo: ci troviamo di fronte ad un fatto non premeditato, quindi involontario, o ad un'approfondita lettura della cosmogonia pitagorica e platonica? Difficile sentenziare, ma forse è ancora più difficile sottrarsi al richiamo albertiano, che bandisce le scelte casuali. Io ho ceduto al suo fascino[25] e, in ossequio alla concezione cosmica esposta da Platone, ho chiamato l'ingresso principale del tempio-reliquiario di Sant'Andrea 'porta dei sette cieli'.[26]

Sulla progressione 8,12,18,27 si può poi fare un'ulteriore considerazione. Infatti questa è satura di rapporti precisi, poiché collega i valori cubici 8 e 27, cioè quelli tridimensionali propri dello spazio architettonico;[27] perciò nulla può essere più aggiunto, e neppure tolto, senza distruggere l'armonia dell'insieme. Ovvero, come dice l'Alberti, «per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio».[28]

Se invece si esaminano le aperture delle porte come aree, quindi in modo bidimensionale tramite il solo rapporto fra base e altezza della 'luce', considerate le lunghezze come corde, l'apertura maggiore è un *diapason* (1:2) e quella minore è un doppio *diapente* (4:9). Può essere ora interessante osservare che, nella tipologia albertiana delle aree, suddivise in tre gruppi, l'apertura centrale della chiesa trova corrispondenza proprio nel modello centrale, il migliore del gruppo di mezzo, mentre le aperture laterali, cioè le minori, trovano riscontro nel modello che subito segue.

---

[25] Se il Petrini ritiene che i rapporti rilevati nella cappella del Santo Sepolcro derivano «dalla serie dei numeri platonici», a maggior raione lo si può affermare nel nostro caso (G. PETRINI, *La cappella del Santo Sepolcro nella ex chiesa di S. Pancrazio in Firenze*, in *Toscana e Terrasanta nel Medioevo*, Saggi raccolti e ordinati a cura di F. Cardini, Firenze, Aliena ed., 1982, pp. 339-343: 341.

[26] I sette numeri della progressione 1,2,3,4,8,9,27 determinano la posizione, rispetto alla terra, dei sette circoli dei corpi celesti (PLATONE, *Timeo*, 36d).

[27] «Secondo gli scritti di Pitagora si riteneva che in questi numeri e proporzioni fosse stata composta e resa perfetta la struttura dell'anima e del mondo intero. E dal dispari come dal maschile, e dal pari come dal femminile, da questi poteri uniti, tutto è generato. Ma nel cubo dell'uno e dell'altro, essi dicevano, l'opera si compiva. Poiché nessuno può procedere al di là di una terza dimensione, né in lunghezza, né in altezza, né in profondità.» (F. GIORGI, *Harmonia mundi totius*, Venezia 1525, f.81*v*).

[28] L. B. ALBERTI, *op. cit.*, VI, II, p. 446.

L'Alberti infatti scrive: «Pure tre [tipi di proporzioni 'semplici'] si attagliano alle aree medie. La migliore delle quali è quella doppia [*diapason*]; ad essa fa seguito un'area che si ottiene raddoppiando la *sesquialtera* [*diapente*]».[29] Prende così forma nel costruito un ordine gerarchico fra le porte che rispecchia fedelmente la loro funzione.

LA PARETE DEL PORTALE PRINCIPALE.

E' quindi logico soffermarsi anzitutto sulla parete che ospita l'ingresso principale della chiesa sia per le possibili relazioni col portale appena esaminato sia perchè la sua altezza coincide con la quota superiore dell'ordine regolare del pronao, il quale delimita tutte le aperture del portico, comprese le nicchie che accompagnano le porte della facciata ed il fornice laterale (fig. 1.b).

La base di questa parete misura b. 15 ed è così ripartita (fig. 4): al centro l'apertura dell'ingresso principale di b. 6 (ovvero b. 3x2), poi la cornice del portale di b. 1 1/2 (ovvero b. 3/2), infine ai lati uno spazio libero di b. 3.[30] Considerando la successione degli intervalli di questa base si può scrivere la sequenza:

3, 3/2, 3x2, 3/2, 3

e, sommando i termini riferiti al portale (porta e cornice), si ha: 3, 3/2+3x2+ 3/2, 3, ossia la sequenza numerica:

3, 3x3, 3.

In tutti e due i modi si ottengono sequenze basate sul numero 3, in combinazione o no col numero 2, a seconda di come si raggruppano gli elementi.

La base di questa parete può essere considerata elemento fondamentale nel dimensionamento della chiesa o di parte di essa, così come la larghezza della navata. E' quindi interessante osservare come essa dipenda dal 3, numero sacro per eccellenza, che insieme al 2 costituisce la base della numerazione «procreativa».[31] L'altezza della stessa parete è poi pari

---

[29] L. B. ALBERTI, *op. cit.*, IX, X, p. 824.

[30] Con riferimento alla fig. 4, abbiamo rilevato le seguenti misure: AB = cm 723,0 (b. 15 1/2 = cm 723,7); CD = cm 703,7 (b. 15 = cm 700,3); CE = cm 144,5 e FD = cm 137,7 (b. 3 = cm 140,1); CM = cm 990,5 (b. 15 x $\sqrt{2}$ = cm 990,4). Per completezza vedi anche le note n. 32 e n. 40.

[31] I numeri 2 e 3 aprono la serie dei numeri primi. Anche per l'Alberti il primo numero è il due: «primum esse numerum fortassis licebit dicere dualitatem» (L. B. ALBERTI, *op. cit.*, IX, VI, p. 831).

alla diagonale del quadrato costruito sulla base di b. 15,[32] e definisce, come già detto, la quota superiore dell'ordine regolare.

Queste corrispondenze, unitamente a quelle del portale maggiore, permettono alcune deduzioni anche di ordine pratico. Anzitutto la definizione del piano orizzontale di riferimento per la misura delle altezze di tutta la facciata. Infatti si può dimostrare che la base del portale è rimasta altimetricamente invariata, nonostante i rifacimenti, e quindi il piano orizzontale che passa per tale base può essere assunto come riferimento delle misure originarie del pronao.[33] Secondariamente, non è possibile inserire in questo contesto geometrico compiuto alcun ulteriore elemento, quale la finestra presente nella *Veduta della facciata di S. Andrea*, opera di anonimo del Settecento recentemente ripubblicata,[34] senza creare un disarmonico contrasto col tutto.[35] Ciò peraltro coincide con la rappresentazione della facciata di Sant'Andrea eseguita nel 1515 da Hermann Vischer il Giovane e pubblicata per la prima volta da Lotz,[36] dove non v'è traccia della finestra.

IL FORNICE MERIDIONALE E I BRACCI LATERALI DEL PORTICO

Sposto ora la mia ricerca sui bracci laterali del portico. Durante i lavori di restauro eseguiti nel terzo decennio dell'Ottocento furono sostituite le cornici di marmo del fornice che apre il portico sul lato sud verso la chiesa di San Lorenzo;[37] i segni di questo intervento sono ben

---

[32] L'altezza dell'ordine minore (sotto fascia) misurata sul fianco meridionale e riferita alla base della parete del portale maggiore (dislivello fra le due basi di riferimento: Δh = cm 4.3, a causa della pendenza del pavimento verso l'esterno) è di cm 988,2 (b. $21_{2/12}$ = cm 988.3); la stessa altezza misurata a fianco del portale principale è pari a cm 990,5 (b. 15 x $\sqrt{2}$ = cm 990.4). Vedi nota n. 40.

[33] Nei miei rilievi, il valore altimetrico zero è associato al piano orizzontale di riferimento passante per la base del portale principale.

[34] La *Veduta della facciata di S. Andrea*, di Anonimo del XVIII sec., attualmente presso l'Università Tecnica di Berlino, è stata ripubblicata in *Storia e arte religiosa* ..., cit., p. 47.

[35] Come già precedentemente detto, il disegno del portale è saturo di rapporti precisi.

[36] W. Lotz, *Zu Hermann Vischer d. J. Aufnahmen italienischer Bauten*, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, p.171 fig. 124, p.174; cfr. P. Carpeggiani e C. Tellini Perina, *op. cit.*, p. 60 fig. 33.

[37] L'ingegnere Pianzola in data 16 luglio 1831 così scrive alla Fabbriceria della Basilica sotto il titolo *Opere addizionali proposte*: «2. Tre archivolti di marmo alle aperture che mettono

visibili nella parete esterna, dove i vecchi intonaci dipinti sono stati demoliti e rifatti in corrispondenza ai nuovi inserti marmorei.[38] Le misure del portale andrebbero quindi assunte con cautela, ma nulla lascia intendere che i loro valori si discostino da quelli originari.

Con riferimento alla fig. 5, si nota che la geometria del fornice è definita da due rettangoli, uno, il minore, ABFE, compreso in luce fra la base e la linea di imposta dell'arco, l'altro, il maggiore, CDHG, circoscritto alla cornice.[39] Confrontando i due rettangoli si nota che esiste un costante rapporto di 1 a 1+3/4, ovvero 4:7, fra base e altezza e che, pertanto, si può scrivere la seguente relazione, espressa dapprima come rapporto fra segmenti e poi fra i corrispondenti valori in braccia:

$$AB : AE = CD : CG$$
$$5 : 8\,9/12 = 7 : 12\,3/12.$$

In altre parole, le altezze dei due rettangoli si ottengono moltiplicando per 7/4 le rispettive basi, espresse in braccia dai numeri interi 5 e 7.

Se, invece di confrontare i lati di ciascun rettangolo, si considerano i rapporti fra i corrispondenti lati dei due rettangoli, similmente a prima si può scrivere la relazione:

$$AB : CD = AE : CG$$
$$5 : 7 = 8\,9/12 : 12\,3/12$$

che regola il passaggio fra un rettangolo e l'altro tramite il rapporto 5:7, che qualcuno ritiene essere il modo commensurabile (ovviamente approssimato) per scrivere la proporzione fra il lato di un quadrato e la sua diagonale.[40] In conclusione, partendo da una qualsiasi misura del fornice, si ricavano tutte le altre tramite i rapporti 4:7 e 5:7.

---

rispettivamente al portico e al campanile. Nel contratto è contemplata la posizione degli stipiti di marmo sagomati soltanto alle spalle verticali di esse aperture [...]» (E. J. JOHNSON, *op. cit.*, App. VII, pp. 95-96).

[38] Vedi nota n. 4.

[39] Le misure rilevate sono: AB = cm 233,2 (b. 5 = 233,2 cm); AE = cm 410,0 (b. 8 9/12 = 408,6 cm); CD = cm 323 (b. 7 = 326,9 cm); CG = cm 571,0 (b. 12 3/12 = 572,0 cm). Il rettangolo minore, ABFE, ha per lati: la luce libera AB (base dell'apertura), di b. 5, e l'altezza AE della linea di imposta dell'arco, di b. 8 9/12; l'altezza AE supera la base AB di 3/4 della stessa base, infatti 5x(1+3/4) = 8 9/12. Il rettangolo maggiore, CDHG, ha per lati la base totale del fornice CD, cornice compresa, di b. 7, e l'altezza totale in chiave CG, cornice compresa, di b. 12 3/12; anche in questo caso l'altezza CG supera la base CD di 3/4 della stessa base, infatti 7x(1+3/4) = 12 3/12.

[40] Il rapporto fra la diagonale e il lato di un quadrato è $\sqrt{2}$:1 = 1,4142..., mentre il rapporto 7:5 = 1,4 (diff. -0.0142) e il rapporto 10:7 = 1.4285... (diff. +0.0143). Nella pratica è assai difficile, se non impossibile, distinguere con certezza tramite dei rilievi quale di questi rapporti si intendesse usare, dato il piccolo scarto che intercorre tra i loro valori. La soluzione va quindi

Se ora si consideria la parete che contiene il fornice e che chiude internamente il braccio laterale sud del portico,[41] si può osservare che è geometricamente formata da un rettangolo di base b. 11 e altezza di b. 141/2 sormontato da una lunetta semicircolare di raggio b. 51/2. La base è suddivisa dall'apertura del fornice nei seguenti intervalli: 3, 5, 3; mentre l'altezza è composta da una campitura di b. 14 sovrastata da una fascia di mezzo braccio; in totale, il rettangolo più la lunetta raggiungono nel punto di chiave la quota di b. 20 esatte, che è l'esatta metà della quota del piano di calpestio coperto dall''ombrellone' e della larghezza interna della navata.[42]

Tutti questi valori risultano essere fra loro collegati tramite un proporzionamento esclusivamente matematico-numerico e rigorosamente commensurabile. Unica eccezione l'altezza della parte del portale principale che, come si è visto, misura b. $15\sqrt{2}$, ma che potrebbe anche misurare b. 15x7/5, data la piccolissima differenza fra questi due valori e le ineluttabili imprecisioni, prima di esecuzione e poi di rilievo.

In pratica ho già raggiunto il mio scopo di raccogliere e valutare misure e rapporti per stabilire la ragione che li governa. Tuttavia, avendo svolto la mia ricerca sulle aperture del portico e sui relativi ambiti, prima di concludere desidero esaminare anche l'ultimo elemento architettonico compreso entro l'ordine regolare: le nicchie esterne.

LE NICCHIE

Le nicchie completano la geometria delle aperture del portico, essendo strettamente collegate alle porte sottostanti. Le loro misure di base riprendono esattamente quelle corrispondenti delle porte piccole,

---

cercata più nell'insieme del procedimento usato che non nella valutazione del singolo dato. Per una comparazione del valore $\sqrt{2}$ in Vitruvio e in Alberti cfr. V. Zoubov, *Quelques aspects de la théorie des proportions esthétiques de L. B. Alberti*, in *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance. Travaux et documents*, t. XXII, Genève, Librairie E. Droz, 1960, pp. 54-61; per il rapporto 10:7 cfr. J. Andrews Aiken, *Leon Battista Alberti's system of human proportions*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIII, 1980, p. 68-97.

[41] Il fornice del lato nord sembra simmetrico a quello sud; invece non è passante: offre semplicemente un passaggio, occultato dietro il grande portone che ne occupa tutta la luce.

[42] I miei rilievi forniscono i seguenti valori:

a) valore della quota del piano di calpestio sotto l''ombrellone': m 18.72 (b. 40 = m 18.68);

b) valore medio della larghezza della navata, dedotto lo spessore dell'intonaco: m 18.65 (b. 40 = m 18.68).

ovvero b. 4 per la base della luce libera e b. 6 per la base comprensiva della cornice.[43] Come sempre, per definire il loro disegno bastano tre valori. Con riferimento alla fig. 6, in cui sono evidenziati i rettangoli fondamentali ABFE e CDHG, questi valori possono essere raccolti nella seguente progressione aritmetica, i cui termini sono espressi dapprima come misura in braccia e poi come definizione dei corrispondenti segmenti lineari:[44]

4, 6, 8
AB, CD, DH.

Notiamo che qui non si ripete la «progressione armonica albertiana» 4,6,9 delle sottostanti porte piccole, essendo questa sostituita dalla progressione aritmetica 4,6,8, che, per analogia, potremmo chiamare 'progressione aritmetica albertiana' essendo l'esempio che l'Alberti dà per il medio aritmetico: «*mediocritas quam aritmeticam dicunt*».[45] Quindi nessuna monotona ripetizione ma, come dice l'Alberti, quella piacevole varietà «che dà un sapore gradevole a tutte le cose, se poggia sull'unità e sulla corrispondenza reciproca».[46]

Termina qui l'esposizione dei dati raccolti, necessaria per comprendere il sistema proporzionale adottato nella parte bassa del portico. Questo sistema aritmetico-numerico trova poi riscontro nella parte superiore unicamente nelle strutture interne principali, ma non più nel dettaglio, dove per la prima volta viene introdotto un proporzionamento grafico-geometrico, denunciando così un sostanziale mutamento di pensiero.[47] Infatti fra chi progetta unicamente entro un sistema metrico razionale e commensurabile, tramite rapporti semplici - fondamentalmente secondo lo schema armonico pitagorico, in cui i toni possono misurarsi spazialmente - e chi procede con riga e compasso esiste una profonda divergenza nel considerare la natura delle cose e la loro rappresentazione ideale.

---

[43] Le misure sono state rilevate nella nicchia del fianco sud e, con riferimento alla fig. 7, si hanno i seguenti valori : AB = cm 187,5 (b. 4 = 186,7 cm); CD = cm 281 (b. 6 = 280,0 cm); CG = cm 369,0 (b. 8 = 373,5 cm).

[44] Al posto della terna 4, 6, 8, può essere assunta la terna 4, 5, 6 che trova corrispondenza in AB, BF, CD, ma il risultato non cambia; ambedue le terne definiscono completamente la geometria del tutto e ambedue sono progressioni aritmetiche.

[45] L. B. ALBERTI, *op. cit.*, IX, VI, p. 833.

[46] L. B. ALBERTI, *op. cit.*, I, X, p. 68.

[47] Il proporzionamento grafico-geometrico contenuto nella parte superiore del pronao è da me esposto in *La geometria degli spazi sotto l'«ombrellone» del Sant'Andrea in Mantova* (di prossima pubblicazione).

CONCLUSIONI SUL PROPORZIONAMENTO

Come avevo premesso, i rilievi completi condotti sulle aperture comprese entro l'ordine regolare del portico principale e sui loro ambiti hanno permesso di evidenziare un preciso indirizzo aritmetico-numerico nel proporzionamento architettonico, nonostante il campo di esplorazione sia stato limitato per motivi di forza maggiore. La scelta di numeri interi e di rapporti semplici (ad esempio 1:2, 2:3, 5:7, ecc.) è presente sia nelle opere architettoniche albertiane sia, più in generale, nell'atteggiamento rinascimentale verso la natura e il corpo umano, le cui parti si ritenevano regolate dal 'numero'. In particolare ho rilevato terne di numeri che proprio l'Alberti riporta nel *De re aedificatoria* come esempio di *mediocritas* aritmetica e geometrica per il proporzionamento architettonico, e ho fornito prova di come il numero, unitamente alla delimitazione ed alla collocazione, riesca a conferire unità e corrispondenza fra i vari elementi architettonici combinandosi in una varietà di rapporti.[48]

A verifica di quanto detto, posso dimostrare che tutte le parti qui considerate sono state conformate «in modo che corrispondano interamente le une alle altre, al punto da poter agevolmente ricavare le dimensioni di tutte quante dalla misurazione di una sola di esse». Per fare ciò inizio dalla base del portale principale sino a raggiungere la misura più lontana dal centro del portico: la base della testa del braccio laterale, pari a b. 11; poi posso anche ritornare al punto di partenza percorrendo un'altra via.

Dalla larghezza interna della base del portale principale, di b. 6, tramite un doppio passaggio col rapporto 2:3, si ottiene l'altezza della relativa cornice, pari a b. 13 1/2, su cui si imposta la soprastante cimasa alta un sesto della base, ovvero b. 1, raggiungendo così l'altezza di b. 14 1/2; questa altezza è anche quella dell'imposta della volta a botte dei due bracci laterali del portico, la quale volta raggiunge in chiave l'altezza di b. 20, valore di fondamentale riferimento essendo pari ad un mezzo della larghezza della navata e ad un terzo della relativa altezza; la differenza b. 20-14 1/2 dà b. 5 1/2, che rappresenta la misura del raggio della lunetta alla testa del portico; di conseguenza la lunetta ha per base un diametro pari a b. 5 1/2 x 2 = 11. Ecco quindi trovato il valore 11 che misura la base della testa del portico. Sotto la lunetta c'è poi una fascia di b. 1/2, per cui la parete di testa è alta b. 14, esattamente come le due

---

[48] «[...] numerus, et quam nos finitionem nuncupabimus, et collocatio» (L. B. ALBERTI, *op. cit.*, IX, V, p. 815); cfr. *ivi*, I, X, p. 68.

pareti laterali che, essendo lunghe pure b. 14, risultano dimensionate *ad quadratum*. Il 14 è medio proporzionale fra 15 e 13, dove 13 è la misura della base della torre scalare appena oltre il fornice della testa del portico[49] e 15 è la misura della parete centrale del portico, dove è inserito il portale principale tramite la successione 3, 3x3, 3; dal valore centrale, pari a 9, si ritorna alla misura 6 di partenza tramite l'inverso del rapporto 2:3 che, oltre a governare le proporzioni del portale maggiore, è anche la *ratio* della sezione della navata.

La costante aderenza del proporzionamento di questi elementi architettonici al pensiero albertiano mi porta anzitutto a sostenere che il modello seguito esce dalla scuola del Maestro. Il fatto poi che gli stessi elementi siano fra loro collegati in modo così stretto è la prova che chi ha dimensionato una parte ha pure dimensionato tutte le altre qui considerate. Se nella direzione dei lavori, dopo il Fancelli, fosse intervenuto un artista pure impegnato a progettare secondo criteri matematici commensurabili, noi non avremmo mai potuto distinguere dove la progettazione iniziale terminasse e dove iniziassero le integrazioni, le aggiunte e le varianti. Invece le cose non andarono così. Infatti nelle parti alte interne del pronao, quindi ancora nell'ambito della prima campagna di lavori, si innestò un dimensionamento grafico-geometrico. Il netto stacco creatosi dimostra la fine di un periodo di assoluta e rigorsa osservanza al pensiero albertiano e, contemporaneamente, la compattezza e l'omogeneità di quanto qui esaminato.

Dalle informazioni e dalle considerazioni esposte si deduce che il progetto esecutivo di questa parte del tempio può essere solo di chi ebbe «modo de notarlo in proportione», e poiché sino ad oggi non risulta che alcuno, tranne l'Alberti, abbia dichiarato di assumersi tale impegno,[50] posso affermare con certezza che tutte le parti qui dimensionate secondo il metodo aritmetico-numerico derivano dall'originario modello.

---

[49] La base della torre scalare posta sul fianco sud del pronao misura, escluso l'intonaco, m 6,06 (b. 13 = m 6.07).

[50] «[...] Sel ve piaserà, darò modo de notarlo in proporzione. Raccomandandomi alla vostra signoria. Servitor vostro Baptista de Albertis». Così scriveva l'Alberti al marchese Ludovico riferendosi al proprio modello per il Sant'Andrea. (E. MARANI, *La lettera albertiana del 21 ottobre 1470*, in *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, 1472-1972 (Mantova 25-26 aprile 1972)*, Mantova, Biblioteca Comunale di Mantova, 1974, App. I, pp. 427-431).

NUMERI E VALENZE SIMBOLICHE.

Il risultato principale che mi ero prefisso di raggiungere consisteva nell'individuare tramite l'iconometria le parti del portico costruite secondo il modello albertiano; in questo studio ho volutamente trascurato l'apparato iconografico in quanto sicuramente eseguito per ultimo e, quindi, con tutta probabilità aderente ad un clima culturale successivo alla stagione albertiana. Ora che sono approdato a dei risultati omogenei e chiari per le strutture e gli elementi architettonici principali della parte inferiore del pronao - nell'ambito di quanto mi è stato possibile esplorare direttamente - posso anche interrogarmi sul significato delle decorazioni presenti e di quelle di cui si ha memoria.

Dalle descrizioni dello storico ecclesiastico Ippolito Donesmondi e da quanto dell'originario decoro è giunto sino a noi, posso affermare che all'interno del portico e sulla sua facciata si sviluppò a tutto campo il programma celebrativo di Cristo imperniato sulla conservazione e sull'esposizione della sacra reliquia del «Preziosissimo Sangue». Infatti all'inizio del '600 il Donesmondi scriveva che sui fianchi del portale maggiore della «loggia avanti la chiesa sono due figure, una di Sant'Andrea, e l'altra di San Longino»[51] ambedue di notevole altezza, sino a raggiungere la cornice del portale stesso; sopra questo, a tutta campitura sino alla trabeazione dell'ordine minore, erano poi «i dodici Apostoli [...] di mano d'Antonio Correggio, ne i primi tempi, ch'egli imitava il Mantigna»;[52] i quali, come scriverà più tardi il Cadioli, «stanno in atto di riguardare la figura del Redentore salire al cielo, che v'è anch'ella dipinta [nel tondo] superiormente alla sovrapposta cornice».[53] Tenuto conto delle dimensioni delle varie figure, così come appaiono nella citata *Veduta* di anonimo,[54] si può osservare che le decorazioni pittoriche coprivano tutta la parete del portale; si può pertanto rimuovere dalla mente la finestra che appare nella *Veduta* sopra il portale e ricostruire sulla parete stessa quell'unitario disegno dei dodici apostoli che la finestra interruppe e deturpò[55] (fig. 4).

---

[51] I. DONESMONDI, *Dell'istoria Ecclesiastica di Mantova*, II, Mantova, A. e L. Osanna, 1616, p. 49.

[52] *ibid.*

[53] G. CADIOLI, *Descrizione delle Pitture, Sculture, ed Architetture che si osservano nella Città di Mantova, e ne' suoi Contorni*, a cura di L. Pescasio, Mantova, Editoriale Padus, s.d., p. 62.

[54] Per la dimensione degli Apostoli non esiste altra fonte documentaria nota all'infuori della citata *Veduta*, vedi nota n.34.

Per chi si avvicinava alla chiesa dalle vie che ancor oggi immettono frontalmente sul sagrato, la prima espressione figurativa visibile era costituita dalla rappresentazione dei santi Andrea e Longino dipinti nel tondo centrale del timpano. Più sotto, nella fascia della trabeazione, che corre sotto il frontone, nove angeli raggruppati a tre a tre sembrano essere preposti ad accogliere il pellegrino seguendolo con lo sguardo sino alla sommità della gradinata per consegnarlo ai santi Andrea e Longino ancora presenti presso la porta principale (fig. 8).[56] Questi due santi e la reliquia costituiscono la *raison d'être* della chiesa: San Longino è il legionario romano che secondo la tradizione ha portato a Mantova le preziose reliquie raccolte ai piedi della croce di Cristo; Sant'Andrea ha poi illuminato chi, cieco, ritrovò le smarrite reliquie. Gli Apostoli inoltre, assistendo all'Ascensione di Cristo, rammentano la festività in cui vengono esposte le sacre reliquie, che cade 40 giorni dopo la Resurrezione. Alle teste dei due bracci laterali del portico, entro i tondi delle lunette, erano infine raffigurati la *Deposizione*, a sinistra, e, a destra, «una Madonna col puttino fatta dall'istesso [Correggio] con maniera più morbida, e delicata» (*Sacra Famiglia*).[57] Si completa così il quadro iconografico del pronao, almeno per quel tanto che ci è dato sapere.

La domanda che ora mi pongo è se esiste una simbologia numerica e in quale misura questa sia riconducibile all'Alberti. Ho già detto che i giorni di aspettativa per l'Ascensione sono 40, in conformità alla tradizione dei periodi di attesa,[58] così come 40 è la larghezza in braccia della navata; posso poi aggiungere che tale numero dimensiona anche l'altezza cui è posto il piano di calpestio coperto dall''ombrellone'.[59] Esistono

---

[55] Gli ultimi resti degli affreschi ricordati dal Donesmondi (1616), dal Cadioli (1763) e poi dal Susani (1831) furono infelicemente rimossi durante i lavori di restauro del 1832 (G. PASTORE, *L'atrio della basilica di Sant'Andrea*, in *Storia e arte religiosa* ..., cit., pp. 37-45: 41).

[56] Gli angioletti in terracotta, un tempo dipinta, presenti nella fascia della trabeazione hanno un volto pieno di caricaturale espressività e lo sguardo rivolto verso il centro del sottostante accesso, proprio come se ogni gruppo di tre angeli fosse preposto a sovrintendere ciascuna entrata del portico.

[57] I. DONESMONDI, *op. cit.*, II, p. 49. Gli affreschi furono staccati nel 1961 in occasione della mostra del Mantegna e sono custoditi in Sant'Andrea.

[58] Il 40 è un numero simbolico adottato per periodi di attesa e di penitenza: nel nostro caso 40 sono i giorni fra la Resurrezione e l'Ascensione. Cfr. W. H. ROSCHER , *Die Zahl 40 im Glauben der Semiten*, in «Abhandl. Sächs. Ges. Wiss.», XXVII, 1909, p. 105.

[59] Secondo il Cadioli pure la lunghezza della navata è dimensionata dal numero 40, infatti misura b. 120, ovvero b. 40x3, «[...] dal detto ingresso ai due gradini, che portano sotto la cupola; 40 da qui agli altri due del Presbiterio [...]» (G. CADIOLI, *op. cit.*, p. 61). Attualmente

quindi elementi sufficienti per supporre che la scelta del ***numerus*** non è solo legata all'utilità, al senso formale delle proporzioni, ma che può racchiudere in sé un simbolismo sino ad ora incompreso.

Queste considerazioni ci rimandano, per analogia, direttamente alle raccomandazioni dell'Alberti sugli ornamenti degli edifici sacri, secondo le quali debbono essere scelti «per modo che la mente dei presenti sia in ogni maniera attratta verso la cultura» e ogni cosa «ispiri filosofica saggezza».[60] In particolare il raffinato messaggio neoplatonico nascosto nel portale principale - che trasmette una verità non palese ma da scoprire, così com'è da ricercare e scoprire l'intelligenza matematica che governa l'universo, sentita come testimonianza di Dio - è tema che troverà altri sviluppi presso la corte mantovana.[61]

Cosa dire poi del fatto - sinora non rilevato - che il numero dei lacunari, o cassettoni, delle volte a botte dei due bracci del portico è differente? (fig. 9) Infatti nel braccio settentrionale 12 cassettoni sono disposti lungo 8 archi, mentre nel braccio meridionale 11 cassettoni sono disposti sempre lungo 8 archi. (L'anomalia è facilmente osservabile in quanto in chiave di volta cade un pieno ove il numero dei cassettoni della semicirconferenza è pari, braccio nord, ed un vuoto dove è dispari, braccio sud). Non è possibile che ciò dipenda da errore, anzi, il fatto che si sia rinunciato ad un principio fondamentale quale la simmetria fa presumere che questa differenza numerica contenga un preciso messaggio simbolico.

Nel pensiero medioevale il numero 11 gode di triste fama: è indice del male morale, del peccato, della perversione, perchè oltrepassa di una unità il numero della perfezione, il 10, che è quello della legge di Dio, e l'eccedere è empio, è la rivolta.[62] Il numero 12 ha invece tutt'altra valenza: «specialmente in connessione con la tomba di Cristo, richiamava alla mente in modo quasi automatico il numero degli apostoli».[63] Si può constatare che proprio la Deposizione, con il corpo e la tomba di Cristo, era raffigurata entro il tondo della lunetta sulla parete di testa del braccio nord, ove è presente il numero 12. Semplice coincidenza?

---

i due gradini che portano sotto la cupola non esistono più e quindi non è più possibile verificare tale lunghezza. I dati relativi all'altezza del piano di calpestio coperto dall''ombrellone' sono da me trattati in uno scritto di prossima pubblicazione (vedi nota 47).

[60] L. B. ALBERTI, *op. cit.*, VII, X, p. 610.

[61] A. GENOVESI, *Due imprese musicali di Isabella d'Este*, in «Atti e memorie», Accademia Nazionale Virgiliana, in questo stesso numero.

[62] H. DE LUBAC, *Esegesi medioevale*, Roma, Ed. Paoline, 1972, p. 1017.

[63] R. KRAUTHEIMER, *Architettura sacra paleocristiana e medioevale*, Torino, Bollati Boringhieri,1993, p. 111.

Se si estende il conteggio dei cassettoni alla volta centrale, si trova poi il numero della perfezione divina, il 10, che si ripete in cinque cerchi. Si ha quindi la successione numerica: 10, 11, 12. Questa terna ha certamente una sua ragione d'essere: quale? Che significhi la perfezione divina, il peccato, l'apostolato? E se ciò fosse vero, sarebbe riconducibile al pensiero dell'Alberti, oppure il fatto che il portico sia stato fra le ultime parti edificate nell'ambito della cosiddetta prima campagna dei lavori lo esclude, potendosi ravvisare più facilmente l'influsso dei nuovi sviluppi culturali della corte mantovana?

Indipendentemente da questi quesiti, è estremamente interessante che sia presente una non casuale differenza numerica: infatti questa è indice di una volontà di espressione simbolica, che supera persino il principio della simmetria. Inoltre il fatto non è isolato, ma trova corrispondenza nelle cappelle grandi della navata, dove l'ultima cappella a sinistra, diametralmente opposta al braccio sud del portico, ripete il numero dispari della ghiera dei cassettoni, mentre tutte le altre cappelle portano il numero 12.

Essendomi allontanato dalle strutture primarie, facilmente riconducibili al primitivo progetto, gli elementi di valutazione divengono labili e su qualsiasi tentativo di giungere ad una specifica conclusione peserebbe il sospetto della forzatura. Mi devo quindi accontentare di supporre che il simbolismo numerico sia presente e diffuso e che sia stato considerato dall'Alberti nel dimensionamento della chiesa.

L'ORNATO DEL PORTALE PRINCIPALE D' INGRESSO.

Ho iniziato il mio *excursus* spogliando idealmente il portale maggiore di tutto il suo decoro per non essere distratto nell'esame delle sue proporzioni dalla suggestione delle forme scolpite. Ora, però, posso ritornare sull'aspetto esornativo formulando alcune riflessioni.

In merito al significato del decoro, Chiara Tellini Perina così riassume il pensiero di Giannino Giovannoni: «E' stata avanzata l'ipotesi (Giovannoni 1985) di un'interpretazione simbolica del portale quale metafora della creazione del Cosmo secondo la Genesi: si tratterrebbe di una rappresentazione della Creazione che procede dalle acque primordiali e si conclude nel Cristo risorto, alluso al centro dell'architrave da tre chicchi di grano»,[64] Il Giovannoni, nella sua *Proposta di interpretazione*

[64] C. Tellini Perina, *La facciata e l'atrio*, cit., p. 81.

simbolica [...] del portale, prudentemente dice: «se a queste prime "ipotesi" seguiranno le necessarie conferme e gli ulteriori approfondimenti, il portale potrebbe essere visto in una ulteriore dimensione significativa».[65] Si è ora in possesso di una dimostrazione numerica a sostegno del plausibile significato simbolico del proporzionamento geometrico. Ciò però non significa che l'interpretazione simbolica dell'ornato debba coincidere col tema dell'armonia cosmica svolto dal proporzionamento geometrico. In particolare, io non vedo nell'ornato la «metafora della creazione del Cosmo secondo la Genesi»: infatti nello sviluppo dei girali del portale non leggo il numero 7, come fa Giovannoni associandolo ai giorni della creazione, bensì 8 (fig. 2), numero questo che, in chiave cristologica, è stato considerato sin dall'Età paleocristiana come «ritorno» al numero uno,[66] quindi simbolo di rigenerazione, di nuova vita, di rinascita e Resurrezione, infine dello stesso Redentore.[67] Già per questa ragione, ma ancor più per quanto andrò a esporre, l'interpretazione del Giovannoni appare superata.

Le forme zoomorfe intercalate fra il fogliame non costituiscono certo una novità, essendo motivo ricorrente anche nella tradizione romanica: basti pensare all'opera di Wiligelmo o del maestro di Artù nei portali della Cattedrale di Modena, dove i tralci si popolano di persone e di animali. Il decoro del portale di Sant'Andrea non nasce però come sviluppo naturale di questi temi, ma è fatto a imitazione dell''antico' e trova puntuale riferimento in alcuni reperti romani, riutilizzati per ornare la Loggia di Cleopatra nella Villa Medici in Roma. Queste lastre di marmo si trovavano sino al XVIII secolo nel vestibolo della villa[68] dove, evidentemente, il Piranesi ebbe modo di osservarli e di farne un disegno di esemplare chiarezza denominato: «Avanzo di un pilastro con varj intrecci d'ornamenti, e diversi animali di lavoro mirabile. questo si vede nella

---

[65] G. GIOVANNONI, *Proposta di interpretazione simbolica dei rilievi del portale maggiore di Sant'Andrea in Mantova*, in «Civiltà mantovana», n.s. 6, 1985, pp. 29-52.

[66] «[...] ut octavus primo concinat». AGOSTINO, *Epistolae*, IV, cap. 32 (PL,XXXIII, col.220).

[67] Il tema relativo al numero 8 ricorre in più parti dell'edificio.

[68] *La Villa Médicis. Documentation et description*, Académie de France à Rome. École Francaise de Rome, vol. I, Roma 1989, p. 466 ss.; C. GASPARRI, *I marmi antichi degli Uffizi. Collezionismo mediceo e mercato antiquario romano tra il XVI e il XVIII secolo*, in *Galleria Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 sett. 1982)*, a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, Olschki 1983, pp. 217-231: 219-222.

Villa Medici in Roma»[69] (fig. 10). La loro provenienza è sicuramente l'*Arcus Novus*. Scrive in proposito Filippo Coarelli:

> «Tre archi successivi scavalcavano la "Via Lata" (attuale via del Corso). Il primo, all'altezza di S. Maria in via Lata, va identificato con l'"Arcus Novus" eretto nel 303-304 da Diocleziano, in occasione del ventennale del suo governo. I resti ne furono demoliti nel 1491. Alcune sculture che da esso provengono, opera di Antonino Pio, riadoperate da Diocleziano, sono attualmente incastrate nella facciata posteriore di villa Medici».[70]

La somiglianza fra questi reperti romani - ai quali sono riconducibili anche i due esemplari custoditi agli Uffizi[71] - e il portale principale di Sant'Andrea è tale da far ritenere che l'*Arcus Novus* e le sue paraste, demolite nel 1491, siano non solo la fonte ispiratrice, ma il modello dell'opera d'intaglio mantovana sia nella composizione d'insieme dei girali (tranne che alla base), sia in molti dettagli, ed infine nella lavorazione ad alto rilievo[72]. Come esempio possiamo raffrontare il particolare del nido di uccelli. Tanto nel disegno del Piranesi, che ricalca con fedeltà una parasta tutt'oggi esistente a Villa Medici, quanto nel portale di Sant'Andrea, la composizione inserita fra il fogliame rigoglioso comprende due uccelli che sorvegliano la loro prole:[73] tre uccellini col becco aperto

---

[69] *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi disegnati ed incisi dal Cav. Gio. Batt. Piranesi, pubblicati l'anno MDCCLXXIIX*, tav. 40 (n.638 del Catalogo di Focillon).

[70] F. COARELLI, *Guida archeologica di Roma*, Milano, Mondadori, 1974, p. 234. Si dovrebbero escludere altre provenienze. Scrive il Gasparri: «L'attribuzione della parasta degli Uffizi agli scavi dell'*Ara Pacis* del 1569 [...] è priva di fondamento»; sul collegamento col Tempio di Venere Genitrice nel Foro di Traiano, dice che l'osservazione stilistica «induce a dubitare una simile provenienza (C. GASPARRI, *op.cit.*, pp. 217-231: nota n. 22 p.221, pp.220-221). Da segnalare anche l'attribuzione al Tempio della Concordia (E. GHISELLINI, ... *Assidens inplumibus pullis avis serpentium adlapsus timet* (Hor., *Ep.*, I, 19-20), in «Xenia», n. 15, 1988, pp. 5-28: 14.

[71] Uffizi, Inv. 1914, n. 311-312, marmo lunense (G. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Roma, Ist. Poligr. dello Stato, Libreria dello Stato, 1958, scheda 1, p. 25, fig. 1), può essere considerata la gemella di quella romana ritratta dal Piranesi; oltre all'aspetto, lo attestano il materiale e le misure (E. TALAMO, *Su alcuni frammenti di lesene della collezione Della Valle-Medici*, in «Xenia», n. 5, 1983, pp.15 ss..

[72] Non sarebbe possibile riferire il portale di Sant'Andrea a questi reperti se la loro provenienza fosse l'*Ara Pacis* o il Tempio di Venere Genitrice, perché la conoscenza di questi edifici è avvenuta tramite scavi condotti alla metà del sec. XVI (vedi nota n. 70).

[73] Il *Bestiario* di Franchini è incompleto; in particolare nel tema del nido manca un uccello; la maggior carenza di questa lettura, più che dalla disattenzione, proviene dalla

in attesa di cibo entro un piccolo nido; in entrambi i casi il soggetto è posizionato in basso a destra alla partenza dei girali di acanto (figg. 11-12). A Mantova lo stesso motivo del nido fra girali di acanto è anche presente nel pilastro angolare della casa di corso Vittorio Emanuele II n. 17 e un ornato di simile fattura, ma su impianto a candelabre sovrapposte, è visibile negli stipiti del portale isabelliano di Palazzo Bonacolsi:[74] la differenza fra queste due ultime opere mantovane e il portale di Sant'Andrea è tale da poterle assumere come esempio di un diverso atteggiamento verso l''antico': da un lato l'approccio sostanzialmente filologico del decoro del portale di Sant'Andrea e, dall'altro, la rivisitazione, o reinvenzione, dell'ornato; come la prima realizzazione è carnosa, scavata, aggettante, tendente al modello romano, così le altre due sono morbide, plastiche quanto basta per dare un delicato effetto chiaroscurale.

Il gusto per la classicità romana accomuna l'Alberti, il Fancelli e il Mantegna, e due disegni chiaramente ispirati a questi stessi motivi vengono regolarmente citati come opera di Andrea Mantegna (figg. 13-14), anche se unicamente sulla base di attribuzioni.[75] Ora, più che chiederci «se lo stesso Mantegna non abbia fornito agli scultori il disegno per gli ornati del portale»,[76] porrei l'accento sulla diretta dipendenza di quest'opera dal modello romano, che rientra a pieno titolo nel nuovo clima culturale mantovano, in cui si sviluppa la lezione delle *Antiquitates* varroniane e prende forma l'antiquaria rinascimentale gonzaghesca. L'aspetto preminente è dato dalla profonda conoscenza dell'archeologia romana che l'Alberti, dopo l'indottrinamento classico padovano, aveva potuto raggiungere grazie alla sua lunga presenza come abbreviatore apostolico presso la Santa Sede, impegnata a rifondare la Chiesa in modo universale nella gloria di Roma antica. Senza dubbio fu determinante l'influenza che il dotto umanista esercitò su tutti coloro che con lui lavorarono o che ebbero la semplice ventura di trovarselo a fianco, anche se già ammaliati dall'atmosfera di ritorno all'antichità classica.[77]

---

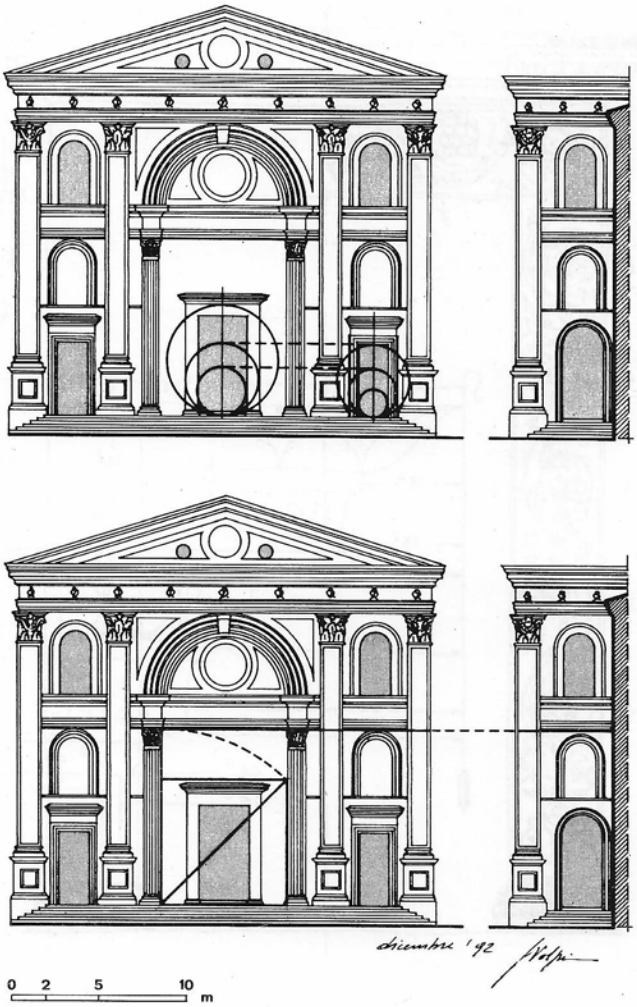
mancanza di comparazione con simili opere (D. A. FRANCHINI, *Un bestiario quattrocentesco, gli animali del portale di Sant'Andrea*, in *Storia e arte religiosa* ..., cit., pp. 81-88).

[74] E. MARANI, *Architettura*, cit., nota n. 55 p. 172, tav. 161.a (c.Vitt. Em. II n. 17); C. PERINA, *Scultura e arti minori*, *ivi*, p. 549, fig. 425 (pal. Bonacolsi).

[75] *Andrea Mantegna*, Catalogo della mostra a cura di G. Paccagnini con la collaborazione di A. Mezzetti e M. Figlioli, Venezia 1961, p. 165, fig. 138; R. LIGHTBOWN , *Mantegna*, Oxford, Phaidon - Christie's, 1986, figg. 216-217 (ed. it.: Milano, Mondadori, 1986, p. 394 figg. 216-217).

[76] *Andrea Mantegna*, cit., p. 165.

[77] C. PERINA, *La basilica di Sant'Andrea in Mantova*, Mantova, Ist. C. D'Arco per la Storia di Mantova - E.P.T., 1965, p. 22.



Figg. 1. Sant'Andrea, prospetto principale (lato ovest) e laterale (lato sud) del pronao occidentale. La tipologia delle aperture del portico è costituita dall'ingresso principale (porta centrale), dalle porte piccole laterali e dal fornice del lato sud. Oltre alla geometria delle aperture passanti è stata considerata anche quella delle nicchie, che è strettamente collegata alle porte piccole e contenuta entro l'ordine regolare. 1.a) Nel disegno superiore è evidenziato il rapporto geometrico fra la porta centrale e quelle laterali. 1.b) Nel disegno inferiore è evidenziata la geometria della parete centrale che determina l'altezza dell'ordine regolare (disegno tratto da precedenti rilievi per il prospetto principale, e da rilievi di L. Volpi Ghirardini, 1992, per il lato sud).

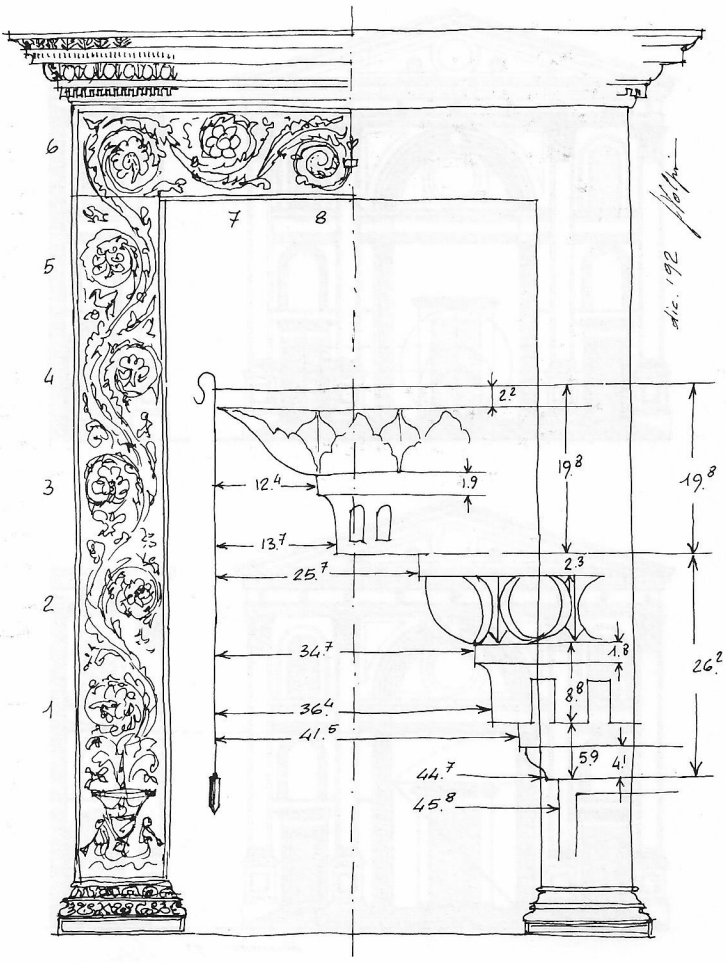


Fig. 2. Sant'Andrea, il portale dell'ingresso principale. A governare il significato del suo ornato è il numero 8, considerato sino dall'Età paleocristiana come «ritorno» al numero uno, quindi simbolo di rigenerazione, di nuova vita, di rinascita e Resurrezione (schizzo di L. Volpi Ghirardini, 1992).

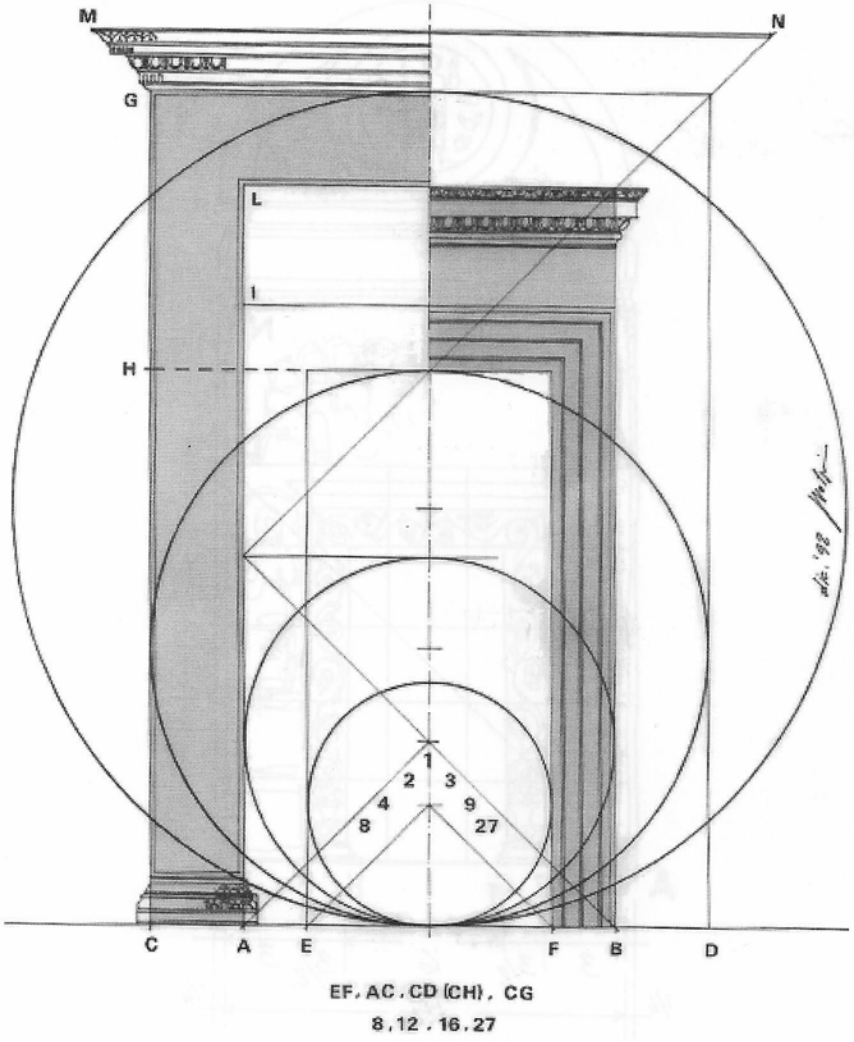


Fig. 3. Sant'Andrea, schema geometrico comprendente la porta maggiore e la minore dell'atrio. Il disegno mostra sia il portale delle porte minori inserito entro la luce dell'ingresso principale, sia la geometria che lega lo sviluppo delle loro dimensioni fondamentali. I diametri dei quattro cerchi hanno, in progressione, le seguenti misure espresse in braccia mantovane: 4,6,9,131/2 (disegno di L. Volpi Ghirardini, 1993).

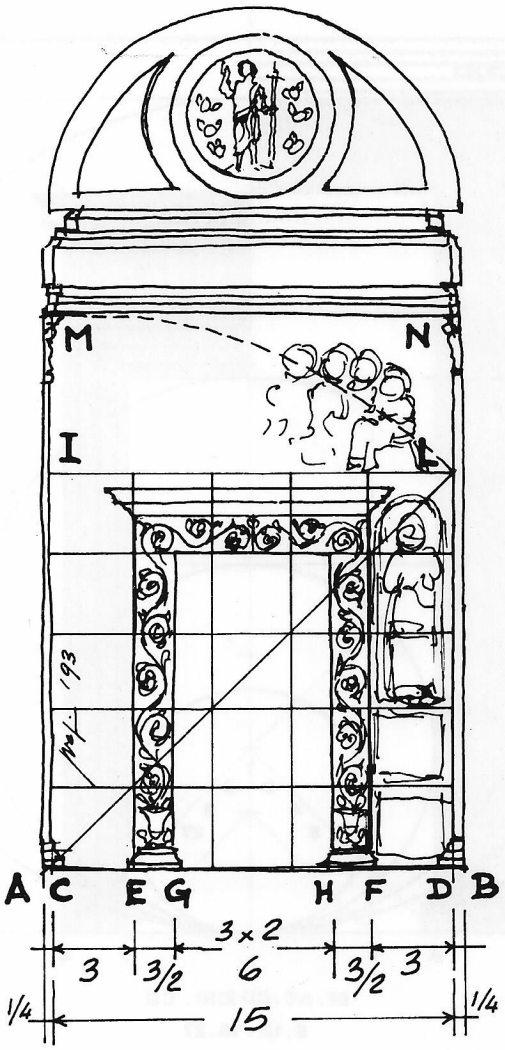


Fig. 4. Sant'Andrea, parete centrale del pronao principale. Nella parte inferiore CDLI è disegnato un quadrato con griglia di modulo 3 braccia; nella campitura superiore ILMN il Cadioli descrisse la presenza degli apostoli in atto di guardare la figura del Redentore che sale al cielo, dipinta in alto entro il tondo (schizzo di L. Volpi Ghirardini, 1993).

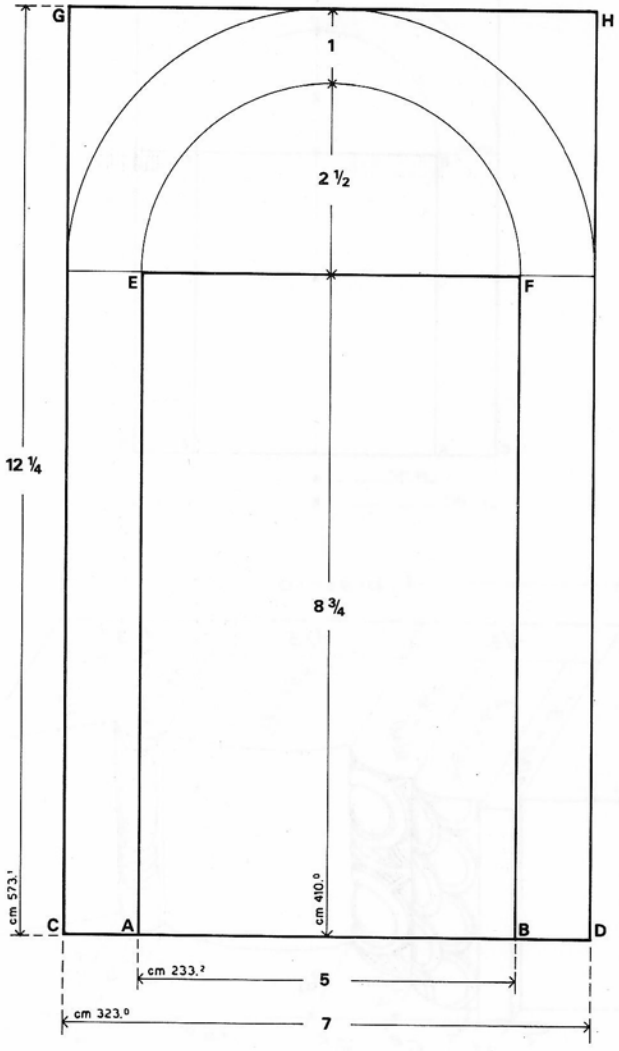
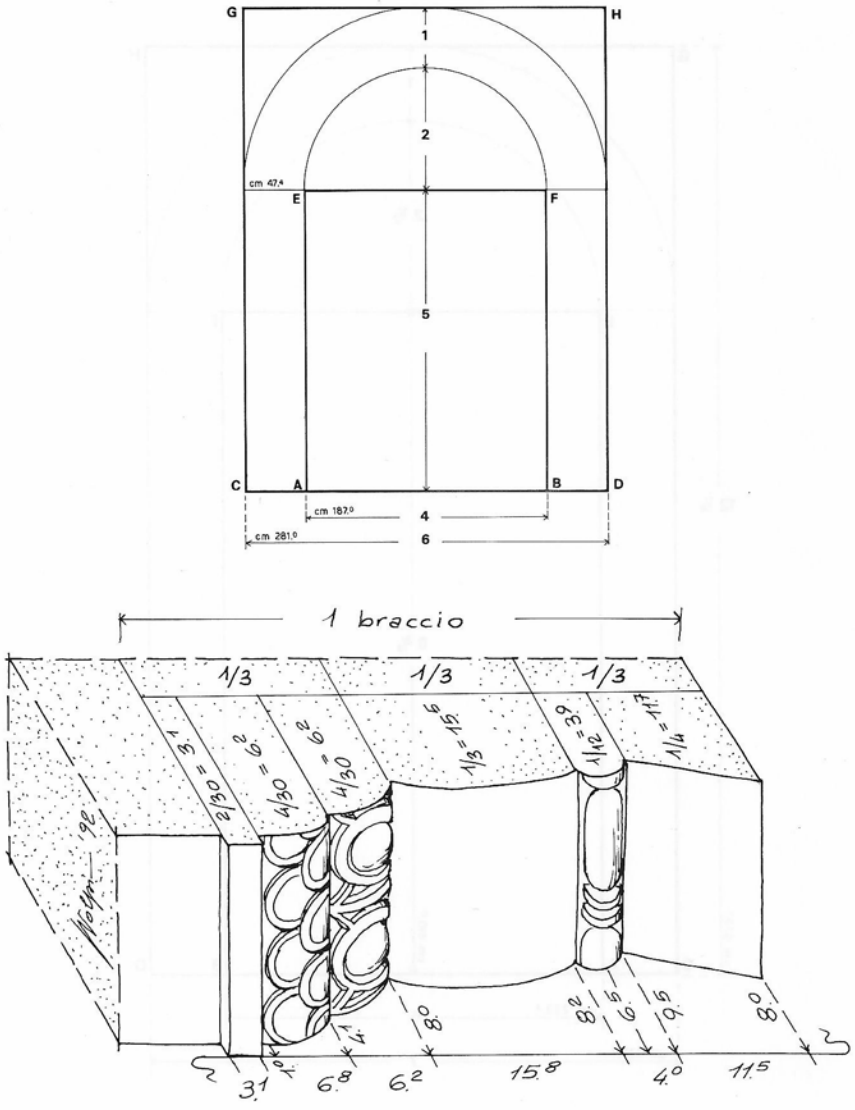
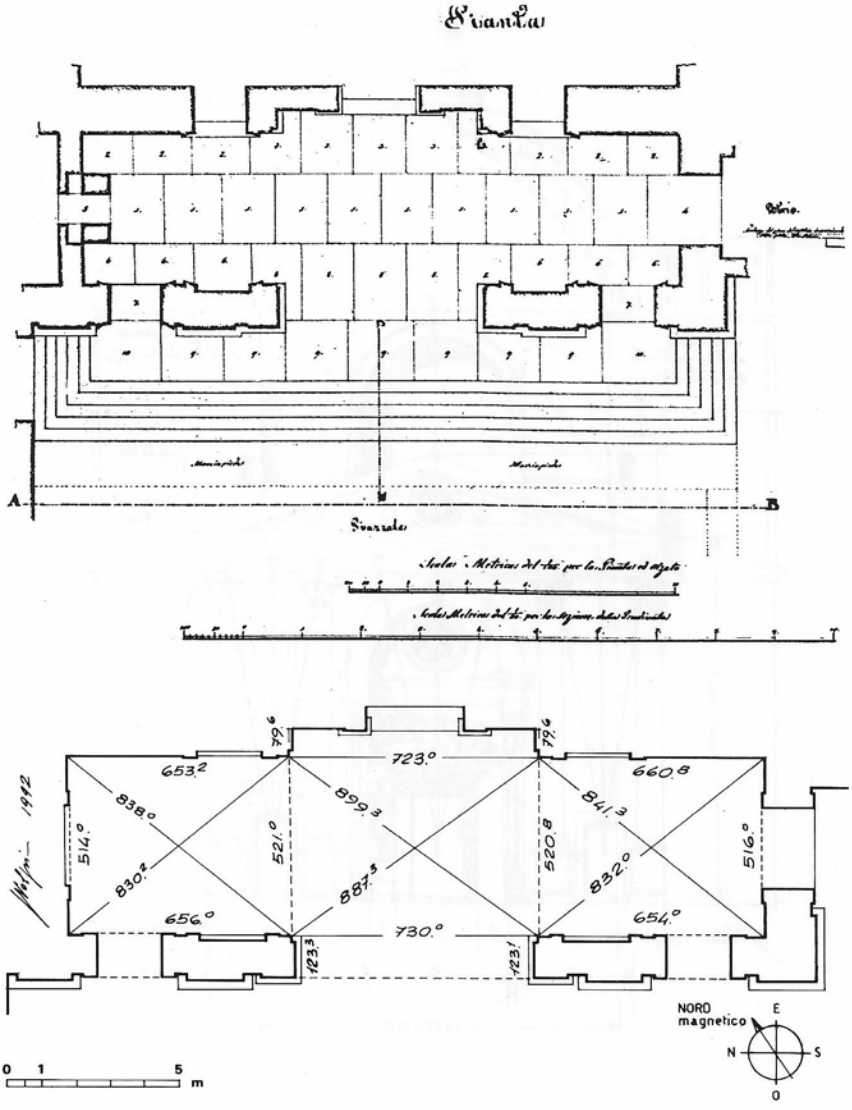


Fig. 5. Sant'Andrea, schema geometrico del fornice meridionale del pronao principale. Le misure sono espresse sia in centimetri sia in braccia mantovane (disegno di L. Volpi Ghirardini, 1992).



Figg. 6. Sant'Andrea, nicchie del pronao principale. Le misure sono espresse sia in centimetri sia in braccia mantovane. 6.a) Schema geometrico ricavato dal rilievo della nicchia del fianco sud. 6.b) Particolare della cornice in cotto. La larghezza è di un braccio mantovano e si suddivide nelle frazioni principali: 1/3+1/3+1/12+1/4=1; lo spessore è negativo, ovvero la cornice è rientrante, come quasi tutte le cornici delle campiture parietali (disegni di L. Volpi Ghirardini, 1992).



Figg. 7. Sant'Andrea, pianta dell'atrio del pronao principale. 7.a) Sopra: disegno per la sostituzione del pavimento in cotto «con lastre di marmo di Verona del corso secchiaro grosse m. 0,15» (databile 1830). 7.b) Sotto: rilievo schematico da cui si evince la traslazione verso sud della facciata del pronao rispetto alla navata; infatti, nell'orientamento storico convenzionale, le diagonali NO-SE sono costantemente più corte di quelle NE-SO (disegno di L. Volpi Ghirardini, 1992).

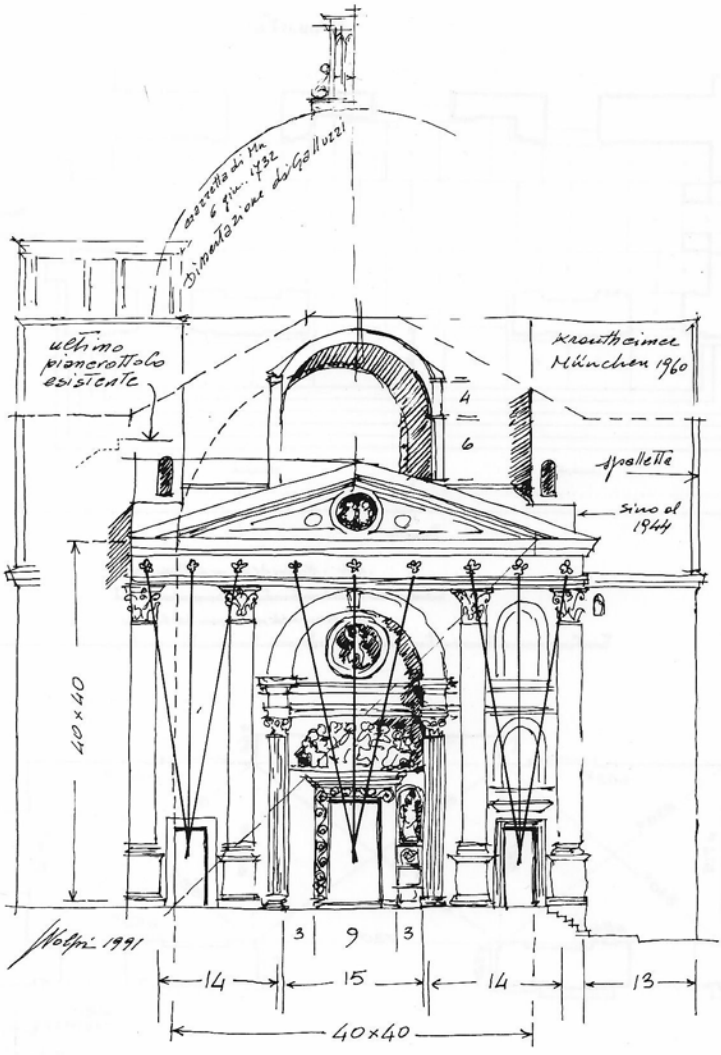


Fig. 8. Sant'Andrea, schizzo della facciata con appunti e misure. L'apparato iconografico è dedotto dalle descrizioni degli storici mantovani Ippolito Donesmondi (1616) e Giovanni Cadioli (1763); le annotazioni riguardano la forma della cupola (Dissertazione di Galluzzi, 1732) e le torri scalari (Krautheimer, discussione sulla relazione di Hubala nel Convegno di Monaco, 7-9 marzo 1960; ecc.); i numeri esprimono misure in braccia mantovane riferite prevalentemente a spazi interni; le linee convergenti sulle porte indicano la direzione in cui guardano gli angioletti inseriti nel fregio della trabeazione (disegno di L. Volpi Ghirardini, 1989).

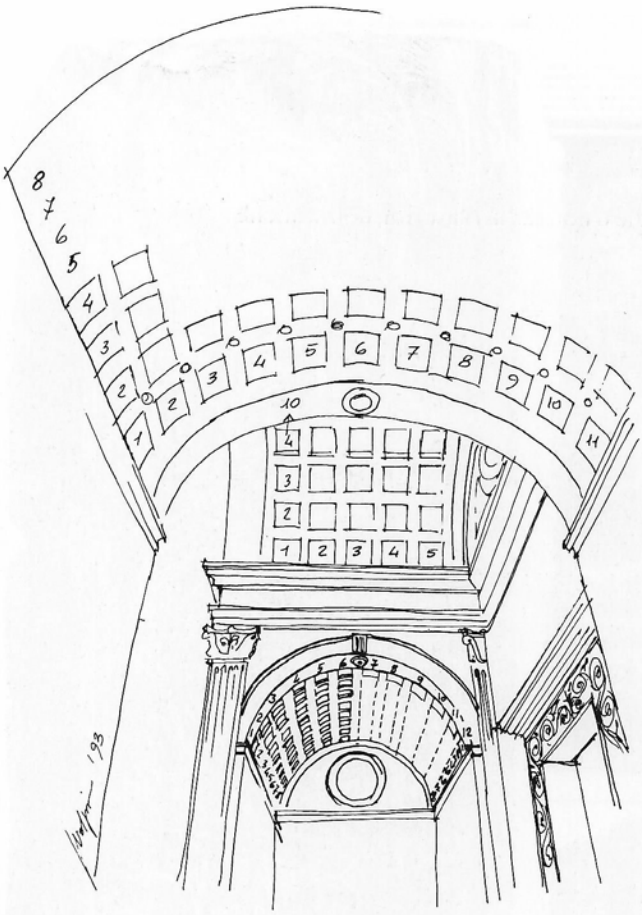


Fig. 9. Sant'Andrea, le volte dell'atrio principale. I cassettoni della volta a botte centrale sono 10 lungo il semiarco e 5 lungo la linea d'imposta. I cassettoni della volta meridionale, considerati nello stesso ordine, sono rispettivamente 11 e 8, mentre quelli della volta settentrionale sono 12 e 8; pertanto i cassettoni delle due volte laterali non sono simmetrici (schizzo di L. Volpi Ghirardini, 1993).

Fig. 10. G. B. Piranesi, *Avanzo di un pilastro con varj intrecci d'ornamenti, e diversi animali di lavoro mirabile. questo si vede nella Villa Medici in Roma*, inc. a bulino, hxb mm 660x415, tav. 40 della raccolta *Vasi candelabri ecc.*, pubblicata nel 1778.

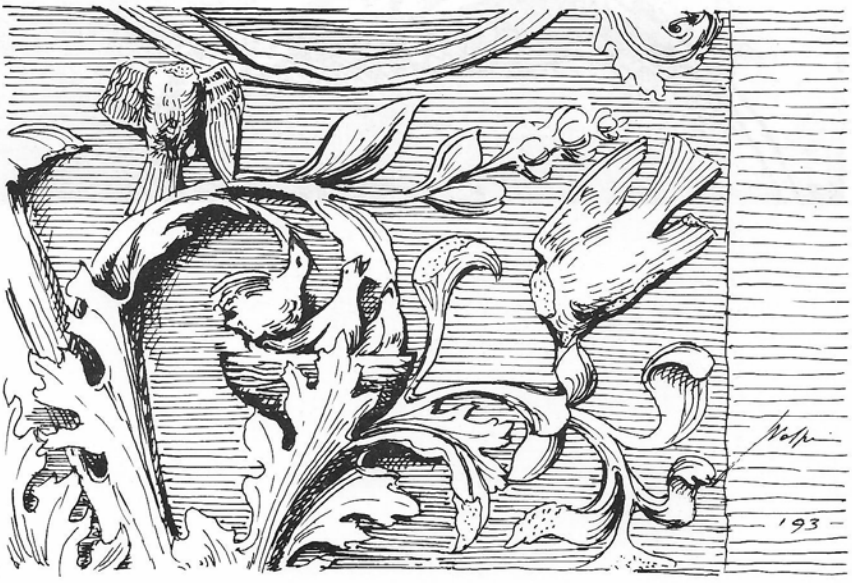


Fig. 11. Particolare della figura precedente raffigurante il motivo del nido.

Fig. 12. Particolare della cornice del portale principale di Sant'Andrea col motivo del nido (disegno di L. Volpi Ghirardini, 1993).

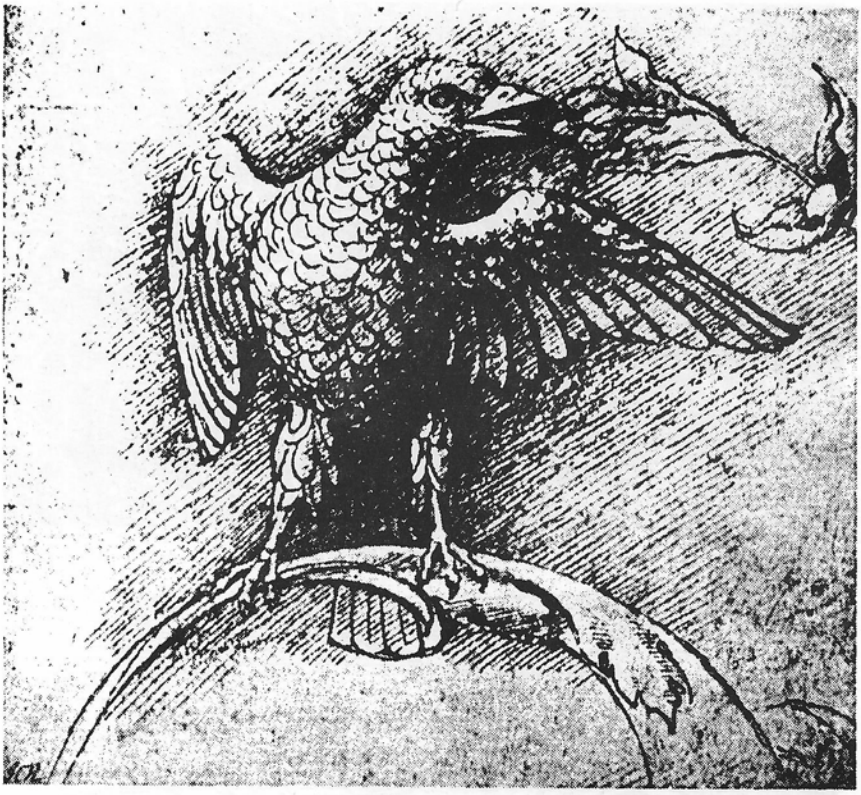


Fig. 13. A. Mantegna (attr.), *Uccello su un ramo che becca un frutto*, penna e inchiostro bruno, hxb mm 115x104, Londra, British Museum.

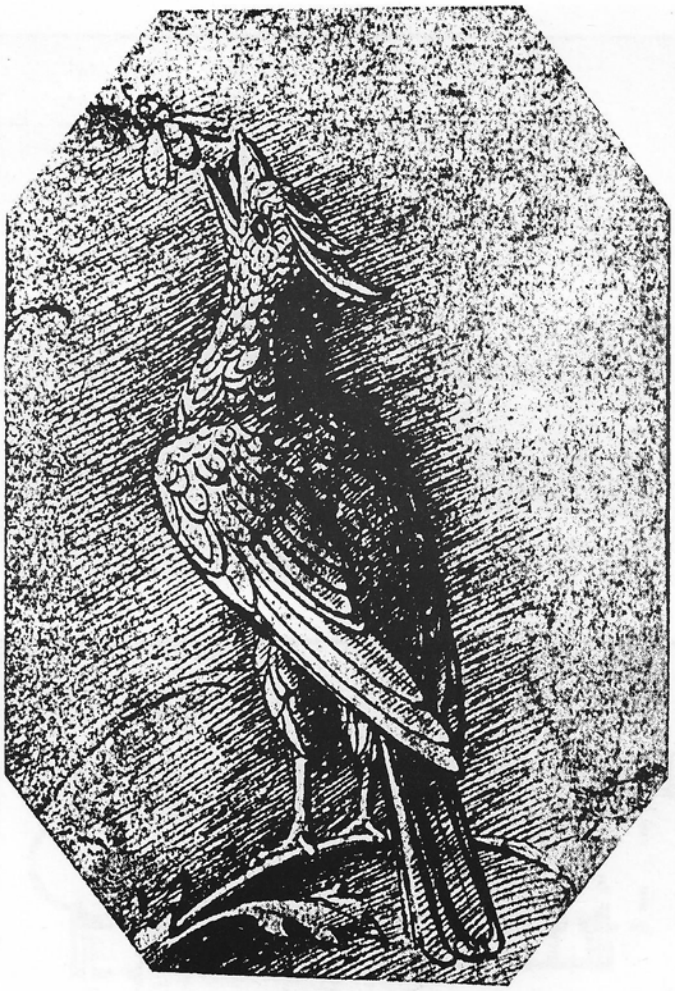
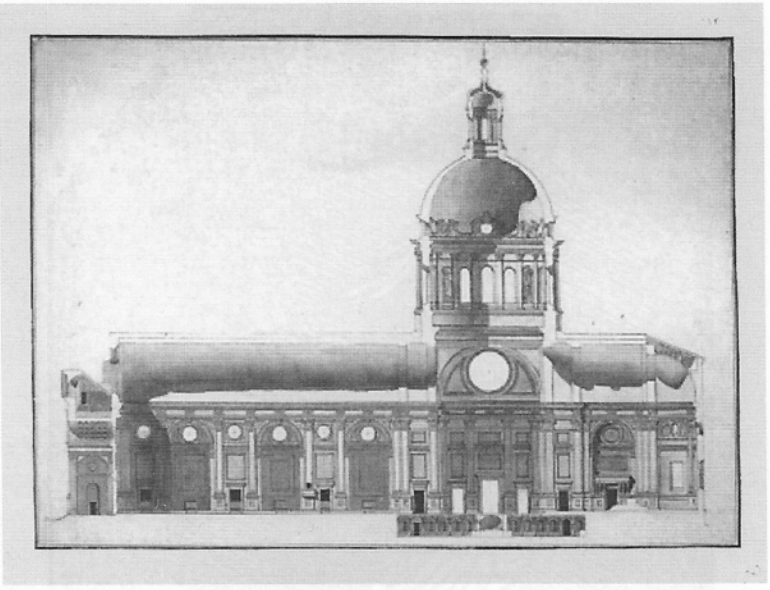


Fig. 14. A. Mantegna (attr.) *Uccello su un ramo che acchiappa una mosca*, penna e inchiostro bruno, hxb mm 128x88, Londra, British Museum.



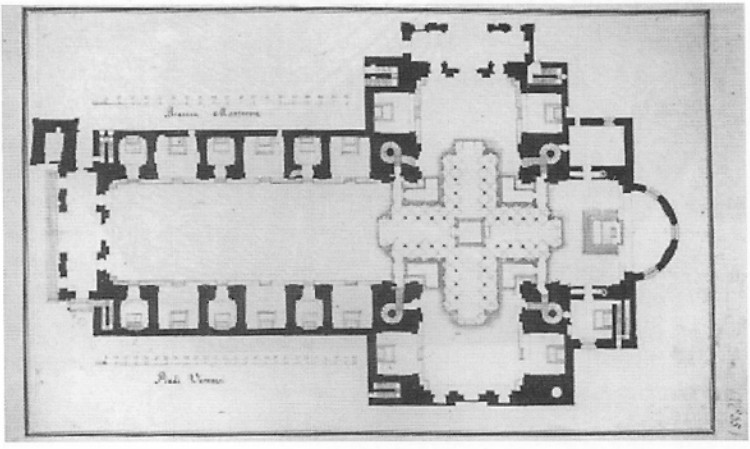


Fig. 15. L. Marconi (copia da), *Sezione longitudinale di Sant'Andrea*, databile prima del 1805 (Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera). Come proposta di restauro, nelle cappelle grandi appaiono per la prima volta gli oculi al posto delle finestre termali.

Fig. 16. L. Marconi (copia da), *Pianta di Sant'Andrea*, databile prima del 1805 (Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera). Sullo stesso piano della chiesa è rappresentata anche la cripta.

ADALBERTO GENOVESI

DUE IMPRESE MUSICALI DI ISABELLA D'ESTE

Il visitatore degli appartamenti di Isabella d'Este a Palazzo Ducale a Mantova, giunto nel corridoio antistante lo Studiolo e la Grotta, scorge alte sulle pareti e ben allineate le imprese della Marchesa. Se Studiolo e Grotta sono in sintesi il libro della vita di Isabella, quelle figure ne sono l'indice. Un'impresa, un capitolo. Onde un ammonimento al lettore, quello di leggerli insieme nella logica di un tutto. Io temo che si sia commesso l'errore, per il passato, di leggere queste imprese isolatamente, una per una, senza dubbio in ciò incoraggiati dal loro venire alla luce non tutte insieme, ma in tempi e luoghi diversi. Così è che questa o quella impresa prima di essere raffigurata qui, negli attuali camerini isabelliani, si trovava a vivere per conto proprio, nata come era, probabilmente, dall'estro del momento. Quando però Isabella stabilisce di trasferire Studio e Grotta nell'attuale sede, quale noi oggi vediamo, e chiama per l'occasione a raccolta le sue imprese, c'è da credere che le abbia ripensate criticamente alla luce di una maturata e ormai definita filosofia, al modo di uno scrittore che usi idee e appunti del passato per la edificazione dell'ultima opera, e così facendo conferisca a queste idee e appunti valore di segni premonitori.

Isabella si trasferisce dalla controtorre di S. Giorgio nel nuovo appartamento in Cortevecchia nel 1519.[1]

Fra il 1519 e il 1525 si completano i lavori di trasloco e ristrutturazione dello Studiolo e della Grotta.

Nel 1519 Isabella tocca la soglia dei quarantacinque che a quei tempi era ritenuta un'età di tutto rispetto. È appesantita dalla pinguedine,[2] una ragione di più per sistemarsi a pianoterra, ed è amareggiata dai dissapori con il figlio Federico fatto nel 1519, alla morte del padre Francesco, signore di Mantova.

---

[1] G. Gerola, *Trasmigrazioni e vicende dei camerini di Isabella d'Este*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova», n.s.; vol. XXI, 1929, p. 264.

[2] A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano, 1913, pp. 198 e 233.

> Quel suo figlio così bello, così prestante, così colto, di maniere così perfette, così simile a lei, per tanti aspetti, non ha la sua spina dorsale, la sua fermezza, la sua costanza, il suo equilibrio: sotto l'apparenza della ossequiosa devozione c'è in Federico una riottosa insofferenza, un umore capriccioso che sembra condizionato dal puntiglio, dalla caparbia volontà di contrapporsi a lei, che è segno di immaturità e di infantilismo[3]

Ne è un esempio la passione incontrollata per la giovane moglie del conte di Calvisano, Isabella Boschetta, che si porta dietro dappertutto, esibendola in sfida aperta alla volontà della madre. Ma gli anni fra il 1519 e il 1524 non fanno da spartiacque alla sola vicenda privata di Isabella e di suo figlio Federico II ma possono simbolicamente essere presi come confine tra due culture, per taluni aspetti, opposte: con il licenziamento di Leonbruno, il pittore isabelliano per eccellenza, voluto da Federico nel 1524 e l'insediamento al suo posto di Giulio Romano è formalmente dichiarata aperta la stagione del Manierismo in alternativa al Classicismo dell'Alberti e Mantegna, soggettivismo opposto ad oggettivismo, l'«inventiva» opposta all'imitazione della natura. Possiamo riassumere visibilmente questa opposizione con la Sala di Psiche in Palazzo Te da un lato e Studio-Grotta in Palazzo Ducale dall'altro. Là l'arte giuliesca che nel compiacimento della forma denuncia il nuovo desiderio di riscatto da ogni asservimento ai contenuti, ai programmi, volontà di autonomia; qui la parola di Apollo e delle Muse che è quanto dire la parola che prima di essere sulla bocca del poeta è già scritta nella mente del Dio, riflesso della logica dell'Universo e garanzia di crescita morale per chi l'ascolta.

Quello che in Palazzo Te è Psiche, simbolo di un nuovo programma culturale e di una nuova filosofia della vita, nei camerini di Isabella è il *XXVII*, a mio giudizio espressione emblematica di quella classicità che nella filosofia dei pitagorici ha il suo prologo, nel *Timeo* di Platone la sua codificazione, nel neoplatonismo la sua religione, nella lezione medievale di Boezio la sua espressione didattica, una lezione che si protrae immutata in ogni suo dettaglio fino all'Alberti e a Vittorino da Feltre. Ma perché *XXVII*? Prima di esporre la mia ipotesi interpretativa avrei però due cose da dire. La prima riguarda quel titolo di *impresa* che vuole essere comprensivo di tutte le figure, motti, emblemi che adornano pareti e soffitti isabelliani quando invece dovrebbe essere riservato alle sole immagini allegoriche dotate di figura o 'corpo' dell'impresa, e di un motto

---

[3] M. Felisatti, *Isabella d'Este, la primadonna del Rinascimento*, Milano, Bompiani, 1982, p. 228.

o 'anima' dell'impresa. Così Paolo Giovio.[4] Questi però, se condanna il caso del «bel soggetto senza motto», chiude un occhio sul caso di «un'anima senza corpo», pur sempre ammirevole per «arguzia». Ebbene, le imprese di Isabella che vediamo affrescate nei camerini, nonché nel corridoio antistante, sono queste: *A - Ω*, *Le pause musicali*, *XXVII*, *Il caldeliere*, *Le polizze*, il motto *Nec spe, nec metu*, la sigla *YS*. Indiscutibile la loro eccezionalità e singolarità. Il tono è quello di un discorso filosofico di alto livello. Nessun riferimento a fatti storici che di solito sono motivo pretestuoso alla invenzione delle imprese. L'occasione in questo caso la si direbbe data da una riflessione filosofica.

Nulla che le imparenti con la mondanità e la retorica di altre imprese o di precedenti imprese della stessa Isabella (la *mellega*, le *staffe*, il *travaglio*, il *cavedon*, la *penarola*, ad esempio)[5]. Il tono attuale è quello di un discorso metafisico. *A - Ω:* mediazione dell'Assoluto. Il rigo musicale con le pause: *musica mundi*, silenzio dei sensi, pura intelligibilità dell'Essere. Un'atmosfera rarefatta, un che di spirituale, questo dei camerini di Isabella, che mi fa guardare con sospetto a certe interpretazioni riduttive, prima fra tutte quella di Giovio.

> Non merita d'esser passata con silenzio la signora Isabella, Marchesana di Mantova, che sempre fu per li suoi onorati costumi magnificentissima e in diversi tempi della vita sua ebbe varii affronti di fortuna, i quali le diedero occasione di fare più d'un'impresa. E fra l'altre accadde che per soverchio amore che portava il figliuolo suo il duca Federico ad una gentildonna, alla quale egli voltava tutti gli onori e favori, essa restò come degradata e poco stimata, talmente che la detta innamorata del Duca cavalcava superbamente accompagnata per la città dalla turba di tutti i gentiluomini ch'erano soliti accompagnare lei, e di sorte che non restarono in sua compagnia se non uno o due nobili vecchi [...] per lo quale affronto essa signora Marchesa fece dipingere [...] una bella impresa a questo proposito che fu il candelabro fatto in triangolo [...] nel quale candelabro misteriosamente ad uno ad uno si levano i lumi da' sacerdoti finchè un solo vi resta in cima [...] Portò similmente questa nobilissima signora per impresa un mazzo di polizze bianche, le quali si traggono dall'urna della sorte volgarmente detta lotto, volendo significare che aveva tentato molti rimedi e tutti l'erano riusciti vani, ma pur alla fine restò vittoriosa contra i suoi emuli, tornando nella sua grandezza di prima e portò per l'impresa il numero XXVII, volendo inferire contro le sette, le quali erano state fatte contra, erano tutte restate vinte e superate da lei. [...].[6]

---

[4] P. Giovio, *Dialogo dell'Imprese militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 37-38.

[5] G. Gerola, *Trasmigrazioni e vicende...*, cit., p. 255.

[6] P. Giovio, *Dialogo dell'Imprese...*, cit., pp. 129-130.

Insomma *XXVII* sarebbe da leggersi *vinte le sètte*, cioè debellate le macchinazioni segrete, le congiure. Un merito Giovio ce l'ha, ed è quello di aver tentato una lettura d'insieme delle invenzioni isabelliane riportando il *XXVII* nel mazzo delle espressioni di stizza della Marchesana, punta sul viso dalla sua giovane rivale al punto da eternare sui muri la sua impotenza. Il che però mi sembra contraddire la più elementare psicologia femminile. Per non dire che Isabella non ha vinto nessuna partita con la Boschetti. E poi se l'impresa dovesse leggersi come Giovio propone, perché non scriverla *XX.VII* favorendo, con il punto dopo il XX, la lettura di *vinte* le *sette*? Invece la versione ufficiale[7] nella Grotta è *X.X.VII* (fig. 1). Ma ciò che più lascia perplessi è la stonatura, la stridente dissonanza, che un'impresa, mi si consenta l'espressione, 'alla Giovio', costituirebbe nel contesto dello Studio. *A - Ω*, vale a dire la totalità dell'Essere, *Le pause musicali* che suggeriscono la sacralità del silenzio, il *Candeliere* che sollecita un bastare a se stessi, il *Nec spe nec metu* che all'anima infine pacificata dischiude un eterno presente senza passato e senza futuro, questa la filosofia che respiriamo nello Studio e che contraddice la mondanità di Giovio. Il quale scrive quello che scrive a trent'anni di distanza dalla sua visita alla corte di Mantova, quando Isabella è già morta da dieci anni e non lo può certo contraddire. E vedi un po' come il vecchio Giovio, che l'età non ha guarito dal gusto del pettegolezzo, vedi come con il pretesto delle imprese si diverte a divulgare chiacchiere e maldicenze![8] Quello che Giovio non sapeva, e che noi oggi sappiamo, è che l'invenzione del *XXVII* risale a prima del 1505, come appare da una lettera di Mario Equicola a Isabella in data 22 novembre 1505.

> [...] perché sono in procinto di pubblicare l'operetta sul motto *(si tratta del «Nec spe nec metu» n.r.)* la supplico mi conceda licentia. E se prima la vuole vedere

---

[7] In effetti negli appartamenti di Isabella d'Este troviamo che l'impresa è stata espressa nel modo seguente: $\frac{XX}{VII}$ oppure, come nelle tarsie lignee o sui piatti, XX7. Comunque la versione che domina nella Grotta sembra un invito rivolto allo spettatore a non equivocare nella lettura.

[8] D. CANTIMORI, in *Storia della Letteratura italiana* a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1967, vol. V, p. 71. «La critica storiografica e letteraria lo ha considerato con sempre maggior sospetto, giudicandolo pubblicista cioè giornalista, informato, buon narratore, con l'occhio più alla curiosità dei lettori o alla benevolenza dei potenti [...]», in accordo con A. ARICI, *Grande Dizionario Enciclopedico*, a cura di P. Fedele, Torino, U.T.E.T., 1957, *ad vocem*: «[...] fino dai suoi tempi vennero formulate contro il Giovio accuse di venalità, di adulazione, di malafede e addirittura di ricatti. Il Giovio sarebbe stato avidissimo di lucro e non si sarebbe fatto scrupolo di alterare la verità secondo il proprio interesse. Tali accuse gettarono nell'opera del Giovio un grave discredito che è durato per secoli [...]».

> avanti la pubblichi, la manderò. Aspetto risposta della sua volontà certificando [che] il XXVII è quasi finito in altrettante scriptioni e poi farò le pause.[9]

Se risale a prima del 1505, il *XXVII* non ha nulla a che fare con i dissapori famigliari di quindici anni dopo. La sua ragion d'essere va pertanto cercata altrove, negli anni della giovinezza di Isabella e che più sono vicini alla sua formazione culturale e non della maturità, come anche ebbero a scrivere Luzio e Renier.[10]

* * *

Asse portante della cultura di Isabella d'Este è l'educazione musicale. Nulla che non sia in sintonia con i tempi, se non che questo tipo di formazione è nel caso di Isabella espresso al meglio.[11] Le nozioni di *musica* ed *educazione musicale* non vanno ristrette all'uso che ne fa il nostro attuale secolo ma intese in tutto il loro originale significato.

La musica, non lo si dimentichi, è una delle scienze del Quadrivio, una scienza che vive di uno strettissimo gioco relazionale con matematica, geometria e astronomia. Nel contesto della filosofia pitagorico-platonica la teoria musicale poi costituisce la premessa assiomatica della cosmologia e astronomia, delle arti e della medicina. Il discorso in merito è molto semplice: non si dà perfezione, non si dà realtà naturale o artificiale senza armonia, non si dà armonia se non nel rispetto delle propozioni, non si dà proporzione che non sia riducibile a consonanza musicale. Tutto questo prese a dirlo la scuola pitagorica di Filolao e Archita nel IV sec. a.C. o, se diamo retta alla loro buona fede, il leggendario Pitagora. Il quale per primo avrebbe rilevato che una corda tesa, se ridotta alla 1/2 della sua lunghezza genera un intervallo di ottava o *diapason* (es. do-do), se a 2/3 della sua lunghezza un intervallo di quinta o *diapente* (es. do-sol), se a 3/4 della sua lunghezza un intervallo di quarta o *diatessaron* (es. do-fa).

---

[9] LUZIO-RENIER, *La coltura e le relazioni di Isabella d'Este Gonzaga*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Torino, 1899, vol. XXXIV, p. 4, nota 1.

[10] LUZIO-RENIER, *La coltura e le relazioni...*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», cit. vol. XXXIII, p. 50.

[11] Sulla educazione di Isabella e gli aspetti innovativi della sua stagione musicale mantovana sono fondamentali gli studi di C. GALLICO, *La musica a Mantova all'epoca di Isabella d'Este e la tradizione musicale italiana* in «Bollettino Storico Mantovano», a. II, aprile-giugno 1958; *Melica e musica italiana alla fine del Quattrocento e agli inizi del XVI sec. (età della frottola)* in *Atti del XIV Congresso della Soc. Intern. di Musicologia*, Torino, 1990; *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento, Storia della Musica*, Torino EDT, 1978; *Civiltà musicale mantovana intorno al 1500* in *Atti del VI Convegno Intern. di Studi sul Rinasc., Firenze-Venezia-Mantova*, sett.-ott. 1961, pp. 243-249, *Frottola* in *Dizionario Encicl. Univ. della Musica e dei Musicisti*, Torino, U.T.E.T., 1993, vol. III, pp. 287-293: *Poesie musicali di Isabella d'Este*, Firenze, Olschki, 1962.

Ottava, quinta e quarta costituiscono le sole consonanze musicali fondamento di ogni armonia.[12]

I tre rapporti che definiscono le tre consonanze musicali hanno questo in comune, che il secondo termine supera il primo di una unità. Il che comporta che nel caso di 1:2 il secondo termine sia il doppio del primo, nel caso di 2:3 il secondo termine sia maggiore di una metà del primo, nel caso di 3:4 di un terzo. Si dà un quarto caso, il secondo termine supera il primo di un ottavo, rapporto di 8:9 o intervallo di tono (*epogdoos*).

Dopo di che, rapporti del genere che si è detto non sono più possibili nell'arco della decade *«vel in numeris vel in sonis»*.[13] Concludendo, la serie dei rapporti su cui poggia l'intero edificio musicale è pertanto la seguente: 1/2,2/3,3/4,8/9. I numeri usati sono 1,2,3,4,8,9 la cui somma è 27.

La fortuna musicale del 27 continua nel *Timeo* di Platone. Dio, scrive Platone, ha composto l'anima del mondo mescolando l'essenza indivisibile con la divisibile.

> Cominciò poi a dividere così: prima tolse dal tutto una parte, dopo di questa ne tolse una doppia di essa, e poi una terza che era una volta e mezza la seconda e tre volte la prima, una quarta doppia della seconda, una quinta tripla della terza ,una sesta ottupla della prima, una settima ventisette volte maggiore della prima.[14]

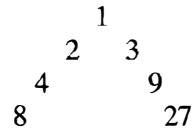
---

[12] CAPELLAE MARTIANI, *De nuptiis Philologiae et Mercuri*, II, a cura di L. Lenaz, Padova, Liviana, 1975. «Tres autem Symphonias quis ignorat in musicis?», II, 105; per una impostazione storica del problema, si veda il volume *I pitagorici*, a cura di A. Maddalena, Bari, Laterza, 1954, alle voci *Filolao* (pp. 182-184) e *Archita* (pp. 217-219). Si veda in GIAMBLICO, *La vita pitagorica*, XXVI (nella edizione Milano Rizzoli 1991, a cura di M. Giangiulio, pp. 261-269). Dopo aver ampiamente illustrata la genesi e la ragion d'essere necessaria dei quattro fondamentali rapporti musicali di ottava, quinta, quarta e seconda, Giamblico conclude: «...così (Pitagora) ordinò l'ottacordo con questi rapporti numerici consonanti di 1:2, 2:3, 3:4 nonché con 8:9 che è differenza di questi ultimi» (XXVI, 119, nell'ed. Rizzoli, cit. a p. 267).

[13] EULOGII FAVONII, *Disputatio de Somnio Scipionis*, a cura di Luigi Scarpa, Padova, Accademia Patavina, 1974. «Numerus igitur aut diplasius aut hemiolius aut epitritus aut epogdous appellatur». Si chiama *diplasius*, continua Favonio, quel rapporto numerico nel quale il secondo termine supera il primo del doppio, *hemiolius* quando lo supera di una sua metà, *epitritus* quando di un terzo, *epogdous* infine di un ottavo, «qua comparatione nullam artiorem fieri posse arithmetici asserunt vel in numeris vel in sonis. Nec enim possumus decem ad novenarium summam pari ratione conferre, prohibente epogdoi versus memorato superius limite» (XXIII, 1). Pertanto la scelta dei quattro intervalli è non arbitraria ma matematicamente necessaria.

[14] PLATONE, *Timeo*. 35c. Accanto alle traduzioni italiane di F. ACRI, Napoli, Morano, 1886; G. FRACCAROLI , Torino, Bocca, 1906, preceduta da importanti *Prolegomeni* e corredata di preziose note esplicative; C. GIARRATANO, Bari, Laterza, 1928; ZANONI, Faenza, frat. Lega, 1939, con buone note; E. TUROLLA, Milano, Rizzoli, 1954; merita di essere citato, anche se ormai

I numeri che rappresentano le parti dell'anima sono pertanto: 1,2,3,4,8,9,27. Essi formano due proporzioni geometriche che hanno come primo termine comune l'unità e si dispongono, la prima in ragione del doppio e la seconda in ragione del triplo come evidenziato dal seguente lambdoma (fig. 2)



Il 27 è il numero conclusivo della serie e perché l'ultimo possibile e perché somma dei numeri precedenti.

> Jam quum hae sint proprietates dictorum numerorum, id peculiare habet XXVII, qui ultimus est, quod praecedentium omnium summan continet. Idem numerus est dierum quibus luna suam conversionem absolvit. Et Pythagorei, de intervallis ad concentum pertinentibus, tonum eo numero notaverunt.[15]

Così Plutarco, per il quale la sacralità perviene al 27 dall'essere somma dei numeri nei quali *«consonantiarum rationes insint»* e nel contempo numero dei giorni della rivoluzione lunare.

Che la luna, oltre ad essere fattore di particolare rilievo nella misurazione del tempo, abbia avuto riconosciuto un ruolo primario nel gioco delle influenze dei corpi celesti sulla vita umana, è cosa troppo nota perché vi si debba insistere. Qui giova semplicemente sottolineare come sia associata, tramite il 27, a quelle consonanze musicali che regolano la vita dell'Universo. Anche Varrone sottolinea la vitalità del 27 collegandolo al numero dei giorni della rivoluzione lunare.[16] Aulo Gellio, a sua

---

invecchiato, il puntuale e circostanziato commento di HENRI MARTIN, *Etudes sur le Timeus de Platon*, Paris, Ladrange, 1841, di cui si rimanda, per il passo citato nel nostro studio, alle pp. 383-389, nonché la più recente traduzione francese di A. RIVAUD, *Les belles lettres*, Paris, 1925, preceduta da una ampia *Notice* (si veda in particolare pp. 42-51) e l'importante studio del TAYLOR, *A Commentary on Platon's Timeus*, Oxford, Clarendon, 1928.

[15] PLUTARCO, *De animae procreatione in Timeo Platonis*, 1019 A, in PLUTARCHII, *Scripta moralia*, a cura di F. Dubner, graece et latine, Parisiis, Firmin-Didot, 1890, tomo II, pp. 1246.

[16] «Ad hunc numerum cubicum (viginti septem), ut Varroni placet, lunaris cursus congruit revolutio, quae in viginti septem diebus omne tanti sideris lumen exhaurit», FAVONIO, *cit*, XVII, 1.

volta, a proposito del cubo di tre, annota: *«Huius numeri cubum Pythagoras vim habere lunaris circuli dixit»*.[17]

Ma per tornare al *lambda* platonico, si sarà notato come i numeri che lo compongono siano gli stessi che compongono consonanze e tono. L'anima del mondo ha struttura musicale. Il Cielo ha struttura musicale. Sulla base del *Timeo* platonico, l'astronomia greco-latina, e sulla sua scia la medievale, fissa un rapporto musicale fra terra, pianeti e cielo delle stelle fisse[18]. Lo precisa Calcidio, la cui traduzione e commento del *Timeo* ha rappresentato la maggior divulgazione dell'opera platonica in età medievale e rinascimentale: assunta come unità di misura la distanza Terra-Luna, l'intervallo Luna-Sole risulterà del doppio, Sole-Venere del triplo, Venere-Mercurio del quadruplo, Mercurio-Marte di otto volte, Marte-Giove di nove volte, Giove-Saturno di ventisette volte (fig. 3). Il 27 è il limite, il confine, il numero della compiutezza.[19]

Il moto dei sette pianeti è proporzionale alle distanze dalla Terra, immobile al centro. Proprio perché immobile è nell'assoluto silenzio, a differenza dei pianeti che danno suoni diversi per altezza e che sono programmati sul grafico delle reciproche distanze. Così Luna-Mercurio è pari all'intervallo di quarta, Luna-Marte di quinta, eccetera. La *musica Mundi*, di natura puramente intelliggibile, esige per rivelarsi all'anima il silenzio dei sensi.

È questo stretto legame che corre fra *musica Mundi* e silenzio, un legame insistentemente sottolineato dai platonici,[20] che ha indotto a

---

[17] AULO GELLIO, *Noctes Atticae*, I, XX, 6«Les belles lettres», Paris, 1967, a cura di R. Marache, vol. I, p. 64.

[18] PLATONE,*Timeo*, 35b, 40b, ripreso da ARISTOTELE, *De caelo*, II, 290b 22 (vedi nota p. 237 nell'ediz. a cura di O. Longo, Firenze, Sansoni, 1962); L. CRISTANTE, Introduzione al Libro IX del *De nuptiis Philologiae et Mercuri* di Marziano Capella, Padova, Antenore, 1987: l'intera esegesi è condotta sul presupposto che «la scelta di Armonia, e non di Musica, per esporre la dottrina musicale trascende il dato tecnico perché la *virgo* rappresenta allegoricamente l'armonia dell'Universo», p. 15. Si veda anche FRACCAROLI, cit., pp.184-195. Ma forse la pagina più appassionata in merito rimane quella di C. FLAMMARION, *La storia del Cielo*, Milano, Sonzogno, 1904, che sul 27 consacrato da Platone a «simbolo del mondo» ricostruisce la trama musicale del cielo greco.

[19] CALCIDII, viri clarissimi luculenta Timaei Platonis traductio et eiusdem argutissima explanatio [...], Parisiis in officina Badii Ascensii, 1520, Fo. XXI .

[20] E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 67-69 (a proposito della teologia negativa da Pitagora a Dionigi Areopagita) e pp. 14-16 con note 40-41 dove, fra l'altre cose, è felicemente ricordata la figura singolare di Celio Calcagnini, conterraneo e coetaneo di Isabella d'Este, immortalati insieme dall'Ariosto (*Orl. Fur.*, XLII, 90). Con Isabella il dotto Calcagnini condivideva la passione per l'antiquariato. Per la sua

pensare insieme le due imprese isabelliane del *XXVII* e delle *Pause musicali*. La loro complementarietà sembra emergere anche dalla loro collocazione frontale: la prima all'ingresso della Grotta, sopra la porta, la seconda alla conclusione della parete di riscontro, ad uguale altezza (fig. 4); è il modo stesso con cui vediamo opposti Apollo, sovrano della Musica e dei pianeti, e Thalia, signora del silenzio, la *«surda Thalia»* che *«Terra in gremio iacet»*, nella celebre xilografia che fa da frontespizio alla altrettanto celebre *Practica musicae* di Franchino Gaffurio[21] apparsa a Milano nel 1496 (fig. 5). Fra i due estremi di Apollo e Thalia si distendono le sfere celesti a intervalli di toni e semitoni. Questo famoso frontespizio fa p*endant* con il precedente della *Theorica musicae* di Gaffurio (Milano 1492), che illustrava le consonanze musicali della lezione platonica.

Fatto interessante, Gaffurio era stato a Mantova[22] anche in veste di architetto per discutere con Luca Fancelli della costruzione del tiburio di Milano.

Il fatto di cronaca merita di essere citato a testimonianza della parentela che lega la musica alla architettura e alla pittura in nome di quel comun denominatore che è il *lambda* platonico o, per essere più precisi, la dottrina delle proporzioni musicali che salda fra loro i termini del *lambda* platonico in un fondamentale corollario pratico. Scrive infatti Platone che «non è possibile che due cose si combinino bene fra loro senza un termine medio [...] e a far questo nel modo migliore è appropriata la

---

Descriptio silentii, ora nella traduzione di S. Nigro, Palermo, Sallerio, 1990, si ispirò al mito di Arpocrate, dio del silenzio mistico. Ancora ricorda il Wind come ad Angerona, equivalente femminile di Arpocrate, si sia invece ispirato il Francia per un disegno (Ashmolean Museum, Oxford), che potrebbe «essere in rapporto con una commissione che egli ricevette da Isabella d'Este per il suo camerino». L'elogio che il Calcagnini intesse del silenzio («non sulla lingua difatti deve nascere la parola, bensì nel cuore (NIGRO, cit., p. 39) [...] o hai di meglio da dire del silenzio o taci (p. 42) [...], dal silenzio proviene l'aspirazione a filosofare (p. 44)»), se conosciuto da Isabella, come vien fatto di supporre, potrebbe avere rapporto con la impresa delle pause, un impegno al silenzio e alla intelligibilità dell'Essere. Isabella, come Filologia, «diu silenzio deprecatur» (MARZIANO CAPELLA, II, 203).

[21] F. GAFFURIUS, *Practica musicae*, Milano, 1496 (rist. col tit. *Musice utriusque Cantus practica*, Brescia, 1497). La xilografia del frontespizio sarà ristampata e commentata in GAFFURIO, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, Lodi, 1500. Franchino Gaffurio seguì il padre nel 1474, o già nel 1473, alla corte dei Gonzaga a Mantova dove tenne cattedra per un biennio (C. GALLICO, *Musica nella Ca' Giocosa*. Firenze, Olschki, 1981, p. 196), di nuovo a Mantova nel 1490. Una minuziosa analisi del famoso frontespizio in J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi Dei*, Torino, Boringhieri, 1980, p. 163 ss., e in WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*..., cit., p. 323, ss.

[22] R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964, p. 122. R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 156-157.

proporzione».[23] Delle tre specie di proporzioni, aritmetica, geometrica armonica,[24] Platone sottolinea l'aspetto *musicale* dell'ultima. Il modello esemplare è 6:8=9:12. Si faccia caso a come una proporzione del genere combini fra loro in un'unica formula conclusiva le tre consonanze, di ottava (6/12=1/2), di quarta (6/8=3/4), di quinta (6/9=2/3) unitamente all'intervallo di tono (8/9), consentendoci di ritrovare i numeri del *lambda* platonico (1.2.3.4.8.9) che concludono con 27, loro somma e simbolo riassuntivo.[25]

Quanto alla fortuna della proporzione armonica nella storia della cultura classica, basti dire che essa costituisce per tutto il Rinascimento il capitolo assiomatico introduttivo della maggior parte dei trattati, oltre che di musica, di architettura[26] e di astronomia,[27] e dunque la struttura portante di tanti capolavori d'arte. Ne do alcuni esempi.

---

[23] PLATONE, *Timeo*, 31c. La teoria delle proporzioni ha in Archita il suo *auctor* classico (*I Pitagorici...*, cit., pp. 215-219), ma è con Platone che trova il suo impiego in filosofia come modo privilegiato di dimostrazione (P. M. SCHUHL, *La fabulation platonicienne*, Paris, P.U.F., 1947, pp. 45-53 e 57-64).

[24] Si dice *aritmetica* quella proporzione nella quale il medio di tanto è maggiore del primo termine di quanto è minore dell'ultimo (p. es. 2:4=4:6), si dice 'geometrica' allorché il medio è tante volte maggiore del primo di quanto è minore dell'ultimo (p; es. 2:4=4:8), si dice 'armonica' quella in cui il medio supera il primo di una frazione di sè uguale a quella per cui è superato dall'ultimo (p. es. 6:8=9:12). Con la suddetta distinzione Archita seppe rendere autonoma la teoria delle proporzioni la cui importanza per l'antichità fu pari a quella dell'algebra per i moderni (L. BRUNSCHVICG, *Les Etapes de la philosophie mathématique*, Paris, Blanchard, 1972, p. 39 ss.).

[25] Per una più ampia e approfondita illustrazione *musicale* delle proporzioni platoniche del *Timeo* si veda in B. CERCHIO, *Il suono musicale. Musica e Alchimia*, Lucca, Libreria musicale italiana editrice, 1993, alle pp. 11-26, 105-117. Per quanto riguarda il ruolo fondamentale che il 27 giuoca nella tradizione greca, tale da accrescere l'interesse di Platone, merita di essere ricordato con B. CERCHIO (p. 17) che 27 è la lunghezza massima della corda comprensiva di tutti i suoni musicali, 27 erano le lettere dell'alfabeto greco originale (p. 100), 27 era detto *'la grande tetraktys'* perché somma dei soli quattro numeri, espressione di un prodotto della decade, 4(2x2) + 6(2x3) + 8 (2x4) + 9(3x3), ancora, e di particolare interesse, 27 è la somma delle corde dell'arpa (21) e del liuto (6) il cui dualismo (*l'arpa* simbolo del Sole e del Fuoco, il *liuto* della Luna e dell'acqua) è tema ricorrente nell'arte figurativa medievale (p. 58).

[26] R. WITTKOWER, *Il problema della proporzione armonica in Architettura*, in *I principi architettonici... ecc.*, cit., p. 101 e ss.

[27] Ancora nel 1618 il grande Keplero non sfugge al fascino di risolvere il discorso astronomico delle orbite planetarie in termini di proporzioni musicali (G. KEPLER, *Harmonices mundi,* libri V, Lincii Austriae, 1619 (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1969) anche se il suo discorso nasce e si sviluppa talvolta in una ideale polemica con i pitagorici (B. CERCHIO, *Il suono filosofale. Musica e Alchimia...*, op. cit., pp. 112-114).

Il Parnaso del Mantegna, così caro a Isabella, è articolato sul rapporto di doppio diatessaron, 9:12:16, in sintonia con le 9 Muse e i 16 personaggi.[28] *La Primavera* di Botticelli ha i punti di cesura determinati dal rapporto di doppio diapente, 4:6:9 mentre *La nascita di Venere* privilegia il doppio diatessaron, 9:12:16, il modo preferito dall'Alberti.[29]

Insomma la formula della proporzione armonica fu allora, nel Rinascimento, per universalità, potere di sintesi, eleganza di espressione, quella che per noi oggi è la relazione di equivalenza di Einstein ($E=mc^2$).

La teoria delle proporzioni musicali, che da scoperta della riflessione teoretica diviene luogo d'incontro delle arti fra loro e delle arti con l'astronomia, è la premessa logica del naturalismo rinascimentale, di quella filosofia cioè che dà la priorità all'essere rispetto al pensiero. Scoperta, ho detto, non invenzione del pensiero che per tutto il Rinascimento assolve il ruolo di testimone di una realtà in sè compiuta. Onde l'arte come imitazione della natura, tanto più valida quanto più l'imitazione è prossima alla realtà. E la musica? La musica strumentale e vocale ha il suo termine di riferimento, la sua verifica, si direbbe oggi, nella musica delle sfere o *musica mundi*.

Quello che conta è che alla espressione artistica e musicale sia garantita la oggettività. Il rovescio della medaglia, come ho detto, sarà il soggettivismo dei manieristi, sarà l'arte che da imitazione passerà ad essere invenzione, sarà la forma, emblema della soggettività, che ambisce all'autonomia, sarà l'inquietudine e il tormento interiore a riprova che il cordone ombelicale con la vita dell'Universo è stato tagliato.

I camerini di Isabella d'Este sono una delle ultime espressioni della classicità rinascimentale: equilibrio, proporzione, simmetrie, razionalità

---

[28] C. BOULEAU, *La geometria segreta dei pittori*, Milano, Electa, 1963, pp. 100 e 104.

[29] C. BOULEAU, id., pp. 100 e 102-103. Quanto alla *Primavera* del Botticelli, di grande interesse è pure l'analisi in chiave musicale condotta da WIND, cit., pp. 159-162. Il quale, sulla base di un passo del *De triplici reditu animae ad divinum* di M. Ficino, dove sono proposte 27 combinazioni possibili di Dei, interpreta la composizione «una allusione musicale nel senso che le otto figure rappresentano, per così dire, una ottava nella tonalità di Venere», della quale ottava Mercurio, che fa coppia con Venere, sarebbe la nota musicale centrale, vale a dire il sol, «in una tonalità apollinea del tipo di quella proposta dal Ficino». E qui il discorso torna di bel nuovo a cadere sul frontespizio del Gaffurio (p. 160).

che trionfa sulla soggettività, il tutto platonicamente riassunto in quel numero-symbol dell'armonia universale e unità del molteplice che è il *XXVII*.

La priorità riservata ai contenuti rispetto alla forma, nelle opere d'arte come nelle decorazioni, in età rinascimentale, rende inaccettabile la riduzione che Luzio - Renier fanno della isabelliana impresa delle pause «semplice bizzarria alla quale presiede un intento di disposizione simmetrica».[30]

Già ho invitato il lettore a far caso alla collocazione dell'impresa delle *pause*: giusto al centro della parete di fondo dei camerini, molto in alto, fronteggia il *XXVII* con perfetta simmetria così da apparire vistosamente, le due imprese, dominatrici della scena col ruolo rispettivo di premessa, il *XXVII* sull'entrata, e di conclusione, le *Pause,* sulla parete finale.

Come non supporre sottinteso un programma culturale? Se le *pause* sono il silenzio, allora il *XXVII* è la parola, così viene spontaneo di ipotizzare, Tutto e Nulla, Essere e non-Essere, Principio e Fine, Alfa e Omega. Il pensiero corre a Gaffurio, come più sopra ho ricordato, per una analoga immagine conclusiva del reale *sub specie musicae* e per aver letto, fra gli autori presenti nella biblioteca di Isabella, il nome Franchino.[31]

Questa *impresa delle pause* (fig. 6) poi, neanche a farlo apposta, ha il disegno di un *lambda* rovesciato e perfettamente conforme al diagramma platonico del *Timeo*: al centro la pausa di *minima* espressione dell'unità e punto di origine e convergenza dei valori che da lei si partono in due rami, le *semibreves* che tengono il luogo del 2 e del 3, le *breves* in luogo dei rispettivi quadrati 4 e 9, quindi le *longae* in luogo di 8 e 27.

---

[30] LUZIO-RENIER, cit., p. 51. Che non si tratti di un *semplice motivo decorativo o di uno dei soliti motti mostrati nei campionari usuali* («Natürlich war es nicht nur ein blobes Schmuckmotiv oder eine der gebräuchlichen, in Musterbüchern dargebotenen Devisen») è ferma convinzione di PETER HIRSCHFELD, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, Berlin und München, 1968, pp. 121-2, che nella *impresa* isabelliana *delle pause* dà rilievo all'avvicendarsi dei segni musicali con quelli di pausa, incorniciati dai segni di ripetizione, espressamente intesi, *al di là di ogni dubbio*, a significare *l'eterno mutare di ogni esistenza, l'altalena dell'umana esistenza* («bedeuten fraglos zugleich das ewige Vechselspiel jeglichen Lebens, das Auf und Ab im menschlichen Dasein»). Ascendenze filosofiche che l'*impresa* sottintende sono Platone, in particolare del *Convito*, e Ficino, da Hirschfeld messi poi in relazione con il *Parnaso* del Mantegna. Sempre Platone e platonismo sono *conditio sine qua non* per interpretare l'*impresa delle pause* in VOLKER SCHERLIESS, *Notizien zur Musikalischen Ikonographie (II). Die Musik. Impresa dei Isabella d'Este* (in «Analecta Musicologica», 1975, Band 15, pp. 21-28).

Totale delle pause: 9. Il segno di ripetizione che chiude il rigo musicale, se letto come doppio, le porterebbe a 27. La successione delle pause è secondo una progressione geometrica, «il più bello dei legami perché quello che di sè e delle cose fa la più completa unità»,[32] progressione che può essere in ragione di 2 (1:2:4:8) o di 3 (1:3:9:27) a seconda della chiave di lettura di *prolatio* e *tempus* che possono essere 'imperfette' (1:2) o 'perfette' (1:3) come indicato dalle quattro chiavi musicali poste verticalmente all'inizio del rigo.[33]

C'è da chiedersi se l'educazione umanistica di Isabella era tale da reggere il peso di un programma culturale così elevato e così elaborato a livello filosofico. Dico di più, per dar soddisfazione ad un probabile *advocatus diaboli*, dico che è Isabella stessa ad invocare una lettura semplice e lineare delle proprie imprese come appare dal seguente episodio.

Novembre del 1505: Mario Equicola ha appena concluso un suo «libro de circa quaranta pagine» sul *Nec spe nec metu* e lo dà da leggere a Isabella prima di passarlo alle stampe. Isabella lo legge, ringrazia di cuore l'Autore, sottolinea l'acutezza del suo ingegno, l'eleganza delle argomentazioni, per poi «argutamente», come annota Luzio,[34] aggiungere che quel motto «[...] da noi cum tanti misteri non fu facto cum quanti lui gli attribuisse».

Osservazione acuta che ogni esegeta dovrebbe tenere ben in vista sul proprio tavolo anche se, nel caso di Isabella, potrebbe essere avanzato un certo qual dubbio che è questo: una volta che le quaranta pagine di lettura interpretativa sono state formulate, fedeli o no che siano alla versione originale, che cosa ne facciamo? Quale peso hanno nella fortuna del motto? Lo lasciano intatto, scivolano via, come risposte sbagliate di un indovinello, o invece maturano nell'autore dell'impresa nuovi propositi culturali, più ampi orizzonti, più precise idealità? Ad esempio, supponiamo che l'impresa del *XXVII* debba la sua fortuna al fatto di essere il cubo di tre, numero sacro per antonomasia e prezioso talismano. Se poi raffigurato come dado, si presta, è il caso di una

---

[31] LUZIO-RENIER, *Inventario de li Libri lasciati per la g. felice memoria dell'Ill.ma S.ra Isabella d'Este*, in «Giorn. str. d. Lett. It.», vol. XLII, 1903, *Appendice prima*, p. 76.

[32] PLATONE, *Timeo*, 31c.

[33] H. M. BROWN, alla voce *Notazione* in *Dizion. Enc. Univ. della Musica e dei Musicisti - Il lessico*, cit., vol. II, p. 76.

[34] LUZIO-RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie...*, cit., pp. 50-51, nota 5.

celebre impresa,[35] ad essere simbolo di stabilità e saldo equilibrio, come dice l'anima della detta impresa: *semper iactatus semper erectus*.

Se Isabella dovesse aver scelto il *XXVII* per ragioni diverse da quelle che noi si ipotizza, vien fatto di supporre che qualcuno, artista o erudito che sia, e non necessariamente della cerchia dei platonici, l'abbia prima o poi informata, o che la stessa Isabella sia venuta a conoscenza, dello spessore storico del numero che, lo si voglia o no, ha una vistosa ascendenza platonica.È mai possibile che un numero così qualificato se ne stia a corte, in pieno Rinascimento, sotto mentite spoglie, senza che nessuno lo riconosca? E che una volta riconosciuto in tutta la sua regalità, l'ospite venuto da lontano non divenga il punto di convergenza degli interessi artistici e culturali del momento? Perché questo è il caso specifico delle imprese del genere del *XXVII*, come del resto anche di *A-Ω* o *Le pause musicali*, che, a differenza delle consuete imprese, non hanno carattere di invenzione ma di scoperta, hanno natura oggettiva e non soggettiva, storica e non fantastica, quindi chi le assume al proprio servizio deve fare i conti con una realtà preesistente alla assunzione. Quanto al *XXVII*, fatto caso alla centralità della sua collocazione nella nuova versione della Grotta, vien fatto di pensare ad un suo riconoscimento storico avvenuto o confermato per l'occasione. Sempre che, ecco una giusta obiezione di fondo, Isabella o chi per lei ne conoscesse l'origine platonica. Onde la domanda: Isabella conosceva, aveva possibilità, occasione, di conoscere il *Timeo*? Io ho già risposto all'interrogativo ma, a maggior chiarezza del lettore, torno a dire che il *Timeo* di Platone è come Dio nella creazione, onnipresente e invisibile. Per la sua conoscenza non si presuppone necessariamente la lettura diretta del testo. Un Leon Battista Alberti, tanto per fare un esempio, teorizza e pratica la teoria delle proporzioni musicali, capitolo centrale del *Timeo*, ne fa la premessa assiomatica di ogni discorso in materia di architettura senza fare alcun riferimento specifico al dialogo platonico.[36]

C'è chi invece, è il caso di Raffaello, non può pensare a Platone se non come autore del *Timeo*. Mi riferisco a *La scuola di Atene*, nella Stanza della Segnatura in Vaticano (fig. 7), la cui composizione, grosso modo,

---

[35] Impresa di Alessandro Piccolomini (1508-1578) detta *del dado*. La *similitudo* fra cubo - dado - stabilità era già in Vitruvio: «Cybus autem est corpus [...] is cum est iactus, quam in partem incubuit [...] immotam habet stabilitatem, ut sunt etiam tessarae [...]» (*De Architectura*, V, 1). Della equivalenza *cubo* λὀγος (vero λὀγος, il cubo perché è uguale a se stesso in tutte le sue parti e immobile comunque lo si giri) parla L. LENAZ in CAPELLA, *De nuptiis...*, II, cit., pp. 179-180.

[36] L. B. ALBERTI, *L'Architettura (De re aedificatoria)*, IX, cap. 5 e cap. 6 (nell'ediz. de Il Polifilo, Milano, 1966, a cura di Orlandi e Portoghesi, vol. II, pp. 810-834).

risale al 1510. Al centro dell'affresco giganteggiano Platone e Aristotele, l'uno col dito in sù a indicare il Cielo, l'altro col dito in giù a indicare la Terra, l'uno stringendo il volume del *Timeo*, l'altro dell'*Etica*, le due *summae* del pensiero, teoretico e pratico, emblemi del macrocosmo e del microcosmo. Ma ciò che maggiormente interessa rilevare è come Platone rappresenti, nella struttura compositiva del quadro, il vertice di un triangolo equilatero i cui angoli di base fanno riferimento a sinistra a Pitagora e a destra a Euclide. Pitagora si fa riconoscere per la tavola che un ragazzo gli regge davanti (fig. 8) perché vi legga sopra la teoria delle proporzioni musicali dal titolo *epogdoos* il cui valore numerico era 27 (fig. 9), come autorevolmente ricorda Boezio.[37] A sua volta Euclide, armato di compasso, queste stesse proporzioni trascrive in linguaggio geometrico in sintonia col quinto libro dei suoi *Elementi*. Del gruppo di Euclide fa parte un fanciullo in età di dieci anni in atteggiamento di massimo stupore per l'opera mirabile del Maestro. Si tratta di Federico, il delizioso figlio di Isabella e futuro duca di Mantova, in quel tempo ospite di Giulio II.

Fuori dubbio che Isabella abbia visto il grande affresco di Raffaello durante la sua permanenza a Roma, quando ebbe contatti diretti con il Maestro e suppongo che, con l'occasione, abbia ammirato, nella Stanza della Segnatura, anche l'altro grande affresco dedicato al Parnaso, con i suoi 27 personaggi (9 Muse + 9 Poeti antichi + 9 Poeti moderni) riuniti in consesso sotto la presidenza di Apollo. Ma, che io sappia, di tutto questo Isabella non dà notizia. Forse perché quanto per noi oggi è oggetto di stupore (la numeralogia, i riferimenti alla teoria platonica delle proporzioni, l'esaltazione dell'armonia celeste nella rappresentazione di Apollo musagete) era motivo ricorrente nella letteratura artistica rinascimentale.[38]

* * *

Il Quattrocento si apre a Mantova con la *Ca' Giocosa* di Vittorino da Feltre che nel processo di transizione dal vecchio al nuovo costituisce il punto nodale più fecondo di risultati.

Il ruolo di mediatore già svolto da Boezio fra cultura medievale e antica, è ora svolto da Vittorino fra Boezio e Umanesimo.

---

[37] BOETIUS, *De institutione musicae*, Venezia, de' Gregori, 1492, III, 5. Il passo di Boezio è riportato tradotto in *I Pitagorici...*, cit., pp. 183-184 (in: 44, Filolao).

[38] Nella Mantova rinascimentale la fortuna del *Timeo* è per altro testimoniata dalla struttura albertiana di S. Andrea, come ampiamente illustrato da VOLPI GHIRARDINI, *La 'porta dei sette cieli'. Numeri e geometrie del Portico principale di Sant'Andrea in Mantova*, presente in questo stesso volume di «Atti e memorie».

Gli interessi di Boezio sono tutti e solo per la musica, intesa però nel suo carattere sapienziale di *scientia musicae* che nei confronti della *ars musicae* vanta un primato non solo cronologico di struttura dell'Universo, non solo logico di premessa teoretica di ogni pratica vocale o strumentale, ma primato nella gerarchia dei valori perché partecipe del puro intelligibile, perché non inquinata dall'edonismo dei sensi, perché mezzo all'Idea. È quanto Vittorino, accogliendo alla lettera la lezione di Boezio, farà oggetto di insegnamento alla Giocosa. Ne parla, col sostegno di un'ampia documentazione, Claudio Gallico nel corso di una preziosa ricerca sulla fortuna di Boezio alla Giocosa, su come Vittorino facesse gran conto della musica anche in sede di educazione morale e come la lezione di Vittorino si faccia sentire a Mantova per tutto il secolo e, tramite suo, fosse divulgato il verbo di Boezio e dunque del platonismo.[39] A riprova di questa fertilità della scuola mantovana di musica iniziata nella Ca' Giocosa, Gallico cita Bartolomeo Manfredi, «fra i discepoli di Vittorino uno dei più rinomati», quale autore di uno studio dedicato alla musica che come scienza privilegiava, come è testimoniato del resto dalla sua biblioteca in cui figurano una *Musica Boetii compilata*, un *Quintus liber de vi armoniae* che a sua volta riporta la *Descriptio Architae*, una miniera di informazioni sulle origini della dottrina musicale delle proporzioni, una *Reprehensio Ptolomaei*, una *Culpa Aristoxeni*.[40]

«Forse la passione di Vittorino», annota ancora Gallico,[41] «promosse il rinnovato interesse umanistico per l'opera musicologica di Boezio e questo sfocerà nell'edizione a stampa del *De institutione musicae*, Venezia 1492».

L'adesione di Vittorino alla dottrina musicale di Boezio, il fatto di condividere con lui la fondamentalità della *scientia musicae*, ribadisce la grecità della *paideia* adottata alla Ca' Giocosa.[42] Perché, non si insisterà mai abbastanza su questo punto, l'educazione musicale, della musica *scientia*, non vuole garantire un particolare sapere, nel qual caso la musica

---

[39] C. GALLICO, *Musica nella Ca' Giocosa...*, cit.

[40] *Idem*, p. 195.

[41] *Idem.*, p. 192, nota 10.

[42] R. SIGNORINI, *Vittorino da Feltre e la scuola bizantina, una lezione di Nigel G. Wilson*, in «Civiltà mantovana», 1986, n. 12, pp. 85-87. Ancora di Signorini, a proposito del saggio di G. MULLER, *Mensch und Bildung im italienischen Renaissance - Humanismus. Vittorino da Feltre und die humanistischen Erziehungsdenker*, Baden-Baden, 1984, in «Civiltà mantovana», 1985, n. 10, pp. 139-140. Gli Atti del Convegno del 1979 su *Vittorino da Feltre e la sua scuola, Umanesimo, pedagogia, arti*, sono stati pubblicati a cura di M. Giannetto, Firenze, Olschki, 1981.

sarebbe *una* disciplina accanto alle altre, quanto *il* punto superiore di prospettiva e *il* modello superlativo di vita. L'armonia, con cui la musica si identifica, non comporta il riferimento ad un oggetto specifico ma all'essere di cui è forma e condizione. Struttura ontologica del reale, la musica-armonia si impone come modello di vita teoretica e pratica: *«musica vero non modo speculationi, verum etiam moralitati coniuncta sit»*.[43] I concetti di proporzione, simmetria, giusta relazione, così come i programmi pratici di equilibrio, padronanza di sè, di razionalità di vita, non sono che variazioni sull'unico tema dell'armonia.

Potremmo anche chiamarlo il tema della nascita del mondo dallo spirito della musica. È la grande lezione del *Timeo* di Platone che tramite la dottrina musicale di Boezio giunge a Vittorino e che leggiamo in L. B. Alberti,[44] in Ficino,[45] che abbiamo letta in due commenti al *Somnium Scipionis* di Cicerone, di Macrobio[46] e Eulogio Favonio,[47] nel *De nuptiis Filologiae et Mercurii* di Marziano Capella,[48] in Plutarco,[49] per citare solo alcuni degli autori la cui fortuna si accresce passando dal Medioevo al Rinascimento. Soprattutto Plutarco, che della dottrina musicale del *Timeo* dà ampi ragguagli.

I *Moralia* di Plutarco erano fra i testi prediletti dell'Equicola, per lui tradotti da un greco, Demetrio Mosco, che soggiornò a lungo a Mantova

---

[43] BOETIUS, *De Institutione musicae*..., cit., I, 1 «Unde fit ut, cum sint quattuor matheseos disciplinae, ceterae quidem in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitatis coniuncta sit. Hinc etiam internosci potest quod non frustra a Platone dictum sit mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam».

[44] L. B. ALBERTI, *L'Architettura*..., IX, cit. «Ora, quei numeri (sono i numeri del Timeo platonico, n.r.) che hanno il potere di dare ai suoni la *concinnitas*, la quale riesce tanto gradevole all'orecchio, sono gli stessi che possono riempire di mirabile gioia gli occhi e l'animo nostro. Pertanto proprio dalla musica, la quale ha fatto tali numeri oggetto di approfondita indagine [..] ricaveremo tutte le leggi della delimitazione », trad. Orlandi, vol. II, p. 822. Si veda in merito il capitolo *Pitagorismo e sensibilità* di R. KLEIN, in *La forma e l'intelligibile*..., cit., pp. 153-161, dedicato a quella «architettura pitagorica del Rinascimento, nella quale, secondo le parole di Alberti, non doveva entrare nulla che non avesse il sapore della pura filosofia», (p. 153) e che era fiorita «grazie al *Timeo* e alla teoria della musica». (p. 154).

[45] M. FICINO, *Platonis Opera*, Firenze, 1484 e Venezia, 1491; *Commentaria in Platonem,* Firenze 1496

[46] A. T. MACROBII, *Commentariorum in Somnium Scipionis Liber primus.* (*Commento al Somnium Scipionis*, a cura di M. Regali, Pisa, Giardini, 1983), in particolare I, 6, 2 per il riferimento al *Timeo.*

[47] EULOGII FAVONII, *Disputatio de somnio Scipionis*..., cit. Da XIX, 7 a XXVII che conclude: il *mundi consonum melos.*

[48] MARTIANI CAPELLAE, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*..., IX, cit

[49] PLUTARCO, *De procreatione animae*..., cit.; *De Musica*, XXII e XXIII (nella ediz. Firmin-Didot, 1890, II, pp. 1391-1393).

e «[...] *non solum graeca in nostram referre linguam sed multos in hac nostra urbe graecis litteris erudiverit*».[50] Frequenti, scrive Luzio,[51] furono gli scambi di libri greci della Vaticana con i Gonzaga con particolare interesse da parte di quel lettore appassionato di grecità che fu Paride Ceresara. E noi sappiamo come Mario Equicola e Paride Ceresara tenessero a dar consigli a Isabella in fatto di imprese.

Il testo del *Timeo* era conosciuto nella traduzione latina di Calcidio, alla quale aveva fatto riferimento anche Dante[52] che, come Isabella, non sapeva il greco. Il commento di Calcidio privilegia i capitoli matematici e musicali del dialogo platonico, la stessa identica politica dei commenti di Plutarco, Macrobio, Favonio, Capella vòlta ad accentuare il pitagorismo di Platone o, meglio ancora, a fondare, nel nome di Platone, una *philosophia perennis* con valore di religione rivelata, della quale Mercurio Trimegisto, Zoroastro, Pitagora sono i profeti, Platone il maestro, il *Timeo* il 'libro' per eccellenza. La parola conclusiva di questo platonismo è detta da Marsilio Ficino, con la traduzione e commento dei dialoghi di Platone (1477), al culmine di una stagione culturale che vanta la scoperta, il recupero, della civiltà greca. Mantegna, firmandosi in greco,[53] sigilla con gesto simbolico l'adesione del suo secolo alla Grecia di Pitagora, Euclide e Platone.

* * *

L'elenco dei libri che componevano la biblioteca di Isabella d'Este, e che Luzio riporta in *Appendice* al suo studio sulla cultura di «quella incomparabile donna», mentre non dice nulla che possa far luce su possibili trascorsi platonici della Marchesana, è invece tale da indicare con chiarezza chi quell'elenco ha suggerito, e dunque l'orientamento culturale sotteso. Ebbene, l'elenco coincide con la lista di autori che nel *De ordine docendi et discendi* di Battista Guarino, figlio del grande Guarino Veronese e precettore di Isabella, si richiede per la formazione del perfetto umanista.[54] Isabella rispetta alla lettera la lezione del suo maestro. Il quale

---

[50] LUZIO-RENIER, *La coltura e le relazioni...*, cit., pp. 22-23 e nota 4.

[51] LUZIO-RENIER, *La coltura e le relazioni...*, cit., p. 26, nota 1.

[52] DANTE, *Divina Commedia*, Par. IV, 49.

[53] R. SIGNORINI, *Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica iconografica iconologica,* Mantova, ed. Sintesi, 1985, pp. 101-108 (*«Quella firma in greco»*) che concludono il capitolo *sull'antico in Mantegna*.

[54] BAPTISTAE GUARINI, *De ordine docendi et discendi*, ma l'opuscolo fu stampato tre volte nel '400 col titolo *De modo et ordine docendi ac studendi*, André Belfort, Ferrara, 1472; ivi 1485; Heidelberg H. Knoblochter, 1489. Il testo latino con traduzione italiana è integralmente riprodotto in E. GARIN, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 434-471.

però chiudeva la serie dei libri da non ignorarsi con l'*Etica* di Aristotele *«et deinde Platonis volumina»*, soprattutto quelli, alla cui fonte Cicerone stesso *«omnia hausisse et ad cuius imitationem se penitus conformasse videtur»*.[55] Senonché nel sopracitato elenco dei libri isabelliani, mentre l'*Etica* aristotelica è presente, mentre Cicerone è pressoché tutto presente, Platone invece è il grande assente, anche se tutto lascia intendere che doveva esserci. Non si vede la ragione per cui Isabella, avendo dato retta al maestro fino alla fine, lo abbandoni nella conclusione. Ancora di Battista Guarino, «che non trascurò mai di giovare (per quanto glielo concedeva la distanza) alla cultura intellettuale della Marchesa»,[56] va sottolineato il carattere non formale, non linguistico, del suo insegnamento. Lo studio della lingua latina e greca come accesso a precisi contenuti morali. È il criterio seguito da Isabella nella scelta dei quadri da appendere alle pareti dello Studio e della Grotta.

Leit-motiv il trionfo della virtù sui vizi. Virtù è Minerva, virtù è Apollo, le Muse. È il caso di dire che agli occhi di Isabella la cultura è vuota senza la virtù e la virtù è cieca senza la cultura, come da insegnamento del Guarino. Così Minerva si associa a Diana e a Castità per mettere in fuga i vizi, assistita dall'alto dalle virtù cristiane (Mantegna, *Minerva caccia i vizi dal giardino della virtù*), le Muse celebrano l'amore divino di Venere e Marte (Mantegna, *Il Parnaso*), ancora Pallade e Diana combattono virilmente[57] contro la lussuria (Perugino, *Battaglia della Castità contro la Lascivia*) e tornano a vigilare nel giardino della Virtù e della Armonia per salvaguardarle dall'amore sensuale (Costa, *Allegoria della corte di Isabella d'Este*), mentre Minerva torna a imporre la sua superiorità qualificando con la sua presenza tutte le virtù (Correggio, *Allegoria delle virtù*). Sopra il portale di marmo che dallo Studiolo conduce alla Grotta era poi stato collocato un quadro del Mantegna raffigurante la vicenda di Ippo che, minacciata nella propria castità, preferisce gettarsi in mare.[58] Lo stesso prezioso portale, realizzato fra il 1522 e il 1524 da Gian Cristoforo Romano o da Tullio Lombardo (?), vuole

[55] BAPTISTAE GUARINI, *De ordine...*, cit., p. 458.

[56] LUZIO-RENIER, *La coltura e le relazioni...*, cit., in *«Gio. St. d. Lett. It.»* p. 215.

[57] C. TELLINI PERINA, *Pittura a Mantova dal romanico al Settecento*, Milano (a cura della CARIPLO), 1989, le schede relative ai quadri citati.

[58] R. SIGNORINI, *Ascendenza mantegnesca di un affresco giuliesco celebrativo della pudicizia di Ippo?*, in *Restauri a Palazzo Ducale*, Mantova, Palazzo Ducale, 1989, pp. 15-16.

essere un inno alla Virtù, una «porta della Castità».[59] La quale Castità, ormai è chiaro, è qui di scena. L'insistenza sul tema della Virtù ha il significato di una partecipazione dell'umano all'armonia dell'Universo, qui il punto di saldatura del microcosmo con il macrocosmo. Ebbene, questa insistenza sul tema della lotta morale, un tema imposto da Isabella a pittori e artisti secondo un preciso programma prefissato, richiama alla memoria un poemetto latino allegorico-didattico di grande successo in età medievale e rinascimentale: la *Psicomachia* di Prudenzio.[60] Abraham, racconta Prudenzio, avendo appreso che il nipote Loth è stato fatto prigioniero da re nemici, arma 318 servi e corre a liberarlo. Abraham è simbolo dell'anima e il popolo empio che Abraham combatte raffigura vizi e passioni che minacciano l'anima nella sua integrità. Il numero 318, in greco T.I.H. è l'equivalente numerico di Cristo. Per l'esattezza, T, per la sua forma, figura la croce mentre I.H. sono le prime due lettere di Iesus in greco. In conclusione, l'anima, minacciata dai vizi, riporta la vittoria grazie all'aiuto di Cristo.

Anche nello Studiolo di Isabella un numero, il *XXVII*, si trova ad essere associato ad una analoga rappresentazione dell'anima che trionfa sui vizi. E quello che è ancor più strano è che 27 è la somma di 9 e 18 che sono i numeri equivalenti di I e S. Se cioè mettiamo in corrispondenza biunivoca le lettere dell'alfabeto greco con la serie dei numeri da 1 a 24,[61]

---

[59] R. SIGNORINI, *Una porta gemmea - Il portale della Grotta di Isabella d'Este in Corte Vecchia*, in *Per Mantova una vita - Studi in memoria di Rita Castagna*. Mantova, 1991, pp. 25-51: «E a significare che quel portale è porta di castità può giovare anche rammentare che al suo ingresso dallo Studiolo sovrastava un quadro del Mantegna celebrante la castità della greca Ippo gettatasi in mare per difendere la propria verginità», p. 35.

[60] PRUDENZIO, *Psychomachia* («Les belles lettres» a cura di M. Lavarenne, Paris, 1963, Tomo III, pp. 5-82).

[61] Anche Filologia (M. CAPELLA, II, 102, nell'ediz. cit. p. 124), alla vigilia delle nozze, si impegna in una ricerca aritmologica per individuare l'equivalente numerico del proprio nome e accertare che si accordi con il numero dello sposo: «Moxque nomen suum Cyllenique vocabulum [...] in digitos calculum distribuit». Il sistema adottato da Filologia è quello detto 'milesio' o 'pangreco' cui si oppone, in alternativa, il sistema detto 'a tesi' (Κατὰ τὴν θέσιν τῶν στοιχείων) che fa corrispondere i numeri da 1 a 24 alle lettere dell'alfabeto greco, A=1...w=24 (id. Introd., pp. 64-65). Il fatto che nel monogramma di Isabella figuri Y in luogo di I non è rilevante perché nel sistema «a tesi = il numero 9 è in corrispondenza biunivoca con le lettere J.I.Y» (I. KOZMINSKY, *I numeri magici*.Garzanti-Vallardi, 1973, p. 102). Perché Isabella ha scelto la Y in luogo della I? Per la eleganza della lettera? Un richiamo al rametto (?) che taglia obliquamente la impresa di A-Ω? Per differenziare il proprio monogramma da quello identico di Sigismondo Malatesta? Perché tradizionale simbolo del bivio di Ercole («litteram quoque quam bivium mortalitatis asserere prudens Samius aestimavit», CAPELLA, II, 102)? Sulla simbologia della Y «che si aggira come un fantasma per tutta la tarda antichità»,

(ma il risultato, nel nostro caso, non cambia se all'alfabeto greco sostituiamo l'alfabeto latino o volgare), noteremo che I=9 e S=18 con risultato finale di 27=*YS*, il monogramma di Isabella che nello Studiolo, nella Grotta, nel corridoio antistante, si accompagna fedelmente al *XXVII* (fig. 10). Quante probabilità vogliamo dare ad una ipotesi del genere di risultare verosimile? C'è da dire che la scrittura ghematrica, che è questo gioco delle equivalenze numeri e lettere, già ampiamente diffusa nel Medioevo, cresce di importanza nella rinnovata stagione dell'ermetismo e cabalismo di Ficino e Pico della Mirandola. C'è da dire che il poema di Prudenzio «piacque infinitamente»[62] fin dal suo apparire sulla scena medievale, modello per Isidoro di Siviglia, Ugo di S. Vittore, Gringore, e a tutti coloro che hanno messo mano al tema della lotta virtù-vizio che, come il mito di Ercole, era il tema d'obbligo della letteratura parenetica e moraleggiante. Difficile riesce supporre che Isabella, interessata ad approfondire questa tematica, ignorasse un classico del genere. Ancora c'è da dire che il monogramma *YS* è testimonianza di una presenza in prima persona nella trattazione di un problema che vale nella misura in cui è vissuto, è firma di autore, presa di coscienza e affermazione della propria identità. Di contro a questa nostra ipotesi, di una Isabella che scrive il proprio nome a testimonianza del personale coinvolgimento nella questione morale, sta la mancanza, per quello che finora ci risulta, di un documento che attesti in modo preciso letture o ricerche di Isabella in merito. Il punto di forza della nostra ipotesi rimane la logica oggettiva di una composizione decorativa chiaramente ispirata alla Musica, espressione di Armonia e Poesia. Alla Poesia è dedicata la carta XXVII dei cosiddetti *Tarocchi del*

---

si veda la nota 102 di L. Lenaz a CAPELLA, II, cit., p. 180. Vien fatto comunque di supporre che Isabella, in un clima generale di culto *religioso* per Virgilio, non potesse ignorare il commento di SERVIO al celebre passo dell'*Eneide*, VI 136, *«Latet arbore opaca areus...»*, che ben può dirsi passo obbligato per il neopitagorismo rinascimentale e che così conclude: «Novimus Pythagoram Samium vitam humanam divisse in modum "Y" literae, scilicet quod prima aetas incerta sit, quippe quae adhuc se nec vitiis nec virtutibus dedit. Bivium autem "Y" literae a iuventute incipere, quo tempore homines aut vitia i.e. partem sinistram: aut virtutes, i.e. dextram partem sequuntur. Unde ait Persius, 5, 35: *Traducit trepidas ramosa in compita mentes.* Ergo per ramum virtutes dicit esse sectandas, qui est "Y" literae imitatio, quem ideo in silvis dicit latere, quia re vera in huius vitae confusione, et maiore parte vitiorum virtutis integritas latet...» *(Commentarii in Virgilium serviani sive Commentarii in Virgilium qui Mauro Servio Honorato tribuuntur,* Gottingae MDCCCXXVI, vol. I, p. 363). Sul valore simbolico della "Y" in età di Cristianesimo si veda il meticoloso studio di O. BEIGBEDER, *Lessico dei simboli medioevali*, Milano Jaca Book 1989, p. 338 e seg.

[62] M. LAVARENNE, Introduzione alla *Psychomachia...*, cit., pp. 25-46 (*Le succès du poème*).

Mantegna (fig. 11). Emerge il carattere sapienziale attribuito alla Poesia rappresentata nei panni di una donna, seduta sul monte Parnaso, e con ai piedi il globo celeste, la *imago Mundi*, intenta ad una duplice funzione, di suonare uno strumento a fiato e di versare acqua da una brocca in un rito di purificazione lustrale, con chiaro riferimento al duplice aspetto della Musica, regolatrice delle sfere celesti e del costume morale.[63] La fontana che sta alle spalle della Poesia ricorda un'altra fontana che domina la scena in una carta dei *Tarocchi Colleoni* e che porta impresso il motto *Nec spe nec metu*. Nessuna meraviglia che Isabella, appassionata del gioco[64] sia ricorsa ai Tarocchi, che in Ferrara hanno avuto nascita e crescita, per ricavarne un motto. E dunque nemmeno meraviglia che il *XXVII* compaia ancora come numero di una carta dei Tarocchi, forse la più significativa, perché dedicata ad esaltare, nelle vesti della Poesia sapienziale, la Musica.

---

[63] C. CIERI VIA, *I Tarocchi cosidetti del Mantegna*, in *I Tarocchi. Gioco e magia alla Corte degli Estensi*, Ferrara, 1987, p. 66. Ma anche si leggano le importanti annotazioni alle pp. 54-55 sul platonismo dei Tarocchi, su certi richiami al *Timeo*, sulla unità-trinità della Musica (Musica-Poesia-Filosofia) e come questo tema fosse proprio dell'insegnamento di Guarino Veronese e della dottrina musicale di Gaffurio (p. 56). A sua volta F. CARDINI (*La Fortuna, il Gioco, la Corte,* in *I Tarocchi...*, cit., p. 12) sottolinea la fortuna rinascimentale della *Psychomachia* di Prudenzio allorché si è trattato di dare veste morale al trionfo dell'armonia sui vizi, tema questo della *pugna spiritualis* che diviene passo obbligato nella letteratura allegorica. Quanto alla carta XXVII dei Tarocchi, *«La Poesia»*, essa è stata messa da R. KLEIN (*La forma e l'intelligibile...*, cit., p. 204) in stretta relazione con la donna alla fonte, allegoria della Poesia, nel *Concerto campestre* del Giorgione.

[64] LUZIO-RENIER, *La coltura e le relazioni...*, cit., *«Gio. St. d. Lett. It.»* p. 35.

Fig. 1. *Impresa del XXVII* nella parete Nord-Ovest d'ingresso della Grotta in Corte Vecchia.

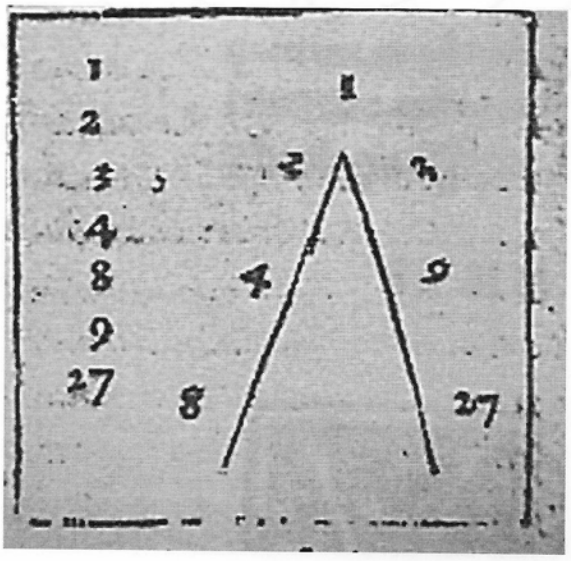


Fig. 2. *Lambda* platonico, in CALCIDIO, *Timaei Platonis traductio et explanatio*, 1520.

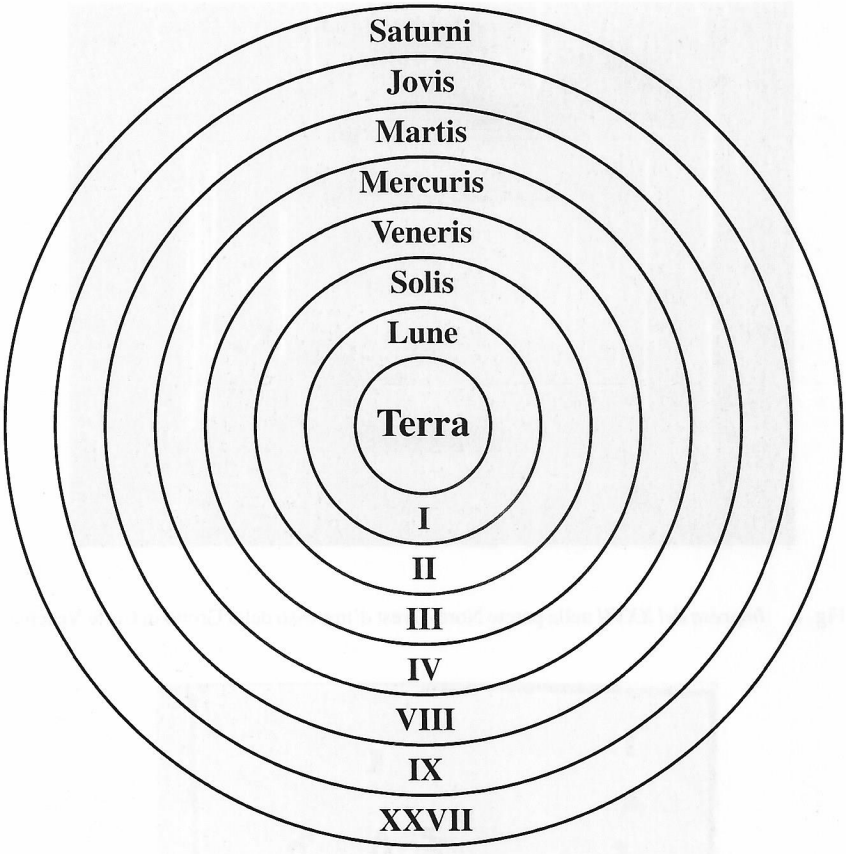


Fig. 3. La proporzione musicale dei cieli in CALCIDIO, *Timaei Platonis traductio et explanatio*, 1520.

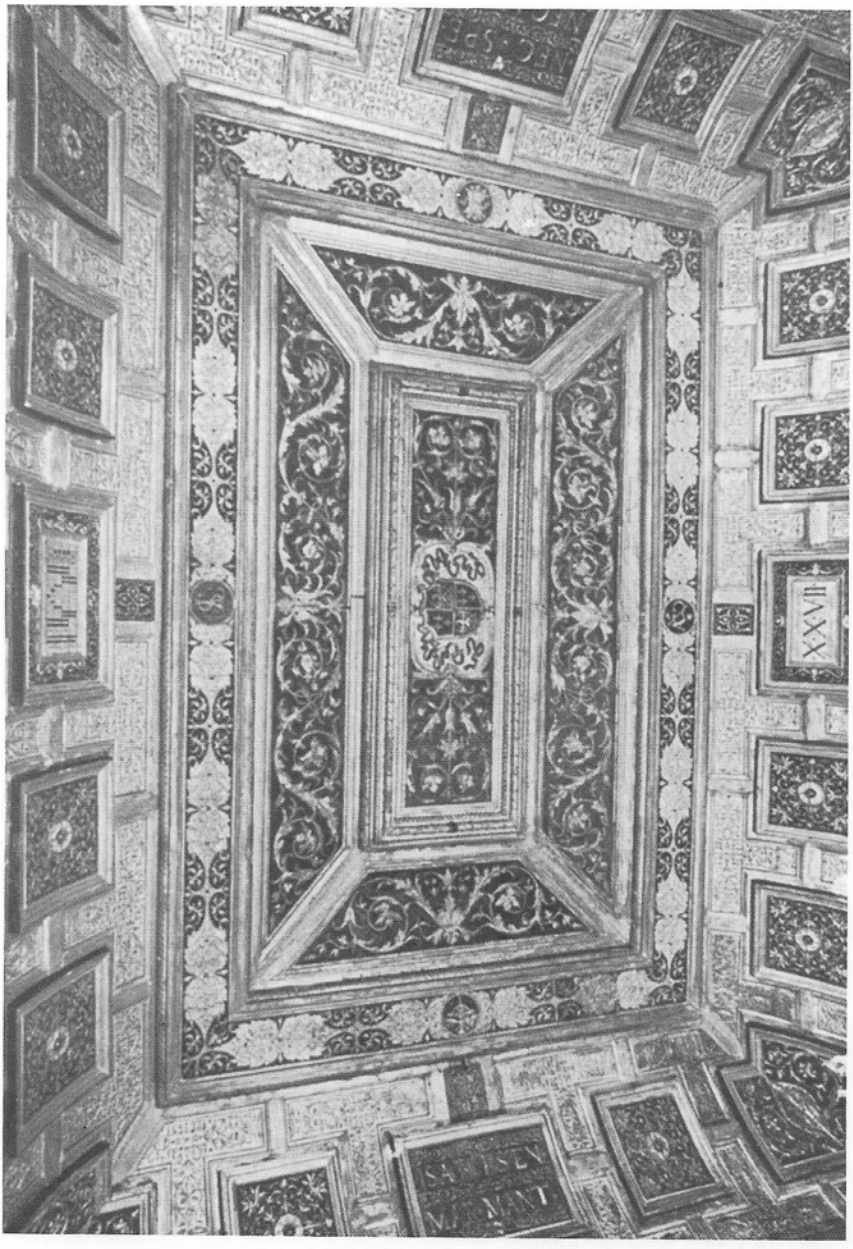


Fig. 4. La Grotta di Corte Vecchia, soffitto.

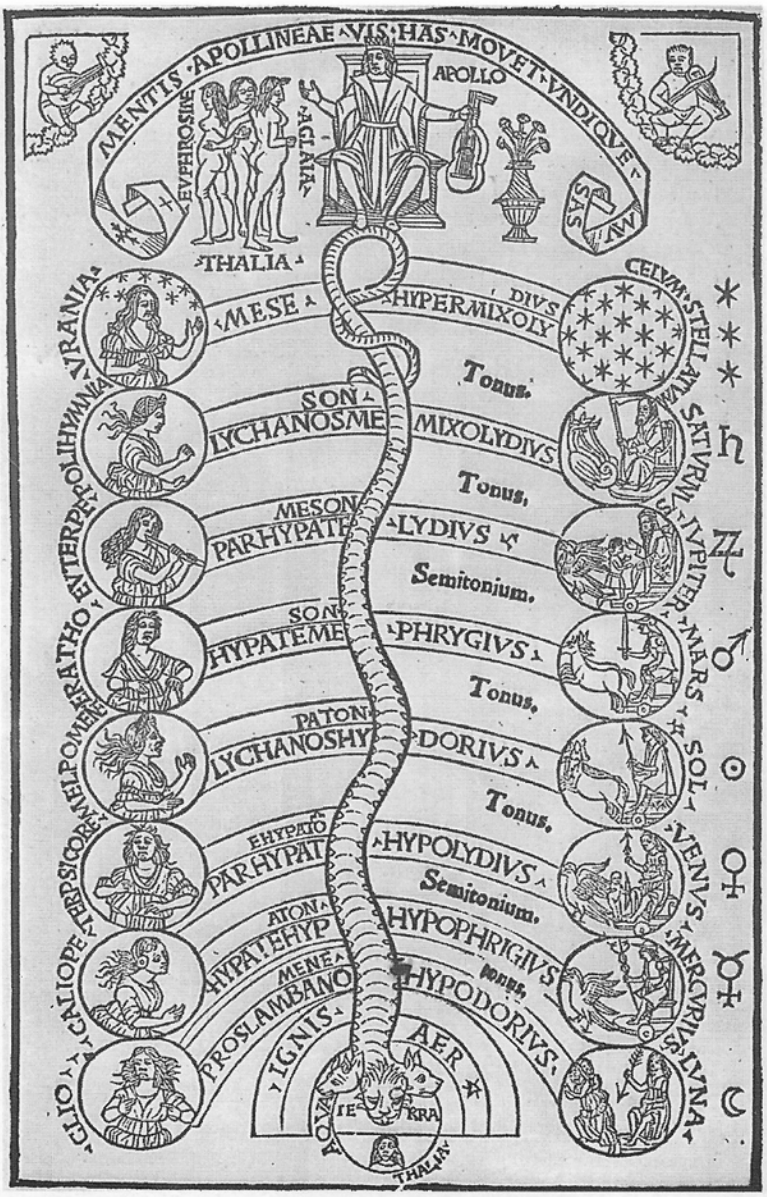
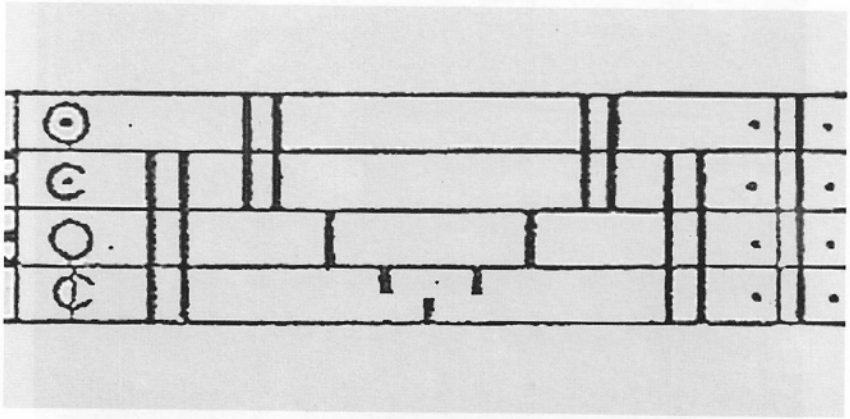


Fig. 5. GAFFURIO, *Practica musicae,* 1496, frontespizio.



Figg. 6. (a) Parete Sud-Est della Grotta di fronte all'ingresso con la *Impresa delle pause.* (b) *Impresa delle pause.*

Fig. 7. RAFFAELLO, *La scuola di Atene*, Roma, Palazzo Vaticano, stanza della Segnatura.

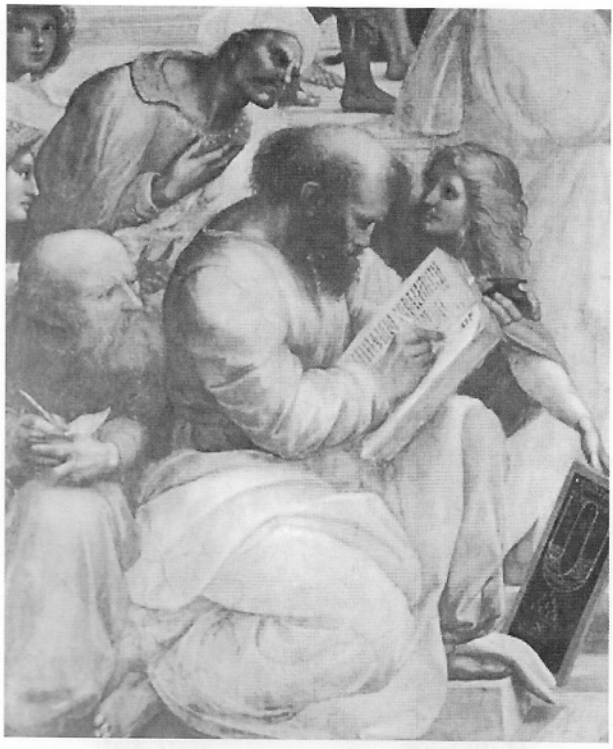


Fig. 8. RAFFAELLO, *La scuola di Atene*, particolare.

Fig. 9. RAFFAELLO, *La scuola di Atene*, particolare.

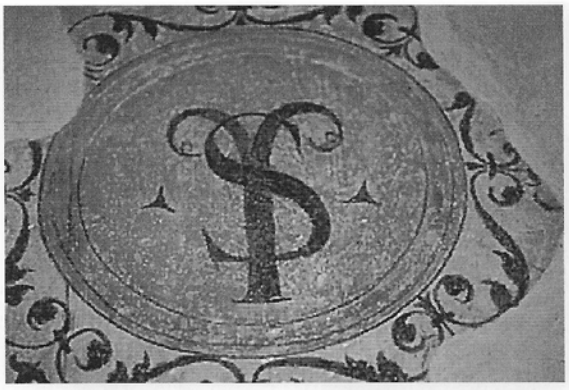


Fig. 10. Monogramma di Isabella.

Fig. 11. Carta XXVII *(La Poesia)* dei cosidetti «Tarocchi del Mantegna».

CARMELO ALBERTI

LA CITTÀ DELLE INQUIETUDINI
GOLDONI A MANTOVA NEGLI ANNI DELLA RIFORMA

Chi mai sa dirmi or che all'auguste Scene
Mi presento di Mantua, umil, divota,
Se in sì colto terren luogo ancor tiene
Di me memoria, o s'io ritorno ignota?
[...]
Non vi rechiam di non ignoto Vate
Frutti novei qui non prodotti ancora,
E di lui vi rechiam le umil usate
Rispettose memorie ond'ei vi onora.
(Introduzione alle Recite di Mantova per la
Prima Donna della Compagnia di San Luca, 1761)[1]

1. *«L'air de ce pays marécageux ne me convenoit pas»*[2]

Alla fine di aprile del 1748 Carlo Goldoni giunge nel territorio della città di Mantova; proviene da Pisa, dove ha abbandonato la professione forense per diventare il poeta comico della compagnia di Girolamo Medebach, il capocomico che a quel tempo aveva in gestione il Teatro di Sant'Angelo di Venezia durante la stagione autunnale e quella carnevalesca.

È costume delle compagnie comiche più prestigiose compiere in primavera ed in estate, quando i teatri veneziani sono inattivi, una *tournée* che tocca le principali città del circuito di Lombardia. Mantova ne fa parte: ospita, infatti, per lunghi periodi le rappresentazioni di commedie nel

---

[1] Queste ottave, che furono recitate da Caterina Bresciani in apertura delle recite, nel Teatro di Mantova, sono state riportate da Pietro Chiari sulla «Gazzetta Veneta» del 28 marzo 1761. Ora in: C. GOLDONI, *Tutte le opere* (TO), a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1959 (IV ed.), XII, p. 1019

[2] GOLDONI, *Mémoires*, I, LII, TO I, p. 239.

teatro Vecchio.[3] Di fatto, gli attori utilizzano tali recite per collaudare le nuove composizioni, destinate prevalentemente alla stagione dei Teatri veneziani. Tale scelta non diminuisce per nulla l'impegno esecutivo, anche perché ogni compagine comica ha interesse a mantenere la sua prerogativa sulla stessa piazza per gli anni seguenti. Lo dimostrano, ad esempio, le lettere che Medebach invia al conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti di Milano: il capocomico chiede garanzie in merito all'ingaggio dell'estate 1750 presso il Teatro Ducale di Milano, che fino al 1749 ha ospitato, invece, gli attori del San Luca.[4]

La compagnia del Sant'Angelo si può considerare una formazione sperimentale. Una parte degli interpreti proviene, infatti, dallo spettacolo di strada; a Venezia si esibiscono nei casotti di Piazza San Marco come saltatori di corda ed acrobati. È proprio l'arrivo dell'attore romano Girolamo Medebach a spingerli a passare dalla piazza al teatro, seppure in un primo tempo preferiscano mantenere entrambi gli impegni. Goldoni stesso descrive con precisione la natura della formazione teatrale.

> Erano già tre anni, che portavasi in Venezia regolarmente in tempo di Carnovale *Gasparo Raffi* Romano, Capo de' Ballerini di corda, colla sua Compagnia, ch'era una delle più famose in tal genere. Eravi la bravissima *Rosalia* sua Cognata, moglie in allora di un Saltatore Tedesco, e passata ad esserlo in secondi voti di *Cesare Darbes*, celebre Pantalone, di cui molto avrò ancora da parlare. La *Teodora*, figliuola del *Raffi*, moglie in appresso del Medebach, ballava sulla corda passabilmente, ma danzava a terra con somma grazia; la *Maddalena*, che fu moglie in seguito di *Giuseppe Marliani*, era una coppia fedele della Teodora, e il Marliani suddetto, che faceva il Pagliaccio, era un Saltatore e Danzatore di corda, il più bravo, il più comico, il più delizioso del mondo. Questa Compagnia di quasi tutti congiunti era amata ed apprezzata in Venezia, non solo per la bravura ed abilità in tal mestiere, ma per l'onesta e saggia maniera di vivere sotto la buona direzione dell'onestissimo Raffi, e l'ottima condotta della prudente, divota e caritatevole Signora *Lucia*, sua Consorte. Il Marliani, non so se stanco di quel pericoloso mestiere, o eccitato dal genio Comico, avea gran voglia di recitare della Commedie. Capitò il secondo anno in Venezia il Medebach accennato; e unitosi co' Ballatori suddetti, avendo egli cognizione bastante dell'arte Comica, n'istruì, fornì loro i

---

[3] Il Teatro Vecchio, già Teatro della Commedia, che si trovava nell'attuale Piazza Arche (n. 81), era stato ristrutturato nel 1689 da Fabrizio Carini Motta. Il Regio Ducal Teatro Nuovo di Corte, invece, in Piazza Castello, era stato progettato da Ferdinando Galli Bibiena e realizzato da Andrea Galluzzi; venne inaugurato il 27 dicembre 1732, con l'esecuzione de *Il Caio Fabricio*, dramma per musica di Antonio Caldara su libretto di Apostolo Zeno. Cfr. GIUSEPPE AMADEI, *I centocinquant'anni del Sociale nella storia dei Teatri di Mantova*, Mantova 1973, pp. 60 sgg.

[4] Cfr. ALESSANDRO GIUSEPPE SPINELLI, *Lettere di Carlo Goldoni e di Girolamo Medebach al conte Giuseppe Antonio Arconati-Visconti*, Milano, Civelli, 1882.

> soggetti, e preso il piccolo Teatro di San Moisé, colà, terminato il *Casotto*, recitavano delle Commedie, le quali sostenute principalmente dalle apparenze, dai giochi e dalle grazie del Marliani, che facea l'Arlecchino, non lasciarono di attirare buon numero di Spettatori. La Teodora faceva la prima Donna, e la Maddalena facea la Servetta; il Medebach era il primo Amoroso; e qualche altro Personaggio avean preso per eseguir le loro Commedie. Così principiò quella Compagnia che poi si è resa famosa, e che trovai ben formata ed in credito quattr'anni dopo a Livorno.[5]

Il fatto rilevante è rappresentato dalla scelta che la compagnia fa, attraverso il pressante invito del suo Pantalone Cesare D'Arbes, di acquisire i testi di un bravo autore di commedie. Ciò conferma l'interesse a primeggiare e la necessità di contrastare la concorrenza del mercato teatrale veneziano, non solo mettendo in campo la propria bravura interpretativa, ma anche presentando durante la lunga stagione del carnevale lavori nuovi.

Prima d'abbracciare la professione teatrale, Goldoni ha compiuto alcune importanti esperienze, lavorando — ad esempio — al servizio della compagnia del San Samuele, diretta da Giuseppe Imer: compone, soprattutto, intermezzi per musica, garbate parodie che alludono a personaggi realistici, utilizzando lo schema teatrale del ripetere e variare, e ancora quello della beffa e dell'equivoco, del lazzo e della caricatura.[6] Inventa, poi, una figura caricaturale, quella del *Momolo Cortesan*, ideata a vantaggio del giovane Pantalone Francesco Golinetti, un carattere che solo successivamente sarà definito compiutamente.[7] Inoltre, ha elaborato

---

[5] GOLDONI, *Prefazione* al t. XVII dell'edizione Pasquali, TO I, p. 752. Il primo incontro di Goldoni con il D'Arbes e con gli attori del Medebach avviene a Livorno, nell'agosto 1745.

[6] Per Imer scrive gli intermezzi *La pupilla* (ott. 1734), *La birba* (carn. 1735), *L'ipocondriaco* (ott. 1735), *Il filosofo* (aut. 1735), *Monsieur Petiton* (carn. 1736), *La bottega da caffè* e *L'amante cabala* (aut. 1738), *Amor fa l'uomo cieco* (mag. 1741); inoltre: il «divertimento per musica» *La fondazion di Venezia* (aut. 1735), il «dramma eroicomico» *Aristide* (aut. 1735), il «dramma comico in musica» *Lugrezia Romana in Costantinopoli* (carn. 1737), la «commedia per musica» *La contessina* (aut. 1742). Cfr. FRANCA ANGELINI, *«In maschera voi siete/Senza maschera al volto?». Le regole del gioco teatrale nei primi intermezzi goldoniani (1730-36)*, «Studi goldoniani», 6 (Venezia, 1982) pp. 114-130.

[7] Goldoni lo chiama *«Francesco Bruna*, detto *Golinetti» (Prefazione* al t. XV dell'ed. Pasquali, TO I, p. 738): «Passabile era il Golinetti colla maschera di *Pantalone*, ma riusciva mirabilmente senza la maschera nel personaggio di Veneziano giovane, brillante, giocoso, e specialmente nella *Commedia dell'arte*, che chiamavasi il *Paroncin*. [...] L'osservai attentamente sopra la Scena, l'esaminai ancora meglio alla tavola, alla conversazione, al passeggio, e mi parve uno di quegli Attori che io andava cercando. Composi dunque una Commedia a lui principalmente appoggiata, col titolo di *Momolo Cortesan*. Ecco la prima Commedia di carattere ch'io ho composto; ma siccome non poteva ancor compromettermi delle altre

nell'autunno del 1745 per il celebre Truffaldino Antonio Sacchi *Il servitore di due padroni*.[8]

Nell'agosto 1745, mentre è a Pisa per esercitare l'avvocatura, avviene l'incontro decisivo. Goldoni, di fatto, si è ben introdotto nei circoli culturali della città toscana, tanto da essere accolto fra gli accademici arcadi della Colonia Alfea con il nome di Polisseno Fegejo, quando alla sua porta bussa Cesare D'Arbes, un attore veneziano, nato nel 1710, che non è figlio d'arte. Nei *Mémoires* racconta come D'Arbes si presenti teatralmente, introducendosi con un portamento autorevole e parlando con una «gesticolation pittoresque». La conversazione assume sempre più un andamento scenico; si anima, allora, un perfetto dialogo tra un futuro poeta di teatro e un attore sapiente. D'Arbes, insomma, si trasforma in personaggio; accarezzandosi il ventre dichiara: «Monsieur, je suis Comedien!»; poi, racconta la sua fuga da casa e l'intenzione a non tornare indietro prima di aver raggiunto una fama certa. Gli ingredienti per una vicenda da commedia ci sono tutti.

D'Arbes, che ha sostituito il mitico Pantalone «eloquente» Giovan Battista Garelli nella compagnia Medebach-Raffi, ha deciso di diventare il migliore di tutti i tempi. Per tale ragione è venuto a trovare Goldoni: «Je sui comedien, je m'annonce a un auteur, j'ai beson de lui». All'avvocato veneziano piace la *franchezza* del comico. Nasce così una collaborazione importante, perché alle origini del teatro goldoniano accentua il nesso tra modello d'interpretazione e creazione d'autore. Antonio D'Arbes a 37 anni è un Pantalone in grado di recitare senza maschera, esprimendo una comicità sottile, fine, equilibrata. I testi destinati all'attore saranno *Il frappatore* (1745 e 1748) e, soprattutto, *I due gemelli veneziani* (1747).

Maschere, non abituate a recitar lo studiato, scrisse solo la parte di *Momolo*, e qualche dialogo fra lui e le parti serie, lasciando gli altri, e l'Arlecchino principalmente, in libertà di supplire all'improvviso alle parti loro. Malgrado la volontà ch'io aveva di riformare questo *improvviso*, che producea delle dissonanze notabili e rovinose nella Commedia, non osai di mettermi tutto ad un tratto a navigar contro la corrente, sperando a poco a poco condurre i Comici e gli Uditori al mio intento, come mi è riuscito qualche anno dopo felicemente». L'Arlecchino è interpretato da Antonio Sacchi. la commedia, rielaborata per l'edizione Paperini, sarà intitolata *L'uomo di mondo* (Firenze 1757, t. X).

[8] «Tornando alla Compagnia di San Samuele, ella era salita in maggior credito [...]; ma molto più si rinforzò la Compagnia medesima l'anno seguente [1738], per la venuta in Italia ed in quel Teatro della famiglia *Sacchi*, che ritornava di Russia: *Antonio Sacchi*, celebre Arlecchino, il migliore Arlecchino d'Italia, che recitando col nome di *Truffaldino* unisce alle grazie del suo personaggio tutto il talento necessario ad un bravo Comico, e dice le cose le più brillanti e le più spiritose del mondo» (Goldoni, *Prefazione*, cit., p. 736).

Si consideri il tracciato dell'invenzione che elabora temi e modalità del teatro recitato fuori dalla città dello spettacolo, dove la rivalità e lo scontro fra i teatri rimandano alle leggi d'un implacabile mercato dell'immaginario. Medebach e Goldoni s'incontrano dapprima a Livorno e, quindi, si danno appuntamento a Mantova per stipulare l'accordo di collaborazione, che sarà sancito, in modo dettagliato, il 10 marzo 1749 con una «scrittura d'obbligazione», valida fino al 1745, fra il «Signor Dottore Carlo Goldoni» e il «Signor Girolamo Medebach», con la quale si stabiliscono «patti e condizioni», relative alle prestazioni del «Poeta».

Colpisce il racconto dell'arrivo a Mantova, alla fine del primo libro dei *Mémoires*. La meta mantovana diviene, quasi, un punto d'arrivo necessario, che resiste persino al naturale affievolirsi dei ricordi: la pagina di memorie ha la capacità di svelare, a dispetto del tempo, lo slancio di un evento cruciale. L'avvocato Goldoni sembra voler accelerare l'inizio del suo impegno comico, tanto da abbreviare la sosta a Bologna, nonostante la stanchezza per il difficile viaggio. Giunto a Mantova s'immerge, ancora una volta, nella vita attiva del teatro: prende alloggio nella locanda della Fragoletta, l'ottantacinquenne attrice Giovanna Calderoni, moglie di Francesco Balletti: la sua avvenenza, in gioventù aveva fatto perdere la testa a Gaetano Casanova, padre di Giacomo. Giovanna è la madre di Elena Balletti, la famosa Flaminia, moglie di Luigi Riccoboni, l'interprete nel 1713 della *Merope* di Maffei e, poi, è l'ammirata Prima donna della *Comédie Italienne*. Una dinastia d'attori, intorno ai quali ruotano progetti di rinnovamento, si tentano nuove soluzioni interpretative, si definiscono interessanti tracciati teorici.[9]

---

[9] Giovanna Calderoni, figlia di Francesco e Agata, nasce nel 1662 e muore a Mantova nel 1750. Scrive Goldoni: «Medebach, qui m'attendoit avec impatience, et me reçut avec joie, m'avoit préparé mon logement chez *Madame Balletti [...]* C'étoit une ancienne Comédienne, qui, sous le nom de *Fragoletta*, avoit excellé dans l'emploi de Soubrette, qui joussoit, dans sa retraite, d'une aisance fort agréable, et conservaoit encore, à l'âge de quatr-vingt-cinq ans, des restes de sa beauté, et une luer assez vive et piquante de son eprit» (*Mémoires*, I, LIII, TO I, pp. 238-239). Quindi, per collegare i ricordi con il suo presente, il commediografo ricorda che la *Fragoletta* è la suocera di Rosa Giovanna Benozzi, *Silvia*, moglie di Antonio Balletti, *Mario*, attrice apprezzata sul palcoscenico della Comédie Italienne a Parigi; è, inoltre, la nonna del bravo ballerino-attore Antonio Stefano Balletti, figlio di *Mario* e *Silvia*, «que — scrive Goldoni — je vis briller à Venise par le talent de la danse, et qui suit se distinguer en France par celui de la Comédie» (*ivi*, p. 239).

Cfr. ALESSANDRO ADEMOLLO, *Una famiglia di comici italiani nel secolo decimottavo*, Firenze, Ademollo, 1885; SALVATORE CAPPELLETTI, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo, 1989; CARMELO ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, in part. *L'avventura veneziana di Lelio e Flaminia*, pp. 45-62.

È questa, ancora una volta, una via diretta per cogliere il comportamento del commediante settecentesco che, mentre sogna i trionfi della grande ribalta veneziana, pensa alla possibilità di ottenere una sistemazione duratura presso una delle grandi capitali europee. In tale mentalità ha le sue radici la tendenza — soprattutto ottocentesca — a separare il progetto interpretativo dalla *routine* del mestiere comico. Ma per sognare un'effettiva emancipazione gli attori hanno bisogno dei poeti, degli scrittori e dei riformatori.

Il primo soggiorno mantovano di Goldoni, che si protrasse per un mese, nel racconto dei Mémoi*res* è contrassegnato da un profondo disagio mentale e dal fastidio di una persistente malattia che lo immobilizza a letto: «Je passai un mois a Mantoue fort mal à mon aise et presque toujours dans mon lit». L'atmosfera di questa città paludosa («pais merécageux») non è confacente alla sua cagionevole salute. A tale patimento è da collegare un'altra più segreta preoccupazione, uno stato d'inquietudine che il novello poeta comico si porta dentro fin da quando ha deciso di abbracciare il mestiere del teatro. Alla fine del precedente capitolo (I, LII) nel ricordare la sua gioia per aver stipulato un buon accordo con Medebach, Goldoni appare consapevole dell'impegno che d'ora in avanti ricadrà sulle sue spalle.

> J'étois trés-contents de mon état et de mes conventions avec Medebac; mes Pieces étoient reçues avant la lecture; elles étoient payées sans attendre l'événement. Une seule représentation me valoit pour cinquante: si je mettois plus d'attention, plus de zele dans les ouvrages, afin de les faire réussir, c'étoit l'honneur qui m'excitoit au travail, et la gloire me récompensoit.[10]

A posteriori, nel rammentare il momento in cui s'interroga sulla scelta da compiere, avverte ancora la tensione che accompagna quel mutamento di stato professionale: la prospettiva di tornare a Venezia nelle vesti di autore teatrale sospinge la fantasia verso i territori della gloria. A Mantova, dunque, mentre è intento a scrivere le commedie per la sua prima stagione veneziana, è facile immaginare come ai mali fisici si associ un'apprensione di natura artistica. È possibile supporre che durante la permanenza a Mantova, Goldoni abbia rielaborato due commedie già realizzate a Pisa, vale a dire *L'uomo prudente* e *I due gemelli veneziani*, entrambe destinate a Cesare D'Arbes, il suo attore, preferito, sebbene nella prima vi compaia con la maschera di Pantalone e nella seconda si

[10] GOLDONI, *Mémoires*, I, LII, TO I, p. 236.

sdoppi nelle figure di Zanetto, il gemello sciocco, e di Tonin, il fratello *cortesan*.

Sono due lavori che hanno una matrice romanzesca; sulla scia dei modelli francesi l'autore tende a fermare l'attenzione dello spettatore intorno ad una trama che sappia associare il gusto per la conversazione e il piacere del mistero. Ne *L'uomo prudente* il disordine della famiglia si spinge fino alla macchinazione di un assassinio, mediante avvelenamento; soltanto per caso Pantalone riesce a sfuggire alle trame omicide della moglie Beatrice e del figlio Ottavio. Alla denuncia presentata da Florindo, amante di Rosaura, figlia del mercante, segue un processo, nel corso del quale Pantalone pronuncia un'arringa formidabile, che fa tesoro dell'intensa pratica legale compiuta da Goldoni in questi anni, e con cui prova l'infondatezza delle accuse rivolte ai suoi familiari. La prudenza di un padre virtuoso è confermata dall'avere preferito salvaguardare l'onore familiare alla condanna di un'azione seppure indegna, ma fortunatamente fallita. Una conclusione in apparenza felice, in cui tutti si riconciliano e promettono di mutare costume, non può cancellare il disagio che percorre tutta la commedia. La chiusa di Pantalone, oltre la convenzionalità, segnala il livello dell'inquietudine.

PANTALONE.

Anca questa xe fatta. Adesso sì che son veramente contento; ma siccome a sto mondo no se pol dar un omo contento, cussì me aspetto a momenti la morte. [ecc.][11]

La frase proverbiale esprime in modo fulminante il grado di disagio tanto che la successiva esaltazione della 'prudenza', necessaria matrice di ogni vera felicità, non convince affatto. Già nel 1748, nell'attività di Goldoni s'insinua l'ombra di una vocazione malinconica: i fatti del mondo appaiono più che mai viziati da una caduta della moralità. Il teatro riformato deve assumersi il compito di riconquistarla.

PANTALONE.

Sia dito a gloria della verità, questa nxe tutta opera della prudenza, la qual, come calamita fedel, voltandose sempre alla tramontana del ponto d'onor e della giustizia, anca in te l'alto mar dei travagi insegna al bon nocchier a schivar i scogi delle disgrazie e trovar el porto della vera felicità.[12]

---

[11] GOLDONI, *L'uomo prudente*, II, ultima, TO II, p. 322.

[12] *Ivi*, p. 323.

2. *«Voici une terrible année pour moi»*[13]

A Mantova Goldoni ritorna nella primavera del 1750, per seguire la compagnia come prevedono gli accordi d'ingaggio; anche stavolta è intento a comporre alcune delle sedici commedie nuove, promesse agli spettatori del Teatro di Sant'Angelo attraverso la prima donna Teodora Medebach l'ultima sera di carnevale.

> St'altr'anno vegnirà,
> E ve zuro, signori, e ve protesto,
> St'altr'anno se farà assae più de questo. [...]
> Una cossa che so,
> Ve digo in confidenza, ma con patto
> Ch'el Poeta no sappia niente affatto.
> Sto progetto l'ha fatto,
> Che le Comedie soe de st'anno e l'altro
> No le s'abbia mai più da veder altro;
> E osservando da scaltro,
> Che Venezia va drio alle novità,
> Tutte Comedie niove l produrà;
> E se ghe ne farà,
> Se la so fantasia no vien al manco,
> Una alla settimana per el manco.[14]

Ma qui è impegnato anche ad istruire il nuovo Pantalone, il vicentino Antonio Mattiuzzi Collalto, che a quel tempo ha compiuto trentatré anni e dimostra di saper recitare con disinvoltura sia con la maschera, sia a volto scoperto. D'Arbes è partito alla volta dei teatri della Sassonia, dove è stato chiamato al servizio del regno di Polonia. Durante l'estate, tra Bologna e Mantova il commediografo sottopone il nuovo acquisto ad un tirocinio accelerato, che — di fatto — trasforma profondamente la fisionomia del mercante veneziano: Goldoni sembra ringiovanirlo, come è possibile verificare, in particolare, ne *La bottega del caffè*, commedia in cui Collalto interpreta il personaggio di Eugenio, il figlio di un Pantalone che non c'è.[15] Anche la maschera di Arlecchino risulta cambiata, sebbene di costui non si conosca neppure il nome e Medebach non manchi di elogiarlo.[16]

---

[13] GOLDONI, *Mémoires,* II, VII, TO I, p. 266.

[14] GOLDONI, *Sonetto recitato dalla prima donna,* in TO XII, pp. 988-89.

[15] Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, II, VII, cit. p. 267. Cfr., inoltre, ATTILIO GENTILE, *Carlo Goldoni e gli attori*, Trieste, Libreria Cappelli, 1951, pp. 37-39; ALBERTI, *La scena veneziana [...]* cit., *L'occhialetto di un Maldicente. Mutazioni comiche ne «La bottega del caffè»*, pp. 116-24.

[16] Medebach scrive al conte Giuseppe Arconati Visconti da Mantova, il 22 maggio 1750, quando era già iniziato il giro estivo della compagnia. L'attore segnala l'impegno

Sono passati già due anni dall'esordio al Sant'Angelo: l'accoglienza non è stata del tutto positiva: le polemiche e gli attacchi rivolti alla compagnia e all'autore si sono infittiti. Basterà ricordare il contrasto esploso intorno alle recite de *La vedova scaltra* e quella della *Scuole delle vedove*, opera polemica del suo rivale Pietro Chiari. I clamori e le liti non aiutano certo a far decollare le linee della riforma; la stagione comica 1750-51 richiede, perciò, un impegno maggiore, al punto che si prospetta un anno davvero terribile. Mantova riaffiora nel grande mare della memoria come un luogo d'affanno e d'intenso lavoro.

> Pendant les cinq mois que nous passâmes dans ces deux villes de la Lombardie *[Bologna e Mantova]*, je ne perdis pas mon tems; je travaillai jour et nuit, et nous revînmes vers le commencement de l'automne à Venise, où nous étions attendus avec beaucoup d'impatience.[17]

La città padana diviene, stavolta, il luogo ideale per il debutto di alcune tra le nuove commedie. Nel Teatro Vecchio saranno, infatti, collaudate, alla presenza degli spettatori mantovani, *Le femmine puntigliose* (18 aprile), *La bottega del caffé* (2 maggio), *Il bugiardo* (23 maggio), *L'adulatore, Pamela o la virtù premiata.* La scena della riforma conferma la continua ricerca di una verifica diretta, a contatto con un pubblico eterogeneo; al suo interno l'autore s'impegna a individuare uno spettatore attento ai segnali lanciati da una testualità estremamente mobile, in grado di adeguarsi a richieste non sempre ben definite.

Attraverso il resoconto memorialistico Goldoni sembra accanirsi nel voler stabilire il prolungamento della rappresentazione oltre la ribalta e oltre l'edificio: i contenuti della riforma sono desunti dall'osservazione della realtà, ma tendono a ricadere sul comportamento sociale sotto forma di modelli etici. Una macchina destinata a dispensare divertimento deve saper congegnare una ipotesi di ripristino dei buoni costumi, deve poter diventare lo specchio nel quale mostrare le degenerazioni dell'immoralità. Non si tratta solamente di affermare la validità didascalica di quanto si dibatte sulla scena, ma ancor più di indicare soluzioni specifiche, legate all'evolversi di una moderna visione del mondo.

---

che lo trattiene in quella città fino allo scadere della festa di Sant'Antonio e promette di partire subito dopo per Milano: «Ben sa V. E. il praticato costume di Mantova di dover recitar fino a S. Antonio [...]. Ebbi la fortuna d'umiliarle in persona l'ossequiosa mia servitù, ed assicurato di sua propensione mi disse che punto non le dispiacevano Pantalone, e Arlecchino, che di nuovo ho preso in Compagnia, onde fammi sperare che anco in Milano detti personaggi saranno compatiti» (SPINELLI, *Lettere di Carlo Goldoni e di Girolamo Medebach*, cit., p. 59-60).

[17] GOLDONI, *Mémoires*, II, VII, TO I, p. 267.

L'episodio de *Le femmine puntigliose* è, in tal senso significativo: mentre la commedia si svolge in scena, gli occhi degli spettatori si rivolgono verso il palco di una delle prime nobildonne di Mantova. Il pubblico mette in atto, immediatamente, un procedimento di identificazione fra quanto si finge e quanto investe la loro quotidianità. Per fortuna, aggiunge Goldoni, quella dama possiede un temperamento spiritoso e mostra di essere la prima a divertirsi. Anzi, ella applaude: la sua approvazione diviene nella mente dell'autore un segnale di incoraggiamento, un sostegno al disegno della riforma. Lo stesso equivoco, conferma Goldoni, si era verificato a Firenze, a Verona, in altre città; allineando le singole reazioni, si raggiunge una qualità del consenso, che il commediografo s'impegna a mantenere attraverso una rete di interrelazioni personali, utilizzando canali apparentemente extra-teatrali. Lo provano le lettere di dedica, gli scambi epistolari, la letteratura d'occasione, le ottave e le rime di omaggio, le prefazioni, l'intera produzione a stampa, che Goldoni persegue, spesso con fatica, fuori dallo specifico ambito della rappresentazione.

La commedia ha dunque il potere di interferire con la vita degli uomini. Così è naturale che con *La bottega del caffé* uno sconosciuto, considerato dalla gente un maldicente, se la prenda a male e passi alle minacce. A Mantova, però, Goldoni è intento ad avviare un'impresa fin qui desiderata, ma continuamente rimandata, quella della pubblicazione delle sue opere. È questo un capitolo importantissimo, per la consapevolezza che il commediografo veneziano possiede delle necessità di fissare in una veste editoriale dignitosa, le sue composizioni. L'idea diverrà, anno dopo anno, un autentico rovello: lo si comprende facilmente seguendo la complessa storia delle edizioni a stampa.

Proprio a Mantova sta per concretizzarsi l'avvio di tale impegno con la pubblicazione del primo tomo, edito da Giuseppe Bettinelli. Da questa città invia allo stampatore veneziano le prime due commedie, *La donna di garbo* e *I due gemelli veneziani*, accompagnandole con due missive davvero curiose. In esse Goldoni, rivendicando una precedenza affettiva per *La donna di garbo*, ribadisce il frenetico attivismo di questi mesi: oltre alla stesura delle sedici commedie nuove, infatti, lavora alla composizione di «varie Operette facete per musica»,[18] e ad «altre commissioni straniere, fra le quali sono quelle di Parigi».[19]

[18] Per la Fiera della Ascensione prepara al San Moisè *Il paese di cuccagna*, per la stagione autunnale del San Cassiano destina *Il mondo alla rovescia*, seguite, poi, nel periodo di carnevale da *La mascherata* e da *Le donne vendicate*.

[19] Cfr. GOLDONI, *Prima lettera dell'autore allo stampatore*, Mantova, 1750, TO XIV, p. 427.

Tale indicazione risulta molto interessante per l'accenno che fa ad un contatto artistico, probabilmente già avviato, con gli ambienti teatrali francesi, sebbene sia difficile comprenderne l'effettiva natura, perché non si hanno ulteriori riscontri. Ciò che colpisce è, invece, la garbata riluttanza che Goldoni esprime, mentre procede, apparentemente di malavoglia, alla stampa delle sue opere. Scrive al Bettinelli:

> e questo, per dire il vero, non era l'anno in cui dovess'io dar principio alla stampa delle mie Commedie; né avrei ciò certamente fatto, se quasi indiscretamente da voi sollecitato, non mi aveste finalmente convinto colla validissima ragione che essendo qua e là sparse alcune di esse mie Commedie, possono ad ogni punto essere, contro il mio sentimento, clandestinamente pubblicate: come avvenne del mio *Belisario* stampato in Bologna nell'anno 1738, tutto sfigurato e mal concio; validissima ragione, dico, per cui indotto mi sono a finalmente permettervene l'edizione.
>
> Stampatele dunque in buon'ora, poiché far lo volete, ma non pretendete già che io far deggia ad esse Prefazioni in difesa. Non ho né tempo né voglia di farlo.[20]

Alla fine della lettera, promette di inviare altre tre commedie per completare il disegno del primo tomo; le spedirà «mal corrette», confidando nella cura dell'editore e dal suo «buon correttore», perché gli accordi teatrali lo costringono a trasferirsi rapidamente da Mantova a Milano.

Nella seconda missiva, quella che accompagna *I due gemelli veneziani*, dopo aver spiegato le ragioni che l'anno condotto alla composizione della commedia, sottolinea, in chiusura, la sua coerenza d'ispirazione promette di approntare gli altri due testi, necessari per completare il tomo.

> Orsù, stampate in buon'ora anche questa; ma non mi affannate poi tanto per le altre. Ve le manderò quando potrò, e tutte senza apologie che s'impegnino a difenderle a parte a parte. Son uomo di parola e non voglio mancare a quanto ho promesso nella mia Prefazione, tanto più che confessando io di non istudiar altri libri più che 'l mondo e il teatro, voglio sperare che il mondo medesimo, il quale è il mio principale maestro, vorrà compatire i primi esperimenti del suo discepolo.[21]

Conta nella seconda lettera a Bettinelli, anch'essa inviata da Mantova, l'insistenza sulla fedeltà ad una metodologia creativa, basata sull'interazione fra mondo e teatro; Goldoni lo sottolinea per via diretta, raccontando la genesi dei *Due gemelli*: la commedia, a differenza dei modelli del passato, realizzati sul tema dei fratelli simili continuamente

---

[20] *Ivi*, pp. 427-428.

[21] *Ivi*, pp. 435-436.

scambiati, è stata realizzata tenendo conto delle doti dell'interprete, il Pantalone Cesare D'Arbes. Le sue qualità linguistico-mimetiche hanno permesso, infatti, di diversificare i due caratteri.

> Se io abbia colto nel punto propostomi, tocca a' lettori il deciderlo. Io non ardisco di sostener in ogni sua menoma parte perfetta né questa mia opera, né nessun'altra; ma se devo giudicarne dall'universale applauso con che fu essa ricevuta in Venezia, e in Firenze, e in Mantova, e in altre città d'Italia, mi lusingo che nel suo tutto ella possa passare per buona, il che finalmente è quanto può mai pretendersi da uno scrittore ancora novello [...]. Ma la commedia è poesia da rappresentarsi, e non è difetto suo ch'ella esiga, per riuscir perfettamente, de' bravi comici che la rappresentino, animando le parole col buon garbo d'una azion confacevole.[22]

Si conosce già l'importanza della geografia teatrale goldoniana. Se Venezia è la città-mondo, microcosmo di una utopia da realizzare, anche le altre città, quali Bologna, Modena, Milano, Firenze, assumono, di volta in volta, una funzione non omologa; contano, persino, quei luoghi più periferici, che racchiudono i tesori dell'esperienza diretta e che offrono modelli e sentimenti utili alla ideazione delle commedie. Mantova ha una parte centrale in questa mappa ideale. Verso la città Goldoni manifesta un gradimento alterno, sempre legato ad un attivismo creativo oramai maturo (nel 1750 Goldoni ha compiuto 43 anni); assume la sembianza di luogo delle inquietudini, perché sembra assorbire la contraddittorietà della vocazione, pare riflettere l'umor nero in cui vive il poeta di genio.

Soprattutto, pesa sul soggiorno mantovano la determinazione a fissare in termini ancora più chiari e, persino, eclatanti i proponimenti riformistici: poco tempo dopo, a Milano, sarà letta la commedia *Il teatro comico*, in cui il commediografo illustra direttamente sulla scena la metamorfosi del meccanismo teatrale e la sua possibilità di leggere gli avvenimenti del mondo. A Mantova, intanto, Goldoni istruisce l'attore al quale affiderà il compito d'incarnare l'ideale etico della sua riforma: il Pantalone Collalto sarà, infatti, colui che si proporrà talvolta come elemento di mediazione contro il dilagare del disordine, spesso come correttore dei danni provocati dai vizi umani, sempre come modello di onorabilità e di coerenza.

Purtroppo la fortuna non arriderà a quel disegno; dopo il successo delle sedici commedie, torneranno ad aggravarsi le tensioni, le rivalità e i contrasti di sempre. La bonomia di Goldoni, almeno per il momento, non sembra, comunque, risentirne.

---

[22] *Ivi*, p. 435.

> Io, per dir vero, del numero di quei non sono, che possano a ragione della fortuna lagnarsi. Ella mi ha fatto sempre del bene, e me lo ha fatto anche quando meno lo meritavo, e mi ha ella porta la mano più d'una fiata a risorgere, qualora ingrato a' suoi doni le voltai, per così dire, le spalle.[23]

A Mantova arriveranno, dieci anni dopo, l'anno prima della partenza per Parigi, gli attori del Teatro di San Luca e, forse, anche stavolta li accompagna il poeta comico. Le tracce di questa visita non sono documentate; restano, soltanto il saluto e il un congedo che la prima donna Caterina Bresciani rivolge agli spettatori della città.

> Qual d'alta speme e di piacer ripiena,
> Ridente allor dell'onorato incarico,
> Su questa alma di Mantoa illustre Scena
> Alle nostre fatiche apersi il varco
> [...]
> Qui cogliemmo di gloria il bel lavoro
> Adorni il crin d'immarcescibil fronda.
> E in mercé di sì grande almo favore,
> Grazie rendo per tutti e v'offro il cuore.[24]

---

[23] GOLDONI, *Dedica* de *La putta onorata*, in TO II, p. 417.

[24] *Licenza al nobilissimo egregio Popolo Mantovano della Prima Donna della Compagnia Comica Veneziana, che dicesi di S. Luca, nell'ultima sera delle Recite della Primavera dell'anno 1761*, TO XII, pp. 1020-1021. Anche la suddetta *Licenza* è pubblicata sulla «Gazzetta Veneta» del 27 giugno 1761 (n. 40).

DONATELLA BASUTTO, MAURA MANZELLE

FONTI DOCUMENTARIE PER LO STUDIO DEL PALAZZO DE LA FAVORITA

Premessa

La ricerca qui presentata ha avuto una prima elaborazione in occasione della tesi di laurea dal titolo *Progetto e conoscenza. La Favorita di Nicolò Sebregondi presso Mantova*, discussa nel novembre 1991 presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.[1] Il nostro lavoro di tesi ha avuto come obiettivo l'analisi del rapporto tra progetto e conoscenza, nel tentativo di dare un contributo alla comprensione del percorso dell'invenzione nel campo dell'architettura.

L'analisi si è articolata attraverso un'esperienza progettuale sul Palazzo de La Favorita presso Mantova, costruito a partire dal 1614 su progetto dell'architetto Nicolò Sebregondi per il Duca Ferdinando Gonzaga, ridotto fino a qualche mese fa allo stato di rudere e oggi oggetto di un radicale intervento di rifacimento (fig. 1).

Il percorso di conoscenza di questa fabbrica si è articolato attraverso una ricerca archivistica che doveva fornire elementi riguardanti le vicende del complesso dalla sua costruzione fino ai fatti più recenti, e attraverso un rilievo architettonico del rudere del Palazzo.

Il primo tipo di ricerca ha consentito quindi di formulare ipotesi riguardanti la vita dell'edificio, da un lato affrontando, e lasciando aperte, questioni sullo stato originario, dall'altro consentendo di riconoscere il valore delle trasformazioni che ci hanno consegnato l'edificio nel suo stato di rudere.

Il rilievo metrico e geometrico invece è stato considerato, tra le possibili tecniche analitiche, un'indagine da privilegiare in quanto, oltre ad essere analisi di geometrie, si configura come supporto e strumento di correlazione per le altre analisi, permettendo di collocare con

[1] Relatore prof. arch. Valeriano Pastor, correlatori prof. ing. Gian Franco Geron, prof. arch. Roberto Masiero, IUAV, Dipartimento di Scienza e Tecnica del Restauro, Laboratorio di Laurea Innovazione e/o Conservazione, a.a. 1990-1991.

precisione nello spazio dell'edificio le diverse informazioni da esse provenienti.

Varie sono le problematiche emerse nel corso di quest'esperienza di immersione nella specificità delle singole discipline. Innanzi tutto il problema di quali dovessero essere le nostre conoscenze disciplinari per poter, se non eseguire in prima persona alcune operazioni od elaborazioni, almeno essere in grado di controllarne gli esiti, interpretarli e soprattutto indirizzarne le operazioni mettendoci in condizione di porre quesiti, dialogare, con specialisti delle varie discipline.

Altro elemento emerso nel corso dello studio è relativo al fatto che le ipotesi progettuali che nel frattempo stavano maturando non influivano direttamente sul processo di conoscenza, in quanto i momenti analitici seguivano i propri statuti, né il progetto poteva ricercare in essi legittimazioni in quanto voleva essere espressione di fatti complessi, non necessariamente, o non tutti, affrontati e spiegati dalle analisi (ad esempio il riconoscimento di un valore alla nuova figuratività del rudere).

Si è delineata quindi una mancanza di consequenzialità tra indagini conoscitive e progetto. La conoscenza non determina le scelte progettuali perché non può portare alle soglie della certezza delle decisioni, ma anzi apre infinite possibilità e moltiplica gli elementi con i quali confrontarsi tramite il progetto.

Il progetto attraversa altre discipline traendo da esse informazioni ma non forma, contemporaneamente però costruendo attraverso di esse la possibilità di operare una scelta progettuale che pur non essendo consequenziale non sia neppure indifferente alla conoscenza acquisita.

Appunti per una storia del Palazzo de La Favorita

Il complesso de La Favorita è situato a nord di Mantova, in una zona definita dal toponimo "Montata" che, proveniendo dal sostantivo latino *mons, montis*, indica un luogo erto, elevato;[2] il palazzo infatti sorge al di sopra dell'antico limite dei laghi, in corrispondenza del Lago di Mezzo.

La localizzazione del palazzo, residenza ducale dei Gonzaga, è significativamente in vicinanza di una porta della città, permettendo un rapido collegamento tra la residenza urbana della corte e questa residenza extraurbana. Infatti nelle varie descrizioni proposte nelle guide artistiche

---

[2] G. TASSONI, *Toponomastica mantovana*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1987, p.101.

che hanno avuto grande diffusione nell'800, il percorso che dalla città porta a La Favorita percorre il ponte dei Mulini, attraversa la porta di Porto, o porta Giulia, per arrivare a La Favorita da sud. Lo stretto rapporto tra il palazzo e la città è espresso nella veduta prospettica datata 1806 *Bataille de la Favorite, le 25 Nivos An 5* (fig. 2), dove il palazzo, rappresentato in una visione frontale da sud, ha significativamente alle sue spalle la città, che in realtà si trova di fronte e non potrebbe quindi apparire nella veduta. In tempi recenti il rapporto visivo tra La Favorita e Mantova ha subito una frattura, in quanto quest'area è stata oggetto di notevoli bonifiche dove hanno trovato sede medie e grandi industrie; tra queste in particolare la cartiera Burgo, realizzata su progetto di Pier Luigi Nervi nel 1961, è situata in maniera tale da interporsi in questo asse.

Anche la realizzazione del tracciato ferroviario nel corso dell'800 è stato un elemento di notevole sconvolgimento per il territorio: la ferrovia ha aperto infatti una breccia sulla testa di ponte fortificata della città di Mantova, la Cittadella, ed ha modificato gli assi di collegamento di Mantova verso nord. L'intera area è stata inoltre ulteriormente segnata dal tracciato del diversivo del Mincio, visibile in fase di realizzazione in una foto aerea del 1942, affiancato oggi dalla circonvallazione.

Due assi viari paralleli, che costituivano il limite del terreno agricolo di pertinenza del palazzo, collegavano il complesso de La Favorita con l'abitato di S. Antonio, toponimo che nella cartografia storica spesso viene accompagnato da «della Favorita». Mentre fino alla seconda metà del XVII secolo l'asse a nord si costituiva come il percorso privilegiato di arrivo al complesso, quello a sud, oggi deviato e reso illeggibile dal diversivo del Mincio, in origine metteva in relazione La Favorita con il Palazzo di Madama, residenza extraurbana delle duchesse Gonzaga.

Smentito un eventuale orientamento del complesso in base agli assi della centuriazione romana (identificati da studiosi nella zona a sud del Mincio e solo supposti nella zona a nord) appare significativo il disporsi verso il nord geografico della strada di accesso a La Favorita dalla città. A conferma di ciò un'indagine geometrica da noi compiuta sull'intero complesso ha messo in evidenza come una diagonale del palazzo (da torre a torre) si disponga ortogonalmente a quest'ultimo tracciato viario, ponendosi come origine di possibili tracciati regolatori della fabbrica.[3]

[3] Avanziamo l'ipotesi che il complesso costituito da palazzo, giardino, cavallerizza, esedra, scuderie, palazzina, sia regolato da tracciati geometrici nel disegno delle singole parti e nel posizionamento reciproco. Ci riferiamo ad assi di allineamento, moduli, regole geometriche di proporzionamento dei corpi di fabbrica. L'analisi è effettuabile da un lato sui rilievi sette-ottocenteschi e cioè quello di Paolo Pozzo del 1787 e quello allegato all'atto 21 ottobre

La Favorita, realizzata su richiesta di Ferdinando Gonzaga, doveva assumere probabilmente un ruolo particolare come palazzo di rappresentanza, anche se comunque si può ipotizzare una sua destinazione a luogo di svago. Alcuni studiosi hanno supposto un'intenzione del duca di trasferirvi la corte, leggendo in questa operazione un indiretto precedente per Versailles. Margherita Azzi, a conferma di quest'ultima ipotesi, sottolinea come l'architetto Nicolò Sebregondi nelle sue lettere insista spesso sul termine "offici", che interpreta nel senso di luoghi per affari di Stato, per indicare alcune stanze de La Favorita, e come altri luoghi citati del palazzo siano rappresentati da piazze, ponti levatoi, sentinelle, peschiere (elementi che però non trovano riscontro nell'edificio realizzato).[4] La realizzazione di una sede ducale extraurbana potrebbe essere compatibile con il rapporto istituito dalla Corte con la città: già il palazzo ducale in Mantova si presenta come una città nella città, la corte dei principi indifferente alla città dei sudditi.

Neppure tre lettere di un servitore di casa Gonzaga scritte da La Favorita nel 1620 aiutano a fare chiarezza su quale sia l'utilizzazione dell'edificio.[5] La funzione dell'intero complesso deve essere valutata all'interno della organizzazione territoriale mantovana, sia per quanto riguarda gli apparati produttivi, sia per quelli militari e di controllo, organizzazione che a lungo si è articolata attraverso capisaldi, spesso fortificati, messi in connessione da una rete di infrastrutture. La stessa corte Gonzaga era una corte itinerante, che svolgeva personalmente operazioni di controllo sul territorio, grazie a continui trasferimenti da una residenza ducale all'altra.

Inoltre solo a partire dalla fine dell'800 nelle varie guide artistico/turistiche della città, e non nei documenti ufficiali quali i passaggi di

---

1808 (ASMn, FIP, busta 229, doc. 16 giugno 1787; ASMn, AN, notaio G.L. Chinali, busta 3499, doc. 21 ottobre 1808), dall'altro sul rilievo da noi effettuato dello stato di fatto che consiste però in un frammento troppo poco esteso per verificare tali ipotesi. Un rilievo esauriente si potrà avere solamente nel momento in cui si saranno rimesse il luce le fondazioni della parte demolita e messe in opera le strutture per completare il rilievo della parte esistente. Da tener presente anche un'indicazione contenuta in G. PACCHIONI, *La Villa Favorita e l'architetto Nicolò Sebregondi*, « L'Arte. Rivista di storia dell'arte medioevale e moderna e d'arte decorativa», a. XX-1917, Roma, 1917, p. 328, nota 1, in cui si afferma che piante ed alzati dell'intero palazzo sarebbero stati disegnati dall'architetto Giovanni Fontana nei primi decenni del secolo scorso e conservati nel 1917 dall'ingegner Carlo Fontana a Greco Milanese.

[4] M. AZZI VISENTINI, *Nicolò Sebregondi*, in AA.VV., «Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova», Mantova, Silvana Editoriale, 1985, p. 108.

[5] ASMn, AG, busta 2749, docc. 19 giugno, 15 agosto, 19 agosto 1620.

proprietà, La Favorita viene definita sistematicamente "villa" e non "palazzo"; con un'unica eccezione costituita dal documento datato 17 ottobre 1619.[6] Anche gli autori contemporanei che si sono occupati della fabbrica la definiscono prevalentemente "villa", sostituendo tale appellativo, a volte nello stesso scritto, con quello di 'palazzo'. Chiaramente il termine "villa" indica una funzione maggiormente legata alla localizzazione extraurbana e al rapporto con i giardini e il terreno coltivato, diversamente dalla definizione "palazzo" che sembrerebbe sottolineare piuttosto un intimo legame con la città.

Dal punto di vista planimetrico il complesso de La Favorita si articolava dispiegandosi in lunghezza da est ad ovest (fig. 3). Il corpo di fabbrica principale, caratterizzato da una completa simmetria, era racchiuso da quattro torri angolari. Assai diversi si presentavano, e si presentano tuttora, i due prospetti: il fronte nord, definito dall'architetto il fronte principale, è costituito da un basamento chiuso e da un volume complessivo molto compatto, caratterizzato da leggere vibrazioni di superfici, date dai vari piani in cui si articola il fronte (lesene, semilesene, cornici); il fronte sud è invece caratterizzato dalle profonde aperture delle logge al piano primo e da una serie di arconi a piano terra aperti verso la città. L'edificio, realizzato interamente in mattoni, presenta in molte sue componenti, e in particolare nella fascia basamentale, una lavorazione superficiale a bugnato (fig. 4).

L'architetto Nicolò Sebregondi, di formazione romana, giunge a Mantova nel 1613, e nel formulare il progetto non ha quindi sicuramente avuto il tempo di confrontarsi con l'architettura locale, la quale oltretutto presenta molteplici aspetti dovuti all'intervento di architetti chiamati nelle varie epoche dai Signori di Mantova, aspetti difficilmente leggibili nel senso della formazione di una tradizione. Piuttosto deve essere valutata l'influenza su Nicolò Sebregondi di alcune opere di Giulio Romano, che l'architetto può aver avuto modo di studiare già a Roma.[7] Sebregondi viene nominato per la prima volta in relazione a La Favorita come "Signor

[6] ASMn, ANC, notaio P. Menini, doc. 17 ottobre 1619.

[7] Sull'ipotesi di alcuni riferimenti stilistici di Sebregondi a Giulio Romano, vedere H. BURNS, M. TAFURI, *La fortuna di Giulio Romano architetto. Da Serlio all'Escorial*, in AA.VV., «Giulio Romano», Milano, Electa, 1989, p. 577 ed inoltre N. ZANNI, *Giulio Romano e l'istituzione dell'ordine rustico come sistema*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XXIV, 1982-1987, pp. 221-235. Da notare inoltre che Sebregondi più tardi interverrà a Palazzo Te con il progetto per un casino, realizzando l'esedra e la fruttiera nel giardino ad est del corpo di fabbrica principale.

Nicolò Architetto" nei capitoli di fabbrica del 1614;[8] anche in altri documenti viene indicato senza il cognome, negli stessi termini. Successivamente a questa data si rinviene un notevole numero di lettere dello stesso Sebregondi e di altri autori che riferiscono del suo lavoro nella fabbrica. La sua presenza in città, in base al documento del 1 settembre 1646,[9] risale al 1613, in quanto Maria Gonzaga lo dice al servizio della sua famiglia da trentatré anni.[10] In questa interpretazione la data di presa di servizio di Sebregondi si riferirebbe alla sua attività in Mantova, ma il rapporto tra l'architetto Nicolò Sebregondi e il duca Ferdinando Gonzaga inizia già a Roma presso l'Accademia Crescenzi, con degli incarichi che Ferdinando, ancora cardinale, dà a Sebregondi nei dintorni di quella città. Sebregondi viene in seguito chiamato a Mantova appositamente per la fabbrica de La Favorita e il rapporto tra l'architetto e il committente continuerà ad essere molto stretto. Nel 1617 il duca compera per Sebregondi un Cavalierato Lauretano, titolo che gli garantisce i vantaggi economici della condizione clericale, senza però obbligarlo a prendere i voti; Ferdinando intesta il titolo a Nicolò senza la trasmissibilità ai figli esplicitamente per paura che egli non rispetti gli impegni presi, e solo nel 1646 la duchessa Maria Gonzaga concederà anche questo privilegio.[11]

---

[8] ASMn, AN, notaio A. Zacchi (1609-1615), doc. 4 luglio 1614.

[9] ASMN, MCA, busta B.b.III, doc. 1 settembre 1646.

[10] Il testamento, l'inventario e i documenti di famiglia dei Sebregondi elencati nell'inventario Cocastelli, potrebbero essere un'altra fonte per verificare queste ipotesi. In particolare i documenti: ASMn, AN, notaio F. Baschiera 1624, doc. 31 aprile 1647; ASMn, AN, notaio N. Penazzi 7021 bis, docc. 29 maggio, 19 giugno, 20 giugno, 3 luglio, due docc. 17 agosto, 13 settembre, un doc. senza data, 1652.

Oltre ad essere importanti per stabilire la data di morte di Sebregondi, questi documenti comprendono la descrizione di un considerevole numero di opere d'arte di proprietà dell'architetto. Interessante sarebbe indagare sui rapporti tra i Sebregondi e i Cocastelli: infatti Francesca Sebregondi, figlia di Nicolò, sposa il conte Cocastelli. Tra le carte di questa famiglia abbiamo rinvenuto l'elenco di tutte le proprietà e di tutti gli atti notarili riguardanti i Sebregondi (forse uno datato 1612, mentre comunemente si ritiene Sebregondi a Mantova solo dal 1613). Inoltre sembra che Nicolò avesse comprato un Barco vicino alla Favorita, e nel catasto teresiano un terreno confinante con i giardini del palazzo è indicato come proprietà Ceresara-Cocastelli e una possessione alla Montata viene comprata nel 1611 dal Duca Vincenzo proprio dal Conte Ceresara. Un Ceresara è citato per quanto riguarda la Montata anche nel doc. 26 febbraio 1527 (ASMn, MCA, busta B I 1499-1695). Si veda inoltre il doc. 25 gennaio 1683 (ASMn, MCA, busta b. XI 1619-1748).

[11] ASMn, MCA, busta A. VI 1615-1619: docc. 12 novembre e 12 dicembre 1617; busta B.b.III: docc. 1 settembre, 7 settembre, 25 ottobre 1646.

Per quanto riguarda La Favorita il duca Ferdinando si interessa in prima persona dell'edificazione del palazzo con vivo interesse per i tempi di realizzazione, con la personale supervisione dei disegni, con richieste di modifiche e garantendo fondi e materiali necessari alla prosecuzione dei lavori. Interessante appare l'intenzione del duca, datata 1619 e testimoniata da una procura e dai capitoli di fabbrica, di fondare un monastero ne La Favorita.[12] Sul ruolo e l'importanza dell'architettura come elemento di rappresentanza per la casata sono interessanti gli elementi forniti dalla corrispondenza tra Vincenzo I e il figlio Ferdinando cardinale a Roma.[13]

Si è formulata l'ipotesi che La Favorita sorgesse su una preesistenza costituita dalla fabbrica della Montata. In un documento del 30 ottobre 1615 il "fornasaro" di Porto Giovan Giuliani afferma di avanzare del denaro per materiale fornito alla fabbrica del giardino nuovo «della Montata, hora detta Favorita».[14] Per quel materiale afferma di aver ricevuto un acconto il 30 gennaio 1612 per un credito firmato dal Prefetto, Antonio Maria Viani, il 20 aprile 1611. Inoltre nel documento del 24 settembre 1615 Orazio Giuliani, fratello di Giovanni, si dichiara creditore della ducal Camera dall'anno 1610 fino ad allora per le stesse quantità di materiale e denaro rivendicate nel documento 30 ottobre 1615, «per bisogno della fabbrica del giardino nuovo, che hallora si faceva alla corte della Favorita».[15] Con un documento del 28 novembre 1615 Sua Altezza Serenissima autorizza il pagamento a Orazio Giuliani della suddetta cifra per il materiale dato per «bisogno della fabbrica del giardino nuovo alla Favorita».[16]

Tutti questi documenti fanno riferimento agli anni 1610, 1611, 1612, date precedenti a quelle dei documenti che attestano la costruzione de La Favorita dal 1614, introducendo una nuova, possibile data di inizio lavori, oppure un rapporto tra i lavori iniziati alla Montata e quelli de La Favorita, dai quali sono probabilmente stati riassorbiti.

---

[12] ASMn, ANC, notaio P. Menini, doc. 17 ottobre 1619.

[13] Sull'argomento si vedano ad esempio i seguenti documenti: ASMn, AG busta 997, doc. 27 agosto 1611; ASMn, MCA, busta B b II 1558-1704, doc. 19 gennaio 1615; ASMn, MCA, busta B b II 1558-1704, doc. 31 dicembre 1615; ASMn, MCA, busta B b II 1558-1704, 31 maggio 1617.

[14] ASMn, MCA, busta B III 1607-1627.

[15] ASMn, MCA, busta B III 1607-1627.

[16] ASMn, MCA, busta B III 1607-1627.

Nell'archivio del Magistrato Camerale Antico abbiamo rinvenuto il fascicolo «B.I. Allodiali della Camera. Corte della Montata. Dall'anno 1526 22 febbraio al 22 maggio 1613».[17] Il fascicolo si interrompe proprio l'anno precedente ai primi documenti che parlano della fabbrica de La Favorita (1614). Inoltre nei documenti contenuti nel fascicolo viene citato Lodovico Bertelli, giardiniere alla Montata: sembra essere lo stesso che riceve il materiale per la costruzione del "giardino nuovo" il 20 aprile 1611, e lo stesso citato nel documento 10 gennaio 1614. Quest'ultimo è il primo documento da noi rinvenuto riferito a La Favorita: dà ordine che i mandati di spese per questa fabbrica che portano la firma di Bertelli, del prefetto Viani e del presidente del Magistrato, vengano pagati senza troppe formalità.[18]

Nel fascicolo «D. Affari di famiglia de' Principi, e Dominanti di Mantova- IV. Beni allodiali della Famiglia Dominante. N. 4. Affari economici concernenti le Corti, e Possessioni. Montata... Del 1583» sono contenuti i capitoli per affittare la corte: «si darà la ditta corte col casamento solo del lavorante riservandosi Sua Altezza il Palazzo, et giardini orti, et brolo, et il fienile del Palazzo».[19] Quindi nella corte esiste un palazzo, esistenza confermata dal documento seguente: nel Libro dei Decreti si legge che il 7 gennaio 1598 Vincenzo I dona alla sorella Margherita Duchessa di Ferrara «Pallatio rurali Montata, extra Portam Portu sito».[20]

Il documento 3 marzo 1621 si riferisce a La Favorita come fabbrica «dell'heredità di Madama Serenissima di Ferrara», istituendo un nuovo nesso tra le due fabbriche.[21]

Sarebbe possibile confrontare i capitoli di affitto della corte della Montata con quelli della corte de La Favorita, anche se più tardi, e verificare eventuali corrispondenze nelle particolareggiate descrizioni dei fondi, che tra l'altro comprendono anche la definizione dei confini delle proprietà.

I capitoli di fabbrica relativi a La Favorita definiscono tale edificio «iam cepta in loco», «già cominciata per Sua Altezza» e parlano di «muri

---

[17] ASMn, MCA, busta B I 1499-1695.

[18] ASMn, MCA, busta B III 1607-1627.

[19] ASMn, AG, busta 251.

[20] ASMn, LD, libro 52.

Una visita del cardinale Ferdinando alla residenza della Montata è attestata dal documento 6 luglio 1609; la notizia viene riferita da un servitore che scrive dalla villa di Porto, altra residenza ducale extraurbana (ASMn, AG, busta 2713).

[21] ASMn, AG, busta 3168.

già fatti».[22] Questo potrebbe confermare l'ipotesi di una preesistenza, ma potrebbe anche significare semplicemente che la fabbrica era già stata iniziata alla data di stipulazione del contratto del 1614 con i maestri muratori. Infatti precedente di pochi mesi è il documento già citato che indica di pagare senza troppe formalità i mandati di spese per La Favorita. E ancora esistono delle ipotesi di un intervento alla Montata da parte di Antonio Maria Viani prima di quello di Sebregondi.[23] Inoltre la "scala tonda" de la Favorita verso il giardino ha un precedente nella scala del palazzo dei Gonzaga a Maderno costruito da Viani e del quale Sebregondi nel 1641 effettuò una stima e un rilievo corredati da uno schizzo.[24]

La presenza di un preciso contratto costituito dai capitoli di fabbrica e la venuta a Mantova dell'architetto Nicolò Sebregondi in relazione all'edificazione de La Favorita (mentre Antonio Maria Viani manteneva l'incarico di prefetto alle fabbriche) fanno senz'altro supporre che vi sia stato, da parte del committente e dell'architetto, un progetto unitario di realizzazione di un nuovo edificio o di una completa trasformazione di quello preesistente.

---

[22] ASMn, AN, notaio A. Zacchi (1609-1615) doc. 4 luglio 1614. "Cepta" deriva da coepio, coepis, coepi, coeptum, coepere = cominciare, intraprendere.

[23] Intra afferma che la Favorita è stata costruita in più riprese dagli architetti Viani e Sebregondi, sotto i Duchi Vincenzo I e Ferdinando; non cita però le fonti per questa affermazione. (G. B. INTRA, *Mantova ne' suoi monumenti di storia e d'arte*, Mantova, 1883, p. 11). Pacchioni sostiene che Ferdinando fa costruire la Favorita «ripigliando forse un progetto accarezzato già dal Duca Vincenzo» e cita Intra a conferma, ma giudica che la fabbrica compiuta non sia il risultato di sovrapposizioni: o perché Viani non ha dato esecuzione al progetto del Duca Vincenzo, o perché ha sospeso i lavori in una fase talmente iniziale, che Sebregondi li ha completamente riassorbiti nel suo progetto. Anche Pacchioni, come Intra, non cita fonti a supporto delle sue affermazioni. (G. PACCHIONI, *La Villa Favorita* ..., cit., p. 330). Pastore riporta l'esistenza di dati d'archivio che vanno parzialmente a suffragio dell'ipotesi di Intra, ma ritiene che i capitoli di fabbrica della Favorita in ogni caso affermino la globalità dell'operato del Sebregondi nella realizzazione della fabbrica. (G. PASTORE, *Nicolò Sebregondi architetto della Favorita e di altre fabbriche mantovane*, «Civiltà Mantovana», n. 4, 1984, p. 81).

Si potrebbe ancora considerare che nella donazione del 1598 Vincenzo autorizza la sorella a compiere trasformazioni al palazzo, e Margherita si avvale in questo periodo dell'opera di Antonio Maria Viani, Prefetto alle Fabbriche Ducali, che infatti per suo incarico si occupa del progetto per il convento di S. Orsola (G.B. INTRA, *Il monastero di S. Orsola in Mantova,* «Quaderni storici mantovani», III, seconda serie, Mantova, 1976, pp. 12-13, prima edizione: «A.S.I.», serie IV, II, 1895).

[24] ASMn, AG, busta 3168, doc. 23 novembre e un doc. senza data.

Sull'argomento: A. FERRARI, *Fabbricati e giardini dei Gonzaga in Maderno*, «Civiltà Mantovana», quaderno n. 22, a. IV, pp. 276-280; C. FOSSATI, *Il Palazzo Gonzaga di Maderno*, «Civiltà Mantovana», quaderno n. 19, 1969, pp. 30-42.

I capitoli di fabbrica e altri documenti danno indicazioni precise sui materiali da usare e sulla loro messa in opera.[25] Mattoni e coppi vengono in parte forniti dalla fornace di Porto, di proprietà già di Vincenzo I,[26] e in parte si parla invece di riutilizzo di quelli presenti sul luogo. Spesso, comunque, viene lamentata la mancanza di materiali e lo stesso duca, anche nei capitoli di fabbrica, si impegna a procurare soprattutto quelli più pregiati e di difficile reperimento, come quelli lapidei.

In alcuni documenti si fa riferimento alla successione degli interventi da eseguirsi, corredata da motivazioni e vengono inoltre direttamente o indirettamente forniti dei dati sulle tecniche costruttive. Ad esempio in questo senso può essere significativo segnalare come il documento 28 novembre 1616 parli dell'edificio come coperto senza che siano state realizzate le volte sottostanti.[27]

Il progetto di Nicolò Sebregondi ha sicuramente conosciuto varie fasi di elaborazione, rispetto alle quali risulta difficile l'identificazione di uno stadio iniziale, anche se l'iconografia del XVII secolo può forse fornire indicazioni al proposito (fig. 5).[28]

L'architetto descrive con precisione nella lettera al duca del 15 giugno 1624 il progetto per un ampliamento del palazzo, ma la fabbrica riportata nei rilievi più tardi non corrisponde alla descrizione che ne dà Sebregondi.[29] Comunque il documento, che in origine era accompagnato da un disegno della pianta, identifica con vari colori i diversi tipi di intervento ed in parte descrive la distribuzione e l'organizzazione funzionale del palazzo.

---

[25] Sarebbe interessante sviluppare un confronto tra questi capitoli di fabbrica e quelli relativi alla chiesa di Santa Maria del Carmine, contemporanea a La Favorita, progettata da Sebregondi sempre a Mantova. Questi capitoli di fabbrica oltre tutto si presentano ricchi di descrizioni di particolari architettonici. (Vedere al proposito: G. PASTORE, *Nicolo' Sebregondi* ..., cit., pp. 83-85).

[26] Sulle fornaci di proprietà ducale: F. NEGRINI, *Appunti sulle fornaci e l'arte della ceramica a Mantova*, in AA.VV., «Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano. Il caso mantovano», Modena, Edizioni Panini, 1984, pp. 180-183; F. NEGRINI, *Documenti: Mantova nella storia della ceramica*, in AA.VV, «Ceramiche nel Palazzo Ducale di Mantova», Mantova, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, 1981.

[27] ASMn, AG, busta 2735.

[28] In particolare ci riferiamo alla carta conservata in ASMn, *Disegno dell'acqua del lago di Garda sopra il Mantovano* [...], (ASMn, Varie provenienze 429; Fondazione d'Arco, Mantova) e a quella di Alfonso Moscatelli, prefetto alle acque, *Descrizione Corografica, et Topografica dei beni, che S. E. il Sig.r Co. di Novellara tiene nel Ducato* [...] (Mantova, Consorzio di Bonifica della Fossa di Pozzolo).

[29] ASMn, AG, busta 2766, doc. 15 giugno 1624.

I molti disegni realizzati da Sebregondi per la fabbrica sono oggi dispersi, ma dal confronto tra le descrizioni, le rappresentazioni e i rilievi che ci sono pervenuti, è possibile formulare delle ipotesi sull'edificio realizzato, ponendo come estremo temporale per la fine di una prima fase di edificazione l'inventario dei beni stabili di Vincenzo II del 1632.[30] Questo inventario testimonia sicuramente, con la sua descrizione, una stasi dei lavori, sia per la morte di Ferdinando, avvenuta nel 1626, sia per il sacco di Mantova del 1630. La situazione descritta dà l'immagine di un palazzo non ancora finito di fabbricare ma «la maggior parte rovinato», con usci di pietra, camini di diversi marmi, pezzi di marmo per realizzare la scala e la sua balaustra sparsi in vari luoghi del palazzo. Vengono citati degli edifici per la servitù, il giardino, un vigneto «alla Romana», varie zone di diverse coltivazioni, per la maggior parte danneggiate. Infatti il palazzo, per la sua localizzazione su di un rilievo, sarà continuamente luogo di battaglie a causa delle quali riporterà notevoli danni. Un ulteriore dato per il procedere dei lavori dell'edificio ci viene fornito da Mambrino che nell'anno 1634, parlando del palazzo de La Favorita, lo definisce «hora, ampliato magiormente da Madama Serenissima Duchessa Maria Gonzaga».[31] L'interesse di Maria Gonzaga per La Favorita è confermata anche da Giovanni Battista Intra secondo il quale la duchessa soggiornò a lungo a La Favorita, e lì morì nel 1660.[32]

L'inventario dei beni di Carlo II del 1665 non offre invece notizie precise sull'edificio, ma indirettamente dà conoscenza della fabbrica tramite una descrizione dettagliata degli arredi, dei quadri e delle sculture di ogni singola stanza.[33] E' possibile riconoscere solo alcuni luoghi particolari dell'edificio in quanto la maggior parte degli ambienti viene definito genericamente «camera». Spesso si parla di materiale depositato in alcune stanze: si tratta di infissi di finestre, di travi più o meno grandi, di assi di legno, di pezzi di marmo e di pietra, materiale di completamento dell'edificio. Nella fruttiera vengono tenute a riparo dalle intemperie numerose casse di rovere contenenti piante di aranci. Nella proprietà è compreso un edificio con fienile, una barchessa e un'abitazione utilizzati dai lavoranti il fondo di pertinenza del palazzo de La Favorita. L'inven-

---

[30] ASMn, AG, busta 331, doc. 13 maggio 1632 e ASMn, AN, notaio F. Baschiera 1624.

[31] G. MAMBRINO, *Dell'Historia di Mantova et annali occorsi dall'Edificatione di essa Città sino al giorno di oggidì et anno 1654*, Mantova, 1654, p. 1043 (ASMn, Raccolta D'Arco, n. 80, manoscritto).

[32] G. B. INTRA, *Mantova ne' suoi monumenti* ..., cit., p. 11.

[33] ASMn, AG, busta 331, doc. 10 novembre 1665.

tario fornisce anche notizie sui soggetti dei quadri riferendone in alcuni casi l'autore: nel salone centrale ci sono otto quadri di Tintoretto, nella galleria quadri di Tiziano, di Paolo Veronese, di Pier Paolo Rubens.

Sicuramente è stato enorme l'interesse del duca per la decorazione pittorica de La Favorita, testimoniato dal carteggio con artisti in molte città italiane al fine di procurarsi opere pittoriche o scultoree.[34] Ma Pacchioni afferma che queste grandi commissioni di Ferdinando per la decorazione de La Favorita in qualche modo falliscono, ed egli si limita a trasferire opere già possedute dalla famiglia e conservate prima in Palazzo Ducale.[35] Intra riporta che gli oggetti d'arte delle collezioni de La Favorita rimasti dopo l'abbandono, sono stati raccolti e collocati nel Museo di Scultura.[36] Sembra comunque che non vi sia stata una stretta relazione tra il momento della progettazione architettonica e il momento della decorazione pittorica, questa dà l'impressione di adeguarsi per prendere posto negli spazi che le sono stati assegnati. Ferdinando infatti chiede a Sebregondi di fornigli le dimensioni dei riquadri che ha assegnato alla pittura e il numero di nicchie da statue per poter ordinare le opere.[37]

Il documento del 23 giugno 1673 riferisce che in base alla volontà del duca «sia perfecionata in laudabil forma» la scala del prospetto sud del palazzo de La Favorita.[38] Viene indetta un'asta pubblica per stabilire «l'importo de marmi, ferri, piombi, et altro, che manca à renderla perfetta alla forma de capitoli datti negli atti del notaro camerale sopra il dissegno fatto dal pittore Fran.o Gefles». La realizzazione di tale opera è affidata all'architetto ferrarese Giuseppe Vecchi. Non è dato sapere se si tratta della prima realizzazione della scala tonda o del suo completamento. Molti anni più tardi, presumibilmente alla fine del '700, Giuseppe Piermarini, durante la sua attività di architetto svolta a Mantova, eseguirà un disegno rappresentante in due varianti il progetto di una scala di accesso alla terrazza de La Favorita.[39]

---

[34] A titolo di esempio citiamo il documento conservato in ASMn, AG, busta 2750, doc. 1 gennaio 1620. Si vedano i testi citati in Bibliografia.

[35] G. Pacchioni, *La Villa Favorita* ..., cit., pp. 331-332.

[36] G. B. Intra, *Mantova ne' suoi monumenti* ...., cit., p. 162.

[37] ASMn, AG, busta 2766, doc. giugno 1624.

[38] ASMn, AG, busta 3168, doc. 23 giugno 1673.

[39] Il disegno, secondo Angela Ottino Della Chiesa, è conservato nella Biblioteca Civica di Foligno. A. Ottino della Chiesa, a cura di, *L'Età Neoclassica in Lombardia*, Catalogo della mostra allestita nella villa comunale dell'Olmo-Como, luglio-ottobre 1959, Como, 1959, pp. 24-27, 51-56.

Ritornando all'opera di Sebregondi ne La Favorita, il carteggio tra il duca e l'architetto rende evidente l'importanza, per l'intera composizione, del giardino che si estende a sud, di fronte alle logge e al portico del piano terra. Il giardino originario è ricostruibile a grandi linee in base alla descrizione, poi ripresa dai cartografi successivi, di Gabriele Bertazzolo a margine della sua *Urbis Mantuae Descriptio* del 1628. Importante risulta soprattutto il carteggio di Fra' Zenobio Bocchi, giardiniere a La Favorita, che relazionando al duca Ferdinando sull'avanzamento dei lavori, afferma come Sebregondi non esiti a sospendere la progettazione delle facciate del palazzo per dedicarsi invece al disegno del Peschierone.[40] Molti dovevano essere infatti gli elementi architettonici presenti nel giardino, con macchine e congegni messi a punto dall'ingegnere delle acque. Questa stretta connessione tra l'edificio e lo spazio aperto è confermata dal fatto che nei capitoli per affittare la corte de La Favorita, i Duchi oltre al Palazzo si riservavano i giardini, proprio a confermare l'inscindibilità dei due elementi.

Per quanto riguarda la gestione del terreno agricolo di pertinenza del fondo Favorita, si possono ricavare degli elementi relativi alle sue utilizzazioni dalle varie descrizioni, stime, contratti di affitto, fino alle indicazioni dei catasti.[41] Oltre ai documenti cartografici, che indicano un terreno rettangolare circondato da peschiere tutt'oggi esistenti ad ovest del palazzo, il terreno adibito a coltivazione può essere identificato utilizzando i capitoli per affittare la corte de La Favorita del 1643 con i quali viene affittato il terreno, minuziosamente descritto, mentre il palazzo e il giardino rimangono alla famiglia ducale.[42]

Questo primo contratto di affitto sancisce la prima separazione tra palazzo e terreno di pertinenza e nel corso del '700, continuerà la pratica di affittare il prato e il terreno de La Favorita, anche con bandi pubblicamente affissi.

Il fatto più interessante è costituito dagli esperimenti agrari effettuati a partire dalla fine del '700 dalla Colonia Agraria per conto dell'Accademia Virgiliana, che a questo fine ottiene in concessione il terreno. Probabilmente l'operazione si estende anche ai giardini dal momento che un documento afferma che verranno spianate le montagnole[43] e forse si tratta di quelle «fatte a mano» descritte da Bertazzolo.

---

[40] ASMn, AG, busta 2741, docc. 24 novembre, 27 novembre, 12 dicembre 1618.

[41] In particolare il Catasto Teresiano del 1755, Porto Manovano, I cartella, fogli 44-45.

[42] ASMn, AG, busta 251, doc. 7 novembre 1643 anche in ASMn, LM, 103 (1636-1643).

[43] ANVMn, CA, busta 2, doc. 15 aprile 1786.

L'Accademia Nazionale Virgiliana conserva tuttora una ricca documentazione relativa ai quantitativi dei raccolti, ai tipi di sementi utilizzate, ed osservazioni inerenti questi due fattori, nell'ottica della sperimentazione. Il modo di utilizzare La Favorita durante questo periodo è rappresentato nel rilievo di Paolo Pozzo del 1787.[44]

A partire dalla metà del '700 diventa urgente effettuare delle riparazioni alla fabbrica de La Favorita; viene indetta un'asta pubblica e assegnato l'incarico alla Compagnia Tovagliari per eseguire gli interventi necessari. Le riparazioni che devono essere eseguite dal muratore a piano terra riguardano le scale esterne, dalle quali vengono provvisoriamente tolti i marmi per risistemare le parti a bugnato e ristabilire il marmorino. Sempre a piano terra vengono sostituite le tavelle quadrate ove si presentano danneggiate, sistemate porte e finestre, ristabilite le volte sotto le terrazze. Al piano primo gli interventi sono relativi alle volte, alle porte, alle finestre ed ad alcuni muri. Vengono restaurate le cornici e gli stucchi e in tutto il piano viene ristabilito il colore bianco alle pareti. Simili interventi riguardano anche il piano dei mezzanini. Sono compresi in questo intervento di restauro anche la Palazzina e la scuderia. Gli interventi previsti di competenza del falegname comportano il rifacimento degli infissi di porte e finestre con la disposizione di rifarli uguali a quelli esistenti, e la sostituzione di travi, assi ed altre parti in legno dove occorre per rimettere in funzione i solai. Gli interventi del fabbro e del marmista interessano soprattutto le scale esterne.[45]

Il 7 marzo 1777 Giovanni Battista Bozzoli, custode de La Favorita, incaricato di rilevare i danni arrecati dalle intemperie nel precedente periodo invernale, presenta al Soprintendente Antonio Maria Romenati un elenco di tutte le riparazioni necessarie.[46] Si devono sostituire delle lastre di vetro alle finestre, riparare il tetto e sostituire le parti in legno deteriorate per le infiltrazioni d'acqua che si sono prodotte nella copertura. Il deterioramento delle terrazze, a causa della neve, porta al ripristino dei letti di malta delle volte sottostanti; inoltre è necessario rimettere nella loro sede i bancali inferiori delle balaustre delle scale esterne, mentre si deve riparare anche il muro di cinta del giardino. Contemporaneamente viene richiesta dal Soprintendente la presenza dell'architetto Paolo Pozzo a La Favorita per un sopralluogo, in quanto lo stesso è incaricato del manteni-

---

[44] ASMn, FIP, busta 229, doc. 16 giugno 1787.

[45] ASMn, MCA, busta FFC 359, docc. 12 giugno, 17 giugno, 11 luglio, 10 settembre, 22 dicembre, 29 dicembre 1755.

[46] ASMn, MCA, busta 347, doc. 7 marzo 1777.

mento e del restauro della fabbrica.[47] Paolo Pozzo individua gli interventi necessari e dirige le operazioni di restauro. Vengono restaurate le quattro terrazze, risistemate le balaustre delle scale, intonacate le volte dopo essere state riconsolidate, ripristinati i mattoni deteriorati del muro bugnato sotto le terrazze. Anche negli anni successivi continuano le piccole manutenzioni, con il rifacimento delle cornici, superiori e inferiori, il ripristino delle grondaie, i restauri ai coperti degli annessi rustici. Tutti gli interventi eseguiti, anche negli anni immediatamente successivi, sono finalizzati alla semplice riparazione e conservazione de La Favorita; interventi di altro genere, quali ad esempio la rimozione di una scaletta segreta per meglio disimpegnare alcune stanze di un torresino, proposti dall'architetto Pozzo, non vengono approvati in quanto non si è ancora stabilito un possibile riuso dell'edificio ed una sua nuova destinazione.

Intorno al 1700 La Favorita, che insieme a Palazzo Ducale è sempre stata esclusa dalla vendita o dalla locazione a differenza delle altre fabbriche camerali, viene utilizzata per il soggiorno dei commissari di Governo. Tale soggiorno comporta delle piccole manutenzioni che consentano di rendere abitabile, anche se in parte, l'edificio.

Nel 1741 viene richiesto alla Direzione Generale delle Finanze da parte del Comando Militare l'utilizzo de La Favorita per l'accantonamento delle truppe.

Il relativo carteggio è assai voluminoso, a testimoniare quanto dibattuta fosse la questione: la Direzione Generale delle Finanze ritiene infatti il palazzo de La Favorita non adatto, per la sua magnificenza, per alloggiarvi un esercito. L'alloggio delle truppe, consentito alla fine della disputa, ha comportato la riutilizzazione dei pozzi d'acqua, la riparazione del tetto nei locali della cucina, la messa in opera di provvisori servizi igienici per i soldati.[48]

Nel 1787 si deve trovare una sede idonea dove trasferire l'ospedale di Mantova, risultandone troppo oneroso il restauro. La Favorita è una delle fabbriche indicate come nuova sede. A tale proposito per tutti gli edifici proposti vengono redatte delle perizie di stima e delle perizie per quantificare e catalogare le trasformazioni necessarie per l'eventuale insediamento dell'ospedale. In particolare rispetto a La Favorita Paolo Pozzo esegue anche un progetto di trasformazione di tale edificio per adeguarlo alla nuova funzione.[49]

---

[47] ASMn, MCA, busta 347, doc. 8 marzo 1777.

[48] ASMn, AG, busta 3635, doc. 13 giugno 1741.

[49] ASMn, FIP, busta 229, doc. 16 novembre 1787.

Sempre sull'ipotesi che La Favorita possa ospitare l'ospedale vi è anche un progetto per il collegamento acqueo Mantova-Favorita utile per il trasporto dei malati.[50]

Ulteriori notizie circa le trasformazioni subite dall'edificio ci sono date dall'inventario del 26 febbraio 1793, redatto in occasione della consegna del palazzo de La Favorita dalla Regia Ducale Sovrintendenza alla Corte e Fabbriche Camerali al Regio Generale Comando Militare per circostanza di guerra (fig. 6).[51] L'edificio viene descritto ad ogni piano, specificando il numero di porte e finestre delle singole stanze. All'interno della decrizione vengono denominati più precisamente a piano terra il vestibolo d'ingresso, l'atrio verso il giardino; al piano primo il vestibolo, una piccola cappella, la galleria, le logge, il salone. Nella descrizione della scuderia vengono precisati gli spazi per i cavalli, i tipi di pavimentazione, il materiale delle porte. L'inventario comprende anche il luogo rustico della cedraia.

Nel 1808 una parte del palazzo de La Favorita viene utilizzata per ospitare una nitriera artificiale. A tale fine viene ceduto gratuitamente l'intero piano terra, una parte del piano primo in modo tale da mantenere indipendente l'accesso alla rimanente parte del piano, le scuderie utilizzate per il deposito delle caldaie e gli annessi rustici contigui alla scuderia (figg. 7-8).[52] Il 27 maggio 1808 viene presentato un dettaglio dei restauri e adattamenti indispensabili nel «locale della Favorita e Tezone artificiale». L'autorità richiede che venga eseguita da un perito una stima dei locali prima della consegna e a locazione ultimata, per valutare eventuali miglioramenti e deterioramenti della fabbrica. Gli allegati C ed E all'atto di vendita de La Favorita dal Demanio a Giovanni Bottoni del 1812 descrivono lo stato dell'edificio nel momento di questa cessione: l'intera copertura dell'ala est è già caduta dando inizio al deperimento di questa parte del palazzo (fig. 9).[53]

Tutte le trasformazioni e i cambiamenti di destinazione d'uso subiti dall'edificio nel corso dei secoli sono imputabili essenzialmente ad una perdita della funzione iniziale strettamente connessa al tipo di governo e di gestione della proprietà. Il progressivo abbandono del Palazzo de La Favorita ha avuto come conseguenza dapprima modeste mutilazioni

---

[50] ASMn, FIP, busta 229, docc. 21 giugno, 3 novembre 1787.

[51] ASMn, AS, busta 119, doc. 26 febbraio 1793.

[52] ASMn, AN, notaio G. L. Chinali 3499, doc. 1 aprile 1808.

[53] I documenti citati sono entrambi datati 3 agosto 1811, allegati al doc. 30 luglio 1812, ASMn, AN, notaio F. Bacchi 1756.

causate da sottrazioni di materiale pregiato, per arrivare alla distruzione dell'unità originaria del complesso, costituito da parti produttive e parti di rappresentanza. Si è verificato un ribaltamento dei valori nel rapporto tra palazzo e terreno di pertinenza: infatti, mentre inizialmente veniva affittato il terreno e riservato il palazzo, agli inizi del XIX secolo si giunge a considerare la fabbrica solo come cava di materiali da rimuovere per aumentare la superficie coltivabile. Infatti nel 1833 la proprietaria Giulia Amadei stipula con Antonio Reggio un contratto di demolizione della fabbrica.[54]

Interessante risulta l'analisi dei singoli punti del contratto, anche nel tentativo di individuare la logica e la sequenza della demolizione. La terza parte del palazzo che all'incirca oggi rimane, corrispondente al rudere della parte centrale e ad una parte di un settore laterale, probabilmente deve la sua esistenza proprio ad una clausola del contratto, che imponeva il pagamento di tutto il materiale prima della demolizione dell'ultimo terzo. Il contratto non è stato rispettato nei termini stabiliti ed infatti alcuni pezzi lapidei giacciono ancora ai piedi del rudere, senza aver trovato acquirenti.

Per analoghi problemi di costi probabilmente non sono state demolite neppure le fondazioni del palazzo, tuttora esistenti in alcuni tratti, così come i sotterranei citati da Paolo Pozzo nella sua descrizione.

Oltre al sistematico intervento di demolizione, una pratica continua di sottrazione abusiva di materiale, sia a fini edilizi che come puro atto vandalico, ha contribuito alla trasformazione del palazzo nel rudere che oggi rimane. Almeno fino a pochi mesi fa, quando è iniziato un intervento di restauro e rifacimento, le motivazioni che stavano all'origine dell'abbandono del complesso continuavano a sussistere, per cui anche la parte scampata alla demolizione ha continuato a subire un inesorabile degrado.

L'abbandono è stata la causa della demolizione anche degli edifici connessi alla vita del palazzo in quanto residenza ducale, come le scuderie e gli annessi rustici, mentre d'altra parte la sopravvivenza dell'edificio chiamato "la Palazzina" è stata garantita dal mantenimento nel corso dei secoli della funzione di abitazione per i custodi e per i lavoratori del fondo agricolo. Tutto il terreno del complesso de La Favorita, in parte utilizzato per l'agricoltura, in parte giardino del Palazzo, appare oggi stravolto da lottizzazioni che hanno permesso il diffondersi di una residenza a bassa densità, con il risultato di rendere irriconoscibile dimensionalmente e figurativamente il suo originario consistere.

---

[54] ASMn, AN, notaio F. Bacchi, aprile 1838, doc. 11 giugno 1833.

Introduzione alla consultazione degli elenchi di fonti documentarie

La ricerca archivistica è stata da noi svolta tra il 1989 e il 1990 presso l'Archivio di Stato di Mantova e presso l'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova; negli elenchi che pubblichiamo sono quindi inseriti solo i documenti conservati in questi due archivi, anche se è noto che ad esempio a Brescia sono conservati documenti ottocenteschi relativi al complesso de La Favorita.[55]

Il lavoro qui presentato non si propone certamente come una trattazione esaustiva, ma come un contributo alla conoscenza di questo importante edificio e della sua storia.

Alcuni documenti da noi consultati sono stati precedentemente analizzati da studiosi mentre altri sono ancora inediti. Di tutti i documenti presenti nell'elenco è stata da noi effettuata una trascrizione, non pubblicabile in questa occasione.

Per quanto riguarda i documenti costituiti dalla cartografia storica facciamo riferimento alla catalogazione effettuata da altri studiosi i cui testi sono citati in bibliografia; a partire dalla pianta prospettica del Bertazzolo del 1628, molte sono le rappresentazioni del territorio in grado di fornire indicazioni sulla zona del palazzo de La Favorita, dapprima con particolare attenzione alla descrizione dei corsi d'acqua, in seguito, quando l'area diventerà strategica dal punto di vista militare, con un'attenzione rivolta soprattutto alle fortificazioni e al dispiegamento degli eserciti. In queste ultime rappresentazioni, relative al XVIII e XIX secolo, il palazzo è sempre rappresentato in forma schematica, molto spesso simile ad un castello. Interessanti per lo studio del corpo di fabbrica sono soprattutto il *Disegno dell'acqua del lago di Garda sopra il Mantovano [...]*[56] del XVII secolo e la *Descrizione Corografica, et Topografica dei beni, che S. E. il Sig.r Co. di Novellara tiene nel Ducato [...]*[57] disegnata da Alfonso Moscatelli nel 1686.

Gli elenchi dei documenti rispondono ad una catalogazione in ordine cronologico.

Di ogni documento scritto vengono di seguito riportati: l'anno, il giorno e mese, l'argomento, il mittente, il destinatario, il luogo di provenienza, l'archivio di provenienza e la relativa collocazione. I simboli

---

[55] Archivio della Congregazione di Carità Apostolica e della Fondazione Bonoris.

[56] Cit.

[57] Cit.

che appaiono accanto ad alcune date identificano gruppi di documenti raccolti come allegati di un unico atto.

Il numero di riferimento nella collocazione di ogni documento è relativo alla *busta* di appartenenza; i numeri compresi tra parentesi fanno invece riferimento ad un arco temporale di uno o più anni.

Per motivi di impaginazione non è stato possibile pubblicare una indicazione della collocazione d'archivio in colonne corrispondenti ai fondi consultati, che, anche se può sembrare dispersiva, avrebbe forse reso possibile effettuare con più immediatezza alcune considerazioni anche in merito alla concentrazione dei documenti in alcuni fondi piuttosto che in altri a seconda dei periodi storici.

Un possibile sviluppo di questa catalogazione prevede l'utilizzo di programmi di schedatura al computer. Utilizzando questi programmi abbiamo messo a punto una scheda per ognuno dei due tipi di documenti. La scheda offre due ordini di vantaggi: la possibilità di contenere ulteriori dati che per la loro natura descrittiva non possono trovare spazio in un elenco; la possibilità di procedere ad una ricerca automatica selezionando le categorie di interesse (ad esempio una ricerca per data, per autore, per argomento). Mentre per i documenti iconografici la schedatura è stata portata a termine, per i documenti scritti è stata compilata solo una scheda campione (figg. 10-11).

Abbreviazioni

AG	Archivio Gonzaga
AN	Archivio Notarile
ANC	Archivio Notarile Camerale
ANVMn	Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova
AS	Archivio della Scalcheria
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
CA	Colonia Agraria
FFC	Fondi e Fabbriche Camerali
FIP	Fondo Intendenza Politica
IC	Ingegneri Camerali
LD	Libro dei Decreti
LM	Libro dei Mandati
MCA	Magistrato Camerale Antico
MCN	Magistrato Camerale Nuovo
RP	Relazioni Pullicani
UR	Ufficio delle Registrazioni

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1526	22 Febbraio	La Camera acquista dall'Ospedale Grande del terreno nella corte della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
1527	10 Gennaio	Acquisto della Camera di terreno con strada nella proprietà dell'Ospedale Grande nella Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
	26 Febbraio	Ricompera di F. Ceresara di un terreno nel luogo della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
	25 Ottobre	Redditi annuali della duchessa di Mantova da parte di varie corti, tra le quali la Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
		Entrate della Corte della Montata negli anni 1578-1579-1580-1581				ASMn MCA B I 1499-1695
1578	15 Marzo	Pagamento in terreni all'Ospedale Grande in relazione alle entrate della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
	23 Dicembre	F. Belli è nominato giardiniere alla Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
1583	25 Luglio	Capitoli per affittare la corte della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
		Capitoli per affittare la corte della Montata				ASMn AG 251
1588	15 Febbraio	Atto di locazione della corte della Montata concessa a S. Pescarano				ASMn MCA B I 1499-1695
		Capitoli per affittare la proprietà della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
1595	11 Ottobre	Valutazione del frumento dato per la semina al lavorante della Montata dalla duchessa				ASMn MCA B I 1499-1695
1596	10 Aprile	Compera e permuta fra il Duca e altre persone di alcune corti; fra queste la corte della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
1598	7 Gennaio	Donazione di Vincenzo I di un palazzo rurale a Montata alla sorella Margherita			Mantova	ASMn LD libro 52
1601	24 Dicembre	Regolamentazione della gestione della corte della Montata concessa per 7 anni a G. Luchini				ASMn MCA B I 1499-1695
		Capitoli per affittare la proprietà della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
1603	11 Settembre	Aumento della spesa e del salario a L. Bertello giardiniere della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
	20 Settembre	F. Adegano e sua moglie sono nominati fattori del Palazzo della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
	3 Ottobre	Commissione affinchè ai lavoranti alla Montata siano date le sementi necessarie alla semina				ASMn MCA B I 1499-1695
	23 Ottobre	Commissione di pagamento a L. Bertelli, giardiniere alla Montata per la custodia del bestiame				ASMn MCA B I 1499-1695

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1603	9 Dicembre	Commissione di pagamento a Giovan Antonio, vaccaro alla Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
1604	28 Aprile	Atto di rinunzia di G. Luchini alla gestione della corte della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
1605	15 Aprile	V. Morandi è nominato fattore della Montata al posto di F. Adegano				ASMn MCA B I 1499-1695
	10 Novembre	L'affitto del barco è dovuto nonostante le spese per la fabbrica del casino della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
1606	5 Agosto	Permesso a L. Bertelli di vendere il raccolto tenendosi una parte del ricavato				ASMn MCA B I 1499-1695
	7 Agosto	L. Bertelli assume maggiori responsabilità nella gestione della corte e del palazzo della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
1607	9 Gennaio	Commissione riguardo al pagamento annuo per le terre lavorate alla Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
1609	5 Luglio	Condizioni per l'acquisto della proprietà della Montata da parte del duca da F. Ceresara				ASMn MCA B I 1499-1695
	6 Luglio	Il Cardinale Ferdinando si reca alla Montata	Fra' Gregorio			ASMn AG 2713
1611	1 Marzo	Atto di acquisto del duca da F. Ceresara di una proprietà situata alla Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
	27 Agosto	Importanza dell'acquisto di un palazzo in Roma	Card. Ferdinando	A. Chieppo	Roma	ASMn AG 997
1612	5 Luglio	Commissione che a Vincenzo G. siano date delle proprietà nel luogo della Montata				ASMn MCA B.b.II 1558-1704
	5 Luglio	Commissione che a Vincenzo G. siano date delle proprietà nel luogo della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
1613	7 Maggio	Precisazione sul destinatario dei pagamenti per le proprietà di Suzzara e della Montata				ASMn MCA B I 1499-1695
	22 Maggio	Commissione di pagamento per l'acqua a servizio della Montata concessa al fu duca Vincenzo G.				ASMn MCA B I 1499-1695
1614	10 Gennaio	I mandati per La F. devono essere firmati da L. Bertelli, A.M. Viani e dal Pres. del Magistrato	P. Anselmi			ASMn MCA B III 1607-1627
	4 Luglio	Convenzione con D. Pavesi e G. Lanfredi per la costruzione de La F. e relativi capitoli di fabbrica				ASMn AN A.Zacchi(1609-15)
1615	19 Gennaio	Procura di Vincenzo G. a C. Castelli per l'acquisto di una villa a Frascati				ASMn MCA B b II 1558-1704
	24 Settembre	O. Giuliani è creditore dalla Camera dal 1610 per materiale fornito per il Giardino Nuovo de La F.				ASMn MCA B III 1607-1627
	30 Ottobre	Credito di G. Giuliani per materiale per il Giardino Nuovo della Montata, ora Favorita	P. Andreasi			ASMn MCA B III 1607-1627

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1615	28 Novembre	Commissione di pagamento ad O. Giuliani per il materiale per il Giardino Nuovo de La Favorita	M. Cavriani			ASMn MCA B III 1607-1627
	31 Dicembre	Donazione del duca Ferdinando a Vincenzo G. della propria villa detta Frascati				ASMn MCA B b II 1558-1704
1616	28 Novembre	Disegno per Possevino. Situazione dei lavori a La Favorita. Notizie sul Cavalerato Lauretano	N. Sebregondi	duca Ferdinando	Mantova	ASMn AG 2735
	10 Dicembre	Necessità di fondi per proseguire i lavori a La Favorita	A. Striggi	duca Ferdinando	Mantova	ASMn AG 2735
1617	31 Maggio	Nuova cessione fatta da Vincenzo G. al duca Ferdinando della Villa di Frascati				ASMn MCA B b II 1558-1704
	27 Settembre	Malattia di N. Sebregondi e ritardo sugli impegni presi	N. Sebregondi			ASMn AG 2738
	12 Novembre	Compera di un Cavalerato Lauretano per N. Sebregondi	A. Chieppo			ASMn MCA A. VI 1615-1619
	12 Dicembre	Compera di un Cavalerato Lauretano per N. Sebregondi				ASMn MCA A. VI 1615-1619
1618	24 Novembre	Richieste del duca Ferdinando a N. Sebregondi per La Favorita. Notizie sulla fabbrica e i giardini	Fra' Z. Bocchi	duca Ferdinando	Mantova	ASMn AG 2741
	27 Novembre	Avanzamento dei lavori a La Favorita. Descrizione del giardino e dei giochi d'acqua	Fra' Z. Bocchi	duca Ferdinando	Mantova	ASMn AG 2741
	12 Dicembre	Consegna di disegno della facciata de La Favorita e del Peschierone	Fra' Z. Bocchi	duca Ferdinando	Mantova	ASMn AG 2741
1619	17 Ottobre	Procura del duca per la fondazione di un monastero ne La F. e relativi capitoli di fabbrica				ASMn ANC P. Menini
	28 Novembre	Lavori ai giardini del Te. Stasi dei lavori a La Favorita e notizie sul bosco piantato	Fra' Z. Bocchi	duca Ferdinando	Mantova	ASMn AG 2745
1620	1 Gennaio	Pagamento mandato a Roma per il Rondone per delle statue	P. Anselmi		Mantova	ASMn AG 2750
	6 Gennaio	Continuazione dei lavori a La Favorita	P. Anselmi	A. Chieppo	Mantova	ASMn AG 2750
	6 Gennaio	Viene fornito un disegno per il barco de La Favorita	P. Anselmi	A. Chieppo	Mantova	ASMn AG 2750
	24 Marzo	P. Anselmi ricorda i propri servizi a La Favorita	P. Anselmi			ASMn AG 2750
	27 Marzo	Permuta fra il duca e i Panazza di terra nella proprietà di Belvedere con terra nel luogo de La F.				ASMn ANC P. Menini
	19 Giugno	Si attendono le lire di stima che sono in mano di Madama Serenissima	G. Pecorilli		Favorita	ASMn AG 2749
	1 Luglio	Ammirazione per La Favorita	B. Maia	duca Ferdinando	Milano	ASMn AG 1751

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1620	15 Agosto	Preparativi per la fiera della Madonna delle Grazie	G. Pecorilli		Favorita	ASMn AG 2749
	19 Agosto	Alloggio in casa del signor Campera	G. Pecorilli		Favorita	ASMn AG 2749
1621	16 Febbraio	Si consente il pagamento dei mandati firmati dal Prefetto Antonio Maria Vianino	A. Striggi		Mantova	ASMn AG 3127
	3 Marzo	Richiesta di consegna dei mandati di spesa de La Favorita e di altre fabbriche	P. Anselmi	G.B . Alasio		ASMn AG 3168
	23 Maggio	Pagamenti eseguiti dal 23 maggio al 6 giugno 1621				ASMn AG 2753
	14 Settembre	Pagamenti a A. Martello, D. Pavesi, G. Bistelli, muratori a La Favorita				ASMn AG 3127
1624	21 Maggio	Situazione dei lavori a La Favorita	N. Sebregondi	duca Ferdinando		ASMn AG 2766
	25 Maggio	Pagamento settimanale all'Architetto per la fabbrica de La Favorita				ASMn AG 3127
	Giugno	Nicchie per statue previste a La Favorita	N. Sebregondi			ASMn AG 2766
	15 Giugno	Descrizione della pianta de La Favorita e sue modifiche. Notizie su costruzione in Casale Monferrato	N. Sebregondi	duca Ferdinando	Mantova	ASMn AG 2766
	15 Luglio	Disegno richiesto dal duca Ferdinando. Malattia di N. Sebregondi	N. Sebregondi		Mantova	ASMn AG 2766
	6 Agosto	Modifiche alla facciata de La Favorita. Richiesta in moglie la figlia del signor Assero	N. Sebregondi	duca Ferdinando	Mantova	ASMn AG 2766
1626	30 Giugno	Organizzazione di giardini a Mantova	Fra' Z. Bocchi		Mantova	ASMn AG 2775
	18 Settembre	Mancanza di capo mastro e attrezzi in una fabbrica seguita da N. Sebregondi	Andreasi	duca Ferdinando	Mantova	ASMn AG 2775
1632	13 Maggio	Dall' Inventario dei beni di Vincenzo II: La Favorita				ASMn AG 331
	13 Maggio	Dall' Inventario dei beni di Vincenzo II: La Favorita				ASMn AN F. Baschiera 1624
1637	1 Ottobre	N. Sebregondi gode di una provvigione mensile				ASMn AG 395
		Dall' Inventario dei beni di Vincenzo II: La Favorita				ASMn AG 331
1638	Marzo	Mandato vicendevole tra N. Sebregondi ed altra parte in causa				ASMn LM 103 (1636-1643)
1639	1 Maggio	Retribuzione mensile a N. Sebregondi per lavori a Governolo e per altri servizi	Maria G.		Mantova	ASMn LM 103 (1636-1643)

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1641	23 Novembre	Misura e stima di N. Sebregondi delle fabbriche e dei giardini in Maderno. Allegati due disegni	N. Sebregondi		Maderno	ASMn AG 3168
		Resoconto della stima delle fabbriche e dei giardini in Maderno				ASMn AG 3168
1643	7 Novembre	Capitoli per affittare la corte de La Favorita al marchese G. B. Malaspina	Maria G.		Mantova	ASMn AG 251
	7 Novembre	Capitoli per affittare la corte de La Favorita al marchese G. B. Malaspina	Maria G.		Mantova	ASMn LM 103 (1636-1643)
1646	1 Settembre	Supplica di un Cavalerato Lauretano per N. Sebregondi a Mantova da 33 anni	A. Chieppo	duca Carlo II		ASMn MCA B.b.III
	7 Settembre	Supplica di Maria G. per trasferire il Cavalerato Lauretano di N. Sebregondi al figlio Carlo	Maria G.	duca Carlo II		ASMn MCA B.b.III
	25 Ottobre	Procura del duca per vendere a N. Sebregondi un Cavalerato Lauretano acquistato nel 1617				ASMn MCA B.b.III
1647	31 Aprile	Testamento di N. Sebregondi				ASMn AN F. Baschiera 1624
1651		Nota dei marmi e di altri materiali per la nuova fabbrica ai giardini di palazzo Te	N. Sebregondi			ASMn AG 3168
	12 Giugno	Nota delle spese per la nuova fruttiera da farsi ai giardini di palazzo Te	N. Sebregondi			ASMn AG 3168
	30 Luglio	Descrizione e disegno per la nuova fabbrica da realizzare nei giardini di palazzo Te	N. Sebregondi			ASMn AG 3168
1652	29 Maggio	Registrazione del testamento di N. Sebregondi				ASMn UR (1647)
	19 Giugno	Atto relativo ai beni lasciati da N. Sebregondi				ASMn AN N. Penazzi 7021 bis
	20 Giugno	Atto relativo ai beni lasciati da N. Sebregondi				ASMn AN N. Penazzi 7021 bis
	3 Luglio	Inventario dei beni di N. Sebregondi				ASMn AN N. Penazzi 7021 bis
		Inventario dei beni di N. Sebregondi				ASMn AN N. Penazzi 7021 bis
	17 Agosto	Atto relativo ai beni lasciati da N. Sebregondi				ASMn AN N. Penazzi 7021 bis
	17 Agosto	Atto relativo ai beni lasciati da N. Sebregondi				ASMn AN N. Penazzi 7021 bis
	13 Settembre	Atto relativo ai beni lasciati da N. Sebregondi				ASMn AN N. Penazzi 7021 bis
1665	10 Novembre	Dall' Inventario dei beni di Carlo II: La Favorita				ASMn AG 331

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1673	23 Giugno	L' arch. G. Vecchi ha il compito di eseguire lo scalone sud de La Favorita su disegno di F. Geffels				ASMn AG 3168
1683	25 Gennaio	C. Cocastelli trasmette al fratello F. Cocastelli l'investitura relativa alla corte di Ceresara e a La F.				ASMn MCA b. XI 1619-1748
1700	14 Luglio	Disposizioni per i giardini de La Favorita				ASMn AG 3168
1711	12 Ottobre	Richiesta di denaro per spese e salario da parte del giardiniere de La Favorita				ASMn AG 3168
1712	18 Agosto	Attestazione di precedenti pagamenti al giardiniere de La Favorita				ASMn AG 3168
1714	11 Luglio	La Favorita necessita di riparazioni per alloggiare F. Landgravio d'Hassia	F. Landgravio	Pres. Mag.	Vienna	ASMn AG 2853
	21 Luglio	Preparazione de La Favorita per F. Landgravio d'Hassia	F. Landgravio		Mantova	ASMn AG 2853
	1 Agosto	Preparazione de La Favorita per F. Landgravio d'Hassia	F. Landgravio	G. B. Pellicani	Vienna	ASMn AG 2853
1721	7 Marzo	Pagamenti per il trasporto di marmi e mattoni da La Favorita				ASMn RP Libro VI
	6 Maggio	La Favorita non è citata tra le residenze diroccate e usate come cave di mattoni				ASMn RP Libro VI
1736	27 Aprile	Attestazione di spese di A. Rinaldi, giardiniere a La Favorita	C. Caniati		Mantova	ASMn AG 3168
1741	24 Aprile	Nota di vasi, casse, piante d'agrumi presenti a La Favorita	C. Caniati		Mantova	ASMn AG 3168
	9 Maggio	Accantonamento delle truppe a La Favorita	conte di Traun	conte L.Cocastelli	Milano	ASMn AG 3635
	13 Maggio	Accantonamento delle truppe a La Favorita		conte di Traun		ASMn AG 3635
	17 Maggio	Accantonamento delle truppe a La Favorita		Valenti, etc.	Mantova	ASMn AG 3635
	24 Maggio	Accantonamento delle truppe a La Favorita		Govern. Gen.le		ASMn AG 3635
	24 Maggio	Accantonamento delle truppe a La Favorita		m.se di Villasor		ASMn AG 3635
	30 Maggio	Accantonamento delle truppe a La Favorita	conte di Traun	conte L. Cocastelli	Milano	ASMn AG 3635
	2 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		Direzione Gen.le		ASMn AG 3635
	3 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita	conte L. Cocastelli	Del. Mil. Canero	Mantova	ASMn AG 3635

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1741	3 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		conte di Traum		ASMn AG 3635
	3 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		m.se di Villasor		ASMn AG 3635
	3 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		Delegato Mil.		ASMn AG 3635
	6 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita	Del. Mil. Canero		Mantova	ASMn AG 3635
	7 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		m.se di Villasor		ASMn AG 3635
	7 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		conte di Traum		ASMn AG 3635
	10 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		conte L. Cocastelli	Vienna	ASMn AG 3635
	12 Giugno	Casse di agrumi trasportate nel palazzo de La Favorita e in altri edifici	C. Caniati		Mantova	ASMn AG 3168
	13 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		Del. Mil. Canero		ASMn AG 3635
	13 Giugno	Nota delle riparazioni occorrenti a La Favorita per l'accantonamento delle truppe	Com. di guerra		Mantova	ASMn AG 3635
	13 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita	conte di Traum	conte L. Cocastelli	Milano	ASMn AG 3635
	14 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		conte di Traum		ASMn AG 3635
	14 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		m.se di Villasor		ASMn AG 3635
	17 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		m.se di Villasor		ASMn AG 3635
	17 Giugno	Accantonamento delle truppe a La Favorita		conte di Traum		ASMn AG 3635
	12 Ottobre	Interventi necessari nei luoghi de La Favorita dove riporre gli agrumi	G. M. Vecchi		Mantova	ASMn AG 3168
		Misura e superficie de La Favorita e delle fabbriche annesse				ASMn AG 3168
1743	15 Gennaio	Richiesta di utilizzo di marmi e due colonne de La Favorita per restauri da intraprendere ai Mulini				ASMn MCA b.2 IC
1751	21 Maggio	Resoconto dei proclami e dei rialzi d'asta per la locazione del prato e del terreno de La Favorita				ASMn MCA FFC 359
		Il signor Boninsegna nomina T. Piacenza locatario del prato e del terreno de La Favorita				ASMn MCA FFC 359

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1751		Locazione del prato de La Favorita				ASMn MCA FFC 359
	13 Agosto	Pubblica scrittura che regolamenta la locazione quinquennale del prato e del terreno de La Favorita			Mantova	ASMn MCA FFC 359
1755	12 Giugno *	Spese del capo mastro muratore per i rifacimenti da farsi a La Favorita	G. Biscagni		Casale	ASMn MCA FFC 359
	17 Giugno	Avviso di appalto per le riparazioni da eseguirsi a La Favorita				ASMn MCA FFC 359
	11 Luglio	Resoconto dei ribassi d'asta per eseguire le riparazioni a La Favorita				ASMn MCA FFC 359
	*	Specificazione degli interventi necessari per restaurare il Palazzo de La Favorita	G. Biscagni			ASMn MCA FFC 359
	*	Specificazione dei lavori e delle spese per il restauro de La Favorita				ASMn MCA FFC 359
	10 Settembre	Si approva che la Compagnia di G. Tovagliari esegua le riparazioni de La Favorita	conte Cristiani		Milano	ASMn MCA FFC 359
	22 Dicembre	Contratto con la Compagnia di G. Tovagliari relativo alle riparazioni a La Favorita				ASMn MCA FFC 359
	29 Dicembre	Contratto d'appalto per le riparazioni a La Favorita con la Compagnia di G. Tovagliari			Mantova	ASMn MCA FFC 359
1756	14 Marzo	Affissione in piazza di un proclama per l'affitto del prato e del terreno de La Favorita	G. Martinelli		Porto	ASMn MCA FFC 359
	21 Marzo	Affissione in piazza di un proclama per l'affitto del prato e del terreno de La Favorita	G. Martinelli		Porto	ASMn MCA FFC 359
	1 Maggio	Affissione in piazza di un proclama per l'affitto del prato e del terreno de La Favorita	G. Martinelli		Porto	ASMn MCA FFC 359
	12 Maggio	Resoconto dei proclami e dei rialzi d'asta per la locazione del prato e del terreno de La Favorita				ASMn MCA FFC 359
	4 Settembre	Pubblica scrittura per la locazione a A. Arletti del prato e del terreno de La Favorita				ASMn MCA FFC 359
1763	28 Giugno	Il conte Perlongo, Presidente del Consiglio di Giustizia, desidera villeggiare a La Favorita			Milano	ASMn MCA FFC 359
	30 Giugno	Arredi da consegnare al conte Perlongo per il suo soggiorno a La Favorita			Mantova	ASMn MCA FFC 359
	2 Luglio	Arredi da consegnare al conte Perlongo per il suo soggiorno a La Favorita			Milano	ASMn MCA FFC 359
1770	28 Giugno	Vendita di beni allodiali. Destinazione dei terreni de La Favorita e del Te ad esperimenti agrari	Maria Teresa	conte di Firmian	Vienna	ANVMn CA 1
	28 Giugno	Provvedimenti per incrementare l'agricoltura	Maria Teresa	conte di Firmian	Vienna	ANVMn CA 1

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1770	26 Novembre	Piano delle Regole per la Colonia Agraria				ANVMn CA 1
1772	5 Dicembre	Richiesta di sopralluogo a La Favorita	R.Duc.Mag.Cam.	F. Cremonesi		ASMn AG 3168
1773	15 Gennaio	L. Medea, Capo Mastro Camerale, è addetto alla manutenzione de La Favorita				ASMn AG 3168
		Legname a disposizione per la manutenzione de La Favorita				ASMn AG 3168
1777	7 Marzo	Danni recati a La Favorita dal ghiaccio e dalla neve	G. B. Bozzoli			ASMn MCA 347
	7 Marzo	Si rende necessario un sopralluogo per riparare il tetto e una terrazza scoperta a La Favorita	A. M. Romenati			AASMn MCA 347
	8 Marzo	Si richiede la presenza di P. Pozzo a La Favorita per riferire dei restauri necessari		P. Pozzo	Mantova	ASMn MCA 347
	12 Maggio	Perizia di spese per il restauro delle terrazze de La Favorita	P. Pozzo		Mantova	ASMn MCA 347
	26 Maggio	Si approvano le riparazioni dei muri e delle volte delle terrazze a La Favorita		P. Pozzo, etc.		ASMn MCA 347
	16 Agosto	Necessità di restaurare il bugnato intorno alla terrazza de La Favorita e spesa occorrente	P. Pozzo		Mantova	ASMn MCA 347
	26 Agosto	Si approvano le operazioni relative al muro bugnato		P. Pozzo		ASMn MCA 347
1778	28 Aprile	Spese necessarie per il restauro delle cornici e delle grondaie de La Favorita	P. Pozzo		Mantova	ASMn MCA 347
	23 Maggio	Si acconsentono riparazioni e uso di pozzolana per i restauri a La Favorita		P. Pozzo, B. Asti	Mantova	ASMn MCA 347
	24 Settembre	Spesa per la riparazione di alcune travi deteriorate e di parte del tetto de La Favorita	P. Pozzo		Mantova	ASMn MCA 347
1779	14 Gennaio	Necessità di restauro ai coperti dei locali rustici e spesa per tali lavori	P. Pozzo		Mantova	ASMn MCA 347
	17 Gennaio	Approvazione per l'esecuzione di riparazioni a La Favorita		P. Pozzo		ASMn MCA 347
	24 Febbraio	Dettaglio delle spese per il restauro dei cornicioni e delle grondaie a La Favorita	P. Pozzo		Mantova	ASMn MCA 347
	16 Marzo	Approvazione dei nuovi lavori necessari a La Favorita		P. Pozzo		ASMn MCA 347
	3 Agosto	Necessità di intervento alle finestre dei mezzanini de La Favorita	P. Pozzo		Mantova	ASMn MCA 347
	7 Agosto	Si richiede perizia per riparare le finestre dei mezzanini de La Favorita		P. Pozzo		ASMn MCA 347

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1779	20 Agosto	Nota delle spese generali per le finestre dei mezzanini de La Favorita	G. Merighi			ASMn MCA 347
	24 Agosto	Nota spese del falegname per riparare le finestre dei mezzanini de La Favorita	F. Monicelli		Mantova	ASMn MCA 347
	30 Agosto	Resoconto delle spese necessarie per il rifacimento delle finestre dei mezzanini de La Favorita	P. Pozzo		Mantova	ASMn MCA 347
	23 Settembre	Approvazione delle spese per riparare le finestre dei mezzanini de La Favorita		P. Pozzo		ASMn MCA 347
	17 Dicembre	Spese di materiali e di maestranze per rendere abitabili due stanze dei mezzanini a La Favorita	G. Merighi		Mantova	ASMn MCA 347
		Nata spesa del fabbro per una ringhiera di una scaletta de La Favorita	A. Foschi			ASMn MCA 347
	23 Dicembre	Nota spesa del falegname	F. Monicelli		Mantova	ASMn MCA 347
	24 Dicembre	Vengono proposti nuovi interventi tra i quali la rimozione di una scaletta segreta in un torresino	P. Pozzo		Mantova	ASMn MCA 347
1780	5 Gennaio	Non si approva la rimozione della scaletta segreta		P. Pozzo		ASMn MCA 347
1785	Genn.-Marzo	Note di vendita di carri di fieno prodotto a La Favorita	G. B. Giuliani			ANVMn CA 2
1786	Genn.-Marzo	Note di vendita di carri di fieno prodotto a La Favorita			Favorita	ANVMn CA 2
	17 Febbraio	Autorizzazione ad eseguire a La Favorita le riparazioni proposte	R. Sopr.za Cam.le	A. Romenati	Mantova	ASMn AS 119
	20 Marzo	Esperienze in corso a La Favorita limitate ai prati, alle semine, al bestiame	R. Col. Agraria	Don G. Bonazzi		ANVMn CA 2
	27 Marzo	Relazione sugli esperimenti agrari nel terreno de La Favorita	R. Col. Agraria	Don G. Bonazzi		ANVMn CA 2
	Marzo-Agosto	Note si spesa per lavori sul terreno de La Favorita			Favorita	ANVMn CA 2
	15 Aprile	Nota della spesa necessaria per far spianare dei monticelli nel giardino de La Favorita	G. B. Bozzoli		Favorita	ANVMn CA 2
	24 Aprile	Sementi usate per la semina a La Favorita				ANVMn CA 2
	8 Maggio	Nota degli utensili della 'Boaria' della Colonia Agraria che sono a La Favorita	G. B. Bozzoli		Favorita	ANVMn CA 2
	Maggio-Giug.	Note delle spese per riparare il tetto dell'appartamento rustico, il forno e per altri acquisti	G. B. Bozzoli		Favorita	ANVMn CA 2
	30 Maggio	Attestazione di consegna di 250 coppi per La Favorita prodotti dalle 'Manifatture Nostrane'			Mantova	ANVMn CA 2

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1786	3 Giugno	Compenso ricevuto per misura, calcoli e due disegni de La Favorita per la Colonia Agraria	A. Bollani		Mantova	ANVMn CA 2
	Luglio-Sett.	Note di varie spese sostenute dalla Colonia Agraria per il fondo Favorita				ANVMn CA 2
	Settembre	Note di giornate lavorative e di lavori eseguite a La Favorita per la Colonia Agraria				ANVMn CA 2
	6 Dicembre	Per provvedere alle riparazioni de La Favorita si è richiesta una perizia a P. Pozzo	R. Int. Pol. Prov.	A. Romenati	Mantova	ASMn AS 119
	22 Dicembre	Avvertenze intorno agli esperimenti agrari a La Favorita				ANVMn CA 2
1787	13 Febbraio	Provvedimenti in seguito alla morte di G. B. Bozzoli, custode de La Favorita	R. Int. Pol. Prov.	A. Romenati	Mantova	ASMn AS 119
	11 Aprile	Incarico di custode a La Favorita a V. Rosignoli	R. Int. Pol. Prov.	A. Romenati	Mantova	ASMn AS 119
	16 Giugno	Indice dei luoghi componenti il Palazzo de La Favorita e suoi annessi. Allegata pianta P.T.	P. Pozzo		Mantova	ASMn FIP 229
		Calcoli e perizie dell'ingegnere P. Pozzo relative al La Favorita e altre fabbriche mantovane				ASMn FIP 229
	21 Giugno	Collegamento acqueo Mantova-Favorita per il trasferimento dell'ospedale	G. Mari, F. Lurini		Mantova	ASMn FIP 229
	9 Luglio	Considerazioni sul trasferimento dell'ospedale				ASMn FIP 229
	22 Luglio	Perizie necessarie per decidere in quale luogo trasferire l'ospedale	Com.ne Luoghi pii	R. Int. Pol. Prov.		ASMn FIP 229
	23 Luglio	Licenziamento della vedova del custode de La Favorita per dare alloggio al nuovo custode	R. Int. Pol. Prov.	A. Romenati	Mantova	ASMn AS 119
	9 Agosto	Perizie di stima relative ai luoghi e agli immobili in cui trasferire l'ospedale	Com.ne Luoghi pii	P. Pozzo		ASMn FIP 229
	9 Agosto	Commissione di perizie di spese necessarie per le operazioni di trasferimento dell'ospedale	Com.ne Luoghi pii	Don G. Mari		ASMn FIP 229
	9 Settembre	Resoconto, per la R. Colonia Agraria, del dare e avere nella gestione de La Favorita	G. Bonazzi			ANVMn CA 2
	7 Ottobre	Sollecito perché l'arch. P. Pozzo esegua le perizie di cui è stato incaricato	Com.ne Luoghi pii	R. Int.Pol. Prov.		ASMn FIP 229
	13 Ottobre	Consegna del decreto n. 251 all' Intendente				ASMn FIP 229
		Relazione per il trasferimento dell'ospedale e del Monte di Pietà	R. Int. Pol. Prov.			ASMn FIP 229
	16 Ottobre	Sollecito per l'esecuzione delle perizie	Com.ne Luoghi pii	P. Pozzo		ASMn FIP 229

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1787	3 Novembre	Relazione per il collegamento acqueo Mantova-Favorita	A. Masetti		Mantova	ASMn FIP 229
		Estratto dalla relazione per il collegamento acqueo Mantova-Favorita				ASMn FIP 229
	16 Novemb. °	Relazione del progetto di trasformazione de La Favorita in ospedale	P. Pozzo		Mantova	ASMn FIP 229
	16 Novemb. °	A. Piano terreno del Palazzo de La Favorita	P. Pozzo			ASMn FIP 229
	16 Novemb. °	B. Piano secondo e piano primo del Palazzo de La Favorita	P. Pozzo			ASMn FIP 229
	16 Novemb. °	Dettaglio C. Adattamenti e loro spese da eseguire a La Favorita per il trasferimento dell'ospedale	P. Pozzo		Mantova	ASMn FIP 229
	16 Novemb. °	Stima D. Le fabbriche componenti La Favorita e suoi annessi	P. Pozzo		Mantova	ASMn FIP 229
1788	27 Gennaio	Relazione per il collegamento del Lago di Sopra con il Lago di Mezzo	A. Masetti	R. Int. Pol. Prov.	Mantova	ASMn FIP 229
	23 Febbraio	Richiesta di informazioni sui richiedenti l'incarico di custode a La Favorita	R. Int. Pol. Prov.	A. Romenati	Mantova	ASMn AS 119
	7 Aprile	Incarico di custode de La Favorita a S. Pelizza	R. Int. Pol. Prov.	A. Romenati	Mantova	ASMn AS 119
	13 Dicembre	Autorizzazione a provvedere alle richieste del custode per il riparo degli scaloni esterni a La F.	R. Int. Pol. Prov.	A. Romenati	Mantova	ASMn AS 119
1789	16 Agosto	Autorizzazione a provvedere a ciò che è necessario delle richieste del custode de La Favorita	R. Int. Pol. Prov.	A. Romenati	Mantova	ASMn AS 119
1791	9 Aprile	Per ottenere conferma degli incarichi avutii. Alegato elenco del 9/3/1791	P. Pozzo	R.Duc.Mag.Cam.	Mantova	ASMn MCN 139
	16 Novembre	Segnalazione danni a La Favorita provocati dal vento	S. Pelizza	Sovr.R.Fabr.Cam.	Mantova	ASMn MCN 139
	17 Novembre	Riparazioni occorrenti a La Favorita in conseguenza di piogge e venti	A. Romenati	R.Duc.Mag.Cam.		ASMn MCN 139
1792	8 Marzo	Sopralluogo e perizia per riparazioni a La Favorita	P. Pozzo		Mantova	ASMn MCN 139
	10 Marzo	Si acconsente all'esecuzione dei restauri proposti per La Favorita		P. Pozzo		ASMn MCN 139
	18 Dicembre	Danni provocati dal vento ad una grondaia di un torresino de La Favorita	S. Pelizza	R. Cam. Sovr.	Mantova	ASMn MCN 139
	19 Dicembre	Necessità di riparare una grondaia di un torresino de La Favorita	A. Romenati	R.Duc.Mag.Cam.		ASMn MCN 139
	22 Dicembre	Autorizzazione ad eseguire la riparazione di una grondaia di un torresino de La Favorita	R.Duc.Mag.Cam.	A. Romenati		ASMn MCN 139

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1792	22 Dicembre	Autorizzazione ad eseguire la riparazione di una grondaia di un torresino de La Favorita	R.Duc.Mag.Cam.	A. Romenati		ASMn AS 119
1793	26 Febbraio	Disposizioni per la consegna de La Favorita al Comando Militare	R. Giunta Gov.	R.Duc.Mag.Cam.	Mantova	ASMn AS 119
	5 Marzo	Descrizione-inventario de La Favorita consegnata al Regio Generale Comando Militare				ASMn AS 119
1807	7 Settembre §	Locali de La Favorita da consegnare, con stima di periti, per la realizzazione della Nitriera	Dir.Gen.Priv.Dazi	Int. di Mantova	Milano	ASMn AN G. L. Chinali 3499
1808	1 Aprile	Rinuncia di P. Malpetti in favore di A. Samueli ad erigere una Nitriera a La Favorita			Mantova	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	7 Maggio	Convenzione tra A. Samueli e C. Scagliola relativa alla Nitriera artificiale a La Favorita			Mantova	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	16 Maggio §	Approvazione della cessione del contratto della Nitriera da Malpetti a Samueli	Dir.Gen.Priv.Dazi	Int. di Mantova	Milano	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	17 Maggio §	Samueli chiede di essere riconosciuto cessionario della Nitriera. Chiede spese per adattamenti	A. Samueli	R. Int. del Mincio	Mantova	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	21 Maggio §	Pagamento di L. Barchetta di un diritto sull'atto di 'sicurtà' prestato per A. Samueli			Mantova	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	21 Maggio §	Atto di sicurtà di L. Barchetta a favore di A. Samueli per il finanziamento per la Nitriera a La F.	L. Barchetta		Mantova	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	23 Maggio §	Conferma approvazione riportata con doc. del 16/05/1808. Si attende stipula	Dir.Gen.Priv.Dazi	Int. di Mantova	Milano	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	23 Maggio §	Consegna di atto di 'sicurtà' di L. Barchetta in favore di A. Samueli per la Nitriera a La Favorita	A. Samueli	Int. di Finanza	Mantova	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	24 Maggio §	Descrizione e consegna ad A. Samueli di parte del p.zzo de La Favorita per la Nitriera			Mantova	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	31 Maggio §	Lettera accompagnatoria doc. del 24/05/1808	F. Finelli	R. Int. di Finanza	Mantova	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	9 Giugno §	Consegna della parte de La Favorita per la Nitriera senza adattamenti se non necessari	Dir.Gen.Priv.Dazi	Int. di Mantova	Milano	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	9 Agosto §	A. Samueli nomina D. Goldini suo procuratore	A. Samueli		Venezia	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	31 Agosto §	Stima della parte del P.zzo de La Favorita che viene ceduto per la Nitriera. Allegati due disegni	F. Finelli		Mantova	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	31 Agosto §	Accompagnativa della stima de La Favorita da cedersi come Nitriera	F. Finelli		Mantova	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	21 Ottobre §	A. Samueli si impegna a proseguire la Nitriera intrapresa da P. Malpetti e C. Scagliola			Mantova	ASMn AN G. L. Chinali 3499
	§	Pianta del piano terra del Palazzo de La Favorita e delle scuderie				ASMn AN G. L. Chinali 3499

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1808	§	Pianta del piano primo del Palazzo de La Favorita				ASMn AN G. L. Chinali 3499
1811	26 Giugno ~	G. Bottoni nomina V. Sabini suo procuratore			Milano	ASMn AN F. Bacchi 1756
	26 Giugno ~	Attestazione della qualità di notaio di C. M. Bigatti	Pres.Corte Giustiz.		Milano	ASMn AN F. Bacchi 1756
	29 Giugno ~	Trattativa tra la Direzione del Demanio e G. Bottoni per la vendita de La Favorita			Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
	3 Agosto ~	Tipo di giusta figura, e misura del Palazzo Favorita, fabbricati, e terreno	ing. dem. L. Baetta		Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
	3 Agosto ~	Descrizione e stima del Palazzo Favorita	ing. dem. L. Baetta		Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
	21 Agosto ~	Stima de La Favorita redatta su incarico di G. Bottoni	P. Ferrarini		Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
	17 Settemb. ~	Approvazione della stima fatta dal perito demaniale	Cassa d'Ammortiz.			ASMn AN F. Bacchi 1756
	30 Ottobre ~	Il Consigliere di Stato approva il contratto di vendita de La Favorita a Bottoni	Cons. di Stato	Dir. del Demanio	Milano	ASMn AN F. Bacchi 1756
	1 Dicembre ~	Pagamento alla Cassa di Ammortizzazione di Sabini procuratore di Bottoni per acquisto de La F.			Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
1812	20 Febbraio ~	Nuovi termini di pagamento de La Favorita per la posticipazione della data dell'atto	Uff. Ragioneria	Dir. del Dem.	Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
	14 Marzo ~	Pagamento alla Cassa di Ammortizzazione di Sabini procuratore di Bottoni per acquisto de La F.			Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
	30 Maggio ~	Pagamento alla Cassa di Ammortizzazione di Sabini procuratore di Bottoni per acquisto de La F.			Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
	30 Maggio ~	Pagamento alla Cassa di Ammortizzazione di Sabini procuratore di Bottoni per acquisto de La F.			Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
	9 Giugno ~	Pagamento alla Cassa di Ammortizzazione di Sabini procuratore di Bottoni per acquisto de La F.			Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
	1 Luglio ~	Pagamento alla Cassa di Ammortizzazione di Sabini procuratore di Bottoni per acquisto de La F.			Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
	9 Luglio ~	Conto della Ragioneria per la vendita de La Favorita	Marchetti			ASMn AN F. Bacchi 1756
	9 Luglio ~	Si approva l'atto di vendita de La F. in quanto G. Bottoni ha effettuato i dovuti pagamenti	Uff. Ragioneria	Dir. del Demanio	Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
	30 luglio ~	Vendita a G. Bottoni del Palazzo denominato La F., con scuderia altri locali annessi e terreno			Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756
1813	22 Aprile •	Pagamento di V. Sabini alla Cassa di Ammortizzazione per La Favorita			Mantova	ASMn AN C. Melleri 5982

ANNO	Giorno-Mese	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINATARIO	PROV.	COLLOCAZIONE
1813	27 Luglio ●	Pagamento di D. Goldini per G. Bottoni alla Cassa di Ammortizzazione per la Favorita			Mantova	ASMn AN C. Melleri 5982
1815	2 Ottobre ●	Pagamento di A. M. Reggio locatario di G. Bottoni per La F. alla Cassa di Ammortizzazione			Mantova	ASMn AN C. Melleri 5982
1816	31 Maggio ●	Pagamento di L. Boschiglia per G. Bottoni alla Cassa di Ammortizzazione per La F.			Mantova	ASMn AN C. Melleri 5982
1822	18 Maggio ●	Incarico per l'atto di liberazione per La F. venduta a G. Bottoni e da questi a L. Boschiglia	Prefetto Maestri	Dir. Demaniale	Milano	ASMn AN C. Melleri 5982
1824	16 Dicemb. ●	Resoconto dei pagamenti alla Cassa di Ammortizzazione per l'acquisto de La Favorita	Marchetti		Mantova	ASMn AN C. Melleri 5982
1828	15 Marzo ●	Attestazione di vidimazione della minuta dell'atto di vendita de La F. a favore di L. Boschiglia	Dir. Demaniale	Ispet. Demaniale	Milano	ASMn AN C. Melleri 5982
	3 Aprile ●	Atto di liberazione de La Favorita in favore di L. Boschiglia subentrato a G. Bottoni				ASMn AN C. Melleri 5982
	16 Maggio 6	Donazione di L. Boschiglia del Palazzo denominato Favorita alla moglie G. Amadei			Mantova	ASMn AN F.Bacchi (apr.1838)
1833	11 Giugno 6	G. Amadei vende a A. Reggio pietre, legni, marmi, ferramenta di cui è composta La Favorita			Legnago	ASMn AN F.Bacchi (apr.1838)
	11 Giugno 6	Accordo tra G. Amadei e A. Reggio in caso di mancata demolizione del Palazzo de La Favorita			Legnago	ASMn AN F.Bacchi (apr.1838)
	11 Giugno 6	G. Amadei vende a A. Reggio pietre, legni, marmi, ferramenta di cui è composta La Favorita			Legnago	ASMn AN F.Bacchi (apr.1838)
1838	14 Marzo 6	Procura di G. Amadei a O. Boccaletti per l'acquisto del fondo Favorita			Legnago	ASMn AN F.Bacchi (apr.1838)
	6 Aprile 6	Vendita del fondo Palazzina fatta da G. Amadei a G. Bonoris			Mantova	ASMn AN F.Bacchi (apr.1838)
	14 Aprile	Atto di acquisto da parte di G. Bonoris della parte de La Favorita non ancora demolita			Mantova	ASMn AN F.Bacchi (apr.1838)

RIEPILOGO DEI DISEGNI RELATIVI A LA FAVORITA ALLEGATI AI DOCUMENTI

ANNO	GG.-MESE	ARGOMENTO	MITTENTE	DESTINAT.	PROV.	COLLOCAZIONE
1787	16 Giugno	'Piano terreno del R.D. Palazzo della Favorita situato in poca distanza dalla Cittadella [...]'	P. Pozzo		Mantova	ASMn FIP 229
1787	21 Giugno	Canale navigabile tra la città di Mantova e il palazzo de La Favorita	F. Finelli			ASMn FIP 229
1787	3 Novembre	'Disegno della linea c[...] per un canale navigabile dalla Favorita a Poggio Reale'	A. Masetti			ASMn FIP 229
1787	16 Novembre	'Pian Terreno del R. Palazzo della Favorita fuori di Mantova che si progetta di ridurre [...]'	P. Pozzo			ASMn FIP 229
1787	16 Novembre	'Primo Piano Superiore del R. Palazzo della Favorita, che si progetta di ridurre ad uso [...]'	P. Pozzo			ASMn FIP 229
1787	16 Novembre	'Piano Secondo Superiore che porta agli Ammezzati del R. Palazzo della Favorita, che si [...]'	P. Pozzo			ASMn FIP 229
1808	21 Ottobre	Pianta del piano terra del palazzo de La Favorita e delle stalle				ASMn AN G. L. Chinali 3499
1808	21 Ottobre	Pianta del piano primo del palazzo de La Favorita				ASMn AN G. L. Chinali 3499
1811	3 Agosto	Tipo di giusta figura, e misura del Palazzo Favorita, fabbricati, e terreno [...]	L. Baetta		Mantova	ASMn AN F. Bacchi 1756

Introduzione alla bibliografia tematica

Le bibliografie di seguito riportate sono aggiornate al 1991 ed hanno costituito il quadro di riferimento per la ricerca archivistica e per l'interpretazione dei dati raccolti.

La decisione di pubblicare questa parte del lavoro di ricerca scaturisce dalla convinzione che anche le raccolte di indicazioni bibliografiche possano essere intese come un materiale da mettere a disposizione perchè nuovi studi o approfondimenti degli stessi temi possano avvalersi di una base di dati da sviluppare o sottoporre a revisione critica.

Testi contenenti trascrizioni di documenti riguardanti il Palazzo de La Favorita

AA.VV., *La scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, catalogo della mostra, Roma, Bulzoni Editore, 1979, p. 236.

A. Bertolotti, *Architetti, ingegneri e matematici in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova, nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna, Forni Editore, 1971 (ristampa anastatica dell'edizione Genova, 1889), pp. 106-109.

A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga Duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII*, Bologna, Forni Editore, 1970 (ristampa anastatica dell'edizione Modena, 1885), pp. 22, 56-59, 63.

A. Bertolotti, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna, Forni Editore, 1977 (ristampa anastatica dell'edizione Milano, 1890).

A. Bertolotti, *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, «Archivio Storico Lombardo», IV-V, Mantova, 1888, pp. 259-318, 980-1075.

C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, Bologna, Forni Editore, 1975 (ristampa fotomeccanica dell'edizione Mantova, 1857), I, pp. 101-102, II, pp. 178-180, 219, 284.

A. Ferrari, *Fabbricati e giardini dei Gonzaga in Maderno*, «Civiltà Mantovana», quaderno n. 22, a. IV, pp. 276-280.

K. Forster, R. Tuttle, *The Palazzo del Te*, «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 4, 1971, XXX, pp. 292-293.

C. Fossati, *Il Palazzo Gonzaga di Maderno*, «Civiltà Mantovana», quaderno n. 19, 1969, pp. 30-42.

M. Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Bologna, s. III, 1842, III, p. 29.

M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV a XIX con note ed illustrazioni in aggiunta a quella data in luce da Mons. Bottari e dal Ticozzi*, Bologna, 1845, II, pp.152-160, 370-371.

A. Luzio, *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra raccolti e illustrati*, Milano, 1913, pp. 46-56, 148-151, 285-299, 314-318.

L. Mazzoldi, *Vita cittadina del primo '600. Lettere inedite dell'Archivio Gonzaga*, «Bollettino Storico Mantovano», n. 3, luglio-settembre 1956, pp. 205-206

G. Muller, a cura di, *Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti*, Milano, 1857, II, pp. 471-473, 518.

Iconografia e cartografia

AA.VV., *Le mappe e i disegni dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, catalogo-inventario a cura dell'Archivio di Stato di Mantova, Verona, 1981, pp. 168.

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI MANTOVA, *2ª Conferenza di cartografia provinciale. Il territorio e la pianificazione urbanistica - le cartografie disponibili*, Assessorato alla Programmazione - Servizio Cartografia, quaderno n. 12, Mantova, s.d., pp. 62.

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI MANTOVA, *Piani paesistici. Risultati delle prime fasi di lavoro*, Assessorato alla Programmazione, quaderno n. 14, Mantova, s.d., pp. 75.

ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, a cura di, *Mantova austriaca (1707-1866)*, catalogo della mostra di documenti e stampe, Mantova 1958, «Bollettino Storico Mantovano», a. III, n. 10, aprile-giugno 1958.

C. BERSELLI, *La carta del ducato di Mantova di G. Bertazzolo e "L'Italia" di G.A. Magini*, «Civiltà Mantovana», quaderno 11, 1967, pp. 395-403.

C. BERSELLI, *La pianta di Mantova di Gabriele Bertazzolo*, «Civiltà Mantovana», a. II, 1967, pp. 278-297.

E. CASTI MORESCHI, *Mantova nel tempo: elementi tratti dalla cartografia*, Mantova, 1982, pp. 84.

D. FERRARI, a cura di, *Mantova nelle stampe. Trecentoottanta carte, piante e vedute del territorio mantovano*, Brescia, Grafo Editore, 1985, pp. 182.

D. FERRARI, *Mantova. L'immagine della città e del territorio attraverso le stampe*, «Civiltà Mantovana», n. 12, 1986, pp. 25-35, tavv. 4.

I. PAGLIARI, *Come hanno visto Mantova i cartografi del passato*, «Quadrante padano», a. III, n. 2, giugno 1982, pp. 16-20.

I. PAGLIARI, *L'immagine di Mantova nelle figurazioni cartografiche dal secolo XV agli inizi del secolo XVIII*, tesi di laurea, a.a. 1979-1980, 2 voll..

E. SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1986, pp. 500 («Biblioteca Universale Laterza'», 69).

M. VAINI, *Terra, uomini e società a Mantova dal 1797 al 1825 attraverso i catasti*, Roma, 1983.

La Favorita. Bibliografia generale

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI MANTOVA - ASSESSORATO ALLA PROGRAMMAZIONE, *Beni architettonici e ambientali della provincia di Mantova. Scheda: La Favorita*, dattiloscritto, pp. 6.

M. AZZI VISENTINI, *Nicolò Sebregondi*, in AA.VV., *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Atti del convegno, Mantova 6-9 ottobre 1983, Mantova, Silvana Editoriale, 1985, pp. 102-111.

A. AZZONI, *Era la "Favorita" dei Gonzaga la Villa nei pressi di Porto Mantovano*, «Gazzetta di Mantova», n. 136, 17 maggio 1955, p. 3.

G. BERTOLI, *Su salde, antiche tradizioni Porto Mantovano di ieri e di oggi*, «Gazzetta di Mantova», n. 357, 24 dicembre 1964, p. 29.

A. BERTOLOTTI, *I comuni e le parrocchie della provincia mantovana. Cenni archivistici, archeologici, storici, artistici, biografici e bibliografici raccolti dal 1881 al 1892*, Bologna, Forni Editore, 1984 (ristampa anastatica dell'edizione Mantova, 1893), pp. 136-138.

H. BURNS, M. TAFURI, *La fortuna di Giulio Romano architetto. Da Serlio all'Escorial*, in AA.VV., «Giulio Romano», Milano, Electa, 1989, p. 577.

F. CARLI, *Ricognizioni in provincia. A Porto Mantovano*, «La voce di Mantova», n. 45, 21 febbraio 1935, p. 2.

P. CARPEGGIANI, *La Favorita, nei dintorni di Mantova*, in «Decadenza delle Ville Gonzaghesche», «L'Arte», n. 6, 1969, pp. 133-136.

P. CARPEGGIANI, *La Favorita, nei dintorni di Mantova*, in «Ville Mantovane: appunti e schede», «Città di Mantova. Rivista del Comune di Mantova e bollettino di Statistica», n. 52, agosto 1971, pp. 35-38.

P. CARPEGGIANI, *Paolo Pozzo, un profilo dell'architetto e le vicende degli ospedali di Mantova alla fine del '700*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XIV, 1972, pp. 341-352.

P. CARPEGGIANI, *Un progetto idraulico della fine del '700. Il collegamento tra la città di Mantova e il Palazzo della Favorita*, «Civiltà Mantovana», quaderno n. 35, Vicenza, 1972, pp. 324-345.

COMMISSIONE PROVINCIALE PER LA TUTELA DELLE BELLEZZE NATURALI DELLA PROVINCIA DI MANTOVA, *Stralcio del verbale di seduta del 27 febbraio 1965, Porto Mantovano - Vincolo paesistico della zona della "Villa Favorita"*, «Gazzetta Ufficiale», n. 247, 4 ottobre 1966, p. 5012.

C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, Bologna, Forni Editore, 1975 (ristampa fotomeccanica dell'edizione Mantova, 1857), I, pp. 101-102, II, p. 219.

K. FORSTER, R. TUTTLE, *The Palazzo del Te*, «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 4, XXX, 1971, pp. 280-282, 286, 291, 293

S. LEVI, *La Villa "Favorita" e l'analisi dello stile architettonico del Sebregondi*, Mantova, 1928, pp. 12.

A. MAGRI, *Stato attuale della proprietà , Proprietarii, Affittuari, Contadini ed Agricoltura della provincia di Mantova dal lato tecnico, economico, morale e proposte per aumentarne la rendita*, Milano, 1879, p. 13.

A. MAINARDI, *Il fioretto delle cronache di Mantova raccolto da Stefano Gionta notabilmente accresciuto e continuato sino all'anno MDCCCXLIV*, Mantova, Istituto Carlo D'Arco, 1972 (ristampa dell'edizione Mantova, 1844), p. 145, tavola a fronte raffigurante La Favorita.

G. MAMBRINO, *Dell'Historia di Mantova et annali occorsi dall'Edificatione di essa Città sino al giorno di oggidì et anno 1654*, Mantova, 1654, t. I, pp. 1043, 2139-2140, (ASMn, Raccolta D'Arco, n. 80, ms.).

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *Decreto Ministeriale 24 Agosto 1966. Dichiarazione di notevole interesse pubblico della zona della "Villa Favorita" sita nel comune di Porto Mantovano (Mantova)*, «Gazzetta Ufficiale», n. 247, 4 ottobre1966, pp. 5012-5013.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *Elenco degli edifici monumentali della Provincia di Mantova*, estratto dall'elenco pubblicato nel 1902, con le varianti proposte dalla Commissione Provinciale dei Monumenti nel 1910.

V. MONTANARI, G. BERTOLI, *Un'inesplicabile rovina artistica: "La Favorita" di Porto Mantovano*, «Gazzetta di Mantova», n. 274, 4 ottobre 1964, p. 8.

G. MULLER, a cura di, *Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti*, Milano, 1857, II, p. 518.

F. NEGRINI, *Appunti sulle fornaci e l'arte della ceramica a Mantova*, in AA.VV., *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano. Il caso mantovano*, Modena, Edizioni Panini, 1984, pp. 180-183.

F. NEGRINI, *Documenti: Mantova nella storia della ceramica*, in AA.VV, *Ceramiche nel Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici , 1981.

D. NICOLINI, *Una piccola Versailles gonzaghesca. La Favorita*, in AA.VV., *Corti e dimore del Contado mantovano*, Firenze, Vallecchi, 1969, pp. 65-80, tavv. 18-25.

A. OTTINO DELLA CHIESA, a cura di, *L'Età Neoclassica in Lombardia*, Catalogo della mostra allestita nella villa comunale dell'Olmo-Como, luglio-ottobre 1959, Como, 1959, pp. 24-27, 51-56.

G. PACCHIONI, *La Villa Favorita e l'architetto Nicolò Sebregondi*, «L'Arte. Rivista di storia dell'arte medioevale e moderna e d'arte decorativa», a. XX-1917, Roma, 1917, pp. 327-336.

R. PACCHIONI, *L'amministrazione annonaria a Mantova tra XVI e XVIII secolo*, tesi di laurea presso l'università degli studi di Bologna - Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Ivo Mattozzi, a.a. 1982-1983, pp. 73-76, 130, 132, 150.

G. PASTORE, *Lottizzazione attorno alla "Favorita": rilievi e proteste di Italia Nostra*, «Gazzetta di Mantova», n. 267, 30 settembre 1973, p. 3.

G. PASTORE, *Nicolò Sebregondi architetto della Favorita e di altre fabbriche mantovane*, «Civiltà Mantovana», n. 4, 1984, pp. 80-83.

G. PASTORE, *Biografia di Francesco Geffels*, «Civiltà Mantovana», quaderno n. 19, 1969, pp. 48-68.

C. PEROGALLI, M.G. SANDRI, L. RONCAI, *Villa "La Favorita"*, in *Ville delle province di Cremona e Mantova*, Milano, 1981, pp. 76-85.

R. PROTTI TOSI, *Favorita: amaro declino*, «Gazzetta di Mantova», n. 183, 11 luglio 1985, p. 17.

R. PROTTI TOSI, *Porto e la sua storia*, «Gazzetta di Mantova», n. 176, 4 luglio 1985, p. 17.

A. RATI, *L'assedio napoleonico alla fortezza di Mantova dal Giugno 1976 al Febbraio 1797*, in AA.VV., *Guerre Stati e Città. Mantova e l'Italia Padana dal secolo XIII al XIX*, Atti delle giornate di studio, Mantova 12-13 dicembre 1986, Mantova, 1988, pp. 467-473.

M. TRUZZI, *Materiali per il recupero del complesso architettonico e ambientale della villa "Favorita" di Mantova*, tesi di laurea presso l'Università degli Studi di Padova, Facoltà di Ingegneria - Istituto di Architettura e Urbanistica, relatore prof. arch. ing. Camillo Bianchi, correlatore prof. arch. Vittorio Dal Piaz, a.a. 1986-87.

G.F. VINCENZI, *La "Favorita"*, «Gazzetta di Mantova», n. 316, 13 novembre 1956, p. 3.

La Favorita. Guide artistiche

ANONIMO, *Guida di Mantova offerta al cittadino ed al forestiero,* Mantova, 1866, pp. 121, (La Favorita: p. 89).

ANONIMO, *Guida numerica alle case ed agli stabilimenti di Mantova secondo la nuova numerazione degli edifici fatta eseguire dal municipio nel 1857. Con nota*, Mantova, 1858, pp. 182, tav. 1, (La Favorita: p. 113).

ANONIMO, *Nota di quanto in genere di architettura e di scultura ammirasi di più raro, ed antico in questa città e sue vicinanze*, da *Diario per l'anno santo del giubileo romano 1750*, Mantova, 1749, pp. 188-202, pubblicato in «Civiltà Mantovana», quaderno n. 9, maggio-giugno 1967, pp. 239-247, (La Favorita: p. 247).

F. ANTOLDI, *Guida pel Forestiere che brama di conoscere le più pregevoli Opere di belle Arti nella città di Mantova*, Mantova, 1816, pp. 69, (La Favorita: pp. 67-68).

A. BARTOLI, *Correzioni ed aggiunte alla "Descrizione di Mantova" del Cadioli*, «Quaderni di Palazzo Te», II, 3, 1985, pp. 65-76.

V.P. BOTTONI, *Mantova numerizzata ovvero guida numerica alle case ed agli stabilimenti di questa R. città*, Mantova, 1893, pp. 189, (La Favorita: pp. 159-160).

G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi contorni, data alla luce a comodo singolarmente de' forestieri*, Mantova, 1763, pp. 136, (La Favorita: pp. 63-64).

A. CHIUSOLE, *Itinerario delle pitture, sculture, ed architetture più rare di molte città d'Italia*, Vicenza, 1782, pp. 292, (La Favorita: p. 45).

G.B. INTRA, *Mantova ne' suoi monumenti di storia e d'arte*, Mantova, 1883, pp. 175, (La Favorita: p. 161-162).

C. JACINI, *Il viaggio del Po. Traccia storico-estetica per la visita ai monumenti ed ai luoghi della Valle Padana,* Milano, 1937-1964, 8 voll., (La Favorita: Milano, 1951, VI, p. 80).

F. MORENI, *Viaggio per l'Alta Italia del Ser. Principe di Toscana poi Granduca Cosimo III descritto da Pizzichi Filippo*, Firenze, 1828, pp. XX, 409, (La Favorita: pp. 142-143).

F. PAGLIARI, *Breve descrizione delle pitture, sculture ed architetture, che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi contorni*, Mantova, 1788, pp. 23, (La Favorita: p. 22).

M. PESCASIO, *Guida di Mantova*, Mantova, 1905, pp. 160, (La Favorita: p. 142).

V. RESTORI, *Mantova artistica sotto forma di guida*, edito in occasione della Mostra Iconografica Gonzaghesca, maggio-settembre 1937, Mantova, 1937, pp. 207, (La Favorita: p. 197, tavola a fronte).

V. RESTORI, *Mantova e dintorni. Guida storica, artistica, topografica*, Mantova, 1937, pp. 546, tavv. 60, pianta topografica della città, (La Favorita: pp. 526-527).

G. SUSANI, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni. Corredato di notizie storiche intorno all'origine e successive vicende de' relativi edifizi e stabilimenti*, Mantova, 1818, pp. VIII, 149, (La Favorita: p. 108).

G. SUSANI, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture ed altre cose particolari di Mantova e de' suoi contorni. Edizione seconda emendata ed accresciuta di nuovi articoli con alcune notizie storiche intorno all'origine e successive vicende dei relativi edifizj e stabilimenti*, Mantova, 1831, pp. 146, pianta della città, (La Favorita: pp. 108-109).

La Favorita. La decorazione

ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, a cura di, *Il Seicento nell'arte a Mantova*, catalogo della mostra documentaria, Mantova ottobre 1983, dattiloscritto, pp. 21

P. ASKEW, *Ferdinando Gonzaga's Patronage of the Pictorial Arts: The Villa Favorita*, «The Arte Bulletin», June 1978, pp. 274-296.

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VII nel 1642*, Napoli, 1733 (prima edizione: Roma, 1642; seconda edizione: in G. BAGLIONE, *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII*, Roma, 1731), pp. 145, 284-288.

A. BERTOLOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga Duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII*, Bologna, Forni Editore, 1970 (ristampa anastatica dell'edizione Modena, 1885), pp. 22, 56-59, 63.

W. BRAGHIROLLI, *Guido Reni e Ferdinando Gonzaga*, «Rivista storica mantovana», Mantova, 1885, I, fasc. 1-2, pp. 88-104.

F. HASKELL, *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico. 2. La vendita della Collezione Gonzaga*, in «Storia dell'arte italiana. Parte terza: Situazioni momenti indagini. Volume terzo: Conservazione, falso, restauro», Torino, Einaudi, 1981, pp. 9-11.

A. LUZIO, *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra raccolti e illustrati,* Milano, 1913, pp. 46-56, 148-151, 285-299, 314-318.

E. MARANI, C. PERINA, *Dal ducato di Vincenzo I alla vendita della galleria*, «Mantova: le arti», Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la Storia di Mantova, III, parte III, pp. 419-512.

G. PACCHIONI, *La Villa Favorita e l'architetto Nicolò Sebregondi*, «L'Arte. Rivista di storia dell'arte medioevale e moderna e d'arte decorativa», anno XX-1917, Roma, 1917, pp. 330-332.

L. SCARAMUCCIA, *Le finezze de' pennelli italiani,* Pavia, 1624, capp. XXXVII-XXXVIII, pp. 121-122, «Gazzetta di Mantova», n. 8, 8 gennaio 1950, p. 3.

L'architetto: Nicolo' Sebregondi

F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, Mantova, scritta tra il 1737 e il 1750, pubblicata nel 1954-1957, pp. 598, 704-705.

D. ANGELI, *Le chiese di Roma. Guida storica e artistica delle basiliche, chiese e oratori della città di Roma*, Roma, s.d. [1903], pp. 370-371.

ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, a cura di, *Il Seicento nell'arte a Mantova*, catalogo della mostra documentaria, Mantova ottobre 1983, dattiloscritto, pp. 6-7, 9.

M. AZZI VISENTINI, *Nicolò Sebregondi*, in AA.VV., *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Atti del convegno, Mantova 6-9 ottobre 1983, Mantova, Silvana Editoriale, 1985, pp. 102-111.

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Napoli, 1733 (prima edizione: Roma, 1642; seconda edizione: in G. BAGLIONE, *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII*, Roma, 1731), pp. 249-250.

G.C. BASCAPE', C. PEROGALLI, a cura di, *Palazzi privati in Lombardia*, Milano, Electa, 1965, p. 316-317.

A. BELLUZZI, K.W. FORSTER, *Giulio a Mantova. Palazzo Te*, in AA.VV., *Giulio Romano*, Milano, Electa, 1989, pp. 79-83.

A. BERTOLOTTI, *Architetti, ingegneri e matematici in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova, nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna, Forni Editore, 1971 (ristampa anastatica dell'edizione Genova, 1889), pp. 106-109.

R. CATTANEO, *L'attività di Nicolò Sebregondi a Mantova*, tesi di laurea presso l'Università di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1977-78.

C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, Bologna, Forni Editore, 1975 (ristampa fotomeccanica dell'edizione Mantova, 1857), I, pp. 101-102, II, pp. 178-180, 284.

E. FACCIOLI, a cura di, *Cronache e personaggi della vita teatrale*, in «Mantova: le lettere», Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la Storia di Mantova, 1962, II, pp. 574-600, 606-612.

A. FERRARI, *Fabbricati e giardini dei Gonzaga in Maderno*, «Civiltà Mantovana», quaderno n. 22, a. IV, pp. 276-280.

K. FORSTER, R. TUTTLE,*The Palazzo del Te*, «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 4, XXX, 1971, pp. 280-282, 286, 291.

C. FOSSATI, *Il Palazzo Gonzaga di Maderno*, «Civiltà Mantovana», quaderno n. 19, 1969, pp. 30-42.

F. GANDOLFINI, *Nicolò Sebregondi architetto*, tesi di laurea presso l'Università degli studi di Padova - Facoltà di Magistero, relatore prof. Camillo Semenzato, a.a. 1971-72.

L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò. Proposta di un lessico biobibliografico di architetti in Lombardia*, Milano, Ceschina, 1966, pp. 387.

M. GREGORI, *Notizie su Agostino Verrocchi e un'ipotesi per Giovan B. Crescenzi*, «Paragone», a. XXIV, n. 257, 1973, pp. 36-56.

A. GRELLE, *I Crescenzi e l'Accademia di Sant'Eustachio*, «Commentari», a. XII, 1961, pp. 122-124.

M. GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Bologna, s. III, 1842, III, pp. 28-29.

M. GUALANDI, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV a XIX con note ed illustrazioni in aggiunta a quella data in luce da Mons. Bottari e dal Ticozzi*, Bologna, 1845, II, pp. 152-160, 370-371.

S.A. MAFFEI, *Descrittione della solennità dell'incoronatione della Beatiss.ma Vergine, fatta d'ordine della Serenissima Signora Duchessa di Mantova e di Monferrato*, Mantova, 1640, pp. 96, tavv. 10.

G. MAMBRINO, *Dell'Historia di Mantova et annali occorsi dall'Edificatione di essa Città sino al giorno di oggidì et anno 1654*, Mantova, t. I, pp. 1043, 1055, 1088, 1118, 1120, 2140, (ASMn, Raccolta D'Arco, n. 80, manoscritto).

E. MARANI, *Note su rapporti d'arte fra Mantova e Casale Monferrato*, «Civiltà Mantovana», quaderno n. 30, a. V, 1972, pp. 391-394.

E. MARANI, C. PERINA, *Il Viani e la vigilia del Sacco*, in «Mantova: le arti», Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la Storia di Mantova, 1965, III, pp. 161-206, tavv. 102-111.

E. MARANI, C. PERINA, *L'età del Barocco e del Rococò*, in «Mantova: le arti», Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la Storia di Mantova, 1965, III, pp. 207-211, tavv. 112-117.

G. MERZARIO, *I maestri comacìni. Storia artistica di mille duecento anni (600-1800)*, Milano, 1893, II, pp. 135-136.

G. PASTORE, *Nicolò Sebregondi architetto della Favorita e di altre fabbriche mantovane*, «Civiltà Mantovana», n. 4, 1984, pp. 79-104, tavv. 8.

N. PEVSNER, *Le accademie d'arte*, Torino, Einaudi PBE, 1982 (1940), pp. 345

A.J. POSSEVINO, *Gonzaga. Calci operis addita Genealogia totius Familiae*, Mantova, 1617, (frontespizio).

U. THIEME, E. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden künstler*, XXX, Leipzig, p. 418.

F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1763, pp. 94, 184-185.

C. VOLPE, *Una proposta per G. B. Crescenzi*, «Paragone», a. XXIV, n. 257, 1973, pp. 25-26.

P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma, 1823, parte prima, I, pp. 130, 139, 151, 166, 169, XVII, p.191.

I committenti

AA., *La scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, catalogo della mostra, Roma, Bulzoni Editore, 1979, pp. 280.

F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, Mantova, scritta tra il 1737 e il 1750, pubblicata nel 1954-1957, pp. 321-322, 389-390.

C. D'ARCO, *Studi intorno al municipio di Mantova, dall'origine di questa fino all'anno 1863*, Mantova, 1871, IV, pp. 43-50.

G.B. DONI, *Trattato della musica scenica*, Firenze, 1763, in A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, 1903, pp. 198-201.

E. FACCIOLI, a cura di, *Mantova: le lettere*, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la Storia di Mantova, 1963, II, pp. 574-612.

G.B. INTRA, *Il monastero di S. Orsola in Mantova*, «Quaderni storici mantovani», III, seconda serie, Mantova, 1976 (prima edizione: «A.S.I.», serie IV, II, 1895), pp . 12-13.

G.B. INTRA, *La bella Ardizzina*, Milano, 1881, pp. 237.

G.B. INTRA, *Mantova ne' suoi monumenti di storia e d'arte*, Mantova, 1883, pp. 11-12.

C. JACINI, *Il viaggio del Po. Traccia storico-estetica per la visita ai monumenti ed ai luoghi della Valle Padana,* Milano, 1951, VI, tavv. XIII a, XIII b.

A. MAINARDI, *Il fioretto delle cronache di Mantova raccolto da Stefano Gionta notabilmente accresciuto e continuato sino all'anno MDCCCXLIV*, Mantova, Istituto Carlo D'Arco, 1972 (ristampa dell'edizione Mantova, 1844), pp. 148-149.

G. MAMBRINO, *Dell'Historia di Mantova et annali occorsi dall'Edificatione di essa Città sino al giorno di oggidì et anno 1654*, Mantova, 1654, t. I, (ASMn, Raccolta D'Arco, n. 80, manoscritto).

A.J. POSSEVINO, *Gonzaga. Calci operis addita Genealogia totius Familiae*, Mantova, 1617.

R. QUAZZA, *Mantova attraverso i secoli*, Mantova, 1933, pp. 166-171

A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma,* Milano, Palermo, Napoli, [1904], I, pp. 67-68.

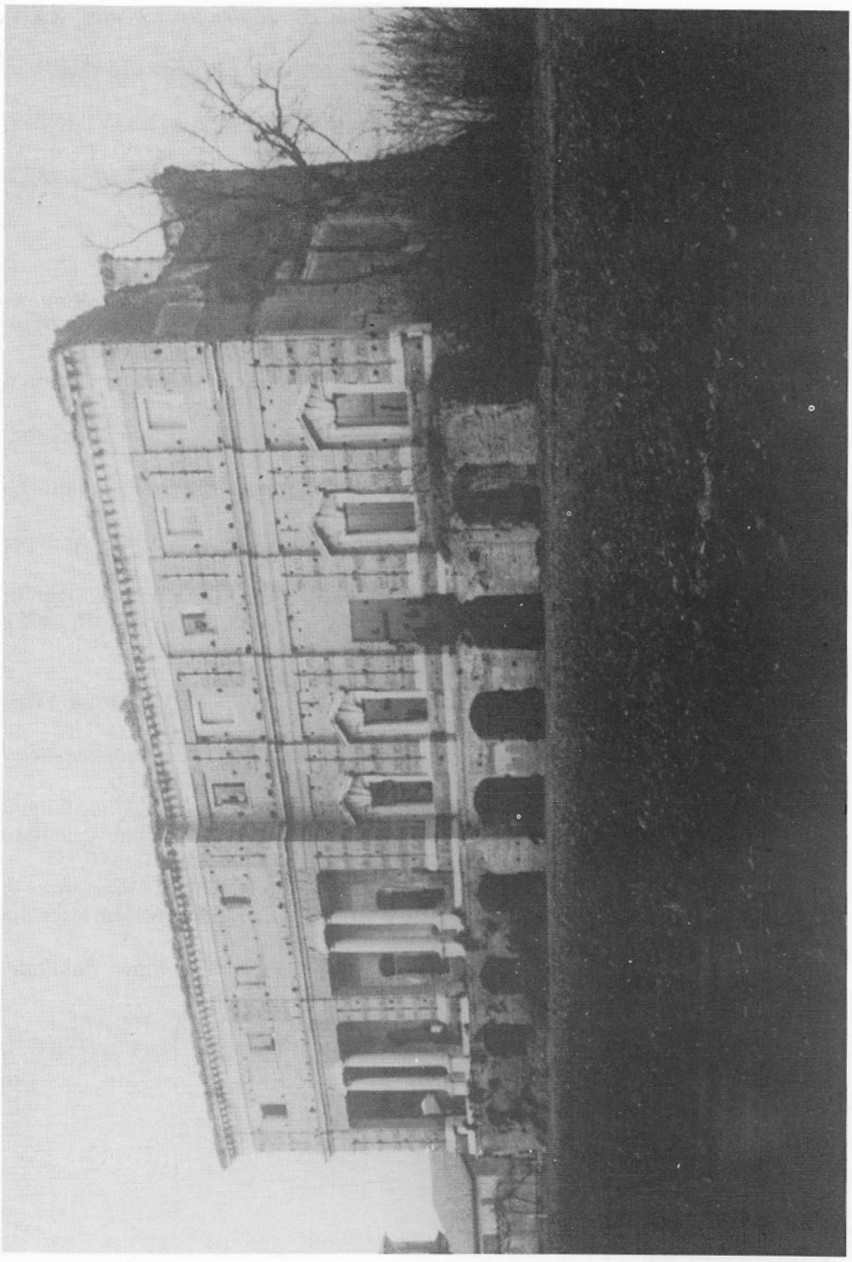


Fig. 1. Il palazzo de La Favorita: ciò che rimane del fronte sud.

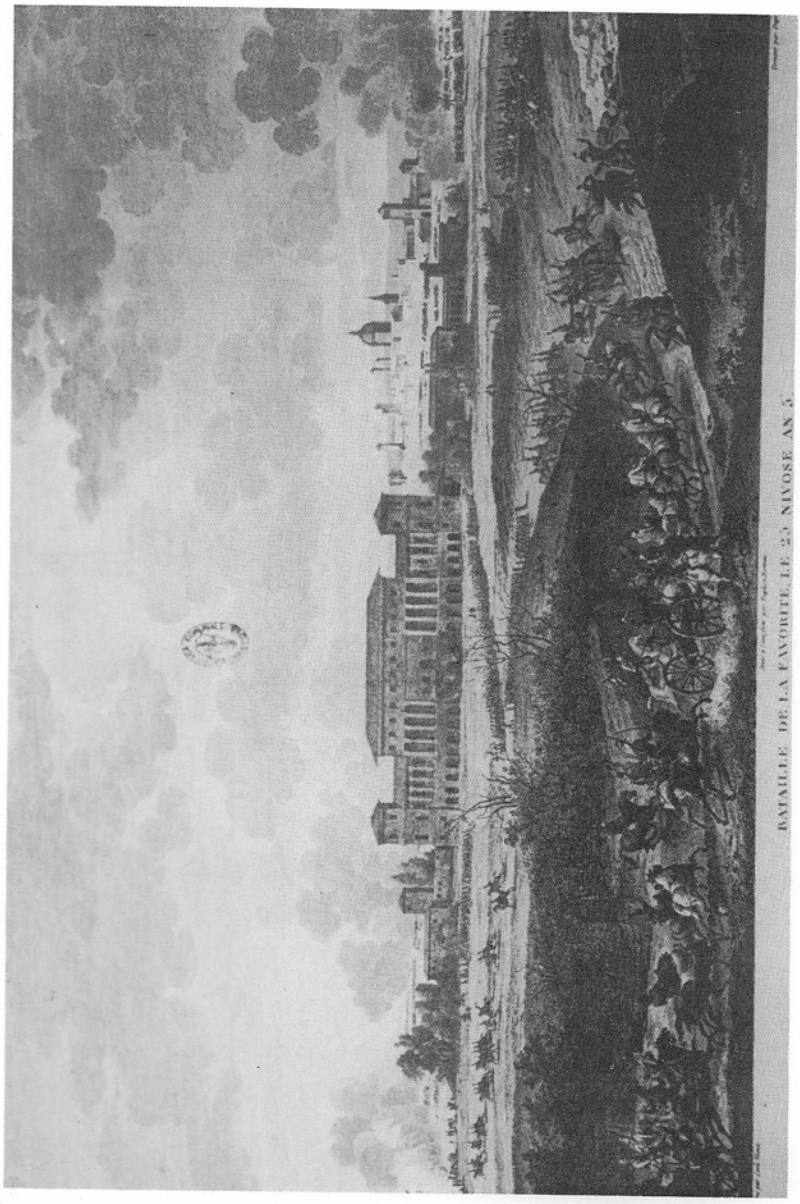


Fig. 2. *Bataille de la Favorite, le 25 Nivos An 5*, veduta prospettica, incisione in rame, 25,5x28,5 cm, 1806, Mantova, Biblioteca Comunale, Album A 27 (autorizzazione alla pubblicazione n. 16 del 27/1/94). Un'altra edizione è conservata presso l'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova.

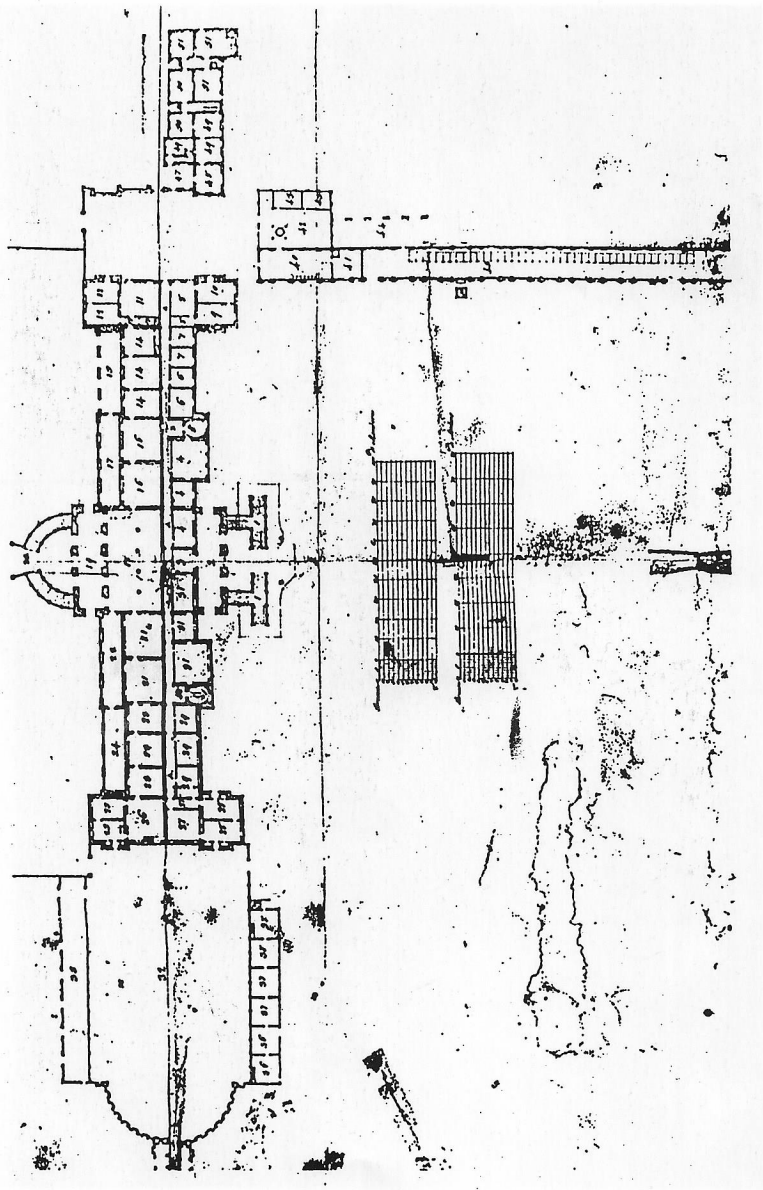


Fig. 3. Paolo Pozzo, *Piano terreno del R.o D. Palazzo della Favorita situato in poca distanza dalla Cittadella di Porto fuori Mantova*, 16 giugno 1787, ASMn, FIP, busta 229, particolare (autorizzazione alla pubblicazione n. 4 del 1994.

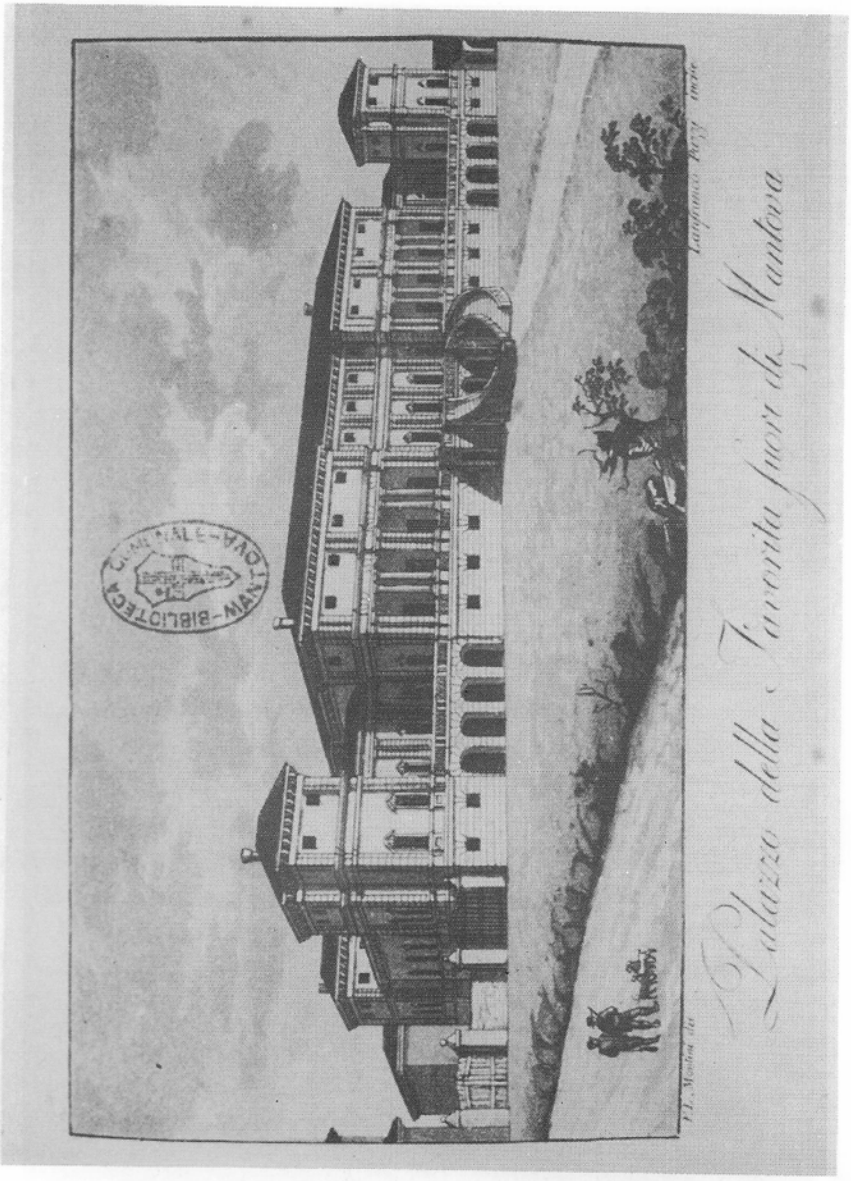


Fig. 4. Filippo Luigi Montini, *Palazzo della Favorita fuori di Mantova*, acquatinta, 8x14 cm, 1829, tratto da V. RESTORI, «Mantova artistica sotto forma di guida», edito in occasione della mostra Iconografica gonzaghesca, maggio-settembre 1937, Mantova, 1937, tavola a fronte di p. 197, Biblioteca Comunale di Mantova (autorizzazione alla pubblicazione n. 16 del 27/1/94).

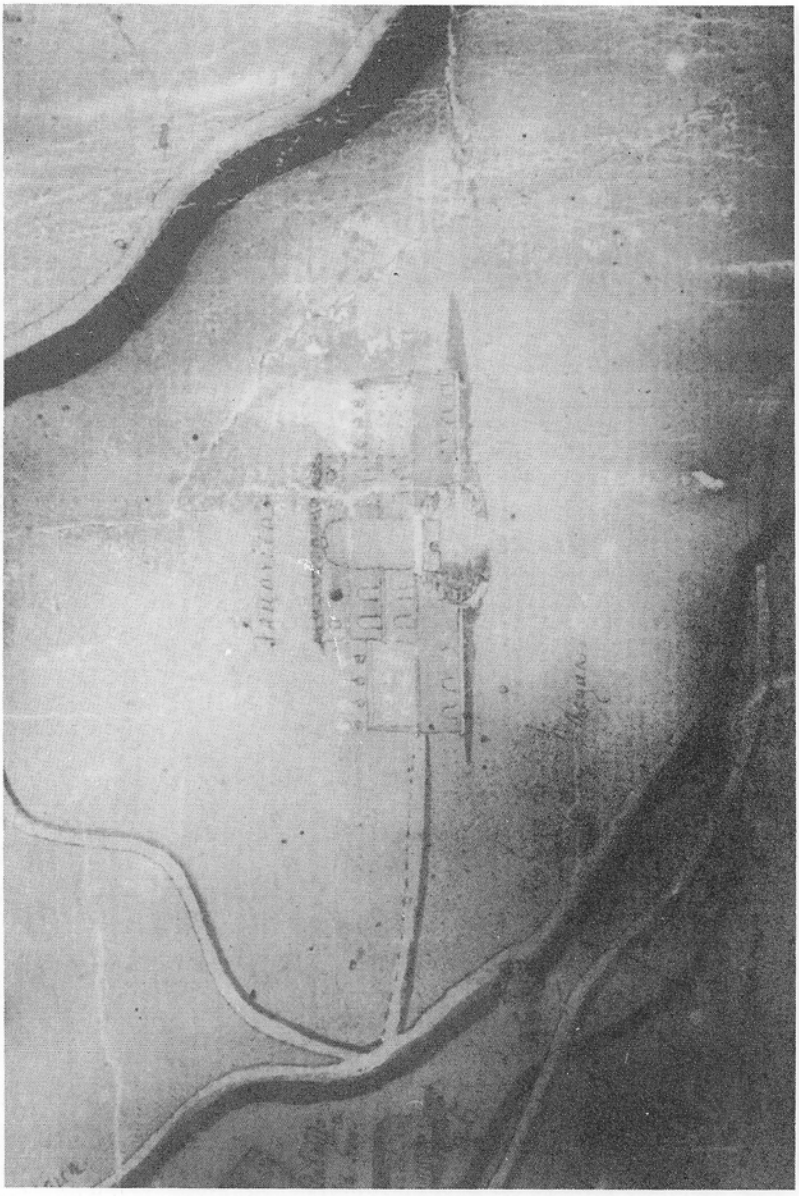


Fig. 5. *Disegno dell'acqua del lago di Garda sopra il Mantovano* [...], XVII secolo, tempera su carta incollata su supporto in tela, 94x190 cm, ASMn, Varie provenienze 429, particolare (autorizzazione alla pubblicazione n. 16 del 27/1/94)

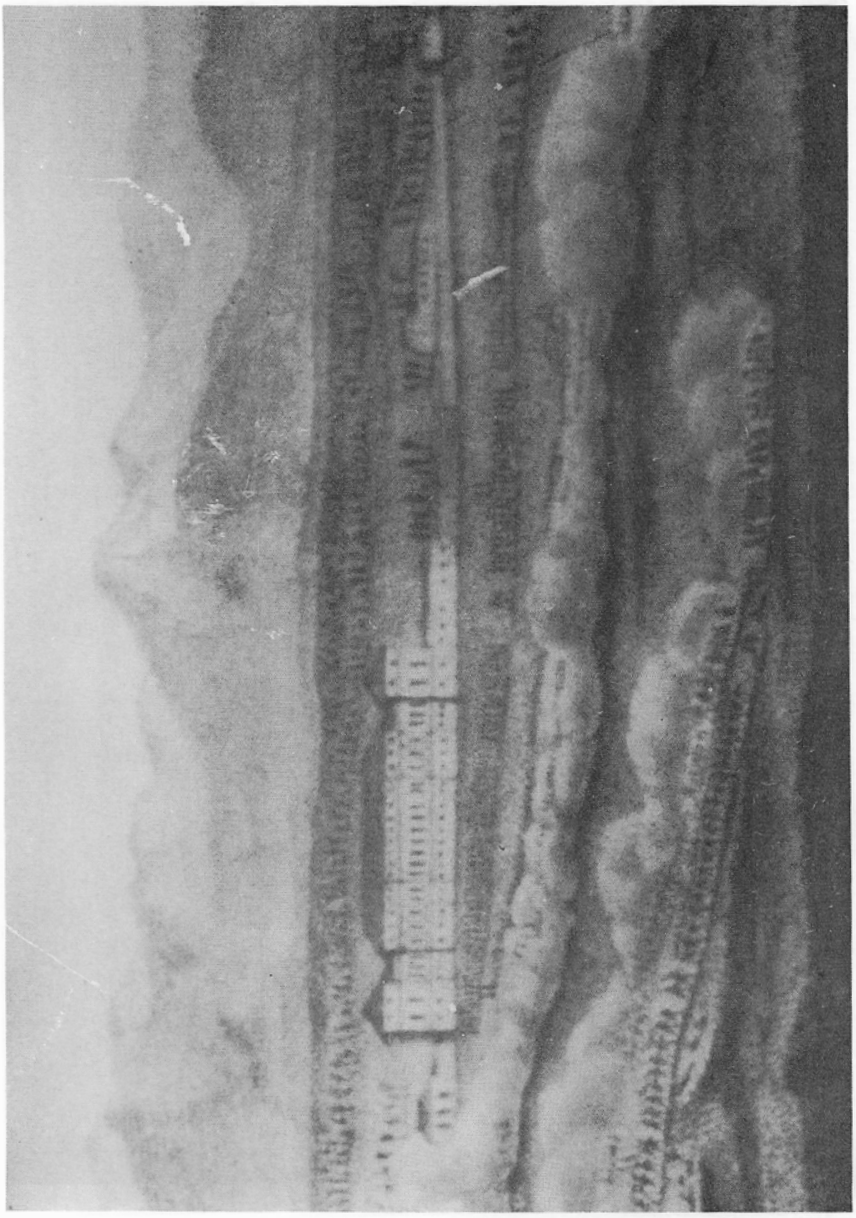


Fig. 6. *Treffen bei la Favorita am 15 September 1796*, ANVMn, particolare (pubblicazione autorizzata)

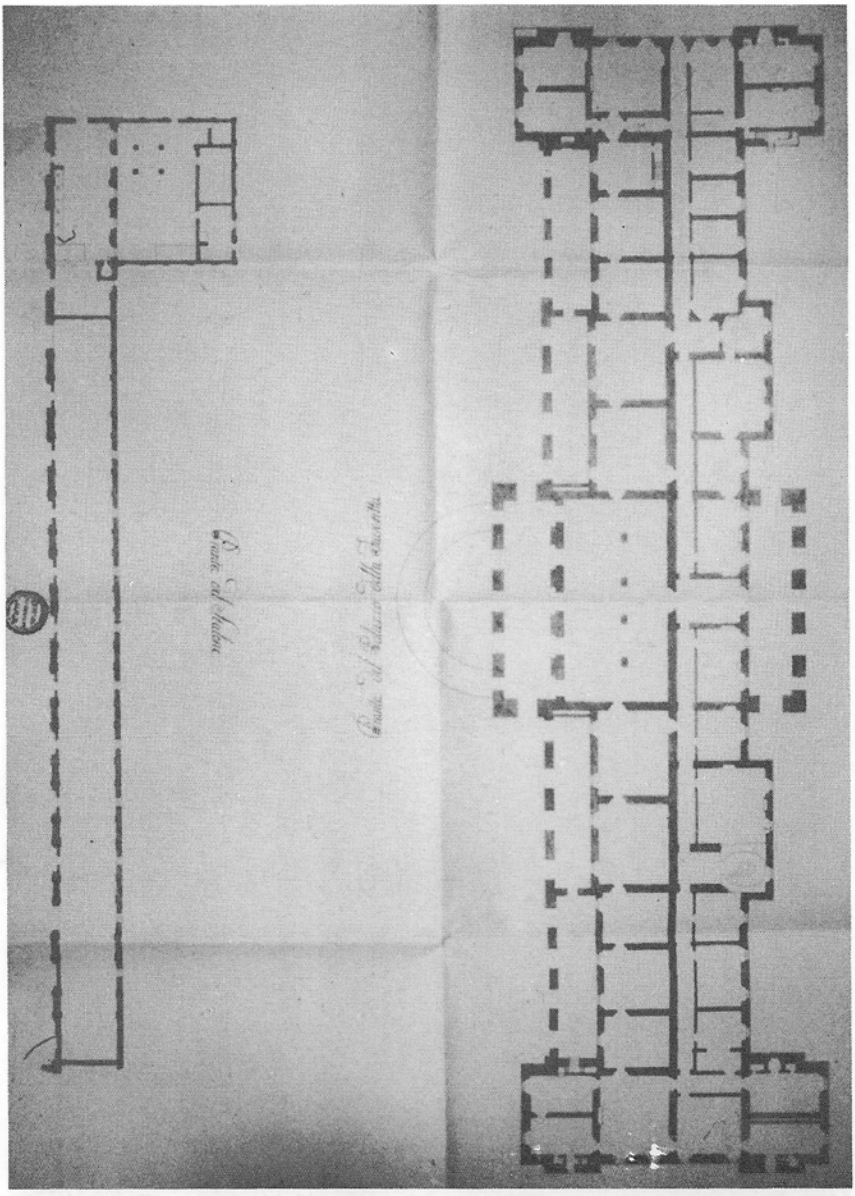


Fig. 7. *Pianta del Palazzo della Favorita. Pianta del Stalone*, disegno allegato al doc. 21 ottobre 1808, ASMn, AN, notaio Giovanni Luca Chinali, busta 3499, (autorizzazione alla pubblicazione n. 4 del 1994)

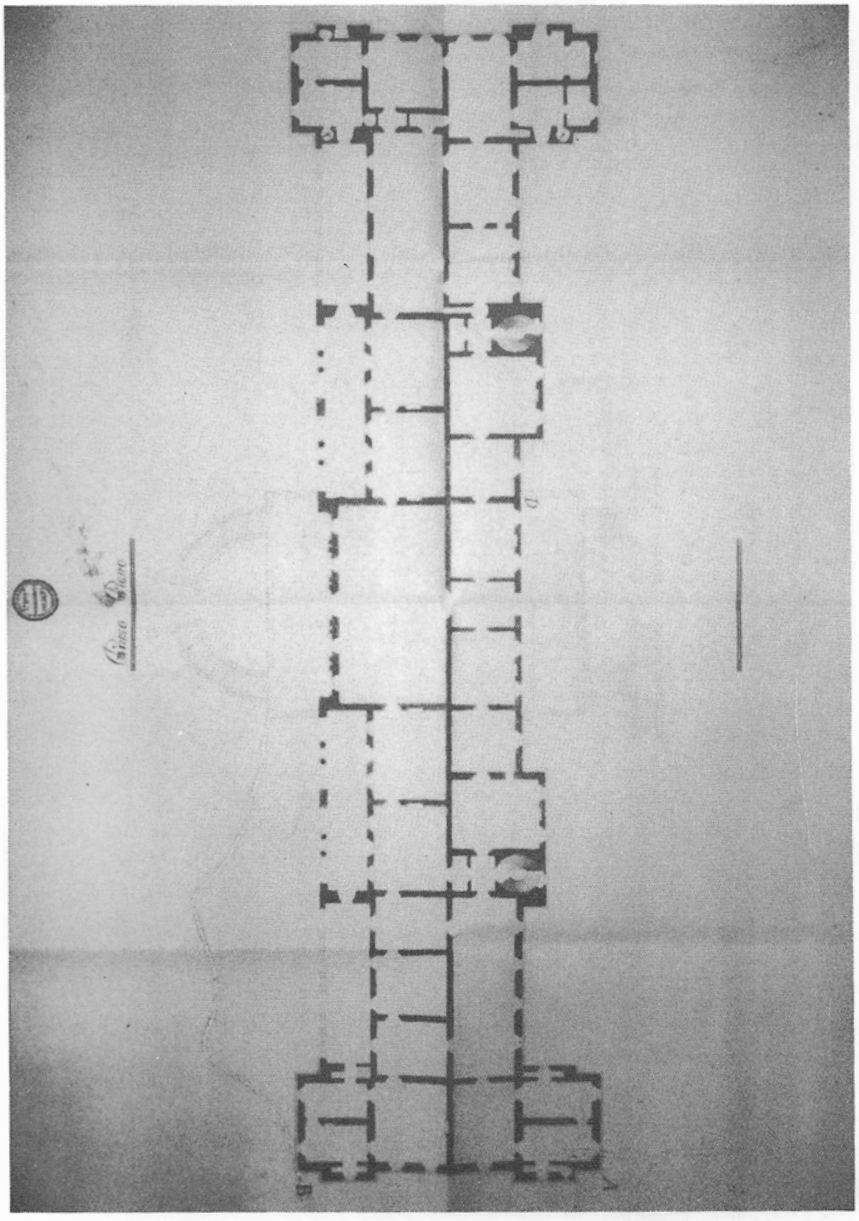


Fig. 8. *Primo Piano*, disegno allegato al doc. 21 ottobre 1808, ASMn, AN, notaio Giovanni Luca Chinali, busta 3499, (autorizzazione alla pubblicazione n. 4 del 1994)

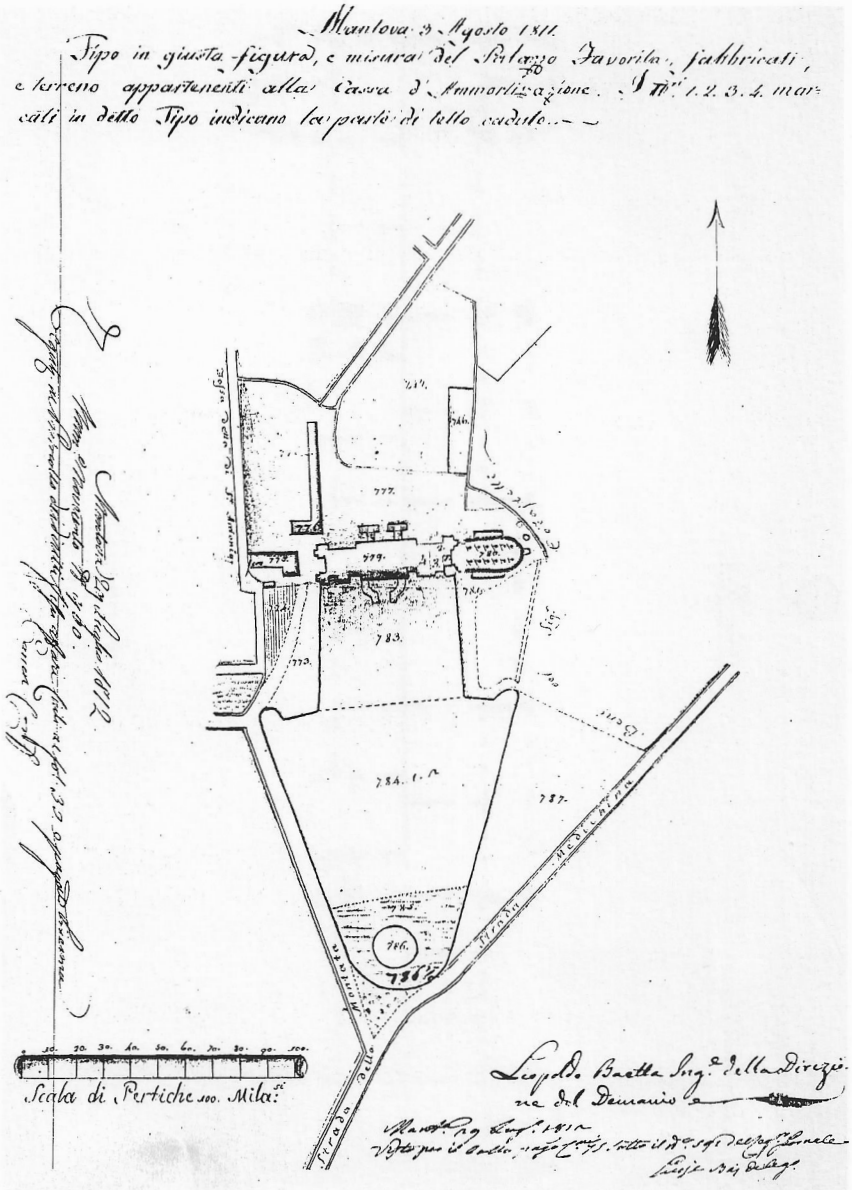


Fig. 9. Leopoldo Baetta, ingegnere della Direzione del Demanio, *Tipo di giusta figura e misura del Palazzo Favorita, fabbricati, e terreno appartenenti alla Cassa di Ammortizzazione*, Mantova, 3 agosto 1811, ASMn, AN notaio Francesco Bacchi, busta 1756 (autorizzazione alla pubblicazione n. 4 del 1994)

Mantua. La Città principale, et Fortezza incomparabile, del Ducato medesimo in Italia

1730 circa	Luogo ed.: Augsburg
MATTHÄUS SEUTTER	
Incisore:	
Stampatore: Matthaus Seutter	
Pianta topografica della città e dintorni e ved. prosp.	
Incisione in rame col.	mm 490 x 570
"Toises 300" = 46	
Note:	
ASM AG b. 90 (148) [7.3.1. (G. 90-148)] BCM St.Alb.B.23 * FD'AM Inv. 4492 37 RBMI pv 820 SBASM	Argomenti Diapositive 8

Fig. 10. Scheda tipo di un documento iconografico. In questa scheda la collocazione contrassegnata da asterisco corrisponde al documento da noi visionato; il numero della diapositiva corrisponde all'archiviazione della riproduzione in nostro possesso.

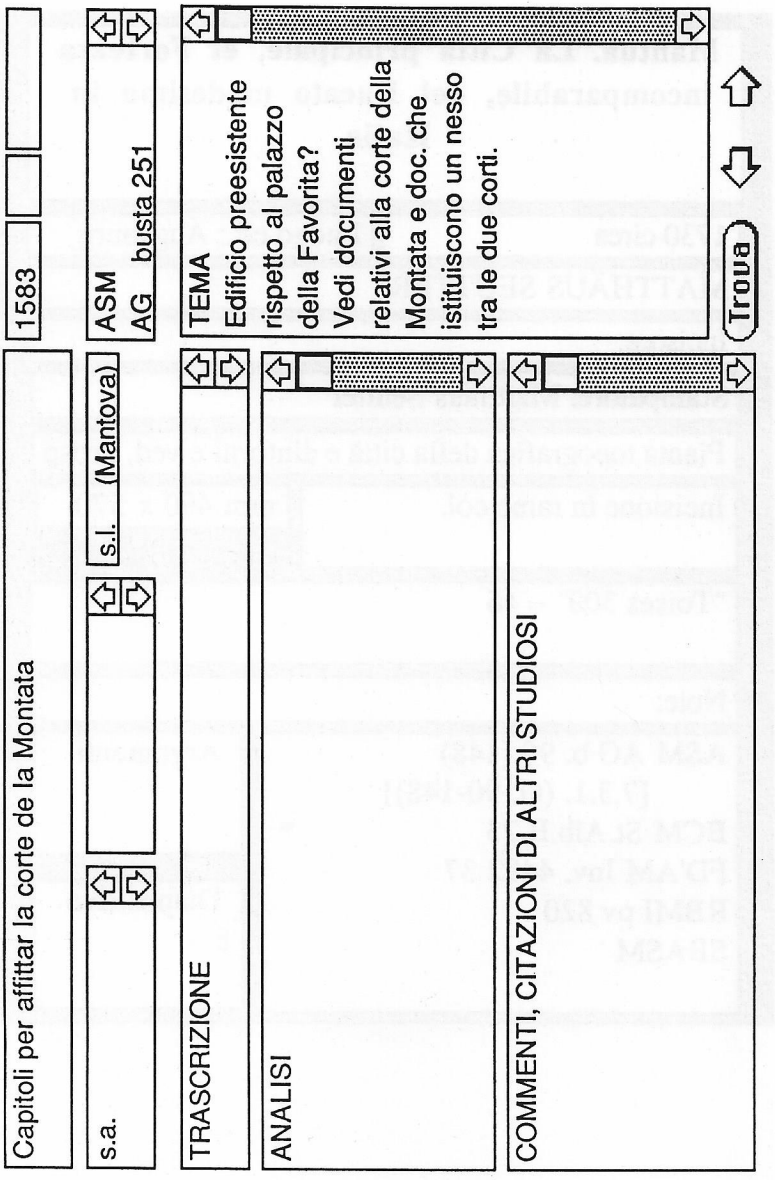


Fig. 11. Scheda tipo di un documento scritto. E' da notare come i campi con comando laterale a freccia siano scorrevoli: contengono quindi una quantità di informazioni maggiore di quella visualizzabile nella scheda completa, ma di cui è possibile richiamare e stampare l'intera estensione.

FRANCESCA TOLLINI

ISAIA VISENTINI: PROFILO DI UN DEMOLOGO MANTOVANO DEL SECOLO XIX ATTRAVERSO UNA LETTURA COMPARATA DELLE SUE FIABE

All'egemonia della borghesia liberale avviata all'elaborazione di valori-guida e modelli di comportamento per la cultura contemporanea, corrisponde, nella seconda metà dell'Ottocento, l'affacciarsi prepotente alla finestra della coscienza collettiva di uno spiccato interesse di natura filantropica per le classi subalterne. Si comincia a parlare di esse e per esse, segregandone i contorni in una non ben precisata architettura metatemporale, di retaggio romantico. Si aggira fiduciosa sugli spalti del palcoscenico intellettuale del tempo la nozione di popolo-nazione, paradigma di una intera collettività da schedare nei suoi tratti naturali (etnia, lingua, le tradizioni che si sedimentano nel costume) per ricavarne un soggetto etico-estetico da vagheggiare.

Già all'epoca napoleonica risale la concezione paternalistica del popolo-plebe, oggetto da educare e discepolo da guidare; nell'età della rivoluzione francese Buonarroti oscilla nei suoi scritti tra l'uso di una terminologia che si richiama alla lotta di classe come strumento interpretativo della società e l'impiego di una categoria concettuale più ampia e generica: quella di «popolo» promosso a comunità dei «cittadini e degli uguali».[1]

Nella fase preunitaria si procede ad una vistosa operazione di risemantizzazione della medesima nozione attingendo ad un erario lessicologico iridato di facile sentimentalismo. La definizione di popolo viene contesturata all'interno di un complesso di valori morali ed estetici, di contenuti più mitico-etici che sociologici. Il popolo pensato come soggetto storicamente attivo, cui si deve la creazione originaria e spontanea della poesia e dell'arte, latore della tradizione autentica della collettività e dello spirito della nazione. L'intellettuale di nuova formazione, forte di queste verità da poco acquisite, schizza il profilo di una realtà etica sulla tavolozza del chiaro-scuro: la naturale semplicità, bontà

[1] F. Buonarroti, *Scritti politici*, a cura di F. Della Peruta, Torino, Einaudi, 1976, p. 95.

e creatività del popolo sono spesso contrapposte all'artificiosità o alla corruzione dei costumi moderni. Questo gioco cromatico dalle tinte fortemente contrastive contrassegna il rigoroso schematismo diadico classe-popolo, dove l'uso del concetto di popolo esclude quello di classe. Mediante questa ci si rappresenta la società divisa in grandi gruppi che, per la loro posizione socio-economica, vantano porzioni di potere differenziate e interessi diversi o contrapposti; invece la nozione del popolo si ipostatizza nell'immagine cronotipicamente definita di un corpo sociale organico, in cui le differenze di classe smascherano tutta la loro intima fragilità rispetto agli interessi e al patrimonio culturale comuni.

In questo terreno dissodato dalla forza del nazionalismo mette radice la tendenza ideologica del 'populismo' sotto il cui segno buona parte dell'Ottocento viene cooptata in un progetto propositivo di modelli di valori positivi.

Nel periodo del Risorgimento Berchet, nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, dissertando sulla natura e sulla funzione della poesia, sottolineava la necessità di un allargamento del pubblico, i cui connotati dovevano essere quelli della classe intermedia in grado di leggere e di ascoltare, votata alla «attitudine alla emozione».[2] In concreto è la piccola e media borghesia l'interlocutore cui si appella Berchet e cui s'indirizza in quegli anni in Lombardia un'attività editoriale.

Tra il '1830 e il '1850 il concetto di popolo si schiude a nuove configurazioni di senso: viene infatti concettualizzato nella veste di depositario e conservatore dei sentimenti naturali, area di sedimentazione secolare della tradizione. Sulla scorta di queste ottimistiche convinzioni, si procede ad un'operazione di raccolta, selezione e codificazione di canti, proverbi ed altre espressioni di saggezza popolare. Tenca, giornalista e critico tra i più attivi nell'ambiente milanese degli anni cinquanta, al riguardo dichiara: «È uno studio efficace e proficuo quello che guida a penetrare nell'intimo pensiero di un popolo e lascia cogliere le sue manifestazioni più schiette e il vivo riflesso della sua coscienza morale».[3]

Dopo l'Unità questa visione di popolo come realtà etica, si rivela poco calzante ad interpretare le tensioni sociali che emergono soprattutto nel Sud; la questione meridionale, le rivolte contadine, il brigantaggio, la pratica del furto campestre corrodono le interpretazioni ottimistiche di primo Ottocento, esiliando l'equazione 'popolo creatore-aurora della

---

[2] G. Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, Torino, Utet, 1951, pp. 280-281.

[3] C. Tenca, *Proverbi toscani, veneziani, lombardi*, «Il Crepuscolo», VI, Gennaio 1984.

cultura nazionale' in una zona liminale e astorica. Le classi subalterne tornano ad essere vissute quali plebi pericolose e l'immagine del contadino, uomo-bestia, rivisitata ora con l'autorevolezza e la presunzione di un'ottica scientifica.

Il concetto di popolo si asside, dunque, nel corso del XIX sec., sulla dorsale di una direttrice polisemica; oscilla tra l'identificazione con la nazione oppure con una categoria sociale, la parte più evoluta della popolazione (la borghesia) o la parte più tradizionale (la gente delle campagne). Viene utilizzato da liberali e democratici per affermare il diritto degli italiani all'indipendenza (se esiste un popolo italiano esso deve godere della possibilità di farsi nazione e stato) e per indicare un obiettivo politico. Di contro viene piegato anche ad istanze conservatrici: se la naturalità e la primitività del popolo sono valori da preservare, anche l'arretratezza acquista la probanza di valore, che ammanetta la trasformazione storica e il mutamento sociale.

Sulla scia di questi alterni atteggiamenti maturati via via nel corso dell'Ottocento, si vengono precisando pragmaticamente le coordinate metodologiche sui cui incardinare i primi studi folklorici.

Nel primo Risorgimento la parabola demologica si snoda luogo il versante del filone antiquario: vengono approntate le prime inchieste ufficiali su usi, costumi, credenze e superstizioni nei ventiquattro dipartimenti del Regno d'Italia. Risale proprio a questo periodo l'esaltazione della spontaneità del popolo e della poesia popolare, fiorisce un nutrito apparato di compilazioni e di raccolte (Giusti e Tommaseo) tributarie, per impostazione e contenuti, di analoghi studi inglesi, scozzesi (Addison, Scott, Percy), e tedeschi (Herder, Goethe, Brentano, Grimm).

Nel corso dell'unificazione i criteri di ricerca acquistano veste storicamente e filologicamente più rigorosa: si punta alla sistematizzazione comparativa e scientifica dei materiali. Tra i teorizzatori, D'Ancona inaugura l'approccio storico-filologico alla canzone popolare, postulandone l'origine da un unico luogo, la Sicilia, e da un unico metro, il tetrastico siculo.

Verso la fine del secolo l'interesse dei demologi si indirizza alle raccolte di fiabe; tra gli anni '60 e '80 manipoli di studiosi elaborano variamente la teoria di una mitologia comparata, secondo la quale le narrazioni favolistiche altro non sarebbero che detriti di antiche mitologie germaniche e orientali o di antiche usanze agrarie legate al mondo contadino europeo (Grimm, Müller); si votano agli altari dell'evoluzionismo quanti vedono nei fatti folklorici un alveo d'incubazione di situazioni nate in precedenti stati di sviluppo, retaggio comune a popoli di territori diversi (Taylor e Lang); non mancano, infine propugnatori

della teoria della monogenesi indiana del patrimonio favolistico occidentale (Benfey).

La vitalità di questi studi esercita la sua seduzione anche in Italia, ove miete numerosi proseliti, tra i quali Imbriani, De Gubernatis, Comparetti; questi, con il D'Ancona, nei *Canti e Racconti del popolo italiano* recupera il metodo dei Grimm e di Afanasyev. Mentre i due stranieri procedono alla ricostruzione del testo sulla base della mappa completa delle varianti raccolte, Comparetti, al contrario si limita a prospettare delle varianti di un racconto quella che ritiene la migliore, perdendo di vista l'impronta personale del materiale narrativo, il vero e proprio dispositivo discriminante testo e testo: la forma espressiva.

È in quest'ambito di ricerche che si forma il maggior studioso di demologia di fine secolo: Giuseppe Pitré, che dagli iniziali interessi per la poesia popolare passa a coltivare quello per le fiabe, proverbi, spettacoli, feste e credenze. Figlio della tradizione europea comparativistica e antropologica, estende l'attenzione anche agli usi, ai costumi, agli oggetti della cultura popolare; a lui si deve la fondazione della Biblioteca delle Tradizione Popolari Siciliane e l'Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari. La sua attività è risultata essere terreno fecondo per la genesi delle prime riviste demologiche, delle raccolte regionali di canti, fiabe e racconti e per i neonati studi dialettologico-etnografici.

Al crocicchio di queste molteplici tendenze si colloca, seppure in posizione appartata rispetto alle grandi arterie di trasmissione culturale, il contributo di un intellettuale padano vissuto attorno agli anni '70 del secolo XIX, all'epoca del folklorismo positivistico. Isaia Visentini, insegnante di lettere classiche al Liceo-Ginnasio Virgilio di Mantova, esperto conoscitore del latino e del greco, sulla scorta della lezione di Comparetti e D'Ancona cura una compilazione di fiabe e racconti della Val Padana, dandone una selezione di cinquanta tra le duecento originariamente raccolte. La collana, pubblicata nel 1879, si compone di trentanove fiabe romantiche e di magia, di facezie e aneddoti. Le fiabe di magia sono tutte modellizzate su una struttura monotipica dipanabile lungo l'isoipsa che corre rapida dalla mancanza iniziale alla soluzione riparatrice finale.

Una siffatta codificazione avrebbe trovato poi la sua giusta sistemazione all'interno di un progetto di più ampio respiro: *i Canti e racconti del popolo italiano* i cui autori, in particolare Comparetti, corrispondente di Visentini, avrebbero fornito le coordinate necessarie ad impostare l'intera silloge. Promozione di un rigoroso registro prosastico che sacrifica la varietà lessicale dell'idioma vernacolare ad una astratta unità linguistica della nazione; vicariato della scrittura a contenuti aneroici e feriali, che assoggettano i personaggi ad atmosfere desublimanti e li

irretiscono in una filigrana di tenuità ontologica; decontestualizzazione degli ambienti; flusso poematico scabro e telegrafico. Queste in sintesi le caratteristiche della plaquette, peculiarità che rivelano la mancata consapevolezza da parte di Visentini di tutti i problemi posti da una trascrizione fedele al testo dialettale e dei legami che il testo orale presenta rispetto al referente situazionale e culturale. Omettendo, inoltre, l'indicazione particolareggiata delle fonti di provenienza e tutte le varianti fornite dai suoi dicitori, l'autore ingenuamente non si rende conto di viziare a livello scientifico la sua raccolta e di inquinare la freschezza elocutiva dei testi originali. Manipolando grossolanamente il dettato nella sua configurazione linguistico-espressiva di 'parole', viene a ledere la struttura compositiva della narrazione, la sua 'langue'. È evidente che al di fuori dell'ambito circoscritto della consapevolezza dell'autore sono attivi «modelli o concetti di realtà»,[4] convenzioni letterarie e convenzioni epocali che spesso vengono assorbite dalla coscienza dello scrittore. Fuori dei limiti di tale individuale consapevolezza, omologabile alla sfera della soggettività e della creatività del singolo studioso, 'la normalità' continua, invece, a sussistere indiscussa nel suo automatismo, sicché i fenomeni che ricadono sotto il suo dominio semplicemente non vengono percepiti.

I contenuti sono investiti da una poetica aliena e colta, che li assoggetta a istanze di razionalità e di decoro, neutralizzando i connotati specifici dell'universo fiabico: la metastoricità, il senso naturale della crudeltà, la poca distinzione tra realtà minuta e magia, la tenuità dei legami logici. La fiaba tradizionalmente concepita come momento di spettacolo, di cui fruire come fosse un'azione teatrale, nella raccolta di Visentini smarrisce la sua valenza taumaturgica e il suo potere catartico fiduciosamente epifanico. La narrazione, in modo particolare delle fiabe di magia, la sezione più congrua, è quasi sempre affrettata e sciatta, percorsa da una vena che urge allo scioglimento finale. In questo capriolare degli eventi verso la fine, scivolano negli interstizi di un'aggettivazione vuota le immagini più suggestive e più propriamente fiabesche: la lotta tra l'eroe e l'antagonista, quel clima emotivo-apprensivo diviso tra attrazione e repulsione per lo sposo mostro che si respira ne *La rosa*[5] e in tutte le fiabe mantovane appartenenti al ciclo dello sposo-animale, il crescendo di attesa allo sciogliersi dell'incanto che tiene prigioniera la principessa. Queste strategie compositive, quasi canoniche nella fiaba di magia, si

---

[4] W. Iser, *L'atto della lettura*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 121.

[5] I. Visentini, *Fiabe mantovane*, Torino-Roma, 1979, ristampa anastatica Forni, Bologna, 1968, p. 8.

rinserrano all'interno delle frontiere accademiche erette dalla coscienza dell'operatore colto, che interviene sulla materia cucendo e scucendo le varie versioni e compendiandole nella convinzione della dipendenza della letteratura orale da quella scritta.

Quanto al cosmo umano che anima il pianeta fiaba, la rassegna si dispiega dai personaggi più umili a quelli più nobili. Eppure la differenza tra le due categorie è appena percettibile; la dialettica che si instaura tra i due estremi sociali è tale per cui il rovesciamento delle parti porta alla nobilitazione del più povero e alla caduta del più ricco. In questo gusto per la pianificazione sociale e la neutralizzazione di ogni conflitto con la vittoria del più debole, si può rintracciare l'aspirazione tipicamente popolare ad un mutamento nell'eterna fissità dei ruoli, la quale condanna irrimediabilmente chi vi appartiene ad obbedire a codici di comportamento etici e morali non scelti nè desiderati.

Questo tratto arguto, tutto proprio del popolo risalta con maggiore evidenza nei racconti di carattere aneddotico, più corrivi all'anima popolare, che non nelle fiabe di magia. In queste ultime, infatti, principi e principesse, fate e streghe, re e regine smarriscono quella trasparenza mediterranea e quella leggerezza rastremata, loro più congeniali, nella retina degli eventi che fagocitano la loro cristallina essenza in atmosfere deauratiche.Ad esempio la parola re è designazione generica,che non implica alcuna idea istituzionale, definisce solo una condizione di privilegio, da cui l'equazione re = signore *(La bella Annina, Sangue di pesce, La fontana incantata)*. Manca, inoltre, l'idea di una corte, di una scala gerarchica: due re possono abitare vicini, farsi visita come borghesi, mandare la propria figlia in collegio, per provvedere alla sua educazione, come farebbe un qualsiasi padre facoltoso. Pure i loro domini sono qualcosa di generico e di astratto, vago simbolo di potenza e ricchezza.

Invece nelle fiabe popolari di Pitré[6], re, corte, nobiltà sono istituzioni ben precise e concrete con una loro gerarchia, una loro etichetta, un loro codice morale: tutto un mondo e una terminologia d'invenzione sfoggiata con minuziosa competenza. Ed è caratteristica della fiaba siciliana che i re non prendano decisioni importanti senza consultare il Consiglio.[7] Di contro al mondo dei re, quello dei contadini. L'incipit realistico di molte fiabe, il dato di partenza di una condizione di estrema miseria, di fame e mancanza di lavoro, è il nucleo 'duro', la particella paradigmatica di molto folklore narrativo italiano. Tale situazione, che la consuetudine

---

[6] G. Pitré, *Novelline popolari siciliane raccolte in Palermo*, Palermo, Edikronos, 1981.

[7] I. Calvino, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988, p. 54.

fiabica vuole trampolino di lancio verso il meraviglioso e contrappunto al soprannaturale, nella raccolta mantovana appare anchilosata, strettamente avviluppata com'è nelle maglie del microcosmo contadino, con l'eroe zappatore di pertinace virtù *(Pacchione, Giovanni della Forza)* che non si lascia sedurre dal magnetismo consolatorio di interventi magici, ma continua ottimisticamente a far affidamento sulla sua illimitata forza muscolare. Paradossalmente sono proprio questi raccontini 'plebei' modulati su registri aneddotici e burleschi, alla moda degli strambotti, a costituire la sezione più gustosa e aderente al contesto socio-culturale. A dispetto della fiabe 'impegnate', in queste strutture a mottetto la tanta deplorata economia compositiva volge a loro favore, scatenando l'andamento narrativo sulle note di un ritmo incalzante e di una partitura linguistica icastica, di ustione alle cose. I dialoghi si fanno più spediti, la parlata più salace, scene e personaggi sono trascinati in una vivace quadriglia di trovate dagli effetti funamboleschi (ad esempio la pirotecnica giostra di mutazioni in animali del giovane contadino per sfuggire alle insidie del diavolo nel racconto *Il diavolo*). Sono storie poco raffinate, forse un po' rozze rispetto a quelle di magia, tradizioni sparse, schegge d'una epopea di braccianti che mai forse è uscita dall'informe e che, talora, prende in prestito i suoi motivi dalle vicende cavalleresche, commutando le imprese e le giostre per vincere la mano della principessa in quantità di terra da dissodare con l'aratro e la zappa.

La maggioranza delle fiabe mantovane conclude in gloria con le nozze dell'eroe e con il pranzo dei personaggi (elemento poco ricorsivo nella tradizione fiabistica), cui s'accoda una strofetta sigillo della storia intonata alla circostanza: «[...] fece un bel pasto e un bel pastone e a me che ero sotto la tavola non han pur dato un boccone».[8]

Questa clausola, assente nelle leggende e nelle storie d'animali più adesive a sentenze moraleggianti, può voler svolgere dialetticamente una funzione di 'spia' del soggetto parlante contrapponendosi all'autonomia del racconto nel suo momento terminale.[9] Tali formule di chiusura costituiscono una sorta di 'cantuccio' di uscita e di opposizione tra mondo fiabesco e mondo reale, dove il narratore si ripropone, per quanto ambiguamente, anche come narratore-testimone dei fatti dati, per osservarli direttamente in prima persona.[10]

---

[8] I. VISENTINI, *Fiabe*, cit. p. 214.

[9] T. VANSINI, *Fole Mantovane*, «Gazzetta di Mantova», 11 marzo 1972, p. 15.

[10] C. LAVINIO, *Potenza e magia della fiaba*, «La ricerca folklorica: il viaggio, la prova, il premio», 5 ottobre 1985, n. 12, Brescia, Grafo, p. 40.

LA FANCIULLA PERSEGUITATA
LA LEGGENDA DI SANT'ULIVA

Il ciclo de *La fanciulla perseguitata* al quale possono ascriversi tre delle *Fiabe Mantovane, (Cenerentola, L'orso, La maestra scellerata)*, sembra annoverare, nel frequente duplicarsi delle traversie sofferte dell'eroina, un'origine letteraria, in parte forse romanzesca, risalente ai romanzi ellenistici dove la mutabilità della fortuna si concreta in una molteplicità di vicende avverse, riconducibili però a pochi tipi (false accuse, condanne a morte e salvamenti in extremis, persecuzioni di padri e sorelle, morti simulate o apparenti).

Successivamente il motivo, sedimentato nella memoria secolare, perviene alla tradizione popolare in forme impastate di motivi fiabeschi e rimaneggiato nella sua essenza originaria di leggenda pia.

Non dimentichiamo che anche le leggende altomedievali dei santi, più popolari del romanzo della tarda antichità, appartengono alla letteratura scritta e sono opera di autori semicolti.[11]

Le varie versioni di *Cenerentola*, *La fanciulla senza mani* dei fratelli Grimm, *Uliva* di Calvino e le tre fiabe mantovane sopraindicate, costituiscono variazioni, con minore o maggiore varietà di circostanze, di uno stesso motivo, ascrivibile all'area agiografica medievale e più precisamente alla *Sacra rappresentazione di Sant'Uliva*.[12]

Pare che detta leggenda sia esplosa in una serie di frammenti i quali, entrando in combinazione con altri motivi, hanno trovato una vita propria, dando origine ad un elevato numero di testi apparentati tra loro come varianti di un 'testo' di tradizione scritta.[13]

Sul piano empirico ci troviamo di fronte ad un testo scritto ('testo' indica qui l'insieme delle varianti di tradizione scritta) trasmessoci in maniera codificata, come oggetto la cui identificazione risulta chiara in opposizione ad altri testi appartenenti alla stessa tradizione; può essere, quindi, che esso sia il capostipite delle varianti di tradizione orale.

In maniera sommaria D'Ancona, nella *Prefazione alla Rappresentazione di Sant'Uliva*,[14] segmenta la storia della Santa in quattro punti:

---

[11] B. Solinas Donghi, *La fiaba come racconto*, Venezia, Marsilio, 1976, p. 74.

[12] L. Beduschi *Il bosco d'Oliva. Note di filologia orale*, «La ricerca folklorica», cit., p. 11 e seg.

[13] ANONIMO DEL XV SECOLO, *Rappresentazioni di Santa Uliva, Le Sacre Rappresentazioni Italiane*, a cura di Mario Bonfanti, Milano, Bompiani, 1942.

[14] A. D'Ancona *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI, raccolte e illustrate*, Firenze, Successori Le Monnier, 1872, vol. III, p. 528 e seg.

1) innamoramento del padre e fuga della figlia;

2) troncamento delle mani, poi miracolosamente riappiccicate ai moncherini;

3) persecuzione della matrigna e scambio fraudolento delle lettere;

4) ricongiungimento della sposa innocente con il consorte.

Queste microsequenze si troverebbero disseminate in altri racconti e ciò farebbe della storia di Uliva, una sorta di fiaba paradigma di diverse favole, un archiracconto che assemblerebbe «vari elementi, varie tradizioni, insieme collegate dall'amore del meraviglioso e del romanzesco».[15]

Antitetica è la posizione di Veselovskij, il quale precisa che questa leggenda non va considerata:

«[...] un impasto di motivi favolosi [...] Se l'azione della leggenda apparisce a prima vista molteplice e intricata, e se il motivo della persecuzione viene ripetuto in diverse forme, sempre con nuove particolarità, qualche volta anche attinti da altri cicli epici, il motivo, nondimeno, rimane unico e solo, ed è più facile chiarirlo ora che i confronti istituiti con le tradizioni di altri popoli ci hanno fatto abbandonare il fallace terreno della tradizione letteraria, ove la distinzione tra lo spontaneo ed originale, e l'imitato ed attinto, per la massima parte, riesce dubbiosa».[16]

L'importanza teorica di queste proposizioni risiede nella constatazione che un 'motivo', un 'segno', costituisca un tutto unitario e come tale venga trattato da chi si propone di descriverne l'intera articolazione.

Nell'estrema varietà degli intrecci delle fiabe esistono grandezze costanti che presuppongono la presenza di «uno schema compositivo unitario», dotato di una sua precisa individualità nell'universo dei 'segni' letterari, e tale da renderne più evidente un eventuale smembramento.[17]

C'è, però, un aspetto che Veselovskij non mostra aver approfondito sufficientemente. Tutta la struttura della storia, per lui, sembra rapprendersi, un po' riduttivisticamente, al concetto di 'persecuzione', senza vagliarne le cause. Esse, nel tipo *La fanciulla perseguitata*, si riferiscono, quasi costantemente, al solo fatto sessuale e si ripetono ***n*** volte. Questo avverte che nell'universo del 'motivo' de *La fanciulla perseguitata* ('motivo' a funzione unica), così come è stato descritto da Veselovskij, coesistono due diversi sistemi: uno a predicato variabile e l'altro a predicato unico.

---

[15] *Ibid.*, p. 520.

[16] A. N. VESELOVSKIJ, *La fanciulla perseguitata*, Milano, Bompiani, 1977.

[17] S. D'ARCO AVALLE, *Introduzione alla fanciulla perseguitata*, cit., p. 21.

Fissando le costanti soggettive con le lettere dell'alfabeto minuscolo *a, b, c*, ecc., dove *a* sta per la protagonista, *b*, *c* ecc. per gli antagonisti e assumendo per predicati e variabili predicative delle lettere maiuscole, *P, Q, R* ecc., i sistemi a predicato variabile della storia avranno la seguente rappresentazione:

Pab, Qac, Rad... n

dove *P, Q, R...n* rinviano ai diversi tipi di impostazione o richieste dannose. Quelli, invece, a predicato unico e quindi a 'struttura ripetitiva', assumeranno quest'altra configurazione:

Pab, Pac, Pad...n

dove P sta ad indicare un unico tipo di richiesta dannosa, quella sessuale.

Quest'ultima formula è l'elemento ricorsivo e fondante su cui riposa il pattern (sistema narrativo) della *Rappresentazione di Sant'Uliva.*

Tentando, ora, una rivisitazione del motivo della *Fanciulla perseguitata* nell'officina fabulistica mantovana, osserviamo che esso si ripropone, con variazione sul tema, in tra fiabe: *La Cenerentola, La maestra scellerata* e *L'Orso.*

Se considerati individualmente, i racconti divergono per contenuti, soluzioni compositive ed esiti narrativi; tuttavia, letti alla luce delle considerazioni sopra esposte, rivelano intime affinità in nome della comune discendenza dalla medesima matrice agiografico-religiosa.

Cerchiamo di precisare per ciascuna di esse le sottili trame tematico-formali che concorrono a tessere il motivo-cornice de 'la fanciulla perseguitata'.

La fiaba *La maestra scellerata* è più vicina alla fonte che non *L'orso* e *La Cenerentola*; in quest'ultima, infatti, il motivo della 'persecuzione' va letto in un contesto più ampio, corredato di molteplici rinvii ad altre versioni letterarie e non. Meritano, quindi, un discorso a parte.

La maestra scellerata è, delle tre fiabe, la più lunga; si distribuisce, infatti, sull'arco di ben quattro movimenti e, sommariamente, narra la storia di una principessa, Elisa, costretta ad infinite peregrinazioni dalle persecuzioni di una maestra, della quale casualmente aveva scoperto l'identità segreta di strega.

Il racconto segue la protagonista nel suo instancabile mendicare da una casa all'altra, prima da un fornaio, poi da un filatore di seta, dai quali viene cacciata in seguito alla comparsa della maestra che la fa apparire come ladra.

Nel terzo movimento la fanciulla arriva al castello del re dove presta servizio, dapprima in qualità di sguattera, poi notata per l'avvenenza dal sovrano stesso, come dama di compagnia della regina-madre e, infine,

sposa del re. Le sofferenze della giovane sembrano essere finite, quando, all'improvviso, ricompare la maestra che le comanda, al primo parto, di consegnarle i figli. Segue la manomissione della lettera inviata al marito in guerra e la sostituzione con una falsa, in cui si accusa la giovane di un parto mostruoso. Costei viene reclusa nella torre fino al momento della agnizione finale nella forma di un'autorivelazione da parte della regina. La storia si conclude con la punizione della maestra.

Complessivamente l'andamento del racconto è allentato, scarso di tensione e con una disposizione degli episodi essenzialmente paratattica.

Ogni motivo tende a duplicarsi, a cominciare da quello centrale della 'calunnia': all'accusa verbale di frode, da parte del fornaio e del filatore, segue l'imputazione scritta di aver dato alla luce un mostro.

Ci sono due figure polari, la suocera benevola e la maestra che fa le veci della matrigna cattiva (la madre dell'eroina manca); due, ancora, sono gli attentatori alla irreprensibilità morale della protagonista, il fornaio e il tessitore; due, infine, i figli, simmetricamente maschio e femmina.

Queste duplicazioni hanno tutta l'aria di essere variazioni di un medesimo motivo non abbastanza abilmente differenziato, perché non se ne scorga l'affinità.

Torna lo schema a predicato ripetitivo, *Pab, Pac, Pad*, evidenziato a proposito della leggenda di Sant'Uliva; il racconto, quindi, risulta rallentato mancando le tipiche triplicazioni che, con la loro progressione incalzante, costituiscono un modo paradossale di sveltire la condotta della narrazione.

La tendenza dominante al raddoppio delle vicissitudini balza all'occhio, con straordinaria chiarezza, nell'ultimo movimento dove la fanciulla, quasi nell'intento di raccogliere le fila un po' dispersive del racconto, si lancia in una minuziosa quanto pedante enumerazione di tutte le sue peripezie, accreditando così l'impressione di una infinita ripetitività nel tono già di per sé monocorde della fiaba.

La ragione di tanto accanimento può forse essere quella collaudatissima del romanzo d'appendice; quando, cioè, si tratti di una innocente perseguitata, il gusto è tale e tanto che una sola persecuzione assolutamente non basta.[18]

Allora o si replica la prima, variandola in ragione delle proprie capacità inventive (è il caso de *La maestra scellerata*), oppure se ne cerca

---

[18] M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 48.

un'altra in qualche racconto, abbastanza affine da poter essere cucita alla prima senza difficoltà.

Avviene così che i sinistri della nostra sfortunata eroina non si risolvono affatto con la sua elevazione a nozze regali, poiché essa corre ancora il rischio di diventare sposa calunniata e d'essere accusata di un parto mostruoso per mezzo di lettere contraffatte.

Ne deriva che anche i persecutori sono quasi sempre più di uno, pure quando, con un po' di coordinamento, sarebbe possibile attribuire tutte le malefatte ad uno stesso personaggio.

Diremo con Veselovskij che:

«[...] la ricorsività non rappresenta che una degenerazione dello schema a predicato unico e interessa solo la funzione della persecuzione».[19]

Questo tipo di fiabe, nate dall'incastro studiato di due storie, assumono una simmetria binaria che soppianta la più diffusa distribuzione tripartita. Lo schema, allora, diventa «slogato»[20] e acquista una configurazione simile a quello de *La bella addormentata nel bosco* di Perrault; costei, rispetto alla bella sfortunata Elisa della nostra fiaba, non costituisce affatto un'eccezione. Non è forse anche lei fanciulla perseguitata dall'incantesimo di una fata malvagia prima, e sposa calunniata e minacciata di morte poi?

Con ciò il procedimento per coppie di motivi replicati rimane, nella fiaba mantovana, del tutto giustificato.

Piuttosto ci si può domandare se dal punto di vista dell'intreccio puro, il racconto del Visentini abbia saputo trarre il partito migliore.

Consideriamo, in particolare, lo scioglimento: il punto nodale risiede nella lunga, esasperata enumerazione di guai della giovane, nella conseguente agnizione da parte del re, nella punizione e ritrovamento dei figli.

Questo rincorrersi di sviluppi nuovi proprio sul finale del racconto, non può non conferire una cadenza rapida e incalzante, dove anche l'enfasi va progressivamente dilatandosi sino a culminare nell'autorivelazione finale e nella punizione dell'antagonista.

La narrazione, nelle ultime battute, subisce perciò una busca impennata, lasciandosi alle spalle il diluito ritmo degli eventi che si dipanava nella prima parte, per una scansione molto meno cadenzata, ma più tesa e 'metallica'.

Leggiamo infatti:

---

[19] A. N. Veselovskij, *La fanciulla*, cit., p. 28.

[20] B. Solinas Donghi, *La fiaba*, cit., p. 67.

«[...] vide la moglie inginocchiata che diceva: — Non è vero, o statua di bronzo, che tu una volta, mentre io ero bambina, mi venisti a pigliare a scuola, e la mia maestra disse che m'avrebbe condotta a casa lei in persona? — E la statua, dopo queste parole, mandò un suono che pareva volesse spezzarsi. — No, o statua di bronzo, — continua l'Elisa — non ispezzarti, te ne prego, prima che io t'abbia interrogato in tutto per tutto [...] Dì su dunque, non è vero che quella mia maestra per vendicarsi di una innocente curiosità, mandò un fulmine che distrusse la reggia di mio padre e con essa quelli che v'eran dentro, salvo me sola? — E la statua, crac [...] — Non ispezzarti, o statua di bronzo, io vò narrarti quanto m'è successo dopo quella disgrazia [...]».[21]

L'elencazione prosegue ancora per più d'una pagina, sgranando rapidamente gli episodi uno dopo l'altro secondo stilemi linguistici che recitano la medesima formula evocatoria: «No, o statua, non ti ispezzare, te ne prego prima di aver inteso la mia vita, tutta, tutta [...]»,[22] in un crescendo di concentrazione drammatica e di virtuosismo fiabesco, che si stringe alla fine attorno all'immagine dell'eroina colta nell'attimo in cui sta per togliersi la vita.

Volendo scendere ad un raffronto diretto con la leggenda di Santa Uliva constatiamo, nella fiaba mantovana, l'assimilazione del motivo principe: la 'persecuzione' che, pur con diverse modalità, percorre tutto il racconto, descrivendo lo schema a predicato unico già evidenziato.

Tale schema, che nelle due narrazioni assume una differente tipologia, ne *La maestra scellerata* si connota quale tipica situazione di mortificazione morale inflitta alla fanciulla da una maestra-matrigna, usuale ormai, nell'universo della fiabistica; nella leggenda agiografica ha, invece, carattere essenzialmente amoroso (Uliva è perseguitata perché si sottrae ai tentativi di seduzione orditi dai vari personaggi maschili), per cui amore e attrazione fisica, in tale prospettiva, finiscono per mescolarsi inestricabilmente con tutta una serie di azioni dirette a tormentare e distruggere la persona concupita.

Il supplizio delle mani mozzate, il successivo matrimonio con il re, il parto mentre il marito è in guerra, la falsa notizia di una nascita mostruosa, l'abbandono nel bosco dell'eroina con i figli, il riacquisto delle mani e il finale ritrovamento dello sposo, sono i tasselli di un mosaico che si va componendo attorno a questa figura di santa martire e che solo parzialmente pervengono alla versione profana.

---

[21] I. VISENTINI, *Fiabe*, cit., p. 82 e seg.

[22] *Ibid.*, p. 83.

In quest'ultima non compare, infatti, il motivo centrale della eroica automutilazione di Uliva: il particolare pare sia stato cancellato nell'area mantovana, come pure l'abbandono della protagonista con i figli nel bosco, mentre si rinvengono tracce consistenti degli altri motivi sopra illustrati.

Di che cosa può essere sintomo la liquidazione del motivo delle 'mani mozzate'? Può essere semplicemente casuale? E la casualità riguarda l'assenza, o non forse la presenza del motivo?

È chiaro che non è possibile dare una risposta precisa a questi interrogativi, tanto che essi possono anche, apparire pretestuosi; tuttavia può essere in qualche modo illuminante, ai fini di una più profonda comprensione del motivo, tentarne una radiografia.

Già Propp vorrebbe ricollegarlo alle mutilazioni rituali dei popoli primitivi e, per questo, lo assimila al dettaglio, apparentemente simile, del dito tagliato:[23] infatti la mano troncata può valere, come il dito, quale 'segno di morte'. Sovente però è spiegato in modo molto diverso con tratti insieme sensazionali e sentimentali, che trascendono la sua utilità pratica di congegno narrativo.

È un fatto che il troncamento delle mani non si trova, ad esempio, nella letteratura antica dove i miti più sanguinari ne sono privi, le tragedie più truculente (persino quelle di Seneca) ne fanno volentieri a meno, mentre si trova già nel *Roman de la Manekine* del XIII sec. di Philippe de Remì, sire de Beaumanoir, limitato però ad una mano sola e praticato dall'eroina stessa.

È con due secoli d'anticipo l'eroica automutilazione di Santa Uliva; presumibilmente il motivo ebbe origine nell'alto medioevo quando, mancando quasi del tutto un'organizzazione carceraria, era largamente praticata la mutilazione punitiva dei criminali.

La trovata del racconto, efficacissima per suscitare pietà e gusto inorridito insieme, sta nel mostrarla applicata precisamente a chi criminale non è: la donna innocente, la santa.[24]

L'assenza di questo motivo nella fiaba mantovana, seppure come visto avallata da esempi letterari antichi, sembra obbedire anche ad una logica di volontaria astensione da tutto ciò che è terrifico e carico di note e tinte forti.

Il testo viene accuratamente ripulito da tutti quegli elementi (compreso l'abbandono nel bosco) che possono, in qualche misura, rinviare ad

---

[23] V. Ja Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Einaudi, 1979, p. 64.

[24] M. Praz, *La carne*, cit., p. 25.

un contesto sacrale, inclinando in direzione di una economia di dettagli 'narratologici'.

Il tema de *la fanciulla perseguitata* nel mantovano attesta, dunque, una certa presenza della leggenda agiografica solo nell'assimilazione del generale assetto compositivo e di soluzioni il più possibile discorsive che, pur senza dar prova di particolare libertà e inventiva, non forzano l'intreccio narrativo con inserti così precisi e circostanziati, quali si leggono nella leggenda.

Il nome stesso della bella perseguitata, Elisa, denuncia l'allentarsi dell'attenzione alla fonte sacra; esso è un generico nome proprio, così come l'antagonista (la maestra) ricade nella stereotipia della tradizione, perpetrando un tipo di persecuzione che non ha nulla a che vedere con quella martirologica della leggenda.

Si può concludere che gli schemi della tradizione nella fiaba del Visentini oppongono ancora una forte resistenza a un rimaneggiamento completo; di nuovo si batte la strada della destoricizzazione del racconto.

LA MAESTRA SCELLERATA E LA FOLA DI GIOACHINO: SCRITTURE E ORALITÀ A CONFRONTO

Esiste un ulteriore riscontro del motivo della giovane angariata nell'area del canto narrativo: *La fola di Gioachino*.[25]

Il testo sottolinea non solo la vitalità del tema della «persecuzione», ma suggerisce la possibilità che esso possa svolgere una funzione non semplicemente estetica e di divertimento, evidenziando lo stretto rapporto tra la circolazione dei testi narrativi non cantati (fiabe, novelle) e quelli cantati con gli stessi contenuti.

Brevemente la trama. Un uomo, rimasto vedovo con una figlia di nome Rosina, decide di risposarsi. Dopo qualche tempo, in seguito al misterioso parto della giovane, il padre plagiato dalla moglie malvagia, pensa di cacciarla di casa.

Iniziano le peregrinazioni della protagonista che, alla fine, giunge in un sontuoso palazzo e ivi si stabilisce. L'allontanamento coatto provoca però una terribile siccità, che induce il prete del paese a censire tutte le famiglie per rintracciare la causa. Scopertala, suggerisce a Gioacchino di mettersi alla ricerca della figlia ingiustamente rinnegata, e quando questi

[25] G. Barozzi-L. Beduschi, *Il fondo Bonzanini, Mondo popolare in Lombardia*, a cura di G. Barozzi, L. Beduschi, M. Bertolotti, Milano, 1982, pp. 380-381.

finalmente la trova e la riconosce per il tramite del figlioletto, la siccità cessa miracolosamente.

Questo testo, liscio e regolare, è meno ricco di varianti fiabesche, tuttavia esso appare compatto, costruito com'è tutto intorno al rapporto implicito istituito tra osservanza delle leggi morali e societarie, che regolano la vita del gruppo, e ordine culturale.

Il comportamento privato di un singolo nucleo famigliare, che pretende di regolare in maniere autonoma le proprie tensioni interne, si ripercuote sull'intera comunità provocando quella lunga e grave siccità, che solo l'intervento della Chiesa, tutrice dell'ordine sociale e mediatrice di quello naturale, può finalmente risolvere.[26]

Procedendo ad un confronto tra la fiaba di Visentini *(La maestra scellerata)* e il canto narrativo e tra questi e la leggenda di Sant'Uliva, osserviamo, anzitutto, la maggiore completezza della prima nella dilatazione del motivo della persecuzione e nel recupero, pur variato nei contenuti e nella calligrafia, dello schema generale tracciato dalla fonte agiografica, e la contrazione del secondo *(Fola di Giochino)*, la cui adesione alla rappresentazione sacra si limita alla riformulazione del vagabondare infelice della giovane alla ricerca di un ricovero.

Dal punto di vista di un'analisi narratologica, ci troviamo di fronte ad una divaricazione della leggenda di Sant'Uliva in:

1) una narrazione che si costituisce quale totalità caratterizzata da una compiutezza semantica, da linee di coerenza, come se il testo stesso fosse dotato del prerequisito della solidarietà fra gli elementi che lo compongono (fiaba);

2) una narrazione che si connota quale struttura colta nella dinamica della lettura dal punto di vista della ricezione, che assume il testo come oggetto in via di costituirsi nella sua totalità e dove ogni elemento si presta a nuove configurazioni di senso, in relazione all'ingresso di altre informazioni nella memoria del lettore (canto narrativo).

In quest'ultimo caso si legittima la nozione, elaborata da Greimas, di «struttura discorsiva» e, in particolare, quella di «figura nucleare» espressa nel canto del lessema 'siccità' di contro al lessema 'eroina' della fiaba e a partire dal quale si sviluppano certe virtualità e percorsi sememici

---

[26] «[...] Il ruolo dominante riconosciuto alla Chiesa può forse rientrare nel messaggio che il testo intende trasmettere, con molta probabilità non estraneo al complesso della tradizione che ruota attorno al Santuario della Madonna delle Grazie, con i suoi temi che legano strettamente il potere, la Vergine e la sua Chiesa, il controllo delle acque, il benessere e la prosperità delle popolazioni soggette». O. Franceschini, *Note sui luoghi di culto e di devozione popolare esistenti nel Mantovano*, «Mantova e il suo territorio», cit., pp. 380-381.

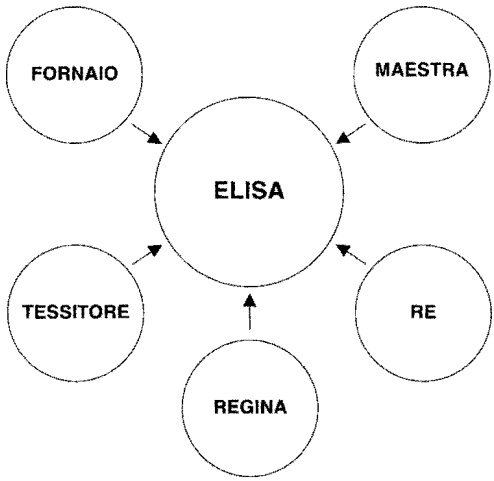
che permettono la sua messa in contesto, vale a dire la sua realizzazione nel discorso».[27]

Osserviamo che nel canto narrativo in esame le figure, bloccate su se stesse nella fiaba di Visentini, sono connesse alla dinamica della ricezione, in quanto prolungano in ogni momento i loro percorsi sememici[28] e vi attirano nuove figure.

La siccità è il percorso sememico che l'eroina, nel suo esilio dal nucleo famigliare, involontariamente traccia dietro di sé e che la riporterà successivamente al punto di partenza.

Nella fiaba mantovana Elisa abbandona definitivamente la casa paterna in una chiusa compiutezza di significati che non lascia spazio ad altre possibilità interpretative, fuorché la persecuzione, né a percorsi di lettura che rinviino ad una connessione tra 'narrazione' e 'descrizione', tra 'ricezione' (operazione di lettura) e 'costruzione' del mondo referenziale operata dal racconto.

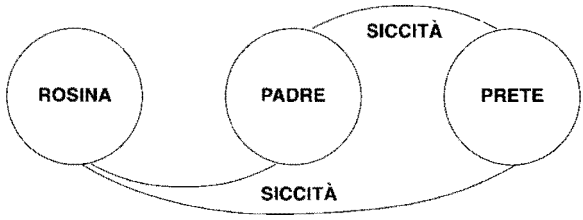
Tentando una rappresentazione schematica della diversa situazione delineata dai rispettivi testi, otterremo:
ne *La maestra scellerata:*



[27] G. CAPRETTINI, *L'identità dizionariale e le funzioni narrative degli indici figurali*, «La ricerca folklorica», cit., p. 15.

[28] A. J. GREIMAS, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 58-81.

i personaggi, senza essere direttamente in rapporto tra loro, intrattengono tutti relazioni con uno solo, lungo l'asse paradigmatico degli eventi; ne *La fola di Gioachino*



i personaggi si trovano interconnessi in una potenziale 'parità di forze': il prete si adopera a ripristinare l'equilibrio naturale violato, Rosina a ristabilire la sua integrazione nel gruppo societario, il padre entrambe le cose.

Le azioni dei personaggi si collocano sullo sfondo della siccità incombente; essa funge da elemento-cerniera che determina, nella storia, il prevalere di una impostazione sintagmatica degli eventi su quella paradigmatica propria della fiaba.

Ad un attenta lettura osserviamo che il testo del canto narrativo individua, rispetto a quello fiabistico, aree di preciso contenuto semantico:

1) l'area della sapienza attualizzata attraverso la figura del prete-vate, l'accorgimento della «siccità» connesso a quei disastri naturali di biblica memoria ed infine il significato sacrale e purificatore dell'acqua, legato alle aspersione battesimali con supplementare valore apotropaico (a questo proposito va notato che anche nella fiaba mantovana la presenza dell'acqua ricorre quale elemento che suggella la rimozione della sciagura, figurativamente esposto nel rito dell'annegamento dell'antagonista e nella pioggia benefica);

2) l'area della ospitalità, della condivisione dei beni e della stipula delle alleanze attualizzata nella situazione di ricovero offerto all'eroina;

3) l'area della ricchezza e del potere, localizzata nell'immagine del sontuoso palazzo e nell'alto tenore di vita condotto dall'eroina sino al momento concluso della riconciliazione con il padre;

4) l'area del transito inziatico (l'eroina trascorre sette anni lontana da casa) riconoscibile in virtù della costante ricorsività dell'elemento «tempo» frapposto tra il momento dell'abbandono del nucleo parentale e il momento dell'ingresso nel mondo adulto.

Per concludere, constatiamo, ancora una volta, come la fiaba circoscriva la narrazione vincolandola univocamente al solo motivo de 'la fanciulla perseguitata', a differenza del canto narrativo che gravita in un più esteso universo di senso del racconto, legittimando, invece, le strette correlazioni tra testo e contesto, analisi formale e funzione sociale.

Oralità e scrittura, a questi livelli, non possono ancora convertirsi in modalità di produzione e fruizione, ma sono ancora polarità opposte, difficilmente coniugabili.

DIGRESSIONE SU VARIE CENERENTOLE

Ultime tra le fiabe mantovane che offrono l'occasione per continuare il discorso sulla fanciulla perseguitata sono: *L'orso*[29] *e La Cenerentola,*[30] molto simili fra di loro, perché lo stesso motivo centrale della 'persecuzione' (ad opera di figure parentali: nell'una il padre, nell'altra la matrigna e le sorellastre) si ramifica in due sottomotivi: quello della 'sposa calunniata' e quello della 'sposa sostituita'.

Il tema della 'fanciulla perseguitata' è la risultante di una *contaminatio* tra situazioni apparentemente diverse, fra le quali, in realtà, esiste un parallelismo assai pronunciato nella condotta dell'intreccio.

A variare sono i singoli elementi che concorrono a formarlo, perciò parallelismo e differenze risulteranno evidenti nel seguente schema:

1) nella 'sposa calunniata':

- la matrigna (o madre) del re calunnia l'eroina o scambia le lettere;
- le fa mozzare le mani o la manda alla deriva;
- il bambino dell'eroina condivide le vicissitudini di lei finché si imbatte nel re e si fa riconoscere da lui insieme alla madre.

2) nella 'sposa sostituita':

- la matrigna o balia dell'eroina la sostituisce con la propria figlia;
- ne procura la morte o la trasforma in animale;
- il bambino dell'eroina viene allattato dalla madre-fantasma o animale, finché il re interviene e spezza l'incantesimo letale.

Nel comporre lo schema si sono tralasciati i numerosi elementi accessori che concorrono a diversificare le due trame, perché spesso fanno parte dell'una di esse, mentre non compaiono nell'altra.

---

[29] I. VISENTINI, *Fiabe*, cit., p. 177.

[30] *Ibid.*, p. 202.

Se applichiamo i due microintrecci, sopra illustrati, alle fiabe in questione, osserviamo in *La Cenerentola* che il motivo della 'calunnia' appare ridotto al minimo (alle sole angherie da parte delle sorelle) a favore del motivo della 'sostituzione' in carrozza o sul cavallo del principe di una delle sorellastre o di entrambe.

Nella fiaba *L'orso*, invece, la commistione dei due intrecci appare meglio articolata: della 'calunniata', ad esempio, ricorre il particolare del dito tagliato quale prova di riconoscimento per il re, ed ancora la persecuzione (di carattere incestuoso) da parte del padre; della 'sostituita', compare la microsequenza della sostituzione nuziale, ossia la brutta che subentra alla bella in qualità di sposa del re e per un certo tempo riesce a farla franca.

Entrambe le fiabe in esame, vantano, quali precedenti autorevoli e più prossimi, *Pelledasino* di Perrault[31] e *Cenerentola* dei Grimm.[32]

Ne *L'orso* si ripropone, infatti, la condizione dell'eroina fuggiasca dall'incestuoso amore paterno, come la protagonista della fiaba francese; essa, per poter nascondere la propria identità decide di indossare la pelle di un animale (orso-asino), orrida scorza che si schiude alla fine per rivelare, con maggiore effetto, l'eroina vestita d'oro e d'argento. Costei, giunta alla corte del re, si fa assumere come sguattera finché il re stesso, scoperta la vera identità della fanciulla e innamoratasi, decide di sposarla.

A questo punto la narrazione, dipanandosi in modo del tutto affine a *Pelledasino*, ripiega su inattesi risvolti, incrociando i filoni delle due fiabe di Grimm, *Cenerentola* e *La fidanzata.*[33] La suocera, infatti (che fa le veci della matrigna di Cenerentola), preparata una pozione che, somministrata al figlio procura l'oblio, caccia la giovane sostituendola con l'altra di proprio gradimento. Nel frattempo l'eroina disperata, dopo tanto vagabondare, incontra in una casetta una vecchina (aiutante) che la sottopone a diverse prove (le prove triplicate di Cenerentola) superate le quali, le dona tre abiti (di sole, di luna, di stella, particolari, questi, indicatori di congiunzioni con *La vera fidanzata*) con i quali poter tornare al castello e far innamorare nuovamente il re. Seguono i passaggi intermedi dei balli *(Cenerentola)*, durante i quali il sovrano resta incantato da lei senza però riconoscerla.

Durante l'ultimo ballo, poiché sono ormai prossime le nozze con la rivale, l'eroina disperata, nel tentativo non riuscito di sfilare dal dito

---

[31] C. PERRAULT, *I racconti di Mamma l'Oca*, Torino, Einaudi, 1957, p. 52.

[32] J. e W. GRIMM, *Fiabe*, Torino, Einaudi, 1970, p. 21.

[33] J. e W. GRIMM, *Favole*, Bologna, Malipiero, 1974, p.. 51.

l'anello donatole dal re in precedenza, si risolve a mozzarsi il dito stesso, esibendolo quale prova di riconoscimento. Seguono l'identificazione e la scena finale delle nozze.

La situazione della Cenerentola vera e propria (suocera ostile che fa le veci della matrigna, prove difficili) è, ne *L'orso*, fusa con la situazione di *Pelledasino* (padre tiranno e orrido travestimento) in una combinazione di ingredienti ben congegnata e coerentemente articolata. È proprio da questa sapiente mescolanza di motivi e di situazioni che si delinea chiara l'operazione di Visentini di destoricizzazione.

Più volte si è sottolineata, per le fiabe mantovane, la spiccata tendenza a contrarre al massimo dettagli che in qualche modo fossero spia del tessuto sociale, attraverso un processo di ripulitura del testo da elementi troppo ostentatamente espressionistici, a favore di una rappresentazione degli eventi estremamente concisa ed elementare che stende una patina incolore su personaggi e situazioni.

Le fiabe sino ad ora considerate si ritagliano in uno spazio di assoluta inconsistenza della tecnica compositiva, che elude il sottile gioco della fantasia, nei contenuti (significato) e nella impostazione formale (significante).

Ne *L'orso*, invece, l'operazione di destorificazione del racconto è ottenuta privilegiando repertori più prossimi alla concezione ufficiale del narrato, per l'assimilazione di tematiche alte e con riguardo particolare alle versioni che le classi ufficiali e colte hanno dato alla cultura orale subalterna. I motivi si sono conservati in forme disancorate dal vissuto sociale, ancora congelati nei moduli canonizzati dalla tradizione letteraria più aristocratica.

Il tessuto narrativo su cui si costruisce l'intero sviluppo del racconto *L'orso*, si colloca a distanza ravvicinata con la fiaba *Cenerentola*. Infatti l'eroina, camuffata sotto spoglie bestiali e, successivamente, nella sua epifania finale, non è altro che una figura speculare della notissima Cenerentola.

La storia è tanto famosa da poter sembrare persino ovvia; è quasi automatico pensarla antichissima e porla quale remota antenata di tutte le discendenti 'perseguitate' e 'calunniate'. In realtà, sebbene i seguaci della scuola mitologica la supponessero apparentata con un mito solare, in cui le sorelle invidiose rappresenterebbero le nubi che offuscano il sole al suo sorgere,[34] essa non trova un preciso riscontro in alcun mito conosciuto dell'antichità.

---

[34] K. KERENY, *La dea con la coppa,* in *Miti e Misteri*, Torino, Einaudi, 1950, p. 126.

Esiste una versione cinese *Cinderella*[35] che la mostra anteriore al IX sec. d.C. e ancora più antica è la situazione base dell'orfana perseguitata, controfigura femminile dell'archetipo dell''orfanello'.[36] Ma, mentre l'orfano diventa tale con la morte del padre, per la femmina, al contrario, la perdita irreparabile è quella della madre, che la abbandona in balia di un padre freddo o leggero. La ragazza, nella semireclusione del suo sesso, soffre nella casa paterna le ripulse più cocenti, ad opera della matrigna e delle sorellastre, sotto lo sguardo indifferente di un padre che la lascia al suo destino.

Stupisce constatare che proprio il ballo, inscindibile ormai dall'immagine di *Cenerentola*, sembra essere la parte meno antica della storia. Anche qui si tratta della versione femminile di una situazione maschile ed eroica, quella del torneo vinto per tre volte successive da un cavaliere sconosciuto.

Infatti, nelle fiabe nordiche, si racconta di un misterioso cavaliere che si chiama *Ceneraccio*,[37] ultimo di vari fratelli, il quale trascorre le proprie giornate, disprezzato e negletto, fra le ceneri del focolare.

Successivamente anche lui cambia d'armatura, comparendo la prima volta tutto in rame, poi in argento e infine in oro, come la bella ignota (Cenerentola, Pelledasino) cambia di abiti: i quali sono, nell'ordine, «d'oro come il sole, d'argento come la luna, lucenti come le stelle»;[38] oppure, più fantasiosamente, «color dei prati con tutti i fiori, color del cielo con tutte le stelle, color dell'acqua del mare con tutti i pesci».[39]

Per Ceneraccio, come per Cenerentola, la cenere e la sporcizia sono una forma di travestimento, meno macchinoso della ruvida e rigida scorza esteriore di *Maria di Legno* di Calvino, del paludamento bestiale di Pelledasino e della fanciulla nascosta sotto la pelle d'orso nella fiaba mantovana; sono l'aspetto visibile di oscurità e squallore, che preludono quasi obbligatoriamente a una rapida ascesa e al riscatto finale.

Vari sono i precedenti di questo occultamento della vera identità, luminosa ed aurea, sotto spoglie repellenti: in Ercolano c'è un piccolo affresco in cui si scorge il dio Marte che scorge il corpo di Venere dal

---

[35] L. YUTANG, *Saggezza della Cina*, Milano, Bompiani, 1961, p. 86.

[36] K. KERENY, *Il fanciullo divino* e *Psicologia dell'archetipo del fanciullo*, in K. Kereny-C.G. Joung, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1948, p. 183 e seg.

[37] P. C. ASBJORSEN-J. MOE, *Fiabe norvegesi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 112.

[38] J. e W. GRIMM , *La vera fidanzata*, in *Favole*, cit. p. 51.

[39] I. CALVINO, *Maria di legno,* in *Fiabe Italiane*, Torino, Einaudi, 1956, p. 437.

manto bruno che l'avvolge. Un affresco pompeiano mostra lo stesso velo bruno sollevato da una cesta: è lo svestimento della mistica cesta di Bacco. Altro precedente può essere scorto nell'immagine di Salomé che si toglie i sette veli di fronte ad Erode Antipa.[40]

Lo svestimento che scopre la luce della bianca pelle, ha l'equivalente nel vestimento con abiti di luce, come accade nella versione mantovana di Pelledasino, *L'orso*, nella stessa *Pelledasino* di Perrault e nelle diverse Cenerentole.

Ed uno di questi vestimenti di luce è narrato anche nel mito di Giasone, che appare coperto da una pelle d'animale (pantera) e da lunghi capelli, prima di presentarsi a Medea con la luminosa veste d'argento.[41]

Non è poi fuori luogo ricordare come presso molti popoli, l'insudiciarsi con cenere e carbone costituisca un travestimento e insieme una mortificazione rituale, utile anche per mettere in risalto il successivo riscatto per mezzo del coraggio.[42]

Il Ceneraccio delle fiabe nordiche non è uno stupido, è soltanto pigro, trascurato e fannullone per sistema; la qualifica di 'Grullo' è riservata, di solito, al terzo fratello delle fiabe tedesche. Del Grullo non si dice che si copra di cenere, forse lo si immagina già poco gradevole d'aspetto; è un fatto, comunque, che del protagonista maschile delle fiabe, Grullo o Ceneraccio che sia, quasi mai è specificato che sia avvenente, prima dell'apoteosi finale.

Solo la donna ha il dovere morale di essere bella e questa bellezza, postulata fin dall'inizio, diventa il movente principale dell'avversione della matrigna e delle sorellastre *(Cenerentola)*, delle brame peccaminose del padre *(L'orso* e *Pelledasino)* e la causa prima di ogni sventura.

Col ballo, però, avviene un rovesciamento: la bellezza, posta di colpo in piena luce, è ora la fortuna della protagonista.

Il ballo della giovane sgusciata dalla sua orrida crisalide, si differenzia dagli altri cimenti fiabeschi, sia maschili che femminili (ricordiamo il più noto che consiste nello scernere quantità impossibili di semi o piume di diverse qualità, mescolate assieme), in quanto non comporta nè lotta o fatica, nè scoraggiamento. Nella prova è già la vittoria, nella semplice apparizione, il trionfo.

Dal punto di vista prettamente morfologico, la sequenza 'festa da ballo' si connota quale spazio di congiunzione che richiede lo spostamento

---

[40] G. Sermonti, *Fiabe di luna*, Milano, Rusconi, 1986, p. 50.

[41] P. Grimal, *Dizionario di mitologia greca e romana*, Brescia, Paideia, 1987, p. 264.

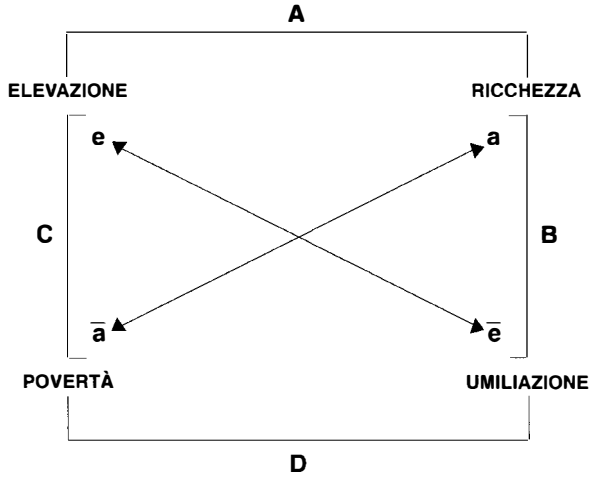
[42] V. J. Propp, *Le radici*, cit., p. 286.

dell'eroina dalla sua casa (spazio della povertà e umiliazione) al palazzo reale (luogo d'elevazione morale sociale). Detta congiunzione prevede, però, la necessità per l'eroina di possedere i tratti distintivi dell'alto rango: la carrozza e abiti adeguati. È quindi Cenerentola stessa che, attraverso il potere della seduzione (seduzione = poter-far-volere), media la congiunzione amorosa.

Se tramite il ballo, la giovane riesce a far-volere le nozze, non bisogna dimenticare che il potere di seduzione le è stato donato da un destinatore, il quale assume figure diverse nelle molteplici varianti del racconto (uccellino, fata, vecchina, ecc.).

L'elevazione sociale, grazie al dono, del destinatore, avviene più sul piano delle apparenze che su quello della realtà; per questo Greimas introduce il concetto delle 'modalità di veridizione'.[43]

Si può postulare, per spiegare adeguamente i rapporti che nel complesso processo della 'veridizione' si instaurano fra i due soggetti attanziali (principe ed eroina), un quadrato semiotico:



dove «l'essere» (e) corrisponde all'elevazione, «l'apparire» (a) alla ricchezza, il «non essere» (ē) all'umiliazione e il «non apparire» (ā) alla povertà.

---

[43] A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 124.

All'inizio della storia Cenerentola è collocata in D (=$\bar{e}$+$\bar{a}$) in una posizione di mancanza, il principe in A (=e+a).

Nella scena del ballo, grazie al dono, la giovane si sposta in B, in virtù della trasformazione $\bar{a}$ ——>a: il che significa, dal punto di vista della «veridizione», la congiunzione di «non essere» e di «apparire» (B=$\bar{e}$+a); l'eroina è quindi in una posizione menzoniera, cosicché il suo fare persuasivo è un «voler-far-sapere» ingannatore, perché i suoi abiti e la carrozza non sono altro che «maschere», elementi di copertura della sua vera identità (umile=$\bar{e}$).

Al fare persuasivo di Cenerentola corrisponde quello interpretativo del principe il quale, con l'apparizione-trionfo della fanciulla, le concede spontaneamente «l'essere» corrispondente; la trasformazione si articolerà nei seguenti termini: $\bar{e}$ ——> e, e legittimerà lo spostamento della giovane in A.

La fuga successiva (disgiunzione) corrisponde ad un secondo fare persuasivo che la pone nel «segreto» (C=e+a).

Infatti, nella prospettiva dell'eroina, la trasformazione a ——>$\bar{a}$ la riporta da B a D, cioè nella situazione iniziale; nella prospettiva del principe, quella stessa trasformazione la sposta da A a C (segreto).

Il secondo «fare interpretativo» del principe è rappresentato della «prova» della scarpetta, che corrisponde alla trasformazione e ——>$\bar{e}$, e termina col «riconoscimento» dei veri tratti di Cenerentola (povertà + umiltà). Per concludere, ciò che il principe aveva posto all'inizio come vero si rivela falso e viceversa.

Alla luce di questa minuziosa scomposizione della sequenza «festa da ballo», ci chiediamo quale possa essere il significato globale del racconto.

La storia di *Cenerentola* presenta il matrimonio quale mezzo d'elevazione sociale. L'incontro al ballo, possibile grazie all'incognita dell'eroina mascherata, suscita nel principe il desiderio delle nozze, mezzo più di ascesa sociale che fine in sé. Con ciò si ha una riconferma di come nelle fiabe del tipo *Cenerentola* spesso la funzione 'matrimonio' sia ridotta a strumento-stratagemma per ascendere al potere (regno per l'uomo, ricchezza per la donna).

Nella maggioranza delle versioni popolari del tipo *Cenerentola*, osserviamo che il ballo non sempre compare.

Ad esempio nella *Nerella* di Afanasjev,[44] non si tratta di ballo, bensì di ricevimento e si dice che la giovane «scherzò e si divertì», ma niente di più preciso.

[44] A. AFANASJEV, *Antiche fiabe russe*, Torino, Einaudi, 1955, p. 68.

Kari veste di legno[45] di Asbjorsene e Moe, più affine a *Maria di legno* o *Pelledasino* benché circondata da sorellastre e matrigna come la tipica Cenerentola, va per tre volte a sfoggiare le belle vesti di magica provenienza nella chiesa del paese, affollata per la funzione festiva.

Per quanto riguarda le fonti letterarie, nel Cinquecento, nessuna novella di Straparola parla di balli e, nel primo trentennio del seicento, Basile narra, nella *Gatta Cenerentola*,[46] di una tale Zezzolla, che viene rivestita splendidamente da un ramo di datteri; essa non va al ballo, ma in un generico «luogo» dove «volle fortuna che si recasse anche il re».[47]

Scorrendo la raccolta di Visentini, ci imbattiamo in una versione della fiaba affine a quella di Basile: *La Cenerentola*.[48]

Anziché il particolare 'alto' dell'albero di datteri, troviamo una inaspettata tinca nel ruolo di aiutante-destinatore (questa curiosa soluzione forse si spiega alla luce della valenza benefica attribuita ai pesci e all'attività della pesca in genere; attività che, in considerazione della stessa geografia di Mantova circondata com'è da laghi, per molto tempo costituì, una delle principali fonti di sussistenza). La fiaba assimila, però, da quella di Basile il carattere di genericità nella descrizione del ballo e il particolare della pianella caduta dalla carrozza. Accorgimento, questo, abbastanza maldestro da denunciare l'intrusione, in un contesto nuovo o rinnovato, di un motivo ormai consacrato.

Scendendo nel tempo, osserviamo che nella celeberrima versione di Perrault[49] i balli sono solo due, numero stranamente piatto e poco significativo, che forse si giustifica con la preoccupazione, da parte dello scrittore, di evitare troppe ripetizioni; c'è la zucca da cui sorge per incanto un arzigogolato cocchio barocco e c'è l'invenzione della scarpina di vetro. Quello che più conta è che da Perrault la bontà della fanciulla è magnificata fin dall'inizio:

«[...] di una dolcezza e di una bontà da non farsene un'idea».[50]

È importante che Cenerentola sia buona, non per la morale della fiaba, ma per la fiaba in sé.[51] L'ascesa dell'orfanella deve essere innocente: non un arrampicamento, per quanto agevole e veloce, bensì un volo, un'assunzione.

---

[45] P.C. Asbjorsen - J. Moe, *Fiabe norvegesi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 479.

[46] G. Basile, *Il Pentamerone*, Bari, Laterza, 1925, p. 73.

[47] *Ibid.*, 76.

[48] I. Visentini, *Fiabe*, cit., p. 202.

[49] C. Perrault, *I racconti*, cit., p. 18.

[50] *Ibid.*, p. 18.

Per questo il ballo incolpevole è, per lei, il mezzo di avanzamento più appropriato.

In Basile, alla Zezzolla manca proprio la qualifica dell'innocenza. È, infatti, un'assassina: ha ucciso la sua prima matrigna spinta da quella che diventerà la seconda e le porterà in casa ben sei sorellastre.

Ne *La Cenerentola* mantovana il patetico dell'orfana non resiste a passaggi così truculenti; anche qui è essenziale che l'eroina sia buona, non solo per la decenza del vivere civile, ma anche per il desiderio di rivalsa morale che incide così tanto sugli strati più profondi dell'immaginazione popolare. Benché l'eroina esibisca quella punta di malizia della vispa *Grattula Battadula* (versione siciliana trascritta da Calvino),[52] quando alle parenti, che le vantano la bellezza dell'ignota del ballo, risponde, sicura, di non essere creduta, «Sono stata io quella»,[53] tuttavia deve essere buona e, pur ascesa ad una realtà sublimante, non deve approfittarne per vendicarsi delle aguzzine.

La soluzione più abile è però quella dei Grimm,[54] poiché concilia l'esigenza del perdono con quella antica e barbara della punizione esemplare; Cenerentola perdona, da brava ragazza, ma le colombe protettrici, molto discretamente, accecano le sorellastre durante la cerimonia stessa delle nozze.

E, del resto, nella versione dei Grimm, la più completa fra quelle citate,compare tutto l'essenziale: i balli, nel numero perfetto di tre, esclusivi, assoluti ed emblematici come si conviene ad una fiaba «[...] non volle ballare con nessun'altra: non le lasciò mai la mano e se un altro la invitava, diceva — È la mia ballerina —»;[55] lo stato d'orfana della protagonista, protetta dalla tomba della madre (accorgimento, questo, emotivamente più misterioso e profondo dell'interessamento di una qualsiasi fata madrina), la scarpetta perduta, «piccola, elegante e tutta d'oro».[56]

In più, *Cenerentola* dei Grimm aggiunge, rispetto alle parallele versioni menzionate, la prova preventiva del piatto di lenticchie da scegliere tra l'eponima cenere del focolare, la fuga dopo il ballo, risolta ogni volta per mezzo di un nascondiglio diverso (colombaia o pero

---

[51] A. JOLLES, *Forme semplici*, Milano, Mursia, 1980, p. 220.

[52] I. CALVINO, *Fiabe*, cit., p. 605.

[53] I. VISENTINI, *Fiabe*, cit., p. 203.

[54] J. e W. GRIMM, *Fiabe*, cit., p. 21.

[55] *Ibid.*, p. 21.

[56] *Ibid.*, p. 24.

dell'orto dietro casa), l'astuzia della pece spalmata sui gradini, i cruenti tentativi delle sorellastre di far entrare il piede nella scarpina troppo stretta e l'intervento rivelatore delle colombe.

Una quantità così fitta di dettagli casalinghi e concreti, di fantasiose pennellate espressionistiche spiega come mai un racconto così finito non si sia prestato a servire da materia prima per i rifacimenti successivi.

Infatti la Cenerentola mantovana, avvicinandosi alle versioni di Perrault e Basile e incrociandone i due filoni, ne adotta la trama in una forma impoverita di dettagli, traccia scolorita e generica di quel nodo di forze benigne che, nella versione dei Grimm, si scioglie per amore della coreografia e del meraviglioso, dove vita e potenza benefica scorrono con la fluidità propria del mondo magico.

CORPO ACCADEMICO

CARICHE ACCADEMICHE

CONSIGLIO DI PRESIDENZA

per il triennio 1991-93

Presidente	prof. Claudio Gallico
Vicepresidente	prof. Carlo Castagnoli
Segretario Generale	mons. Ciro Ferrari
Consigliere	don Costante Berselli
»	avv. Giovanni Battista Pascucci
»	prof. Angelo Casarini
»	prof. Giorgio Bernardi Perini
»	prof. Roberto Gianolio
»	ing. Mario Pavesi
Presidente Emerito	prof. Vittore Colorni
Bibliotecario	prof. Mario Vaini
Tesoriere	(vacante)

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

per il triennio 1992-94

Presidente	prof. Aldo Enzi
Revisore rappresentante del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali	dott. Flavia Cristiano
Revisore	prof. Rinaldo Salvadori

CONSIGLI DI CLASSE

per il triennio 1991-93

Classe di Lettere ed Arti:

Presidente	don Costante Berselli
Vicepresidente e secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	prof. Giorgio Bernardi Perini
Segretario	prof. Giovanni Battista Borgogno

Classe di Scienze Morali:

Presidente	avv. Giovanni Battista Pascucci
Vicepresidente e secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	prof. Roberto Gianolio
Segretario	prof. Marzio Achille Romani

Classe di Scienze Matematiche Fisiche e Naturali:

Presidente	prof. Angelo Casarini
Vicepresidente e secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	ing. Mario Pavesi
Segretario	dott. Attilio Zanca

UFFICIO DI SEGRETERIA E DI BIBLIOTECA

Comandata dall'Amministrazione Comunale di Mantova	Viviana Rebonato

CORPO ACCADEMICO

alla data del 27 marzo 1993

ACCADEMICI ORDINARI

Gli accademici ordinari, per delega del Presidente della Repubblica, sono nominati con Decreto del Ministro per i Beni Culturali e Ambientali.

CLASSE DI LETTERE ED ARTI

Residenti:

1) Berselli, don Costante
2) Borgogno, prof. Giovanni Battista
3) Campagnari, arch. Ricciardo
4) Ferrari, mons. Ciro
5) Gallico, prof. Claudio
6) Marani, prof. Ercolano
7) Perina Tellini, prof.ssa Chiara
8) Signorini prof. Rodolfo
9) Tamassia, dott.ssa Anna Maria

Non residenti:

10) Bernardi Perini, prof. Giorgio
11) Billanovich, prof. Giuseppe
12) Bonora, prof. Ettore
13) Conte, prof. Gian Biagio
14) D'Anna, prof. Giovanni
15) Gavazzeni, m° Gianandrea
16) Gigante, prof. Marcello
17) Grilli, prof. Alberto
18) Grimal, prof. Pierre-Antoine
19) La Penna, prof. Antonio
20) Lossky, prof. Boris
21) Pallottino, prof. Massimo
22) Paratore, prof. Ettore
23) Putnam, prof. Michael
24) Schiavi Gazzola, Elena
25) Sisinni, prof. Francesco
26) Toesca, dott.ssa Ilaria
27) Zorzi prof. Renzo

CLASSE DI SCIENZE MORALI

Residenti:

1) Capilupi, march. Giuliano
2) Colorni, prof. Vittore
3) Enzi, prof. Aldo
4) Gianolio, prof. Roberto
5) Pascucci, avv. Giovanni Battista
6) Romani, prof. Marzio Achille
7) Salvadori, prof. Rinaldo
8) Sissa, dott. Giuseppe
9) Vaini prof. Mario

Non residenti:

10) Bolognesi, prof. Giancarlo
11) Coniglio, prof. Giuseppe
12) De Maddalena, prof. Aldo
13) Giarda prof. avv. Angelo
14) Mariano, prof. Emilio
15) Masé Dari, prof. Federico
16) Mazzoldi, prof. Leonardo
17) Nardi, prof. Enzo
18) Praticò, prof. Giovanni
19) Rumi, prof. Giorgio
20) Spadolini, sen. prof. Giovanni
21) Tassoni, prof. Giovanni
22) Venturi, prof. Franco
23) Vitale, prof. Maurizio
24) Wandruszka, prof. Adam

CLASSE DI SCIENZE MATEMATICHE FISICHE E NATURALI

Residenti:

1) Casarini, prof. Angelo
2) Coen prof. Salvatore
3) Colorni prof. Angelo
4) Gandolfi, prof. Mario
5) Pavesi, ing. Mario
6) Volpi Ghirardini, ing. Livio
7) Zanca, dott. Attilio

Non residenti:

8) Bellani, prof. Luigino
9) Bertotti, prof. Bruno

10) Calvi, ing. Renato
11) Castagnoli, prof. Carlo
12) Coppi, prof. Bruno
13) Datei, prof. Claudio
14) Dina, prof. Mario Alberto
15) Enzi, prof. Giuliano
16) Nonfarmale, prof. Ottorino
17) Orlandini, prof. Ivo
18) Perry, prof. Samuel Victor
19) Pinelli, prof. Paolo
20) Possati, prof. Leonardo
21) Premuda, prof. Loris
22) Ricci, prof. Renato Angelo
23) Rubbia, prof. Carlo
24) Siliprandi, prof. Noris
25) Zanini, prof. Alessandro
26) Zannini, prof. Giuseppe
27) Zanobio, prof. Bruno

ACCADEMICI D'ONORE

A vita:

1) Baldini, prof. Umberto
2) Baschieri, dott. Corrado
3) Bellù, prof. Adele
4) Borzi, prof. Italo
5) Genovesi, avv. Piero
6) Leone, sen. prof. Giovanni
7) Pacchioni, dott. Pier Maria
8) Paolucci, dott. Antonio
9) Van Nuffel, prof. Robert O. J.

Pro tempore muneris:

1) Il Prefetto della Provincia di Mantova: dott. Carlo Cardamone
2) Il Vescovo della Diocesi di Mantova: ecc. mons. Egidio Caporello
3) Il Sindaco della città di Mantova: avv. Sergio Genovesi
4) Il Soprintendente ai Beni Artistici e Storici delle Provincie di Mantova Brescia Cremona: prof. Aldo Cicinelli
5) Il Soprintendente ai Beni Ambientali e Architettonici delle Provincie di Brescia Cremona Mantova: dott. arch. Ruggero Boschi

SOCI CORRISPONDENTI

Classe di Lettere ed Arti:

1) Bazzotti, prof. Ugo
2) Bonfanti, dott.ssa Marzia
3) Brown, prof. Clifford
4) Caramaschi, prof. Enzo
5) Carpeggiani, prof. Paolo
6) Coccia, prof. Michele
7) Dal Prato, prof. Alessandro
8) Erbesato, dott. Gian Maria
9) Fiorini Galassi, prof.ssa Maria Grazia
10) Genovesi, prof. Adalberto
11) Grassi, prof.ssa Maria Giustina
12) Piva, dott. Paolo
13) Roffia, dott.ssa Elisabetta
14) Schiatti, prof. Serafino
15) Seguri prof. Albano

Classe di Scienze Morali

1) Bini, dott. Italo
2) Brunelli, prof. don Roberto
3) Carra, dott. Gilberto
4) Castelli dott. Enrico
5) Curto, prof. Silvio
6) Gualtierotti, avv. Piero
7) Navarrini, dott. Roberto
8) Nobis, dott. Enrico
9) Nuvoletti, dott. Giovanni
10) Pescasio, avv. Luigi
11) Rimini, avv. Cesare

Classe di Scienze Matematiche Fisiche e Naturali:

1) Barbara, prof. Luigi
2) Brusamolin Mantovani, prof.ssa Anna
3) Docimo, prof. Rocco
4) Li Voti, prof. Pietro
5) Pareschi, dott. Giancarlo
6) Ruberti, prof. Ugo

DALLA RIFORMA DI MARIA TERESA AD OGGI

SERIE DEI PREFETTI E PRESIDENTI

N.B.: Il titolo di Prefetto fu usato dal 1767 al 1797 e dal 1799 al 1934; il titolo di Presidente dal 1797 al 1799 e dal 1934 ad oggi.

Conte Carlo Ottavio di Colloredo	1767-1786
Conte Giambattista Gherardo d'Arco	1786-1791
Conte Girolamo Murari dalla Corte	1792-1798
Avv. Angelo Petrozzani	1798-1801
Conte Girolamo Murari dalla Corte	1801-1832
Conte Federico Cocastelli marchese di Montiglio	1834-1847
Marchese Antonio dei conti Guidi di Bagno	1847-1865
Conte Adelelmo Cocastelli marchese di Montiglio	1865-1867
Conte Giovanni Arrivabene	1867-1881
Prof. Giambattista Intra	1881-1907
Prof. Ing. Antonio Carlo Dall'Acqua	1907-1928
Prof. Pietro Torelli	1929-1948
Prof. Eugenio Masè Dari	1948-1961
Prof. Vittore Colorni	1961-1972
Prof. Eros Benedini	1972-1991
Prof. maestro Claudio Gallico	1991

ACCADEMICI DEFUNTI

Giovanni Praticò

È morto l'ultimo giorno di aprile 1993 Giovanni Praticò, Accademico non residente della Classe di Scienze Morali, a Milano dove continuò a risiedere dopo il pensionamento.

Era nato a Roccella Jonica il 15 maggio 1909, ma si era ben presto trasferito a Milano, presso una sorella sposata, per continuare gli studi liceali, libero di seguire più il suo estro che una severa disciplina scolastica. Ciò lo portò a cercare l'autonomia, per continuare gli studi, entrando nella Pubblica Sicurezza con un impiego che gli permettesse di proseguire l'Università.

Ma le vicende belliche rallentarono questo suo progetto così che poté laurearsi, ma intanto dovette accumulare con il servizio attivo anche 31 mesi di servizio militare e quasi tre anni di prigionia con due campagne di guerra.

Iniziò con la laurea in giurisprudenza la carriera archivistica e nel 1947 venne a Mantova con la famiglia all'Archivio di Stato ove fu impiegato in qualità di Direttore fino al 1956. Chiese in quell'anno di passare alla Sovrintendenza Archivistica di Liguria, Lunigiana e Sardegna, come si diceva allora, e diresse di fatto a Genova, come funzionario più elevato di grado, l'ufficio fino al 1959, quando vinse il concorso per il conferimento di Sovrintendente Archivistico. Nel 1966 ebbe il trasferimento alla Direzione dell'Archivio di Stato di Vercelli, con l'incarico di avviare le pratiche per l'istituzione dell'Archivio di Stato di Novara. Completò tale incarico quando già aveva ottenuto di passare alla Sovrintendenza Archivistica della Lombardia nel luglio del 1968.

L'elenco dei documenti inviati al Ministero per un concorso per titoli del 22 dicembre 1956 permette ora di conoscere i suoi articoli ed estratti, gli studi e le ricerche fatte riguardo la storia di Mantova e del suo Archivio. Le sue pubblicazioni, che gli valsero il titolo di Accademico, costellano sempre più numerose un arco di tempo che dal 1949 culmina nel 1956.

Nonostante i molteplici impegni, presenziò puntuale alle Assemblee dell'Accademia Virgiliana, lieto di ritrovare gli amici di un periodo che ricordava sempre con piacere. Resta traccia della sua partecipazione, anche quando lasciò Mantova, nella Comunicazione redatta in occasione del Convegno su Pietro Torelli nel 1980. I colleghi archivisti ricordano le sue reminiscenze mantovane, che affioravano spesso nei suoi discorsi.

Nel 1973, rimasto da poco vedovo, chiese il pensionamento per dedicarsi al figlio, sempre più cagionevole di salute. Già nel 1989, in occasione di una sua visita all'Accademia, fu colto da malore; quest'anno ci ha definitivamente lasciati suscitando un sentimento di vivo cordoglio in quanti lo hanno conosciuto.

Adele Bellù

PUBBLICAZIONI

PUBBLICAZIONI DELL'ACCADEMIA

N.B. - *Le pubblicazioni sono distribuite dalla Casa Editrice Leo S. Olschki di Firenze. I volumi segnati con l'asterisco non sono più disponibili.*

SERIE MONUMENTA

Volume I - P. TORELLI, *L'Archivio Gonzaga di Mantova*, vol. I, 1920*.

Volume II - A. LUZIO, *L'Archivio Gonzaga di Mantova (La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga)*, vol. II, 1922*.

Volume 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.

Volume 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*.

Volume II - VIRGILIO, *L'Eneide*, tradotta da G. ALBINI, 1921*.

Volume III - R. QUAZZA, *Mantova e Monferrato nella politica europea alla vigilia della guerra per la successione (1624-1627)*, 1922*.

Volume IV - G. G. BERNARDI, *La musica nella Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, 1923*.

Volume V - R. QUAZZA, *La guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1628-1631)*, vol. I., 1926*.

Volume VI - R. QUAZZA, *La guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1628-1631)*, vol. II, 1926*.

Volume VII - P. TORELLI, *Un comune cittadino in territorio ad economia agricola*, vol. I, 1930*.

Volume VIII - A. DAL ZOTTO, *Vicus Andicus (Storia critica e delimitazione del luogo natale di Virgilio)*, 1930.

Volume IX - *Studi Virgiliani*, 1930.

Volume X - C. FERRARINI, *Incunabulorum quae in Civica Bibliotheca Mantuana adservantur Catalogus*, 1937.

Volume XI - P. VERGILI MARONIS, *Bucolica, Georgica, Aeneis («Vergilius»)*, a cura di G. ALBINI e G. FUNAIOLI, 1938.

Volume XII - P. TORELLI, *Un comune cittadino in territorio ad economia agricola*, vol. II, 1952.

ATTI E MEMORIE - PRIMA SERIE

Anno	1863	edito nel 1863*
Anno	1868	edito nel 1868
Biennio	1869-70	edito nel 1871*
Biennio	1871-72	edito nel 1874*
Triennio	1874-75-76	edito nel 1878*
Biennio	1877-78	edito nel 1879*
Biennio	1879-80	edito nel 1881*
Anno	1881	edito nel 1881*
Anno	1882	edito nel 1882
Biennio	1882-83 e 1883-84	edito nel 1884*
Biennio	1884-85	edito nel 1885*
Biennio	1885-86 e 1866-87	edito nel 1887*
Biennio	1887-88	edito nel 1889*
Biennio	1889-90	edito nel 1891*
Biennio	1891-92	edito nel 1893*
Biennio	1893-94	edito nel 1895*
Biennio	1895-96	edito nel 1897*
Anno	1897	edito nel 1897*
Anno	1897-98	edito nel 1899*
Biennio	1899-1900	edito nel 1901*
Biennio	1901-02	edito nel 1903*
Anno	1903-04	edito nel 1904*
Anno	1904-05	edito nel 1905*
Anno	1906-07	edito nel 1908*

ATTI E MEMORIE - NUOVA SERIE

Volume I - Parte I	edito nel 1908*
Volume I - Parte II	edito nel 1909*
Volume II - Parte I	edito nel 1909*
Volume II - Parte II	edito nel 1909
Volume II - Appendice	edito nel 1910
Volume III - Parte I	edito nel 1910
Volume III - Parte II	edito nel 1911
Volume III - Appendice I	edito nel 1911
Volume III - Appendice II	edito nel 1911
Volume IV - Parte I	edito nel 1911*
Volume IV - Parte II	edito nel 1912
Volume V - Parte I	edito nel 1913
Volume V - Parte II	edito nel 1913
Volume VI - Parte I-II	edito nel 1914
Volume VII - Parte I	edito nel 1914
Volume VII - Parte II	edito nel 1915
Volume VIII - Parte I	edito nel 1916
Volume VIII - Parte II	edito nel 1919

Volume IX-X . . . . . edito nel 1920
Volume XI-XIII . . . . . edito nel 1921*
Volume XIV-XVI . . . . . edito nel 1923*
Volume XVII-XVIII . . . . . edito nel 1925
Volume XIX-XX . . . . . edito nel 1929*
Volume XXI . . . . . edito nel 1929
Volume XXII (Celebrazioni Bimillenarie Virgiliane) . . . edito nel 1931
Volume XXIII . . . . . edito nel 1933
Volume XXIV . . . . . edito nel 1935
Volume XXV . . . . . edito nel 1939
Volume XXVI . . . . . edito nel 1943*
Volume XXVII . . . . . edito nel 1949
Volume XXVIII . . . . . edito nel 1953
Volume XXIX . . . . . edito nel 1954
Volume XXX . . . . . edito nel 1958
Volume XXXI . . . . . edito nel 1959
Volume XXXII . . . . . edito nel 1960
Volume XXXIII . . . . . edito nel 1962
Volume XXXIV . . . . . edito nel 1963
Volume XXXV . . . . . edito nel 1965
Volume XXXVI . . . . . edito nel 1968
Volume XXXVII . . . . . edito nel 1969
Volume XXXVIII . . . . . edito nel 1970
Volume XXXIX . . . . . edito nel 1971
Volume XL . . . . . edito nel 1972
Volume XLI . . . . . edito nel 1973
Volume XLII . . . . . edito nel 1974
Volume XLIII . . . . . edito nel 1975
Volume XLIV . . . . . edito nel 1976
Volume XLV . . . . . edito nel 1977
Volume XLVI . . . . . edito nel 1978
Volume XLVII . . . . . edito nel 1979
Volume XLVIII . . . . . edito nel 1980
Volume XLIX . . . . . edito nel 1981
Volume L . . . . . edito nel 1982
Volume LI . . . . . edito nel 1983
Volume LII . . . . . edito nel 1984
Volume LIII . . . . . edito nel 1985
Volume LIV . . . . . edito nel 1986
Volume LV . . . . . edito nel 1987
Volume LVI . . . . . edito nel 1988
Volume LVII . . . . . edito nel 1989
Volume LVIII . . . . . edito nel 1990
Volume LIX . . . . . edito nel 1991
Volume LX . . . . . edito nel 1992
Volume LXI . . . . . edito nel 1993

ATTI E MEMORIE - SERIE SPECIALI

Classe di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali

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

N. 2 - G. CARRA e A. ZANCA, *Gli statuti del collegio dei medici di Mantova del 1559*, pubblicato 1977.

N. 3 - *Sulle infermità dei cavalli.* Dal codice di Zanino de Ottolengo (secolo XV), trascritto e collazionato da G. CARRA e C. GOLINELLI, pubblicato 1991

N. 4 - *Grandi modelli scientifici del Novecento*, pubblicato 1990.

N. 5 - S. ENZI e A. ENZI, *Il Tempo misurato*, pubblicato 1993.

Classe di Scienze Morali

N. 1 - M. VAINI, *Ricerche Gonzaghesche (1189 - inizi sec. XV)*, pubblicato 1993.

Classe di Lettere ed Arti

N. 1 - *Quattro lezioni su Orazio*, di E. PARATORE, P. A. GRIMAL, A. GRILLI, G. D'ANNA (nell'occasione del bimillenario della morte) ed. Leo S. Olschki, pubblicato 1993.

ALTRE PUBBLICAZIONI

Primo saggio di Catalogo Virgiliano, pubblicato 1882*.

Album Virgiliano, pubblicato 1883*.

L. MARTINI, *Il Confortatorio di Mantova negli anni 1851, '52, '53, '55*, con introduzione e note storiche di A. REZZAGHI, volumi due, pubblicato 1952*.

IV Centenario dell'Accademia Virgiliana, discorso celebrativo di V. COLORNI e cerimonia del 6 luglio 1963*.

Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti, atti del convegno organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell'Accademia Virgiliana (25-26 aprile 1972), pubblicato 1974: a cura dell'Accademia Virgiliana □.

G. ARRIVABENE, *Compendio della storia di Mantova (1799-1847)*, a cura di R. GIUSTI, pubblicato 1975.

Il Lombardo-Veneto (1815-1866) sotto il profilo politico, culturale, economico-sociale, atti del convegno storico a cura di R. GIUSTI, pubblicato 1977.

Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento, atti del convegno organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dall'Accademia Virgiliana con la collaborazione della città di Mantova sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana Giovanni Leone (6-8 ottobre 1974), pubblicato 1977: a cura dell'Accademia Virgiliana□.

G. SISSA, *Storia di Pegognaga*, 1979; seconda edizione ampliata, pubblicato 1980.

Convegno di studio su Baldassarre Castiglione nel quinto centenario della nascita (7-8 ottobre 1978), atti a cura di E. BONORA, pubblicato 1980.

Mons. Luigi Martini e il suo tempo (1803-1877): Convegno di studi nel centenario della morte (14-16 ottobre 1978), organizzato dall'Accademia Virgiliana e dalla Diocesi di Mantova, atti a cura di mons. L. Bosio e don G. Manzoli, pubblicato 1980*.

Catalogo di opere a stampa di Virgilio dei secoli XVI-XVII-XVIII (Biblioteca dell'Accademia Nazionale Virgiliana), a cura di mons. L. Bosio e G. Rodella, 1981*.

Atti del convegno di studi su Piero Torelli nel centenario della nascita (17 maggio 1980), pubblicato 1981.

Regione autonoma Valle d'Aosta, *Bimillenario Virgiliano: Premio internazionale Valle d'Aosta 1981*, pubblicato Aosta 1982, con introduzione del Presidente dell'Accademia Virgiliana E. Benedini.

Nel bimillenario della morte di Virgilio, pubblicato 1983.

G. Sissa, *Storia di Gonzaga*, pubblicato 1983□.

Armamentario chirurgico del XVIII secolo (Museo Accademico Virgiliano), catalogo con testo a cura di A. Zanca, ricerche archivistiche di G. Carra, pubblicato 1983.

L'essenza del ripensamento su Virgilio: tavola rotonda tenuta il 9 ottobre 1982, pubblicato1983.

Atti del convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio (19-24 settembre 1981), volumi 2, pubblicato 1984.

Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova, atti del convegno organizzato dall'Accademia Nazionale Virgiliana (6-9 ottobre 1983), ed. Silvana, pubblicato 1985.

E. Benedini, *Compendio della storia dell'Accademia Nazionale Virgiliana*, pubblicato 1987.

Il restauro nelle opere d'arte, atti del convegno, (maggio-giugno 1984), pubblicato 1987.

Scienza e umanesimo, atti del convegno, (14-15-16 settembre 1985), pubblicato 1987.

L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri, atti del convegno (21-22-23 maggio 1987), pubblicato 1988.

L'Austria e il Risorgimento mantovano, atti del convegno (19-20 settembre 1986), pubblicato 1989.

Gli etruschi a nord del Po, atti del convegno (4-5 ottobre 1986), pubblicato 1989.

Storia della Medicina e della Sanità in Italia nel centenario della prima legge sanitaria, atti del convegno (3 dicembre 1988), pubblicato 1990.

La repubblica romana da Mario e Silla a Cicerone e Cesare, atti del convegno (5, 7-8-9 ottobre 1988), pubblicato 1990.

Giulio Romano, atti del convegno internazionale di studi su «Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento» (1-5 ottobre 1989), pubblicato 1989.

La storia, la letteratura e l'arte a Roma da Tiberio a Domiziano, atti del convegno (4-7 ottobre 1990), pubblicato 1992.

Teofilo Folengo nel quinto centenario dalla nascita, atti del convegno (26-29 settembre 1991) ed. Leo S. Olschki, pubblicato 1993.

Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta, atti del convegno (Sabbioneta - Mantova, 12-13 ottobre 1991), pubblicato 1993.

Catalogo delle dissertazioni manoscritte. Accademia Reale di Scienze e Belle Lettere di Mantova (sec. XVIII), a cura di L. GRASSI e G. RODELLA, pubblicato 1993.

IN CORSO DI STAMPA:

Mantova e l'antico Egitto, da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi, atti del convegno (23-24 maggio 1992).

Storia, letteratura ed arte a Roma nel II sec. d.C., atti del convegno (8-9-10-11 ottobre 1992).

Le tecnologie informatiche al servizio della società, atti del convegno (11 giugno 1993).

INDICE

ATTI

Relazione del Presidente all'Assemblea ordinaria del 27 marzo 1993 . . . . . p. 7

Relazione del Presidente all'Assemblea ordinaria e speciale del 13 novembre 1993. . . . . p. 13

MEMORIE

Alberto Palmucci, *Corito-Tarquinia e il Porto dei Ceretani* . p. 19

Livio Volpi Ghirardini, *La 'Porta dei Sette cieli', numeri e geometrie del portico principale di Sant'Andrea in Mantova* . . . . . p. 37

Adalberto Genovesi, *Due imprese musicali di Isabella d'Este* p. 73

Carmelo Alberti, *La città delle inquietudini - Goldoni a Mantova negli anni della riforma*. . . . . p. 103

Donatella Basutto, Maura Manzelle, *Fonti documentarie per lo studio del Palazzo de la Favorita* . . . . p. 117

Francesca Tollini, *Isaia Visentini: profilo di un demologo mantovano del secolo XIX attraverso una lettura comparata delle sue fiabe* . . . . . p. 171

CORPO ACCADEMICO

Cariche accademiche . . . . . p. 201

Corpo accademico . . . . . p. 203

Accademici defunti . . . . . p. 209

PUBBLICAZIONI

Pubblicazioni dell'Accademia . . . . . p. 213

Direttore responsabile: prof. maestro Claudio Gallico, Presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana

Segretario generale accademico: mons. Ciro Ferrari

Reg. Trib. Mantova n. 119 del 29.8.1966

Finito di stampare
nel mese di giugno 1994
dalla Tipografia Grassi di Mantova.