

ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA  
DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

# ATTI E MEMORIE

Nuova serie - Volume LXV



MANTOVA 1997



A T T I



RELAZIONE DEL PRESIDENTE  
ALL'ASSEMBLEA ORDINARIA DEL 22 MARZO 1997

Dopo l'esposizione del rendiconto finanziario dell'esercizio 1996 e la relazione dei Revisori dei conti, ho il dovere e il piacere di riferire al Collegio accademico gli avvenimenti più significativi occorsi durante l'anno passato. Li espongo, come sempre, in modo compendioso e sistematico.

ATTIVITÀ CULTURALI

Il 10 febbraio l'Accademico Giovanni D'Anna inaugurò l'Anno accademico con una conferenza su "Virgilio storia di un conflitto interiore"; nella medesima adunanza Folco Quilici presentò la videoregistrazione del suo documentario "Virgilio 2000 anni" restaurato dall'originale del 1981 a cura dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Mantova.

Il 2 marzo l'Accademico Giorgio Bernardi Perini presentò il primo numero della rivista «Quaderni folenghiani». Va rammentato che la nostra Accademia detiene ancora la guida del "Comitato nazionale per le celebrazioni di Teofilo Folengo nel V anniversario della nascita (1491)".

Il 15 marzo l'Accademico Paolo Pinelli tenne la conferenza su "Il filo del discorso: errori e correzioni del comportamento". All'adunanza intervenne con un contributo il prof. Vittorino Andreoli; e presenziarono fisiologi, neurologi e neuroabilitatori.

Il 23 marzo l'Accademia promosse un concerto di musiche di Mozart, dell'orchestra da camera "Salieri", direttore Tamas Pál; solisti i pianisti Enrica Ciccarelli e Jeffrey Swann (in collaborazione con la Fondazione R. Romanini di Brescia e la Società dei concerti di Milano). Con l'occasione si voleva festeggiare il compimento dei grandi lavori di rinnovamento della sede accademica.

Un'adunanza accademica dedicata a Guglielmo Marconi si svolse l'11 aprile. Intervennero gli esperti ospiti Rosangela Barone e Carla de Petris; seguirono letture dal dramma dello scrittore irlandese Brian Friel *Dancing at Lughnasa*, imperniato sull'invenzione e il 'mito' della radio, da parte di attori della Accademia teatrale "Campogalliani", guidati dal Socio Aldo Signoretti.

Il 4 maggio ebbe luogo presentazione alla stampa del Convegno "Natura-Cultura", con un'interessante prolusione del Socio prof. Giuseppe Olmi.

Il 13 e 14 settembre si svolse in Accademia il primo seminario organizzato dal costituendo "Centro Studi Leon Battista Alberti", promosso dal Socio prof. Arturo Calzona. Fu frequentato da un drappello di eminenti studiosi e docenti italiani e stranieri.

Fra il 5 e l'8 ottobre fu celebrato il Convegno internazionale di studi su "Natura-Cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini"; numerosa l'affluenza di studiosi e cultori; eccellenti i risultati scientifici. Il tema del Convegno riuniva per la prima volta indirizzi di studio svolti altrove in modo settoriale. Molti ospiti hanno auspicato che la nostra Accademia

divenga un punto di riferimento e di incontro permanente per i cultori di quella disciplina.

L'Università di Bonn, nella persona dell'illustre prof. Günter Schweikhart chiese e ottenne, con nostro vivo compiacimento, di svolgere nella nostra sede il 15 e 16 ottobre un seminario su "Il Rinascimento in Italia e la sua recezione europea", riservato a docenti e studenti di quell'Ateneo in visita nella nostra città.

L'Accademia accettò anche di collaborare al Convegno "La battaglia di Castiglione del 5 agosto 1796. L'amministrazione napoleonica dell'Alto Mantovano (1796-1799)", svolto a Castiglione delle Stiviere il 19 ottobre. Vi intervennero con contributi propri gli Accademici Gallico e Signorini.

Il 16 novembre fu presentato il volume *Archeologia di un ambiente padano: San Lorenzo di Pegognaga (Mantova)*, edito dalla nostra Accademia: relatori i professori Gemma Sena Chiesa e Angelo Maria Ardovino.

Fra settembre e ottobre l'Accademia inoltre ha fornito una pur modesta cooperazione all'allestimento della commedia secentesca di Giovan Battista Andreini *Amore nello specchio*, eccezionalmente inscenata nella Sala degli Specchi di Palazzo Ducale: vi presenziarono gli ospiti del Convegno "Natura-Cultura".

#### EDITORIA

Nel gennaio apparvero due pubblicazioni dell'Accademia: *Attualità in tema di diagnostica e terapia delle malattie allergiche*, Atti del convegno svolto qui il 22 ottobre 1994, con interventi di Giovanni Lattuada e Francesca Corsini, Luigi Gobio Casali, Ciro Gallo, Giuseppe Vighi, Claudio Ortolani, Mario Zanca, Mario Castelli, Attilio Zanca; e il *Catalogo dei periodici posseduti dall'Accademia Nazionale Virgiliana*, compilato da Elisa Manerba.

In settembre apparve a stampa *Archeologia di un ambiente padano: San Lorenzo di Pegognaga (Mantova)*: un insieme di studi specialistici coordinati dall'Accademica Anna Maria Tamassia. Vi hanno collaborato gli studiosi Federico Biondani, Pier Paolo Bonacini, Alfredo Buonopane, Mauro Calzolari, Stefano Cremonini, Antonietta Ferraresi, Paola Giovetti, Stefania Jorio, Elisabetta Roffia, Katia Tamassia, Alessandra Toniolo, Cristina Troso.

Lo stesso mese è pure uscito il volume LXIII (1995) dei nostri «Atti e Memorie»: vi figurano studi di Wendell Clausen, Alberto Grilli, Howard Saalman, Maria Teresa Sambin de Norcen, Luigi Lonardo, Rodolfo Signorini, Lucio Cristante, Marzia Bonfanti; oltre alle consuete rubriche.

L'Accademia ha inoltre partecipato, in collaborazione con l'Associazione "Amici di Merlin Cocai", alla pubblicazione della ristampa anastatica della splendida edizione settecentesca dell'*Opus macaronicum* (Mantova, 1768-71) di Teofilo Folengo.

È ora in corso la pubblicazione degli Atti dei convegni su Monteverdi e su Alberti, importantissimi e molto attesi. Non pochi altri impegni editoriali sono in vista: gli Atti dell'ultimo convegno sulla cultura latina pagana tra terzo e quinto secolo d.C., e di "Natura-Cultura". Si va anche preparando il volume degli indici dei nostri «Atti e Memorie».

## NOTE DI CRONACA

In gennaio ci furono consegnate le bellissime medaglie coniate sul modello creato da Alessandro Dal Prato, in due metallizzazioni, argento e bronzo. Esse sono destinate sia a collaboratori o amici aventi particolari benemeritenze nei riguardi della Accademia, sia a collezionisti che le vogliono eventualmente comprare.

Il primo marzo fu discussa in tribunale la causa promossa dall'Accademia avverso l'Istituto Nazionale per la Previdenza Sociale, per l'annosa controversia sui contributi da noi versati all'INPS, e secondo l'Accademia non dovuti; la sentenza fu depositata il 28 maggio: la nostra domanda è stata respinta. Fu deciso il ricorso in Cassazione.

Nel mese di marzo si conclusero i lavori di riassetto della sede accademica iniziati nel 1995.

Il 23 maggio, in vista della imminente mostra delle opere di Domenico Fetti in Palazzo Te, il Presidente andò a incontrare il Soprintendente prof. Aldo Cicinelli. Com'è noto, opere del Fetti conservate in Palazzo Ducale sono di proprietà della Accademia Virgiliana. L'incontro fu seguito da invii di documenti archivistici e scambi di lettere; l'esito dei passi compiuti fu positivo, al fine di conseguire il riconoscimento del diritto di proprietà delle tele. Questa risultò per esempio nelle cartellinature delle opere esposte al Te, come si legge anche nel *Catalogo della mostra* a p. 152.

In giugno, il 4 fu pubblicato dalla Gazzetta Ufficiale n. 138 (14/6/96) il decreto di approvazione delle modifiche che il Collegio Accademico ha deciso di approvare allo Statuto. Il nuovo Statuto integrato è stato stampato e inviato a tutti i membri della Accademia.

Il 21 luglio il diploma con sigillo imperiale assegnato all'Accademia da Maria Teresa d'Austria, oggi gravemente ammalorato, è stato fatto pervenire all'Istituto centrale per la patologia del libro a Roma, dove ancora si trova, per un adeguato restauro conservativo. Frattanto prosegue il complesso e alquanto misterioso iter burocratico finalizzato al restauro di un certo numero di nostri libri bisognosi di cure.

A seguito delle osservazioni emerse durante il seminario del 13 e 14 settembre, l'Accademia ha deciso di mutare il rapporto istituito inizialmente con la Société Internationale L. B. Alberti di Parigi. Il nuovo assetto istituzionale del Centro, che qui mantiene la sua sede, gode di autonomia gestionale.

In qualche occasione l'Accademia ha offerto, come sempre, ospitalità in Sala ovale a degne istituzioni che l'hanno richiesta.

## BIBLIOTECA, MUSEO, ARCHIVIO, SEGRETERIA

Continua attivamente la collaborazione con il Servizio bibliotecario nazionale per la catalogazione dei nostri fondi librari tramite la Biblioteca Comunale di Mantova, con la sovvenzione della Regione Lombardia. Il rapporto informatico consente naturalmente ai nostri studiosi di accedere alla banca dei dati bibliografici nazionale. Un operatore specializzato, fornito per contratto

dalla cooperativa 'Charta', lavora al nostro computer. Rimane da completare il riordino e la catalogazione delle carte e dei volumi dell'Archivio storico accademico, alla cui realizzazione ci impegnamo.

Il servizio di segreteria è stato lodevolmente espletato dalla signora Viviana Rebonato, distaccata dal Comune di Mantova per una prestazione *part time*. La gestione è coadiuvata, per la parte contabile, dalla esperta signora Natalina Carra, che coopera, come altri occasionalmente.

#### ACCADEMICATI

Il 29 giugno furono scrutinate le schede per l'elezione di Accademici. Risultarono eletti accademici ordinari per la Classe di Lettere e Arti il prof. Vittorio Sermoni, e per la Classe di Scienze morali i professori David Chambers e Alberto Tenenti.

Risultarono eletti Soci corrispondenti per la Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali i professori Enzo Bonora e Alberto Rimini, per la Classe di Lettere e Arti l'arch. Roberto Soggia e per la Classe di Scienze morali i professori Giuseppe Olmi e Carlo Prandi.

Durante il 1996 sono scomparsi gli Accademici Gianandrea Gavazzeni e Pierre Antoine Grimal; accomuniamo il celebre direttore d'orchestra e saggista, e l'illustre latinista nel rimpianto più sentito.

Organico dell'Accademia, oggi 22 marzo 1997.

#### *Accademici ordinari*

##### — Classe di Lettere e Arti

Accademici	29 su 30		
Residenti	10	Posti vacanti	0
Non residenti	19	Posti vacanti	1

##### — Classe di Scienze morali

Accademici	27 su 30		
Residenti	10	Posti vacanti	0
Non residenti	17	Posti vacanti	3

##### — Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali

Accademici	30 su 30		
Residenti	10	Posti vacanti	0
Non residenti	20	Posti vacanti	0

Totale ordinari                    86 su 90

#### *Accademici d'onore a vita*

Accademici                        9 su 10

*Accademici d'onore pro tempore*

Accademici 7 su 10

*Soci corrispondenti*

— Classe di Lettere e Arti			
Soci	17 su 20	Posti vacanti	3
— Classe di Scienze morali			
Soci	15 su 20	Posti vacanti	5
— Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali			
Soci	9 su 20	Posti vacanti	11

\* \* \*

*Elezioni del Consiglio di Presidenza e dei Consigli delle Classi dell'Accademia Nazionale Virgiliana*

Il giorno 22 marzo 1997, con inizio alle ore 17,30, si sono svolte le elezioni del Consiglio di Presidenza dell'Accademia Nazionale Virgiliana, con la sovrintendenza del prof. Roberto Gianolio affiancato dal prof. Rodolfo Signorini come scrutatore.

I votanti sono stati 24. Dallo spoglio delle schede sono risultati eletti i seguenti accademici:

Presidente, prof. Claudio Gallico (con voti 22),  
Vice-Presidente, mons. Ciro Ferrari (con voti 22),  
Segretario Generale, dott. Attilio Zanca (con voti 22).  
Una scheda bianca.

Si sono svolte, subito dopo, le elezioni del Consigli delle singole classi.

I votanti per l'elezione del Consiglio della Classe di Lettere ed Arti sono stati 11. Sono risultati eletti:

Presidente, prof. Giorgio Bernardi Perini (con voti 10),  
Vice-Presidente, dott. Anna Maria Tamassia (con voti 11),  
Segretario, prof. Rodolfo Signorini (con voti 10),  
Rappresentante di Classe nel Consiglio di Presidenza, dott. Anna Maria Tamassia (con voti 9).

I votanti per l'elezione del Consiglio della Classe di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali sono stati 6. Sono risultati eletti:

Presidente, ing. Mario Pavesi (con voti 6),  
Vice-Presidente, ing. Livio Volpi Ghirardini (con voti 5),  
Segretario, prof. Mario Castelli (con voti 5),  
Rappresentante di Classe nel Consiglio di Presidenza, ing. Livio Volpi Ghirardini (con voti 5).

I votanti per l'elezione del Consiglio della Classe di Scienze Morali sono stati 6. Sono risultati eletti:

Presidente, prof. Roberto Gianolio (con voti 4).  
Vice-Presidente, prof. Adalberto Genovesi (con voti 4),  
Segretario, prof. Roberto Navarrini (con voti 4).  
Non è stato votato il Rappresentante di Classe nel Consiglio di Presidenza.

Il giorno 19 aprile 1997 si sono riuniti gli accademici della Classe di Scienze Morali per eleggere il Rappresentante di Classe nel Consiglio di Presidenza. I votanti sono stati 5 ed è risultato eletto il prof. Roberto Navarrini (con voti 5).

RELAZIONE DEL PRESIDENTE  
ALL'ASSEMBLEA ORDINARIA DEL COLLEGIO ACCADEMICO  
DEL 22 NOVEMBRE 1997

Propongo una sintesi in ordine cronologico degli avvenimenti accademici nei mesi trascorsi del 1997, rinviando un'esposizione sistematica al futuro consuntivo annuale del 1998.

L'attività culturale pubblica ebbe inizio con la consueta *Lectura Vergili*, tenuta dall'accademico Vittorio Sermonti sul tema "Virgilio al limbo" il 1° febbraio. Ma già il 17 gennaio l'Accademia aveva radunato in sede un gruppo di studiosi di Leon Battista Alberti.

Il 15 febbraio ebbe luogo a Pozzolengo, nella Sala consigliare del Comune, la presentazione del volume *La battaglia di Castiglione del 5 agosto 1796. L'amministrazione napoleonica dell'alto mantovano (1796-1799)*, atti del convegno del 19 ottobre 1996, che aveva avuto la collaborazione dell'Accademia e al quale avevano partecipato Accademici mantovani.

Nel febbraio avemmo la sgradevole sorpresa di sapere che era scaduto il termine per la presentazione delle domande di ammissione al contributo triennale del Ministero dei Beni culturali. Nessuno aveva segnalato la scadenza e nessuno qui è tenuto a leggere la G.U. Siamo corsi ai ripari con la domanda di contributo annuale. Informo che in due anni esso è piombato da lire 75.000.000 a lire 30.000.000.

Il 1° marzo ospitammo l'incontro internazionale su "Le vie della vicinanza: letteratura di frontiera, strumento di conoscenza e crescita civile", promosso dal Premio letterario Giuseppe Acerbi di Castel Goffredo.

In quel mese furono scrutinate schede di elezioni: risultarono eletti il prof. Corrado Vivanti, ordinario della Classe di Scienze morali, e il prof. Guglielmo Gorni, ordinario della Classe di Lettere e Arti.

Il giorno 22 marzo si sono svolte le elezioni per il Consiglio di Presidenza. Risultarono eletti Presidente il prof. Claudio Gallico, Vicepresidente mons. Ciro Ferrari, Segretario generale il dott. Attilio Zanca. E inoltre dalle Classi, il prof. Giorgio Bernardi Perini, la dott.ssa Anna Maria Tamassia, l'ing. Mario Pavesi, l'ing. Livio Volpi Ghirardini, il prof. Roberto Gianolio, il prof. Roberto Navarrini.

Durante la prima riunione del Consiglio fu nominato bibliotecario il prof. Adalberto Genovesi.

Il 27 marzo si costituì il Comitato promotore del Centro studi Leon Battista Alberti, presieduto dal Presidente dell'Accademia; esso si scioglierà al momento della nascita del Centro.

Il 12 aprile fu presentato nel Teatro Bibiena il volume *Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento* di Claudio Gallico; ne parlarono i professori Giorgio Bernardi Perini, Giulio Cattin, Alberto Tenenti.

Nel maggio l'Accademia fu invitata a entrare nel comitato congiunto Mantova-Weingarten, per le onoranze alle reliquie del SS. Sanguè: delegato nostro è il prof. Rodolfo Signorini.

Il 30 di quel mese si svolse in Accademia l'incontro di studio su "Saverio Bettinelli nella cultura del suo tempo", con contributi degli studiosi Ilaria Crotti, Elvio Guagnini, Elena Sala Di Felice e Marco Cerruti. Nel giugno, su motivata richiesta della Presidenza, la Banca Agricola Mantovana ha generosamente donato all'Accademia un modernissimo computer, dotato di ogni aggiornata strumentazione. In seguito a ciò l'Accademia avrà anche un sito proprio in Internet.

Nel settembre, il 27, si svolse il convegno su "Mantova e il suo territorio. Le mura nella pianificazione urbanistica" a cura dell'Associazione per le città murate di Lombardia. La nostra Accademia vi cooperò con un'esposizione nella Sala ovale di nostre vedute delle mura di Mantova e di località del territorio.

Nostri Accademici parteciparono al convegno indetto dagli 'Amici di Merlin Cocai' e da noi pure patrocinato, su "Folengo in Sicilia. Teofilo Folengo e la cultura siciliana della Rinascenza" celebrato a Partinico, Palermo e San Martino delle Scale fra il 2 e il 4 ottobre.

Il 17 ottobre ebbe luogo un'adunanza di studio per la presentazione del primo volume delle *Opere di Niccolò Machiavelli*, curato per Einaudi dall'Accademico prof. Corrado Vivanti. Pronunciarono relazioni gli Accademici Guglielmo Gorni e Alberto Tenenti. Il giorno seguente vi fu nella nostra sede un incontro ad alto livello fra studiosi di Leon Battista Alberti, al fine di determinare gli indirizzi del Centro di imminente fondazione.

Il 25 ottobre l'Accademia promosse il Convegno "Le piante medicinali: dagli usi popolari alla moderna fitoterapia". Interpretato da grandi esperti della materia, riscosse vive adesioni.

In ottobre è uscito a stampa il volume 64 (1996) dei nostri «Atti e Memorie».

Fra 13 e 15 novembre fummo coinvolti nel Convegno internazionale di studi su "Sordello da Goito", svolto a Goito e a Mantova.

Con profondo dispiacere rammento gli illustri Accademici e Amici scomparsi in questi mesi del 1997: Angelo Casarini, Giovanni Battista Pascucci, Adam Wandruszka, Giovanni Battista Borgogno. Li accomuniamo insieme nel rimpianto più sentito.

#### PREVISIONI

E ora, com'è uso, qualche cenno sull'attività culturale del 1998.

L'anno accademico sarà inaugurato con la usuale *Lectura*; sarà tenuta dal prof. Mario Geymonat. Con l'occasione sarà presentato il libro *Flora virgiliana*, a cura di Claudio Gallico, illustrato da Arrigo Giovannini.

In febbraio si terrà la presentazione della nuova edizione critica del *Baldus* di Teofilo Folengo a cura di Mario Chiesa (Torino, U.T.E.T., 1996).

Il 20 marzo l'Accademico Vittorio Sermonetti celebrerà Giacomo Leopardi, nel secondo centenario della nascita.

Il 21 marzo è prevista l'Assemblea ordinaria del Collegio Accademico.

Fra 7 e 10 giugno si svolgerà il Convegno internazionale sul tema "Matematica e architettura". E in novembre celebreremo il convegno "Cultura latina cristiana fra terzo e quinto secolo".

Saranno presentati degnamente i volumi editi frattanto dall'Accademia.

\* \* \*

Con l'esame e l'approvazione del bilancio preventivo per il 1998, udito pure il collegio dei Revisori dei Conti, ebbe termine la seduta ordinaria.

Si svolse poi la seduta speciale, regolarmente convocata per l'elezione di Accademici d'onore. Terminato lo scrutinio delle schede risultarono eletti Accademico d'onore a vita il prof. Ernst H. Gombrich e Accademici d'onore *pro tempore* Gianfranco Burchiellaro, Sindaco di Mantova e Tiziana Gualtieri, Presidente dell'Amministrazione provinciale di Mantova.



MEMORIE



## LE STREGHE E IL ROMANZO D'APULEIO

La funzione delle streghe nelle *Metamorfosi* non può essere colta altro che nella visione d'insieme delle intenzioni che l'autore ha nell'aver concepito il suo romanzo. Questo tanto più perché non può essere stato a caso che Apuleio ha posto l'episodio delle streghe proprio all'inizio del romanzo (1, 8-15).

Intanto è bene tener presente che il romanzo d'Apuleio è come una di quelle Marioske russe, che, se apri il bambolotto, ne trovi dentro un altro uguale, più piccolo. Al grosso canovaccio di Lucio che perde la sua esteriore identità per colpa di *curiositas* e la recupera per intervento divino dopo la sua disperata esperienza corrisponde l'ampia novella di Psiche che, per colpa di *curiositas*, perde Amore e da Amore è salvata.

Due parole a cogliere le due vicende.

Il romanzo ha senso, al di là del puro godimento narrativo (anche qui nulla vieta – come c'insegna Orazio – di *ridendo castigare mores*), appunto come romanzo della *curiositas*: l'ho anche scritto e forse sono il solo che lo abbia detto con tanta recisione. Parlo della *curiositas* latina, non di quella greca (la πολυπραγμοσύνη), che è segno d'irrequietudine, tanto meno della *periergia*, che è l'intrufolarsi dovunque, anche in particolare nelle arti magiche, entrambi termini solo negativi.

Spiego il perché di questa mia insistenza sulla distinzione tra terminologia latina e greca: il modello di Apuleio è il racconto di Lucio da Patre (oggi Patrasso), che noi conosciamo da un breve riassunto del patriarca Fozio (IX secolo) e della parafrasi di Luciano (se di Luciano si tratta) «Lucio o l'asino» (Λούκιος ἢ ὄνος); in questo 'modello' si parla di perversa curiosità (περιεργία), ma, a cose fatte, dopo la trasformazione in asino, che è cercata perché Lukios – lo dico colle sue parole – «perché volevo sapere per esperienza se trasformato da uomo anche nell'anima sarei stato uccello»,<sup>1</sup> essa consiste in quel solo sconsiderato desiderio;<sup>2</sup> forse solo alla fine, o quasi, del racconto luciano vediamo il protagonista «spudorato e interamente preda della curiosità», che ancora

---

<sup>1</sup> Luc. *asin.* 13: πείρα μαθεῖν εἰ μεταμορφωθεὶς ἐξ ἀνθρώπου καὶ τὴν ψυχὴν ὄρνις ἔσομαι.

<sup>2</sup> *Ibid.* 15: ὃ τῆς ἀκαίρου ταύτης περιεργίας.

vuole apprendere qualche cosa di vano (§ 45), tra l'altro senza nessun segno di ravvedimento.

La prima originalità di Apuleio sta proprio nella profonda trasformazione della *curiositas*. Non è vero – come è stato detto (Mette) – che la sua originalità sta nell'approfondimento della *curiositas* nell'XI libro: il romanzo è tutto un grande ciclo della *curiositas*, che compare insistente fin dal suo principio e ne è come il 'Leitmotiv'; se è così, anche la presenza delle streghe acquista un'impostazione particolarmente significativa. Perché *curiositas* ha due accezioni,<sup>3</sup> una positiva e una – la più diffusa – negativa: è questa seconda forma che ci porta nel male e nel male sono anche le streghe.

I termini *curiosus* e *curiositas* compaiono per la prima volta già nel II capitolo del libro (a 1,2) e fin da come Lucio definisce se stesso ci si rende conto che la sua qualità d'essere *curiosus* non è casuale, ma fondamentale:

non quidem *curiosum*, sed qui velim scire vel cuncta vel certe plurima.

«non proprio *curiosus*, ma uno che vorrebbe sapere o tutto quanto o di sicuro il più possibile».

È sintomatico: Lucio, che si conosce, cerca di giustificarsi. Non è tanto *curiosus*, è che vuol sapere tutto: Apuleio non dice *omnia* (che sarebbe già tanto), dice *cuncta*, come a conoscere ogni cosa in un unico abbraccio. Ora è chiaro che in *cuncta* c'è anche l'eccesso, la *curiositas* non buona. Apuleio non nasconde che quella di Lucio è *ingenita... curiositas* (9, 13), è nata con lui: si tratterebbe allora di distruggere quella 'cattiva'.

L'ultima volta che si legge della *curiositas* è nell'XI libro, il libro che dà la chiave dei primi dieci, quando a proposito del silenzio mistico che avvolge i misteri, si dice che sarebbe prova *temerariae curiositatis* il rivelarli (11,28). A chi ricordi che cosa voglia dire *temerare deum* è chiaro che cosa Apuleio intenda con quella locuzione e come essa suoni di tremenda condanna.

A questo punto diventa essenziale la parabola di Psiche: la si dice comunemente 'favola' e *tam bellam fabellam* (6,25) la dice Apuleio stesso, giocando per di più sulla profonda assonanza che lega le due

---

<sup>3</sup> Lo notava bene S. Lancel in «Reveu d'Histoire des Religions», 160, 1961, pp. 26 e sgg. L'opinione sopra citata di H. J. Mette in *Curiositas, Festschrift B. Snell*, München, 1956, pp. 227-235. Fuori strada lo Schlamm, *The Curiosity of the Golden Ass.*, «CJ», 1968, pp. 120-125, che arriva a tacciare Lucio di empietà (p. 122).

parole; esteriormente è favola, ma per le funzioni che svolge nei propositi del romanzo ha gli stessi scopi di sottolineare sottilmente la verità che hanno le parabole nei *Vangeli*. È evidente che lo 'status' retorico di favola è sostenuto dall'autore che prolunga fino all'inizio dell'XI libro la ludicrità del racconto-base di Lucio; del resto la lunga storia di Psiche (5 capitoli della fine del IV libro, tutto il V, 24 capitoli del VI: un quinto di tutto il romanzo e nel suo pieno cuore; il che dice che importanza ha Psiche per gl'intendimenti d'Apuleio) si apre con una frase che è da favola antica e moderna e che risveglia anche in noi infinite fantasie:

Erant in quadam civitate rex et regina

«C'era una volta, in una città, un re e una regina...»

È stato autorevolmente detto che Psiche è l'*anima curiosa* del narratore, cioè Lucio. Sciocchezze: né Lucio, né Apuleio. È chiaro già dal nome che Psiche, ψυχή, è l'Anima, l'anima umana, candida, innocente, idonea a raggiungere il sublime Amore neoplatonico, in cui ritrovare l'immortalità; è chiaro che è Amore che viene verso di lei: nella favola Amore nessun essere umano ha trafitto con le sue frecce perché s'innamorasse di Psiche, l'anima è d'appartenenza dell'Amore divino. Ma l'anima s'arresta ai piaceri sensibili: lo dice il sacerdote di Iside a Lucio tornato uomo:

sed lubrico virentis aetatulae ad serviles delapsus voluptates curiositatis improsperae sinistrum praemium reportasti.

«ma per la sdruciolevozza della bella età giovanile scivolato in piaceri da schiavo, hai ottenuto la sinistra ricompensa che meritava la tua *curiositas* destinata a finir male».

Un passo che raccoglie tutto il significato del romanzo, dall'iniziale racconto delle streghe alla vicenda dell'amore con Fotide, a tutti i peccati successivi di mala *curiositas*; un pezzo magistrale, in cui Apuleio ha ottenuto una particolare pregnanza dei significati con un'accuratissima scelta lessicale.

Non ne possiamo dare un commento molto approfondito, ma vorrei segnalare alcuni fattori di rilievo per far comprendere come l'autore ha elaborato tutti i particolari del suo capolavoro.

Tra il poetico *lubricus* e *delapsus* corre un rapporto di causa a effetto: sicché il diminutivo *aetatula* gioca sulla bellezza di quell'età, ma anche sulla non raggiunta maturità. In più in *delabor* c'è lo scivolare senz'accorgersene (*labor*) verso il basso (*de*): guai a mettersi sulla via della colpa, senza rendersene conto si scivola sempre più in basso. Nella 'traiectio verborum' Apuleio ha anticipato *serviles* che, per chi sa, è la chiave concettuale del passo. Lo stesso si dica dell'accostamento dei due attributi negativi *improspera*+*sinistrum*, dove *improspera* chiarisce tutto il concatenamento

ironico dei tre ultimi termini, terribilmente ambigui: *sinister* può essere ‘rovinoso’, ma per un augurio è ‘favorevole’; *praemium* è normalmente ‘ricompensa’ in senso positivo, specie con *reportare*, quasi detto d’un vincitore. Infine si noti anche l’accuratissimo ed equilibratissimo giuoco fonico:

3 - 3 - 4 ; 3 - 3 - 4 / 6 / 4 - 3 - 3 - 4

con al vertice l’astratto *curiositatis* esassillabo. In queste cose Apuleio è un maestro d’eccezione; ma non è che si sprechi là dove o concetto o pointe della narrazione non chiedano un particolare risalto.

Intendiamoci, i piaceri sono detti *serviles* non perché Lucio si era dato all’amore della servetta Fotide – come si va di solito dicendo –, ma perché l’anima deve comandare al corpo (e con ciò ai sensi), non esserne schiava, e non cedere al richiamo dei suoi piaceri, secondo il dettame di Platone nella *Repubblica* e di tutto il pensiero neoplatonico dal suo inizio con Antioco da Ascalona; perché l’uomo cui il *nûs* non sappia imporsi, si trasforma in bestia (ἐκθηριοῦται),<sup>4</sup> cioè si trasforma in bestia in assenza del predominio della parte più alta dell’anima, quella cui tocca comandare: è proprio come qui per Lucio.

Ma allora cogliamo il senso più profondo del romanzo: al di là della narrazione, siamo di fronte a una sconfinata allegoria, duplice per giunta, in cui la marioska piccola – per restare alla mia immagine iniziale – gioca a chiarire la vicenda spirituale della marioska più grande ed esterna, Lucio. Siamo di fronte alla storia dell’anima umana in entrambi i casi.

Per restare all’anima, vediamo di definire che cos’è l’amore celeste secondo il platonico Plutarco: qui giochiamo in casa, perché Lucio, con metafora assai trasparente, sopra tutto nella nostra interpretazione del romanzo, proprio al suo inizio (1,2) dichiara di discendere appunto da Plutarco, il quale, nel passo che c’interessa, da un lato si rifà al *Simposio* di Platone (210a ed e) e dall’altra, più esplicitamente, ad Aristotele nell’*Eudemo*, il dialogo dell’anima e del suo destino.<sup>5</sup> Ecco testualmente quanto Plutarco ci riferisce:

ἐν χοίρει γὰρ τὰ αἰσθητὰ καὶ πρόχειρα ὄντα πολλὰς ἀναπτύξεις καὶ θέας αὐτῶν ἄλλοτ’ ἄλλως ἀμειβομένων δίδωσιν· ἡ δὲ τοῦ νοητοῦ καὶ εἰλικρινοῦς καὶ ἀπλοῦ νόησις, ὡςπερ ἀστραπή διαλάμψασα τῆς ψυχῆς, ἅπαξ ποτὲ θιγεῖν

---

<sup>4</sup> Così dirà Giamblico (*Protreptico*, p. 35, 16), derivando appunto da Antioco d’Ascalona, che è l’iniziatore (I sec. a. C.) di questo movimento platonico dogmatico e mistico.

<sup>5</sup> Arist. *Eudem.* fr. 10 Ross = Plut. *Is. et Os.* 382c; si tratta di un dialogo scritto da Aristotele giovane, quando era fedele discepolo di Platone.

καὶ προσιδεῖν παρέσχε. διὸ καὶ Πλάτων καὶ Ἀριστοτέλης ἐποπτικὸν τοῦτο τὸ μέρος τῆς φιλοσοφίας καλοῦσιν, ὥπερ οἱ τὰ δοξαστὰ καὶ μικτὰ καὶ παντοδαπὰ ταῦτα παραμεινόμενοι τῷ λόγῳ πρὸς τὸ πρῶτον ἐκείνο καὶ ἄπλοῦν καὶ ἄυλον ἐξάλλονται καὶ θιγόντες τῆς περὶ αὐτὸ καθαροῦς ἀληθείας οἷον ἐν τελετῇ τέλος ἔχειν φιλοσοφίαν νομίζουσι.

«Nell'uso ciò che è sensibile e facilmente accessibile offre molte spiegazioni e molti angoli di visuale secondo le sue molteplici mutazioni. Ma l'intelligenza di ciò che è intellegibile, puro, semplice, come folgore che d'un tratto illumina l'animo, in una sola volta si lascia sfiorare e contemplare. Perciò Platone e Aristotele chiamano 'epoptica' [= propria di chi è arrivato al sommo grado dell'iniziazione] questa parte della filosofia, con la quale appunto coloro che hanno superato con la ragione quanto qui è frutto d'opinione e misto e molteplice balzano verso quell'elemento primo, puro, semplice e immateriale e, una volta che abbiano sfiorato ben altrimenti la verità schietta che lo riguarda, ritengono che la filosofia possenga un suo fine come in un'iniziazione».<sup>6</sup>

Dunque il vero, il divino amore è luce, ma una luce speciale che *διαλάμπει*, una luce che risplende attraverso il buio come una folgore.

L'immagine della luce (*φῶς*) e ancor più d'una luce folgorante è insistente nel neoplatonismo: *διαλάμπειν*, *ἐκλάμπειν*, *περιλάμπειν* tornano frequenti nei loro testi. Ma già nel I secolo d. C. il platoneggiante Filone d'Alessandria scriveva che «quella luce (*φῶς*) invisibile e intellegibile<sup>7</sup> è immagine della ragione divina» (*op. m.* 8, 31).

Sulla stessa linea e nello stesso spirito tutto il romanzo è giocato sulla luce, quella fittizia legata al corpo e quella vera legata all'anima. È una precisa scelta di Apuleio: per esempio, la ragazza con cui Lukios nel romanzo greco sostiene le lotte d'amore si chiama Palestra, un nome che comporta una pesante allusione alle ginnastiche erotiche. In Apuleio la cornice cambia e il contenuto di fondo è ben altro: è attraverso l'amore terreno che Lucio arriva alla *curiositas* negativa; quindi la ragazza si chiama Fotide, che è sì da *φῶς*, 'luce', ma è la luce dei sensi, ben lontana dall'*ἀστραπή*, la luce folgorante di cui parla Plutarco, quella del vero amore dell'anima. Allo stesso modo la *curiositas* di Psiche è tradita, nel momento in cui cede, istigata dalle sorelle, al desiderio di vedere chi è che la ama, dalla *audax et temeraria lucerna* (5, 18), che fa cadere una goccia d'olio bollente sulla candida spalla di Cupido: *audax et temeraria*

<sup>6</sup> È interessante ricordare che anche la vicenda di Lucio si conclude col ritorno a uomo e una iniziazione.

<sup>7</sup> Sono gli stessi termini che ricorrono anche in Plutarco: intellegibile e immateriale.

come Psiche stessa, in quanto simbolo della sua trasgressione. E *Psyche misella* (5, 18), che aveva detto con passione *teneo te, meum lumen* (5, 13), non tiene niente, perché Cupido *avolat* (5, 26) ‘vola via’ e Psiche resta nella tenebra del dolore.

La passione della ragazza non è inizialmente amore, è godimento fisico; Apuleio ce lo dice con il garbo di narratore e d’inventore: quando Psiche, scoperto Cupido dormiente, tocca le frecce e si punge, così commenta, *sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem*.

Mi fermo su *ignara*: certo, *ignara* è il nostro ‘senza saperlo’, ma è anche ‘senza averlo saputo prima’; dal momento in cui Psiche sa, incomincia la sua pena, perché ha perso l’amore. Glielo dice Cupido: *te vero tantum fuga meo punivero*, «te poi, ti avrò bell’è e punita già soltanto con la mia sparizione» (5, 24). Eliminate le due sorelle, causa della sua disgrazia, Psiche ha tutto il lungo calvario delle prove che devono aiutarla a riscattarsi della sua *curiositas*.<sup>8</sup>

Ma Psiche è solo *simplex et animi tenella*, Amore la dice *simplicissima*, che non sono affatto complimenti, dato che indicano ingenuità e mancanza di robustezza spirituale: quindi non ha la forza di opporsi alle sorelle, che la inducono nel peccato di *curiositas*. Con le sorelle ci avviciniamo alle streghe.

Qui, attorno alla figura, alla funzione delle sorelle c’è il punto più filosofico di tutto il filosofico romanzo: come in tutta la tradizione greca di pensiero da Socrate in poi, l’anima-Psiche è per natura sua buona: il male – ha detto Socrate per bocca di Platone – si fa perché non sappiamo che è tale. Rifacendosi a Platone, lo stoicismo escogita la dottrina fondamentale (poi diffusa in tutto il platonismo) dell’origine del male fuori dall’individuo, la dottrina della *διαστροφή τοῦ λόγου*, la *depravatio rationis*, per dirla con Cicerone. La distorsione morale che porta al male ha due forme, quella che qui appare è la *κατήχησις τῶν πολλῶν*: è la massa ignorante che con i suoi vizi e pregiudizi detorce il giudizio del ‘logos’ individuale; esattamente come fanno le due sorelle con Psiche. Tutto scaturisce dal loro capitale vizio morale, l’invidia:<sup>9</sup> invidia per la felicità amorosa della sorellina; sono gli stessi stoici a dirci che gli

---

<sup>8</sup> Ma Psiche cadrà ancora nel peccato di *curiositas*, se pur messa sull’avviso, quando, al momento dell’ultima prova, aprirà la pisside infernale che dovrebbe portare a Venere (6, 19 e 20).

<sup>9</sup> L’invidia (*φθόνος*) è per gli stoici una forma del vizio capitale del dolore (*λύπη*), in particolare è il dolore che si prova di fronte al bene altrui (SVF III 412 pp. 99, 36 sgg). L’invidia delle sorelle è per la felicità matrimoniale di Psiche.

uomini vengono pervertiti nella loro ragione (διαστρέφεσθαι) da chi non vive secondo la legge morale.<sup>10</sup>

Quindi le sorelle sono strumento del male: che siano due è per caricare la scena: la tradizione filosofica parlava dell'intervento della massa degli uomini, due vuol dare il senso della pluralità; ma non a caso due sono anche le altre sorelle agenti del male, le *magae* – o più modernamente le streghe – del I libro, *Panthéa e Méroe*.<sup>11</sup> Il particolare che le sorelle siano due non è necessario, perché per tutto il resto dell'episodio motrice dell'azione è solo Meroe: ma risulta l'anticipo della funzione malefica delle due sorelle di Psiche. Allora si capisce perché l'epiteto *lamiae*,<sup>12</sup> come del resto *Furiae*, compaia due volte soltanto in tutto il romanzo: per le due streghe, alla fine dell'episodio (1, 17); e per le sorelle di Psiche, dette da Cupido *pessimae illae lamiae* (5, 12).

Mi pare che, se vogliamo collocare concettualmente le streghe nel significato profondo del romanzo, ci venga in soccorso un frammento del *De re publica* ciceroniano, che nasce dallo stesso ambiente platonico da cui poi Apuleio, come del resto Plutarco. È un passo riportato da Lattanzio (*div. inst.* 5, 11, 2), che io, col mio maestro Luigi Castiglioni, vedrei collocato nella seconda parte del III libro, in cui si esalta la giustizia, virtù principe della *Repubblica* di Platone e poi della tradizione platonica dogmatica:

etenim si nemo est quin emori malit quam converti in aliquam figuram bestiae, quamvis hominis mentem habiturus, quanto est miserius in hominis figuram animo efferato esse? mihi quidem tanto videtur quanto praestabilior est animus corpore.

«Se non c'è nessuno che non preferisca morire piuttosto che venire mutato in una qualsiasi figura di bestia pur conservando mente umana, quanto è più miserevole essere in figura umana con animo bestiale? A me pare di tanto peggio quanto l'animo è superiore al corpo».

Non occorrono commenti: la prima situazione è quella di Lucio, l'uomo fatto asino che conserva sentire umano; l'altra è quella delle

---

<sup>10</sup> SVF III 234: (ἀπαντας ... ἀνθρώπους) διαστρέφεσθαι ὑπὸ τῶν οὐ καλῶς ζώντων: è il caso delle sorelle κακῶς ζῶσαι, in quanto preda della κακία (*vitium*) dell'invidia.

<sup>11</sup> Πάνθεια, *nomen omen*, quasi «pari a tutti gli dei»; Μηρόνη è per altri motivi *nomen omen*: μηροί sono le pudenda femminili; anche la strega Panfile ha un nome con chiara allusione erotica: «quella che ama tutti».

<sup>12</sup> La Lamia nella tradizione greca è un mostro femminile che divora i bambini e in particolare ne mangia il cuore.

streghe, che in lineamenti umani sono delle belve. Possiamo dire che anche alle streghe, esseri del male, manca la più alta scintilla dell'animo umano, il *nûs*, quello che «in noi è Dio», come diceva Euripide e riportava Aristotele, sempre nell'*Eudemo*: quindi – per usare la parola di Giamblico – anche loro ἐκθηριοῦνται, sono al livello delle bestie.

Due osservazioni particolari vorrei aggiungere, sempre a proposito delle streghe: agiscono perennemente nella notte e quindi sono all'opposto del Bene e dell'Amore, che – abbiamo visto – sono luce. C'è una teoria che noi conosciamo da Plotino (il neoplatonico di un paio di generazioni più giovane di Apuleio) per cui la Luce divina si riduce progressivamente fino a diventare ombra e poi tenebra coll'allontanarsi dal suo principio; la materia, cioè il corpo, non ha più luce. In questo senso è giusto che le streghe siano creature della notte.

Infine Meroe cava il cuore alla sua vittima, Socrate, e Socrate vive lo stesso: se manteniamo la linea interpretativa platonica, su cui ragioniamo, è evidente che Apuleio ricorda che nel *Simposio* di Platone (218a) s'identificano il cuore e l'anima; come a dire che le forze del male lasciano nell'uomo la sua animalità, ma gli tolgono le forze dello spirito. Socrate può vivere una vita animale, ma non può trovare la via della salvezza, perché troppo è sprofondata nella palude dei sensi con i suoi amori con la maga Meroe. La trova Lucio, perché non è sprofondata nel sensibile fino al punto di perdere la sua anima, la sua ψυχή; infatti s'imbestia fino all'immagine esterna, ma mantiene la razionalità: è caduto nell'amore di Fotide, ma ha saputo tenersi lontano, avvisato da una pietosa persona amica, dall'amore della sua padrona, Panfile la maga.

Nei primi due libri ci sono più preavvertimenti che dovrebbero spingere Lucio alla cautela: il Bene mette sull'avviso e Lucio dovrebbe comprendere; ma non è toccato neanche dal grande ammonimento all'inizio del II libro, quando nell'atrio della casa di Birrena, sua parente per via di madre che lo ha invitato a cena, gli compare davanti il colossale gruppo marmoreo con la metamorfosi in cervo di Attéone, sbranato dai suoi cani per aver visto *curioso obtutu* Diana al bagno: Apuleio si sofferma in una minuziosa e prestigiosa descrizione del monumento (una vera e propria ἔκφρασις εἰκότων, come diciamo tecnicamente) senza dubbio per il compiacimento del suo florido stile di prosatore, ma sopra tutto per gettare un allarme al suo protagonista e al suo lettore; se fosse necessario – almeno per il lettore –, basta quell'epiteto, *curioso*, inserito nella frase finale a darle un colore del tutto peculiare. Possiamo aggiungere, come tra parentesi, che la *curiositas* di Attéone è involontaria, ma è colpa lo stesso, perché è segno che l'anima

dorme, non vigila. Ora, anche l'episodio delle due maghe, che è pura invenzione di Apuleio, è posto al primo inizio del romanzo con la funzione di *praemonendum* per Lucio.<sup>13</sup> Lucio non può rendersene conto, perché dice di se stesso, quasi al momento della sua fatale metamorfosi:

sum namque coram magiae noscendae ardentissimus cupitor

«e infatti, lo dico apertamente, sono uno che per sua natura desidera avidamente di conoscere la magia».<sup>14</sup>

La letteratura latina imperiale ci ha dato quadri impressionanti di maghe in azione. Come mai il quadro delle due streghe, come del resto quello di Panfile, è a colori molto tenui? Anche l'ampio quadro dei poteri di Meroe (in 1,9-10) è efficace, ma è narrazione, al caso piena di desolazione da parte della vittima. In fondo si tratta di notevole splendore formale, tanto che l'amico di Socrate gli dice *aulaeum tragicum dimoveto*, «cala il sipario da tragedia».

Io credo che la magia si limiti a rovesciare le leggi di natura per la diversa funzione che essa ha in un romanzo, che è fatto, come ogni romanzo greco, d'avventura e d'amore: ma qui l'avventura è quella dell'anima, l'amore è quello fisico di Lucio e di Psiche, che alla fine si trasfigura, o quello nefasto delle vicende erotiche delle streghe, che per la sua perversità non si può trasfigurare, anzi trascina alla rovina le creature che attira al suo amore.

Tutto questo è la grande invenzione di Apuleio, che narra una vicenda unica nei romanzi antichi.

---

<sup>13</sup> Un avvertimento potrebbero anche essere la comparsa di streghe nel racconto di Telifrone in casa di Birrena: le streghe vanno a rapire parti del corpo dei cadaveri, specie del volto; anche l'*officina* d'un'altra maga, Panfile, è piena di parti del corpo di cadaveri (3, 17).

<sup>14</sup> *Apul. met.* 3, 19; si noti la scelta di *cupitor* che, come 'nomen agentis', indica la persona che fa per mestiere o per abitudine una data azione.



CAMPUS VENERIS: UN TOPONIMO ALTOMEDIEVALE  
IN RAPPORTO A UN CULTO PAGANO  
NEL TERRITORIO DELL'ANTICA LAVINIO.\*

INTRODUZIONE

Se agli inizi del IV secolo il Cristianesimo trionfò sulle altre fedi, comportando a livello ufficiale notevoli mutamenti nelle abitudini religiose dei cittadini dell'Impero, molto tempo impiegò prima di affermarsi pienamente nelle campagne; non poche, infatti, furono le resistenze e le ostilità delle popolazioni rurali, spesso piegate in modo violento da santi girovaghi, impegnati a fondo nella demolizione di templi e nell'eliminazione di tutto quello che ricordasse il paganesimo.

Alla fine il nuovo prevalse sulla vecchia fede, ridotta ormai a un insieme di rituali magici, poco seguiti e svolti in gran segreto in luoghi nascosti e appartati.

Ruderi coperti dalla vegetazione e curiose leggende rimasero a ricordare i passati splendori,<sup>1</sup> dando vita a toponimi come Colle Diana, Monte Giove, Poggio Saturnio, Portovenere, Monte d'Ercole e tanti altri ancora, attestati un po' ovunque nell'Occidente europeo.<sup>2</sup>

Nessuna meraviglia, quindi, nel trovare menzionata in un contratto ecclesiastico d'affitto degli inizi del sec. VIII la località *Campus Veneris*, la cui importanza, per le notevoli risultanze che potrebbe avere in ambito archeologico, risiede nell'essere riferita a una zona a Sud dell'antica Lavinio (odierna Pratica di Mare, Comune di Pomezia, RM), città

---

\* Nel compiere quest'indagine il Dr. Del Lungo ha curato l'analisi delle fonti classiche, lo studio dei toponimi medievali e moderni, nel loro significato e collocazione spaziale e temporale, e la stesura delle note; il Dr. Maurizi, invece, si è occupato soprattutto delle fonti medievali e della ricostruzione dell'assetto dei beni fondiari in esse menzionati.

<sup>1</sup> Fondamentale da questo punto di vista è il lavoro di A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Torino 1923 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1987), pp. 650-678.

<sup>2</sup> Cfr. G. B. PELLEGRINI, *Toponomastica italiana*, Milano, Hoepli, 1990, pp. 393-395; S. DEL LUNGO, *Uno strumento per la conoscenza del territorio: la toponomastica archeologica*, «Geografia», XVI, 1993, n. 4, pp. 139-140; *La toponomastica archeologica della Provincia di Roma*, a cura di S. DEL LUNGO, I, Roma, Regione Lazio, 1996, pp. 233-244.

celebre nel mondo romano per le origini troiane e per il gran numero di templi, posti all'interno o nei dintorni dell'abitato, in luoghi rimasti ancora oggi nella maggior parte sconosciuti.

Le fonti classiche menzionano in tutto 18 divinità, fra le quali risulta Venere con il suo santuario, sede delle riunioni della Lega Latina.<sup>3</sup>

#### LA STORIA DEGLI STUDI

Numerose sono state le ipotesi proposte dagli antiquari e dagli studiosi a partire dal sec. XIX per individuarne il sito, con alcuni risultati apprezzabili; per citare solo le principali, il Nibby<sup>4</sup> nel 1868 affermò:

Essendo l'Afrodizio un tempio particolare e nazionale de' Latini, io credo che fosse situato presso la foce del Numico, oggi Rio Torto, ma sulla riva destra di esso pertinente ai Lavinati; stava però più vicino ad Ardea, che a Lavinio [...] fra il pantano che forma il Numico, ossia Rio Torto alla sua foce nella tenuta di Campo Selva, ed il confine della tenuta detta la Castagnola, entro il quarto della tenuta di Campo Selva, che dicesi Campo Iemini.

I punti deboli di questa teoria sono l'errata collocazione del Numico, identificato senza ombra di dubbio dal Castagnoli con il Fosso di Pratica,<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Le altre sono *Giuturna*, la cui fonte doveva trovarsi subito a Nord di Lavinio, presso un affluente di sinistra del Numico (ora Fosso di Pratica), nel punto dove nel 1960 i lavori agricoli portarono alla luce ceramica e terrecotte architettoniche pertinenti ad un sacello votivo; *Anna Perenna*, erroneamente cercata nelle tenute di S. Petronella e di Campo Iemini; *Sol e Pater Indiges*, due aspetti diversi del medesimo nume, adorati rispettivamente presso la foce del Fosso di Pratica e nel tumulo, poi detto *Heroon di Enea*, collocato circa 600 metri a Sud-Ovest di Lavinio, in corrispondenza del campo in cui si svolsero il duello tra Mezenzio ed Enea e la sparizione di quest'ultimo (DION. HAL. I, 64, 4-5); *Minerva*, alla quale si riferisce l'ingente quantità di materiale votivo portato alla luce dagli scavi compiuti nel 1977, circa 400 metri a Est-Sud-Est di Pratica di Mare; *Dioscuri* e *Cerere*, menzionati in due lamine di bronzo trovate nell'area dei 13 Altari; *Liber*, *Iuno Argiva*, *Fides*, *Fortuna*, *Iuppiter Victor*, *Iside* e la *Mater Magna*. Incerta è la tradizione sul conto delle *Iunones*, di *Giano*, di *Pilumnus* e della *Mater Matuta*. Per maggiori notizie sul conto dei culti di Lavinio e sulla documentazione archeologico-bibliografica a essi relativa, si rinvia a *Lavinium I, Topografia generale, fonti e storia delle ricerche*, a cura di F. CASTAGNOLI, Roma, De Luca, 1972, p. 65 sg., 71-75, 105-112, e a *Enea nel Lazio, archeologia e mito*, Catalogo della mostra, a cura di AA.VV., Roma, Palombi, 1981, pp. 162-190.

<sup>4</sup> A. NIBBY, *Analisi storico, topografica, antiquaria della carta de' dintorni di Roma*, I Roma 1868, pp. 203-205.

<sup>5</sup> F. CASTAGNOLI, *I luoghi connessi con l'arrivo di Enea nel Lazio*, «Archeologia Classica», XIX, 1967, pp. 242-245.

e il Campo Iemini, toponimo la cui origine non dipende dalla distorsione di *Campus Veneris*, come l'autore riteneva, appoggiato successivamente dal Tomassetti:<sup>6</sup> la denominazione, infatti, talvolta riproposta, per quanto riguarda l'appellativo, nella forma Jemini, deriva direttamente dalla parola Cimino,<sup>7</sup> usata in buona parte del Lazio per indicare qualunque rilievo isolato, non necessariamente elevato, ma dominante un'estensione pianeggiante;<sup>8</sup> in questa zona è attestato per la prima volta nel sec. XVII,<sup>9</sup> in corrispondenza della duna costiera (detta nel sec. XIX, con raddoppiamento dell'appellativo, Campo Iemini nel Cimino, nel tratto della cosiddetta Spiaggia di Tor Vaianica, a Sud-Est della foce del Fosso della Crocetta) e degli altipiani prospicienti i numerosi acquitrini, residuo della serie di lagune qui esistenti nell'antichità.

In tempi più recenti la Dubourdieu e il Torelli<sup>10</sup> sono stati propensi ad identificare il santuario di Venere con il complesso dei 13 Altari, scoperto 350 metri a Sud di Lavinio in un leggero avvallamento del terreno, accanto a una sorgente, ancora attiva agli inizi degli anni '80;<sup>11</sup> la particolare struttura e il numero delle are che lo compongono rispetterebbero, infatti, meglio l'idea di un luogo di culto a carattere non semplicemente cittadino ma federale,<sup>12</sup> come vuole una delle principali

<sup>6</sup> G. TOMASSETTI, *La Campagna Romana antica medievale moderna*, a cura di L. CHIUMENTI e F. BILANCIA, V, Firenze, Olschki, 1975-1980, p. 483 n. 6. Un parere contrario era stato espresso nel 1967 da CASTAGNOLI, *I luoghi*, cit., p. 246 n. 39.

<sup>7</sup> Il passaggio da Cimino a Jemini, attraverso le forme Gemino, e Iemini, è visibile fra l'altro nell'evoluzione attraverso i secoli del vicino toponimo Bosco Piangimino (carta IGM F. 158 IV NO), situato 2500 m a Ovest di Ardea.

<sup>8</sup> Valga per tutti l'esempio offerto dal Monte Cimino (carte IGM F. 137 II NO e III NE), situato 2100 metri a Est di Viterbo.

<sup>9</sup> Vedansi per esempio le carte topografiche di I. MATTEI, *Patrimonio di S. Pietro, Sabina, Campagna e Marittima* (1666), e *Nuova ed esatta tavola topografica del territorio o distretto di Roma* (1674), realizzate in base alle mappe del 1628 di Luca Holstenio e pubblicate in *Le carte del Lazio*, a cura di A. P. FRUTAZ, Roma, Istituto di Studi Romani, 1972, I, pp. 64-67; II, f. XXX, tavv. 154-156.

<sup>10</sup> A. DUBOURDIEU, *Le sanctuaire de Vénus a Lavinium*, «Revue des Etudes Latines», LIX, 1981, pp. 94-95; M. TORELLI, *Lavinio e Roma*, Roma, 1984, pp. 17-19.

<sup>11</sup> *Enea nel Lazio*, cit. pp. 169-171.

<sup>12</sup> Si oppone a questa ipotesi l'uso non contemporaneo degli altari durante la maggior parte del funzionamento del santuario, in contrasto con il numero totale delle città riunite nella Lega Latina. Infatti, nelle quattro fasi cronologiche individuate nel corso degli scavi si hanno: 3 altari nella prima (metà del VI sec. a. C.), 8 nella seconda (metà del V sec. a. C.), 10 nella terza (seconda metà del IV sec. a. C.) e 12 nella quarta (fine del IV sec. a. C.), in coincidenza con lo scioglimento della Lega (*Enea nel Lazio*, cit. pp. 169-172).

fonti letterarie relative al sacrario di Venere, e cioè Strabone, che tra tutte le testimonianze greche e latine disponibili sull'argomento offre quella più completa, anche se problematica.

#### LE FONTI CLASSICHE: STRABONE E PLINIO IL VECCHIO

Dopo aver parlato di Anzio, il geografo greco (V, 3, 5, C 232) dice:

A metà strada tra queste città (Ostia e Anzio) c'è Lavinio, avente un santuario di Afrodite comune a tutti i popoli Latini. Se ne prendono cura gli Ardeati tramite ministri del culto. Poi viene Laurento. Ardea, fondazione dei Rutuli distante 70 stadi (circa 13 km) dal mare, si trova sopra di queste; anche presso di essa c'è un santuario di Afrodite, in cui i Latini celebrano le feste comuni.<sup>13</sup>

La prima difficoltà consiste nel capire se l'autore parli di uno o due luoghi dedicati a Venere-Afrodite, situati rispettivamente a Lavinio e ad Ardea. Il Torelli opta per la seconda soluzione, al pari della Dubourdieu e dello Zevi,<sup>14</sup> che risolve l'anomalia costituita dalla presenza di due santuari federali a poca distanza l'uno dall'altro, teorizzandone un uso non contemporaneo: quello di Ardea avrebbe cessato di essere frequentato dopo il 338 a. C., quando, con lo scioglimento della Lega Latina, Roma si assunse il compito di sovrintendere alle celebrazioni comuni, trasferendone la sede di svolgimento a Lavinio.

Il Castagnoli, all'inizio orientato su queste posizioni,<sup>15</sup> ha poi mutato opinione a favore dell'unicità del santuario laviniate, già sostenu-

---

<sup>13</sup> Ἄνὰ μέσον δὲ τούτων τῶν πόλεων ἐστὶ τὸ Λαοῦνιον, ἔχον κοινὸν τῶν Λατίνων ἱερὸν Ἀφροδίτης· ἐπιμελοῦνται δ' αὐτοῦ διὰ προπόλων Ἀρδεῖται. Ἐἴτα Λαυρέντων. Ὑπέρχεται δὲ τούτων ἡ Ἀρδέα, κατοικία Ῥουτούλων ἄνω ἑβδομήκοντα σταδίοις ἀπὸ τῆς θαλάττης ἔστι δὲ καὶ ταύτης πλησίον Ἀφροδίσιος, ὅπου πανηγυρίζουσι Λατίνοι.

<sup>14</sup> M. TORELLI, *Lavinio*, cit. pp. 17-18; A. DUBOURDIEU, *Le sanctuaire*, cit., pp. 85-88; F. ZEVI, *Il mito di Enea nella documentazione archeologica: nuove considerazioni*, in Atti del XIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 7-12 ottobre 1979), Taranto 1980, p. 254 sgg. Lo Schilling (R. SCHILLING, *La religion romaine de Vénus*, Paris 1954, («Bibliothèque de l'École Française d'Athènes et Rome» pp. 67-70), a suo tempo, aveva distinto fra un tempio federale principale a Lavinio e una succursale ad Ardea, edificata e sfruttata solo durante l'egemonia temporanea imposta dalla città sulle altre aderenti alla Lega.

<sup>15</sup> A proposito dell'ipotetico *Aphrodision* di Ardea, solitamente cercato a Sud della città, riferisce persino di «un recente (inizi 1967) ritrovamento di terrecotte votive nella zona di Tor San Lorenzo» (CASTAGNOLI, *I luoghi*, cit., pp. 245-246 e n. 40; cfr. *Enea nel Lazio*, cit., p. 11).

ta dal Nibby<sup>16</sup> e da altri, e del suo carattere federale.<sup>17</sup> Strabone avrebbe duplicato la notizia intorno a un centro di culto a Venere, confondendosi tra le località della zona; Plinio il Vecchio, dal canto suo (vedasi oltre), non disponendo di informazioni precise lo avrebbe collocato nella sua opera in modo approssimativo.<sup>18</sup>

Oltre a condividere questa opinione, è bene aggiungere alcuni elementi importanti. L'enumerazione delle località effettuata da Strabone appare intrecciata e, in apparenza, senza senso: ponendo come estremi geografici Ostia e Anzio per questo tratto di costa, procede da Nord-Ovest a Sud-Est, parlando, nell'ordine, di Lavinio con il tempio federale di Afrodite, gestito dagli Ardeati, di Laurento e di Ardea, collocata anch'essa presso «un *Afrodision*, in cui i Latini celebrano le feste comuni». La chiave di tutto risiede nella nomina anomala di Laurento tra Lavinio e Ardea; Strabone doveva conoscere la vera natura e le vicende di tale nome, ai suoi tempi impiegato in alternanza con quello di Lavinio, per indicare il territorio intorno alla città, detto solitamente *ager Laurentinus* e non *ager Lavinias*, o la fascia costiera (il *litus Laurentis*), e all'epoca della stesura dei libri V e VI sull'Italia (intorno al 44 a. C.) non ancora usato per il vicino *Vicus Augustanus Laurentium*, piccolo centro amministrativo fondato in età augustea per dotare di servizi le molte ville allineate sul litorale da Ostia all'odierna Tor Vaianica.

La spinta a nominarlo indipendentemente da Lavinio, in posizione errata, frutto della mancata conoscenza dell'esatto sito della mitica città del re Latino, sarà giunta senza dubbio dalle fonti a cui si era rifatto per una migliore conoscenza delle tradizioni locali; in particolare da Artemidoro di Efeso (fine II-I sec. a. C.), sacerdote del culto di Artemide, autore di un trattato di geografia sulle terre bagnate dal Mediterraneo, non limitato alla descrizione delle coste, ma ricco di notizie sui caratteri fisici dell'entroterra, sull'organizzazione socio-politica delle popolazioni ivi stanziate, ecc., tratte dalle opere di storici e di geografi precedenti. Questi per il Lazio si era rivolto in primo luogo a Timeo, che aveva visitato personalmente questi posti, soffermandosi in particolare su Lavinio, come riferisce Dionigi di Alicarnasso (I, 67, 4).

---

<sup>16</sup> A. NIBBY, *Analisi*, cit., I, pp. 203-205.

<sup>17</sup> Per esempio G. BENDZ, *Sur la question de la ville de Laurentum*, «Acta Instituti Romani Sveciae». IV, 1935, p. 60 e J. PERRET, *Les origines de la légende troyenne de Rome*, Paris 1942, pp. 335-337.

<sup>18</sup> *Lavinium I*, cit., pp. 110-111.

Strabone, ritenendolo più attendibile di altri e meglio informato sulle tradizioni locali, avrà rispettato la distinzione da lui operata tra Lavinio e Laurento, considerando quest'ultima una città realmente esistita ma non più rintracciabile sul terreno, salvo il nome.

In base a quanto è stato detto fin qui, escludendo temporaneamente dal testo la menzione di Laurento, i due riferimenti all'*Afrodision* divengono, l'uno, l'attestazione della presenza di un importante culto situato vicino a Lavinio; l'altro, la semplice continuazione di questo discorso con riferimento alla collocazione del santuario, confinante anche con Ardea e il suo territorio. Naturalmente, non trattandosi di una città, Strabone non lo ha citato a parte, ma ne ha parlato solo in relazione ai centri da esso direttamente interessati o toccati dal suo recinto sacro, da cercarsi tra Lavinio e Ardea, in un punto prossimo al limite dei rispettivi territori.<sup>19</sup>

Un fruitore diretto del testo straboniano deve essere stato, nonostante alcune modifiche, Plinio il Vecchio; in linea di massima, infatti, nella parte della *Naturalis Historia* inerente il Lazio antico, nel settore da Ostia al promontorio del Circeo,<sup>20</sup> conserva immutato l'ordine dei luoghi, ma accortosi dell'errore di Strabone per quanto riguarda la questione Laurento-Lavinio unifica la menzione di Lavinio con quella dell'*oppidum Laurentum*,<sup>21</sup> mantenendo così la tradizione letteraria precedente ed escludendo dal computo delle località il neonato *Vicus Augustanus Laurentium*. Subito dopo nomina nell'ordine *lucus Iovis Indigetis, amnis Numicus, Ardea a Danae Persei matre condita. Dein quondam Aphrodisium, Antium colonia, Astura flumen et insula*, aggiungendo rispetto a Strabone i nomi del bosco sacro a Giove *Indiges* e del Numico, ma al tempo stesso riproducendo senza alterazioni la successione *Ardea-Afrodision* e assumendo per quest'ultima non solo il nome greco, al posto di quello originario in latino, ma anche la

---

<sup>19</sup> Tale limite, almeno per i secoli di maggior fioritura delle due città, è stato ipotizzato in corrispondenza del Rio Torto, il principale corso d'acqua della zona, pressoché equidistante da Ardea e da Lavinio (cfr. NIBBY, *Analisi*, cit., II, p. 418). È ignoto con cosa il confine coincidesse nel I sec. a. C. e se, come è possibile, avesse subito parziali spostamenti verso Nord-Ovest, al punto da indurre Strabone a considerare l'*Afrodision* nel modo sopra indicato.

<sup>20</sup> PLIN., *Nat. Hist.* III, 5, 56-57: *In principio est Ostia colonia ab Romano rege deducta, oppidum Laurentum, lucus Iovis Indigetis, amnis Numicus, Ardea a Danae Persei matre condita. Dein quondam Aphrodisium, Antium colonia, Astura flumen et insula in immenso quidem mari circumdata, ut creditur Homero, et nunc planitie.*

<sup>21</sup> Cfr. F. CASTAGNOLI, *I luoghi*, cit., p. 246.

posizione, forse non verificata sul terreno essendo sparita quasi ogni traccia delle strutture murarie.<sup>22</sup>

Anche in questo caso una lettura superficiale del testo può indurre a collocare il santuario di Venere dopo Ardea,<sup>23</sup> ma Plinio, nel descrivere la costa laziale, non ha seguito il solito criterio definibile 'dell'uomo in nave', segnalando le località man mano che si presentano allineate lungo la riva, da sinistra verso destra o viceversa, quasi si trovasse a bordo di un'imbarcazione avanzante su una rotta parallela alla terraferma.<sup>24</sup> Il suo punto di osservazione è da cercarsi a Sud-Est di Roma, sugli altopiani prossimi alle lagune e alle dune vicino al mare, da dove poteva avere una visione completa del litorale fino al Circeo.<sup>25</sup> Scorrendo l'elenco delle città e dei riferimenti geografici citati si hanno: Ostia, situata sulla costa; *oppidum Laurentum* (ossia *Lavinium*), nell'interno, più vicino agli occhi di Plinio e quindi nominato prima del Numico, nonostante si trovi a Est di esso; *lucus Iovis Indigetis*, sulla costa; *amnus Numicus*, fra l'interno e la costa; *Ardea*, nell'interno e, infine, l'*Aphrodisium*, tra il Numico e Ardea, da mettere in prossimità della costa e non sulla riva del mare.<sup>26</sup> Infatti è bene ricordare le due ampie lagune costiere, usate da Ardea e Lavinio nei periodi di maggiore sviluppo come riparo naturale e approdo per le navi.

La loro presenza, pur non essendo mai ricordata dalle fonti classiche, deve essere valutata nel ricostruire la ripartizione, l'organizzazione

---

<sup>22</sup> Plinio, infatti, dice *quondam Aphrodisium*, da alcuni tradotto con «quella che fu la città di Afrodiseo» in modo errato, poiché il toponimo non indica una città ma un luogo particolare, ricordato solo perché citato da Strabone.

<sup>23</sup> A ciò contribuirebbe pure Pomponio Mela (II, 4, 71), il quale pone in successione *Antium*, *Aphrodisium*, *Ardea*, *Laurentum* e *Ostia*, se non fosse evidente che egli ha ricopiato meccanicamente il passo pliniano, eliminando solo i luoghi, a suo giudizio, superflui per il lettore che vuole avere un'idea generale dell'assetto costiero a Sud-Est della foce del Tevere.

<sup>24</sup> Se così non fosse stato e Plinio avesse sfruttato il solito metodo 'dell'uomo in nave', si sarebbe avuta la sequenza *Ostia*, *lucus Iovis Indigetis*, *amnus Numicus*, *oppidum Laurentum*, *Aphrodisium*, *Ardea*, *Antium colonia*, *Astura insula et flumen*.

<sup>25</sup> L'unico inconveniente era dato dalla prospettiva, sempre più schiacciata man mano che lo sguardo si allontanava verso il promontorio, con l'effetto di avere punti situati ad altezze diverse, collocati in apparenza sullo stesso piano o in posizione maggiormente arretrata o avanzata rispetto al reale.

<sup>26</sup> Vengono poi Anzio, sulla costa, e il fiume Astura, nominato prima dell'isola in quanto Plinio allude alla parte alta del corso, a lui più vicina dell'isolotto e quindi apparentemente arretrata rispetto ad esso.

dello spazio tra Lavinio e il mare e la destinazione o meno di certe aree alle funzioni religiose e alle cerimonie federali legate all'*Aphrodisium*.<sup>27</sup> Quest'ultimo, tenuto conto dei molti elementi fin qui esaminati, andrà cercato in un'area interna al territorio lavinate, vicina al confine con quello di Ardea, fra la laguna e l'attuale borgo di Pratica, con il quale doveva essere ben collegata (S. Del Lungo).

#### LE FONTI MEDIEVALI

A questo punto entrano prepotentemente in ballo le testimonianze addotte dai documenti medievali del sec. VIII e XII, inerenti l'assetto giuridico-economico di queste zone, vigente con la creazione da parte dei papi di *massae* e *domuscultae*, eredi di vaste proprietà imperiali del litorale laurentino, confluite nell'esteso *Patrimonium Appiae*.<sup>28</sup>

Il dato più importante proviene da un contratto di affitto concesso da papa Gregorio II (715-731) ad un privato, interessato allo sfruttamento della laguna antistante il sito dell'antica Lavinio, all'epoca ridotta a un piccolo nucleo di abitazioni rurali: *Gregorius II locat Johanni consuli fossam quae dicitur Vaianicum iuxta Campum Veneris, miliario ab urbe Roma plus minus XX, ex corpore massae Fonteianae, patr(imonio) Appiae*.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> La matrice originaria del culto di Venere a Lavinio sarebbe di provenienza siceliota, stando a quanto riportano le fonti, dove si parla del sumulacro di *Venus Frutis* (CASS. HEM. in SOLIN. II, 14; PAUL., *Exc. ex lib. Pomp. Festi*, p. 80; FEST., fragm. 476, p. 432) o *'Αφροδίτη ἐφίππων* (SUID., *Lex.* 4653), portato da Enea da Erice nel Lazio e ricordato nel primo sacrificio celebrato dall'eroe, appena approdato non sulla sponda interna della laguna ma sulla duna costiera, presso l'ara del Sol Indiges nella località detta Troia (il toponimo è naturalmente da ritenersi frutto dell'affermazione della leggenda eneadeica e non causa; vedasi D. MUSTI, *Una città simile a Troia. Città troiane da Siri a Lavinio*, «Archeologia Classica», XXXIII, 1981, pp. 1-26; CASTAGNOLI, *I luoghi*, cit., pp. 238-240). Alcuni intendono identificare questo culto con quello federale dell'*Aphrodisium* nel luogo e nella modalità, complicando però inutilmente il problema della sua collocazione e del suo carattere (DUBOURDIEU, *Le sancuaire*, cit., pp. 89-93, 97-101; Lavinium I, cit., pp. 110-111; ZEVIT, *Il mito di Enea*, cit., p. 261, 266-268).

<sup>28</sup> Il problema è stato compiutamente affrontato dal Tomassetti (TOMASSETTI, *La Campagna*, cit., V, p. 483) e dal Lanciani (R. LANCIANI, *Le antichità del territorio laurentino nella Reale Tenuta di Castelporziano*, «Monumenti Antichi della Regia Accademia dei Lincei», XIII, 1903, coll. 144-146), partendo da riferimenti nelle fonti classiche e medievali.

<sup>29</sup> «Gregorio II affitta al console Giovanni una fossa (o laguna) che è detta Vaianico presso il Campo di Venere distante da Roma più o meno 20 miglia, tratto dal corpo della Massa Fonteiana,

Sebbene l'unico toponimo immediatamente individuabile sia *Vaianicum*, mantenutosi nei secoli nell'appellativo di Tor o Torre Vaianica<sup>30</sup> e indicante la spiaggia e la duna delimitanti verso il mare l'ampia località Campo Selva,<sup>31</sup> alcuni particolari aiutano a circoscrivere l'area interessata dal toponimo *Campus Veneris*, e cioè l'indicazione della massa Fonteiana e la misura della distanza calcolata da Roma.

#### LA MASSA FONTEIANA

Il nome *Fonteiana* è un prediale, derivato molto probabilmente dal ricordo di fondi appartenuti alla *gens Fonteia* di Ostia, nota da epigrafi della colonia romana.<sup>32</sup>

Per quanto concerne i suoi confini, questi sono ricavabili da un insieme di altri documenti, coevi a quello sopra menzionato:

a) *Gregorius II locat Bonifatio notario seu Claudiae iugalibus eorumque filiis ac nepotibus fundum Cocceianum et Folianum ex corpore massae Fonteianae patr(imonio) Appiae.*<sup>33</sup> Dal testo non si comprende se si tratta di un solo fondo o di due; in ogni caso ci si trova di fronte a uno o più terreni che contemporaneamente al *Campus Veneris* e alla Fossa Vaianica facevano parte della Massa Fonteiana.

b) *Hic*<sup>34</sup> *domum cultam Laurentum noviter ordinavit, adiciens ei et*

---

Patrimonio dell'Appia» (PH. HAFTE, *Regesta Pontificum Romanorum*, I, Lipsia 1885, p. 255 n. 2206; L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, Mediolanum 1741, Tomo V, col. 835; P. F. KEHR, *Italia Pontificia*, II, *Latium*, Berlino, 1907, p. 5 n. 13).

<sup>30</sup> Dal nome di una torre di vedetta costruita nel 1580 a protezione di Pratica di Mare e fatta esplodere nel 1944 dai Tedeschi (G. M. DE ROSSI, *Le torri costiere del Lazio*, Roma, Newton Compton, 1984, pp. 121-123).

<sup>31</sup> Per questi nomi si rimanda alla consultazione della carta IGM F. 158 IV NO.

<sup>32</sup> Per es. CIL, XIV, 251 v 10, vi 24; 252 i 7 e 22; 1062; 1912. Non deve destare meraviglia che tale denominazione sia ancora usata nel sec. VIII; le masse e soprattutto i numerosi fondi che le compongono tendono infatti a conservare nel tempo il proprio nome, derivato in genere da quello dei proprietari di età imperiale, indipendentemente dalle eventuali transazioni successive (M. I. FINLEY, *La proprietà a Roma*, Bari, Laterza, 1981, p. 45). Il fenomeno è molto comune nel corso del Medioevo nell'Agro Romano, dove spesso è difficile distinguere i prediali di origine romana da quelli dipendenti da nomi di persone di epoche successive.

<sup>33</sup> KEHR, *Italia*, cit., p. 5 n. 12.

<sup>34</sup> Cioè papa Zaccaria (741-752).

*massam Fontiianam, cui cognominatur Paunaria.*<sup>35</sup> La notizia dell'accorpamento della *massa Fonteiana*, ora detta anche Paunaria,<sup>36</sup> gravitante nell'area di Pratica di Mare, alla limitrofa *domusculta Laurentum* o *Laurentum* è una prova della scarsa importanza avuta in quel periodo dall'antica *Lavinium*. Il rapporto tra questo borgo, la *massa* Fonteiana e la vicina *domusculta* è chiarito dal testo seguente: al tempo di papa Silvestro I, nell'atto di donazione di beni alla chiesa di S. Croce in Gerusalemme da parte dell'imperatore Costantino risulta, fra gli altri, *sub civitate Laurentum possessio Patras, praest. sol. CXX*;<sup>37</sup> se Patras<sup>38</sup> corrisponde alla medievale Patrica detta dal 1499 in poi Pratica di Mare, si ha una prima prova della sua dipendenza dal vicino centro di *Laurentum*, erede del *Vicus Augustanus Laurentium*.

c) Nel riconoscere le proprietà ricevute nei secoli dall'abbazia di Grottaferrata, papa Pasquale II (1099-1118) negli anni 1115-1116 nomi-

---

<sup>35</sup> L. DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis*, I, Paris 1955, p. 432; cfr. KEHR, *Italia*, cit., p. 5 n. 14. Non ha fondamento l'ipotesi di voler collocare queste località sull'Aurelia, tra Porta S. Pancrazio e Castel di Guido, come ha dimostrato il Duchesne (DUCHESNE, *Le Liber*, cit., I, p. 438 n. 40).

<sup>36</sup> Un accenno particolare merita questo nome. I codici lo propongono in altri due modi: Paunaria e Pavonara. Accettando il primo occorre far riferimento a qualche attività pratica sul posto di lavorazione delle stoffe; se invece si segue il secondo, è immediata l'allusione all'esistenza di pavoni in zona, soluzione già proposta dal Lanciani (LANCIANI, *Le antichità*, cit., coll. 144-145) e avvalorata da un'iscrizione latina rinvenuta a Roma nel sec. XVIII, intitolata all'amministratore imperiale di un allevamento di elefanti a Laurento (CIL, VI, 8583): D(is) M(anibus)/ TI(berio) CLAUDIO SPECLATORI (sic) / AVG(usti) LIB(erto) PROCURATOR(i) / FORMIS FUNDIS CAIETAE / PROCURATOR(i) LAVRENTO AD / ELEPHANTOS / CORNELIA BELLICA CONIUGI / B(ene) M(erenti). Forse è frutto del caso il trovare associati Laurento e Gaeta anche nella seguente carta di locazione dell'epoca di Gregorio II (715-731): *Anastasio comiti locata fundum Lavernam ex corpore massae Laurentianae et fundum Toranianum ex corpore massae Citrasensis, utrumque patrimonii Caietani* (JAFFE, *Regesta*, cit., vol. I, p. 256 n. 2 214). Comunque, non è sicuro siano riferite proprio a Lavinio e a Laurento le denominazioni ivi riportate, in quanto il documento sembra riferirsi a beni situati tutti nella zona di Gaeta e non più a Nord-Ovest, come vorrebbe credere il Castagnoli (*Lavinium I*, cit., p. 42, n. 3).

<sup>37</sup> DUCHESNE, *Le Liber*, cit., I, p. 180.

<sup>38</sup> Sulla natura di questo toponimo il Tomassetti (TOMASSETTI, *La Campagna*, cit., V, p. 483 n. 3), riprendendo un'idea del Moroni (G. MORONI, *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia 1854, 37, p. 236), afferma: «Questo nome, conservato, come l'altro di Tor Paterno, in quello di Pratica, è ricordo del culto del *Patris Indiges*», in onore di Enea divinizzato dopo la morte. In realtà l'appellativo Paterno non ha assolutamente questa origine, ma dipende dal fatto che il primo a vantare pretese sulla zona nel Medioevo abbia ricevuto il luogo in eredità dal padre, così come Materno allude quasi sempre a beni passati da madre a figlio per testamento, al di là di eventuali diritti di primogenitura.

na un fondo *in loco qui dicitur Paonar(am), cellam sancti Cesarii cum domibus vineis ortis terris et omnibus ad eas pertinentibus in loco) qui dicitur Patrica iuxta mare partem ecclesie sancti Laurentii cum pertinetiis suis...*.<sup>39</sup> Nell'atto è evidente come Pratica e Paonara appaiano ancora come proprietà distinte, a distanza di quattro secoli dalle loro prime attestazioni.<sup>40</sup>

In considerazione di quanto detto fin qui si può affermare con relativa sicurezza che Pratica e il suo territorio non facevano parte della massa Fonteiana, ma anzi ne costituivano un limite verso Nord.<sup>41</sup> Il margine Nord-Ovest era definito dal Fosso di Pratica, importante linea di demarcazione del territorio laurentino. Verso Sud-Est la stessa funzione veniva svolta dall'odierno Rio Torto.

Coincidenza vuole che la zona così delimitata fosse contraddistinta a partire dal sec. XVII dal solo toponimo Campo Selva, conservatosi sino a oggi, malgrado le parcellizzazioni e le divisioni successive, su tutto il territorio che va dal mare fino alla odierna Macchia Capretta e alla Tenuta della Crocetta, e dal Fosso di Pratica fino al Rio Torto.<sup>42</sup> Se si esamina la carta del 1692 di G. B. Cingolani,<sup>43</sup> la tenuta di Campo Selva risulta appartenere in tutta la sua estensione al «Sig. duca Cesarini», al pari dei terreni al di là del Rio Torto, i quali nonostante ciò sono distinti da nomi diversi come Castagnola e Rio Torto. In conclusione, pur non

---

<sup>39</sup> T. VON SICKEL, *Documenti per la storia ecclesiastica e civile di Roma*, «Studi e Documenti di Storia e Diritto», VII, 1886, p. 107 n. 2). La *cella S. Cesarii* (diocesi di Albano) rientra nell'Alto Medioevo nell'insieme di proprietà possedute dalle chiese romane.

<sup>40</sup> Documenti dei secc. XII-XIII rivelano però come la Paonara in questione non sia quella presso Pratica di Mare, ma corrisponda all'odierna località Pavona, situata 3500 metri a Ovest di Albano Laziale. Lo dimostra l'essere stata menzionata prima della *cella Sancti Cesarii*, situata proprio nei dintorni di Albano.

<sup>41</sup> Tale limite, riportato ancora in una mappa catastale del 1819 riprodotta dal Castagnoli (*Lavinium I*, cit., p. 48 fig. 61) e coincidente con quello della tenuta dei Borghese, è visibile ancora sulla carta IGM F. 158 IV NO (edizione 1936) sottoforma di limite di colture agricole, circa 700 metri a Sud-Ovest di Pratica di Mare, laddove si estende la Macchia Capretta.

<sup>42</sup> Soltanto una fascia di terreno in vicinanza di quest'ultimo va sotto il nome di Campo Jemini (cfr. la nota n. 7), ma si tratta di un portato moderno, frutto delle opere di bonifica compiute in questi luoghi agli inizi del nostro secolo, che hanno progressivamente ampliato la superficie compresa in denominazioni in passato limitate alla duna costiera.

<sup>43</sup> G. B. CINGOLANI, *Topografia geometrica dell'Agro Romano* (1692), f. V, in *Le carte del Lazio*, cit., I, pp. 71-75; II, tav. XXXII-164.

potendo parlare con sicurezza di totale sovrapposizione, è lecito ipotizzare l'esistenza di una certa coincidenza tra l'altomedievale massa Fonteiana e il moderno Campo Selva, sia per estensione che per termini di delimitazione.

[...] *AB URBE ROMA PLUS MINUS XX*

Il secondo particolare da prendere in considerazione del documento di Gregorio II su *Campus Veneris* è dato dalla distanza alla quale questa località viene indicata in relazione alla Fossa Vaianica: *fossam q(uae) d(icitur) Vaianicum iuxta campum Veneris, mil(iario) ab urbe Roma plus minus XX*. La misura è calcolata non sulla Via Laurentina, terminante a Lavinio circa al 17° o 18° miglio, secondo l'indicazione degli Itinerari antichi, ma, come giustamente ritiene la Patitucci,<sup>44</sup> lungo un «assai probabile prolungamento o diverticolo della stessa via [...], che collegasse Lavinio con la via Severina e la costa e che con una denominazione di comodo manteneva il nome della via principale».

L'approssimazione con la quale viene registrata nel documento non deve stupire: secondo una regola non scritta ma seguita in linea di massima dai redattori medievali dei contratti, essendo difficile precisare quanto fosse lontano un luogo dalla città più vicina o da Roma in mancanza di particolari riferimenti come i cippi miliari, la misura per esso stabilita veniva arrotondata o diminuita, portandola di cinque unità in cinque alla cifra tonda più prossima (in sostanza, se ad esempio era di 33 miglia veniva portata a 35, se di 32, veniva ridotta a 30). In questo caso lo spazio intercorrente fra Roma, usata come punto di partenza per il computo, e la Fossa Vaianica, indicata al XX miglio, poteva variare dalle 17 (distanza di Lavinio da Roma fissata negli Itinerari) alle 22 miglia.<sup>45</sup> Considerando che la misura reale si avvicina più alla seconda cifra, oscillando fra le 20 e le 21 miglia in corrispondenza dell'attuale

---

<sup>44</sup> S. PATITUCCI, *La «Basilica S. Mariae in via Laurentina»*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», XLV (1969), p. 184 n. 29.

<sup>45</sup> *La toponomastica archeologica*, cit., II, pp. 25-30. Un discorso analogo va fatto per la distanza alla quale viene posta la chiesetta rurale di S. Maria delle Vigne, detta adesso la Madonnella, nel *Liber Pontificalis* (DUCHESNE, *Le Liber*, cit., vol. I, p. 255) nella vita di papa Gelasio: *Fecit autem basilicam sanctae Mariae in via Laurentina, in fundum Crispinis, miliario ab Urbe vicesimo*. Infatti, nella realtà essa si trova non al ventesimo, ma circa al diciannovesimo miglio.

Borgo S. Rita,<sup>46</sup> in prossimità del punto in cui il Fosso della Crocetta entrava nella fossa,<sup>47</sup> il *Campus Veneris*, indicato ai suoi limiti, quasi a ridosso di essa, va cercato in un'area che si estende dalla Madonnella, a Nord, al Borgo S. Rita, a Sud, e dal 1° Centro Campo Selva, a Nord-Ovest, al Fosso della Crocetta, a Sud-Est. Naturalmente, al suo interno bisognerà indagare per scoprire i resti riconducibili al santuario dell'*Aphrodisium*.<sup>48</sup> (S. Maurizi)

#### CAMPUS VENERIS

Il toponimo *Campus Veneris*, che ne ha tramandato il ricordo dall'antichità agli inizi del Medioevo, è indicativo del miserevole stato in cui dovevano versare allora le poche strutture ancora visibili del

---

<sup>46</sup> Il borgo, fondato nel 1851 come Casale Campo Selva, ha cambiato il nome nell'odierno nel 1945.

<sup>47</sup> I limiti della Fossa Vaianica, ritrovati tramite l'analisi della geomorfologia e delle aerofotogrammetrie dal Piccarreta (F. PICCARRETA, *Manuale di fotografia aerea*, Roma, Erma di Bretschneider, 1987, pp. 188-190, figg. 203-204), sono tuttora visibili sulle carte topografiche, nonostante gli interventi di bonifica abbiano eliminato la laguna originaria, dando spazio a terreni coltivabili. Se si pone attenzione all'andamento delle curve di livello dalla costa, all'altezza di Tor Vaianica, verso l'interno, esso denota, dopo un iniziale breve innalzamento del terreno ad una quota di 5 metri, una leggera depressione che scende fino a 1 metro sul livello del mare (tale quota è stata raggiunta tramite colmate di terra per una profondità stimata intorno ai 3 metri), sino ad una distanza di circa 800 metri dalla costa; da qui il livello riprende costantemente a salire, senza brusche variazioni, almeno sino ad una quota di circa 8-9 metri. Quasi certamente questa misura rappresenta più o meno la sponda della laguna in epoca arcaica, mantenutasi nel tempo per il continuo impaludamento a cui la depressione andava soggetta.

<sup>48</sup> Le numerose ricognizioni svolte entro quest'area da molti anni sotto la direzione della Professoressa Maria Fenelli, della cattedra di Topografia di Roma e dell'Italia antica II, dell'Università La Sapienza di Roma, nell'ambito di un programma di esplorazione del territorio dell'antica Lavinio, mirato al recupero e alla segnalazione di tutte le emergenze archeologiche ivi esistenti, ai fini della compilazione di una carta archeologica, non hanno finora dato risultati. Solo nel periodo Gennaio-Febbraio del 1991, nel corso di una ricerca svolta dagli autori del presente articolo per conto del summenzionato programma, è stato scoperto tra il Borgo S. Rita e il Fosso della Crocetta un affioramento di frammenti fittili (soprattutto tegole), fra i quali uno appartenente alla decorazione frontale di un edificio (forse un tempio), datato approssimativamente al VI-V sec. a. C. (tali materiali sono conservati nel magazzino del cantiere di scavi dell'Istituto di Topografia antica a Pratica di Mare). Il sito è posto al termine di un tracciato stradale individuato tramite le fotografie aeree, fuoriuscente dalla cosiddetta porta sudorientale di Lavinio e legato al diverticolo diretto al santuario dei 13 altari (S. DEL LUNGO, S. MAURIZI, *La viabilità tra Pratica di Mare e Ardea nei secoli*, «L'Universo», LXXIII, 1993, n. 6, p. 831). È ovvio che solo un saggio di scavo potrà confermare o smentire l'ipotesi che si tratti proprio dei resti del tempio di Venere.

tempio: infatti, la parola *campus*, unita successivamente a una denominazione pagana, allude non a un'area precisa, ben delimitata geograficamente,<sup>49</sup> ma a un'estensione generica di terra, non confusa con le altre vicine per la memoria mantenutasi localmente sul conto di un culto antico, ivi esistente in passato ma da tempo non più praticato.<sup>50</sup>

Daltronde già Plinio il Vecchio,<sup>51</sup> nel dire *quondam Aphrodisium*, come è stato sopra affermato, sapeva che del luogo sacro rimanevano solo poche rovine e, prima di lui, Strabone (V, 3, 5 C 232; 4, 10 C 249) aveva visto nei Sanniti i principali responsabili della distruzione sua e delle città vicine, avvenuta molto probabilmente intorno all'82 a. C., durante la guerra tra C. Mario il Giovane, figlio del vincitore sui Cimbri e i Teutoni, e Silla.<sup>52</sup> (S. Del Lungo)

---

<sup>49</sup> Di questo avviso era il Nibby (NIBBY, *Analisi*, cit., I, pp. 203 sg.), il quale sosteneva che «celebrandosi presso questo tempio di Venere una festa nazionale, che i Greci dicevano *Panegyris* e i Latini *Conventur*, dovea esservi dappresso un campo assai vasto, dove il popolo si congregava, e che naturalmente *Campus Veneris* fu detto».

<sup>50</sup> Al contrario, laddove un tempio, nonostante l'interdizione di ogni pratica religiosa, ha conservato nel territorio non solo le strutture ma anche le pertinenze terriere, al punto da costituire un'unità indipendente, cedibile al pari di ogni proprietà o bene agrario, nei documenti si usa sempre il termine *possessio*, seguito dal nome della divinità a cui il luogo era consacrato. Nel *Liber Pontificalis* (DUCHESNE, *Le Liber*, cit., I, p. 180), per esempio, fra i beni concessi dall'imperatore Costantino alla chiesa di S. Croce in Gerusalemme, risultano *sub civitate Falisca, possessio Nymphas, praest. sol. CXV; item sub civitate Falisca, possessio Herculi, quod donavit Augusto et Augustus obtulit ecclesiae Hierusalem, praest. sol. CXL*. Dei due templi il primo è stato individuato e scavato agli inizi del 1900 a Nord-Est di Civita Castellana, lungo il Fosso dei Cappuccini, e ha restituito grande abbondanza di materiali votivi in terracotta e metallo (G. F. GAMURRINI, A. COZZA, A. PASQUI, R. MENGARELLI, *Carta Archeologica d'Italia (1881-1897). Materiali per l'Etruria e la Sabina*, Forma Italiae, Firenze, Olschki, 1972, pp. 381-382).

<sup>51</sup> PLIN., *Nat. Hist.*, III, 5, 56-57.

<sup>52</sup> Fra i pochi che si sono occupati di questo problema il Boethius (A. BOETHIUS, *Le devastazioni sannitiche nell'Ardeatinum e Laurentinum*, in *Atti del V Congresso Nazionale di Studi Romani*, II, Roma 1940, pp. 231-238), presupponendo che l'*Aphrodisium* delle fonti sia solo quello di Ardea, propende per il 300 a. C., in coincidenza con l'avanzata sannita verso l'agro Laurentino seguita alla vittoria sui Romani a *Lautulae*, presso Terracina, nel 315 a. C. Ardea avrebbe subito devastazioni tali da non potersi più risollevarsi, mancando così ai propri obblighi di colonia durante le guerre annibaliche (LIV. XXXII, 1, 9). Questa teoria, se può andar bene per Ardea, mal si concilia con il discorso sul santuario di Venere e in generale su Lavinio, che proprio con la fine del IV sec. conosce, soprattutto a livello sacrale, un rinnovato periodo di splendore.

## ANCORA SUL SARCOFAGO DEL GENERALE ROMANO DEL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA

Seppure a breve distanza dal mio articolo<sup>1</sup> sullo splendido sarcofago del generale romano<sup>2</sup> conservato nel Palazzo Ducale di Mantova, pare opportuno ritornare brevemente sul pezzo per chiarire un aspetto messo in discussione da L. Ventura<sup>3</sup> nel suo recentissimo libro sulla raccolta dei marmi di Vespasiano Gonzaga.

Ventura<sup>4</sup> ritiene che i fianchi, normalmente uniti al sarcofago, non siano in realtà pertinenti al pezzo stesso. Si tratterebbe, a suo giudizio, di una erronea ricomposizione «operata dalla Levi sulla scorta della vecchia proposta di Rossbach<sup>5</sup> e anche in base ai confronti insostenibili con le figure del rilievo del fronte». <sup>6</sup> Non solo l'unione al sarcofago in esame sarebbe impropria, ma i due rilievi non sarebbero nemmeno fianchi di sarcofago, ma sarebbero «parte di un complesso a sé stante, iconograficamente congruo e stilisticamente omogeneo, per cui bisogna far riferimento [...] all'opera di maestranze provinciali».<sup>7</sup>

Le conclusioni di Ventura non paiono accettabili per diversi motivi: in primo luogo, lo studioso esclude la pertinenza dei fianchi al sarcofago

---

\* Vorrei esprimere il mio più sincero ringraziamento al prof. C. Saletti per il suo aiuto, la sua disponibilità e i suoi preziosi consigli. Ringrazio, inoltre, la dott. A. M. Tamassia per la attenzione che ha voluto nuovamente concedermi.

<sup>1</sup> A. SALVAGGIO, *Il «sarcofago del generale romano» del Palazzo Ducale di Mantova*, in «Atti e Memorie della Accademia Nazionale Virgiliana», n.s. LXIV, 1996, pp. 37-73.

<sup>2</sup> Per la bibliografia relativa si rinvia alla nota 4, pag. 38 dell'articolo citato alla nota 1.

<sup>3</sup> L. VENTURA, *Il collezionismo di un principe. La raccolta di marmi di Vespasiano Gonzaga Colonna*, Modena 1997.

<sup>4</sup> L. VENTURA, *op. cit.* a nota 3, pp. 79-81 e 86-87.

<sup>5</sup> Per la discussione approfondita della storia della ricomposizione del sarcofago si rimanda a L. VENTURA, *op. cit.* a nota 3, pp. 80, 86-87. Basti qui ricordare che A. ROSSBACH, *Römische Hochzeit und Ehedenkmal*, Leipzig 1841, pp. 53-62 e 69-77 propone per primo la associazione della fronte con i due rilievi dei fianchi, su basi principalmente iconografiche.

<sup>6</sup> L. VENTURA, *op.cit.* a nota 3, p. 81.

<sup>7</sup> L. VENTURA, *op. cit.* a nota 3, p. 87. Considerando i rilievi come opera a sé stante, Ventura, nel suo catalogo assegna loro un numero diverso rispetto a quello della fronte e del coperchio (descritti al numero 59, p. 79): essi infatti sono presi in esame al numero 62, p. 86.

in quanto la qualità del rilievo è molto scadente rispetto alla fronte. È evidente, per i conoscitori dell'arte romana, che questa argomentazione è piuttosto debole: è infatti usuale che le parti meno in vista dei monumenti fossero meno curate e questo non vale solo per i sarcofagi, ma per le are, i cippi e le stesse statue la cui parte posteriore è spesso poco rifinita. Per quanto riguarda i sarcofagi, poi, la stessa raccolta del Palazzo Ducale offre un chiaro esempio di minor cura nella esecuzione di fianchi, e cioè il sarcofago con il sacco di Troia,<sup>8</sup> che presenta sui fianchi Achille e Troilo e le Troadi piangenti.<sup>9</sup>

La qualità dei fianchi di questo sarcofago appare, anche a una analisi solo superficiale, indubbiamente più scadente di quella della fronte: il rilievo è più basso e irrigidito nè v'è traccia della plasticità e della drammaticità della fronte. Si può rilevare, inoltre, sul fianco sinistro, la sproporzione fra il cavaliere e il cavallo, o ancora la torsione scorretta della testa di Troilo, afferrato per i capelli da Achille alto quanto lo stesso Troilo a cavallo.<sup>10</sup>

Nel sarcofago del generale, il contrasto tra i fianchi e la fronte è particolarmente evidente per l'eccezionale qualità del rilievo di quest'ultima, che deve senz'altro essere attribuita a una mano diversa da quella che ha eseguito i primi, senza che per questo si possa escludere che i tre pezzi siano comunque parte di un complesso unitario, che, come si preciserà meglio in seguito, presenta invece forti elementi comuni e pare concepito da un'unica mente.

Il secondo argomento di Ventura è legato al fatto che le dimensioni della fronte e dei fianchi non coinciderebbero perfettamente: la prima sarebbe alta cm 85,5, mentre il fianco destro, raffigurante un vittimario con il toro, misurerebbe cm 86,5. Io stessa, nella misurazione del

---

<sup>8</sup> A. LEVI, *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1931, p. 95 ss, n. 192; L. VENTURA, *op. cit.* a nota 3 pp. 84-86, n. 61, figg. 141-143.

<sup>9</sup> L. VENTURA, *op. cit.* a nota 3 p. 86, scrive che «i rilievi laterali sono di fattura peggiore rispetto al rilievo frontale: sono più rozzi e piatti, tanto da far presupporre una loro origine differente, se non fosse per la misura dell'altezza che è identica a quella del rilievo con il Sacco di Troia». Per quanto questa argomentazione non sia condivisibile, per i motivi esposti nel testo, lo stesso Ventura sembra ammettere che la diversa qualità del rilievo non è motivo di per sé sufficiente per separare i fianchi dalla loro fronte.

<sup>10</sup> Anche questo sarcofago, come quello del generale, per lungo tempo è stato esposto nelle sale del Palazzo Ducale non ricostruito, ma con i tre rilievi separati. Bisogna arrivare a C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, II, Berlino 1890, pp. 71-73, tav. 26, n. 63, 63 a-b, perché i tre rilievi siano considerati come un complesso unitario, senza che questo, unito alla scarsa qualità dei rilievi, induca Ventura a ritenere che la ricostruzione sia erronea e arbitraria.

sarcofago, non ho notato queste incongruenze, ma ho rilevato per i tre pezzi un'identica altezza di cm 86;<sup>11</sup> ma, anche considerando valide le misurazioni di Ventura, questo dato non porta alcuna prova per la non attribuzione dei fianchi al sarcofago. Anche tacendo il fatto che lo studioso propone per il fianco sinistro la misura di cm 85,5, analoga a quella della fronte, e che quindi, secondo il suo stesso ragionamento, esso si lega a quest'ultima piuttosto che all'altro fianco, la differenza di un solo centimetro è trascurabile, soprattutto se si considera la storia dei rilievi in questione. Non è difficile credere che i pezzi, che sono stati smontati dalla loro posizione originale, possono essere stati limati o ritoccati così da avere perso qualche millimetro.

Oltre agli argomenti esposti, ci sono alcuni dati di carattere stilistico e iconografico che inducono a rigettare la tesi di Ventura e a considerare i due rilievi con il vittimario e gli offerenti come i fianchi pertinenti alla fronte del sarcofago del generale.

In primo luogo, se si considera la sintassi compositiva della fronte, essa risulta, come ho avuto modo di dimostrare nel mio precedente articolo,<sup>12</sup> sapiente e calibrata e tutta volta alla ricerca di simmetrie ed equilibrio. La presenza sui fianchi di due scene che completano il *sacrificium*, posto al centro sulla fronte, non fa che confermare questa tendenza alla armonia compositiva e alla simmetria: la scena centrale risulta così incorniciata, sui fianchi, da alcune figure che chiaramente la riprendono e la completano. Anche nella scelta e nella disposizione di queste figure di complemento si nota una ricerca di richiami e simmetrie. Se si considera infatti il *sacrificium* posto al centro della fronte, si nota che il nucleo principale costituito dal generale sacrificante davanti al tempio e dal tibicine è affiancato, sulla sinistra, da un camillo che reca una brocca e, sulla destra, da due vittimari con il toro: non a caso sul fianco sinistro sono raffigurati degli assistenti al sacrificio, fra cui un camillo in tutto simile a quello della fronte, e sul fianco destro un vittimario col toro. Si potrebbe notare anche che sul fianco sinistro, in corrispondenza del camillo sulla fronte, ci sono tre figure, mentre sul destro, in corrispondenza dei due vittimari con il toro, c'è un solo uomo. Appare quindi del tutto evidente che l'intero schema decorativo del sarcofago, così come è ricomposto con i fianchi, risponde ad un'unica concezione e ideazione ad opera di un artista molto attento a una

---

<sup>11</sup> A. SALVAGGIO, *op. cit.* a nota 1, p. 38, nota 4.

<sup>12</sup> A. SALVAGGIO, *op. cit.* a nota 1, pp. 55-56.

calibrata sintassi compositiva, anche se l'effettiva esecuzione delle varie parti, sulla base della diversa qualità dei rilievi, si deve a mani diverse.

Dal punto di vista iconografico, poi, è evidente lo stretto legame fra il camillo del fianco sinistro e quello della fronte: è una figura assente dalla scena di *sacrificium* dei sarcofagi<sup>13</sup> dei generali simili per iconografia a quello mantovano. Quanto poi al fatto di non considerare i due rilievi parte di un sarcofago, si può osservare che la loro iconografia fa indubbiamente parte del repertorio figurativo dei rilievi funerari. Per quanto riguarda il fianco sinistro, esso presenta una iconografia identica a quella di un fianco di sarcofago conservato a Pisa nel Camposanto Monumentale.<sup>14</sup> Anche il sarcofago pisano presenta scene di vita di un generale romano e questo sembra confermare che l'iconografia in questione, che tra l'altro non ricorre in nessun altro contesto, ma è attestata solo in questi due casi, fosse proprio parte del repertorio iconografico legato ai sarcofagi dei generali.

Resta pertanto confermata, a mio parere, la natura dei due rilievi quali fianchi di sarcofago e la loro pertinenza al sarcofago del generale.

---

<sup>13</sup> Los Angeles, County Museum (E. FEINBLATT, *Un sarcofago romano inedito nel Museo di Los Angeles*, in «Bollettino d'Arte», 37, 1952, pp. 193-203); Firenze, Uffizi (G.A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi, Le sculture*, I, Roma 1958, p. 235, n. 253, fig. 253); Frascati, Villa Taverna (G. KOCH-H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982, pp. 99-101, fig. 94); Poggio a Caiano, Villa Medici (P. BARRERA, *Sarcofagi romani con scene di vita privata e militare*, in «Studi Romani», 2, 1914, tav. 8). Accanto a questi si possono citare frammenti a Roma, Villa Wolkonsky (P. BARRERA, *op. cit.*, tav. 30) e al Museo dei Conservatori. Braccio Nuovo (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V, s.v. *Iuno*, (E. LA ROCCA), 1, p. 839, n. 187; 2 p. 550), in cui la figura di *Clementia* non si conserva per intero, ma doveva essere analoga a quella dei sarcofagi considerati.

<sup>14</sup> P.E. Arias in P. E. ARIAS-E. CRISTIANI-E. GABBA, *Il Camposanto Monumentale di Pisa*. («Le Antichità»), Pisa 1977, p. 151ss, n. C21 est, tav. 92-93.





Busto in bronzo di Andrea Mantegna (prima del 21 ottobre 1516). Mantova, basilica di Sant' Andrea, cappella funeraria dell'artista.

RODOLFO SIGNORINI

“UNA FIGURA NUDA LEGATA A UN TRONCO”:  
UNA STATUETTA IN BRONZO DORATO  
QUI ATTRIBUITA AD ANDREA MANTEGNA (I)

ANTHONY RADCLIFFE

“UNA FIGURA NUDA LEGATA A UN TRONCO”:  
A GILT BRONZE STATUETTE HERE ATTRIBUTED  
TO ANDREA MANTEGNA (II)\*

I

La mano industriosa et l'alto ingegno  
l'immagine raccolta nel concepto  
scolpi in pictura propria viva et vera

[*Ulixes pro Andrea Mantegna pictore,  
dicto Squarzone, pro quadam moniali*  
(Modena, Biblioteca Estense, ms. c.u.  
7. 24 [Ital. 262], c. 162r [55r])]

MANTEGNA SCULTORE: UNA QUESTIONE APERTA

Una storia della scultura quattrocentesca a Mantova attende ancora una specifica monografia. I nomi più ricorrenti sono quelli di Iacopino da Tradate, del tagliapietra e architetto Luca Fancelli, di Cristoforo di Geremia, degli orafi e medaglisti Bartolomeo Melioli e Giammarco Cavalli, e di Andrea Mantegna.

Il capitolo su Mantegna scultore, in particolare, ha sempre costituito un soggetto interessante. Quanti hanno scritto in proposito hanno nutrito la speranza che un giorno si potesse far piena luce anche su questo aspetto della produzione artistica del Mantegna che, taciuta dalle carte, pare proclamata dalla muta voce delle opere.

Giuseppe Fiocco, trattando di “Andrea Mantegna scultore”, non aveva dubbi in proposito e scriveva:

---

\* I due articoli sono saggi distinti e fra loro complementari

Si è considerato troppo poco questo campo dell'attività mantegnesca, intorno al quale abbiamo tuttavia le testimonianze più sicure.

E, dopo aver menzionato l'incarico assunto dal giovanissimo artista di plasmare il bassorilievo della pala della cappella Ovetari assieme a Nicolò Pizzolo (che di fatto eseguì l'opera), ed aver considerato il *Monumento a Federico Cornaro* ai Frari di Venezia,<sup>1</sup> la mirabile cornice lignea della pala di San Zeno a Verona, i due lignei cassoni da sposa di Paola Gonzaga conservati nel Museum Rudolphinum di Klagenfurt (scolpiti dell'episodio della *Giustizia di Adriano*), il bassorilievo del Redentore fra due angeli (o *Il sangue di Cristo*), il busto in cotto del marchese Francesco II Gonzaga, custoditi nel Palazzo Ducale di Mantova,<sup>2</sup> e il ritratto in bronzo del Mantegna, murato nella cappella funeraria del Maestro, dichiarava con sicurezza:

Concludendo, il Mantegna fu scultore all'altezza del suo genio; e tale da farci pensare, sulla scorta delle opere rimasteci, oltre alla possibilità di qualche eventuale rinvenimento, impedito finora dalla poca considerazione data al maestro in questo campo, alla necessità di tenerlo presente, nei riguardi dello sviluppo della famosa scuola padovana.<sup>3</sup>

Nel 1961 Chiara Perina scriveva a sua volta:

La supposizione di un'attività plastica del Mantegna è nata non tanto da una certa documentazione, quanto da un processo induttivo che, stimolato dal carattere scultoreo della visione dell'artista, è giunto ad attribuire al Mantegna opere plastiche in cui si riconoscesse la potenza della sua impronta.

---

Abbreviazioni:

ASMn (Archivio di Stato di Mantova), AG (Archivio Gonzaga).

<sup>1</sup> Il possibile contributo mantegnesco all'esecuzione del monumento è stato preso nuovamente in considerazione da Giovanni Agosti in *Su Mantegna, 5 (Intorno a Vasari)*, "Prospettiva", 80 (ottobre 1995), pp. 63-64, fig. 7.

<sup>2</sup> Durante la prima metà del secolo scorso il busto si trovava a Mantova, presso Pasquale Coddè, e lo si riteneva "opera d'Andrea" (G. ARRIVABENE, *Memorie della famiglia Mantegna*, ASMn, *Documenti Patrii d'Arco*, n. 137). Vi fu persino chi pensò che lo stesso busto di Faustina Maggiore, dal Mantegna venduto ad Isabella d'Este, fosse stato scolpito dal Maestro (G. ARRIVABENE, *op. cit.*, *ibidem*). Si veda pure A. BERTOLOTTI, *Figuli fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII*, Milano 1890 (ed. anast. Arnaldo Forni edit.), p. 47.

<sup>3</sup> G. FIOCCO, *Mantegna*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1937, pp. 95-103. E. TIETZE-CONRAT trovò gli argomenti del Fiocco "in linea generale [...] poco convincenti" e li contraddisse (*Andrea Mantegna. Le pitture, i disegni, le incisioni*, Firenze, Sansoni, London, The Phaidon Press, 1955, p. 272).

## E aggiungeva che

vari elementi indicano come la scultura non dovesse essere lontana dagli interessi di Andrea: non tanto alcuni accenni documentari quanto le lodi, pur vaghe, dei contemporanei suggeriscono come il Mantegna possa essersi applicato alla pratica scultoria.<sup>4</sup>

Alla celebre mostra dedicata in quello stesso anno al Mantegna furono esposte alcune statue in terracotta di Casa Menozzi, sita a Mantova, al 5 di via Pietro Frattini, raffiguranti un *Evangelista*, i *Santi Pietro e Paolo*, e l'*Annunciazione*. Oggi sono custodite nel museo del Palazzo Ducale di Mantova. Giovanni Paccagnini, curatore dell'esposizione, sostenne l'autografia mantegnesca delle statue e rimandò, per gli opportuni confronti, ai dipinti della cappella Ovetari, alla *pala di San Zeno* e alla *Morte della Vergine* del Prado, e assegnò l'*Evangelista e San Pietro* al Mantegna "padovano" e *San Paolo e l'Annunciazione* al Mantegna della fine del settimo decennio, reduce dall'esperienza fiorentina.<sup>5</sup>

Altri studiosi hanno invece ravvisato un carattere donatelliano nel succitato Redentore e ipoteticamente assegnato il busto del marchese a Giancristoforo Romano.<sup>6</sup>

Ricordo ancora che il nome del Mantegna ritorna a proposito della progettata (e non mai eseguita) statua di Virgilio che Isabella d'Este ebbe intenzione di far erigere,<sup>7</sup> e della quale il Baschet riteneva d'aver trovato il disegno eseguito dal maestro, opinione in sèguito non condivisa dagli storici.<sup>8</sup> Anche il medico, filosofo, teologo, umanista e poeta Battista

---

<sup>4</sup> C. PERINA, *La scultura della seconda metà del Quattrocento*, in E. MARANI-C. PERINA, *Mantova. Le arti*, II, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1961, p. 516.

<sup>5</sup> G. PACCAGNINI (a cura di), *Andrea Mantegna*. Catalogo della mostra, Mantova, Settembre-Ottobre 1961, Venezia, Neri Pozza Editore, pp. 148-150 [cfr. la scheda redatta da MARIAROSA PALVARINI GOBIO CASALI, *Vergine annunciata; Angelo annunciante; S. Paolo; S. Pietro; Evangelista*, in AA. VV., *Palazzo del Capitano - Medioevo e Rinascimento*. Canneto sull'Oglio (Mantova), Eurograf s. n. c., 1986, pp. 60-62].

<sup>6</sup> C. M. BROWN, *Gleanings from the Gonzaga Documents in Mantua - Giancristoforo Romano and Andrea Mantegna*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1 (1973), pp. 153-159.

<sup>7</sup> R. SIGNORINI, scheda in AA. VV., "La prima donna del mondo". *Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*. Catalogo della mostra. Vienna, Kunsthistorisches Museum, 15 febbraio-29 maggio 1994, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1994, pp. 130-132.

<sup>8</sup> R. LIGHTBOWN, *Mantegna*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1986, pp. 463-464, n. 85; Milano, Mondadori, 1986, p. 478, n. 85.

Fiera, amico del Mantegna,<sup>9</sup> fu coinvolto nel progetto, essendo a conoscenza di un'immagine attendibile di Virgilio.<sup>10</sup> All'impresa caldeggiata dal Pontano lo stesso Fiera dedicò alcuni distici elegiaci latini, genericamente celebrativi dell'iniziativa e purtroppo privi di notizie sul monumento e sullo scultore.<sup>11</sup>

L'adesione all'idea di un Mantegna scultore è stata espressa nel 1996 anche da Clara Gelao, la studiosa che ha felicemente individuato la ragione per cui il dipinto del Mantegna raffigurante *Santa Eufemia* giunse al Museo di Capodimonte. Secondo quanto si legge in un poemetto tardocinquecentesco in esametri di Pasquale Verrone (*Vita Divae Euphemiae Virginis et Martyris*), apparso a Napoli nel 1592 e ristampato a Matera nel 1987 da Nicolino di Pasquale, la tela fu portata da Padova a Montepeloso (attuale Irsina, in provincia di Matera), da Roberto de Amabilibus (o de Magistris):

[...] Divae tulit ille figuram  
 Andreae pictam digitis praestantis, & arte;  
 Cui Mantegna datur meriti cognomen honoris  
 [...]

Originario di Montepeloso, Roberto de Amabilibus s'era recato allo Studio di Padova e nella città veneta aveva soggiornato a lungo divenendo rettore della chiesa in cui si custodiva il corpo di santa Eufemia. Da Padova il De Amabilibus portò a Montepeloso pure un braccio della santa, tuttora conservato in una settecentesca custodia d'argento nella Cattedrale. Nel poemetto del Verrone si nominano anche due statue che furono condotte a Montepeloso dal De Amabilibus, raffiguranti rispettivamente *Santa Eufemia e la Vergine*:

Marmoreas etiam terris, pelagoq(ue) ferendas  
 Effigies curavit, opus quod nobile vincit  
 Phidiacum ingenium, nec non mirabilis artem  
 Lusippi: referunt vivos in marmore vultus:

---

<sup>9</sup> Battista Fiera fu presente quando il Mantegna dettò il proprio testamento (ASMn, AN, *Registrazioni ordinarie*, a. 1504, c. 130r-v, *Testamentum domini Andree Mantinie*, 1 marzo 1504; c. 867r-v, *Pars testamenti domini Andree Mantinee*, 1 marzo 1504).

<sup>10</sup> R. SIGNORINI, *Brief des Giacomo d'Atri vom 17. März 1499 aus Neapel an die Marchesa Isabella*, in AA. VV., "La prima donna del mondo". *Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance* cit., pp. 130-132.

<sup>11</sup> B. FIERA, *Hymni divini, Sylvae, Melansysius, Coena, De Iustitia pingenda*, Mantova, Francesco Bruschi, 1515, c. P2', *De Virgilio per statuam restituto*.

Una Dei matris, sed Virginis altera formam  
Indicat, ipse rudi quam effingere carmine conor  
[...].

Le due statue marmoree, che si trovano tuttora nella Cattedrale di Irsina, sono state attribuite dalla Gelao allo stesso Andrea Mantegna. In particolare sulla statua di *Santa Eufemia*, che presenta un migliore stato di conservazione, si è così espressa la studiosa:

La condotta scultorea che si rivela nella *Santa Eufemia* è di qualità veramente straordinaria, e per convincersene basterà osservare la fattura delle bellissime, sensibili mani affusolate uscenti dai polsini rosso cupo a quadretti d'oro, il volto fermo e nobile, con le sopracciglia alte e sottili e le palpebre inferiori un po' gonfie, la tunica che aderisce sapientemente al busto rivelandone le forme sode, con un effetto di classico panneggio bagnato, il manto annodato sul fianco sinistro, dove si formano profondi gorgi di pieghe che si distendono alquanto in corrispondenza della gamba destra avanzata. Dalla statua - dall'impianto monumentale che la caratterizza - promana un sentore di classicità entusiasticamente ritrovata che richiama subito l'imperativa fermezza con la quale la *Santa Eufemia* del Mantegna, eseguita negli stessi anni, si accampa nell'imbotte dell'arcata marmorea, poggiando i piedi classicamente calzati sulla predella, anch'essa in marmo. C'è dell'altro. Ponendo a raffronto il dipinto e la statua, si ha la netta impressione che quest'ultima anticipi precisamente la già «statuina» immagine del Mantegna, e che addirittura, se si volesse proseguire in questo affascinante quanto arduo gioco dei raffronti, essa si ponga come tappa intermedia tra la *Santa Giustina* del Polittico di San Luca della Pinacoteca di Brera, realizzato tra il 1453 e il 1454, e la *Santa Eufemia* di Capodimonte, che è trattata alla stregua di una vera e propria statua, occupante un suo spazio reale, con un procedimento già sperimentato nel *San Marco*, anch'esso su tela, dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno.

Ma chi poteva, all'epoca, eseguire una statua così fortemente e persuasivamente mantegnesca, e così intimamente legata alla produzione pittorica del Mantegna di questi anni, se non Mantegna stesso, al quale una non piccola messe di fonti, alcune delle quali a lui contemporanee, attribuiscono un'aprezzatissima attività di scultore?<sup>12</sup>

L'altra statua, aggiunge la Gelao, è da considerarsi perduta, a meno che non vada riconosciuta in una *Madonna col Bambino*, "deturpata da una orribile ridipintura a tempera risalente a questo secolo".<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> C. GELAO, *Per Andrea Mantegna: una precisazione e una proposta*, in AA.VV., *Studi in onore di Michele D'Elia. Archeologia, arte, restauro e tutela, archivistica*, a cura di CLARA GELAO, Matera-Spoleto, R&R Editrice, 1996, pp. 239-251 (cfr. G. ANNIBALDIS, *Due capolavori di Mantegna in Basilicata*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 19 maggio 1996, p. 1, articolo gentilmente segnalatomi dall'avv. Domenico Ruggerini di Mantova).

<sup>13</sup> C. GELAO, *art. cit.*, p. 244.

La studiosa, che menziona il bassorilievo della cappella Ovetari e ricorda la pagina del Vasari in cui si dice del carattere scultoreo delle figure dipinte dal Mantegna e le critiche in questo senso mosse dallo Squarcione al giovanissimo allievo, da lui stesso esercitato “assai in cose di gesso formate da statue antiche”,<sup>14</sup> si chiede infine:

Può la nostra *Santa Eufemia* aspirare ad essere una testimonianza sicura del *corpus*, così dibattuto, della scultura del Mantegna? Io credo fermamente di sì non solo per la sua qualità davvero eccezionale, ma soprattutto per la precocità del suo mantegnismo - siamo intorno al 1453-1454 - che non può che essere ricondotto allo stesso artista, ancora troppo giovane per contare un imitatore di tale straordinario livello. Per la politezza estrema delle superfici del volto, dall'incarnato quasi diafano, per la preziosa cromia nonché per la strettissima continuità con l'opera del Mantegna padovano, essa mi sembra inoltre l'unica - fatta forse eccezione per l'*Autoritratto* mantovano [il busto bronzeo] - in grado di reggere veramente il temibile confronto con la sua pittura.<sup>15</sup>

#### UN BRONZETTO DORATO

Nel Cinquecento si conoscevano sculture recanti i peculiari caratteri mantegneschi, come attesta una delle *Lettere familiari* di Annibal Caro a Giuseppe Giova, del 9 agosto 1561. Vi si menziona un “Bacchetto” di bronzo, “del tempo, e anco de la maniera [...] del Mantegna”:

Ebbi il Bacchetto, e fece l'ufficio suo assai più che se fosse stato quel di Tebe o di Nisa, o piuttosto quel d'Ischia e di Somma, riempiendomi d'allegrezza e di elevazion d'animo [...]. La figura è bellissima nel gener suo, cioè tra le cose moderne, ma moderna è ella veramente del tempo, e anco de la maniera, secondo mi si dice, del Mantegna. E avete fatto benissimo a non farlo rinettare nè finire, perché il torso così come sta riesce meglio e chi lo ruppe lo fece per serbare il buono e levarne qualche imperfezione che v'era per esser di mano di buon maestro [...].

Di Roma, a li IX d'agosto MDLXI.<sup>16</sup>

La lettera è citata anche da Giovanni Agosti<sup>17</sup> che, avendo recentemente ripreso in considerazione la questione del Mantegna scultore, scrive:

<sup>14</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, III, a cura di GAETANO MILANESI, Firenze, Sansoni, 1906, p. 385.

<sup>15</sup> C. GELAO, *art. cit.*, p. 244.

<sup>16</sup> A. CARO, *Lettere familiari*, III, agosto 1559-ottobre 1566, a cura di AULO GRECO, Firenze, Felice Le Monnier, 1961, pp. 74-75, n. [630].

<sup>17</sup> G. AGOSTI, *Su Mantegna*, 5. cit., p. 66.

E così l'indicazione di "pictor et plasta" relativa all'artista acquista un'altra affidabilità e diventa una testimonianza significativa, proprio perché contemporanea [Giulio Cesare della Scala era nato probabilmente a Padova nel 1484], riguardo all'attività di Mantegna come scultore, e in particolare come modellatore in terracotta.<sup>18</sup>

Keith Christiansen, a proposito della possibile attività scultorea del Mantegna ha osservato:

In Padua he [Mantegna] had first-hand acquaintance with modelling in terracotta, the medium of the altar-piece in the Ovetari Chapel that Mantegna had made a bid to carry out but which, in 1449, was assigned to his erstwhile partner Niccolò Pizzolo. His first project in Mantua had been the designing of a chapel for Ludovico, to which a drawing of a paschal candlestick may be related, and in 1483 he designed vases to be made in silver. Nothing seems to have come of his designs for the tomb of Barbara of Brandenburg and, later, for a statue of Virgil for Isabella d'Este beyond preliminary drawings, but Giovanni Santi states that Mantegna practised sculpture as well as painting, and it cannot be doubted that the remarkable foundry at Mantua offered ample opportunities for an artist interested in bronze casting.

Il Christiansen quindi, dopo aver accennato al celebre busto dell'artista, menziona la statuette in bronzo di un putto dagli occhi d'argento (si ricordino le sclere argentate degli occhi del busto bronzeo del Mantegna), di ispirazione mantegnesca, conservata nel Metropolitan Museum di New York, raffigurante (seppure nella posizione inversa) il putto visibile all'estrema sinistra dell'incisione di *Bacchanale con un tino* del Mantegna:

At New York, a bronze statuette of a *putto* in the same pose (although reversed) as the infant on the extreme left of the *Bacchanal with a wine vat* was added to the exhibition.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> G. AGOSTI, *Su Mantegna*, 3. (Ancora all'ingresso della "maniera moderna"), "Prospettiva", 73-74 (gennaio-aprile 1994), p. 138.

<sup>19</sup> K. CHRISTIANSEN, *The case for Mantegna as printmaker*, "The Burlington Magazine", September 1993, pp. 604-612: 610, fig. 7, e 611.

Aggiunge *ibidem* il Christiansen: "Lomazzo records that Mantegna used modelled figurines to stage his compositions, and the model of this bronze *putto*, of which the finest cast is in the Museum of Fine Arts, Houston, may well have been by Mantegna himself. A generically Mantegnesque drawing in the Fondazione Horne (5858) studying the figure from two different angles would seem to certify the genesis of the statuette and the uses to which it was put".

Invero, al di là del carattere mantegnesco della statuette del Metropolitan Museum, il Lomazzo (Milano 1538-1600) attribuisce l'uso di plasmare "modelli di terra, o di cera", per "più facilmente conoscere ne i corpi a suoi lochi instituiti le ombre, & i lumi", genericamente a "i più eccellenti" pittori e in modo specifico al solo Albrecht Dürer, non al Mantegna, che invece, con altri

Viene a questo punto spontaneo chiedersi se Giovanni Santi, che scrisse del Mantegna:

Né pretermesso ha ancor cum dolci e grati  
 Modi il rilievo, per che alla scultura  
 Mostrar quanto i dea el cielo e i dolci fati,<sup>20</sup>

e il carmelita Battista Spagnoli, che ben conobbe il Mantegna e che, memore delle pagine di Plinio il Vecchio, nella “selva” *In Andream Mantiniam pictorem* (riportata e tradotta in appendice al presente saggio), oltre ai pittori Apelle, Protògene, Zeusi e Parrasio, menzionò anche gli scultori Mirone, Lisippo, Prassitele, Eufrànore, Fidia e Policletò<sup>21</sup> abbiano inteso solo per amore di retorica lodare Mantegna scultore e solamente per sfoggio di erudizione allungare l’elenco degli artisti antichi, ampiamente superati dal Mantegna, o abbiano invece celebrato anche la scultura del Mantegna a ragion veduta, avendo ben presenti, oltre ai dipinti, le opere plasmate dal Maestro.

---

pittori, ottenne “ciò, senza questa via più perfettamente [...] per via di pura Geometria, & prospettiva”. Ritengo infatti, in assenza di una precisa indicazione bibliografica, che il Christiansen alluda al seguente passo dell’*Idea del tempio della pittura* del Lomazzo:

“Ma perché la pittura, come già affermò Michel Angelo, tanto più rilievo mostra, quanto più s’accosta, & avvicina al vivo, instituito con diritto ordine, è necessario, per farsi più facile questa ragione d’operare acconciamente, sapere della pratica, almen tanto che fabricandosi i modelli di terra, o di cera, si possano più facilmente conoscere ne i corpi a’ suoi lochi instituiti le ombre, & i lumi, sì come hanno fatto i più eccellenti di quest’arte: & fra gli altri, Alberto Durerò co’ l’taglio che egli fa a traverso della testa, & di tutte le giunte de i corpi, facendo parere i principij delle loro membra per mostrare più facilmente, & far veder le simmetrie de i corpi, sì come egli medesimo confessa. Ancora che ciò, senza questa via più perfettamente possa farsi per via di pura Geometria, & prospettiva, come si può veder nelle opere di lui medesimo, & come hanno fatto Vincenzo Foppa, Andrea Mantegna, Bernardo Zenale, & molti altri” [G. P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590, p. 36 (cfr. G. P. LOMAZZO, *Trattato dell’arte della pittura scultura ed architettura* [1584], II, Roma 1844, pp. 39 e 54)].

Altrove il Lomazzo, trattando dei “panni” raffigurati dai pittori, parla ancora di modelli, ma d’altro genere: “Un altro mancamento si scorge anco ne’ panni dei vecchi pittori, che pajono fatti in certo modo a scaglie, secondo che li cavavano da modelli d’uomini, credo io, vestiti di carta. La cosa è stata poi ridotta a perfezione con fatica grandissima da Bramante, ed Andrea Mantegna” (*Trattato* cit., I, Roma 1844, p. 312). E ancora: “[...] benchè molte altre sorte però di panni si trovino dipinte, come da Bramante, e da Andrea Mantegna, e da altri, tolte da modelli vestiti di carte, e tele incollate” (*Trattato* cit., II, p. 413).

<sup>20</sup> P. KRISTELLER, *Mantegna*, Berlin-Leipzig, Cosmos, 1902, p. 494.

<sup>21</sup> B. MANTOVANO [Battista Spagnoli], *Opera*, Parigi, in aedibus Ascensianis, 1513, III, c. CLXVIIr.

Non potrà apparire troppo lontana dal vero (essendo nota la versatilità dei grandi artisti dell'età umanistico-rinascimentale) la possibilità che Giovanni Aldobrandini, il 5 luglio 1466, scrivendo al marchese Ludovico II Gonzaga sull'eccellenza del Mantegna:

[...] ho conosciuto che Andrea *non solum* nella pictura, ma *etiam* in molte altre cose avere perfectio ingiegno, et optimo vedere, et parmi meriti grande commendatione<sup>22</sup>,

alludesse anche alla scultura e all'architettura. Quando poi il magnifico Lorenzo de' Medici, recatosi a Mantova, il 22 febbraio 1483 andò a casa del Mantegna e

vite [vide] cum grande appiacere alcune picture d'esso Andrea, et certe teste di relevo cum molt' altre cose antiche,<sup>23</sup>

vide forse anche quell'altro materiale che, assieme ai rami delle incisioni e ai libri della biblioteca, fu inventariato in casa del defunto Ludovico Mantegna, figlio dell'artista, il 17 luglio 1510?

[...] una medalia grande de metallo, dove sónno suso scolpite Mucio Sevola et Porsena, [...] una figura de piombo de uno homo che mancha uno brazo, de longeza de una spana, [...] doe teste de putini de marmore e una de homo, [...] una medalia de marmore cum la testa de uno Hercule relevata, [...] una testa de homo de zesso, [...] una figura de dona de marmore, senza gambe e senza braze, e senza testa, longa circha uno brazo, [...] una figura de homo vechio senza brazi e gambe, de longeza de uno brazo vel circha, [...] uno busto piccolo de homo, piccolo, de marmore, [...] una figura piccola de bronzo cum una sagitta in mane dritta et uno panno a l'altro brazo [...].<sup>24</sup>

E le “due prede tonde de porfido” e la “preda piccola, quadra, de serpentino, subtile”, a cosa servivano? Forse a fare i “capituli” di qualche

---

<sup>22</sup> C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, II, Mantova, Tipografia ditta Giovanni Agazzi, 1859, p. 12, n. 12 (cfr. P. KRISTELLER, *op. cit.*, p. 524, doc. 36).

<sup>23</sup> Lettera di Francesco Gonzaga al padre, marchese Federico I Gonzaga, del 23 febbraio 1483 in Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 2105 bis, c. 493 (cfr. P. KRISTELLER, *op. cit.*, p. 541, doc. 86).

<sup>24</sup> R. SIGNORINI, *New Findings about Andrea Mantegna: an Inventory after Ludovico Mantegna's Death (1510)*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, LXIX (1996), pp. 103-118: 109-110, 115; *Una straordinaria fonte di scoperte su Andrea Mantegna: l'inventario dei beni di suo figlio Ludovico (17 luglio 1510)*, “Civiltà Mantovana”, 106, XXXIII (maggio 1998), pp. 9-21: 14-15, 19.

“commesso”, ossia mosaico, quale sappiamo che il Mantegna compose<sup>25</sup>

Fra tanti reperti intuibilmente archeologici, v'era forse anche qualche opera dello stesso Andrea? Chissà, ad esempio, chi era stato l'artefice di quella “figura piccola de bronzo”.

Quando il notaio Odoardo Stivini redasse fra il 1540 e il 1542 l'inventario dei beni appartenuti al defunto duca Federico II Gonzaga (1500-1540), registrando i pezzi della preziosa collezione artistica raccolta da Isabella d'Este nello *Studiolo* e nella *Grotta* di Corte Vecchia, annoverò fra le

Cose di bronzo sopra li cornisotti<sup>26</sup>

(alcune delle quali sono state riconosciute e rinvenute, e attribuite a Iacopo Alari Bonacolsi detto Antico),<sup>27</sup> anche

una figura nuda legata a un tronco,<sup>28</sup>

come le altre, priva dell'indicazione dell'artista, forse la

statua piccola in forma con un tronco d'arbore appreso, estimata scudi sette,

elencata senz'altra precisazione, tra pezzi di marmo e di bronzo collocati “nel corridore che guarda verso Santa Barbara” (ossia nel «corridoio del

---

<sup>25</sup> A. CANOVA, *Prime ricerche su Ludovico Gonzaga vescovo eletto di Mantova, con un documento inedito riguardante Andrea Mantegna*, “Annali di Storia Moderna e contemporanea”, 2, II (1996), pp. 215-240: 235 (cfr. le recensioni firmate da Marco Bona Castellotti, *Andrea Mantegna lapicida*, “Il Sole-24 ore”, 28 luglio 1996, n. 205, p. 32, e da Silvio Carnevali, “Civiltà Mantovana”, 103, XXXI (novembre 1996), p. 156.

Sull'arte del Mantegna di rappresentare gemme, pietre, rocce, reperti archeologici e marmi si veda R. JONES, *Mantegna and Materials*, “I Tatti Studies: Essays in the Renaissance”, II, Firenze 1987, pp. 71-90.

<sup>26</sup> Si tratta delle cornici degli armadi a muro della *Grotta* di Corte Vecchia, poste a cm 185 dal pavimento. Le tarsie di quegli stipi, opera di Antonio e Paolo Mola, si trovavano già nella *Grotta* di Castello (AA. VV., *Le Studiolo d'Isabelle d'Este*, a cura di Sylvie Béguin. Catalogo della mostra a cura di Sylvie Béguin, Paris, Édition des Musées Nationaux, 1975, p. 27).

<sup>27</sup> Si vedano le schede curate da ANTHONY RABCLIFFE in AA. VV., *Splendours* cit., pp. 134-138; e da Manfred Leithe-Jasper in AA. VV., “La prima donna del mondo”. *Isabella d'Este* cit., p. 317 e sgg.

<sup>28</sup> C. M. BROWN, *La Grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova*, Mantova, Gianluigi Arcari, 1985, p. 63, n. 165.

Bertani»), nell'inventario dei beni d'eredità del duca Ferdinando Gonzaga del 1626-1627.<sup>29</sup>

Una statuetta di bronzo dorato è stata sottoposta tre anni orsono all'attenzione di Anthony Radcliffe e mia, e, a parere di entrambi, essa presenta caratteri tali da consentire di riconoscervi quel pezzo della collezione isabelliana.

Il bronzo è alto cm 36 e pesa kg 3.265 (figg. 1-6, 10-10e, 12-13, 16-18). Alcuni fóri, presenti nel corpo della figura (due al lato destro, sotto il torace, all'altezza del fegato, e nella parte superiore della coscia; il terzo nell'ascella sinistra, il quarto ancora nella coscia sinistra, il quinto nel fianco sinistro, presso il gluteo) inducono dapprima a riconoscere nell'uomo un *San Sebastiano*. In realtà verificando *ad unguem* i bordi dei fóri si costata che il bronzo sporge. Ciò testimonierebbe ch'essi non sono coevi alla statua, ma che furono eseguiti successivamente, quando la figura fu resa un *San Sebastiano*, per infilarvi le frecce. Sulla spalla destra rimane evidente la traccia di un altro fóro, che in sèguito fu chiuso. In quel punto il metallo è stato ribattuto fino ad adeguarlo al livello della superficie della spalla. Inoltre il sesso dell'uomo è stato limato in modo da ridurre la sporgenza, per poterlo più facilmente celare sotto una presumibile foglia, trattenuta da un chiodino infitto nel pube, dov'è visibile un altro piccolo fóro.

Si osservi inoltre che la nudità della figura non si conviene a un *San Sebastiano*, perlopiù rappresentato con un perizoma, anche se alla National Gallery di Washington si conserva il bronzetto di un *San Sebastiano* nudo e con il sesso in evidenza (un'autentica eccezione), di Severo Calzetta da Ravenna, scultore che risentì dell'arte del Mantegna e che pure raffigurò un altro *San Sebastiano* (oggi al Louvre, sala 12, OA 9118), con i fianchi coperti da un drappo. Inoltre l'uomo non pare sopportare i legami che lo trattengono all'albero e dai quali, torcendo il corpo, mostra di volersi svincolare. La figura esprime una tensione drammatica che contrasta con la consueta immagine di san Sebastiano che subisce coraggioso e paziente il martirio, volgendo generalmente lo sguardo fiducioso al cielo e non in basso, come nel caso del bronzetto.

La statuetta potrebbe rappresentare Marsia in aspetto umano, non di satiro, qual è anche nella tavoletta del Perugino (esposta nella *Grande Galerie* del Louvre e segnata RF 370), intento a suonare il flauto di

---

<sup>29</sup> ASMn, AG, b. 330, fasc. VI, c. 830v, giovedì, 4 marzo 1627 [cfr. *Inventario della raccolta Gonzaga (1626-1627)*, a cura del Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, Mantova 1998, p. 153, [1959]].

fronte ad Apollo<sup>30</sup> (fig. 19) o nel portale di Palazzo Stanga a Cremona (oggi al Louvre)<sup>31</sup> (fig. 21), o nella sala dello Zodiaco (databile dopo il 1509) di Palazzo d'Arco a Mantova (fig. 22),<sup>32</sup> entrambe ispirate dalla gemma greco-romana, detta "Sigillo di Nerone", incisa da Dioskourides, custodita nel Museo Nazionale di Napoli (fig. 20).

Secondo Plinio [*Nat. hist.*, XVI 239 (89)], che non parla di satiro, Marsia fu appeso ad un platano:

Regionem Aulocrenen diximus, per quam Apamea in Phrygiam itur. Ibi platanus ostenditur, ex qua pependerit Marsuas victus ab Apolline [...] .

Ovidio (*Met.*, VI 382-400) lo dice invece satiro, ma non parla né di albero né di legami, mentre Igino (*fabula* 165), scrive ch'egli fu legato ad un albero:

Itaque Apollo victum Marsyan ad arborem religatum Scythae tradidit [...].<sup>33</sup>

Il bronsetto (che nella parte superiore del capo presenta un altro fóro, ampio e irregolare, attribuibile alla fusione),<sup>34</sup> è di altissima qualità e assegnabile solo ad un grande artista.

La superficie è vibrante, il corpo vitale ed elastico nella sapiente, misurata torsione, nella sottolineata, precisa anatomia che rimanda a quelle del Cristo e dei ladri della *Crocifissione* della predella della pala

<sup>30</sup> A. LADIS, *Perugino and the Wages of Fortune*, "Gazette des Beaux-Arts", 140<sup>e</sup> année, Mai-Juin 1998, pp. 221-234: 232-233, fig. 15. Cfr. E. CAMESASCA, *L'opera completa del Perugino*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 95, n. 48; e F. SANTI, *Perugino, Pietro di Cristoforo di Pietro di Vannuccio, detto il Perugino*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1972 (rist.), col. 563, fig. 295.

Marsia è umano anche nel *Disegno da un sarcofago romano*, conservato presso l'Eton College, e in *Apollo e Marsia* di Raffaello, nella Stanza della Segnatura, in Vaticano (E. WIND, *Lo scorticamento di Marsia*, in *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, pp. 209-215, figg. 1 e 2).

<sup>31</sup> G. GUITTON, *La porte de Crémone au Louvre*, "Gazette des Beaux-Arts", 1876, febbraio, pp. 313-335: 331-332; cfr. É. MOLINIER, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes. Catalogue raisonné*, Paris, Jules Rouam, éditeur, 1886, p. XXVII.

<sup>32</sup> R. SIGNORINI, *Zodiaco di Palazzo d'Arco in Mantova*, Mantova, Amministrazione Provinciale 1989<sup>3</sup>, p. 6, fig. 18.

<sup>33</sup> Al Louvre (sala 12, n. OA 8275) è conservato un bronsetto dorato, proveniente da Padova ed assegnato all'inizio del XVI sec., in cui Marsia satiro, con accanto una ménade, è legato all'albero e seduto. Legato ad un albero Marsia satiro è pure dipinto nella *saletta di Ovidio o delle Metamorfosi* nel Palazzo del Te a Mantova [S. MARINELLI, *Gli affreschi di palazzo Torelli a Mantova*, "Quaderni di Palazzo Te", 2 (gennaio-giugno 1985), pp. 29-34, figg. 5-6].

<sup>34</sup> Due forellini forse di fusione sono riscontrabili anche nel tronco e altri due rispettivamente nella schiena (emitorace destro) e nella parte interna della gamba destra.

di San Zeno, oggi al Louvre, ai *San Sebastiano* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, del Louvre e della Ca' d'Oro, al *Cristo sul sarcofago sorretto da due angeli* dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen, all'Adamo al centro della base del trono della *Madonna della Vittoria*, al Cristo della *Resurrezione* (attribuita al Mantegna) dell'Accademia Carrara di Bergamo. L'espressione sofferente del volto e della bocca, in cui si scorgono i denti (particolare ricorrente nelle opere del Mantegna o a lui assegnate),<sup>35</sup> è agevolmente riconoscibile in quella di san Giovanni evangelista del *Polittico di San Luca* di Brera, nella "pia donna" che sorregge la Vergine nella surricordata *Crocifissione* della pala veronese, o negli apostoli della *Morte della Vergine* del Prado, ed è la stessa smorfia di sforzo dell'uomo che sorregge da un lato il telo in cui giace Cristo nell'incisione della *Sepoltura*, è il grido delle "pie donne" e di san Giovanni evangelista della stessa stampa.<sup>36</sup>

La capellatura richiama alla memoria il san Giovanni evangelista della ricordata tavola del museo madrilenò ed è identica nelle volute delle ciocche a quella del militare in primo piano dell'incisione della *Flagellazione* (fig. 11) e dell'Adamo della *Madonna della Vittoria*. E simili a quelle dello stesso Adamo sono le gambe, snelle e nervose, come quelle dei surricordati *San Sebastiano*, della figura femminile stante, a destra, nel disegno di *Figura maschile seduta tra due figure femminili* conservato al British Museum,<sup>37</sup> e dei redenti della tempera su tavola, raffigurante la *Discesa al Limbo*.<sup>38</sup> I piedi sono lunghi e magri come nelle citate figure della tavola della *Discesa al Limbo* e come nell'uomo nudo che regge la croce nella sanguigna della *Discesa al Limbo*.<sup>39</sup> L'esecuzione delle mani è raffinatissima fin nel minimo dettaglio, fin nelle nocche e nei polpastrelli delle dita, come nel segno delle minuscole unghie. La stessa acribia è riscontrabile nell'intreccio delle corde. Si direbbe una scultura modellata come una figura dipinta.

Ma straordinaria e impressionante è la somiglianza - nell'anatomia e nella posizione delle braccia e delle gambe - con il *Bacco* che regge

---

<sup>35</sup> È assai probabile che il Mantegna, antiquario e amico di umanisti fin dagli anni padovani sapesse che, stando a Plinio, l'artista greco che per primo *instituit os aperire, dentes ostendere* fu Polignoto di Taso [*Nat. hist.*, XXXVI 35, 58; cfr. K. JEX-BLAKE-E. SELLERS (a cura di), *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Chicago, Argonaut Inc., Publishers, 1968, pp. 102-103].

<sup>36</sup> AA.VV., *Andrea Mantegna*. Catalogo della mostra a cura di Jane Martineau. Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio-5 aprile 1992, Milano, Olivetti/Electa, 1992, pp. 200 e 202.

<sup>37</sup> R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, Oxford 1986, p. 486, n. 194; Milano 1986, p. 496, n. 194.

<sup>38</sup> AA.VV., *Andrea Mantegna*. Catalogo cit., p. 270.

<sup>39</sup> AA.VV., *Andrea Mantegna*. Catalogo cit., p. 260.

la cornucopia e sta per essere coronato nell'incisione del *Baccanale con un tino* (prima del 1470)<sup>40</sup> (fig. 7) e che ebbe molta fortuna, poiché fu ripreso da diversi artisti,<sup>41</sup> Rubens compreso.<sup>42</sup> Se si eccettua la posizione contraria della testa, la figura è pressoché sovrapponibile al bronzo, così da parerne il disegno.

Tutti questi elementi, così spiccatamente e inequivocabilmente mantegneschi, confermati dalle specialistiche osservazioni tecniche presentate dal Radcliffe, consentono di ravvisare nel mirabile bronzetto dorato l'impronta geniale del Mantegna, *pictor et plastes*, come Giulio Cesare Scaligero ebbe a definire il Mantegna,<sup>43</sup> mentre la perfetta corrispondenza dell'immagine ad "una figura nuda legata a un tronco", pare restituire questo straordinario capolavoro della scultura tardoquattrocentesca lombarda alla preziosa collezione della *Grotta d'Isabella d'Este*. L'individuazione da parte di Anthony Radcliffe, fra i *Diecimila crocifissi del monte Ararat* del Carpaccio, di una figura pressoché corrispondente al bronzetto dorato, potrebbe costituire un *terminus ante quem* per stabilire, che la statuetta è precedente il 1515, data della celebre pala dell'Accademia di Venezia (fig. 8).

Il bronzetto dorato di Marsia può essere dunque proprio quanto gli storici sono andati cercando, l'anello sinora mancante, una scultura uscita direttamente dalle mani del Mantegna

È vero che il Mantegna fornì disegni per certe "ole vecchie" e certi "bocali" che per il terzo marchese, Federico I Gonzaga, avrebbe dovuto eseguire l'orafo Giammarco Cavalli o un non meglio specificato

---

<sup>40</sup> Nell'inventario dei beni del defunto Ludovico Mantegna, figlio di Andrea è registrato pure "uno stampo [...] cum le istorie de Bacho da ogni canto" (R. SIGNORINI, *New Findings* cit., p. 112; *Una straordinaria fonte di scoperte su Andrea Mantegna* cit., p. 16). Cfr. L. LEONCINI, *Il codice detto del Mantegna. Codice Destailleur OZ.111 della Kunstbibliothek di Berlino*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1993, pp. 49-50, fig. 11, 75-76, fig. 21, pp. 134, folio 90 c, e 227.

<sup>41</sup> L. LEONCINI, *op. cit.*, pp. 49, fig. 11; 75-77, fig. 21.

<sup>42</sup> AA.VV., *Andrea Mantegna*. Catalogo cit., pp. 36, fig. 11, e 279, n. 74.

<sup>43</sup> Giulio Cesare Scaligero compose un *Epitaph(ium) Andreae Mantegnae pictoris et plastae (Delitiae cc. Italarum poetarum, huius superiorisque aevi illustrium. Pars altera. Collectore Ranutio Ghero. Prostant in officina Itonae Rosae, s.l., 1608, p. 900; cfr. P. KRISTELLER, op. cit., pp. 508-9)*. Ma nel codice IV 220 c. 131v, custodito nell'Abij Archief di Averbode (in Belgio) si legge: *Epitaphium Andreae Mantegnae pictoris excellentissimi* [R. SIGNORINI, *Un inedito epitaffio del Mantegna*, "Civiltà Mantovana", n. s., 11 (1986), pp. 71-72 (cfr. R. SIGNORINI, *Il monumento celebrativo di Andrea Mantegna*, in AA. VV., *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, Mantova, Provincia di Mantova, 1993 (1ª rist.), pp. 26-27)]. Cfr. E. CAMESASCA, *Mantegna*, Milano, Edizioni per il Club del Libro, p. 49.

Gianfrancesco<sup>44</sup> (che alla fine ebbe la commissione), mentre a certo Tommaso si affidò l'esecuzione di fiaschi secondo "il disegno del fiasco fatto per Andrea Mantegna";<sup>45</sup> ma è tale la qualità di questo bronzo, così tutto pervaso di rimandi alle peculiarità espressive del maestro, che, a mio giudizio, è più agevole attribuirlo al Mantegna, che alla realizzazio-

---

<sup>44</sup> *Illustrissime Princeps et excelse domine mi singularissime et cetera.* Io ho praticato mercato cum Io. Marco ofrice de quelle ole vecchie e de li bocali secondo il disigno de Andrea Mantegna. E esso Io. Marcho ademanda , de le ole. lire 3, soldi 10 de la marcha et , de li vasi predicti, ducati uno e mezo de la marcha. Io li ho offerto, de decte ole, mezo ducato de la marcha e ducato uno de li predicti vasi. Non ha voluto stare contento. Questo medesimo trovarasi da altri che lavorarano così bene como lui. El c'è uno giovenne che ha nome Io. Francesco, quale he zentil maestro. Lavora molto diligentemente et èsi offerto de voler de precio fare ciò che pare a Vostra Signoria. Ho ordine cum esso de temptare che mercato vol fare. Del tuto darò adviso a Vostra Signoria [...] *Mantue 12 februarii 1483.*

*Eiusdem vestre Illustris dominationis famulus Lancilotus de Andreasiis.*

(ASMn, AG, b. 2430, c. 656). Cfr. (*ad emendandum*) A. BERTOLOTTI, *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1889 (rist. anast. Bologna 1974), p. 18, e L. LEONCINI, *op. cit.*, p. 74.

Il marchese rispose da Viadana (Mantova) quanto segue il 14 febbraio:

Lancilotto de Andreasiis

Havemo visto quanto ne scrivi per la tua de XII circa la manufatura de quelli nostri vasi et cetera. Respondemote che nui non havemo più rispetto a Zohanmarco ne serva cha un altro et seremo contenti, purché siamo ben serviti, che tu daghi essi lavori a fare a quello Zohan Francesco che tu dici essere gentil maestro, poi ch'el s'è offero volerli fare per el mercato che tu volevi dare a Zohanmarco, et la volontà nostra è che tu non guardi ad una marcha de argento de più a fare che l'opera sia bella et honorevele. *Vitaliane XIII Februarii 1483* (ASMn, AG, b. 2899, lib. 109, c. 17, n. 84).

<sup>45</sup> *Illustris Princeps et excelse domine, domine mi singularissime et cetera.* Per le recepute lettere de vostra excellencia ho intexo la mente de quella et quanto habia ad exequire, ma perché ne la partita de Vostra Signoria quella lassò indeterminato qual forma de vasi dovesse far lavorare o vero la forma de le olle o vero la forma de li vasi del disigno de Andrea Mantegna, prego quella, volendo che io proceda, me voglia chiarire. Et volendo la prefata Vostra Signoria che se faciano li decti secondo il disegno de esso Andrea, haverò a caro quella me voglia comandare se le debo fare de più o manco péxo de le olle, quale pexano marche 14, onze 2 l'una. Del mercato ho concluso cum questo Io. Francesco, del qual scripsi a vostra prefata excellencia, in quella forma e modo che scrisse a quella. Lui se obliga che, se non piacerano a Vostra Signoria, che vole perdere la manufatura, e Tomaso me ha promesso per lui del condurre bene l'opera.

*Insuper* mando a Vostra Excellencia il disegno del fiasco fatto per Andrea Mantegna, a ciò quella possa iudicare de la forma avanti se incominciano. Son anco stato cum Tomaxo et l'ho induto che, a fare li fiaschi secondo quelli vechi che sono in caxa o vero secondo questo disigno, li farà per il mercato ho fatto de le confetere, et, del servire presto, farà così presto che Vostra Signoria se ne maravigliarà. Determini mo quello gli piace. A quella me racomando sempre. *Mantue 17 februarii 1483.*

*Eiusdem vestre Illustris dominationis famulus Lancilotus de Andreasiis* (ASMn, AG, b. 2430, c. 657).

ne di un suo disegno da parte di un artista dell'*entourage*. E forse proprio da questa statuetta riprenderà con maggior convinzione l'indagine dei ricercatori sul Mantegna *plastes*, così a lungo adombrato dalla fama del Mantegna *pictor*.

APPENDICE\*

UNA “SELVA” DI BATTISTA SPAGNOLI  
PER  
ANDREA MANTEGNA<sup>46</sup>

IN ANDREAM MANTINIAM PICTOREM

Sicut Agaenorei surgunt ubi cornua tauri  
praecipiti iam vere, solum pubescit et arva  
luxuriant, ridentque novi per gramina flores,  
sic studiis haec nostra viget florentibus aetas,  
ingeniisque bonas torpere vetantibus artes,  
sed tuus in primis, ut pleno Cynthia cornu,  
Andrea, splendet honor. Tu caetera vincis  
sidera luce tua. Tantum illustrata labore  
est pictura tuo, quantum Romana poesis  
Vergilio et Graiae Smyrnaeo carmine musae.  
Daedala monstravit tibi se natura modumque  
quo res ipsa facit. Tu viva coloribus ora  
fingis et umbrati fallunt mortalia vultus  
lumina: posse loqui credas, animata putantur  
membra, tepens sanguis venas et spiritus implet,  
nec tabulis haerere pedes, sed vera videntur  
figere et alterno vestigia linquere gressu.  
Frons oculi vivos edunt et brachia gestus.  
Sic varios animi motus ostendit imago,  
sic levis affectus manus est imitata latentes  
et verum mentita decus. Simulata verentur  
ora humana ferae, volucres ad inania tecta  
ut venere, nihil possint ubi sidere nactae,  
praecipiti fraudem properant evadere lapsu.  
Pictus aper setis horrens et lumine torvo  
dentibus in falcem ductis armatus et ira,  
allatrare canes iuvenumque audacia corda  
aspectu frigere facit. Fugere columbae

---

\* Sono grato all'amico Giorgio Bernardi Perini per l'aiuto generosamente prestatomi.

<sup>46</sup> B. MANTOVANO[Battista Spagnoli], *op. cit.*, III, cc. CLXIV-CLXVIIr.  
Quando necessario si riporteranno le chiose marginali alla *silva*.

exanimes aquilam, pueri timuere colubrum.  
 Ars tua tanta potest, tantas industria vires  
 obtinet, ut vivis aequare carentia vita  
 possit et humanos etiam deludere sensus.  
 O vetus, o felix laudati temporis aetas,  
 desine te iactare, suos extollere ludos  
 Graecia iam cesset, certamina ponat Olympus.  
 Posteritas iam vincit avos, melioribus astris  
 utimur, optati labuntur ab aethere fluxus.  
 Quid Gnidiae Veneris, quid te suspendit Apellis  
 gratia? Protogenis tabulas et Zeusidis uvas,  
 Parrhasii quid cernis aves? Quid signa Myronis  
 Lysippique vides? Quid te spirantia tardant  
 marmora Praxitelis statuaeque Euphranoris? Omne  
 Phidiacum superatur ebur, Polycletica virtus  
 sordet et Andreae perdit collata decorem.  
 Tu decus Italiae, nostri tu gloria saeculi.  
 Tu patru<sup>47</sup> immortalis honos, concedere laudem  
 patria post Livium debet tibi grata secundam.  
 Ingenio laetata tuo tibi semper apertas  
 ostendit pictura fores, tibi porrigit omnes  
 divitias penorisque sui penetralia pandit.  
 Ergo suum recte voluit te Mantua civem  
 largaque magnanimus statuit tibi praemia princeps.  
 Nec dolet Antenor te regna Bianoris olim  
 praeposuisse suis, quando graviore senecta  
 Mantua et antiquae praecellit origine gentis.  
 Artis apex ubi consistis vetat altius ire.  
 Quid superest nisi picturis infundere vitam?  
 At Iovis hoc, hic siste gradum. Sed in ocia solvi  
 cum nequeat virtus, manus exercenda, nec artem  
 iam sed magno operum numero sine crescere laudem.  
 Tu potes aethereo deponere numina coelo  
 atque animas monstrare oculis, mirabile, nostris,  
 quod natura nequit. Superos mortalibus ergo  
 sensibus exponas nobisque ostende Tonantem,  
 Phidiacumque Iovem confictaque numina vero  
 vince Deo, quod, si meritis tua praemia virtus

---

<sup>47</sup> Propongo l'isometrico *patriae* in luogo dello strano *patru* (= dello zio), che non è spiegato nelle glosse ed è già nell'edizione di Bologna (*per Benedictum Hectoris*) del 1502 (cc. XXXXVIII v- XXXXIX v:XXXIX v) e in seguito in quella di Anversa del 1576 (III, cc. 260r-261r:261r) .

non habet aequa, nihil pendas, mortalia virtus  
vera supergrediens sua praemia quaerit in astris.  
Longa igitur triplices ducant tibi stamina Parcae  
Nestoreosque dies et Matusalemia saecula,  
aetherei donent animi post funera caelum.

AL PITTORE ANDREA MANTEGNA

Come, quando sorgono le corna del toro Agenoreo<sup>48</sup>  
già declinando primavera, matura il suolo e sono i campi  
rigogliosi e ridono fra l'erbe i nuovi fiori,  
così vivace di studi fiorenti è questo nostro tempo,  
vietando gli ingení alle buone arti di intorpidire.  
Ma soprattutto come la luna piena,  
così rifulge il tuo onore, o Andrea. Tu ogni altra stella  
vinci con la tua luce. Tanto è fatta illustre dalla tua opera  
la pittura, quanto la poesia di Roma da  
Virgilio e le Muse greche dal canto di Smirne.<sup>49</sup>  
L'ingegnosa natura a te mostrò se stessa e il modo  
con cui essa crea le cose. Tu vólti vivi con i colori  
crei e gli ombreggiati visi ingannano gli occhi  
dei mortali. Diresti che parlano, crederesti che vivi siano  
i corpi. Caldo sangue e anima empiono le vene.  
E neppure i piedi sembrano rimanere fissi ai quadri, ma  
paiono imprimere e lasciare vere tracce un passo dopo l'altro.  
Gesti vivi compiono la fronte, gli occhi, le braccia.  
Così l'immagine manifesta i diversi moti dell'animo,  
così l'agile mano ha reso i sentimenti nascosti,  
e ha finto vero decoro. Le fiere temono le dipinte  
figure umane. Come ai simulati nidi  
giungono gli uccelli, non sapendo dove posarsi,  
con rapido volo si affrettano a sfuggire all'inganno.  
Il dipinto cinghiale, di setole irto e con gli occhi feroci,  
armato di zanne e di furore contro la falce,  
con l'aspetto fa latrare i cani e agghiacciare i temerari cuori dei

---

<sup>48</sup> Giove si mutò in toro per rapire Europa, figlia di Agenore. Il toro fu quindi posto dallo stesso Giove fra i segni zodiacali. Toro è il "primo dei segni di Terra", "segno fisso al centro della Primavera; segno femminile dominato da Venere". Il Sole rimane in Toro all'incirca dal 21 aprile al 22 maggio (A. ANZALDI-L. BAZZOLI, *Dizionario di astrologia*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 367).

<sup>49</sup> Ossia di Omero, che si volle nativo di Smirne.

giovani. Hanno fuggito le colombe  
 esanimi l'aquila, hanno temuto il serpente i fanciulli.  
 Tanti prodigi può la tua arte, tanta forza possiede la tua opera,  
 che ciò che non ha vita riesce ad eguagliare ai vivi  
 e ad ingannare i sensi umani.  
 O antica, o felice età del tempo lodato,  
 non vantarti più, di esaltare i suoi giochi  
 cessi la Grecia; metta fine alle sue gare l'Olimpo.  
 I posteri già vincono gli avi, di migliori stelle  
 godiamo, dal cielo scorrono influssi desiderati.  
 Perché della Venere Cnidia,<sup>50</sup> della grazia di Apelle  
 ammirato rimani?<sup>51</sup> Perché i quadri di Protògene<sup>52</sup> e l'uva di  
 [Zeusi,  
 gli uccelli di Parrasio ammiri?<sup>53</sup> Perché le statue di Mirone  
 e di Lisippo guardi? Perché ti trattengono  
 i vivi marmi di Prassitele e le statue di Eufrànore? Ogni  
 avorio di Fidia è vinto. L'arte di Policlete  
 è disprezzata e raffrontata a quella di Andrea perde bellezza.  
 Tu decoro d'Italia, tu gloria del nostro tempo!

<sup>50</sup> Plin., *Nat. hist.*, XXXVI 20 [cfr. K. JEX-BLAKE-E. SELLERS (a cura di), *op. cit.*, pp. 192-193].

<sup>51</sup> *Præcipua eius in arte venustas fuit* [Plin., *Nat. hist.*, XXXV 79; cfr. K. JEX-BLAKE-E. SELLERS (a cura di), *op. cit.*, pp. 120-121].

<sup>52</sup> Plinio narra il seguente episodio. Il celebre pittore greco Apelle si recò a Rodi, dove abitava il pittore e scultore Protògene. Entrò nel suo studio, ma Protògene in quel momento era assente. Vi era esposta una tavola di ampie dimensioni, che Protògene intendeva dipingere e custodita da una vecchia, la quale chiese al forestiero come si chiamasse. Apelle non lo dichiarò, ma tracciò una sottilissima linea di colore sul quadro e disse alla vecchia di riferire a Protògene che gli aveva fatto visita l'autore di quel segno. Quindi se ne andò. Protògene, rientrato nella bottega, capì che solo Apelle aveva potuto tracciare quella linea e, con colore diverso sovrappose con esattezza a quella linea sottile un'altra linea. Apelle tornò da Protògene e, avendo visto la risposta di Protògene alla sua provocazione, non volendo darsi per vinto, a sua volta, con diverso colore sovrappose alla linea tracciata da Protògene, con assoluta perfezione, una terza linea, e Protògene si riconobbe vinto da tanta maestria [*Nat. hist.*, XXXV 82-83; cfr. K. JEX-BLAKE-E. SELLERS (a cura di), *op. cit.*, pp. 122-123].

<sup>53</sup> Il riferimento è alla gara fra i pittori Parrasio e Zeusi. Quest'ultimo dipinse dell'uva in modo così veristico che gli uccelli, ingannati, volavano su di essa. Parrasio, a sua volta, dipinse invece una tenda. Zeusi, orgoglioso del successo della sua uva chiese a Parrasio di levare la tenda e di mostrare il suo quadro. Quando si avvide che, se la sua uva aveva ingannato gli uccelli, egli stesso, un pittore, era rimasto ingannato dalla tenda dipinta da Parrasio, a questo assegnò la vittoria (*Nat. hist.*, XXXV 65-66). Zeusi dipinse pure un fanciullo che portava uva, sulla quale svolazzarono, ingannati, gli uccelli. A quella vista Zeusi si accorse di aver dipinto meglio l'uva del fanciullo, poiché questi, se fosse stato raffigurato vero quanto l'uva, avrebbe dovuto tenere lontani gli uccelli [*Nat. hist.*, XXXV 66; cfr. K. JEX-BLAKE-E. SELLERS (a cura di), *op. cit.*, pp. 108-111].

Tu della patria<sup>54</sup> onore immortale, a te la seconda lode, dopo  
[Livio,  
deve concedere grata la patria.<sup>55</sup>  
Lieta del tuo ingenio a te sempre aperte  
mostra le porte la Pittura,<sup>56</sup> a te porge ogni  
ricchezza, apre i penetrali del suo tempio.  
Giustamente dunque Mantova ti volle suo cittadino<sup>57</sup>  
e il principe magnanimo stabili per te doni generosi.  
Né Antenore si duole che un giorno i regni di Bianore<sup>58</sup>  
tu abbia preferito ai suoi, poiché per più grave vecchiaia  
e per origine di antica gente Mantova eccelle.  
La vetta dell'arte su cui ti trovi non consente di salire  
[più in alto.  
Che rimane se non che alle figure tu infonda la vita?  
Ma questo è di Giove.<sup>59</sup> Qui férmati. Ma poiché dissolversi  
[nell'ozio  
non può la virtù, tieni la mano in esercizio e consenti  
non già che l'arte, ma la lode cresca per il gran numero delle  
[opere.

---

<sup>54</sup> Si v. la nota corrispondente nel testo latino.

<sup>55</sup> Andrea Mantegna nacque a Isola di Carturo (oggi Isola Mantegna), in provincia di Padova, allora compresa nel territorio di Vicenza, ma a Padova egli crebbe all'arte nella bottega di Francesco Squarcione, risiedendo in contrada di Santa Lucia (P. CAMERINI, *Piazzola*, Milano, Società Anonima Stabilimento Arti Grafiche Alfieri & Lacroix, 1925, pp. 34-36). *Andream Blasii Mantegna de Vicentia pictorem* si legge in un documento del 2 gennaio 1455, conservato nell'Archivio di Stato di Venezia (C. YRIARTE, *op. cit.*, p. 9, nota 1).

<sup>56</sup> La chiosa marginale al testo dello Spagnoli recita: *Pictura, idest ars pingendi, quasi dea quaedam sit pictoribus praefecta, ut finguntur musae poetarum* (*op. cit.*, c. CLXVIIr).

<sup>57</sup> Il secondo marchese di Mantova, Ludovico II Gonzaga, concedette la cittadinanza mantovana ad Andrea Mantegna l'8 novembre 1468 ["una carta de civiltà concessa per lo Illustrissimo Signor Ludovico a miser Andrea Mantegna sotto dì 8 de novembre 1468" (R. SIGNORINI, *New Findings about Andrea Mantegna: an Inventory after Ludovico Mantegna's Death (1510)* cit., p. 116); *Una straordinaria fonte di scoperte su Andrea Mantegna: l'inventario dei beni di suo figlio Ludovico (17 luglio 1510)* cit., p. 19: si corregga alla corrispondente nota 60, "1913" in "1513"].

<sup>58</sup> Bianore o Ocnò, figlio di Manto, leggendario fondatore di Mantova (Verg., *Ecl.* IX 60). Nella nota marginale al carne dello Spagnoli si legge: *Ocnus seu Bianor iam agmen duxerat. Si tamen ille primos muros et matris nomen tunc dedit, non multo ante Patavium fuerit Mantua, si modo fuerit, nam antequam Aeneas in Italiam veniret Antenor iam urbem Patavi sedesque locaverat Teucrorum, ut primo Aeneidos [I 242] praedicat Maro* (*op. cit.*, c. CLXVIIr).

<sup>59</sup> Si intenda Dio, come si esplica nella chiosa marginale al testo dello Spagnoli: *At Iovis, idest Dei solius, est dare vitam homini* (*op. cit.*, c. CLXVIIr).

Dell'etereo cielo tu puoi dipingere i santi angeli<sup>60</sup>  
 e agli occhi nostri mostrare, o meraviglia, le anime,  
 ciò che non può la natura. Dunque i celesti ai mortali  
 sensi esponi: mostraci il Tonante<sup>61</sup>  
 e con il vero Dio vinci il Giove di Fidia e i costrutti numi,  
 ché, se la tua virtù non ottiene premi  
 degni dei meriti, non dolerti: la vera virtù,  
 passando oltre i beni mortali, cerca i suoi premi fra le stelle.  
 Le tre Parche filino dunque per te lunghi stami  
 e i giorni di Nestore e i secoli di Matusalemme;  
 ti donino le anime celesti, dopo la morte, il cielo.

---

<sup>60</sup> Si propone questa traduzione suggerita dalla chiosa marginale al testo dello Spagnoli: *Numina, idest pingere angelos sanctos* (*op. cit.*, c. CLXVIIr).

<sup>61</sup> Lo Spagnoli è ricorso altra volta all'espressione pagana per indicare il Dio cristiano, ad es.: *Parthenice, divum dominae matricae Tonantis*, che gli Apostoli avrebbero scritto sul sarcofago della Madonna (*op. cit.*, I, c. XCIr; cfr. R. SIGNORINI, *La Vergine del Carmine entro il sole di S. Bernardino*, "La Cittadella", 23 aprile 1995, p. 13).

## INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI ILLUSTRATIONS

1-2-3.

Andrea Mantegna (attr.), *Marsia* (bronzo dorato). Fine del XV secolo.  
Proprietà privata.

3a-3b-3c.

Andrea Mantegna (attr.), *Marsia* (particolare).

4-5-6.

Andrea Mantegna (attr.), *Marsia*.

7.

Andrea Mantegna, *Baccanale con un tino* (particolare di Bacco). Incisione.

8.

Vittore Carpaccio, *I diecimila crocifissi del monte Ararat* (1515) (particolare). Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. n. 89.

9.

Rinaldo Mantovano (attr.), *Il martirio di san Sebastiano* (1534) (particolare). Mantova, Basilica di Sant'Andrea, terza cappella sul lato destro.

10-10a-10b-10c-10d-10e.

Andrea Mantegna (attr.), *Marsia* (particolari).

11.

Andrea Mantegna, *La flagellazione* (particolare del primo dei due soldati).  
Incisione.

12-13.

Andrea Mantegna (attr.), *Marsia* (particolari).

14.

Anonimo, *Copia dell'affresco del martirio di san Cristoforo dipinto da Andrea Mantegna nella cappella degli Ovetari, nella chiesa degli Eremitani a Padova*, Parigi, Museo Jacquemart-André.

15.  
Andrea Mantegna (attr.), *Ecce Homo*, Parigi, Museo Jacquemart-André.  
Seconda metà del XV secolo.
- 16-17-18.  
Andrea Mantegna (attr.), *Marsia* (particolari).
19.  
Pietro Vannucci detto il Perugino, *Apollo e Marsia*, Parigi, Museo del Louvre, RF 370.
20.  
Dioskourides, *Apollo, Marsia e Olimpo* («Sigillo di Nerone»). Corniola incisa di età augustea, già appartenuta a Lorenzo de' Medici, Napoli, Museo Nazionale (inv. 26051, cat. 46).
21.  
*Apollo, Marsia e Olimpo*, Parigi, Museo del Louvre (dettaglio della porta di Palazzo Stanga, già a Cremona). Fine del XV secolo.
22.  
*Apollo, Marsia e Olimpo*, Mantova, Museo di Palazzo d'Arco, *sala dello Zodiaco*. Dopo il 1509.



1



2

74

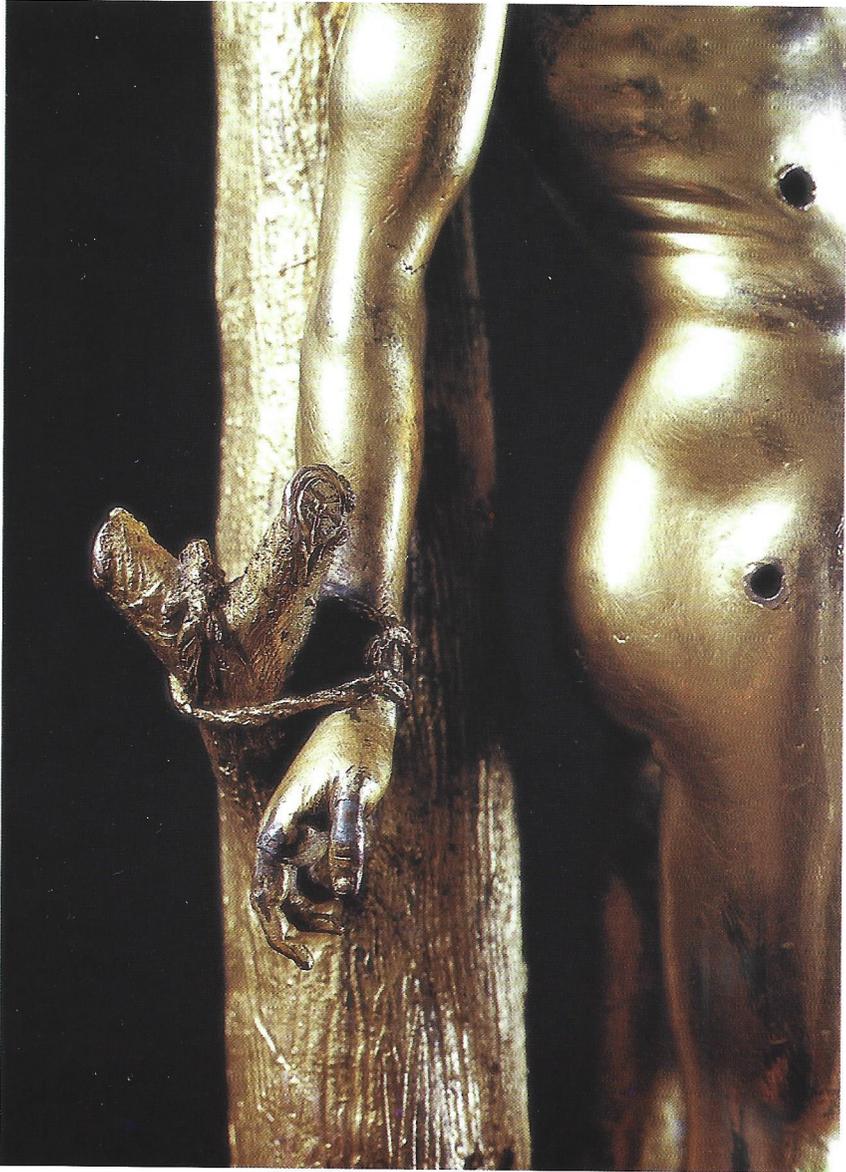




3a

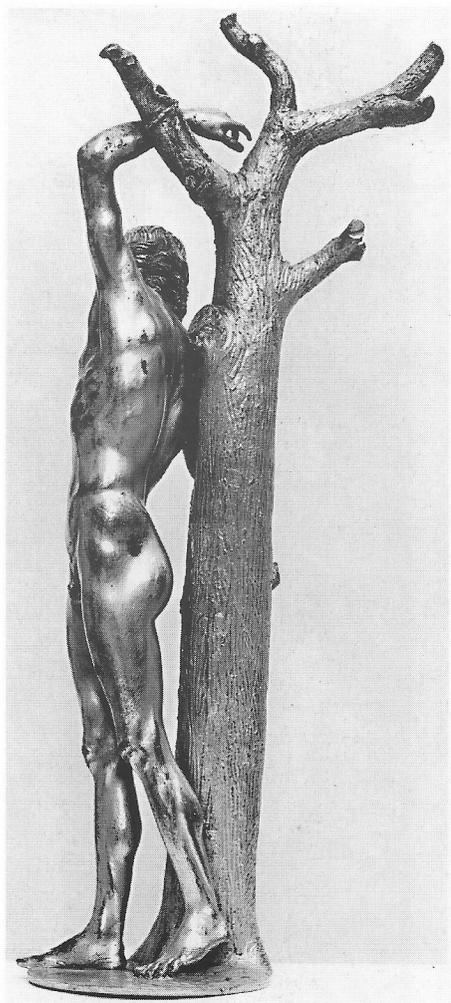


3b

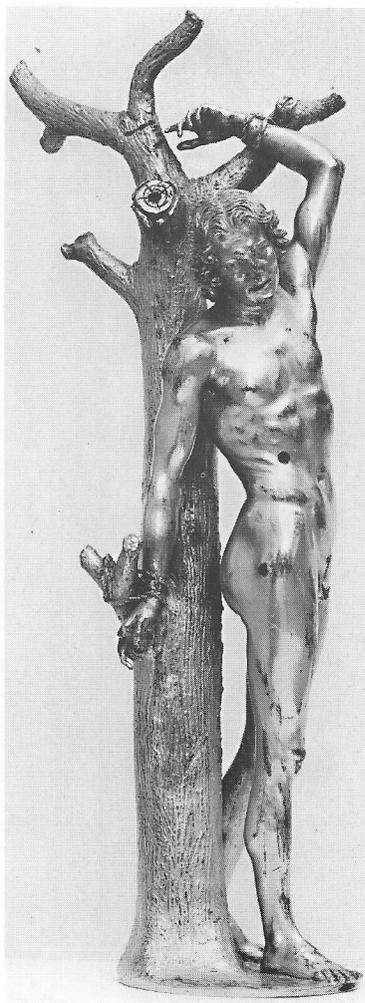


3c

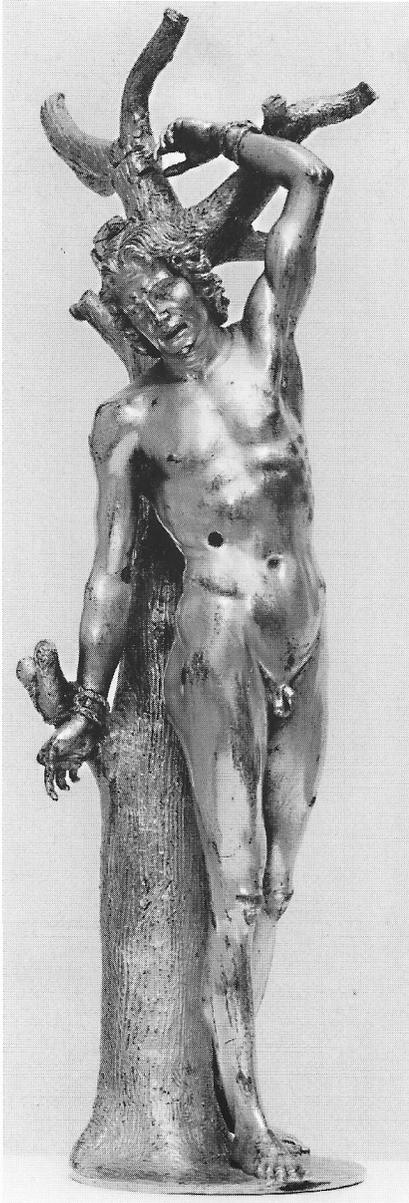
78



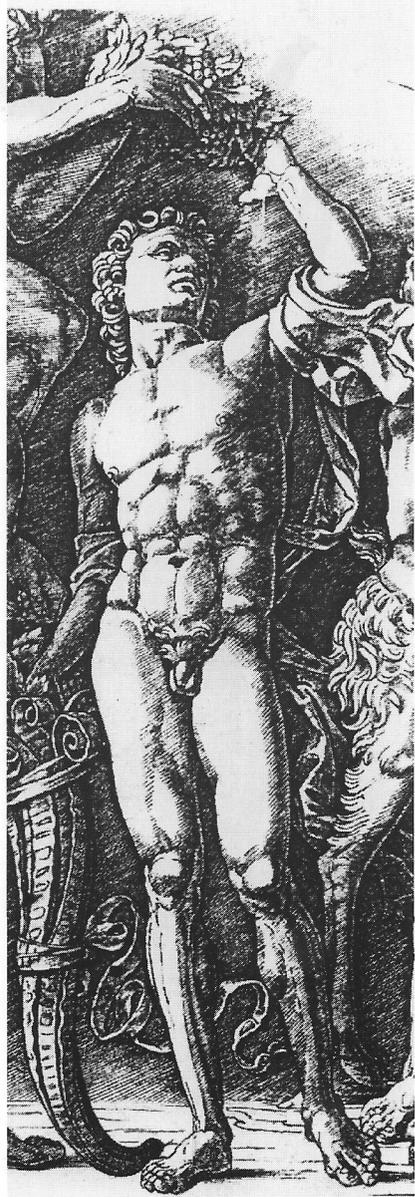
4



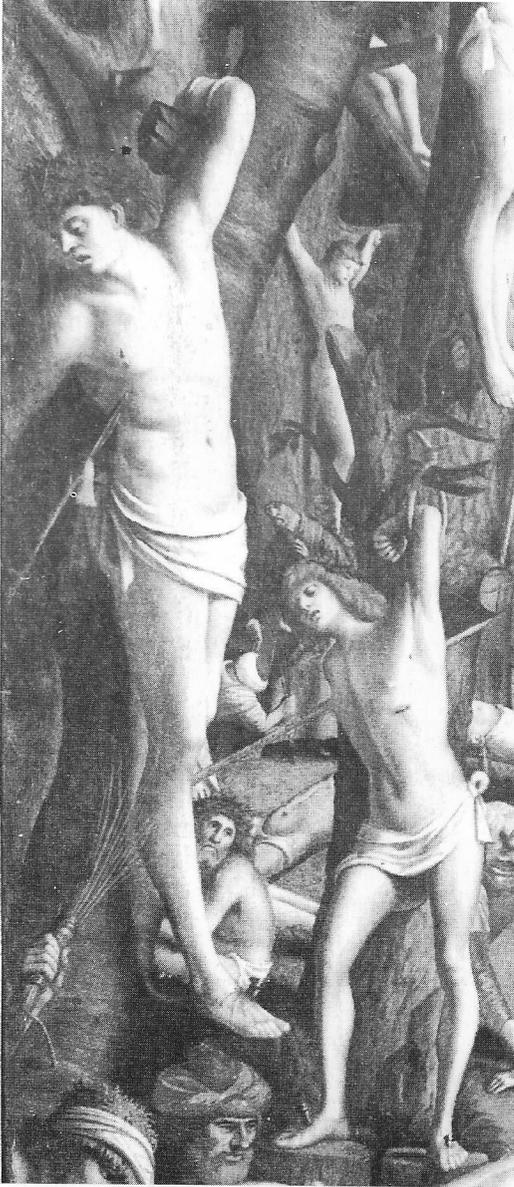
5



6



7



8



9



10

82



10a



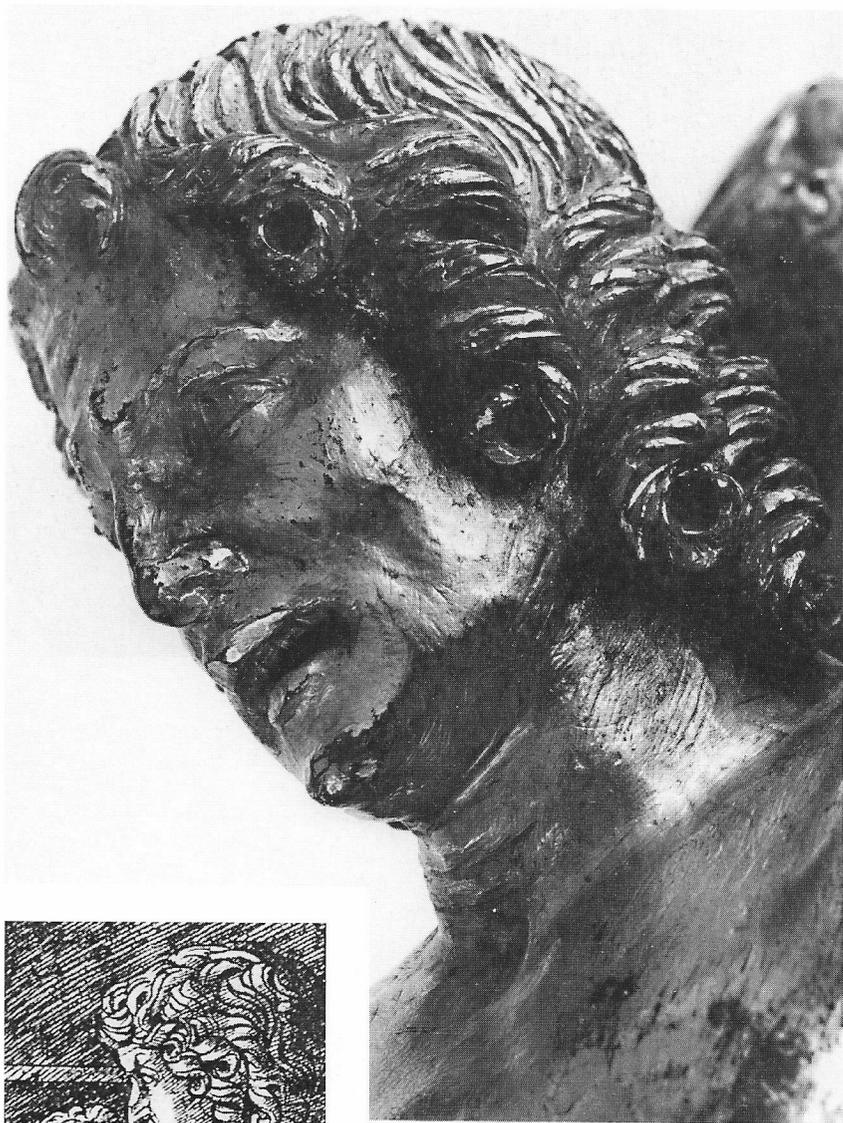
10b



10c

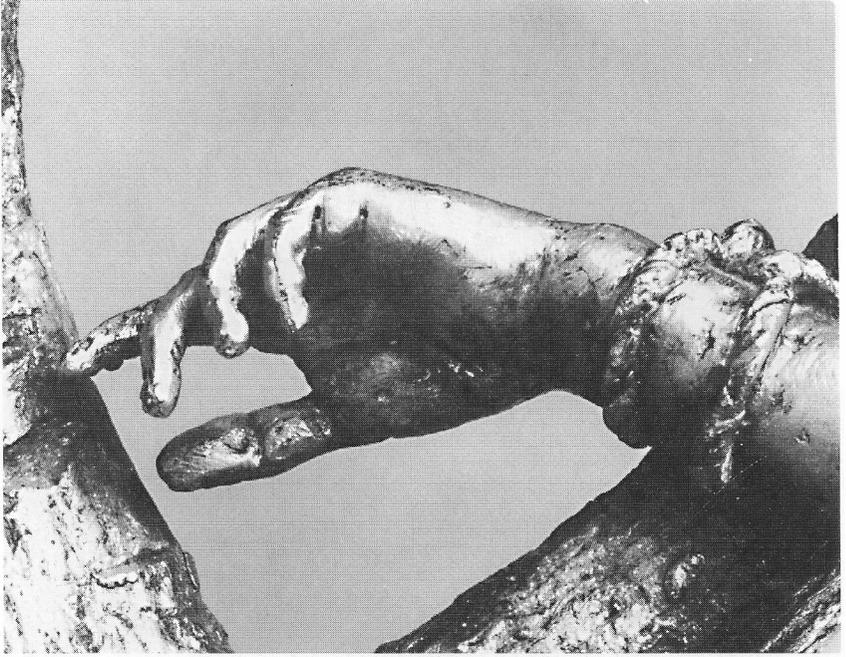


10d



10e

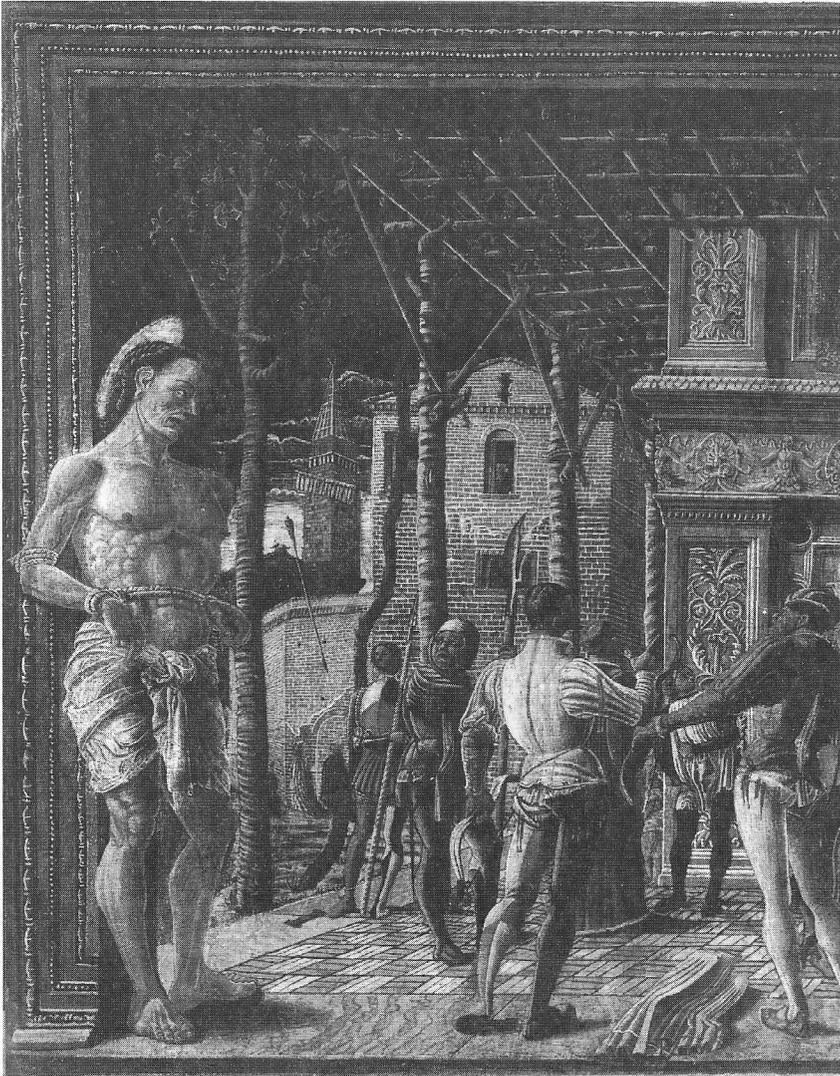
11

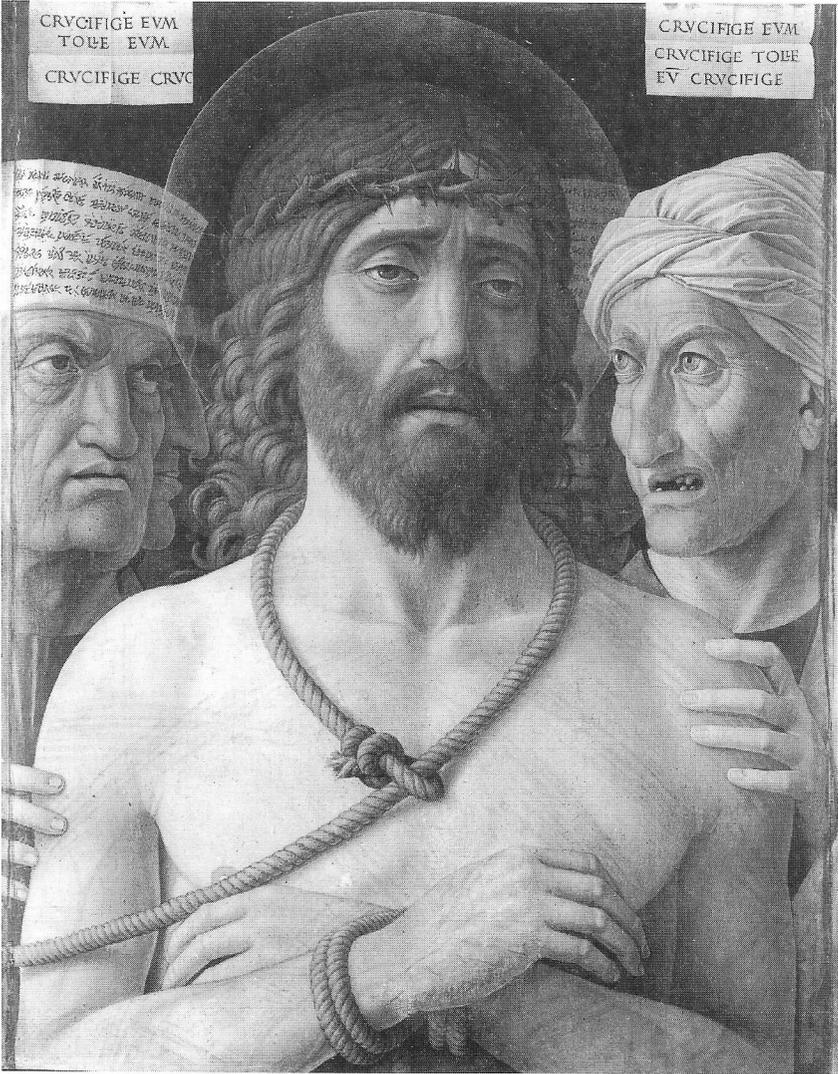


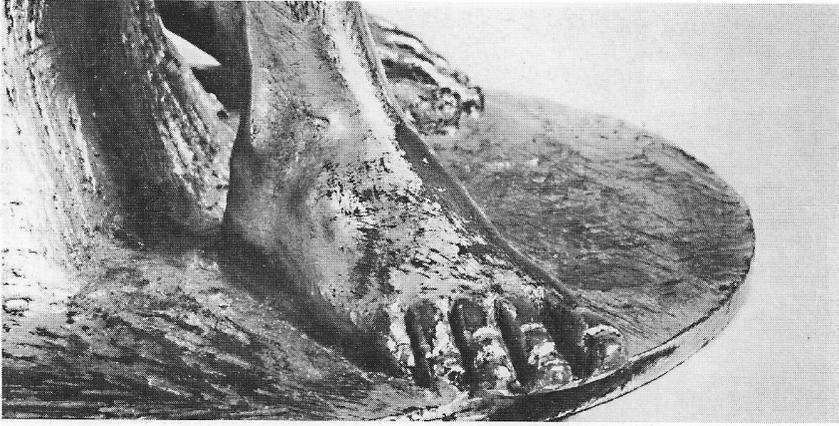
12

86

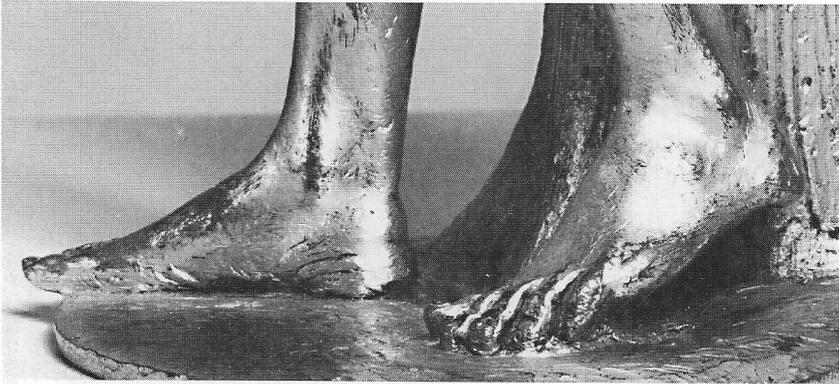




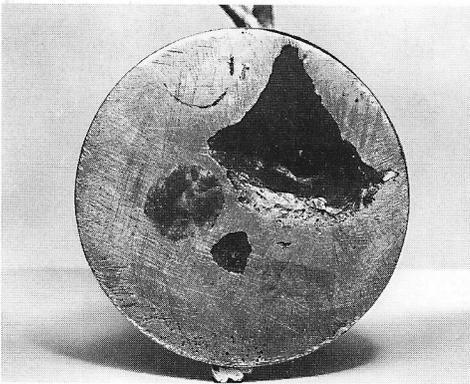




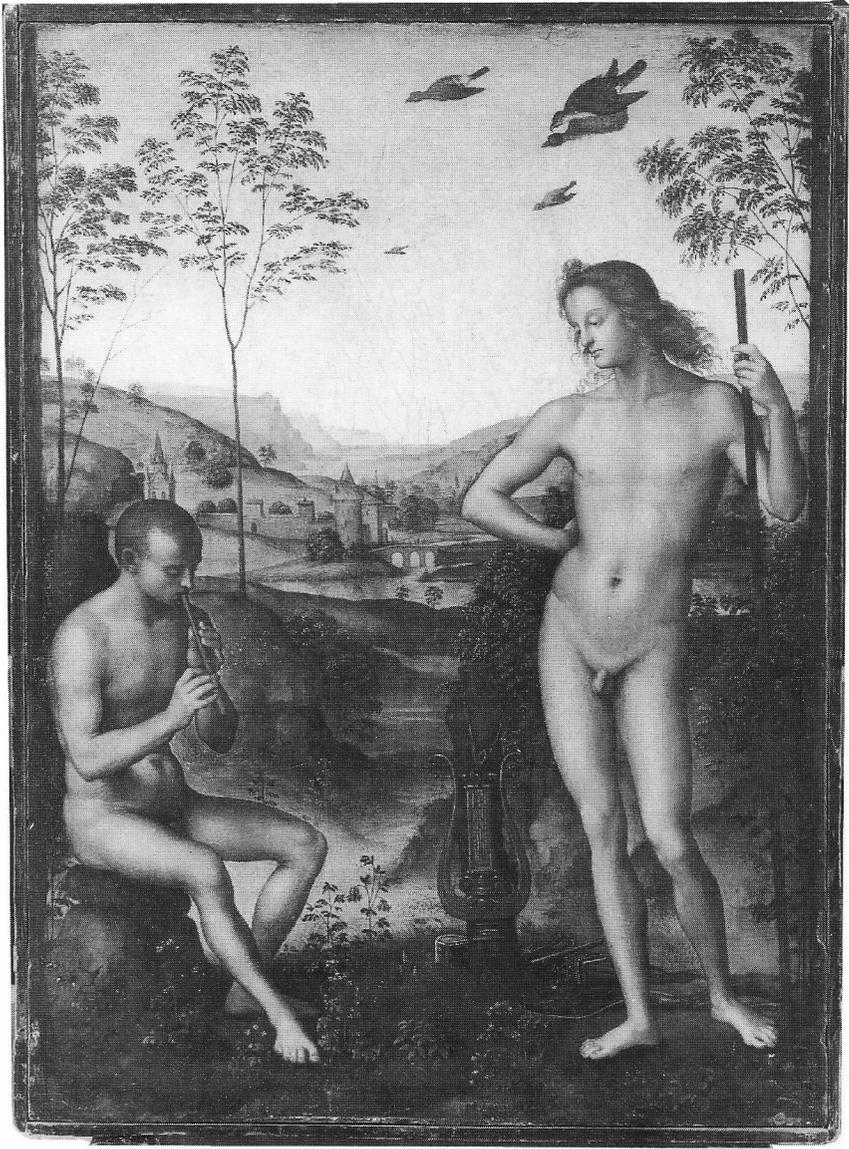
16



17



18



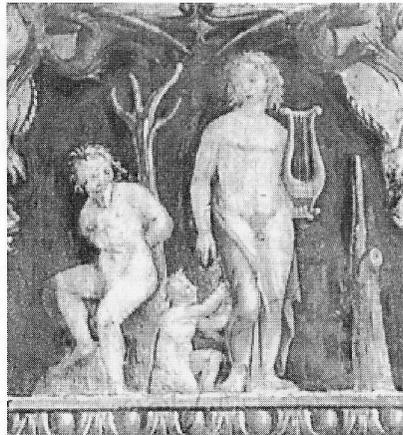


20

92



21



22

## II

In the preceding article my friend and colleague Rodolfo Signorini has exhaustively surveyed the evidence available to date for Mantegna's activity as a sculptor before going on to suggest the identification of a gilt bronze statuette that recently came to light with a bronze statuette itemized in the inventory of 1542 of the works of art in the *Grotta* of Isabella d'Este, where it is described as a naked figure bound to a tree-trunk. Furthermore, he has argued that this bronze must be either the work of Mantegna himself or at least a product of his most immediate circle. The purpose of this second article is to show how further technical and iconographical studies of the bronze lend support to Signorini's proposal.

As Signorini has noted, the bronze in question represents a naked male figure bound by cords at his wrists to a lopped tree-trunk (figs. 1-6, 10-10e, 12-13, 16-18) and so corresponds essentially with the item described in the inventory of the *Grotta*. It seems to be significant that the compiler of the inventory, Odoardo Stivini, made no attempt to identify a specific subject for the figure. Other bronze statuettes which accompanied it on the cornices of the *Grotta* were positively identified as to their subjects (Apollo, Hercules and Antaeus, Mercury and Cupid, Neptune and so forth). It thus seems possible that in this case the figure possessed no particular attribute or physical characteristic to assist with the identification of its subject. But the bronze appears at first sight, in view of a number of substantial holes drilled in the body of the figure, clearly for the attachment of arrows, to have been intended to represent St Sebastian, and, had the bronze in Isabella's *Grotta* been perforated by arrows, it would have presented no problem for Stivini in identifying its subject.

There are however, as Signorini has argued, considerations, both technical and iconographical, that point persuasively to a conclusion that the bronze was not originally intended as a St Sebastian, but underwent a later attempt to transform it into one. In support of his argument I shall first give a full technical description of the bronze, with observations as to what indications its method of casting might suggest for its region of origin, before passing on to discuss in detail Signorini's proposal as to its subject.

The bronze is a largely hollow cast, but thick-walled and heavy. At the two points at which the interior can be seen, from under the base

looking up into the tree-trunk and through an irregular round hole in the top of the head, no core material is visible. This suggests that the core was of plaster, rather than of ceramic material, and was removed by scraping, soaking in water and washing out. This it is possible to do very thoroughly with plaster, whereas ceramic cores invariably leave some trace. In a shallow concavity in the underside of the base directly below the heel of the right foot is the end of a length of drawn iron wire of a diameter of fractionally more than a millimetre. The wire apparently runs some way up into the leg, attracting a magnet at the narrow point of the ankle. A magnet is also attracted at the same point on the left leg, indicating the presence of a wire similarly placed there. Two very small holes at the back of the tree-trunk, one at head-height and the other at hip-height, attract the magnet, and in the lower of these the rusty end of an iron wire is visible. These are clearly the remains of wire chaplets which projected to support the core within the casting mould once the wax had been melted out. No such holes are visible on the body of the figure, but, when the magnet is passed over its surface, it is attracted at three points where one might expect to find chaplets, all on convex surfaces: above the right breast, on the right hip and just above the left knee. In these cases the holes made by the wire chaplets have, unlike those in the tree-trunk, been carefully filled, probably by peening them over. This was possible on the highly-finished smooth surface of the body, but not on the rough surface of the tree-trunk, where peening would have disturbed the naturalistic modelling of the bark.

Other perforations of the wall of the bronze are of different characters. The big irregular round hole already referred to to one side of the top of the head (diam. 7mm.), invisible when the bronze is viewed from below, is of a size which indicates that its function was probably to serve as a port to facilitate the removal of the core.<sup>1</sup> Two perfectly circular holes (diam. 3.5mm.) are to be found at the centres of the two greater truncations of the tree, the one behind the head of the figure and the other behind the shoulders. These were clearly modelled in the wax. They serve no technical purpose, merely representing the rotted centre forming a cylindrical hollow such as frequently occurs in the lopped branch of a dead tree. While all the above-mentioned perforations through the wall

---

<sup>1</sup> It is worth noting that the bronze bust of Mantegna in his funerary chapel in S. Andrea in Mantua has an analogous irregular round hole in the same position (see R. SIGNORINI, *Il monumento celebrativo di Andrea Mantegna*, in ed. G. PASTORE, *La cappella del Mantegna in Sant' Andrea a Mantova*, Mantua, 1993, p. 29, fig. 8).

of the bronze were present in the wax before casting, a further number of holes in the body of the figure, already referred to by Signorini, were clearly drilled in the metal subsequent to the casting, as is indicated by a distinct raised burr around the edges of each of them. These drilled holes number seven in all, six of them of a consistent diameter of four millimetres, and one notably smaller. Of the six larger perforations two are in the right flank, one just below the rib-cage and the other in the upper part of the thigh. Another is in the left flank at the upper thigh near the gluteus muscle. A fourth is in the left armpit, a fifth above the left knee, and the sixth in the right shoulder (this last still filled with a broken metal insert). The seventh, smaller, drilled hole is placed directly above the genitals. Below it, the tip of the penis has been reduced by hammering. As Signorini has suggested, this must have been done to accommodate a *cache-sexe*, no doubt in the form of a leaf, fixed by a pin in the drilled hole above.

As regards the modelling and finishing of the surfaces of the bronze, there is a marked difference between the tree-trunk and details of the figure such as the hair, vigorously modelled in the wax and with the minimum of afterwork, and the flesh areas, which have been worked over with a file and, it appears, a steel burnisher. There are a few rough patches at the back of the figure where its proximity to the tree-trunk made access for the tools difficult. The bronze was entirely gilt with a thin warm-coloured mercury gilding that has rubbed through on some areas. There seems to be no good reason to suppose that the gilding is not original. At any rate, it is possible to see that it was already present before the burred holes were drilled through the wall of the figure and before its penis was reduced. At the top of the bronze there is an interesting *pentimento* where the sculptor seems at an advanced stage of the wax model to have cut off the culminating fork of the tree-trunk and revolved it to a new angle, securing it at the back with a little tongue of wax.<sup>2</sup> Apart from the abrasion of the gilding, damage is confined to the index finger of the right hand, which is broken off at the first knuckle.

Physical examination of the bronze thus confirms Signorini's all-important observation that the figure was originally intended to be wholly naked, without any concealment of the genitals, and that it was later crudely adapted to represent St Sebastian by the insertion of six arrows and the addition of a small *cache-sexe* probably in the form,

---

<sup>2</sup> This observation is due to Dr. Ann H. Allison.

inappropriate for this subject, of a leaf. Furthermore, it suggests that the bronze may well be of Mantuan origin. Knowledge of the peculiar techniques of casting bronze statuettes in Mantua in the late fifteenth and early sixteenth centuries derives from the technical investigation by Richard E. Stone of the statuettes identified as being by the Mantuan sculptor Pier Jacopo Alari Bonacolsi, known as 'Antico'.<sup>3</sup> Antico's bronzes were indirectly cast from a slush-moulded wax on a core composed of plaster with a certain amount of fine silica sand poured into the hollow wax in liquid form. As has been seen, the present bronze seems to have had a plaster core. It emerges from Stone's researches that the practice of using plaster cores was rare in Italy in the late fifteenth and early sixteenth centuries as compared with that of using clay cores, which was the regular practice in Tuscany and the Veneto. In this connection he has drawn attention to the fact that Benvenuto Cellini, who himself used clay cores, in describing in his *Trattato della Scultura* the process of casting with plaster cores, singled out Mantua, Milan and Paris as the places where this practice was customary.<sup>4</sup> A second significant feature of the present bronze is the use of fine drawn iron wire of about one millimetre in diameter for the chaplets that supported and immobilized the core within the casting mould. Stone established that Antico used fine drawn iron wire of this gauge for this purpose, and to current knowledge he was the only bronzist to do so.<sup>5</sup> As in the case of the smooth surfaces of the figure in the present bronze, Antico's iron wires are usually only detectable superficially by passing a small magnet over the surface and noting where it drags, or, in some cases, hangs. However, occasionally, as in the surface of the tree in the present bronze, they are visibly betrayed by a little hole with a speck of rust inside. Like the sculptor of the present bronze, Antico took care to place his wire chaplets on convex areas of the surface so as to facilitate their truncation after casting and the disguising of the holes.

In addition to technical considerations Signorini has also adduced iconographical reasons for concluding that the bronze cannot originally have been intended to represent St Sebastian. The figure struggles in his bonds, his eyes directed downwards, not upward to heaven, a look of

---

<sup>3</sup> R. STONE, *Antico and the development of bronze casting in Italy at the end of the quattrocento*, "Metropolitan Museum Journal", 16 (1982), pp. 87-116.

<sup>4</sup> Stone, *op. cit.*, p. 109. B. CELLINI, *Opere*, ed. Bruno Maier, Milan, 1968, p. 816.

<sup>5</sup> Stone, *op. cit.*, p. 98.

anguish on his face. As regards the total nakedness of the figure with the genitals exposed, Signorini has remarked that this does not of itself preclude an intention to represent St Sebastian, since there is a bronze statuette in the National Gallery of Art, Washington, D.C., clearly intended for a St Sebastian (having the stump of an arrow embedded in it and a hole for another) which has no loin-cloth covering the genitals. However, with one exception that I shall discuss below, in which there is a degree of ambiguity with regard to the subject, this is the only example that I have been able to find in any medium of a St Sebastian without a loin-cloth. The Washington bronze is a typical product of the workshop of Severo Calzetta da Ravenna, active in Padua and Ravenna in the late fifteenth and early sixteenth centuries, and is one of two versions. The other, in the Louvre, of superior quality, and probably an autograph work by Severo, conventionally shows the saint with a loin-cloth. The Washington bronze thus seems to be a highly exceptional phenomenon, possibly the result of a misapprehension on the part of a member of the workshop.<sup>6</sup>

But if, as Signorini has shown, the present bronze is no depiction of a Christian martyrdom, it is noteworthy that it seems to have inspired one. Carpaccio apparently copied it for one of the martyrs in his altarpiece of *The Martyrdom of the Ten Thousand Christians on Mount Ararat* (fig. 8) now in the Accademia in Venice. Here we see bound by cords to the bottom of the great tree on the extreme left of the painting the same figure in the same attitude. It is the most prominent of all the martyrs depicted. As is proper for a Christian martyr, the figure wears a loin-cloth, as do all the other martyrs in the scene. In other respects it appears to be a faithful copy of the present bronze. That Carpaccio's figure was indeed copied from the bronze, rather than vice-versa, is suggested by two considerations. The first is that, while it is natural and easy for a painter to work from three dimensions into two, it is notoriously difficult for a sculptor to work from two dimensions into three with any degree of exactitude. The second is that it is notable that several of the figures of martyrs in the painting were copied or adapted by Carpaccio from a variety of sources both three-dimensional and two-dimensional:

---

<sup>6</sup> For the Washington bronze see J. POPE-HENNESSY, *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London, 1965, p. 127, n. 470, fig. 470 (there wrongly attributed to Andrea Riccio). For the Louvre bronze see C. AVERY and A. RADCLIFFE, *Severo Calzetta da Ravenna: new discoveries*, in ed. J. Rasmussen, *Studien zum europäischen Kunsthandwerk*, Festschrift Yvonne Hackenbroch, Munich, 1983, pp. 107-122.

for instance (to cite only two of the three-dimensional) the antique marbles of the so-called 'White Marsyas'; formerly in the della Valle collection in Rome and now in the Uffizi, and the *Dead Niobid*, formerly in the Maffei collection in Rome, and now in Munich. The altarpiece is inscribed with the date 1515, and thus, if my reasoning is correct, provides a *terminus ante quem* for the bronze.<sup>7</sup>

There remains the question of how Carpaccio might have known the bronze. If we are right in our proposal that it is of Mantuan origin and is to be identified with the figure inventoried in the *Grotta* it is worth noting that Carpaccio was in correspondence with Marchese Francesco Gonzaga in 1511, offering him a painting of Jerusalem which it seems the Marchese in the event acquired from him.<sup>8</sup> While there is no specific record of a visit to Mantua on his part, it thus remains a distinct possibility.

A second painting that seems to imply a direct knowledge of the statuette is in Mantua. It is the fresco of *The Martyrdom of St Sebastian* (fig. 9) in the third chapel on the right in the church of S. Andrea. Ascribed to Giulio Romano's Mantuan assistant Rinaldo Mantovano and dated 1534, this shows the saint tied, like the figure in the bronze, to a tree with lopped branches, his left arm raised and tethered at the wrist with knotted cordage to a truncated branch above his head, his right arm lowered and presumably tethered behind his back.<sup>9</sup> Unusually for a St Sebastian, the figure in the fresco, like that in the bronze, struggles in his bonds, his face contorted with agony, his mouth open and seemingly crying out. The painter chose a three-quarters viewpoint corresponding with the proper left front of the statuette, introducing some modifications to adapt this for his two-dimensional image. The head is turned so as to

---

<sup>7</sup> For an account of the altarpiece see J. LAUTS, *Carpaccio*, London, 1962, pp. 251-2, no. 87, repr. pl. 179.

<sup>8</sup> Lauts. *op. cit.*, p. 255, no. 102. A painting of Jerusalem (now lost) was inventoried in 1627 in the Galleria Gonzaga (A. LUZIO, *La Galleria Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-8*, Milan, 1913, p. 101).

<sup>9</sup> While the lopped tree as the point of restraint is proper for Marsyas, images of St Sebastian bound to a tree-trunk (as opposed to a column or masonry) were rare before the middle of the sixteenth century, after which they became common. Notable exceptions are the altarpiece by Antonio Pollaiuolo in the National Gallery, London, the marble by Antonio Rossellino in the Collegiata at Empoli, the bust-length relief from the circle of the Lombardo in SS. Apostoli, Venice (for which see A. LUCHS, *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice*, Cambridge, 1995, pp. 97-9, fig. 160), Mantegna's engraving cited above by Signorini, and Dürer's engraving of 1501 (B. 55), which is clearly based on the antique marbles of the hanging Marsyas.

present the full face and the gaze is upwards. While the right leg is posed as in the bronze, the left is more acutely flexed, the foot raised on the stump of a fork. Rinaldo was paid for fresco work on the '*fabrica nova de castello*' in February of 1532, and it is thus by no means impossible that it was there, in Isabella's *Grotta*, that he saw and studied the bronze.<sup>10</sup>

The same martyr in Carpaccio's altarpiece has often been cited as a prime source for Alessandro Vittoria's statue in Istrian stone of 1563-4 on the altar of the Montefeltro family in S. Francesco della Vigna in Venice. Another source frequently cited for this is Michelangelo's *Dying Captive* for the tomb of Julius II, now in the Louvre, but in this case, with the exception of the left arm raised behind the head, the similarity is less striking than in the case of Carpaccio's figure. The disposition of the legs is wholly different, as is that of the right arm. By contrast, Vittoria's statue matches Carpaccio's figure closely in the disposition of the legs and their placement in relation to the tree-trunk, the sharp turn of the head and the downward glance, the only substantial modification being the flexing of the elbow of the right arm so that the hand passes behind the back. Carpaccio's altarpiece was famous, and there can be no doubt that Vittoria knew it well, as did the young Tintoretto, who copied the lower part of it in a painting now also in the Accademia.

In 1566 Vittoria had a bronze statuette of St Sebastian cast by his friend the founder Andrea Bresciano from a wax model that he himself had prepared. This is generally identified with the signed bronze in the Metropolitan Museum which conforms in all but minor respects with the scheme of the stone statue.<sup>11</sup> It is a curious representation of St Sebastian. Whereas in the stone statue there is an arrow-hole just below the left breast with simulated drops of blood and the saint wears a loin-cloth, in the bronze there is no wound and the figure is naked. It is addorsed to a short tree-trunk reaching to the height of the buttocks, but is not bound to it: the right hand rests on a short gnarled branch of the trunk behind

---

<sup>10</sup> For the document see. C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantua, 1857, II, p. 115, no. 149.

<sup>11</sup> For this bronze see M. LEITHE-JASPER, in ed. J. Martineau and C. HOPE, *The Genius of Venice*, London (Royal Academy of Arts), 1983, p. 338, no. S37, and idem in ed. V. Krahn, *Von allen Seiten schön: Bronzen der Renaissance und des Barock*, Berlin (Altes Museum), 1995, p. 298, no. 83. For the document for the casting see R. PREDELLI, *Le carte e le memorie di Alessandro Vittoria*, "Archivio Trentino", XXIII (1908), p. 132.

the back, and the left arm is raised and sharply flexed with the hand resting at the back of the head. With no features to identify a specific subject, the bronze looks like a simple figure-study, and, indeed, given its attenuated proportions in comparison with the stone statue, might have been derived directly from a preliminary study for this.

While the document for the casting of 1566 specifically identifies the figure as St Sebastian, an interesting ambiguity of subject appears in Vittoria's third will of 7 November 1570. In referring in this to the bronze, Vittoria states that it could be modified to represent either St Sebastian or Marsyas by making a wound under the left breast (“[...] la mia statua di bronzo quale può servire raconciandola overo san Sebastiano, over Marsia facendoli la ferita sotto la tetta sinistra nel mezzo d(e)lla tetta [...]”).<sup>12</sup> The position he specifies for the wound is precisely the same as that of the wound of the stone St Sebastian, and it is clear, despite the somewhat confusing order of words, that, with the wound, the figure would become St Sebastian, but, without it, it could represent Marsyas; and indeed, by the time of Vittoria's fifth will of 6 May 1584, it is mentioned only as a Marsyas (“[...] il mio Marsia di bronzo che ha il mio nome intagliato nel piede [...]”).<sup>13</sup>

Most classical writers agree that Marsyas was a satyr or a silene,<sup>14</sup> yet Vittoria's bronze exhibits none of the physical characteristics of either of these. The figure is that of a handsome, youthful human male. The same is true of the present bronze, for which Signorini has proposed an identification as Marsyas. In ancient visual art Marsyas is normally represented with a human body, but with pointed ears and a short horse-like tail.<sup>15</sup> The famous carnelian intaglio known as the ‘Sigillo di Nerone’, now in Naples, depicting the contest between Apollo and Marsyas, shows him thus, with a distinct tail, bearded and with the facial features of a silene<sup>16</sup> (fig. 20). The same physical characteristics can be seen in the red and white antique marble statues of Marsyas hanging from the

---

<sup>12</sup> G. GEROLA, *Nuovi documenti veneziani su Alessandro Vittoria*, “Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, LXXXIV (1925), p. 346.

<sup>13</sup> G. GEROLA, *op. cit.*, p. 353.

<sup>14</sup> For an account of references to Marsyas in antique literature see K. VOLK, *Marsyas in der antiken Literatur*, in ed. R. Baumstark and P. VOLK, *Apoll schindet Marsyas*, Munich (Bayerisches Nationalmuseum), 1995, pp. 13-18.

<sup>15</sup> For a discussion of the iconography of Marsyas and of satyrs, silenes and fauns see E. WYSS, *The myth of Apollo and Marsyas in the art of the Italian Renaissance*, Newark, 1996, p. 25.

<sup>16</sup> For this see, most recently, F. Caglioti and D. Gasparotto, *Lorenzo Ghiberti, il Sigillo di Nerone, e le origini della plachetta ‘antiquaria’*, “Prospettiva”, 85 (1997), pp. 2-38.

tree-trunk tethered by his wrists.<sup>17</sup> A different classical type is represented by the lost original of the so-called 'nudo della paura', clearly a Marsyas, where the figure is that of a beardless, curly-haired youth, with no tail, but with pointed ears.<sup>18</sup>

Apart from Perugino's painting in the Louvre of about 1483-91 already referred to by Signorini (fig. 19), two other representations of Marsyas of the fifteenth century showed him as a beardless youth without any apparent physical characteristics of a satyr. The first seems to have been Verrocchio's once famous, but long lost, statue in red marble for Lorenzo de' Medici. Caglioti has demonstrated that this, a substantial restoration of an antique marble of unknown subject, is almost certainly reflected in a drawing attributed to Francesco di Simone Ferrucci from the so-called 'Taccuino del Verrocchio' in the Ecole des Beaux-Arts, Paris.<sup>19</sup> This shows a beardless, curly-haired youth with no sylvan features. The second is a woodcut in the *Ovidio volgare*, an illustrated version in Italian paraphrase of the *Metamorphoses* published by Giunta in Venice in 1497.<sup>20</sup> In the text, written by Giovanni Bonsignori in 1377, Marsyas is described as a 'villano', and it is as such that he is portrayed in the woodcut. In the central vignette showing the contest he appears as a beardless youth, dressed as a peasant, playing the bagpipes. In the right-hand vignette, showing the flaying, where he is naked, he appears as a normal human youth with none of the characteristics of a satyr.

The portrayal of Marsyas with the characteristics of Pan, that is, with the horns and legs of a goat, seems to have been a late development. Wyss could find no example of it in antique art,<sup>21</sup> and it does not seem to have appeared in Italian Renaissance art before the second quarter of

---

<sup>17</sup> For a recent study of these see F. Caglioti, *Due "restauratori" per le antichità dei primi Medici: Mino da Fiesole, Andrea Verrocchio e il "Marsia rosso" degli Uffizi*, I, "Prospettiva", 72 (1993), pp. 17-42; II, "Prospettiva", 73/74 (1994), pp. 74-96.

<sup>18</sup> P. Bober and R. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture*, London, 1986, pp. 73-74, no. 30. My thanks to Francesco Caglioti for reminding me of the *nudo della paura* in this connection.

<sup>19</sup> Caglioti, *op. cit.*, I, pp. 22-23, II, pp. 82-90, fig. 36.

<sup>20</sup> *Ovidio metamorphoseos volgare*, Venice, Giunta, 1497, fol. 49v. Wyss, *op. cit.*, pp. 83-84, fig. 48. See also E. Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in Western art*, New Haven, 1979, pp. 158-9.

<sup>21</sup> Wyss, *op. cit.*, p. 25.

the sixteenth century.<sup>22</sup> An early example of it was in the frieze designed by Giulio Romano in 1527 for the *saletta di Ovidio* (or *stanza delle Metamorfosi*) in the Palazzo Te in Mantua. The fresco is in poor condition and only legible with difficulty, but Giulio's drawing for it survives in the Louvre and clearly shows Marsyas with the legs of a goat.<sup>23</sup> This may be of significance for our thesis, because Odoardo Stivini, the compiler of the inventory of Isabella's *Grotta*, would surely have known the fresco, and it may well have influenced his perception of the proper portrayal of Marsyas. If we are correct in our proposal that the present bronze is in fact the bronze of a naked figure bound to a tree-trunk that he listed in the *Grotta*, this may be the reason that he failed to assign a subject to it, and described simply what he saw: 'Una figura nuda legata a uno troncho'.

As regards the authorship of the bronze, Signorini has listed many telling analogies in the work of Mantegna. It remains for me to make one further point. Roger Jones has drawn attention to Mantegna's meticulous depiction of materials.<sup>24</sup> In this connection two features of the bronze are striking: the one is the precise naturalistic modelling of the tree-trunk, and the other that of the cords that bind the figure to it (figs. 3b-3c; 4-6; 12-13). In Mantegna's rocky settings dead, lopped trees abound, all studied with an intense attention to detail: one might cite, to take perhaps the most striking instance, the *Agony in the Garden* in the National Gallery in London. Signorini has noted similarities between the treatment of the tree-trunk in the bronze and those in the engravings of St Sebastian and Hercules and Antaeus. It is especially notable that in the bronze the artist has taken great care over the modelling of the truncations of the branches, where the bark is shown peeling back from the wood and the radial cracks characteristic of dried wood are delineated, and, in the case of the two greater truncations, as I have noted above, the cylindrical cavities caused by the rotting of the heart wood in the centre appear. A close analogy for this is to be found among the lopped trees above the figure of Vulcan in the *Parnassus*. Analogies for the meticulous rendering of the cords in the bronze can be found in the paintings of St Sebastian

---

<sup>22</sup> *idem*, pp. 93-95.

<sup>23</sup> *idem*, pp. 95-100.

<sup>24</sup> R. JONES, *Mantegna and materials*, in *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, II, Florence, 1987, pp. 71-90.

of the Louvre, the Kunsthistorisches Museum and the Ca' d'Oro, in the left-hand scene of the *Martyrdom of St Christopher* of the Ovetari chapel as we see it recorded in the copy of the Musée Jacquemart-André<sup>25</sup> (fig. 14) and in the *Ecce homo* of the same museum (fig. 15). It is difficult to think of any artist other than Mantegna himself who would have devoted so much loving attention to the modelling of these details.

---

<sup>25</sup> The fresco was already badly damaged by the mid-nineteenth century and the figure of the saint largely lost. For the copy, ascribed to Francesco Benaglio, see R. LIGHTBOWN, *Mantegna*, Oxford, 1986, pl. 27 and p. 400.

MARIA GIUSTINA GRASSI

SPIGOLATURE D'ARCHIVIO SULL'ATTIVITÀ  
DIDATTICA E ARTISTICA  
DEL PITTORE GIOVANNI CADIOLI  
(1710-1767)

L'ACCADEMIA - STUDIO (1739-1752)

Nelle sue *Memorie* Pasquale Coddé, esponendo le vicende che portarono alla fondazione in Mantova dell'Accademia di Belle Arti (1752),<sup>1</sup> così scrive nella biografia del pittore e architetto teatrale Giovanni Cadioli, che fin dal 1750 si era adoperato a promuoverne l'istituzione e ne fu, in seguito, vice-direttore: «Erano vari anni che teneva aperta la sua casa alla gioventù che si sentiva inclinata alla pittura».<sup>2</sup>

Alcuni dati, rinvenuti casualmente durante un'indagine sull'arte del legno a Mantova nella prima metà del Settecento, e in particolare sulla

---

Abbreviazioni

ASMN	Archivio di Stato di Mantova
ACC	Archivio della Camera di Commercio
ASDMn	Archivio Storico Diocesano di Mantova
APA	Archivio Parrocchiale Antico
CV	Fondo della Curia Vescovile
AP	Archivio della Parrocchia di S. Egidio
AAV	Archivio dell'Accademia Nazionale Virgiliana

<sup>1</sup> Sull'Accademia di Belle Arti: D. MARTELLI, *La Basilica di Sant'Andrea in Mantova dal 1778 al 1822: indagine archivistico-bibliografica*, in *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, atti del convegno (Mantova, 1972), Mantova, C.I.T.E.M., 1974, pp. 381-383; U. BAZZOTTI-A. BELLUZZI, a cura di, *Architettura e Pittura all'Accademia di Mantova (1752-1802)*, catalogo della mostra (Mantova, 1980), Firenze, Centro Di, 1980.

<sup>2</sup> P. e L. CODDÉ, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori scultori architetti ed incisori mantovani per la più parte finora sconosciuti.*, Mantova, Fratelli Negretti, 1837, p. 34. Sul Cadioli, vedi soprattutto: C. PERINA, in *Mantova: le Arti*, III, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1965, pp. 566-568; U. BAZZOTTI, *Biografia*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Cinisello Balsamo (Milano), Amilcare Pizzi, 1989, p. 266.

figura di Gaspare Troncavini, scultore e intagliatore (1704-1783),<sup>3</sup> futuro docente dell'Accademia stessa (dal 1753),<sup>4</sup> permettono di fissare con una certa attendibilità l'inizio e il carattere di quello che oggi potremmo chiamare un corso privato di arti figurative, dovuto alle indubbie capacità, forse più organizzative che didattiche, dell'allora ancor giovane maestro.<sup>5</sup>

Tali dati sono stati estrapolati dagli atti di un processo promosso, incautamente, proprio dal Troncavini nel 1738 presso il Tribunale della Direzione Generale delle Finanze contro il Massaro e i Savi dell'Arte dei Falegnami. Costoro da tempo e con puntigliosa insistenza lo invitavano, poiché lavorava soprattutto come intagliatore, a iscriversi al paratico e a sottostare agli obblighi relativi, in primo luogo al pagamento delle tasse annuali. Il processo, tra memoriali e fedeli giurate prodotte da ambo le parti, si trascinò per più anni e vide coinvolti direttamente o indirettamente o, solamente, citati nelle scritture, diversi esponenti dell'ambiente artistico locale.<sup>6</sup> Si concluse nel 1742 con la condanna del Troncavini,

<sup>3</sup> Gaspare Troncavini nacque a Mantova il 2 settembre 1704 (ASDMn, APA, S. Egidio, *Battezzati*, 1670-1720) e vi morì il 18 febbraio 1783, a settantannove anni, «di forte apoplezia» (ASCMn, XV, 49, *Morti*, 1780-1784).

<sup>4</sup> Sul Troncavini, vedi: E. MARANI, in *Mantova: le Arti*, III, *op. cit.*, pp. 314, 320 nota 24, 321 nota 26; M. GRASSI, *Note su un intagliatore del Settecento: Gaspare Troncavini e la sua attività per la chiesa mantovana di S. Andrea*, in *Il Sant'Andrea*, *op. cit.*, pp. 375-380; U. BAZZOTTI-A. BELLUZZI, *Architettura e pittura*, *op. cit.*, p. 14 nota 27. Il Troncavini fu chiamato a insegnare scultura presso l'Accademia nel 1753 (AAV, b. *Arti liberali*, fasc. *Affari attinenti all'erezione dell'Accademia di Pittura e Scoltura*, p. 3, *Verbale della prima convocazione*, 17 febbraio 1753. Nell'elenco degli insegnanti intervenuti: «Gasparre Troncavini scultore». In seguito, come assicura il Coddé, «siccome lo si conosceva d'animo integerrimo», venne nominato «Provveditore» (P. e L. CODDÉ, *Memorie*, *op. cit.*, p. 145; vedi anche: AAV, busta e fascicolo citati, fogli a sé stanti, *Decreto*, 8 maggio 1755).

<sup>5</sup> Il Coddé scrive che il Cadioli era nato «intorno al 1710» (*Memorie*, *op. cit.*, p. 34). La data precisa infatti non si è ritrovata, e questa la si ricava dalla registrazione della sua scomparsa (D. MARTELLI, *La Basilica di Sant'Andrea*, *op. cit.*, p. 381 nota I: «Giovanni Cadioli muore a Mantova, a cinquantasette anni, il 7 settembre 1767 e il suo corpo viene tumulato nella chiesa di S. Egidio» (ASDMn, APA, S. Egidio, *Morti*, 1765-1769, p. 159). La lapide della sua tomba è conservata nella sagrestia: di essa si dirà più avanti.

Il Cadioli doveva aver ricevuto una certa educazione culturale. Infatti, a detta del d'Arco, «ancor fanciullo venne a cura dello zio Rever. d. Canali [...] fatto educare agli studi» (ASMn, *Documenti d'Arco*, nn. 224-227, *Note delle Accademie, dei Giornali, delle Tipografie, che furono a Mantova, e di circa mille scrittori mantovani vissuti dal secolo XIV al presente*, ms., pp. 177-179).

<sup>6</sup> Oltre al Cadioli e al pittore Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia, di cui si dirà, gli scultori Guglielmo Duschi, il figlio Giovanni Battista, Federico Piazzalonga (tutti impegnati soprattutto nell'intaglio) e Giuseppe Tivani, il più noto e versatile, anch'egli futuro «professore» di scultura presso l'Accademia di Belle Arti. E numerosi intagliatori, tra cui ricordiamo Pietro Maioli

costretto a malincuore ad affrontare, come un qualsiasi intagliatore, la «prova» per essere accolto tra i confratelli, e a sottostare al pagamento delle tasse arretrate.<sup>7</sup>

Il 17 novembre 1741, a corredo di una lunga autodifesa del Troncavini, vengono presentate due fedì giurate. La prima, in data 18 ottobre, è del Cadioli stesso, il quale testimonia che egli «è uno degli associati all'Accademia della Pittura e Scoltura che si fa ogni inverno in questa Città, tanto del nudo, quanto delle statue, e che in questa [...] ha sempre frequentato doppo che si è principiato, e si è esercitato tanto nel disegnare quanto nel modelare, ambi spetanti alla sua professione».<sup>8</sup>

La seconda, senza data, ma certamente contemporanea, è del pittore Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia (1676-1758),<sup>9</sup> il quale afferma «che il Sig.r Gaspare Troncavini ha pel corso di due anni consecutivi frequentato lo studio dell'Accademia del Nudo, esercitando- si si in modelare che in disegnare, ambi allo scoltore spetanti».<sup>10</sup>

e Francesco Ghisini (per tutti questi, vedi M. G. GRASSI, *Gli arredi lignei e l'intaglio negli edifici religiosi di Mantova e del Mantovano*, «Arte Lombarda», N.S., 42-43, 1975, pp. 101, 102, 109). È nominato anche un Antonio Galli, che potrebbe essere il Bibiena (1697-1774) e, dallo stesso Troncavini, come esempio di scultore indipendente, esperto nel lavorare lo stucco di figura, il «Barbarini», da identificare con il raffinato Giovanni Battista Barberini (per la cui attività, vedi: C. TELLINI PERINA, *Stucchi secenteschi a Mantova*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura*, Milano, Silvana Editoriale, 1985, pp. 237, 242-244).

<sup>7</sup> ASMn, ACC, b. 88-13, *Processo 1738-1742*; vedi pure b. 83-2, *Libro di matricola 1742-1786, Fatto informativo*, cc. 1 r-3v. La «prova» consistette nell'esecuzione di un tavolino, che il Massaro giudicò «intagliato in laudabil forma» (*ibidem. Libro di matricola*, cit., c. 3 r, al 18 settembre 1742).

Il Troncavini si era convinto a chiedere l'intervento del Tribunale dopo i risultati positivi ottenuti in situazioni analoghe da Giuseppe Tivani e da Giovanni Battista Duschi (b. 88-13, *Processo*, cit., cc. 3 r-v, 17 v-19 v), il quale, tra parentesi, era suo cognato (ne aveva sposato la sorella, Rosa Troncavini; da nostra ricerca, ancora in corso). Come venne a far parte del corpo insegnante dell'Accademia di Belle Arti, Gaspare riuscì a farsi esentare dall'iscrizione al paratico (C. D'ARCO, *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*, II, Mantova, Giovanni Agazzi, 1857, p. 190, n. 216; vedi AAV, b. *Atti della vecchia Accademia 1752-1790*, fasc. 1764, doc. 10 luglio 1753). Ciò nonostante l'Arte continuò a perseguirlo per vie legali almeno fino al 1758 (ASMn, ACC, b. 84-4, *Mastero di cassa 1739-1775, Nota di spese 2 gennaio 1758*).

<sup>8</sup> ASMn, ACC, b. 88-13, *Processo 1738-1842*, cc. 52 v-53 r; vedi anche b. 83-2, *Libro di matricola 1742-1786, Fatto informativo*, c. 2 r. Il Cadioli si firma «Giovanni Antonio».

<sup>9</sup> Per i dati anagrafici, si veda D. MARTELLI, *La Basilica di Sant'Andrea*, op. cit., p. 382 nota 11. Sull'attività del pittore si rimanda all'esautiva scheda di C. TELLINI PERINA, in *Pittura a Mantova*, op. cit., p. 265.

<sup>10</sup> ASMn, ACC, Arte dei Falegnami, b. 88-13, *Processo 1738-1742*, c. 55 v: (in seguito: *Processo*); vedi anche b. 83-2, *Libro di matricola 1742-1786, Fatto informativo*, c. 2 v.

Unendo le due testimonianze e collegandole a quanto scrive il Coddé, si può dedurre che il Cadioli aveva «aperta la sua casa» già da due anni (Schivenoglia: «il Sig.r Gaspare Troncavini ha pel corso di due anni consecutivi frequentato lo studio»; Cadioli: «ha sempre frequentato doppio che si è principiato»), quindi dal 1739, affiancato nel suo compito dall'ormai anziano Schivenoglia (che dell'Accademia ufficiale diventerà direttore),<sup>11</sup> e che le esercitazioni si tenevano solamente nel periodo invernale («ogni inverno»).

Il pittore definisce il Troncavini «associato» e, come lo Schivenoglia, chiama le riunioni che si tenevano in casa sua con il termine «accademia».<sup>12</sup> Si trattava dunque, per usare una definizione del Pevsner, di un'«accademia-studio», come quelle che stavano ricominciando a costituirsi in vari centri non solo d'Italia ma di tutta Europa, per iniziativa di singoli o di gruppi di artisti, secondo una tradizione ormai lontana e mai del tutto spenta; destinate a moltiplicarsi nella seconda metà del secolo, riceverono, soprattutto là dove i governi erano più avvertiti, oltre al riconoscimento ufficiale, una sede dignitosa, una regolare normativa e adeguate sovvenzioni.<sup>13</sup>

Un'«accademia-studio», aperta a pittori e a scultori, o ad aspiranti tali, che già avessero ricevuto un primo avviamento all'arte a livello pratico e desiderassero rendere più completa la propria preparazione: accolti da pari a pari, appunto «associati».<sup>14</sup>

<sup>11</sup> E resterà in questa carica fino alla morte (1758); a chiarimento del dubbio Schivenoglia o Cadioli alla direzione, vedi U. BAZZOTTI-A. BELLUZZI, *Architettura e pittura*, op. cit., p. 70.

<sup>12</sup> E così il Troncavini nella sua autodifesa (*Processo*, c. 48 r).

<sup>13</sup> N. PEVSNER, *Le Accademie d'arte*, Torino, Einaudi, 1982 (ma Cambridge, University Press, 1940), pp. 81 ss. e *passim*. Sulle accademie, vedi anche F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari Laterza, 1972, pp. 64-80 e *passim*.

<sup>14</sup> Per la partecipazione certo pagavano ciascuno una quota (il Troncavini nella sua autodifesa parla di «dispendio [...] né libri et nelle accademie», cfr. *Processo*, c. 48 r.): le spese erano tante, per l'uso del locale, l'illuminazione, il riscaldamento, il compenso al modello, se non agli organizzatori/insegnanti. Tra l'altro in questo periodo non si ha ancora notizia dell'attività del Cadioli come architetto teatrale (documentata solo dal 1748, vedi C. PERINA, in *Mantova: le Arti*, III, op. cit., p. 568), mentre per quanto riguarda quella pittorica, solo due opere documentate erano state eseguite, il *Battesimo di Cristo*, della parrocchiale di Nuvolato (1738: vedi D. MARTELLI, in *Mantova nel Settecento*, Milano, Electa, 1983, p. 163 scheda n. 180) e, forse, l'*Elemosina di S. Guerrino* della chiesa di S. Egidio a Mantova (di cui si parlerà più avanti); d'altronde pochi anni erano trascorsi dalla fine della guerra di successione polacca, che aveva portato nel 1735 all'assedio della città (L. MAZZOLI, in *Mantova: la Storia*, III, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1963, pp. 198-207); potrebbe darsi che nell'iniziativa del Cadioli ci fosse anche un interesse economico.

Le loro esercitazioni consistevano nel disegnare<sup>15</sup> e nel modellare (con l'argilla)<sup>16</sup> avendo dinanzi il «nudo» (un modello in posa)<sup>17</sup> oppure le «statue» (calchi in gesso, sicuramente, che il Cadioli doveva aver già cominciato a collezionare per propria utilità, oltre che con finalità didattiche).<sup>18</sup>

Il poter fissare la data d'inizio di questa accademia-studio al 1739 dà al pittore il merito di essere stato tra i primi, non solo nel panorama italiano, ma in quello europeo, dopo un periodo di stasi, a promuoverne l'organizzazione<sup>19</sup> e soprattutto a portarla coraggiosamente avanti, fino

<sup>15</sup> Il disegno «dal nudo» o «dal naturale [...] dal Rinascimento in poi fu riconosciuto come parte essenziale di qualsiasi tirocinio artistico» (N. PEVSNER, *Le Accademie, op. cit.*, p. 83; vedi pure a p. 142 nota 8).

<sup>16</sup> Il Pevsner, mentre elenca in maniera particolareggiata i vari gradi dell'insegnamento del disegno (partendo dai consigli di Leonardo: ritrarre disegni eseguiti da buoni maestri che abbiano lavorato «sul naturale e non di pratica», poi ritrarre «cose di rilievo [che abbiano volume]», e in seguito direttamente «da naturale», cfr. *Le Accademie, op. cit.*, pp. 38, 68 nota 18; passando quindi ai programmi delle principali accademie, come per esempio a quelli dell'Accademia Reale di Parigi: disegno da disegni, disegno da calchi, disegno dal vero, cfr. *ibidem*, p. 100), è avaro di notizie sul modellare (*ibidem*, p. 80: Accademia di Milano, promossa da Federigo Borromeo; p. 99: dal programma di Colbert per l'Accademia Reale di Parigi; p. 151 nota 54: insegnamento presso l'Accademia Clementina di Bologna, all'inizio del 1700).

<sup>17</sup> Certamente di sesso maschile, come sarà poi nell'Accademia ufficiale; per le modelle non dovevano mancare i problemi (N. PEVSNER, *Le Accademie, op. cit.*, p. 148 nota 47).

<sup>18</sup> E che lasciò per testamento all'Accademia, insieme ai suoi libri d'arte (P. e L. CODDÉ, *Memorie, op. cit.*, p. 37: «nel suo testamento legava all'Accademia da lui fondata tutti i suoi bellissimi bassi rilievi di gesso e i libri trattanti di pittura, scultura ed architettura, che non erano pochi, e tutti degni di accrescere la bella collezione che si aveva di già all'Accademia medesima»). Tali gessi vennero a confluire, per donazione del Comune, nella dotazione della Scuola d'Arte applicata all'Industria, che ebbe la sua prima sede al primo piano del palazzo accademico (U. PREZIOTTI, *La Scuola d'arte applicata all'industria di Mantova*, Firenze, Le Monnier, 1950, p. 9), Scuola dalla quale derivò l'attuale Istituto d'Arte Giulio Romano. Difficile appurare quanti di essi esistano tuttora: si noti che la collezione dell'Accademia aveva accolto anche i gessi che Giuseppe e Giovanni Bottani (i due pittori cremonesi che si susseguirono nella direzione dopo lo Schivenoglia e il Bazzani, 1769-1784, 1784-1803) avevano portato da Roma (M. C. SILVESTRI, *Il primo nucleo della collezione di gessi dell'Accademia*, «Quaderni di Palazzo Te», 4, 1996, pp. 94-97), che altre acquisizioni si erano avute in seguito, anche in anni recenti per la Scuola d'Arte, e che su tutto il complesso, come sulla biblioteca, si sono abbattute innumerevoli traversie.

<sup>19</sup> Il Pevsner, parlando però di accademie pubbliche, osserva che nel 1720 ne esistevano diciannove in tutta Europa. Di esse solo quelle di Parigi, Roma, Firenze e Bologna «adempivano o cercavano di adempiere a compiti che molto si assomigliavano a quelli delle accademie d'arte del giorno d'oggi [e quindi degli anni trenta]». Nel 1740 il numero era salito a venticinque, ma di esse solo una decina o forse meno erano sul tipo di quelle nominate prima (N. PEVSNER, *Le Accademie, op. cit.*, pp. 158-159; per la situazione precedente, vedi alle pp. 119, 150-152 nota 54).

a renderla pubblica e stabile.<sup>20</sup>

Non sappiamo se il programma del pittore avesse mire più ambiziose e se comprendesse anche conferenze o lezioni su argomenti teorici inerenti alla pittura e alla scultura o su discipline ad esse collegate (come per esempio lo studio dell'anatomia, della geometria e della prospettiva).<sup>21</sup>

Si può, però, almeno presumere che gli «associati» durante le loro esercitazioni, oltre a scambiarsi, come è naturale, notizie di cronaca spicciola legate alle loro singole attività e all'ambiente artistico locale o a confrontare le loro nuove esperienze, amassero portare il discorso su temi di maggior spessore culturale, anche sulla base di personali letture: il Cadioli lasciò all'Accademia Teresiana per testamento, oltre a gessi, anche «libri trattanti di pittura, scultura e architettura»<sup>22</sup> e il Troncavini,

---

<sup>20</sup>In Italia antecedentemente al 1750 venne fondata la sola Accademia della Pittura, Scultura, Architettura, detta del Disegno, a Ferrara (1737, vedi N. PEVSNER, *Le Accademie, op. cit.*, p. 157), mentre nel 1748 vennero dettati i primi regolamenti per quella di Lucca (*ibidem*, p. 158). Dopo il 1750 gli esempi diventano numerosi: 1751, Accademia di Genova; 1754, Accademia Capitolina a Roma; 1755, Reale Accademia di Napoli; 1756, Accademia di Venezia (per iniziativa della Repubblica); 1757, Accademia di Parma (per iniziativa ducale); 1763, Accademia Cignaroli di Verona (privata); 1776, Accademia Imperiale di Milano. Altre, come quelle di Torino, di Firenze, di Modena vennero di lì a poco riorganizzate (*ibidem*, pp. 158-159).

Che per il Cadioli non si sia trattato di un'impresa facile, anche perché fu vista con un certo scetticismo nell'ambiente locale, è dimostrato dalla posizione assunta dall'Arte dei Falegnami e trasmessa a noi attraverso gli atti del processo: dopo aver affermato che le due fedi, del Cadioli e dello Schivenoglia, non servivano ad altro che a classificare il Troncavini come dilettante, i Savi e il Massaro, durante il contraddittorio, aggiungono: «non sapendo però dove sia tale accademia, massime di modellare, in Mantova», fingendo, per dequalificarla, di metterne addirittura in forse l'esistenza (*Processo*, c. 81 r; *Fatto informativo*, c. 2 v).

<sup>21</sup>L'impostazione delle esercitazioni è però la stessa che viene indicata nella prima domanda di avallo ufficiale inviata dal Cadioli il 4 agosto 1752 all'imperatrice Maria Teresa. In essa egli chiede infatti la «errezione di una Accademia di Disegno e Modello nella città di Mantova» (U. BAZZOTTI-A. BELLUZZI, *Architettura e pittura, op. cit.*, pp. 9, 13 nota 1, 88 nota 2). Ne chiede l'apertura, oltre che ai pittori, anche agli scultori e agli intagliatori (*ibidem*, p. 9), e il fatto non può non far pensare alla presenza, tra gli «associati» della sua accademia privata, di Gaspare Troncavini. E forse questo fu un incentivo a quelle rivendicazioni che sfociarono nel 1754 nella richiesta di un decreto che imponesse il controllo della Reale Accademia su quelle tra le corporazioni artiere le cui attività avevano attinenza con quelle degli insegnanti dell'accademia stessa: rivendicazioni che, al di là di ogni ideale proposito di rinascita delle arti, rispecchiavano una situazione economica particolarmente difficile (*ibidem*, pp. 9, 13 nota 5).

<sup>22</sup>P. e L. CODDÉ, *Memorie, op. cit.*, p. 37, nota 18.

nella sua autodifesa, parla di «studio» e di «esercizio di tanti anni con tanto dispendio nelle necessarie materie né libri et nelle accademie»,<sup>23</sup> lasciando capire che possedeva dei testi suoi e che la sua educazione si era venuta formando sia al di fuori che presso l'Accademia del Nudo.<sup>24</sup>

Forse una eco di tali conversazioni può trovarsi proprio nella citata autodifesa dello scultore, che occupa molte pagine degli atti del processo e che il Massaro e i Savi dell'Arte dei Falegnami, con evidente riferimento a un'autoincensazione contenuta nella parte terminale,<sup>25</sup> non senza ironia, definirono «dotto panegirico».

In essa egli espone, se pure in maniera frammentaria, spesso involuta secondo il suo stile e in funzione stretta delle necessità contingenti, le proprie concezioni teoriche. L'Arte gli rimproverava di eseguire più che lavori di figura, «ornamentazioni» e per di più ad intaglio, ed è su questa falsariga che egli imposta e dipana il suo intervento,<sup>26</sup> rifacendosi in parte agli scritti vasariani e mirando in primo luogo a salvaguardare l'indipendenza di una posizione sociale a fatica raggiunta.

Da essa si possono estrapolare alcune affermazioni di un certo interesse: la scultura è un'arte nobile e liberale; per scultura si intende «scolpire, intagliare ò incidere artificiosamente colo ingegno et con l'opera della mano qual si sia genere di cosa, et in qual si sia materia»; poiché essa imita tutto ciò che si vede in natura, anche «li ornamenti» ne

---

<sup>23</sup> *Processo*, c. 48 r. per «accademie», al plurale, intende le riunioni presso il Cadioli; più avanti infatti anticipa la presentazione delle due «fedi».

<sup>24</sup> Il d'Arco dice che egli fu «discepolo» dello scultore Giuseppe Tivani (*Delle Arti e degli Artefici di Mantova*, I, Mantova, Giovanni Agazzi, 1857, p. 88), ma non si è trovata documentazione in merito.

Sappiamo viceversa per certo che Gaspare e la sua famiglia (il padre Antonio, la madre Giulia Tommasoni e la sorella Rosa) a partire dal 1724 erano venuti ad abitare presso lo scultore e intagliatore Giovanni Battista Duschi nella sua casa di via degli Orefici, alla quale era annessa la bottega (ASDMn, APA, S. Maria della Carità, *Stati d'anime 1721-1740*, agli anni): Gaspare allora aveva vent'anni.

<sup>25</sup> *Processo*, c. 79 r. Così il Torncavini: mi sembra di poter avere facoltà di lavorare di figura e di ornamenti «siccome ho fatto tant'anni pubblicamente senza ostacolo, per beneficio del Pubblico, per gloria della Patria et per mio honore, e senza esser molestato da' Falegnami» (*Processo*, c. 52 r).

<sup>26</sup> Pur dichiarandosi «Professore» di scultura in marmo «quando capitassegli la congiuntura» (*Processo*, c. 15 r.) e, quindi, di rado, e confessando «io mi esercito alcune volte nelli ornamenti» perché non sempre ho da far «oppere di figura» (cc. 47 v-48 r), e ancora, «di figure in questa Città non vi sono le occasioni così frequenti» (c. 51 r).

sono parte; le immagini tratte dal vero vengono rese secondo i principi della geometria, tanto che l'opera d'arte risulta composta «di linee ovate», o curve o miste [...] et di corpi solidi et di considerazioni di quantità, cose tutte che assieme formano quel bello quale è il disegno, che è il Padre di tutte le più nobili scienze»; «la scienza dell'operare di figura» non può esser disgiunta dall'«operare di ornamenti ed intendere bene di architettura et di prospettiva come accessori, et cose che ordinariamente vano insieme, e indispensabilmente nelli bassirilievi d'istoria».<sup>27</sup>

Non mancano inoltre gli accenni a Leon Battista Alberti e a Leonardo da Vinci, che per l'abilità e la versatilità superò il maestro Andrea del Verrocchio: ambedue nobilitarono le arti e ricevettero onori e privilegi dai potenti.<sup>28</sup>

#### L'ATTIVITÀ PITTORICA PER LA CHIESA DI S. EGIDIO IN MANTOVA (TRA IL 1730 E IL 1742)

Fin dal 1730 il rettore della chiesa parrocchiale di S. Egidio, Giovanni Bellana (1718-1742),<sup>29</sup> dopo aver fatto «tirar sù dai fondamenti e ridotto al moderno» l'edificio tra il 1721 e il 1723, formula nel suo

<sup>27</sup> *Processo*, cc. 42 r, 44 r-v, 47 r-v, 51 v.

<sup>28</sup> *Ibidem*, cc. 45 v, 43 r. È evidente l'eco degli scritti del Vasari o di quanto di essi era divenuto tra gli artisti patrimonio comune: la pittura e la scultura intese come arti liberali; il disegno come padre delle arti; l'arte come imitazione della natura (concetto quest'ultimo che per il Vasari ha però sfumature diverse). Il Vasari espone i propri principi sia nei *Proemi* (a tutta la sua opera e alle tre parti di cui si compone) che nell'*Introduzione alle arti del disegno*, oltre che nelle singole *Vite* (G. VASARI, *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze, Sansoni, 1906, tomo I, pp. 91 ss. e 215 ss.; II, pp. 93 ss.; IV, pp. 7 ss.: I, pp. 107 ss. e *passim*). Interessante sarebbe approfondire l'argomento: l'idea che le immagini tratte dal vero vengano rese secondo principi geometrici sembra rifarsi ai concetti di Fréart de Chambray, ma è probabile che anche le opere del Lomazzo, dello Zuccari e dell'Armanini, in uso nelle accademie ancora nella seconda metà del Seicento (N. PEVSNER, *Le Accademie*, op. cit., pp. 100-101), e altre più recenti (del Bellori, del Baldinucci), fossero alla sua portata (per tutti i nominati, si veda J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1954 [ma 1924], *passim*).

<sup>29</sup> I dati riguardanti il Bellana sono ricavati da un manoscritto di poche paginette, redatto a più mani ma, in buona parte, dall'arciprete Amedeo Bacchelli (1894-1909), esistente in AP. In esso sono elencati, in base ai documenti dell'archivio stesso, tutti i parroci a partire dal 1460, e in più sono unite notizie della chiesa tratte dai *Cenni* di Luigi Rosso (vedi alla nota 39) e completate fino al 1903.

inventario il proposito di far eseguire le ancone mancanti agli altari «per mano di perito Penello».<sup>30</sup>

Già egli aveva potuto sistemare all'altare dello Spirito Santo quella di Giuseppe Orioli, «Pittore accreditato»,<sup>31</sup> e negli anni successivi si adoperò a far dipingere le altre, cosicché Celestino Badalotti, rettore della chiesa di S. Apollonia, chiamato dopo il suo decesso a redigere nel febbraio del 1742 nuovamente l'inventario, in attesa della nomina del successore, poteva documentare la presenza sugli altri altari di una seconda tela dell'Orlioli (la *Vergine con il Bambino e S. Egidio*), di una di Pietro Fabbri (la *Natività di Maria*, perduta), di una «Palla [...] nuova [...] di mano del Sig.r Gio. Gadioli [Cadioli] Pittore» all'altare di S. Guerrino, e di un'altra dello stesso autore all'altare «sotto il titolo di Gesù che disputa co' Dottori nel Tempio»<sup>32</sup> (della Confraternita della Dottrina Cristiana; anch'essa andata perduta).

L'esecuzione delle due pale da parte di Giovanni Cadioli andrebbe posta quindi tra il 1730 e il 1742, nei primi anni dell'attività del pittore, che era nato, come sappiamo, intorno al 1710.<sup>33</sup>

Per la pala dell'altare di S. Guerrino, però, un documento permette, indirettamente, di ridurre il lasso di tempo di almeno sei anni.

È la relazione/inventario scritta il 12 maggio 1736 dal rettore del beneficio, Angelo Maria Dall'Oglio, per indurre le titolari del giuspatronato, Barbara Rozzi Pellicelli e Lucrezia Rozzi Galvani, a soddisfare gli impegni e gli obblighi degli avi. Alla fine di essa, egli specifica che l'altare è «l'ultimo in cornu Evangelij [a sinistra dell'altar maggiore], consistente in picciolo Quadro coll'effigie di S. Guerrino Gardinale».<sup>34</sup> Nonostante gli avvenuti rifacimenti, l'altare era rimasto

<sup>30</sup> ASDMn, CV, *Benefici*, b. 28/1, Mantova, S. Egidio, *Inventario 1° giugno 1730*: c. 4 r, ristrutturazione della chiesa; 4 v, proposito riguardante le ancone.

<sup>31</sup> *Ibidem*, c. 7 v. La tela, tuttora presente, raffigura la *Discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli*.

<sup>32</sup> ASDMn, CV, *Benefici*, b. 28/1, Mantova, S. Egidio, *Inventario 19-23 febbraio 1742*, rispettivamente cc. 3 v, 3 r, 2 v, 3 v; per le due tele del Cadioli, in particolare: altare di S. Guerrino: «La Palla è nuova, ed è di mano del Sig.r Gio. Gadioli Pittore, con cornice di legno a vernice d'oro» (c. 2 v); altare della Dottrina Cristiana (di fronte al precedente) o «di Gesù che disputa co' Dottori nel Tempio, opera è la Palla nuova del Sig.r Giovanni Gadioli, con cornice indorata» (c. 3 v).

<sup>33</sup> Vedi alla nota 5.

<sup>34</sup> ASDMn, CV, *Benefici*, b. 28/1, Mantova, S. Egidio, *Relazione in luogo di inventario della cappellania di S. Guerrino, 12 maggio 1736*, c. 2 r.

nella stessa posizione che aveva nel 1600 (la cappellania, o beneficio, fu eretta nel 1625 dal nobile, poi marchese, Francesco Guerrini, «Questore del Ducale Maestrato»),<sup>35</sup> e la presenza del «picciolo Quadro» ci dice che per esso il proposito del Bellana non aveva ancora avuto attuazione.

Il Cadioli dunque eseguì sicuramente la tela dopo il maggio 1736.<sup>36</sup> Fermo restando il 1742 come termine *ante* (a meno che il restauro al quale si spera essa vada sottoposta in tempi ravvicinati non ci riservi qualche sorpresa: il pittore spesso firma e data i suoi lavori), essa andrebbe posta più o meno accanto al *Battesimo di Cristo* della parrocchiale di Nuvolato (1738)<sup>37</sup> e prima dei monocromi di quella di Gazoldo degli Ippoliti (1742).<sup>38</sup> Altre opere contemporanee o antecedenti non si conoscono: però l'intenzione del Bellana di non servirsi che di autori di un certo livello, fa pensare che la sua attività allora fosse più ampia e considerata di quanto oggi sappiamo.

L'altare, al quale la «palla [...] nuova» fu sistemata dal Bellana, era, come si è visto, il primo a sinistra dell'altar maggiore. Quando esso, verso la metà dell'Ottocento, fu per necessità liturgiche dedicato al culto della Beata Osanna Andreasi dal parroco Martino Mosca, il titolo e il dipinto furono trasferiti al terzo altare sempre sul lato sinistro della navata, di fianco all'ingresso (così assicura il canonico Luigi Rosso nel suo manoscritto del 1852).<sup>39</sup> Di qui, poiché il Santo non godeva più della

<sup>35</sup> *Ibidem*, si riassume da c. 1 r: il Guerrini intendeva dotarla e costituirla a giuspatronato per sé e per i suoi eredi. Superato il difficile periodo del «sacco» e della peste, nel 1632 si impegna a consegnare al sacerdote che verrà eletto come rettore della cappellania la somma di cento scudi di sei lire «picciole» di Mantova all'anno, con l'obbligo di celebrare la Santa Messa tutti i giorni di precetto e altre tre nel corso della settimana per le anime sue, di sua moglie e dei defunti della famiglia. Unisce sei scudi annui per la cera e per «tutti li ornamenti» e altri dieci ne aggiungerà nel suo ultimo testamento (1648). Il figlio Ferdinando nel 1661 ordina ai suoi eredi, i cugini Antonio Guerrini e Giacomo Rocci (o Rozzi), di accrescere la donazione, con l'obbligo della celebrazione giornaliera della Santa Messa, di altri cento scudi, per un totale di duecentosedici. Questa è la somma di cui le due sorelle Rozzi sono debtrici alla chiesa nel 1736, quando il rettore Dall'Oglio stende la sua relazione.

<sup>36</sup> Certamente alla spesa contribuirono le due Rozzi, detentrici del giuspatronato.

<sup>37</sup> D. MARTELLI, in *Mantova nel Settecento*, *op. cit.*, p. 163, scheda n. 180; a tergo, sulla tela, si legge: «GIUAN / CADIOLO / DON● / 1738».

<sup>38</sup> C. PERINA, in *Mantova: le Arti*, III, *op. cit.*, p. 566.

<sup>39</sup> S. Egidio, AP, L. C. R. [Luigi Canonico Rosso], *CENNI STORICI Della Chiesa Parrocchiale di S. EGIDIO Abate di Mantova*, ms., s. I. [Mantova], 15 settembre 1852, pp. 5, 8; [IDEM], *CENNI*

venerazione dei fedeli, nel 1958 (come si sa dalla documentazione conservata nell'archivio parrocchiale) la tela fu tolta dal parroco, Sergio Iberi, e sostituita con quella raffigurante *S. Lucia*<sup>40</sup> del viadanese Giuseppe Bongiovanni (1779), proveniente dalla soppressa vicina chiesa delle Clarisse.<sup>41</sup> Attualmente si trova sulla parete destra della navata, tra il secondo e il terzo altare.

Assegnata al pittore per i caratteri stilistici fin dal 1969 da Chiara Tellini Perina, che però in mancanza di documenti non riuscì a individuare con precisione il personaggio raffigurato, incerta tra S. Tommaso da Villanova e S. Giovanni d'Alessandria,<sup>42</sup> essa rappresenta l'*Elemosina di S. Guerrino*.<sup>43</sup> Il Santo, vissuto tra il secolo XI e il XII, fu abate cistercense e vescovo di Sion nel Vallese, e fu venerato come guaritore e come protettore del bestiame.<sup>44</sup>

Il pittore lo rappresenta in età avanzata, in abito cardinalizio, (seguendo l'iconografia del vecchio dipinto secentesco?), mentre dai gradini antistanti un'edificio, forse una chiesa (la tela, coperta di sporizia, è assai poco leggibile) distribuisce l'elemosina ad uno storpio e a una giovane donna accompagnata dal figlioletto. Sulla sinistra, in basso, è seduto un bimbo, intento a mangiare. Due chierici, accanto al Santo, reggono l'uno il messale, l'altro la mitra. A mezz'aria volano tre cherubili.

La composizione mostra l'autore già rivolto ad esperienze nell'ambito della scenografia (la sua attività come architetto teatrale è però

STORICI *Sulla Chiesa Parrocchiale di S. EGIDIO Abate in Mantova*, ms., s. l. [Mantova], s. d. [1852], pp. 7, 10 (i due manoscritti, pur molto simili, si compensano a vicenda). Il Rosso, canonico di S. Barbara, fu probabilmente vicario della parrocchia di S. Egidio. In AP è depositata la trascrizione del secondo manoscritto, completata sul primo e corredata da note, a cura di chi scrive.

<sup>40</sup> AP, Carpetta II, *Lettera di don Sergio Iberi all'Ordinario della Diocesi di Mantova*, 5 settembre 1958, ds.; *Autorizzazione del Vescovo di Mantova, Mons. Antonio Poma, a don Sergio Iberi*, 11 novembre 1958, ds.

<sup>41</sup> M. G. GRASSI, *Comunicazione sulla tela di Giuseppe Bongiovanni raffigurante S. Lucia (Mantova, chiesa parrocchiale di S. Egidio)*, «Civiltà Mantovana», 102, maggio 1996, pp. 114-117 (con vari errori di trascrizione, specie nelle note, dei quali ci scusiamo).

<sup>42</sup> C. TELLINI PERINA, *Traccia per il Settecento pittorico mantovano*, «Arte Lombarda», anno XIV (1969), 2, pp. 131 fig. 14, 134, 136 nota 26.

<sup>43</sup> La tela, a olio, misura cm 260 x 160, cfr. ASDMn, CV, *Inventari*, Mantova, S. Egidio, *Inventario 1939*, all. 8, redatto dal parroco Casimiro Brunelli (1937-1953).

<sup>44</sup> L. RÉAU, *Inconographie de l'art chrétienne*, III, II, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 620.



Mantova, S. Egidio, sagrestia. Giovanni Cadioli, *Elemosina di san Guerrino*.

testimoniata solo dal 1785)<sup>45</sup> sia nell'impaginazione (sfondo architettonico, gradinata di scorcio) che nella disposizione dei personaggi. Visti dal basso e impostati secondo uno schema piramidale con il vertice situato sulla destra, si dispiegano nello spazio in una soluzione dinamica che in seguito verrà abbandonata dal pittore e che risente probabilmente anche dell'influenza dello Schivenoglia, al quale richiamano pure la tipologia dei volti dei due chierici e il colore che, sotto lo strato bituminoso, sembrerebbe nascondere una certa brillantezza. Particolare risalto ha la figura del Santo, dai tratti nobili e severi, colmi di umana pietà.

#### LA LAPIDE CONSERVATA NELLA SAGRESTIA DELLA CHIESA

Giovanni Cadioli scomparve prematuramente, a cinquantasette anni, il 7 settembre 1767,<sup>46</sup> poco dopo aver pubblicato la sua *Descrizione di Mantova* (1763),<sup>47</sup> da considerarsi la prima vera «guida» dalla città, scritta con piacevole scioltezza e competenza diretta e ancora oggi, oltre che coinvolgente documento del passato, prezioso ausilio per gli studiosi (da osservare la modestia dell'autore: nessun cenno viene da lui fatto sulla propria attività).

Il suo corpo fu tumulato proprio nella chiesa di S. Egidio, della quale è probabile fosse parrochiano.<sup>48</sup> Qui ancora si trova, murata alla parete destra della piccola sagrestia nel 1938 dal parroco Casimiro Brunelli,<sup>49</sup> la lapide con la dedica della moglie, Maria Bonafini, che trascriviamo:

---

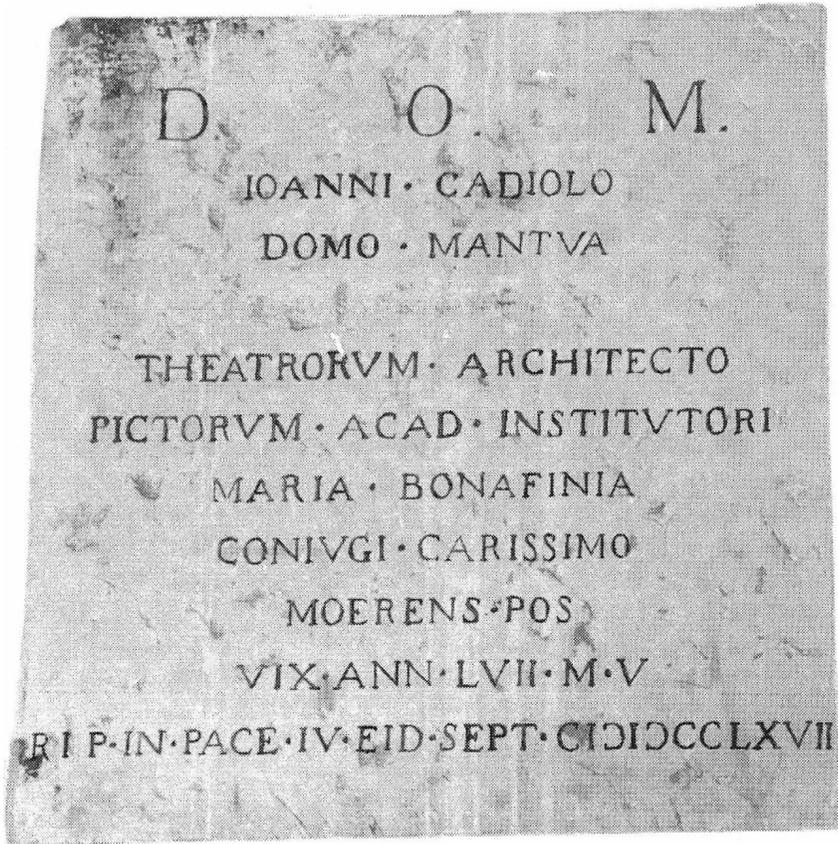
<sup>45</sup> C. PERINA, in *Mantova: le Arti*, III, *op. cit.*, p. 568.

<sup>46</sup> Vedi alla nota 5.

<sup>47</sup> G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi contorni*, Mantova, erede di Alberto Pazzoni, 1763 (edizione a cura di L. PESCASIO, Mantova, Padus, s. d. ma 1973).

<sup>48</sup> Gli «Stati d'anime» della parrocchia di S. Egidio sono andati perduti, per cui non si può provare l'appartenenza ad essa della famiglia.

<sup>49</sup> Da un appunto firmato che si legge nel manoscritto di cui alla nota 29.



Mantova, S. Egidio, sagrestia, *Lapide della tomba di Giovanni Cadioli.*

IO ANNI • CADIOLO  
DOMO • MANTUA  
///// (lettere scalpellate)  
THEATRORUM • ARCHITECTO  
PICTORUM • ACAD • INSTITUTORI  
MARIA • BONAFINIA  
CONIUGI • CARISSIMO  
MOERENS • POS  
VIX • ANN • LVII • M • V •  
RIP • IN • PACE<sup>50</sup> • IV • EID • SEPT • CXCXCCLXXII

Pasquale Coddé, attraverso la sua trascrizione, ci permette di conoscere le due parole mancanti: EQUITI AURATO.<sup>51</sup> Come infatti sappiamo dal Volta, il Cadioli era stato nominato Cavaliere dello Speron d'oro.<sup>52</sup> Presso l'Accademia Nazionale Virgiliana si conserva un suo ritratto, nel quale è raffigurato con l'onorificenza appuntata sul petto.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> «Riposi in pace», in italiano: probabile «correzione» del testo voluta dagli stessi famigliari ignari di abbreviature e di latino. Infatti in epigrafia «R.I.P.» significa già, in forma abbreviata, «Requiescat In Pace» (A. CAPPELLI, *Dizionario di abbreviature latine e italiane*, Milano, Hoepli, 1979, p. 499).

<sup>51</sup> P. e L. CODDÉ, *Memorie*, op. cit., p. 38; vedi anche C. DARCO, *Delle Arti*, I, op. cit., p. 83; L. ROSSO, *Cenni*, 2° ms., p. 4: le loro trascrizioni sembrano derivate da quella del Coddé; pur complete della quarta riga, sono però tutte e tre imprecise.

<sup>52</sup> L. C. VOLTA, *Ristretto di notizie intorno a' più illustri pittori, scultori, architetti e intagliatori mantovani, raccolte e disposte per ordine alfabetico*, in *Diario per l'anno 1777*, Mantova, erede di Alberto Pazzoni [1776], p. 172. Questa la traduzione dell'iscrizione: «A Dio Ottimo Massimo. Al coniuge carissimo Giovanni Cadioli, mantovano, Cavaliere [dello Speron] d'oro, architetto teatrale, fondatore dell'Accademia di pittura, Maria Bonafini desolata pose. Visse 57 anni, 5 mesi (doveva essere dunque nato nella prima decade di aprile del 1710; vedi alla nota 5). Riposi in pace. 10 settembre 1767».

<sup>53</sup> Ad olio su tela, misura cm 92 x 72,5. Il pittore vi appare a mezza figura, la mano destra appoggiata su un libro, sulla cui copertina è la dedica: IOANNI CADIOLO / MANT. / EQUITI AURATO / QUOD / PICTURAE ACADEMIAM INSTITUERIT / COLLEGIUM PICTORUM / MANTUANORUM / MAGISTRO OPTIMO ET BENEM. / IMAGINEM EIUS / IN AEDE HONORIS ET VIRTUTIS / P [ONI] C[URAVIT] / OB MERITA IN PATRIAM / CIVESQUE. Sul retro del dipinto è la scritta: EX MUN. MARCH. TOMAE / ARRIGONI. (U. BAZZOTTI-A. BELLUZZI, *Architettura e pittura*, op. cit., p. 17 fig. 5). Così la dedica: «A Giovanni Cadioli mantovano, Cavaliere [dello speron] d'oro per aver istituito l'Accademia di pittura. Il Collegio dei pittori mantovani curò che al maestro ottimo e benemerito fosse posto il suo ritratto nel tempio dell'onore e della virtù per i meriti verso la patria e i cittadini». E la scritta nel retro: «Per la munificenza del marchese Tommaso Arrigoni». Il ritratto è nominato nell'elenco di libri e di oggetti donati dal

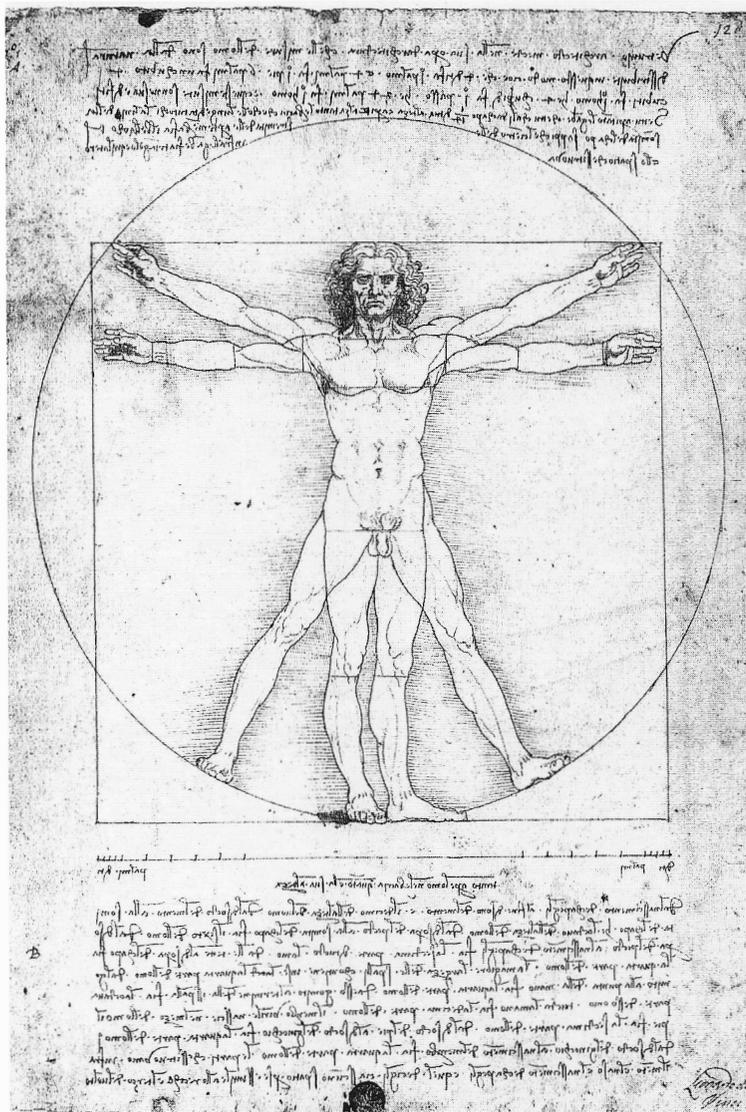
La tela, opera mediocre di tal Leonardo Micheli, fu commissionata dal marchese Tommaso Arrigoni, allora soprintendente dell'Accademia di Belle Arti, ed eseguita due anni dopo la morte del pittore (1769).<sup>54</sup>

*Si ringraziano quanti, nel tempo, hanno collaborato alla ricerca: don Giancarlo Manzoli, Direttore dell'Archivio Storico Diocesano, Donatella Martelli e Licia Mari, dello stesso Archivio; Natalina Carra e Viviana Rebonato, della Segreteria dell'Accademia Nazionale Virgiliana; Laura Bertazzi Nizzola; Adele Bellù e Daniela Ferrari, Direttrici dell'Archivio di Stato, e il personale tutto; don Alberto Bonandi, parroco della chiesa di S. Egidio, che ha gentilmente procurato la documentazione fotografica.*

---

marchese, presente nell'archivio dell'Accademia (b. *Arti Liberali*, fasc. G.). Su Tommaso Arrigoni sovrintendente, si veda sempre in U. BAZZOTTI-A. BELLUZZI, *Architettura e Pittura*, op. cit., pp. 9-11.

<sup>54</sup> La relativa documentazione è stata rinvenuta negli anni '70 da Laura Bertazzi Nizzola nell'archivio della famiglia Arrigoni, allora conservato presso i Cavriani, e gentilmente a noi trasmessa: 23 febbraio 1769, ricevuta di lire 78 del pittore Leonardo Micheli «per un ritratto [da lui] fatto del fu cavalier Giovanni Cadioli, promotore» dell'Accademia di Belle Arti, «del qual ritratto il Sig.r Marchese [...] fa un dono all'Accademia stessa»; 25 marzo 1769, ricevuta di lire 9 di Francesco Monicelli per la cornice del ritratto; sempre al 25 marzo 1769, ricevuta di lire 7 di Giuseppe Pasara, che ha «indorato» la cornice. Queste due ricevute attestano che i pagamenti sono avvenuti per mano di Gaspare Troncavini, che sappiamo Provveditore dell'Accademia. L'Archivio Arrigoni è stato recentemente affidato all'Archivio di Stato di Mantova, e i documenti sono stati accuratamente registrati e inventariati (D. FERRARI, *L'Archivio gentilizio Arrigoni di Mantova. Inventario*, Mantova, Gianluigi Arcari, 1995; per i tre in questione, si veda alle pp. 175-176, busta 138, *Amministrazione e contabilità di Tommaso Arrigoni*, anno 1769 [nn. 54, 56, 57]).



ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA

# LO SCHEMA CORPOREO UMANO

Seminario di studi  
Mantova, 29 aprile 1998

Leonardo da Vinci, *Le proporzioni del corpo umano*. Disegno conservato alle Gallerie dell'Accademia, Venezia.

## INDICE

<i>Premessa</i>	p.	125
GIUSEPPE PAPAGNO, Università di Parma: <i>L'uomo e lo schema corporeo umano. Appunti</i>	p.	127
ATTILIO ZANCA, Accademia Nazionale Virgiliana: <i>Schemi corporei e immagini cosmologiche</i>	p.	137
RENATO G. MAZZOLINI, Università di Trento: <i>Dalla concezione «costruttivista» a quella «meccanicista» del corpo umano</i>	p.	147
RENATO BETTI, Politecnico di Milano: <i>Automi</i>	p.	151
MAURIZIO RIPPA BONATI, Università di Padova: <i>Antiche autopsie «virtuali»: illustrazioni anatomiche a fogli sovrapposti (testo non pervenuto)</i>		



## PREMESSA

### LO SCHEMA CORPOREO UMANO

*Fra le varie definizioni di «schema» se ne citano due, che sono in palese contraddizione, ma servono a chiarire gli scopi del seminario:*

- 1) Modello di qualcosa, ridotto ai suoi elementi essenziali, in base ai quali può essere successivamente sviluppato e completato;*
- 2) Modello, sistema, norma, metodo che non ammette mutamenti, variazioni, innovazioni.*

*Se la seconda definizione fosse applicata allo schema corporeo umano, la rappresentazione mentale e la raffigurazione artistica dello stesso risulterebbero come qualcosa di statico e immutabile nel tempo e nello spazio. Effettivamente in certe epoche, per rappresentare il corpo umano ci si è attenuti appunto a «schemi» rigidi, precostituiti, mutabili solo col cambiare delle fedi o delle idee preconcepite. Si è trattato, in altri termini, di immagini simboliche piuttosto che reali.*

*Se, invece, il corpo umano fosse rappresentato – secondo quanto recita la prima definizione – come uno schema semplificato o, meglio, ridotto ai suoi elementi essenziali – rilevati, però, tramite osservazioni o dissezioni anatomiche – quello schema, appunto perché sviluppabile e completabile, potrebbe divenire «oggetto naturalistico» in evoluzione, mutabile solo in base a criteri scaturiti, appunto, dalla costante osservazione diretta. Del pari la raffigurazione artistica del corpo umano, attuata in un clima culturale di «riscoperta della natura», non potrebbe prescindere dall'osservazione diretta.*

*Se, poi, si accettasse come valida la definizione ippocratica di «conformazioni o strutture» (schemata), morfologicamente assai diverse, costituenti il corpo dell'uomo, lo «schema» di quest'ultimo andrebbe inteso come un modello, una trama delineata in modo più o meno complesso, anziché più o meno semplificato.*

*È in base ai concetti di conformazione o struttura o configurazione e di modello sviluppabile e completabile che sono stati scelti i titoli degli interventi a questo primo seminario di studi. Di essi si pubblicano qui ampi riassunti.*



## L'UOMO E LO SCHEMA CORPOREO UMANO

### APPUNTI

Cosa è mai uno schema corporeo? Quale utilità riveste? Quale funzione gli si assegna? In che relazione sta con il corpo? E, infine, che cosa è il corpo?

Sono principalmente questi gli interrogativi scaturiti dai molti incontri con Attilio Zanca, che mi ha stimolato a riflettere su un tale problema, col pormi di fronte oltretutto a una gran quantità di immagini della più varia provenienza quanto a luogo e tempo, per me spesso assai enigmatiche. Le notevoli implicazioni del tema a tutto tondo hanno finito col pungolare la mia curiosità e attirare il mio interesse. Alla fine, tra l'incuriosito e in parte disarmato, perché né medico né storico della medicina, come appunto è invece Attilio Zanca, ho avanzato l'idea di organizzare nell'Accademia Virgiliana, di cui siamo entrambi soci (e lui anche segretario), un incontro aperto a vari studiosi e amici – e quest'ultima parola va sottolineata – su un tale tema per allargare il raggio delle nostre reciproche curiosità.

Non è questa, del resto, l'origine delle Accademie? Che è stata – come dovrebbe continuare a essere – nel riunire esperti o studiosi per porre a reciproco confronto le rispettive idee su tematiche indicate preventivamente e di cui gli intervenuti sono almeno in parte partecipi, anche se da varie ottiche. A qual fine? Non tanto e solo per saperne di più. Questo è senz'altro ovvio. Ma soprattutto, «dopo», oltre l'incontro, per tentare di mettere insieme i vari pezzi e per combinare in una qualche sorta di sistema i vari punti di vista, al fine di vedere se da ciò scaturisce un nuovo profilo di un fenomeno, qualsiasi esso sia.

Assai lontano da noi, a Santa Fé nel New Mexico, ogni estate un gruppo di scienziati americani di varia e diversa estrazione ed esperienza scientifica (fisici, biologi, economisti, matematici e così via, compreso anche qualche premio Nobel) si riunisce in un vecchio convento di cappuccini restaurato allo scopo e, per circa due mesi durante l'estate, affronta e dibatte tematiche «trasversali». Si tratta dell'ormai famoso «Gruppo di Santa Fé», dalla vita ormai ultradecennale; un'associazione volontaria, che è nata e che si regge su tre motivazioni fondamentali.

La prima proviene dall'insoddisfazione di non poter più giungere a risposte esaurienti ed esaustive verso gli interrogativi di base che prima o poi sorgono in ogni campo di ricerca scientifica a carattere specialistico.

La seconda scaturisce dalla sempre maggiore consapevolezza dei limiti come del valore che l'emergere della «complessità» pone a ciascuno. Per cui, visto che ogni problema reca con sé complessità e trasversalità, è parso a costoro necessario affrontarlo con modalità nuove, non specialistiche. Col mettere su un tavolo così ampio propri risultati e dubbi si chiede a tutti gli altri di partecipare con umiltà alla soluzione di un problema che nella sua sostanza investe tutti.

La terza, infine, emerge dal profondo di ogni ricerca. Se da ciascuna di esse – economia, biologia, fisica o psicologia o altro – affiora sempre proprio la tematica della complessità, questa finisce allora coll'assumere il ruolo di protagonista di primo piano. Per cui il «come» affrontarla per trovarvi elementi semplici che la dispieghino senza dover ricorrere ad altre forme di riduzionismo è, al di là di ogni singola ricerca, il vero tema di ricerca del Gruppo di Santa Fé.

Al fondo di tutto ciò vi è una notazione importante che vorrei sottolineare. Anni di incontri su ricerche hanno portato il Gruppo di Santa Fé a riconsiderare e ridiscutere, in modo diretto o indiretto, la questione del tempo e della temporalità.

Dal Cinquecento in avanti, tutte le scienze, dalla storia alla fisica, hanno condiviso le nozioni di linearità e di irreversibilità del tempo. L'abbandono del tempo ciclico e reversibile ha costituito una svolta determinante in tutti i campi. Poi, con Emanuele Kant, le nozioni di spazio e tempo sono diventate degli *a priori* della mente, del tutto slegati dalle cose del mondo come loro proprietà intrinseche.

In questi ultimi decenni, a partire proprio da certi fisici, come per esempio Ilya Prigogine e Paul Davies, si sta riflettendo quale sia invece la parte del tempo e della temporalità giocata nelle entità della natura, vivente e non vivente. Al punto che il fisico Paul Davies è passato nell'inssegnamento universitario a Sidney dalla fisica alla «storia della natura».

Per parte loro, taluni fisici del Gruppo di Santa Fé ipotizzano che «temporalità» e con ciò «storicità» del mondo, vivente e non vivente, potrebbero costituire il «luogo» di congiunzione tra tutte le scienze, umane e «dure», quasi a voler rinverdire i sogni di Von Neumann circa la creazione di una «Enciclopedia delle scienze unificate».

Noi, qui a Mantova nell'Accademia Virgiliana, non possiamo senz'altro neppure pensare di creare in essa un altro Gruppo di Santa Fé, anche se miniaturizzato. Difettiamo di uomini, di fondi, di laboratori e, non da meno, di contesto. Ci manca quasi tutto. Non tutto, ma quasi tutto, appunto, se esiste ancora lo stimolo nel partecipare, in linea di principio e con la nostra modesta dimensione, a questo grande gioco della ricerca di una nuova forma del sapere in atto nel mondo in centri di ricerca e

università. Per cui piace pensare che l'incontro di oggi, che vede persone di varia e diversa estrazione scientifica dibattere insieme un tema, si svolga con questo spirito.

Si vorrebbe anche che tali confronti siano e si rivelino il più possibile «liberi» da quei vincoli e modalità che hanno finito col conferire al termine «accademico» una connotazione assai spesso negativa. Ciò che ha assai spesso allontanato molte persone dalla curiosità scientifica. Ora, la curiosità di sapere cosa sia il mondo in ogni suo aspetto, come si sia fatto e continui a farsi e, infine, quali sensi o meno lo attraversino, è non solo anima della ricerca scientifica ma, non da meno, parte tutt'altro che secondaria del nostro vivere, anche quotidiano. Auspicabile, quindi ogni attività che ne sappia aumentare il grado in tutti e non solo negli addetti ai lavori.

Di ciò i mezzi di comunicazione a distanza – dalla televisione a Internet – sono ormai parte assai rilevante. Ma non per questo diminuiscono l'importanza sia del rapporto personale – anche anzi forse accrescono – e sia di un modello di cultura che si alimenta col sistema del *face to face*, viso a viso, ancora il solo, forse, a essere effettivamente interattivo e interreattivo. In ciò sta il «senso» dell'essere qui, oggi e ogni domani possibile. Circa l'Accademia, nell'accettare questo incontro, essa si è anche fatta carico di continuare su questa via e in ciò sta il senso generale e non solo specifico di questa giornata.

Quanto al tema in oggetto – lo schema corporeo – le immagini di esso vanno dalla profonda preistoria con le forme più elementari e ingenuie, in genere connesse con, visioni sacrali, fino al *Visible Human*, dove lo schema non ha più un senso dato che si vede il corpo umano dall'interno in tutte le dimensioni possibili.

*Visible Human* è un progetto scientifico basato sulla digitalizzazione del corpo di un americano bianco condannato a morte donato dal protagonista prima della sua esecuzione all'università di Houston. Divenuto cadavere, il corpo è stato prima congelato e poi con opportune tecniche è stato prima «scarnificato» in piccolissime parti che sono state poi digitalizzate. Una operazione di scomposizione minuta e di ricomposizione al computer. Oggi questa operazione è stata posta su un CD-Rom ed è quindi disponibile a tutti su qualsiasi computer. Essa permette di analizzare il corpo sotto tre registri: a) «vedere», al di là di disegni e di immagini fotografiche, il corpo dal suo interno; b) osservarne anche i più minuti particolari da varie ottiche; e, infine, c) far «muovere» il sistema corporeo col restituirgli simulata quella dinamica interna impossibile prima a vedersi in un corpo vivente e tanto meno in un cadavere.

Con una tale operazione il corpo ha subito una ulteriore evoluzione

dopo quelle che possono essere considerate in modo certo assai sintetico le modalità tradizionali o semplicemente passate di vedere il corpo.

Vi è stato anzitutto quello sacrale-religioso. In molte popolazioni e per tempi profondi, che del resto ci lambiscono, il corpo è stato largamente vissuto e considerato come entità che partecipava ai caratteri del sacro. Ciò non è avvenuto solo nella dimensione religiosa ma è non di meno connesso più laicamente con l'emergere del valore della dignità dell'uomo e dell'individuo.

Soprattutto a partire dal Rinascimento e fino a «ieri», poi, esso è stato considerato anche oggetto di osservazione scientifica, sia diretta in sala anatomica sia mediata da sue rappresentazioni (disegno, ricostruzione artificiale, fotografia, immagini in movimento).

Oggi, infine, *Visible Human* ha fatto compiere al corpo un ulteriore salto col conferirgli una dimensione ulteriore e certo assai più complessa. Anzitutto, il corpo di un individuo specifico è divenuto paradigmatico e virtuale del corpo umano in generale, assumendo con ciò il valore di «modello del corpo» (almeno quello maschile anche se è già in progetto un'operazione analoga per il corpo femminile, quando si troverà il donatore-femmina). Inoltre, in virtù della digitalizzazione e di programmi informatici, un tal «modello di corpo» ha acquisito una visibilità dinamica su un qualsiasi calcolatore in tutte le dimensioni. Infine, ma non ultima, l'utilità di quest'operazione è ascrivibile a molteplici registri, che vanno dalla conoscenza alla didattica per giungere, anche, alla manipolazione «virtuale del corpo». Il corpo come modello virtuale, sua dinamica col calcolatore e modalità d'uso per utilità nuove erano funzioni del tutto impossibili sino a ieri, per cui ciò apre un diverso orizzonte rispetto a quello tradizionale. Ma, facendo un fugace riferimento al pensiero di Giambattista Vico, si dirà anche che non si tratta di fasi diverse e successive, ciascuna delle quali annulla o azzerava le precedenti. Nel mondo attuale, come anche nelle età precedenti su altri soggetti, si assiste alla compresenza e coesistenza di tutte queste tre concezioni del corpo che si riflettono direttamente sulla idea, sull'immagine e sul senso dell'utilità del corpo, su quello qui chiamato «schema corporeo».

Per fare un esempio certo liminare, vi sono state fino a ieri (e forse vi sono ancor oggi) certe tribù dell'Amazzonia che bruciavano il cadavere dei defunti, ne spargevano poi le ceneri sui cibi che venivano poi ingeriti dal gruppo familiare. Lo scopo manifesto di una tale operazione stava nell'assimilare fisiologicamente le qualità globali (noi diremmo di anima e corpo) proprie del defunto da vivo, considerate connesse e congiunte e incardinate nella sua corporeità e quindi ancora presenti e «attive» nel corpo della persona defunta. Ma senza voler scomodare i primitivi (in

progressiva estinzione dall'orizzonte umano con grande perdita per gli antropologi cui viene sottratto l'oggetto delle loro osservazioni) la visione della sacralità del corpo, per esempio, è ancora oggi propria e viva in molte religioni con largo seguito. Lo testimoniano sia i riti di inumazione sia la credenza nella resurrezione o nella trasmigrazione in altri corpi.

Al tempo stesso, più che in altre epoche, oggi vige l'idea della libertà del proprio corpo e la possibilità di disporne come valore a sé stante, ancor prima di certi vincoli religiosi o morali, quindi, ancor prima di giustapposizioni che sono state assegnate al corpo come suo «vestito» dalla storia e dalla cultura. Sembrerebbe, insomma, che oggi sia in corso quella che si potrebbe indicare come scoperta (o riscoperta?) del «corpo naturale». Un fenomeno che sembra porsi in parallelo con l'altra scoperta circa l'individuo, quella, appunto, compiuta da Umanesimo e Rinascimento circa l'«uomo naturale». Si ritenne allora che quest'ultimo costituisse una entità con un proprio valore autonomo che precedeva l'*homo novus* rinato dal battesimo cristiano, sacramento che eliminava l'animalità originaria. Allora quella concezione delineò la centralità dell'uomo e del suo corpo nell'universo, vero microcosmo del macrocosmo, come nella celebre figura di Leonardo.

Ancora, coesiste, anche qui come non mai, la visione del corpo come «oggetto scientifico», di cui lo scienziato può disporre con estrema libertà come oggetto di ricerca e di studio. Una libertà che ha portato a considerare il corpo come un contenitore che reca con sé nel suo DNA tutto l'archivio vivente e manipolabile della sua intera storia genetica e forse non solo di quella. V'è di più. In un recente passato E. O. Wilson, il discusso e criticato fondatore della sociobiologia, sosteneva che il corpo non è altro che lo strumento con cui un gene trasmigra nel tempo e nello spazio per formare un altro gene. Una inversione globale di tutta l'impostazione con cui gran parte della cultura umana, soprattutto occidentale, ha visto nel corpo e col corpo un «individuo organico».

Una concezione, comunque, che non è stata così immediata e chiara come si potrebbe pensare. Bruno Snell, il grande storico della Grecia antica, ha infatti sostenuto che sino al VII secolo i greci non avevano ancora maturato la nozione di corpo come unità. A suo avviso stanno a mostrarlo due fatti: anzitutto che a quell'epoca non esisteva ancora nel vocabolario greco la parola corrispondente, *σῶμα*; e in secondo luogo che la pittura vascolare dell'epoca raffigurava i corpi come un insieme di membra staccate e autonome, congiunte solo in modo tangente nel punto dell'articolazione.

Ben altro si desume dalla visione di altri schemi corporei che dal mondo antico rimangono per molti aspetti inalterati ben oltre la fine del

Medio Evo, quasi sino ai tempi di William Harvey e del suo innovativo schema della circolazione sanguigna nella prima metà del Seicento. Essi mostrano sempre un corpo flesso sulle gambe anteriori tra loro allargate, con una parte semplificata della struttura ossea e una estrema schematizzazione del sistema respiratorio.

Il dottor A. Zanca ritiene che siano in una posizione *yoga*, il che farebbe pensare a una loro origine (o a una interpretazione) orientale, dove nel *tao* il corpo è stato visto come specchio dell'universo. Del resto il significato letterale di *yoga* è «legare insieme, tenere stretto, mettere sotto il giogo». Così, per lo *Yogin*, se universo e corpo si identificano reciprocamente, controllare e amministrare il corpo nelle sue parti e funzioni con la mente significa star dentro l'universo, esserne parte attiva in modo simpatetico.

Sul corpo e sulla sua rappresentazione sono in tal modo ricaduti molteplici significati, forse un eccesso di significati, e ciò sia sul corpo vivente sia sul corpo alla sua fine energetica, cioè sul cadavere.

Nel leggere l'*Iliade*, tutti abbiamo avvertito la forte umiliazione cui si sottopone Priamo nel richiedere il corpo morto di Ettore e, ancor più e prima, l'emozione negativa creata dallo scempio che ne fa, per offesa, Achille col trascinarne le spoglie col suo carro per tre volte attorno alle mura di Troia. Priamo si umilia spinto dalla *pietas*, poiché «sa» che senza l'inumazione integra del corpo l'anima è costretta a vagare per sempre nel limbo. Achille gli consegna il corpo per la stessa ragione ma «prima» il suo farne scempio era invece un attentare anche alla sua vita futura dopo aver spento questa.

Dunque, l'ipotesi che vi sia qualcosa d'altro nel corpo rispetto alla materialità del corpo stesso rende quest'ultimo una realtà complessa. Così, per quanto ne sappiamo, sin dalle prime fasi della storia umana il corpo diventa sede di elementi diversi entro visioni anch'esse diverse: è strumento naturale dell'anima (Aristotele, S. Tommaso, filosofia medievale); sua prigioniera (Platone, patristica orientale, Origene); esaltazione (Nietzsche).

Questa coniugazione di materialità e spiritualità nel corpo ne hanno offuscato per gran tempo probabilmente la possibilità di un'analisi concreta come «oggetto» a sé stante. La storia della pittura e della scultura in quest'ambito hanno molto da dire, specie in riferimento al corpo visto nella sua nudità o nell'essere, all'opposto, del tutto invisibile perché celato da abiti e panneggi o, invece, rivelato proprio da questi. Modi di vedere e far vedere che rinviano a visioni sempre complesse come è tutto ciò che riguarda la rappresentazione del mondo e dei suoi protagonisti di rilievo.

Si deve a Cartesio l'aver asserito che anima e corpo sono due so-

stanze differenti e che quanto è proprio del corpo come macchina – il movimento, il calore, ecc. – appartiene solo a esso e non dipende dal pensiero. Ma è rimasto l'interrogativo di «come» si possano combinare due sostanze indipendenti per dar via a quella unità che è l'uomo. Il che non è stato certo risolto dal modello della ghiandola pineale escogitato da Cartesio per tenere «tangenti» le due parti.

Ciò ha tuttavia conferito legittimità a tutte le dissezioni anatomiche, già da tempo compiute da artisti e medici nel Rinascimento, ma proibite dalla Chiesa. I primi (Leonardo, Mantegna e altri) ricorrono alla dissezione anatomica per capire *come* sono composte le masse muscolari e *come* si articolano i movimenti del corpo per saper poi riprodurre in modo artificiale ma veristico la figura umana in tutte le sue posture. I secondi, con in testa Andrea Vesalio a Padova (*De Humani Corporis Fabrica*, Basilea, 1543), sulla base degli insegnamenti di Galeno, il chirurgo imperiale del II secolo dopo Cristo, vogliono *osservare* attentamente da vicino il corpo in ogni suo aspetto e modalità per sapere come è fatto e di cosa è composto e non più solo per dotte discussioni come i teologi medievali.

Vesalio narra che tutte le volte che spiegava gli organi della riproduzione vi era folla di varia estrazione alle sue lezioni di anatomia e non i soli studenti. Il che è proprio visibile nell'immagine del frontespizio della sua opera. Curiosità di *come* col corpo e dal corpo si trasmette la vita, dunque, che appassiona e attrae gente di ogni condizione.

Queste due proiezioni sul corpo generano la rottura del sistema ciclico del tempo. Il corpo diventa un oggetto che, come altri, entra come tale nella osservazione scientifica. Con ciò esso perde il carattere di essere entro un sistema ciclico che gli conferiva un senso specifico come parte di un tutto già definito. Al pari di tutte le cose del mondo, esso rientra nella natura e la sua osservazione diventa parte di un sapere che si svolge in un tempo lineare che non ha più confine davanti a sé e che apre perciò all'infinito.

Il che non ha affatto significato che immediatamente e negli stessi personaggi permangano pratiche e concezioni magiche, alchemiche e metafisiche mentre la «razionalità» si aspetterebbe che ne siano espulse. Non v'è nulla di cui stupirsi, invece. La loro persistenza è frequente nell'ambiguità dei momenti di passaggio, quando una visione tradizionale e religiosa continuano a rappresentare una cornice generale che non viene di per sé a decadere per una scoperta o un'innovazione in un punto o in un'area del sapere.

Così vigono ancora a lungo la teoria che il corpo è composto dei quattro umori, la connessa concezione della necessità del loro reciproco

equilibrio e il principio che il simile attira il proprio simile. Per cui continuano a circolare amuleti vari, farmaci panacea come la teriaca o la pietra di bezoar, mentre per la teoria *similia similibus*, viene proposto come rimedio efficace contro l'idrofobia il gambero, che è appunto un animale acquatico, ancor meglio se d'acqua dolce dato che quello di mare assorbe l'umidità per il sale che contiene.

In filiazione diretta con Galeno – autore di una farmacopea, di una diagnostica e di una teoria filosofica a sfondo storico – il corpo perde il suo carattere di entità morta e acquista quello della vita vista da vicino e dal di dentro. Le tavole di Vesalio ne sono una prova visibile: raffigurano non cadaveri – il cui termine implica ed evoca tradizioni magiche e religiose – ma corpi vivi, scattanti, vitali, in movimento. Il corpo e lo schema corporeo si trasformano nella nuova immagine che comporta la «vita» che ne dà la medicina. «È quindi errato affermare che oggetto della medicina è il cadavere» – afferma Fernando Gil – ... oggetto della medicina è, invece, una rappresentazione del corpo umano né morto né vivo, ma che viene elaborata mediante la separazione fra la morte e il corpo, il quale, alla fine, sarà animato da vita indipendente. Transfert della morte verso un altro piano, quello del sapere scientifico» (cfr. *Corpo*, «Enciclopedia», Einaudi, Torino 1978, 3, p. 1156).

L'apertura è fatta. Di lì a poco William Harvey con la sua scoperta della circolazione del sangue ridisegna completamente lo schema corporeo nel 1628 con la pubblicazione a Francoforte della sua famosa *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis*. Oltre che a Cambridge, Harvey visse anche a Padova, dove usò il significativo pseudonimo di Hyeronimus Fabricius, con ogni probabilità eco dell'opera di Andrea Vesalio sulla *fabrica* dell'uomo.

Da qui al *Visible Human* vi sono ancora molti passi, certo, ma su un sentiero ormai divenuto una strada.

A questo punto va osservato che il cammino della scienza è un iter di conoscenza ma non di «valori». In virtù di ciò si è accennato alla coesistenza di varie e diverse visioni del corpo e di come esso è stato, e di come continua a essere, variamente e diversamente raffigurato. Gli interrogativi che lo riguardano continuano a veicolarsi nella nostra mente, sia come valore a sé stante nelle varie dizioni che lo hanno accompagnato storicamente, sia nell'esser oggetto di osservazione scientifica e naturalistica o sia, infine oggi, nel diventare altro dal passato, e cioè laboratorio di possibile manipolazione.

Ora, l'interrogativo è se sia possibile intravedere in qualche modo una semplicità di base sottostante l'estrema varietà e diversità di come è stato visto e considerato il corpo, ieri come oggi. In effetti, nei confronti

dell'uomo il corpo umano si trova all'incrocio di tre elementi: d'essere frutto della specie di cui ha netta la percezione della profondità temporale; d'essere materiale mobile e transeunte della sua vita individuale entro la specie; d'essere, in avanti, anello della continuità stessa della specie oltre la morte individuale.

In tutto ciò compaiono elementi diversi. Infatti la persistenza e continuità della specie insinuano l'idea di una profonda stabilità e ordine di cui uomo e natura sarebbero entrambi partecipi. La instabilità e precarietà del corpo nella sua vita è invece una persistente lotta per tentare di rientrare in qualche modo e in parte entro la stabilità naturale. Mentre, infine, la visione della specie e della continuità al futuro suggerisce la ricerca di «un senso» dell'insieme.

Parrebbe, quindi, che il corpo si trovi all'incrocio di spinte diverse: da un lato la continuità e la stabilità naturale; dall'altro la ricerca assidua di quest'ordine per potervi partecipare almeno durante la vita; dall'altro ancora la ricerca di un senso. Con quali risvolti? Parrebbe che queste diverse spinte, tutte a caratura «temporale» ma a diversa caratura temporale, abbiano portato alla scienza e alla ragione classica nella ricerca di un ordine stabile e atemporale; alla magia e alla medicina per ovviare agli imprevisti accidentali del corpo nella discontinuità temporale della vita; alle visioni a sfondo religioso nella ricerca di senso e, ad esse connesse, alle arti per fissare in una tendenziale atemporalità queste stesse visioni.

Per cui sembra che il diverso modo di intendere e sentire la temporalità nei confronti del corpo al passato, al presente e al futuro abbia dato la stura al vaso di Pandora coll'impegnare l'uomo e il corpo che lo individua contemporaneamente su dimensioni diverse che, proprio per la loro diversità, mal si combinano o fanno gran fatica a combinarsi in una sintesi, sia al passato sia al presente.

Ma, se questa appare una difficoltà, non è anche da ritenere che questa stessa asperità di fondo verso la quale gli uomini hanno «brigato» quasi da sempre abbia costituito, come forse ancor oggi costituisce, uno tra i momenti chiave della dinamica dell'uomo con il suo corpo nel mondo? E che le immagini dello schema corporeo a largo spettro (scienza, magia e medicina, religione e arti, pubblicità) non siano forse speculari a una tale storia? che è poi la nostra stessa storia?

Sono interrogativi di sintesi le cui componenti e le cui radici vanno valutate attentamente. È probabile che siano destinati in larga parte a permanere tali. Anche se il guardarli più da vicino può forse significare per ciascuno continuare ad essere giocatore entro la spirale della vita e non fuori di essa.



## SCHEMI CORPOREI E IMMAGINI COSMOLOGICHE

La raffigurazione schematica, simbolica del corpo umano è una prassi che può essere fatta risalire a tempi preistorici, vale a dire ad epoche comprese fra circa 25.000 e 5.000 anni or sono. L'uomo fu rappresentato in pitture e graffiti rupestri, in statuette fittili o in osso o in pietra, in statue stele e statue menhir. Queste figure geometriche, schematiche ebbero spesso forme grossolanamente quadrangolari o inscrivibili in quadrangoli oppure furono grossolani parallelepipedi. La forma quadrata, come si sa, indica la terra e l'uomo e si oppone a quella rotonda, al cerchio che rappresenta la divinità e il cielo. I vari manufatti furono eseguiti per scopi magico-rituali: certe statue stele, per esempio, sono state interpretate come guardiani della Dea Madre, dispensatrice di vita e rigeneratrice. Le statuette femminili, in cotto o in pietra, con evidente steatopigia, attributo di fecondità (fra cui la nota Venere di Willendorf), richiamano la forma circolare, sferica, specifica del divino.

Le varie immagini suddette appartengono un po' a tutte le culture, come è dimostrato dalla vastità dell'area in cui sono state rinvenute: dalla Mesopotamia al Vicino Oriente, al Sahara, dall'Europa mediterranea a quella settentrionale, alla Romania e alla Russia. In Italia sono state trovate in Sardegna, in Lunigiana, in Puglia, in Valcamonica, in Valtellina, ecc. – Certe statue stele, statue menhir e certi monumenti megalitici, quali i dolmen, presenti in varie parti d'Europa, recano decorazioni graffite riconducibili alla forma circolare: cerchi con punto centrale, cerchi concentrici, dischi solari, spirali, labirinti, linee ondulate o ad andamento parabolico o ad U (fig. 1). Io penso che esprimano l'idea di circolarità, di circolazione o circonvoluzione, probabilmente derivante dall'osservazione del moto degli astri o dei fenomeni atmosferici, assumendo profondi significati magico-religiosi, di simbolismo universale del cielo. Sembra esservi, in tutti questi monumenti istoriati un comune fattore ideologico-concettuale di una cosmologia che si diffuse in vaste zone d'Europa alla fine del IV e nel II millennio a.C. (Emmanuel Anati, pp. 208 sgg.) – I significati espressi, oltre che di morte e risurrezione o di percorso iniziatico, sono di contemplazione sacra dei fenomeni cosmici. Secondo me potrebbero essere anche messaggi simbolici di carattere astronomico incorporati in monumenti eretti per un culto stellare. Sono riconducibili a questa cosmologia anche i cerchi tombali a filari concen-

trici, i circolari cerimoniali e i recinti sacri circoli (come, per esempio, Stonehenge).

Ritornando alla rappresentazione geometrica, schematica del corpo umano, questa non fu prerogativa del mondo preistorico, ma di molte civiltà preclassiche e perdurò anche dopo l'abbandono di essa da parte dell'arte classica.

Persistette perfino nel mondo ellenistico, nonostante la pratica diffusa ad Alessandria d'Egitto della dissezione dei cadaveri umani a scopo di studio (Erofilo ed Erasistrato, vissuti a cavallo del 300 a.C.) e nonostante la precisazione analitica del corpo umano nudo raggiunta dagli scultori. Attorno ai primi secoli avanti e dopo Cristo la scuola anatomica alessandrina potrebbe aver ereditato dalla cultura indiana l'uso di illustrare schematicamente il corpo umano. L'atteggiamento di certi schemi corporei indiani dei primi secoli d. C. e tibetani (VIII secolo), ma anche siamesi, con gli arti inferiori «a rana» ossia con cosce divaricate e gambe flesse e gli arti superiori rivolti verso il basso e appoggiati agli inferiori, richiamano, a mio parere, certe pose yoga eseguite stando in piedi ossia non accovacciati a terra. Potrebbe darsi, però, che i disegni anatomici tardo-alessandrini fossero giunti anche in India, acquisendo accentuazioni stilistiche proprie dell'arte indiana.

Lo storico della medicina Karl Sudhoff (1853-1938) dedicò ininterrotte e meticolose ricerche ai testi e all'iconografia dell'anatomia medievale, per la cui bibliografia rimando a Loris Premuda (1993, pp. 33 sgg.). Lo storico tedesco sostenne che le opere anatomiche greche e le raffigurazioni del corpo umano furono trasmesse all'Occidente o direttamente da Alessandria d'Egitto, attraverso Roma o indirettamente, tramite Bisanzio, la Persia e i paesi islamici.

I disegni alessandrini furono spesso copiati e ricopiati nel corso dei secoli, scostandosi ampiamente dai modelli originali – e, pertanto, dalla realtà – fino a diventare semplici schemi formali che, tuttavia, esercitarono funzione didattica per tutto il Medioevo. È consuetudine distinguere alcune serie di questi schemi corporei medievali.

Una serie, detta «dei cinque sistemi» o «delle cinque figure» riguarda l'illustrazione degli apparati delle vene, delle arterie, delle ossa, dei nervi, dei muscoli e, in alcuni codici, degli organi interni, di quelli sessuali e degli occhi.

Un'altra serie è relativa a schemi corporei illustranti il gruppo di codici noti come «*Historia incisionis*» o «*Figura incisionis*», contenenti trattati sulla cauterizzazione.

Una terza serie, detta anche «di Ketham», comprende schemi puramente descrittivi dell'anatomia esterna del corpo umano, spesso con

precisi riferimenti a risposdenze astrologiche: i cosiddetti uomo dello zodiaco, uomo del salasso, uomo delle malattie, uomo delle ferite e donna gravida.

Rimando, oltre che al trattato di Loris Premuda, ai lavori di Otto Kurz, Harry Bober, Luigi Belloni, Carlo Maccagni, Maurizio Rippa Bonati e relative bibliografie.

Mi sono avvalso, per la mia ricerca, di riproduzioni fotografiche delle immagini di alcuni manoscritti, composti fra il XIII e il XV secolo. Precisamente, per la serie «dei cinque sistemi»: cod. Asmole 399, risalente al 1292, della Bodleian Library di Oxford (abbrev. cod. Ash. 399); cod. 190 (223), XIII sec., della Gonville and Caius College Library di Cambridge (abbrev. cod. 190 Cambridge); cod. 49, primo quarto del XV sec., Wellcome Institute of the History of Medicine, Londra (abbrev. cod. 49 Wellcome); cod. 836, inizio XIV sec., Biblioteca Trivulziana, Milano (abbrev. cod. 836 Trivulz.). Per la serie della «Historia incisionis»: cod. 735, XIV sec., della Biblioteca Universitaria di Pisa (abbrev. cod. 735 Pisa); codice fine del XIV inizio XV sec., della Biblioteca Pinali presso l'Istituto di Storia della Medicina dell'Università di Padova (abbrev. cod. Pinali). Per la serie detta «di Ketham»: figure miniate, disegni e stampe di varia provenienza.

Raffrontando questo insieme di immagini, non è possibile giungere a conclusioni sicure, ma si possono almeno porre dei quesiti di un certo interesse. Era stato detto da Premuda che per le figure del cod. Ash. 399 è apprezzabile l'influsso della miniatura irlandese e anglosassone alto-medievale ed era ipotizzabile una discendenza da motivi ereditati da fonti celtiche molto antiche. Devo dire che ciò è senz'altro condivisibile, ma che gli stessi motivi preistorici possono essere apprezzati anche nelle figure del cod. 190 Cambridge e in quelle non inglesi del cod. 49 Wellcome, che è d'origine tedesca. Questi misteriosi motivi, poi, non sono osservabili soltanto nei manufatti celtici, ma anche in quelli della Valcamonica, per esempio, della Valtellina e della Svizzera e via discorrendo, per l'accennata ampia diffusione europea di una comune ideologia di tipo cosmologico. Certo è che le assonanze sono seducenti: sono abbastanza facili i paragoni fra certe figurazioni di statue e monumenti preistorici e l'andamento delle linee tracciate in non pochi degli schemi corporei di cui ci si sta occupando. Sono linee variamente sinuose, paraboliche, ad U, che dovrebbero indicare il decorso dei vasi del sistema arterioso (cod. Ash. 399; cod. 190 Cambridge) (fig. 2): si confrontino con le figure incise nei corridoi di certi dolmen della Bretagna, per i quali rimando a Mirella Cipolloni Sampò (pp. 161 sgg.) o con le linee graffite in statue e massi della Valtellina e della Valcamonica,

osservabili nel libro di Emmanuel Anati (fig. 1). Linee simili si riscontrano anche negli schemi del sistema osseo (cod. Ash. 399) e di quello nervoso (cod. 190 Cambridge). In alcuni schemi corporei del sistema venoso si osservano cerchi concentrici all'altezza del torace e numerose e marcate linee ad U che si prolungano verso l'estremità cefalica (cod. 190 Cambridge; cod. 49 Wellcome). Nel cod. Ash. 399 si osserva inoltre una spirale che dovrebbe indicare la matassa intestinale (fig. 3).

È soltanto una coincidenza che la spirale, che crea ordine e protegge il centro, sia stata messa al posto dell'intestino? Nell'antica Mesopotamia si praticava l'astrologia a scopo divinatorio, studiando anche gli intestini degli animali sacrificati, intestini che rispecchiavano e simboleggiavano gli andamenti spiraliformi e circonvoluti presenti nel cosmo e in natura e, secondo moderne vedute, il mondo sotterraneo e l'inconscio.

È soltanto una coincidenza che in certi monumenti medievali sia stata scolpita una spirale a livello dell'addome? È il caso di uno dei telamoni del portale della cattedrale di Ferrara (inaugurata nel 1135): la spirale dovrebbe indicare la vittoria sul caos peculiare del barbaro infedele che funge da telamone, il quale, altrimenti, non avrebbe potuto essere raffigurato al servizio dell'ordine cosmico, ossia del corpo della Chiesa (fig. 4).

Cerchi concentrici sono al posto dei muscoli addominali in schemi corporei del sistema muscolare, mentre i muscoli degli arti sono rappresentati come linee sinuose delimitanti masse di varia grandezza, oltre che come figure a falce lunare (cod. 190 Cambridge; cod. Ash. 399; cod. 49 Wellcome).

Sono molto più semplici, rozze, approssimative le linee tracciate sugli schemi corporei del cod. 836 Trivulz.: accanto a quello del sistema muscolare è disegnato lo schema dell'occhio, a cerchi concentrici. Rappresentazioni simili dello schema dell'occhio non erano infrequenti nel Medioevo e nel primo Rinascimento. Nella tradizione medievale – che, a sua volta, si riporta a concetti dell'antichità classica – l'occhio figurava costituito da sette tuniche e da tre umori, disposti come un bulbo di cipolla intorno al centrale «humor cristallinus». Schemi dell'occhio a cerchi concentrici si trovano, per esempio, anche nel cod. Ash. 399 e nel cod. 735 Pisa.

In forma circolare è rappresentato anche lo stomaco: per esempio, nel cod. 190 Cambridge e nel cod. 735 Pisa. Con cerchi e linee variamente sinuose, sovrapposte, ad andamento curvilineo sono raffigurati anche gli organi sessuali maschili e femminili (per esempio, cod. Ash. 399).

Gli schemi corporei della serie «dei cinque sistemi», in atteggiamento a «rana» – atteggiamento che è assente, o quasi, negli schemi delle

altre serie – sono inscrivibili in un quadrangolo, assumendo e, anzi, mantenendo l'antico simbolo relativo all'uomo e alla terra. Sia le linee indicanti il decorso di vasi e di nervi, quelle delimitanti ossa e muscoli, sia le figure dell'occhio e dei visceri, richiamano, a mio piacere, il simbolismo della circolarità ossia riflettono la generale concezione della natura e del cosmo. L'idea di circolazione, del resto, è propria di Aristotele e della speculazione filosofico-naturalistica precedente (Premuda, 1975). Si potrebbe aggiungere che, con gli schemi corporei suddetti, si è voluto rappresentare il microcosmo umano specchio del macrocosmo.

Questa interpretazione è applicabile anche ad altri schemi corporei che non presentano simboli del genere e che illustrano certi trattati sulla cauterizzazione, i quali, in generale, contengono raccomandazioni di tipo astrologico, come l'opportunità di considerare le posizioni della luna nello zodiaco prima di applicare il cauterio sulla parte malata. Gli schemi corporei di questi trattati recano l'indicazione dei punti dove effettuare la cauterizzazione non hanno quasi mai atteggiamento «a rana». Ampiamente figurato è il cod. 735 Pisa. Il cod. Pinali reca eleganti illustrazioni d'ambiente giottesco, fra le quali un uomo del salasso, schema corporeo con l'indicazione delle sedi dove effettuare il salasso, tipico della medicina astrologica.

Indubbi collegamenti col macrocosmo sono espressi dagli schemi corporei, raffigurati in posizione eretta, della serie detta «di Ketham», il più noto e diffuso dei quali è certamente l'uomo dello zodiaco o «l'homo signorum». È celebre la splendida miniatura che lo raffigura nelle «Très riches heures», opera composta nel XV secolo dai fratelli Limbour per il duca Jean de Berry (Chantilly, Musée Condé).

L'uomo dello zodiaco illustra la dottrina della dominazione dei dodici segni zodiacali sulle varie regioni anatomiche, cominciando con l'Ariete per il capo, il Toro per il collo, i Gemelli per le spalle e le braccia e così via fino allo Scorpione per i genitali e i Pesci per i piedi. Il sistema era già noto nei primi anni dell'era cristiana, ma la sua raffigurazione era severamente censurata perché la sua aderenza alla dottrina della predestinazione appariva incompatibile con la nuova fede. Solo dal XIII secolo in poi queste immagini si fecero più frequenti ad illustrazione di opere astronomiche, teologiche, filosofiche, mediche, ecc., con persistenza straordinaria fino ai tempi moderni, divenendo parte della cultura conservatrice ancora seguita dopo la confutazione copernicana della vecchia astronomia.

Per quanto concerne la medicina, la relazione della luna con il segno governante la parte ammalata doveva essere accertata con preci-

sione perché si credeva pericoloso curare quella parte se la luna era allora in quel segno: ci si doveva astenere, pertanto, dal praticare salassi, cauterizzazioni, medicazioni, interventi chirurgici e così via.

Fra i più antichi uomini dello zodiaco si può collocare il disegno contenuto nel «Compendium medicinae» (codice Plut. 73.28 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze) del XIII secolo: i nomi dei segni zodiacali sono scritti sulle parti da essi dominate. Più sopra è stato detto che schemi corporei di questo genere sono molto numerosi: qui si ricorderà soltanto che l'uomo dello zodiaco poteva servire anche da uomo del salasso, come, per esempio, nel caso della silografia illustrante l'edizione mantovana (Venturino Ruffinelli, 1559) del «Ricettario di Galeno» di Zuane Saracino.

Anche l'uomo delle ferite fa parte della serie detta «di Ketham»: sono raffigurate le ferite provocate in varie parti del corpo da armi da punta e da taglio, da mazze, bastoni, sassate, morso di serpenti, punture di spine, ecc. – La serie completa di questi schemi corporei è contenuta nel libro attribuito, appunto, a un certo Johannes de Ketham, medico, il famoso «Fasciculus de Medicina», che ebbe numerose edizioni nel XV e XVI secolo, per il quale si rimanda al trattato di Loris Premuda (pp. 59 sgg.). L'edizione più bella, con le silografie più eleganti, considerate d'ambito mantegnesco, è senz'altro quella veneziana del 1493. Attorno alle silografie dell'uomo delle ferite, dell'uomo delle malattie, di quello del salasso, dell'uomo dello zodiaco e della donna gravida si possono leggere indicazioni e istruzioni riguardanti i vari schemi corporei. In quello della donna gravida, con ventre aperto e in posizione ostetrica, l'utero è raffigurato dal vero, per la prima volta in un libro a stampa. Secondo Stefania Mason Rinaldi, l'autore della silografia dell'uomo delle ferite si è ispirato al «San Sebastiano» dipinto da Andrea Mantegna (Ca' d'Oro, Venezia), riproducendo la figura in controparte.

Mi è sembrato giusto paragonare lo schema corporeo dell'uomo delle ferite con la raffigurazione schematica del «Cristo della Domenica» o «degli Artigiani», comune nella devozione popolare dei secoli precedenti il Concilio di Trento (1545-1563) e riguardante il precetto della santificazione delle feste e la proibizione di compiere in tali giorni lavori di ogni tipo, ma anche frequentare le osterie e, agli sposi, di avere rapporti sessuali. Con straordinaria efficacia Cristo è rappresentato ferito dai molti strumenti usati nelle varie lavorazioni. Gli esempi potrebbero essere molto numerosi, essendo stati elencati da Ernesto Zar, che qui ringrazio per la cortese segnalazione (ma il computo può essere incompleto) più di sessanta affreschi o tavole giunti fino a noi, effettuati fra il XIV e il XVI secolo, in Italia, Svizzera, Austria, Germania, Slovenia,

Croazia, Boemia, Francia, Inghilterra. Si ricordano soltanto alcuni affreschi: nella chiesa di San Giorgio a Rhäziins (Svizzera), della fine del XIV o inizi del XV secolo; nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Biella, della metà del XV secolo; e sulla facciata della pieve di San Pietro a Feletto (Conegliano, Treviso), del XIV-XV secolo. È da credere che non pochi affreschi siano stati distrutti a seguito dei decreti del Concilio di Trento, riguardanti la dignità e la funzionalità dell'arte sacra nei luoghi di culto.

Tornando all'uomo delle ferite, nel XVI secolo subì un aggiornamento con l'aggiunta delle lesioni da arma da fuoco: per esempio, nella silografia del libro di Hans von Gersdorff, «Feldtbuch der Wundartzney» (Strasburgo, 1540).

Dal XVI secolo in poi si assiste a un'evoluzione degli schemi corporei, soprattutto dopo la rivoluzione vesaliana dell'anatomia: scompaiono le rozze, cosmologiche serie «dei cinque sistemi», sostituite da sempre più numerose raffigurazioni anatomiche dettagliate, naturalistiche, scaturite dall'osservazione diretta e dallo studio autoptico dei vari organi e apparati del corpo umano, raffigurazioni effettuate spesso da artisti di valore, senza parlare dell'influenza esercitata dagli studi d'anatomia di artisti sommi, quali Mantegna, Dürer, Verrocchio, Pollaiuolo, Raffaello e Michelangelo e lasciando da parte quelli di Leonardo da Vinci. Ma, oltre all'aggiornamento estetico degli schemi corporei, l'evoluzione degli stessi riguarda anche la loro funzione, si può dire più specializzata. La specializzazione, anzi, fu all'origine di vari tipi di schemi corporei nuovi, prima inesistenti. Ciò è provato, per esempio, dall'incisione intitolata «Dimostrazione delli tagli» contenuta nelle «Regole della scherma» di Francesco Antonio Marcelli (Roma, 1686), una specie di uomo delle ferite specializzato in lesioni da sciabolate. Specifico fu anche lo schema corporeo con la dimostrazione dei modi e delle sedi di applicazione dei lacci emostatici, raffigurato in «Arnamentarium chirurgicum» di Johannes Scultetus (1655). Serviva solo in caso di peste l'uomo del salasso mostrante le sedi dei bubboni e le corrispondenti vene adatte, appunto, per il salasso: uno schema del genere si trova in un «Régime contre la pestilence» (Lione, 1519). Al frontespizio del libro di Jacob Rueff, «De tumoribus quibusdam phlegmaticis non naturalibus» (Zurigo, 1556), è raffigurato un uomo con le sedi di queste tumefazioni. Leonhard Thurneysser, seguace di Paracelso, pubblicò «Aurora thesaurusque philosophorum» (Basilea, 1577), contenente la silografia di un apparecchio per distillazione delle urine di forma antropoide: i punti di un vaso con scala graduata, in cui si formavano vapori, condensazioni o precipitati delle urine distillate, avrebbero dovuto corrispondere, nel distillatore

gemello antropomorfo, alle sedi delle malattie nel corpo umano. Una silografia del Dürer – probabilmente la prima raffigurazione di un sifilitico – illustra il foglio volante (1496) di Dietrich Ulsen, medico di Norimberga, in cui si attribuisce lo scoppio della epidemia di mal francese alla nefasta congiunzione di Giove, il pianeta buono, con Saturno, il pianeta cattivo, nel segno dello Scorpione, dominante i genitali. Un'incisione raffigurante uno schema corporeo umano metà maschile e metà femminile è contenuta nell'opera di Giovan Battista Della Porta «Della fisionomia dell'huomo» (Napoli, 1610): con apposite linee sono indicate le credute corrispondenze fra i nei del volto e quelli di altre parti del corpo. Per esempio, a un neo del naso corrispondeva un altro al pene, nel maschio, e nella femmina, alla vulva.

Mentre gli scienziati esploravano il corpo umano con le dissezioni anatomiche e, in un certo senso, lo laicizzavano, altri continuavano a considerare le parti del corpo secondo idee creazionistiche o a porle in relazione con gli astri. L'idea, accettata dalla Chiesa, che il corpo umano fosse l'acme della creazione e che la forma e la funzione di ogni sua parte fossero predeterminate da Dio, anche in rispetto al comportamento e alla morale, era stata resa obsoleta dall'opera sperimentale degli anatomisti, ma, tuttavia, diede origine a una «pseudo-anatomia» per cui le varie strutture anatomiche furono ricollocate nel grande dramma cosmologico del Creatore (Mimi Cazort). Per Ottavio Scarlattini, autore di un libro illustrato che ebbe numerose edizioni, «L'huomo e sue parti...» (Bologna, 1680), il piede, per esempio, non serve solo per camminare, ma per schiacciare il serpente Diavolo Satana. Nell'enciclopedia mistica del medico, alchimista, rosacroce inglese Robert Fludd, «Ultriusque cosmii... historia» (Oppenheim, 1617-1621), è messo in evidenza, anche con splendide incisioni di schemi corporei umani, il tramite ideale tra l'universo-macrocosmo e la sua sintesi speculare, l'uomo. Il Sole, che per Fludd gira intorno alla Terra, è la sede dello Spirito Santo, da cui emana lo spirito vitale che l'uomo ispira dall'atmosfera e che viene trasportato dal sangue. Per effetto del movimento circolare del Sole, anche lo spirito vitale e il sangue si muovono circolarmente. Questa conclusione mistica si accordava con i risultati sperimentali ottenuti da William Harvey, la cui dimostrazione della circolazione del sangue («Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus...», Francoforte, 1628), trovò, pertanto, in Fludd uno dei suoi primi sostenitori.

Per il gesuita tedesco Athanasius Kircher, autore, fra l'altro, di «Oedipus Aegyptiacus» (1653), vi è relazione fra gli organi del corpo umano, i pianeti e lo zodiaco, come è illustrato anche da uno schema

corporeo recante una spirale, di medievale memoria, al posto dell'intestino (fig. 5).

Condivido il parere di chi sostiene che dopo ogni rivoluzione scientifica si sia verificata e si verifichi una reazione conservatrice ideologico-fideistica tendente a ripristinare e mantenere antichi convinimenti filosofico-religiosi ed apriorismi di varia natura e provenienza.

## BIBLIOGRAFIA

- <sup>1</sup> E. ANATI, *I Camuni. Alle radici della civiltà europea*, Milano, Jaca Book, 1979, passim.
- <sup>2</sup> L. BELLONI, *Gli schemi anatomici trecenteschi (serie dei cinque sistemi e occhio) del codice Trivulziano 836*, «Rivista di storia delle scienze mediche e naturali», XLI, 1950, pp. 193-207.
- <sup>3</sup> H. BOBER, *The zodiacal miniature of the «Très riches heures» of the Duke of Berry*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11, 1948, pp. 1-33.
- <sup>4</sup> M. CAZORT, *The theatre of the body*, «The ingenious machine of nature», catalogo della mostra, National Gallery of Canada, Ottawa, 1996, pp. 11-42.
- <sup>5</sup> M. CIPOLLONI SAMPO, *Dolmen. Architetture preistoriche in Europa*, Roma, De Luca, 1990, passim.
- <sup>6</sup> O. KURZ, *The medical illustrations of the Wellcome Ms, Appendix II* a F. SAXL, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 5, 1942, pp. 137-142.
- <sup>7</sup> C. MACCAGNI, *Frammento di un codice di medicina del secolo XIV della Biblioteca Universitaria di Pisa*, «Physis», XI (1969), pp. 311-378.
- <sup>8</sup> S. MASON RINALDI, *Andrea Mantegna (Scheda A4)*, «Venezia e la peste», catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 228-230.
- <sup>9</sup> L. PREMUDA, *Filosofia dei circoli, aristotelismo padovano e Guglielmo Harvey*, estratto da «Guglielmo Harvey nel tricentenario della morte», Roma, Cossidente, 1957.
- <sup>10</sup> L. PREMUDA, *Storia dell'iconografia anatomica*, Ciba Edizioni, 1993, passim.
- <sup>11</sup> M. RIPPA BONATI, *Il Museo Vallisneri, le collezioni storiche della Facoltà di Medicina e la sezione antica della Biblioteca Pinali*, «Università di Padova. I musei, le collezioni scientifiche e le sezioni antiche delle biblioteche», a cura di C. GREGOLIN, Padova, 1996, pp. 19-32.

DALLA CONCEZIONE «COSTRUTTIVISTA»  
A QUELLA «MECCANICISTA» DEL CORPO UMANO

La relazione prende in considerazione solo una tradizione medico-biologica e la relativa iconografia in un arco di tempo che va dal primissimo Cinquecento al Settecento inoltrato. Essa si divide in due parti delle quali l'una è dedicata ad alcuni problemi che sorgono quando si esaminano le illustrazioni scientifiche di quell'epoca e l'altra alla esplicitazione del titolo della relazione attraverso l'enunciazione di tre tesi. È stato detto ripetutamente che nelle illustrazioni mediche e, in particolare, anatomiche del Cinque e Seicento gli artisti e gli scienziati del tempo prestano una maggiore attenzione alla raffigurazione precisa delle parti anatomiche poste in evidenza dalla dissezione. È anche stato sottolineato, però, che le raffigurazioni grafiche del corpo umano oltre a una analitica visualizzazione delle parti presentano, attraverso il loro «stile» espositivo, una densità di significati che va sciolta nelle sue componenti costitutive. In questa sede a me preme mostrare, in primo luogo, come alcune illustrazioni del corpo umano o di sue parti siano immagini di processi o strutture ipotetiche e non di cose osservate e, in secondo luogo, come ciò che dà forma queste immagini non osservate siano modelli ipotetici e mentali di funzionamento.

Infatti, se consideriamo, per esempio, alcune illustrazioni<sup>1</sup> eseguite da Florent Schuyt per l'edizione latina del *De Homine* (1662) (fig. 6) di Descartes oppure di Louis de la Forge e Gérard van Gutsehoven per l'edizione francese della stessa opera *L'Homme* (1664), ci troviamo di fronte a interpretazioni grafiche di un testo scritto che richiedeva, per esplicita dichiarazione di Descartes, di essere illustrato. In tali illustrazioni si possono effettivamente riconoscere contorni di figure o reperti anatomici, ma esse rappresentano anche processi fisiologici che avverrebbero *non* negli uomini veri, ma nel modello di uomo/automa ipotizzato da Descartes. Questo solo esempio dovrebbe mostrare efficacemente come in alcune illustrazioni scientifiche possano coesistere osservazioni di una realtà riconoscibile assieme a raffigurazioni di strutture anatomiche e processi fisiologici puramente ipotetici ricostruiti per di più sulla base dell'interpretazione di un testo scritto da un autore deceduto. In sostanza ci troviamo di fronte a raffigurazioni di processi non osservati ma solo immaginati da altri e, da questo punto di vista, non molto dissimili per il livello di astrazione delle coeve raffigurazioni dei processi alchemici.

La presenza di elementi in realtà non osservati in illustrazioni che hanno la pretesa di costituire una traduzione grafica di svariate osservazioni può qui essere esemplificata dalle immagini delle papille della lingua di vitello osservate con ingrandimento ottico e pubblicate rispettivamente da Marcello Malpighi nel 1665 e da Martin Frobenius Ledermüller negli anni 1760-61.

Nel caso dell'illustrazione di Malpighi (*Tetras anatomicarum epistolarum de lingua...* 1665, fig. III, 2) si può notare come le quattro papille fungiformi siano del tutto riconoscibili, e come i quattro filetti nervosi che le innervano corrispondano alle nostre attuali conoscenze anatomiche. Il fatto che vi sia consonanza col nostro sapere attuale rappresenta per lo storico un ostacolo nel porsi una domanda elementare, ma fondamentale: li ha visti veramente? Tuttavia, se uno si chiede se Malpighi ha visto effettivamente i filamenti nervosi che innervano le papille, le cose cambiano. Infatti, se si ripetono le sue osservazioni tenendo conto sia dell'ingrandimento ottico di cui egli poteva disporre sia della tecnica di preparazione utilizzata, ci si rende conto che quei quattro filamenti sono da interpretare piuttosto come una aggiunta grafica che corrisponde a una nozione teorica sulla natura della papilla come organo precipuo del gusto piuttosto che il compendio di osservazioni effettive, poiché quest'ultime non risultano ripetibili con le tecniche e l'ingrandimento ottico di cui disponeva Malpighi.

Nella papilla circumvallata illustrata da Ledermüller (*Mikroskopischer, Gemüths-und Augen-Ergötzung...*, 2 voll. 1760-61, tab. XCV, 1) si possono osservare da un lato una buona immagine del vallo, ma dall'altro un foro centrale della papilla e un sistema quasi meccanico di apertura e chiusura del foro che non risultano nella realtà. Si tratta, in questo caso, di una effettiva osservazione o non piuttosto di una rappresentazione grafica di un ipotizzato meccanismo del processo gustativo? Anche qui ritengo che l'autore abbia integrato le osservazioni con una palese ipotesi relativa al modo di funzionare della papilla e cioè che abbia aggiunto a quanto osservava una nozione teorica.

Affermare, come ho fatto, che nelle illustrazioni anatomiche e microscopiche sono a volte inclusi elementi non osservati, ma di natura teorica, mi consente ora di passare ad alcune considerazioni relative a quelle concezioni più generali e teoriche del corpo che indussero diversi studiosi del periodo qui considerato a compiere queste inclusioni.

A livello storiografico si sostiene generalmente che la concezione meccanicista del corpo umano si sviluppò e diffuse nel secondo Seicento e, in particolare, si afferma che tale concezione è enunciata nel *De Homine* di Descartes. In contrasto con questa interpretazione, la mia

prima tesi è che il metodo di indagine meccanicista è già presente nel Cinquecento e primo Seicento soprattutto tra coloro che paragonarono il corpo umano a una struttura architettonica e le sue parti a strumenti che potevano essere scomposti e ricomposti. Chiamo questa peculiare concezione: costruttivismo.<sup>2</sup> Si tratta di una forma di proto-meccanicismo in cui, come si è detto, il corpo umano è pensato come un edificio architettonico abitato da un'anima. Il campo metaforico di questa immagine era potente. Essa consentiva, infatti, di postulare che, come per un edificio, anche per il corpo umano vi erano un architetto, un progetto, delle misure, delle proporzioni, una statica, degli elementi base per la costruzione, delle lesioni. Tuttavia, il campo metaforico offerto dall'immagine di un edificio architettonico consentiva di affrontare il problema del movimento solo parzialmente. Per questo alcuni studiosi paragonarono i movimenti degli arti ad alcune macchine semplici come leve e pulegge o a semplici rotismi. Il progresso tecnico che si realizzò con la costruzione di automi e orologi a pendolo, favorì nuovi paragoni e quindi l'uso di modelli meccanici più complessi. Il campo metaforico, offerto dall'immagine di un automa o di un orologio, consentì di inglobare nel paragone anche il movimento. Per questo la mia seconda tesi è che il passaggio dal costruttivismo al meccanicismo può essere sintetizzato come il passaggio dal campo metaforico corpo/edificio a quello corpo/orologio.

La mia terza tesi è che nel corso del Seicento il metodo di analisi meccanicista, con la sua tipica formulazione di modelli ipotetici del corpo, si trasformò in una vera e propria concezione meccanicista del corpo ove l'analogia assunse un valore ontologico e non più solamente euristico per cui il metodo di analisi si trasformò in una dottrina, un modello ipotetico in un modello sostanziale e una analogia in una uguaglianza. Da un punto di vista storico il superamento di questa concezione meccanicistica del corpo avvenne molto lentamente nel corso del Settecento con l'emergenza del concetto di corpo organico o organismo.<sup>3</sup>

## BIBLIOGRAFIA

<sup>1</sup> R. G. MAZZOLINI, *Schemi e modelli della macchina pensante (1662-1762)*, «La fabbrica del pensiero», a cura di P. CORSI, Milano, Electa, 1989, pp. 68-143, 198-200.

<sup>2</sup> R. G. MAZZOLINI, *Dalla fabbrica alla macchina corporea tra Cinque e Seicento*, «Immagini del corpo in età moderna», a cura di P. GIACOMONI, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1994, pp. 73-90.

<sup>3</sup> R. G. MAZZOLINI, *I lumi della ragione: dai sistemi medici all'organologia naturalistica*, «Storia del pensiero medico occidentale», a cura di M. D. GRMEK, II, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 155-194.

## AUTOMI

L'*automa* è un dispositivo costruito dall'uomo, magari proprio da un singolo uomo, un artigiano, nel tentativo di simulare la natura e di addomesticarne le forze. Individuale nella produzione, non seriale o assemblato, nella società in cui si manifesta e vive incarna forse l'aspirazione verso la creazione di «materia vivente». Poi, sicuramente, ha assunto anche altre valenze, in particolare quella di tentare una spiegazione meccanicistica delle attività vitali. I primi tentativi di imitare la vita con dispositivi meccanici collegano strettamente la storia della tecnologia all'esigenza di rappresentare simbolicamente i fenomeni del mondo circostante in forma grafica e plastica, di comprenderli e incorporarli in costrutti artificiali.

Non è necessario pensare che, ad esempio, i primi orologi ad acqua o le clessidre avessero lo scopo primario che attribuiamo loro di misurare lo scorrere del tempo. Oltre a essere costruiti per questo uso pratico, la loro intenzione sembra collegarsi al soddisfacimento, estetico e religioso allo stesso tempo, di simulare con un dispositivo meccanico l'andamento periodico dei corpi celesti.

Sui propri artifici, ogni epoca presenta numerosi miti e leggende ed esibisce una vasta letteratura di fantasia. Sembra chiaro comunque che i nostri progenitori condividessero molto più di noi e in maniera più inestricabile sia la tendenza verso la rappresentazione che quella verso la costruzione di oggetti e strumenti d'uso specifico. Fino a un certo punto, le esigenze e la cultura simbolica erano compatibili col senso pratico e le necessità della sopravvivenza: «...erano insieme pittori rupestri e fabbricanti di strumenti» dice lo storico della scienza Cohen.<sup>2</sup> E, sembra ribadire Mumford, «l'uomo fu forse un creatore di immagini e un creatore di linguaggio, un sognatore e un artista, ancor prima di essere un fabbricante di strumenti».<sup>7</sup>

Nella storia degli automi, l'intreccio dei temi è profondo e si presta ad essere scomposto e ricomposto secondo prospettive diverse: per esempio estetiche. Dopo tutto, spesso l'*automa* è il prodotto di un grande artigiano o di una *équipe* ristretta, si avvicina a quello di un artista, desta interesse per la sua forma, è un esemplare unico e ha anche l'ambizione di simulare realisticamente la figura umana. Giardini, fontane, statue semoventi del Rinascimento rispondono ai criteri del gusto oltre che della meraviglia.

Inoltre, l'argomento degli automi si adatta a notazioni sociologiche: da oggetti di divertimento e curiosità meccaniche, in quanto riflessi del sapere tecnico di un'epoca e di un ambiente, gli automi si trasformano anche in strumenti di massa, come è successo al «personal computer» dei giorni nostri. O ancora, l'automa è connesso, soprattutto ai primordi, con pratiche magiche e rituali, con esperienze religiose, si presta a interpretazioni etnologiche e così via.

Osserva ancora Cohen: «l'automa rifiuta di lasciarsi rinchiudere in una gabbia etichettata e rispunta ovunque: nel mito, nella leggenda, nella poesia, nella religione, nella musica e nella storia della fisica, della chimica, della biologia». <sup>2</sup> Per delineare il campo è possibile rintracciare a grosse linee almeno tre svolgimenti, distinti per cultura, aggrovigliati nei fatti, che rendono la materia una specie di cerniera di collegamento fra la storia della tecnica e quella del pensiero.

Come tema letterario derivato dalla mitologia, quello della statua che perviene alla vita, con o senza un intervento meccanico, è presente fin dalle antiche leggende di Vulcano e Pigmalione. Solitamente uno svolgimento di tipo «mitologico-letterario» si fa risalire all'Iliade, con i tripodi semoventi che compaiono nella fucina di Efeso. Il primo artefice è un dio, ma l'eccezionalità dei prodigi si estende presto ai grandi saggi: a Dedalo, che sfruttando le esagerazioni della mitologia e della leggenda era in grado di imitare il volo degli uccelli e di costruire guardiani meccanici del labirinto, ad Archita di Taranto, la cui magia, dice Campanella, fu quella di costruire una colomba di legno che volasse come le altre naturali. La storia prosegue in ogni epoca: nel Medioevo spetterà a Alberto Magno l'onore della costruzione di un «diabolico» servitore automatico.

Il Medioevo è ricco di automi, per lo più inventati, che ne fissano i limiti e i criteri e che penetrano profondamente nella coscienza popolare.

Calvino, nelle «Fiabe italiane», ci fa incontrare con il mago «Corpo-senza l'anima», che non può morire, ma ... c'è sempre un ma nelle fiabe e nelle storie d'automati: basta uccidere il leone nero che è nel bosco, raggiungere e poi uccidere il veloce cane nero che esce dalla sua pancia, sfidare e uccidere l'aquila nera che esce dal suo ventre e rompere sulla testa del mago l'uovo nero che si trova in lui per far fuggire l'anima. Insomma, con opportuni esorcismi che coinvolgono generazioni simulate e dai colori foschi, si può estirpare dal mago l'essenza stessa della vita.

Il tema raggiunge l'apice emotivo con la letteratura romantica, per esempio con la storia di Frankenstein, e riprende tradizioni antiche, come quella del Golem. Ma ormai un destino di distruzione pesa sugli automi,

che scontano l'avversione di aver tradito l'origine divina: «... non la riprovazione (morale) dell'uomo che è mosso da altro, ma l'avversione (metafisica e religiosa) per l'uomo che si muove da sé» osserva Lucentini.<sup>5</sup> È tempo di cambiare, di abbandonare la materia «priva della parola divina».

Se ha origine nel mito e come primo artefice la divinità, l'automa vive però nella tecnica. Questa è la sua dimensione materiale: alla base dell'animazione c'è l'animismo, forma primitiva di comprensione della natura, regolata da enti extra-naturali. La tecnica è la forma adatta alle necessità umane e la costruzione di automi diventa un ponte per uscire dalla natura e raggiungere, o rassomigliare, la divinità. L'elemento divino lascia il posto a quello tecnologico e l'automa partecipa dell'idea di essere riproducibile a piacimento, come in un'esperienza scientifica. Un'idea non estranea a Paracelso e ai suoi tentativi di generare artificialmente un «homunculus».

Ma, prima della comprensione del fenomeno, vi è uno stadio intermedio, in cui l'unica spiegazione fa ricorso a cause esterne: quello della magia. «Finché non s'intende l'arte, sempre dicesi magia: dopo è volgare scienza» conferma Campanella.

La dimensione «tecnico-costruttiva» comincia con le statuette rituali e gli oracoli dell'antico Egitto. Il reperimento di «teste parlanti» e statue animate con significato magico in tutto il mondo classico attesta il desiderio ricorrente, la paura e l'aspirazione a cogliere l'unità fra ciò che vive e ciò che è inerte, il tentativo di isolare nella pratica costruttiva il momento in cui si passa da materiale inorganico a materiale organico. L'automa è animato, contro tutti gli oggetti che non lo sono, è la creatura che condivide col proprio creatore, l'uomo, questa autonomia e questa responsabilità.

Lo sviluppo continua coi meccanismi pneumatici di Erone di Alessandria. Almeno in apparenza, l'automa si muove da solo e la prima imitazione è il *movimento*. Se questo è il segno esteriore più immediato della vita, dopo i perfezionati «androidi» del '700 il compito è svolto e non rimane nient'altro da fare. Il pubblico curioso e straordinariamente ingenuo del tempo è soddisfatto: per movimento, azione finalizzata, compostezza del gesto, gli androidi sono «automi perfetti». Vaucanson si accinge a rappresentare la circolazione del sangue con tubi di caucciù, penetra all'interno, non simula il comportamento esteriore, ma riproduce.

In realtà la perfezione tecnica probabilmente aveva fatto esaurire la vena degli artigiani: i modelli sempre più minuti, i meccanismi sempre più complicati, i gesti più naturali indicavano un'inevitabile involuzione.

Al di là del movimento, il valore permanente dell'automa sembra trasformarsi nel controllo delle proprie funzioni, come se fossero da sé prodotte. Un controllo di tipo «digitale», basato su una rappresentazione, magari numerica, e di seguito decodificato in gesto, non un'analogia diretta.

L'aspirazione si trasforma e, dalla «materia vivente», tende verso la «materia pensante». Si fa strada la possibilità di rendere materiale l'antico sogno di un sostituto dell'uomo anche nelle sue attività di pensiero: la seconda imitazione è il *calcolo*, e quindi anche la deduzione e la decisione.

La corrente «tecnico-costruttiva» si trasforma e trova nuova ispirazione: riparte dai tentativi originati forse da Aristotele, poi medioevali, di fondare un calcolo logico per la verità. Passa per le macchine logiche di Lullo, per la fantasia ricorrente di una natura puramente combinatoria della conoscenza, come all'Accademia di Lagado o nei racconti di Borges, si accosta ai primi tentativi di costruzione delle macchine aritmetiche, come quella di Pascal. Anche le forme compiute della meccanizzazione e poi quelle iniziali dell'elettronica sembrano convergere verso il calcolo: Butler, i «robot» di Capek, le fantasie di Orwell, tutta la fantascienza legata alle macchine «che pensano», muovono interrogativi talvolta inquietanti ma diversi da quelli medioevali: c'è qualcuno dentro le corazze dei soldati invincibili e fedeli che compaiono nel ciclo della «Tavola rotonda»? E ora l'interrogativo di Turing: «può pensare una macchina?».<sup>8</sup>

L'idea del «calcolo ratiocinator» di Leibniz porta conseguenze e si rinnovano gli interrogativi di una corrente «filosofico-morale», nata con la primitiva tendenza a considerare tutte le cose come governate da un'entità spirituale, l'anima. Aristotele osserva che «l'anima muove il corpo secondo ogni differenza di posizione: in su, in giù, in avanti, in dietro, a destra e a sinistra» (*De Anima*) provocando un misto di attrazione curiosa e repulsione metafisica per quegli oggetti che sembrano muoversi da sé.

Esistono tentativi e distorsioni nel provare l'onnipotenza del Creatore attraverso la perfezione meccanica delle sue creature, si affermano concezioni meccanicistiche spinte («le anime sensibili dovettero prendersi il più tremendo degli spaventati, vedendo uscire all'improvviso dai torchi l'abominevole *Homme machine*»<sup>5</sup>) o di puro compromesso. Si propone una «mitologia» dei calcolatori e antiche piste vengono ripercorse: un tempo, se l'automa fosse un burattino manovrato dall'anima o un meccanismo che si muove in virtù dei propri congegni, oggi, se e quanta autonomia esibisce un moderno programma «software», che tipo di

che scontano l'avversione di aver tradito l'origine divina: «... non la riprovazione (morale) dell'uomo che è mosso da altro, ma l'avversione (metafisica e religiosa) per l'uomo che si muove da sé» osserva Lucentini.<sup>5</sup> È tempo di cambiare, di abbandonare la materia «priva della parola divina».

Se ha origine nel mito e come primo artefice la divinità, l'automa vive però nella tecnica. Questa è la sua dimensione materiale: alla base dell'animazione c'è l'animismo, forma primitiva di comprensione della natura, regolata da enti extra-naturali. La tecnica è la forma adatta alle necessità umane e la costruzione di automi diventa un ponte per uscire dalla natura e raggiungere, o rassomigliare, la divinità. L'elemento divino lascia il posto a quello tecnologico e l'automa partecipa dell'idea di essere riproducibile a piacimento, come in un'esperienza scientifica. Un'idea non estranea a Paracelso e ai suoi tentativi di generare artificialmente un «homunculus».

Ma, prima della comprensione del fenomeno, vi è uno stadio intermedio, in cui l'unica spiegazione fa ricorso a cause esterne: quello della magia. «Finché non s'intende l'arte, sempre dicesi magia: dopo è volgare scienza» conferma Campanella.

La dimensione «tecnico-costruttiva» comincia con le statuette rituali e gli oracoli dell'antico Egitto. Il reperimento di «teste parlanti» e statue animate con significato magico in tutto il mondo classico attesta il desiderio ricorrente, la paura e l'aspirazione a cogliere l'unità fra ciò che vive e ciò che è inerte, il tentativo di isolare nella pratica costruttiva il momento in cui si passa da materiale inorganico a materiale organico. L'automa è animato, contro tutti gli oggetti che non lo sono, è la creatura che condivide col proprio creatore, l'uomo, questa autonomia e questa responsabilità.

Lo sviluppo continua coi meccanismi pneumatici di Erone di Alessandria. Almeno in apparenza, l'automa si muove da solo e la prima imitazione è il *movimento*. Se questo è il segno esteriore più immediato della vita, dopo i perfezionati «androidi» del '700 il compito è svolto e non rimane nient'altro da fare. Il pubblico curioso e straordinariamente ingenuo del tempo è soddisfatto: per movimento, azione finalizzata, compostezza del gesto, gli androidi sono «automi perfetti». Vaucanson si accinge a rappresentare la circolazione del sangue con tubi di caucciù, penetra all'interno, non simula il comportamento esteriore, ma riproduce.

In realtà la perfezione tecnica probabilmente aveva fatto esaurire la vena degli artigiani: i modelli sempre più minuti, i meccanismi sempre più complicati, i gesti più naturali indicavano un'inevitabile involuzione.

Al di là del movimento, il valore permanente dell'automa sembra trasformarsi nel controllo delle proprie funzioni, come se fossero da sé prodotte. Un controllo di tipo «digitale», basato su una rappresentazione, magari numerica, e di seguito decodificato in gesto, non un'analogia diretta.

L'aspirazione si trasforma e, dalla «materia vivente», tende verso la «materia pensante». Si fa strada la possibilità di rendere materiale l'antico sogno di un sostituto dell'uomo anche nelle sue attività di pensiero: la seconda imitazione è il *calcolo*, e quindi anche la deduzione e la decisione.

La corrente «tecnico-costruttiva» si trasforma e trova nuova ispirazione: riparte dai tentativi originati forse da Aristotele, poi medioevali, di fondare un calcolo logico per la verità. Passa per le macchine logiche di Lullo, per la fantasia ricorrente di una natura puramente combinatoria della conoscenza, come all'Accademia di Lagado o nei racconti di Borges, si accosta ai primi tentativi di costruzione delle macchine aritmetiche, come quella di Pascal. Anche le forme compiute della meccanizzazione e poi quelle iniziali dell'elettronica sembrano convergere verso il calcolo: Butler, i «robot» di Capek, le fantasie di Orwell, tutta la fantascienza legata alle macchine «che pensano», muovono interrogativi talvolta inquietanti ma diversi da quelli medioevali: c'è qualcuno dentro le corazze dei soldati invincibili e fedeli che compaiono nel ciclo della «Tavola rotonda»? E ora l'interrogativo di Turing: «può pensare una macchina?».<sup>5</sup>

L'idea del «calcolo ratiocinator» di Leibniz porta conseguenze e si rinnovano gli interrogativi di una corrente «filosofico-morale», nata con la primitiva tendenza a considerare tutte le cose come governate da un'entità spirituale, l'anima. Aristotele osserva che «l'anima muove il corpo secondo ogni differenza di posizione: in su, in giù, in avanti, in dietro, a destra e a sinistra» (*De Anima*) provocando un misto di attrazione curiosa e repulsione metafisica per quegli oggetti che sembrano muoversi da sé.

Esistono tentativi e distorsioni nel provare l'onnipotenza del Creatore attraverso la perfezione meccanica delle sue creature, si affermano concezioni meccanicistiche spinte («le anime sensibili dovettero prendersi il più tremendo degli spaventi, vedendo uscire all'improvviso dai torchi l'abominevole *Homme machine*»<sup>5</sup>) o di puro compromesso. Si propone una «mitologia» dei calcolatori e antiche piste vengono ripercorse: un tempo, se l'automa fosse un burattino manovrato dall'anima o un meccanismo che si muove in virtù dei propri congegni, oggi, se e quanta autonomia esibisce un moderno programma «software», che tipo di

scelte compie davvero. Da un lato, se l'automa simula, e quindi è un «simulacro», non un dispositivo dedicato all'azione, dall'altro se rappresenta e spiega, quindi è un «modello».

La storia recente si aggrovia ormai nei dibattiti sulla «intelligenza artificiale». Alcuni «slogan» della nuova corrente: «i calcolatori saranno i nostri successori intellettuali» diceva Minsky<sup>6</sup> negli anni '60, «esistono delle ricerche immorali» ribatte Weizenbaum,<sup>9</sup> esperto informatico sì, ma in qualche modo erede delle antiche cultura e saggezza mitteleuropee, «ecco quello che i calcolatori non sapranno mai fare» elencano i tecnocrati come Turing<sup>8</sup> e Dreyfus.<sup>3</sup> Tutti smentiti o superati in pochi anni.

In effetti, non è difficile pensare un campo di attività umana da cui le macchine sono ancora ben lontane. Ogni volta che le condizioni richiedono giudizio, valutazione, impressione, per esempio in occasione di eventi sociali, l'informazione percepita dai nostri organi di senso: forma, colore, movimento, suono ... anche se non prevista, viene elaborata velocemente, su più canali, sintetizzata con grande efficienza e la risposta è immediata: avvicinarsi o no, piacevole o spiacevole, cambiare atteggiamento o insistere. Il campo riguarda problemi combinatori di selezione e scelta, di ricerca di percorsi ottimali, migliori condizioni, valutazione di strade possibili. Osserva Weizenbaum che quello delle macchine sarà eventualmente il *loro proprio* processo di socializzazione, distinto da quello dell'uomo, perché «l'essere umano è unico in virtù dell'irrepetibilità delle sue necessità biologiche ed emozionali»,<sup>9</sup> le quali lo portano ad affrontare problemi che nessuna macchina potrà mai porsi. Per contro, di fronte a numerose, complicate e ripetute operazioni di conteggio o selezione, il calcolo umano sarà sempre superato da quello meccanico. La differenza è ancora qualitativa, ma l'antica e compiacente giustificazione *Errare humanum est* sembra trasformarsi in valore rispetto alle potenzialità del calcolo formale.

Il confronto suggerisce che forse il problema non è l'intelligenza artificiale ma il buon senso naturale e che la terza imitazione, dopo il movimento ed il calcolo, sarà forse la *sintesi*. C'è qualcosa nell'aria in questa direzione?

Risale a pochi anni fa la pubblicazione di un articolo di Leonard Adleman,<sup>1</sup> che non solo ha dato origine a un nuovo campo di ricerca e a una nuova concezione del calcolo, ma che in più sollecita l'immaginazione e apre profondi interrogativi di tipo filosofico: la soluzione di un problema matematico, non difficile in sé ma lungo da ottenersi con metodi tradizionali (il cosiddetto *problema del commesso viaggiatore* o del *grafo Hamiltoniano*), viene ottenuta con i metodi della biologia

molecolare. A grandi linee: porzioni di DNA vengono usati per codificare l'informazione, mentre, con un esperimento controllato, gli enzimi «eseguono» le operazioni. Si noti il profondo cambiamento di prospettiva rispetto alle consuete applicazioni di strumenti matematici a problemi biologici. Come osserva Lila Kari,<sup>4</sup> si deve parlare di *matematica biologica*, per sottolineare che qui sono i metodi biologici ad essere applicati a un problema di natura matematica.

Nel suo esperimento, Adleman mostra che il problema si può porre sintetizzando delle molecole di DNA dotate di una particolare sequela di *nucleotidi*, e risolvere facendo reagire le molecole in modo che ne rimanga come risultato una sola, la cui sequenza rappresenta la soluzione del problema. *DNA Computing* è il nome di questo che è diventato subito un attivo campo di ricerca. L'osservazione centrale sollecitata dall'esperimento è che, così come per ogni calcolo introdotto dall'apparato formale della matematica, anche la complessa struttura degli esseri viventi è il risultato dell'applicazione di semplici operazioni, in questo caso biologiche (replicazione, ligazione, purificazione ecc.) ai dati iniziali. Ma i grandi parallelismo potenziale e qualità di informazione presente in una soluzione di DNA offrono inaspettati metodi ai problemi combinatori.

In natura il meccanismo genetico costituisce uno straordinario sistema universale di calcolo che elabora l'incredibile quantità di informazione necessaria a progettare e mantenere ogni tipo di organismo vivente. È possibile utilizzare questo stesso meccanismo che genera gli organismi viventi per risolvere problemi di giudizio? E quali altri problemi si possono affrontare sulla scorta dell'esperimento di Adleman? Inoltre, come organizzare in linea di principio un «calcolatore a DNA», in qualche senso programmabile? Questi sono argomenti di ricerca tecnica ma anche temi di riflessione sullo sviluppo dei sostituti dell'uomo.

Le opinioni sono molto diverse. Certamente non si dovrà tentare di ricopiare i modelli tradizionali del calcolo, ma ripensare completamente la nozione: «dal caos alla materia inorganica, dall'inorganico all'organico e da qui alla coscienza e alla mente, forse l'intera evoluzione dell'universo è una storia della sempre crescente complessità di calcolo».<sup>4</sup> O forse la differenza fra le diverse forme di materia in cui il calcolo si incorpora riflette i vari e crescenti livelli di imitazione dell'uomo. Dai sistemi meccanici a quelli elettronici infine a quelli biologici, sembra chiudersi un ciclo creativo.

## BIBLIOGRAFIA

<sup>1</sup> L. ADLEMAN, *Molecular Computation of Solutions to Combinatorial Problems*, «Science», 266, 1994, pp. 1021-1024.

<sup>2</sup> J. COHEN, *Human Robots in Myth and Science*, Allen & Unwin, 1966 (trad. it., Bari, De Donato, 1981).

<sup>3</sup> H. DREYFUS, *What Computers can't do*, Harper & Row 1972.

<sup>4</sup> L. KARY, *DNA Computing: the Arrival of Biological Mathematics*, «The Mathematical Intelligencer», 19, 1997, pp. 9-22.

<sup>5</sup> F. LUCENTINI, *Automatepoietica*, «Almanacco Letterario Bompiani 1962», Milano, Bompiani, 1961, pp. 152-158.

<sup>6</sup> M. MINSKY, *Steps toward Artificial Intelligence*, «Computers and Thought», a cura di E. A. FEIGENBAUM e J. FELDMAN, MacGraw-Hill, 1963.

<sup>7</sup> L. MUMFORD, *Art and Technics*, Columbia University Press, 1952, (trad. it., Milano, Etas, 1966).

<sup>8</sup> A. M. TURING, *Computing Machinery and Intelligence*, «Mind», LIX, 1950, pp. 433-460 (trad. it., in *La filosofia degli automi*, a cura di V. SOMENZI, Torino, Boringhieri, 1965).

<sup>9</sup> J. WEIZENBAUM, *Computer Power and Human Reason*, Freeman, 1974.

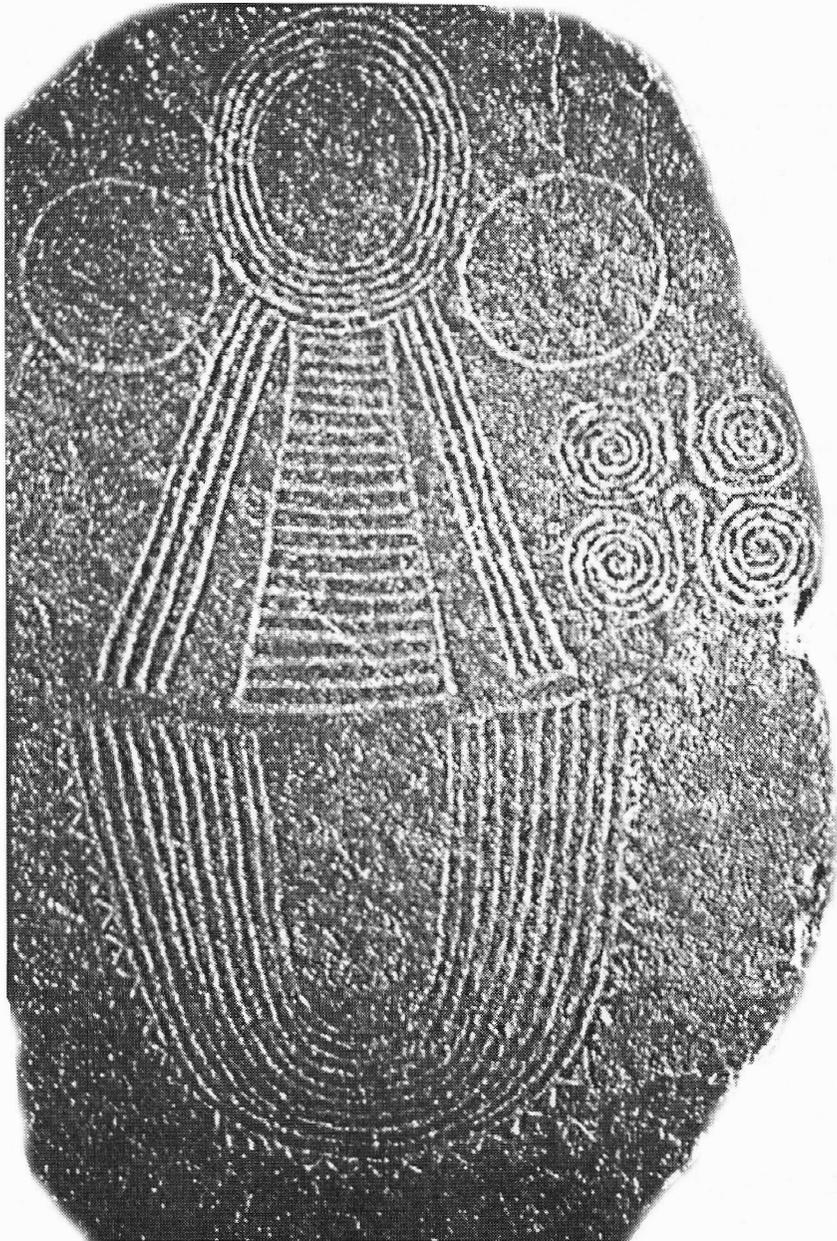


Fig. 1 - Statua stele di Caven in Valtellina. Da «I Camuni» di E. Anati, modificata.

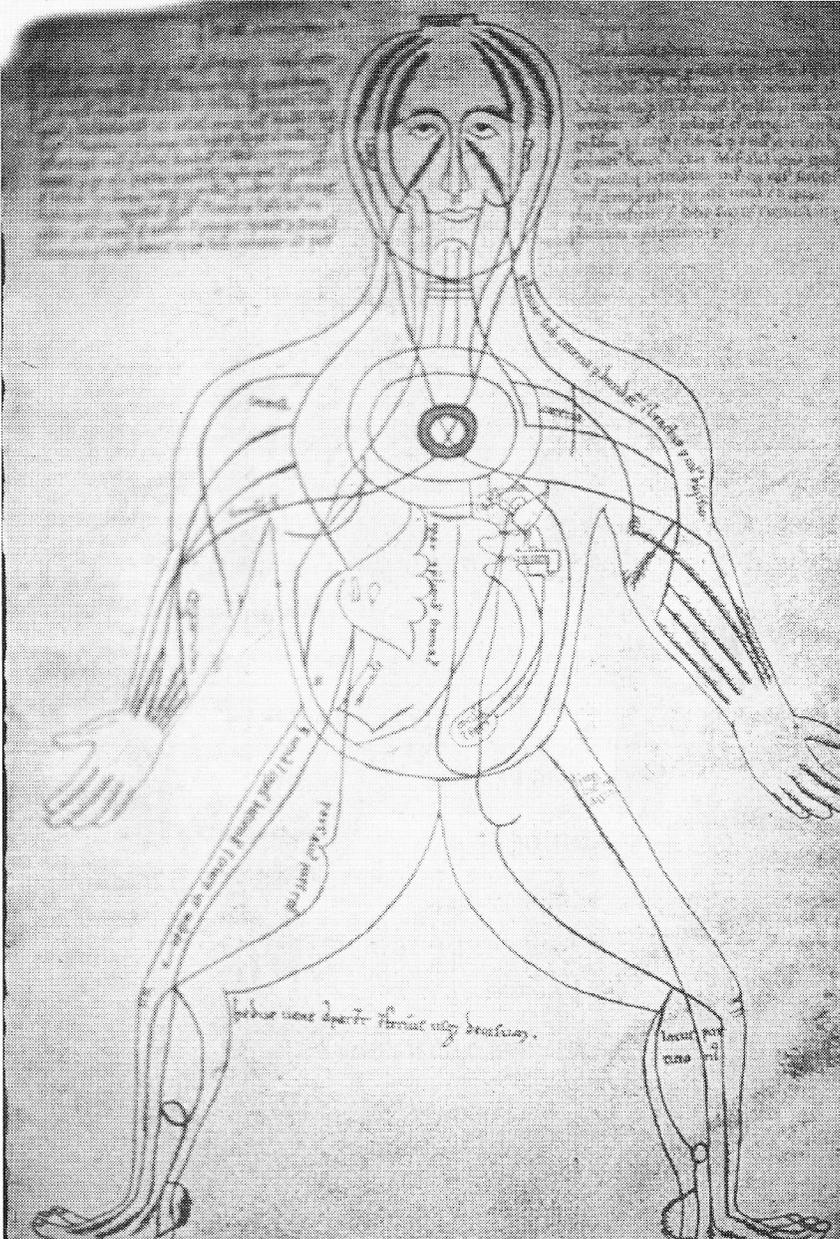


Fig. 2 - Sistema venoso. Schema corporeo in: Cod. 190 (223), Gonville and Caius College, Cambridge.

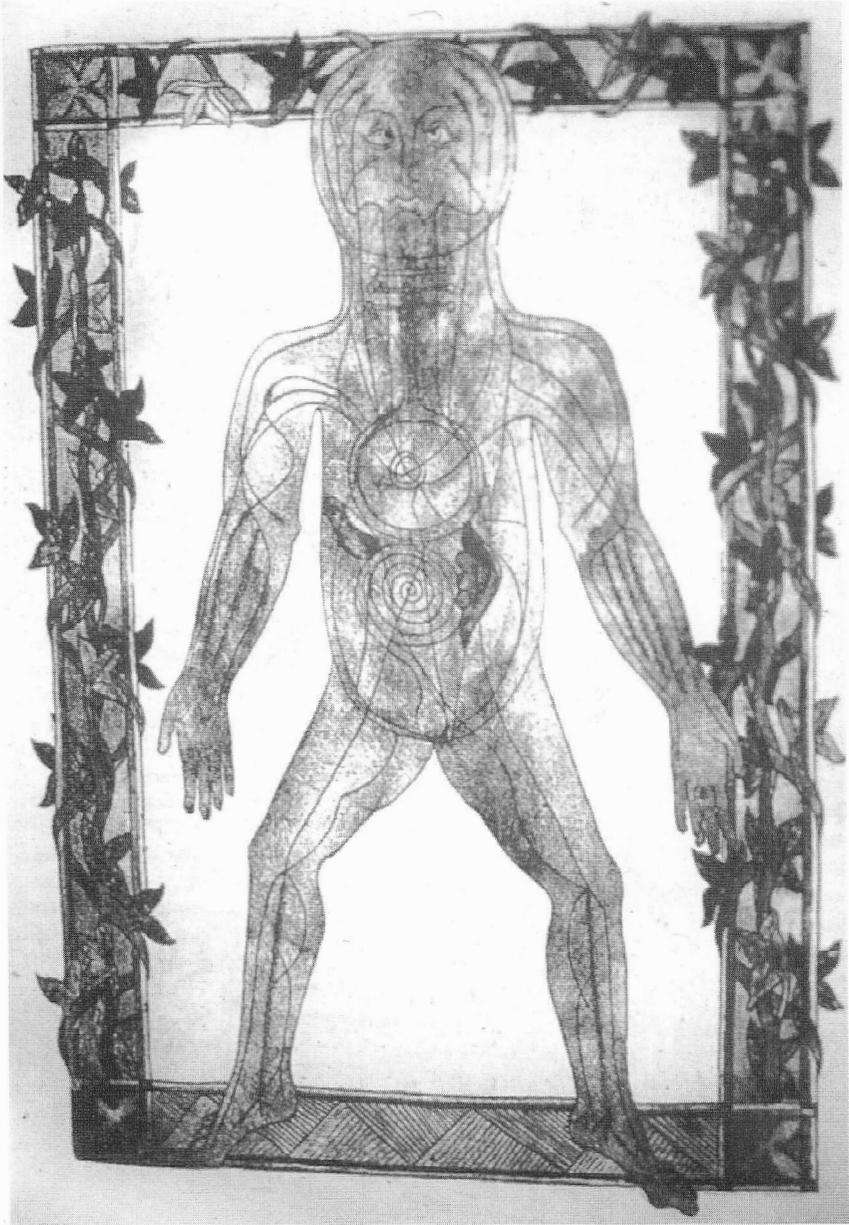


Fig. 3 - Sistema venoso. Schema corporeo in: Cod. Ashmole 399, Bodleian Library, Oxford.



Fig. 4 - Telamone del portale della Cattedrale di Ferrara.

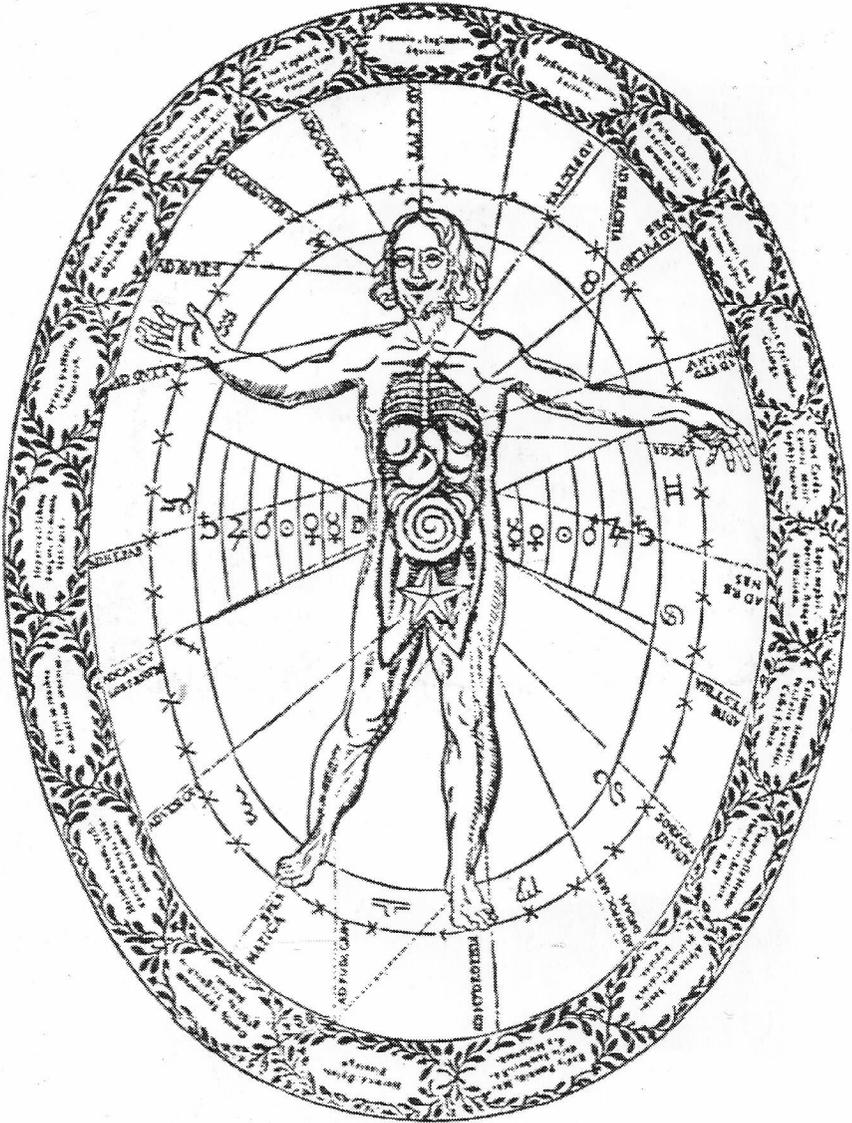


Fig. 5 - Schema corporeo illustrante «Oedipus Aegyptiacus» (1653) di Athanasius Kircher.



Fig. 6 - Illustrazione dell'interpretazione cartesiana dell'automatismo determinante il ritirarsi della mano scottata. Da «De homine figuris et latinitate donatus» (Leida 1662) di René Descartes.



CORPO ACCADEMICO



## CARICHE ACCADEMICHE

### CONSIGLIO DI PRESIDENZA

per il triennio 1997-99

Presidente	prof. Claudio Gallico
Vicepresidente	mons. Ciro Ferrari
Segretario Generale	dott. Attilio Zanca
Consigliere	prof. Giorgio Bernardi Perini
»	prof. Roberto Gianolio
»	ing. Mario Pavesi
»	dott. Anna Maria Tamassia
»	prof. Roberto Navarrini
»	ing. Livio Volpi Ghirardini
Presidente Emerito	prof. Vittore Colorni
Bibliotecario	prof. Adalberto Genovesi
Tesoriere	(vacante)

### COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

per il triennio 1998-2000

Presidente	prof. Rinaldo Salvadori
Revisore rappresentante del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali	dott. Anna Aubert
Revisore	prof. Marzio Achille Romani

## CONSIGLI DI CLASSE

per il triennio 1997-99

### *Classe di Lettere ed Arti:*

Presidente	prof. Giorgio Bernardi Perini
Vicepresidente e secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	dott. Anna Maria Tamassia
Segretario	prof. Rodolfo Signorini

### *Classe di Scienze morali:*

Presidente	prof. Roberto Gianolio
Vicepresidente	prof. Adalberto Genovesi
Segretario e secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	prof. Roberto Navarrini

### *Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali*

Presidente	ing. Mario Pavesi
Vicepresidente e secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	ing. Livio Volpi Ghirardini
Segretario	prof. Mario Castelli

## UFFICIO DI SEGRETERIA E DI BIBLIOTECA

Comandata dall'Amministrazione Comunale di Mantova	Viviana Rebonato
--	------------------

## CORPO ACCADEMICO

alla data del 22 marzo 1997

### 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) Bazzotti. prof. Ugo
- 2) Bernardi Perini. prof. Giorgio
- 3) Borgogno. prof. Giovanni Battista
- 4) Dal Prato. prof. Alessandro
- 5) Ferrari. mons. Ciro
- 6) Gallico. prof. Claudio
- 7) Perina Tellini. prof.ssa Chiara
- 8) Schiatti. prof. Serafino
- 9) Signorini. prof. Rodolfo
- 10) Tamassia, dott.ssa Anna Maria

#### *Non residenti:*

- 11) Billanovich. prof. Giuseppe
- 12) Bonora. prof. Ettore
- 13) Caramaschi. prof. Vincenzo
- 14) Conte. prof. Gian Biagio
- 15) D'Anna. prof. Giovanni
- 16) Gigante. prof. Marcello
- 17) Grilli. prof. Alberto
- 18) La Penna. prof. Antonio
- 19) Lossky. prof. Boris
- 20) Paratore. prof. Ettore
- 21) Pozzi. prof. Mario
- 22) Putnam. prof. Michael
- 23) Schiavi Gazzola, Elena
- 24) Sermonti. prof. Vittorio
- 25) Sisinni. prof. Francesco
- 26) Toesca, dott.ssa Ilaria
- 27) Traina. prof. Alfonso
- 28) Zorzi. prof. Renzo

## CLASSE DI SCIENZE MORALI

### *Residenti:*

- 1) Capilupi, march. Giuliano
- 2) Colomi, prof. Vittore
- 3) Genovesi, prof. Adalberto
- 4) Gianolio, prof. Roberto
- 5) Galtierotti, avv. Piero
- 6) Navarrini, prof. Roberto
- 7) Pascucci, avv. Giovanni Battista
- 8) Romani, prof. Marzio Achille
- 9) Salvadori, prof. Rinaldo
- 10) Vaini, prof. Mario

### *Non residenti:*

- 11) Bolognesi, prof. Giancarlo
- 12) Chambers, prof. David
- 13) Coniglio, prof. Giuseppe
- 14) De Maddalena, prof. Aldo
- 15) Giarda, prof. Angelo
- 16) Mariano, prof. Emilio
- 17) Masé Dari, prof. Federico
- 18) Mazzoldi, prof. Leonardo
- 19) Nardi, prof. Enzo
- 20) Rumi, prof. Giorgio
- 21) Serangeli, dott. Sante
- 22) Tassoni, prof. Giovanni
- 23) Tenenti, prof. Alberto
- 24) Venturi, prof. Franco
- 25) Vitale, prof. Maurizio
- 26) Wandruszka, prof. Adam

## CLASSE DI SCIENZE MATEMATICHE FISICHE E NATURALI

### *Residenti:*

- 1) Casarini, prof. Angelo
- 2) Castagnoli, prof. Erio
- 3) Castelli, prof. Mario
- 4) Coen, prof. Salvatore
- 5) Galassi, dott. Adriano
- 6) Gandolfi, prof. Mario
- 7) Pavesi, ing. Mario
- 8) Volpi Ghirardini, ing. Livio
- 9) Zanca, dott. Attilio

### *Non residenti:*

- 10) Bellani, prof. Luigino
- 11) Berlucchi, prof. Giovanni

- 12) Bertotti, prof. Bruno
- 13) Calvi, ing. Renato
- 14) Castagnoli, prof. Carlo
- 15) Coppi, prof. Bruno
- 16) Datei, prof. Claudio
- 17) Dina, prof. Mario Alberto
- 18) Enzi, prof. Giuliano
- 19) Nonfarnale, prof. Ottorino
- 20) Orlandini, prof. Ivo
- 21) Perry, prof. Samuel Victor
- 22) Pinelli, prof. Paolo
- 23) Possati, prof. Leonardo
- 24) Premuda, prof. Loris
- 25) Ricci, prof. Renato Angelo
- 26) Rubbia, prof. Carlo
- 27) Siliprandi, prof. Noris
- 28) Tenchini, prof. Paolo
- 29) Zannini, prof. Giuseppe
- 30) Zanolio, prof. Bruno

*Soprannumerari non residenti:*

- 1) Colomi, prof. Angelo

ACCADEMICI D'ONORE

*A vita:*

- 1) Baldini, prof. Umberto
- 2) Baschieri, dott. Corrado
- 3) Bellù, prof. Adele
- 4) Borzi, prof. Italo
- 5) Genovesi, avv. Sergio
- 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. Sergio Porena
- 2) Il Vescovo della Diocesi di Mantova: ecc. mons. Egidio Caporello
- 3) Il Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Mantova: Tiziana Gualtieri
- 4) Il Sindaco della città di Mantova: Gianfranco Burchiellaro
- 5) Il Soprintendente ai Beni Artistici e Storici delle Provincie di Mantova Brescia Cremona: prof. Aldo Cicinelli
- 6) Il Soprintendente ai Beni Ambientali e Architettonici delle Provincie di Brescia Cremona Mantova: dott. arch. Ruggero Boschi
- 7) Il Direttore dell'Archivio di Stato di Mantova: dott.ssa Daniela Ferrari
- 8) Il Direttore della Biblioteca Comunale di Mantova: dott.ssa Irma Pagliari

## SOCI CORRISPONDENTI

### *Classe di Lettere e Arti:*

- 1) Belluzzi, prof. Amedeo
- 2) Bonfanti, dott.ssa Marzia
- 3) Borsellino, prof. Nino
- 4) Brown, prof. Clifford
- 5) Calzona, prof. Arturo
- 6) Coccia, prof. Michele
- 7) Erbesato, dott. Gian Maria
- 8) Ferri, dott.ssa Edgarda
- 9) Fiorini Galassi, prof.ssa Maria Grazia
- 10) Giovetti, dott.ssa Paola
- 11) Grassi, prof.ssa Maria Giustina
- 12) Palvarini, prof.ssa Maria Rosa
- 13) Piva, dott. Paolo
- 14) Roffia, dott.ssa Elisabetta
- 15) Seguri, prof. Albano
- 16) Signoretti, geom. Aldo
- 17) Soggia, arch. Roberto

### *Classe di Scienze morali:*

- 1) Belfanti, prof. Carlo
- 2) Bini, dott. Italo
- 3) Brunelli, prof. don Roberto
- 4) Carra, dott. Gilberto
- 5) Castelli, dott. Enrico
- 6) Cavazzoli, prof. Luigi
- 7) Curto, prof. Silvio
- 8) Mozzarelli, prof. Cesare
- 9) Nobis, dott. Enrico
- 10) Nuvoletti, dott. Giovanni
- 11) Olmi, prof. Giuseppe
- 12) Papagno, prof. Giuseppe
- 13) Pescasio, avv. Luigi
- 14) Prandi, prof. Carlo
- 15) Rimini, avv. Cesare

### *Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali:*

- 1) Barbara, prof. Luigi
- 2) Bonora, prof. Enzo
- 3) Brusamolin Mantovani, prof.ssa Anna
- 4) Docimo, prof. Rocco
- 5) Li Voti, prof. Pietro
- 6) Pareschi, dott. Giancarlo
- 7) Pinotti, prof. Henrique Walter
- 8) Rimini, prof. Alberto
- 9) Ruberti, prof. Ugo

## SERIE DEI PREFETTI E PRESIDENTI

DALLA RIFORMA DI MARIA TERESA A OGGI

*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 a oggi.*

Conte Carlo Ottavio di Colloredo	1767-1786
Conte Giambattista Gherardo d'Arco	1786-1791
Conte Girolamo Murari della Corte	1792-1798
Avv. Angelo Petrozzani	1798-1801
Conte Girolamo Murari della 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 Masé Dari	1948-1961
Prof. Vittore Colorni	1961-1972
Prof. Eros Benedini	1972-1991
Prof. maestro Claudio Gallico	1991



## ACCADEMICI DEFUNTI

### *Angelo Casarini*

Era nato a Mantova il 24 maggio 1916. Conseguì la laurea con lode in Medicina e Chirurgia presso l'Università di Pavia. E ivi fu dal 1947 al 1955 assistente e aiuto ordinario presso la Cattedra di Anatomia e Istologia patologica. Nel 1952 fu dichiarato idoneo al concorso di Primario di Anatomia Patologica e Laboratorio analisi degli Istituti ospitalieri di Cremona. Conseguì la libera docenza di Anatomia e Istologia patologica e la specializzazione in Oncologia. Infine nel 1958 fu nominato Primario effettivo del Laboratorio analisi e di Anatomia patologica degli Istituti Ospedalieri di Mantova. Dal 1968 era Presidente della Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali dell'Accademia Virgiliana. È deceduto il 10 aprile 1997.

Il Prof. Angelo Casarini è autore di 50 pubblicazioni, di cui 48 scientifiche apparse su riviste specializzate italiane e straniere. In particolare uno studio comparativo sugli effetti citologici indotti dai raggi x e da una cloramina sul tessuto tumorale è stato condotto a Londra, presso l'Istituto di Ricerche «Chester Beatty» in collaborazione con P. C. Koller ed è riportato sul *British Journal of Cancer*, 6, 173, 1951.

Una ricerca sulle componenti cellulari gonadotrope e corticotrope dell'adenoipofisi è stata presentata al 36° Congresso della Società tedesca di Patologia (Friburgo 1952) ed è riportata negli Atti della Società, *Verhdl. dtsh. Gesell. f. Path.* 36, 192, 1951.

Uno studio a carattere monografico di citofisiologia ipofisaria è stato ammesso nella Collezione «Scripta Varia» della Pontificia Accademia delle Scienze. I risultati relativi sono stati comunicati anche all'Accademia dei Lincei «Atti Accad. Naz. Lincei», serie 8°, Cl. Sc. Fis. Mat. Nat., 14, 666, 1953.

È inoltre autore di articoli di tipo divulgativo apparsi sulla stampa di informazione locale e di editoriali sulla professione medica e problemi connessi apparsi sul bollettino dell'Ordine dei Medici «Mantova Medica» nel periodo della sua presidenza dell'Ordine.

Inoltre il Prof. Casarini ha collaborato alla traduzione della 12ª edizione tedesca del Trattato di Anatomia Patologica di Kauffman-Staemmler per la 5ª edizione italiana (Vallardi, Milano, 1962). È stato membro del Comitato di Redazione de «Il Morgagni», Rivista di Morfologia Clinica.

Il Prof. Casarini è stato inoltre membro della Società Italiana di Patologia, della Deutsche Gesellschaft für Pathologie, della Società medico-chirurgica pavese, della Società medico-chirurgica mantovana, del British Council Scholars' Association, della International Academy of Pathology e, dal 1963 Accademico ordinario prima, poi Presidente della classe di Scienze matematiche e fisiche naturali dell'Accademia Nazionale Virgiliana. Menzioniamo a tale proposito due pubblicazioni con le quali il prof. Casarini ha commemorato due Colleghi Accademici (*Ricordo dell'Accademico Ordinario Mario Lodigiani*, «Atti e

memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti» n.s. 54, 1986, p. 265; *Adunanza di commemorazione del prof. Eros Benedini*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti», n.s. 60, 1992, pp. 25-33).

### *Giovanni Battista Pascucci*

Il giorno 11 ottobre 1997 è mancato il Grand'Ufficial avvocato Giovanni Battista Pascucci. Era nato il 25 luglio 1914. Laureato in Giurisprudenza a Bologna nel 1937; e diplomato in "Paleografia, Diplomatica e Archivistica" nel 1947. Dal 1955 al 1960 è stato Direttore dell'Archivio di Stato di Modena; nel 1961-62 ha avuto l'incarico di Sovrintendente archivistico per la Lombardia; e fra il 1966 e il 1973 è stato Direttore dell'Archivio di Stato di Mantova.

Era Accademico della Classe di Scienze Morali dal 1974; ed era stato pure presidente della Classe. Era un appassionato bibliofilo.

Profondamente affezionato all'Accademia, la frequentava assiduamente, partecipando con zelo alla sua attività. Aveva un carattere estroso e vivace, non senza punte di gradevole eccentricità. Curava spontaneamente i rapporti esterni dell'Accademia e in ispecie quelli con i Ministeri statali: tanto che il presidente Gallico lo qualificava 'ambasciatore plenipotenziario a Roma', se non addirittura suo 'ministro degli esteri'.

Lascia vivo rimpianto a chi L'ebbe Amico.

### *Adam Wandruszka*

Il 9 luglio del 1997 è deceduto il nostro Accademico Adam Wandruszka, il ben noto storico viennese, che in più occasioni fu presente a convegni ed incontri di storia promossi dalla nostra Accademia. Wandruszka era nato a Leopoli nel 1914; aveva compiuto i suoi studi a Vienna, a Perugia e a Roma. Docente in varie Università, alla fine ricoprì la cattedra di storia austriaca nell'Università di Vienna.

Era Accademico virgiliano dal 1979.

La sua opera più nota in Italia è *Pietro Leopoldo, un grande riformatore* (Vallardi, 1968).

In questo importante volume dimostrò la sua predilezione per l'Italia, in quanto la sua indagine riguardava prevalentemente Pietro Leopoldo, granduca di Toscana. Lo storico Luigi Dal Pane in una sua recensione ha scritto: "Questo volume colma veramente una lacuna internazionale" su una personalità fondamentale del Settecento italiano.

Dalla sua vasta bibliografia risulta anche il suo costante interessamento per il nostro Risorgimento. Possiamo ricordare in particolare che Wandruszka nel 1966 partecipò ad un convegno promosso dalla nostra Accademia sul tema "L'Austria e il Risorgimento mantovano".

Egli intervenne in modo colloquiale e con benevola ironia sui difetti degli storici austriaci e di quelli italiani. A proposito di questi ultimi rilevò che

spesso conservano impostazioni e vocabolario dell'Ottocento, specialmente quelli romantico-religiosi di Giuseppe Mazzini. Ma quando i problemi vengono affrontati su questo piano bisogna trovare "un diavolo", un principe del male; così per decenni il diavolo numero uno fu l'Austria.

Egli invitava gli storici ad abbandonare definitivamente ogni residuo di rancori storici; al contrario gli storici delle due parti dovrebbero incontrarsi per svolgere in comune un lavoro di revisione sui testi scolastici delle scuole medie.

## GIOVANNI BATTISTA BORGOGNO

Si è spento a Mantova il 21 ottobre 1997 Giovanni Battista Borgogno. Nato in terra ligure a Perinaldo il 16 luglio 1908, condusse gli studi liceali al "Cassini" di Sanremo e seguì i corsi universitari a Genova, dove tra gli altri maestri incontrò Alfredo Schiaffini, che lo avviò agli studi di linguistica romanza. Laureatosi con una tesi sulle antiche parlate della Provenza e della Liguria occidentale, ebbe la cattedra nei licei come vincitore di concorso prima a Crema e poi al "Virgilio" di Mantova, in cui insegnò ininterrottamente latino e greco dal 1939 al 1975. Risale al 1949 il suo ingresso nell'Accademia Virgiliana.

Col professor Giovanni Battista Borgogno scompare una delle più caratteristiche e amate figure mantovane, uno studioso stimato e un maestro indimenticabile per intere generazioni di studenti.

Tenace nelle proprie idee, parlava poco di sé, voleva soprattutto sentirsi profondamente libero, e anteponeva questa esigenza interiore ai programmi di carriera che la sua solida produzione scientifica avrebbe ampiamente giustificato, come dimostrano anche ora le richieste che pervengono da più di un Istituto Universitario di pubblicare tempestivamente l'elenco dei suoi scritti, per renderli più facilmente reperibili.

Sin dai primi anni della sua permanenza a Mantova aveva individuato nelle lettere trecentesche dell'Archivio Gonzaga una fonte inesauribile di materiale per le sue ricerche sul volgare mantovano, una lingua la cui base dialettale nel sec. XIV copriva un'area che occupava solo un breve tratto di territorio ad occidente di Mantova, mentre a oriente si spingeva fino all'Adriatico, comprendendo l'Emilia, il territorio veronese, il Veneto fino a Venezia e parte della Romagna.

In seguito estese la sua ricerca, che si faceva sempre più penetrante e ricca di supporti teorici, ai documenti dei secoli successivi, e pubblicò studi di carattere sistematico sulla fonetica, morfologia e sintassi di quel dialetto. Era spinto ad approfondire le indagini dal consenso degli studiosi più competenti in campo linguistico, quali Vittore Pisani, che ritenne determinanti i suoi risultati per ogni ricerca futura sull'argomento («Paideia», 1969, p. 16), e Robert A. Hall, che incluse il suo nome nella *Bibliografia essenziale della linguistica italiana e romanza* (Firenze 1973, p. 95)).

Negli ultimi anni della sua attività, Giovanni Battista Borgogno concepì il disegno di uno studio esaustivo del primo nucleo di documenti da lui isolato, cioè le lettere del Trecento di cui già aveva dato notizia nell'*Annuario del Liceo-ginnasio "Virgilio"* del 1958/59: di questo poderoso lavoro uscirono tre parti, precedute da un indice ragionato dei documenti, sugli «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana» (negli anni dal 1985 al 1988), mentre una quarta parte, già elaborata, non poté essere da lui rifinita e pubblicata a causa della grave malattia che lo colse nel 1990.

Da quel momento iniziò per lui un lungo periodo di sofferenza, in cui si abituò a rinunciare alla vita giorno per giorno, pacatamente. Quanti lo hanno conosciuto lo ricordano oggi con affettuoso pensiero, e con accorato rimpianto pensano a lui coloro che più gli furono vicini.

PRINCIPALI PUBBLICAZIONI DI GIOVANNI BATTISTA BORGOGNO

*Note di linguistica ligure*, «Rivista Ingauna e Intemelia», N.S. 9 (1954), pp. 73-76.

*Documenti trecenteschi in volgare nell'Archivio Gonzaga di Mantova*, «Annuario del Liceo-ginnasio "Virgilio" 1958-59», Mantova 1959.

*Saggio sulle consonanti sibilanti in antichi testi dell'Italia settentrionale*, «Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana», XXXVI (1968), pp. 1-122.

*Una lettera del 1490 in dialetto mantovano?*, «Civiltà Mantovana», V (1971), n. 27, pp. 203-220.

*Dialetto mantovano in due lettere del 1521*, «Civiltà Mantovana», V (1971), n. 29, pp. 297-316.

*Studi linguistici su documenti trecenteschi dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, «Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana», XL (1972), pp. 27-112.

*Alcuni elementi dialettali in una lettera cinquecentesca da Revere*, «Civiltà Mantovana», VI (1972), n. 34, pp. 241-254.

*Note di linguistica ligure II (in relazione con il dialetto di Perinaldo)*, «Rivista Ingauna e Intemelia», N.S. 27 (1972), pp. 69-76.

*Un programma di ricerche sulla lingua della Cancelleria gonzaghesca del Rinascimento*, Atti del convegno organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dall'Accademia Virgiliana, Mantova 1974, pp. 133-139.

*Un Parlament in dialetto del 1558 proveniente da Luzzara*, «Civiltà Mantovana», IX (1975), nn. 49-50, pp. 30-43.

*Il passaggio di Z a S nel dialetto mantovano*, «Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana», XLIV (1976), pp. 46-141.

*Note sistematiche sulla lingua di documenti mantovani dei secoli XV e XVI*, «Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana», XLVI (1978), pp. 33-133.

*Spigolature Virgiliane* «Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana», XLVIII (1980), pp. 87-97.

*La lingua dei dispacci di Filippo della Molza, diplomatico mantovano della 2ª metà del sec. XIV*, «Studi di Grammatica Italiana», IX (1980), pp. 19-171.

*Forme del condizionale in testi dell'Italia settentrionale dal secolo XIV al secolo XVII*, «Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana», L (1982), pp. 51-89.

*Documenti in dialetto mantovano nell'Archivio Gonzaga*, «Quadrante Padano», 4 (1983), pp. 35-36.

- Di alcune desinenze di terze plurali nella flessione verbale in testi italiani settentrionali dal sec. XIV al sec. XVII*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LI (1983), pp. 43-95.
- Lettere in volgare del Trecento tratte dall'Archivio Gonzaga di Mantova: gruppo veronese*, «Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LII (1984), pp. 65-148.
- La lingua di Andrea Schivenoglia, cronista mantovano del sec. XV*, «Civiltà Mantovana», N.S. 6 (1985), pp. 1-10.
- Il dialetto mantovano quattrocentesco nelle note di G. F. Maloselli*, «Civiltà Mantovana», N.S. 8 (1985), pp. 15-23.
- Le note di diario e di cronaca di Francesco De Madii o De Mazi (Mantova, 1555-1605)*, «Civiltà Mantovana», N.S. 9 (1985), pp. 33-40.
- I documenti in volgare del Trecento dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, «Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana», LIII (1985), pp. 57-103 [Indice].
- La lingua delle lettere di Boccalata*, «Civiltà Mantovana», N.S. 10 (1985), pp. 31-52.
- I documenti in volgare del Trecento dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LIV (1986), pp. 81-149 [Caratteristiche della lingua: parte prima].
- I documenti in volgare del Trecento dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LV (1987), pp. 111-198 [Caratteristiche della lingua: parte seconda].
- Mantovano degli Ebrei e antico Mantovano*, «Civiltà Mantovana», N.S. 19 (1988), pp. 63-80.
- I documenti in volgare del Trecento dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LVI (1988), pp. 119-186 [Caratteristiche della lingua: parte terza].
- La lingua cancelleresca mantovana del Quattrocento, I*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LVII (1989), pp. 41-93.
- La lingua cancelleresca mantovana del Quattrocento, II*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LVIII (1990), pp. 105-138.

## 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.*  
*I volumi segnati con □ non sono stati pubblicati dalla Accademia.*

### SERIE MONUMENTA

- Volume I - PIETRO TORELLI, *L'Archivio Gonzaga di Mantova*, vol. I. 1920\*.  
Volume II - ALESSANDRO LUZIO, *L'Archivio Gonzaga di Mantova (La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga)*, vol. II, 1922. (Ristampa anastatica 1993).  
Volume III - PIETRO TORELLI, *L'Archivio Capitolare della Cattedrale di Mantova fino alla caduta dei Bonacolsi*, 1924\*  
Volume IV - UGO NICOLINI, *L'Archivio del Monastero di S. Andrea di Mantova fino alla caduta dei Bonacolsi*, 1959.  
Volume V - ALDO ANDREANI, *I Palazzi del Comune di Mantova*, 1942\*.

### SERIE MISCELLANEA

- Volume I - PIETRO TORELLI, *Studi e ricerche di storia giuridica e diplomatica comunale*, 1915\*.  
Volume II - VERGILIUS, *L'Eneide*, tradotta da GIUSEPPE ALBINI, 1921\*.  
Volume III - ROMOLO QUAZZA, *Mantova e Monferrato nella politica europea alla vigilia della guerra per la successione (1624-1627)*, 1922\*.  
Volume IV - GIAN GIUSEPPE BERNARDI *La musica nella Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, 1923\*.  
Volume V - ROMOLO QUAZZA, *La guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1628-1631)*, vol. I, 1926\*.  
Volume VI - ROMOLO QUAZZA, *La guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1628-1631)*, vol. II, 1926\*.  
Volume VII - PIETRO TORELLI, *Un comune cittadino in territorio ad economia agricola*, vol. I, 1930\*.  
Volume VIII - ATTILIO DAL ZOTTO, *Vicus Andicus (Storia critica e delimitazione del luogo natale di Virgilio)*, 1930.  
Volume IX - *Studi Virgiliani*, 1930.  
Volume X - CESARE FERRARINI, *Incunabulorum quae in Civica Bibliotheca Mantuana adservantur Catalogus*, 1937.  
Volume XI - VERGILIUS, *P. Vergili Maronis, Bucolica, Georgica, Aeneis*, a cura di GIUSEPPE ALBINI e GINO FUNAIOLI, 1938.  
Volume XII - PIETRO 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 1886-87	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	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 Bimillennarie 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
Volume LXII	edito nel 1994
Volume LXIII	edito nel 1995
Volume LXIV	edito nel 1996
Volume LXV	edito nel 1997

ATTI E MEMORIE SERIE SPECIALI  
Classe di Scienze fisiche e tecniche  
(poi: Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali, dal N. 3 al N. 6)

1. - *La diagnostica intraoperatoria nella chirurgia biliare e pancreatica* (Convegno organizzato in collaborazione con il "Collegium internazionale chirurgiae digestivae"), 1975.
2. - GILBERTO CARRA-ATTILIO ZANCA, *Gli statuti del collegio dei medici di Mantova del 1559*, 1977.
3. - *Sulle infermità dei cavalli*. Dal codice di Zanino de Ottolengo (secolo XV), trascritto e collazionato da GILBERTO CARRA e CESARE GOLINELLI, 1991.
4. - BRUNO BERTOTTI-CARLO CASTAGNOLI-ARTURO FALASCHI-PIERO GALEOTTI-RAOUL GATTO-ARNALDO LONGHETTO-CARLO RUBBIA, *Grandi modelli scientifici del Novecento, lezioni (1988-90)*, 1990.
5. - SILVIA ENZI-ALDO ENZI, *Il tempo misurato*, 1993.
6. - *Le tecnologie informatiche al servizio della società*. Atti del convegno di studi (11 giugno 1993), 1995.

ALTRE PUBBLICAZIONI

*Primo saggio di Catalogo Virgiliano*, 1882\*.

*Album Virgiliano*, 1883\*.

LUIGI MARTINI, *Il Confortatorio di Mantova negli anni 1851, '52, '53, '55*, con introduzione e note storiche di ALBANY REZZAGHI, volumi due, 1952\*.

*IV Centenario dell'Accademia Virgiliana*, discorso celebrativo di VITTORE COLORNI e cerimonia del 6 luglio 1963\*, [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), 1974: a cura dell'Accademia Virgiliana □.

GIUSEPPE ARRIVABENE, *Compendio della storia di Mantova (1799-1847)*, a cura di RENATO GIUSTI, 1975.

*Il Lombardo-Veneto (1815-1866) sotto il profilo politico, culturale economico-sociale*, atti del convegno storico a cura di RENATO GIUSTI, 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), 1977: a cura dell'Accademia Virgiliana □.

GIUSEPPE SISSA, *Storia di Pegognaga*, 1979; seconda edizione ampliata, 1980.

*Convegno di studio su Baldassarre Castiglione nel quinto centenario della nascita* (7-8 ottobre 1978), Atti a cura di ETTORE BONORA, 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. LUIGI BOSIO e don GIANCARLO MANZOLI, 1980\*.
- Catalogo di opere a stampa di Virgilio dei secoli XVI-XVII-XVIII* (Biblioteca dell'Accademia Nazionale Virgiliana), a cura di mons. LUIGI BOSIO e GIOVANNI RODELLA, 1981\*.
- Atti del convegno di studi su Pietro Torelli nel centenario della nascita* (17 maggio 1980), 1981.
- Regione autonoma Valle d'Aosta, *Bimillenario Virgiliano: Premio internazionale Valle d'Aosta 1981*, [1982], con introduzione del Presidente dell'Accademia Virgiliana EROS BENEDINI □.
- Nel bimillenario della morte di Virgilio*, 1983.
- GIUSEPPE SISSA, *Storia di Gonzaga*, 1983□.
- Armamentario chirurgico del XVIII secolo* (Museo Accademico Virgiliano), catalogo con testo a cura di ATTILIO ZANCA, ricerche archivistiche di GILBERTO CARRA, 1983.
- L'essenza del ripensamento su Virgilio: tavola rotonda* (9 ottobre 1982), 1983.
- Atti del convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio* (19-24 settembre 1981), volumi 2, 1984.
- Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Atti del convegno (6-9 ottobre 1983), 1985.
- EROS BENEDINI, *Compendio della storia dell'Accademia Nazionale Virgiliana*, 1987.
- Il restauro nelle opere d'arte*, Atti del convegno, (maggio-giugno 1984), 1987.
- Scienza e Umanesimo*, Atti del convegno, (14-15-16 settembre 1985), 1987.
- L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri*, Atti del convegno (21-22-23 maggio 1987), 1988.
- L'Austria e il Risorgimento mantovano*, Atti del convegno (19-20 settembre 1986), 1989.
- Gli etruschi a nord del Po*, Atti del convegno (4-5 ottobre 1986), 1989.
- Storia della Medicina e della Sanità in Italia nel centenario della prima legge sanitaria*, Atti del convegno (3 dicembre 1988), 1990.
- La repubblica romana da Mario e Silla a Cicerone e Cesare*, Atti del convegno (5, 7-8-9 ottobre 1988), 1990.
- Giulio Romano*, Atti del convegno internazionale di studi su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" (1-5 ottobre 1989), 1989.
- La storia, la letteratura e l'arte a Roma da Tiberio a Domiziano*, Atti del convegno (4-7 ottobre 1990), 1992.
- Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta*, Atti del convegno (Sabbioneta - Mantova, 12-13 ottobre 1991), a cura di UGO BAZZOTTI, DANIELA FERRARI, CESARE MOZZARELLI, 1993.
- Catalogo delle dissertazioni manoscritte. Accademia Reale di Scienze e Belle Lettere di Mantova (sec. XVIII)*, a cura di LORENA GRASSI e GIOVANNI RODELLA, 1993.

#### MISCELLANEA - [N.S.]

1. - *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita*, Atti del convegno (26-29 settembre 1991), 1993
2. - *Mantova e l'antico Egitto, da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi*, Atti del convegno (23-24 maggio 1992), 1994.
3. - *Storia, letteratura e Arte a Roma nel II sec. d.C.*, Atti del convegno (8-10 ottobre 1992), 1995.
4. - *Catalogo dei periodici posseduti dall'Accademia Nazionale Virgiliana*, a cura di ELISA MANERBA, 1996.
5. - *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Atti del convegno internazionale (21-24 ottobre 1993), 1998.
6. - *Cultura latina pagana fra terzo e quinto secolo dopo Cristo*, Atti del convegno (9-11 ottobre 1995), 1998.
7. - *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Atti del convegno internazionale (16-19 novembre 1994), (in preparazione).

#### Classe di Lettere e Arti

1. ETTORE PARATORE-PIERRE ANTOINE GRIMAL-ALBERTO GRILLI-GIOVANNI D'ANNA, *Quattro lezioni su Orazio*, 1993.
2. *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*. Studi di ARTURO CALZONA e LIVIO VOLPI GHIRARDINI, 1994.
3. MASSIMO ZAGGIA, *Schedario folenghiano dal 1977 al 1993*, 1994.
4. *Archeologia di un ambiente padano. S. Lorenzo di Pegognaga (Mantova)*, a cura di ANNA MARIA TAMASSIA, 1996.

#### Classe di Scienze morali

1. MARIO VAINI, *Ricerche gonzaghesche (1189-inizi sec. XV)*, 1994.

#### Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali

1. *Attualità in tema di diagnosi e terapia delle malattie allergiche*, Atti del convegno (22 ottobre 1994), 1996.

## INDICE

### ATTI

- Relazione del Presidente all'Assemblea ordinaria del 22 marzo 1997. . . . . p. 7
- Relazione del Presidente all'Assemblea ordinaria del Collegio Accademico del 22 novembre 1997 . . . . . p. 13

### MEMORIE

- Alberto Grilli, *Le streghe e il romanzo d'Apuleio* . . . . . p. 19
- Stefano Del Lungo-Stefano Maurizi, *Campus Veneris: un toponimo altomedievale in rapporto a un culto pagano nel territorio dell'antica Lavinio* . . . . . p. 29
- Alessandra Salvaggio, *Ancora sul sarcofago del generale romano del palazzo Ducale di Mantova* . . . . . p. 43
- Rodolfo Signorini, «Una figura nuda legata a un tronco»: una statuetta di bronzo dorato qui attribuita ad Andrea Mantegna (I) . . . . . p. 48
- Anthony Radcliffe, «Una figura nuda legata a un tronco»: a gilt bronze statuette here attributed to Andrea Mantegna (II) . . . . . p. 94
- Maria Giustina Grassi, *Spigolature d'archivio sull'attività didattica e artistica del pittore Giovanni Cadioli (1710-1767)* . . . . . p. 105

### LO SCHEMA CORPOREO UMANO. SEMINARIO DI STUDI . . . . . p. 121

- Giuseppe Papagno, *L'uomo e lo schema corporeo umano*. . . . . p. 127
- Attilio Zanca, *Schemi corporei e immagini cosmologiche* . . . . . p. 137
- Renato G. Mazzolini, *Dalla Concezione «costruttivista» a quella «meccanicista» del corpo umano* . . . . . p. 147
- Renato Betti, *Automi* . . . . . p. 151

### CORPO ACCADEMICO

- Cariche accademiche . . . . . p. 167
- Corpo accademico . . . . . p. 169
- Serie dei prefetti e presidenti . . . . . p. 173

Accademici defunti . . . . . p. 175

PUBBLICAZIONI

Pubblicazioni dell'Accademia . . . . . p. 181

*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 gennaio 1999  
dalla Tipografia Grassi di Mantova*

