ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA
DI SCIENZE LETTERE E ARTI

ATTI E MEMORIE

Nuova serie - Volume LXXII

MANTOVA 2004

Questo volume degli Atti e Memorie è pubblicato con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria, Divisione Editoria.

PROPRIETÀ LETTERARIA

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

ISSN: 1124-3783

A T T I

RELAZIONE DEL PRESIDENTE ALL'ASSEMBLEA ORDINARIA DEL 27 MARZO 2004

Presento, com'è doverosa consuetudine, una rassegna sistematica degli accadimenti occorsi nel 2003.

ATTIVITÀ CULTURALE

Il 10 gennaio si svolse una adunanza accademica imperniata sul tema della psicoanalisi. Intervennero i professori Paolo Pinelli, Leonardo Ancona, il dottor Giovanni Rossi e monsignor Ciro Ferrari.

Prese forma la collaborazione con l'Associazione Mathesis e con il Politecnico di Milano, sede di Mantova, per un ciclo di conferenze su «Storia e didattica nella formazione degli insegnanti di matematica». Il primo intervento ebbe luogo il 24: conferenziere il professor Carlo Marchini dell'Università di Parma. L'iniziativa proseguì fino al mese di aprile.

Il primo giorno di febbraio Alessandro Fo inaugurò l'anno accademico con la *Lectura* «Virgilio fra i moderni: Ungaretti, Caproni, Gadda e altre voci».

Il 22 febbraio l'accademico Alfonso Bosellini svolse una conferenza su «Terremoti e vulcani in Italia».

In marzo, il giorno 3, nel quadro delle celebrazioni per il 150° anniversario del sacrificio dei Martiri di Belfiore, e in occasione dell'apertura temporanea alla visita delle carceri di Castello, parlarono nella Sala Ovale il socio Maurizio Bertolotti e Luigi Sguaitzer.

Ognuno sa che la Casa Leo S. Olschki è l'editrice dei libri pubblicati dalla nostra Accademia. La nostra sede fu scelta per ospitare il 22 marzo una giornata di studio su «Editoria Scrigno di Cultura – La Casa Leo S. Olschki», per il 40° anniversario della scomparsa di Aldo Olschki. Si ebbero interventi di Alessandro Olschki, Vittore Branca, Carlo Ossola, Luigi Balsamo, Claudio Gallico, Mario Artioli, Alberto Castaldini.

Il 24 l'accademico Renato Betti tenne una lezione su «La struttura matematica della simmetria» con proiezione di un documentario sulla simmetria dei mosaici dell'Alhambra di Granada. L'iniziativa avvenne in collaborazione con la Fondazione Università di Mantova e con il Politecnico di Milano, sede di Mantova.

Trascorse l'aprile con presentazioni di pubblicazioni: il giorno 4 *Poesia* di Claudio Gallico (Mantova, Sometti, 2003) con interventi di Eristeo Banali, Alberto Cappi, Giorgio Bernardi Perini, Gian Maria Erbesato, oltre all'Autore; il 12 *Virgilio. L'epica del sentimento* (Torino, Einaudi, 2002) presentato da Alessandro Peruttelli e *Stilistica latina* di Johann Baptist Hofmann e Anton Szantir, a cura di Alfonso Traina e Renato Oniga (Bologna, Pàtron, 2002) presentato da Giorgio Bernardi Perini.

In maggio, il 17 avemmo il convegno su «La natura e il corpo» dedicato alla memoria di Attilio Zanca. Parlarono Claudio Gallico, Giuseppe Papagno,

Romolo Nouvenne, Carlo Prandi, Renato Mazzolini, Giuseppe Olmi, Paolo Tongiorgi, Bernardo Fratello, Maurizio Ripa Bonati, Lucia Tongiorgi Tomasi, Anna Brusamolin Mantovani. Collaborazione di numerosi istituti universitari: Bologna, Trento, Pisa, Padova e Parma.

Il 31 vi fu l'incontro su «Carte e musiche di Giuseppe Acerbi», in collaborazione con l'Associazione Giuseppe Acerbi di Castel Goffredo; e fu presentato il libro curato dall'accademico Roberto Navarrini *L'inventario delle Carte Acerbi nella Biblioteca Teresiana di Mantova*. Seguì un concerto di musiche di Giuseppe Acerbi.

Il 14 settembre l'Accademia ospitò la cerimonia dell'assegnazione del Premio Postumia Europa 2003 alla Fundación Andrés Segovia di Linares. L'evento terminò con esecuzioni musicali.

Il 22 ottobre fu presentato il volume di nostra edizione *Il paesaggio mantovano dalla preistoria all'età tardo romana*, curato da Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato e Sara Tammaccaro, primo della serie sul paesaggio mantovano. Presentò la professoressa Carla Giovannini dell'Università di Bologna.

In novembre, il 5 e 6, si svolse il convegno su «Il paesaggio mantovano dal XV secolo all'inizio del XVIII», terzo della serie. Relatori: Mario Vaini, Alessandro Oliani, Carlo Parmigiani, Giovanni Rodella, Carlo Togliani, Mauro Ambrosoli, Francesco Lechi, Romano Sarzi, Renzo Paolo Corritore, Mariano Vignoli, Rodolfo Signorini, Mario Chiesa, Piero Gualtierotti, Daniela Ferrari, Stefano Patuzzi, Giovanni Vareschi, Corrado Nicolini, Isabella Lazzarini, Flavio Rurale, Nicola Spazzini, Franco Cazzola.

Il giorno 8 novembre si tenne il seminario internazionale «Il contratto sulla via della codificazione europea. Giuristi italiani e francesi a confronto». Collaborazione della Associazione Henri Capitant, Gruppo Italiano, e della Fondazione dell'Avvocatura Italiana. Dopo i saluti di Claudio Gallico, Domenico Ruggerini e Ugo Operamolla, assunse la presidenza Anna De Vita; relatori Michel Grimaldi, Pier Giuseppe Monateri, Bénédecte Fauvarque Cosson, Andrea D'Angelo, Camille Spinosi, Andrea Fusaro, Denis Mazeaud, Guido Alpa.

Serafino Schiatti parlò su «La rivisitazione del pensiero e dell'opera di Vittorio Alfieri»; era il 12 novembre.

Il 19 il nuovo socio Vladimiro Bertazzoni svolse una conversazione su «Virgilio e altri poeti latini tradotti in Russia e loro influenza sulla letteratura russa». Collaborazione della Società Dante Alighieri.

Il 21 si è tenuto in Accademia un incontro di studio con i professori Carlo Benfatti, Rodolfo Rebecchi e il generale Armando Rati su «La Resistenza dei militari mantovani dopo l'8 settembre 1943».

Il 27 novembre infine l'accademico Alfonso Bosellini parlò su «La pianura del Po, origine e struttura geologica».

EDITORIA

Nei primi giorni di settembre uscì a stampa il volume degli Atti del nostro convegno su *Il Paesaggio mantovano dalla preistoria all'età tardo romana*, primo della serie prevista di cinque, finanziato dalla Fondazione Banca Agricola Mantovana.

Nello stesso periodo apparve anche il volume LXX degli «Atti e Memorie» del 2002, contenente un completo diario dell'attività accademica dell'anno e contributi di studio di Alfonso Traina, Renzo Lambertini, Mario Vaini, Isabella Lazzarini, Stefano L'Occaso, Walter Mantovani, Maurizio Bertolotti.

Volumi di imminente pubblicazione sono *Indici degli Atti e Memorie* finanziati dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali; e inoltre *Mondi Paralleli* di Alberto Castaldini, atti dei convegni su «Il latino umanistico» e sul «Paesaggio mantovano nel Medioevo», secondo della serie, finanziati dalla Fondazione Banca Agricola Mantovana.

Frattanto è continuata l'attività rivolta alla Edizione Nazionale delle Opere complete di Ippolito Nievo affidata all'Accademia dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali; e alla preparazione redazionale della pubblicazione degli Atti del convegno «Narrare la storia: dal documento al racconto» commessa all'Accademia dalla Fondazione Bellonci per l'Editore Mondadori.

I programmi editoriali per il 2004 rimangono gli «Atti e Memorie» volume LXXI, gli Atti del convegno scientifico «La natura e il corpo», e la raccolta di saggi in onore di Vittore Colorni.

NOTE DI CRONACA

Il 12 febbraio Federico Gobio fece gradito dono all'Accademia di due busti scolpiti, i quali sono esposti nella nostra sede.

Il 22 settembre la Fondazione Banca Agricola Mantovana consegnò in dono all'Accademia un fascicolo di lettere di Matteo Borsa (1751-1798), dal 1787 Segretario perpetuo della Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere, reperite nel mercato antiquario. Immesse nel nostro archivio, esse saranno oggetto di studio analitico.

Il 14 novembre lo scultore Aldo Falchi donò all'Accademia un pregevolissimo altorilievo ispirato dalla prima bucolica di Virgilio. Ne stiamo studiano un'appropriata collocazione.

L'Accademico Livio Volpi Ghirardini si è offerto di curare una scheda illustrativa del disegno di Aldo Andreani raffigurante il prospetto del Palazzo del Podestà su Piazza delle Erbe. La scheda viene a completare il deposito del disegno presso l'Accademia avvenuto durante la presidenza del professor Benedini. Il disegno col suo corredo viene donato all'Accademia da Volpi Ghirardini.

Il 28 novembre l'Accademia collaborò al seminario di studi su «Adone Nosari tra giornalismo e letteratura nella prima metà del Novecento», svolto a Gonzaga.

L'Accademia aderisce al Comitato per le celebrazioni della Resistenza per la Liberazione, che è séguito ed emanazione del Comitato per il 150° anniversario del sacrificio dei Martiri di Belfiore.

BIBLIOTECA, MUSEO, ARCHIVIO, SEGRETERIA

Gli Accademici Giorgio Bernardi Perini e Rinaldo Salvadori hanno donato alla nostra Biblioteca cospicue e importanti raccolte di volumi.

Informo che l'Accademico Anna Maria Lorenzoni ha accettato il mio invito a occuparsi del Museo dell'Accademia e dei relativi contatti con Regione Lombardia, Provincia e Comune di Mantova.

Perdura la convenzione con la Regione Lombardia, che contribuisce alla spesa per la maggior parte, per la schedatura e l'immissione dei dati librari in SBN. L'operatrice ci è fornita, come per il passato, dalla Cooperativa Charta. Si stanno schedando i fondi antichi degli autori classici. La nuova schedatura di tutti i nostri fondi librari richiederà un ulteriore lungo lavoro.

L'inserimento nel Servizio Bibliotecario Nazionale ha notevolmente incrementato le presenze in biblioteca e le richieste di prestiti interbibliotecari.

Il dottor Alberto Castaldini continua ad affidarci materiali documentari dell'Archivio di Giovanni Tassoni.

Il controllo e la preparazione redazionale delle nostre pubblicazioni sono assiduamente esercitati da Viviana Rebonato e Sara Tammaccaro. I servizi di segreteria, ricerca d'archivio e biblioteca, e assistenza al pubblico sono stati lodevolmente espletati dalle signore Viviana Rebonato, Ines Mazzola e Sara Tammaccaro. La contabilità è come sempre scrupolosamente tenuta dalla signora Natalina Carra. Segnalo anche la continua apprezzabile collaborazione dei signori Doro e Rosa Meschieri.

ACCADEMICATI

Il 29 marzo si svolsero le elezioni generali alle cariche accademiche per il seguente triennio. Risultarono eletti: presidente professor Claudio Gallico, vice presidente avvocato Domenico Ruggerini, segretario generale professor Rodolfo Signorini. Classe di Lettere e Arti: presidente professor Giorgio Bernardi Perini, vice presidente dottoressa Anna Maria Tamassia, segretario professor Ugo Bazzotti, rappresentante di classe professor Mario Artioli. Per la Classe di Scienze Morali, rispettivamente avvocato Piero Gualtierotti, professor Adalberto Genovesi, professor Roberto Navarrini. Per la Classe di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali, ingegner Livio Volpi Ghirardini, dottor Adriano Galassi, professor Walter Mantovani, ingegner Mario Pavesi.

Il 12 aprile in sostituzione del compianto dottor Adriano Galassi, fu eletto nel Collegio dei revisori dei conti monsignor Roberto Brunelli.

Il 23 e il 25 ottobre furono scrutinate le schede per l'elezione di nuovi Accademici. Sono risultati eletti: per la Classe di Scienze Morali Accademici ordinari professor Giulio Busi, professor Carlo Belfanti, Anna Maria Lorenzoni, Soci corrispondenti professor Maurizio Bertolotti, Vladimiro Bertazzoni; per la Classe di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali Soci corrispondenti professor Ledo Stefanini e professor Fabio Malavasi.

Con profondo cordoglio ricordo i nomi di coloro che oggi non sono più tra noi: il dottor Adriano Galassi, l'ingegner Mario Pavesi, la professoressa Elena Schiavi Gazzola. La loro scomparsa ci ha privato di amici, studiosi e artisti di grande valore.

ORGANICO DELL'ACCADEMIA OGGI 27 MARZO 2004

Accademici ordinari

– Classe di Lettere e Arti				
Accademici	27	su	30	
Residenti	10			
Non residenti	17			
Posti vacanti	3			
– Classe di Scienze morali				
Accademici	29	su	30	
Residenti	12			
Non residenti	17			
Posti vacanti	1			
– Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali				
Accademici	28	su	30	
Residenti	8			
Non residenti	20			
Posti vacanti	2			
Totale accademici ordinari	84	su	90	
Soprannumerari non residenti	1			

Accademici d'onore a vita

Accademici	8	su	10	

Accademici d'onore pro tempore

Accademici	8	su	10	

Soci corrispondenti

– Classe di Lettere e Arti				
Soci	19	su	20	posti vacanti 1
– Classe di Scienze morali				
Soci	17	su	20	posti vacanti 3
– Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali				
Soci	18	su	20	posti vacanti 2
Totale soci corrispondenti	54	su	60	

Nell'anno corrente 2004, oltre alle adunanze e agli incontri già effettuati, dei quali sono stati puntualmente diramati gli inviti, segnalo in particolare i tre convegni sul Diabete Mellito del 21-24 aprile, su «Alberto Cantoni. L'uomo e il letterato» dell'8 maggio, e su «Petrarca. Forme di poesia, Forme di musica» del 20-21 novembre.

La nostra attività sarà anche disseminata di conferenze come quella odierna di Giulio Busi e presentazioni di nostre pubblicazioni.

RELAZIONE DEL PRESIDENTE ALL'ASSEMBLEA ORDINARIA DEL 27 NOVEMBRE 2004

Terrò una sintetica relazione sull'attività dell'Accademia durante il corrente anno. Annuncio anzitutto l'avvenuta pubblicazione degli Atti del convegno su *Il latino nell'età dell'Umanesimo*, di *Mondi paralleli* di Alberto Castaldini, di *Una manna buona per Mantova*, studi in onore di Vittore Colorni, di *Editoria Scrigno di Cultura - La Casa Leo S. Olschki* e degli «Atti e memorie» volume LXXI.

Informo che la Regione Lombardia ha assicurato il finanziamento, contro la rimessa di 500 copie, di ciascuno dei due primi volumi di opere di Ippolito Nievo, éditi da Marsilio, in corso di stampa.

Rammento ai Consiglieri il notevole successo ottenuto dalla esecuzione dei «Concerti dell'Accademia», realizzati in vari contenitori teatrali della provincia di Mantova, grazie a finanziamenti della Fondazione della Banca Agricola Mantovana e della COGEST. Comunico altresì che è stata apprezzata la partecipazione dell'Accademia alle celebrazioni dei 1200 anni della diocesi di Mantova.

Esprimo il profondo cordoglio mio e dell'assemblea per la recente scomparsa dei signori Accademici, professor Umberto Artioli, dottor Italo Bini, e professor Cesare Mozzarelli.

Fra le recenti attività culturali ricordo la conferenza di Fabio Malavasi, Accademico virgiliano, ordinario di Genetica medica nell'Università di Torino, sul tema *Biotecnologie e oncologia umana: passato, presente e futuro.*

Il 20 novembre l'Accademia onorò Francesco Petrarca, nel settecentesimo anniversario della nascita, con una giornata di studi intitolata «Petrarca. Forme di poesia, forme di musica». Oggi stesso, il professor Giuliano Tamani presenterà il libro édito in onore del professor Vittore Colorni, *Una manna buona per Mantova.*

Comunico che l'Ente Regionale Colture e Foreste ha chiesto la collaborazione dell'Accademia per una conferenza di sensibilizzazione della cittadinanza sull'attuale situazione ambientale del territorio.

L'anno prossimo cadrà il centenario della nascita di Giovanni Tassoni e l'Accademia, che si appresta a riceverne e a conservarne l'archivio, onorerà la figura dell'insigne etnologo, studioso delle nostre tradizioni popolari, dedicandogli una giornata di studio.

Il 19 e 20 maggio 2005 si terrà il quarto convegno sul paesaggio, che tratterà il tema, *Il paesaggio mantovano dall'età delle Riforme all'Unità (1700-1866).*

Inoltre si prevede entro l'anno la pubblicazione dell'Indice degli «Atti e Memorie» e per il prossimo 2005 degli atti del convegno *La natura e il corpo* celebrato nel 2003 in memoria dello scomparso Accademico dottor Attilio Zanca.

M E M O R I E

PAOLO BERTELLI

IL SANTUARIO DELLA BEATA VERGINE DELLE GRAZIE: INEDITI PERCORSI STORICI E DEVOZIONALI ALLA LUCE DEI RECENTI RESTAURI[1]

Cura pietosa, e religioso affetto
ti move a trar dal oscur ombre antiche
de gli anni, alte memorie al Ciel amiche
del Tempio in riva al Mincio a MARIA eletto
Horatio Navazzotti, 1603

Un Dio nascosto veglia il cielo di Grazie. Può sembrare incredibile, ma proprio nel Santuario mantovano più amato e visitato dai fedeli esiste qualcosa che è sfuggito all'occhio dei più. Ci eravamo sempre chiesti cosa esattamente fosse l'aura dorata che occhieggia sull'arco trionfale all'interno del tempio, quasi un punto giallastro che, dopo aver trovato un luogo di osservazione favorevole, si svela come parte della figura di un Dio Padre circondato da schiere angeliche, imma-

[1] Nel lungo periodo di studio del Santuario di Grazie che ha portato a questo saggio e ad altri risultati sono state numerose le persone nei confronti delle quali ci sentiamo in debito. Un ringraziamento è d'obbligo al delegato vescovile ai beni culturali mons. Giancarlo Manzoli, disponibile e accorto consigliere, come pure a tutto il personale dell'Archivio Storico Diocesano di Mantova; a Daniela Ferrari, direttrice, e a tutto il personale dell'Archivio di Stato di Mantova; a Giuliana Algeri, soprintendente al Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico per le province di Mantova, Cremona e Brescia, nonché a mons. Antonio Tassi, rettore del santuario. Un grazie di cuore va anche agli storici e studiosi Renato Berzaghi, Marinella Bottoli, Adalberto Genovesi, Renzo Margonari, Olga Pujmanová, Roberto Ronchini, Sara Tammaccaro, mons. Roberto Brunelli, e don Stefano Siliberti per i loro importanti apporti. Per la loro disponibilità esprimo riconoscenza a don Sergio Morandi, parroco di Santa Maria Annunziata di Ponte Nossa (Bg), don Giovanni Braghin, parroco di Santa Fiora (Gr); a Laura Marazzi, responsabile del Museo 'Baroffio' del Sacro Monte di Varese, a Roberta Salmaso del Civico Museo di Scienze Naturali di Verona, a Sergio Prevedello di Montebelluna, restauratore del coccodrillo del Santuario di Grazie. Gratitudine particolare e profonda riconoscenza sono da attribuire ai restauratori Sebastiano e Alessandro Genovesi, insieme al loro gruppo di operatori, per l'intelligente generosità manifestata e per l'intervento da loro svolto sull'impalcato, attento e competente. Ancora grazie a Marco Pettenati, che mi ha 'aiutato a sapere', ad Alberto Givanni, per la ricca campagna fotografica e per le comuni passioni, e allo storico dell'arte Stefano L'Occaso, che ha letto il manoscritto del presente contributo, prodigo di preziosi consigli. Un ultimo pensiero per Paola Artoni, che ha indagato attentamente gli archivi e che condivide con noi l'attenzione per il santuario.

gine purtroppo in parte mutila (a causa dei numerosi interventi che si sono susseguiti sulla struttura interna del santuario) e in parte occultata dall'architettura lignea ad arco che si accosta alla muratura, antica memoria dell'impalcato ligneo un tempo anche qui presente. Un lacerto significativo dell'originaria decorazione interna dell'edificio che, come vedremo, può rivelare ancora più d'un motivo d'interesse. Numerosi infatti sono gli spunti inediti relativi sia agli interventi pittorici murari, sia all'affascinante struttura lignea, recentemente restaurata dagli esperti operatori della ditta Genovesi di Porto Mantovano.[2] A queste memorie, fino a ora sconosciute, dell'antica decorazione del santuario, sono dedicate le seguenti note.

1. IL 'DIO PADRE' SULL'ARCO TRIONFALE: IL PRIMO MAESTRO DI GRAZIE

Se solo da una posizione assai favorevole[3] è possibile scorgere la figura del *Padre Eterno e le gerarchie angeliche* che l'attorniano, anche da terra sono visibili (ai lati dall'arco trionfale, appena sopra le piccole statue del secondo ordine) le architetture dipinte che scendono lungo i lati, segnate da uno schematismo lineare, con campiture regolari segnate in rosso e verde, assai geometrizzate.[4]

L'affresco oggi compare mutilo, in parte nascosto dall'arco ligneo,[5] in una parte più consistente obliterato dal rimaneggiamento rinascimentale dell'arco trionfale. È lecito ipotizzare, ripercorrendo la struttura architettonica e le vicende storiche del Santuario, che l'arcata possedesse in origine una forma ogivale. I rifacimenti successivi che portarono all'attuale sistemazione del presbiterio implicarono una consistente riduzione

---

[2] La ditta 'Sebastiano Genovesi Restauri' di Porto Mantovano ha avuto l'onore di operare il restauro dell'intero impalcato ligneo del Santuario nel corso dell'anno 2000. I lavori sono stati condotti dall'omonimo titolare in collaborazione col fratello Alessandro e l'intera *équipe* grazie all'intelligente mecenatismo del committente, la 'Lubiam' di Mantova, che ha fornito i mezzi per realizzare questa possibilità grandiosa.

[3] Praticamente dall'ingresso del Santuario, all'altezza della cantoria dell'organo.

[4] Con le parole dei restauratori: «Ci ha colpito il fatto che qui l'affresco sia stato eseguito in maniera 'strana'. È infatti bordato con pesanti linee nere, senza ombre, simili per certi versi alla decorazione delle vele del soffitto che sono però state ridipinte nell'Ottocento».

[5] Reminiscenza di fatto della precedente struttura dell'impalcato che fino ai restauri del primo Novecento correva anche sull'arco trionfale con piccole nicchie e figure. L'antica sistemazione è ben visibile nella famosa vista della navata, opera di Marco Moro (1850 ca.).

dell'arco trionfale stesso, che perse le originarie dimensioni e, con esse, con grande probabilità anche la primitiva foggia gotica ad arco acuto per assumere quella attuale a tutto sesto.

Esaminiamo dunque l'antico dipinto, fino a questo momento rimasto inedito.[6] La parte centrale dell'affresco, compresa tra l'arcata in legno e le volte affrescate, è coronata da un'ampia fascia dove, inserita nei consueti motivi geometrici,[7] si sviluppa la peculiare ornamentazione floreale.[8] In

---

[6] Di questa scoperta è stata data notizia brevemente su un quotidiano locale e su un periodico dell'associazione di volontariato culturale di Mantova. Cfr. P. Bertelli, *Rivelazioni alle Grazie: ecco gli affreschi nascosti*, nel quotidiano «La Voce di Mantova», domenica 4 febbraio 2001, p. 17, e P. Bertelli, *Rivelazioni nel Santuario di Grazie. Un inedito Dio Padre individuato nella basilica*, «La Reggia. Giornale della Società per il Palazzo Ducale fondato da Luigi Pescasio», anno IX, 1, marzo 2001, p. 2.

[7] Il modulo contempla il susseguirsi di tre fiori: uno rivolto a sinistra, uno di prospetto, uno rivolto a destra. Dei fiori agli estremi sono visibili le corolle tricolori, lo stelo e due foglie; caratteristica di quello centrale è la presenza di otto petali (seguendo la decorazione lungo l'arco si nota come si alternino il bianco, il viola e l'azzurro, mentre quello al vertice della decorazione, immediatamente al di sopra del Dio Padre, appare candido). Il tutto è compreso in una cornice che agli estremi (in corrispondenza dei fiori laterali) termina con una punta ad angolo retto. Tra un modulo e l'altro, ossia nel punto in cui s'affrontano i vertici esterni di due cornici contigue, fungono da elementi di separazione due triangoli isosceli, disposti a clessidra, che si accampano negli spazi lasciati liberi dalle cornici. I triangoli appaiono di colore ocra, caratterizzati al loro interno da un punto scuro, posto al centro, e da tre triangoli più piccoli, orientati verso i vertici.

[8] Questo tipo di decorazione è uno dei *leit-motiv* del santuario ed è presente, ad esempio, anche sulle altre pareti (sempre utilizzato come cornice) o, con grande valenza simbolica (e limitato a una sola specie presentata in una diversa composizione), sulle ampie vele del soffitto. Sembra comunque necessario sottolineare (notando come molti autori abbiano – anche in tempi assai recenti – in realtà confuso i diversi fiori che appaiono con dissimili fattezze nelle raffigurazioni mantovane) la formale differenza tra la 'classica' immagine della calendula (assai meno probabile è, come vedremo, che si tratti di margherita), che compare agli estremi di ogni modulo nel fregio qui descritto, e il fiore collocato al suo centro e che ritorna, ad esempio, sulle volte del santuario o al centro della composizione affrescata nel fregio della casa di Vicolo Bonacolsi in Mantova. A questo proposito Premazzi già negli anni Cinquanta del Novecento richiamava alla memoria i fiori di loto e la *Nimphea Alba* (cfr. C. Premazzi, *Il santuario di Santa Maria delle Grazie presso Mantova*, Mantova, Alce, 1954, p. 38). Oltremodo interessante è comunque questo riferimento alla decorazione che si sviluppa lungo la scala e negli ambienti a essa adiacenti della casa in vicolo Bonacolsi 6 (cfr. E. Marani, *Mantova. Le arti*, II, tomo I, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1961, p. 24; Id., *Vie e piazze di Mantova (analisi di un centro storico). 28 BONACOLSI (vicolo -)*, «Civiltà Mantovana», III, 14, 1968, pp. 122-126). In questo caso la raffigurazione riporta gli stessi elementi, impreziositi degli stemmi Gonzaga e Uberti (famiglia che fu proprietaria dell'immobile). Chiara Tellini Perina in un suo attento contributo (C. Tellini Perina, *Una decorazione tardogotica mantovana*, in Y. Arslan, *Una scuola di storici dell'arte*, Venezia, Tipolitografia Armena, 1985, pp. 210-216) riconosce in tale decorazione il cardo «[...] colorato a zone concentriche di verde, bianco e rosso» e la calendula o fiorrancio «riscontrato nella decorazione della sala pisanelliana da Ilaria Toesca». A quest'ultima (I. Toesca, *Lancaster e Gonzaga: il fregio della sala del Pisa-*

nello nel Palazzo Ducale di Mantova, «Civiltà Mantovana», VII, 42, 1973, pp. 361-377; *A frieze by Pisanello*, «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 210-215) si deve l'ipotesi che il fiore presente nel fregio in Palazzo Ducale sia un riferimento alla famosa divisa dei Lancaster, il collare detto delle 'Esse': a una 's' gotica rimanda la forma delle foglie; inoltre il nome francese del fiore suona 'souci', nome iniziante per 's'. Sempre alla Toesca si rimanda (I. TOESCA, *Altre osservazioni in margine alle pitture del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Civiltà Mantovana», XI, 65-66, 1977, pp. 349-376) per l'indicazione di altri esempi di calendule che appaiono nel ciclo pisanelliano, come pure della presenza, sulle gualdrappe dei cavalli, di un altro fiore, la 'calta' (*Caltha palustris*, L.) che è detta, in francese, *souci d'eau*, assai simile nel nome (non nella forma) alla calendula e, allo stesso modo, capace di orientarsi verso il sole (una sorta di 'girasole') durante le diverse ore del giorno. Convincente è poi l'interpretazione avanzata da Chiara Tellini Perina nel già citato contributo, legata sia alla 'calendula' come emblema gonzaghesco, sia come simbolismo celante un riferimento al 'sans-souci' o «al principe giusto, magnanimo se pur severo». Per quanto riguarda l'interpretazione araldica del fiore interpretato come 'calendula' piace ricordare anzitutto un interessante (ma pressoché dimenticato) studio di G. GEROLA, *Vecchie insegne di casa Gonzaga*, «Archivio Storico Lombardo», s. V, XLV, 1918, pp. 97-110. Nel suo contributo Gerola, partendo dalle sale dell'Appartamento Vedovile di Isabella d'Este, individua diverse altre collocazioni di tale decorazione nonché avanza numerosi tentativi di identificazione (dal già citato cardo al papavero, al convolvolo e al fiore di cappero). Si rimanda inoltre a: I. TOESCA, *Postilla a proposito di un fiore*, «Civiltà Mantovana», XII, 71-72, 1978, pp. 233-236; M. PALVARINI, *A proposito di calendule, anzi di margherite*, «Quadrante Padano», IV, 2 (giugno 1983), pp. 35-36; G. MALACARNE, *Araldica Gonzaghesca*, Modena, Il Bulino, 1992, p. 48; R. SIGNORINI, *Aenigmata. "Disegni d'arme e d'amore" ossia imprese e motti su medaglie e monete di prìncipi Gonzaga e di tre personaggi coevi*, in *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. La collezione della Banca Agricola Mantovana – Il Stemmi imprese e motti gonzagheschi, Francesco I Gonzaga – V. Margherita*, Milano, Electa, 1996, pp. 52-54. Si ricorda, inoltre, la presenza della decorazione a 'calendule' sulle pareti del cortile interno di palazzo Valenti in corso Vittorio Emanuele. In Palazzo Ducale un esempio di grandi dimensioni di questa decorazione floreale (un grande fiore dalla corolla multicolore) lo si ritrova affrescato nel Camerino in testa alla loggia al piano terra nella zona di Santa Croce, nel complesso dell'Appartamento Vedovile di Isabella d'Este, in un ambiente recentemente riconosciuto come parte dell'antico Appartamento di Paola Malatesta (per l'identificazione dell'appartamento si veda S. L'OCCASO, *Gli edifici medievali. Le decorazioni pittoriche*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova, Sometti, 2003, pp. 53-62). Paccagnini, inoltre, collegava il «fiore araldico dei Gonzaga» anche a corolle quadrilobe che si ritrovano in alcune chiavi di volta provenienti dalla chiesa di San Francesco e dal Palazzo Ducale. Cfr.: G. PACCAGNINI, *Pisanello alla corte dei Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 1972), Milano, Electa, 1972, p. 25. Si noti però come, accanto a una interpretazione botanica, possa essere plausibile una lettura alchemica di tali 'fiori', che, invero, paiono mostrare anche una natura minerale, quasi fossero rappresentazione di pietre emananti baluginii colorati. Segnaliamo inoltre – cosa che ci pare passata finora sotto silenzio – che le decorazioni della volta sono siglate, probabilmente da chi ha eseguito l'ultima ridipintura del motivo ornamentale a fiori e tralci. L'attento osservatore che esamini, relativamente alla prima campata appena oltre l'ingresso al Tempio, la vela rivolta verso il lato sinistro dell'impalcato potrà infatti scorgere nei pressi del girale rivolto all'abside le sigle (almeno 4) di altrettanti ignoti operatori che intervennero sulla volta in epoca moderna. Immediatamente sotto il fiore maggiore, verso il muro esterno dell'edificio, è la sigla 'BG', mentre altri tre monogrammi compaiono nelle immediate vicinanze o sul fiore stesso: 'EM' sulla corolla del fiore, proprio in corrispondenza della fascia mediana più chiara, 'ES' e 'MS' (quest'ultima cifra con la lettera 'S' rovesciata) affiancati immediatamente oltre il bordo esterno dei petali, sul lato rivolto all'abside.

[9] Si veda, ad esempio, la decorazione dell'abbazia di Sant'Alberto di Butrio a Varzi (Pavia), con particolare attenzione agli affreschi che ornano gli archi e che rivelano un motivo a 'calendule / margherite' assai simile a quello utilizzato a Grazie (un'immagine recente si trova in M. DE BIASI, *Abbazie e santuari in Lombardia*, Milano, 2002, fotografia n. 152). Più rozze, ma comunque significative, sono le 'calendule / margherite' che compaiono nelle decorazioni di Castel-

questa sede accenniamo soltanto, relativamente ai fiori che caratterizzano la presente decorazione, a come tale tipologia ornamentale venga da più fonti indicata come tipica e distintiva del santuario (anche in relazione ai significati araldici e alchemici), ma risulti di fatto presente anche in altri luoghi di culto del nord d'Italia nel periodo di tempo considerato.[9] Al di sotto di questa cornice floreale si affaccia invece il cielo, popolato dagli angeli (e il colore prevalente è un antico porpora) tratteggiati appena dalle bianche lumeggiature che delineano le ali e i visi. I tratti somatici, praticamente invisibili da terra a occhio nudo, si rivelano piuttosto rozzi, abbozzati in maniera funzionale alla situazione prospettica. Molti visi infatti appaiono, a un più accorto esame, composti in maniera frettolosa e imprecisa, altri (come il primo alla sinistra della composizione) si palesano discretamente accorti, delineati con una maggiore attenzione ai tratti somatici, alle sfumature dell'incarnato, all'anatomia.[10] Assai più attente sembrano essere le figure a destra del Padre e seminascoste dalla trabeazione. Rivelano infatti una diligente ricerca per quanto riguarda le capigliature, ma la sommità del loro capo è la sola porzione di affresco visibile. Ai lati delle schiere angeliche appaiono delle coloratissime 'ghirlande' in viola, azzurro e giallo che sembrano contenere la volta celeste delineando il consueto motivo della 'nuvola'.[11]

Al centro ecco il Dio Padre, figura imponente e qualitativamente più elevata rispetto al resto della composizione. Il capo è visibile solo dalla regione zigomatica in su. Sotto la grande aureola (probabilmente a pastiglia, come quelle degli angeli sullo sfondo), verosimilmente decorata con foglia d'oro e contornata da un ampio segno più scuro, si sviluppa il

---

pietra a Calliano (Trento), opera dei Sacchetto collocata intorno alla metà del Quattrocento (Vedi N. Rasmo, *La pittura in Valdadige nel Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, Milano, 1987, p. 103, fig. 135).

[10] Questo differente trattamento e l'accentuata caratterizzazione ci inducono ad avanzare – in via dubitativa e relativamente alla prima figura angelica nell'angolo sinistro della composizione – l'ipotesi di un'eventuale caricatura – ritratto, o forse di un autoritratto dell'ignoto artista. Peraltro la profonda differenza qualitativa tra questi angeli e il Dio Padre lascia intuire la probabile presenza di mani distinte.

[11] Tale decorazione viene usualmente letta come rappresentazione della nuvola, forse derivante dal 'chi' cinese medievale, e pare diffusa in Occidente sin dal '200 dove veniva solitamente usata per teofanie, ruote cosmografiche e semplici aureole. Vedi J. Baltrusaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1973, pp. 271-273.

capo dell'Eterno Padre.[12] I capelli, bianchi, compongono quasi un casco sul quale si distinguono le ciocche. Queste scendono verso le spalle in ampie volute, un ciuffo cade a 's' lungo la zona temporale destra, mentre ben distinguibile è una sorta di treccia composta da due ciocche che si alternano e che scorrono sulla spalla destra (alla sinistra per l'osservatore) con ampio andamento sinuoso. Purtroppo tale zona del viso è interessata da un'ampia caduta di colore che in parte compromette la leggibilità. Il volto del Padre è regolare, la fronte solcata da incise rughe. Le sopracciglia sono candide, in rilievo sono lo zigomo, accentuato da una caratteristica lumeggiatura ad arco, posta al di sotto dell'orbita oculare, rimarcata da una ombreggiatura, e il naso, la cui punta sembra resa invisibile da una caduta della pellicola pittorica. Il viso è rivolto verso il lato destro della composizione. Si tratta di un caso, o significativo può essere il fatto che proprio *in cornu epistulae*, nell'ultima cappella a destra della navata, era collocata la sacra immagine della Madonna delle Grazie poi traslata nel sontuoso altare marmoreo nel centro del presbiterio?

L'iconografia ritrovata

Quale potrebbe essere stata l'esatta iconografia dell'affresco? Tracce significative potrebbero risultare le schiere angeliche e la direzione dello sguardo dell'Eterno Padre, rivolto non alla navata ma verso un punto all'interno della composizione stessa. Dall'analisi comparata di opere d'arte e decorazioni parietali svolte in ambienti e collocazioni assimilabili a quelli del Santuario della Beata Vergine delle Grazie emergono convincenti ipotesi interpretative, relative all'affresco in questione e alle originarie decorazioni della più antica abside.

Uno sguardo alla decorazione dell'arco trionfale di Grazie e il suo confronto sinottico con quanto tuttora visibile presso altri santuari o luoghi di culto (anche, come vedremo, mantovani), sembrerebbe indicare come estremamente plausibile una lettura dei lacerti i questione come *Dio*

---

[12] Il modulo dell'aureola del Dio Padre si compone, dall'esterno all'interno, di due file di globi, di una di fuseruole orientate radialmente, di una terza fascia a globi e di una seconda a fuseruole radiali. Più semplici quelle degli angeli, che vedono i globi all'esterno e le fuseruole all'interno.

Padre e l'Annunciazione. Il Padre Eterno dipinto al culmine dell'arco, circondato dalle schiere angeliche, appare rivolto verso l'imposta destra dell'arco stesso, dove verosimilmente era raffigurata la *Madonna annunciata*, e nella stessa direzione in cui era l'antica cappella della *Mater Gratiae*, dove un tempo era collocata l'immagine miracolosa oggi inserita nell'altare maggiore. Ben si spiegherebbero, in questo modo, i lacerti con tracce d'architetture, che evidentemente incorniciavano la *Madonna* e, specularmente opposto, *l'Angelo annunciante*.

I lacerti sul lato destro dell'arco trionfale, dove doveva essere la Madonna annunciata, lasciano intravedere una costruzione di foggia goticheggiante. Al di sotto di una stretta lama di cielo appare una trabeazione ocra sotto la quale si sviluppa un'apertura arcuata o polilobata (probabilmente trilobata). La struttura di questa loggetta è sui toni del rosa, rimarcata da una fascia appena più scura. All'estremità destra dell'architettura compare un semplice capitello ocra, a sua volta sorretto da un pilastro verdastro. Alla destra del sostegno è un'ampia zona porpora distinta da una verde con una fascia orizzontale ocra. All'estremità un'ampia regione rosa contraddistinta da filetti verticali e da (si direbbe) un plinto ocra conclude la costruzione.

Allo stesso modo la parte sinistra dell'arco rivela una struttura simile a questa appena descritta, sembrerebbe in marmo bianco, con una riquadratura, e appoggiata su un plinto caratterizzato dai toni verde acqua. Appena al di sopra, alla destra di questa parte di costruzione, si intuisce un'area porpora sormontata da una azzurra e da essa divisa con una fascia imitante un elemento architettonico orizzontale pure verde-azzurra. Purtroppo questa parte della decorazione appare maggiormente intaccata dalle manomissioni cinquecentesche e non sembra rivelare altre tracce. L'insieme appare comunque sufficiente per indovinare in questo spazio l'antica presenza dell'angelo annunciante. Si noti, peraltro, come le scarne tracce degli elementi architettonici e i colori impiegati sembrino richiamare analoghi esempi d'area nordica-veneta tra Tre e Quattrocento.

La decorazione qui descritta si rivela tipica dell'arco trionfale dell'altare maggiore, o di una cappella importante, tra Medioevo e Rinascimento. Numerosi sono gli esempi riguardanti questo modello. Ci limiteremo pertanto a segnalarne alcuni relativi al territorio mantovano o alle sue immediate vicinanze, qualora risultino significativi per iconografia e collocazione temporale.

Riferimenti eloquenti possono essere quelli dell'Oratorio della San-

tissima Trinità in Olfino di Monzambano,[13] di Valverde di San Benedetto Po[14] o, rimanendo in territori prossimi al Mantovano, quello del Santuario della Madonna del Carmine di San Felice del Benaco (Brescia), dove *l'Annunciazione alla presenza del Dio Padre* non compare sull'arco trionfale che immette all'abside ma su quello che introduce alla cappella della Crocefissione.[15]

Una lettura più complessa e articolata dell'intera zona presbiteriale e absidale del santuario di Grazie può derivare dall'attenta osservazione della decorazione che compare nella chiesa dei Cambonelli nei pressi di Mariana Mantovana.[16] L'adornamento dell'arco trionfale del piccolo luogo di culto rivela, infatti, al centro un canuto *Dio Padre*, rivolto alla destra dell'osservatore, verso la *Madonna annunciata*, in direzione della quale si muove la *colomba dello Spirito Santo* e alla quale fa da *pendant* l'*Angelo annunciante*, collocato alla sinistra dell'arco stesso. Tali affreschi, peraltro risalenti alla metà del XVI secolo,[17] iconograficamente si rivelano come un efficace riferimento per i dipinti del santuario. Il catino absidale palesa, inoltre, un ampio dipinto raffigurante *l'Incoronazione della Vergine*, coevo alla precedente *Annunciazione*, capace di svelare

---

[13] Cfr. *Arte e devozione popolare nel territorio di Monzambano. III – L'Oratorio della S.S. Trinità*, a cura di P. Saccoman, Monzambano, Biblioteca Comunale, 1999, pp. 39-45 e 104-105; F. De Leonardis, *Paolo da Caylina il Giovane, le opere*, in *Paolo da Caylina il Giovane e la bottega dei da Caylina nel panorama artistico bresciano fra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di P. V. Bagni Redone, catalogo della mostra, Villa Carcina (Brescia), Comune di Villa Carcina, 2003, pp. 66-69, scheda 9.

[14] Il ciclo di affreschi risale a intorno alla metà del Quattrocento ed è stato oggetto di studio in tempi relativamente recenti in P. Piva, *Il "Maestro del 1449" alias "Maestro di Valverde". Pittura tardogotica nell'Abbazia di Polirone*, «Civiltà Mantovana», s. III, XXVIII, 8, 1993, pp. 19-43. Si noti però che lo storico tratta assai marginalmente l'*Annunciazione* dell'estradosso dedicando la sua attenzione alla decorazione del catino absidale.

[15] Cfr. S.M. Pizzol, *Santuario della Madonna del Carmine Regina della Valtensi in S. Felice del Benaco (Bs). Guida storico-artistica*, s.l., 1977, pp. 64-66; *Guida al Santuario del Carmine*, Brescia, Vannini, 1991, pp. 56-57. Si noti inoltre che un'*Annunciazione alla presenza di Dio Padre* compare al culmine della parete di fondo dell'abside (e non sull'arco di trionfo), a coronare il simulacro della Madonna del Carmelo al quale è consacrato il santuario. Per inciso si ricordano i forti legami presenti tra i Gonzaga e il santuario del Carmine di San Felice.

[16] Cfr. *I Cambonelli di Mariana*, Mariana Mantovana, Comune di Mariana, 1999, pp. 32-34, immagini 46 e 47 (quest'ultima è stata erroneamente riportata in maniera speculare).

[17] Vedi: *I Cambonelli di Mariana*, cit., p. 21.

nuovi riscontri con Grazie. Questo soggetto[18] ben si intona teologicamente alla dignità del Santuario di Grazie, ove compare nella lunetta al centro dell'abside, che a sua volta è circondata da altre quattro raffiguranti personaggi dell'Antico Testamento. Si tratta di una decorazione molto più tarda, d'ambito giuliesco, ma nulla vieta che nel corso della risistemazione absidale avvenuta nei primi decenni del Cinquecento si sia riproposta in forme moderne un'iconografia già presente, obliterata e dal tempo e dai lavori che portarono alla forme e alle decorazioni oggi visibili.

Tale rifacimento cinquecentesco ben si potrebbe conciliare, inoltre, con il parziale smantellamento del primitivo e più ampio arco trionfale, attraverso l'ampliamento e la risagomatura della luce verso l'abside. A questo proposito ricordiamo come le fonti rammentino almeno tre interventi di ristrutturazione della zona presbiteriale, il primo dei quali ebbe appunto luogo intorno al 1530.[19] Potrebbe pertanto essere plausibile l'ipotesi che vedrebbe affermarsi, proprio nel momento in cui venne rifatta la decorazione dell'abside, la volontà di ricuperare un'iconografia rilevante nello spirito mariano del Tempio.[20] Secondo questa congettura (che, pur

---

[18] L'iconografia usualmente vede Maria incoronata da Cristo. Assai più rara (ma comunque attestata, soprattutto in ambito quattrocentesco) è la presenza di Dio Padre senza le altre persone della Trinità. Indicativa potrebbe inoltre essere l'osservazione di come vennero distribuiti i soggetti all'interno dei polittici tre-quattrocenteschi. Spesso, infatti, l'*Annunciazione* si accampa nelle tavole o nei pinnacoli laterali, mentre al centro, nei complessi di soggetto mariano dedicati a tali festività, trovano luogo *l'Assunzione* e l'*Incoronazione*. Talora si può riscontrare anche la presenza contemporanea dell'intero repertorio mariano, con l'*Annunciazione* disposta lateralmente e, al centro, l'*Assunzione* sormontata dall'*Incoronazione*: valga per tutti l'esempio emblematico (ma non certo esaustivo) del *Polittico dell'Assunzione* di Taddeo di Bartolo (1401, Montepulciano, Siena, duomo). È questa una splendida sineddoche di quanto narrato in diversi tempi nella zona presbiteriale-absidale di Grazie (e infatti – ribadiamo – l'*Annunciazione* risale al primo Quattrocento, l'*Incoronazione* si colloca negli anni Venti del Cinquecento; la tela con l'*Assunzione* risale alla metà del XVI secolo). Per un *excursus* sui polittici e sui dipinti da altare tra Trecento e Quattrocento rammentiamo il volume di A. CHASTEL, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano 1993.

[19] Valga per tutti R. MARGONARI, *Origine del Santuario e vicende del complesso conventuale*, in R. MARGONARI, A. ZANCA, *Il santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova. Storia e interpretazione di un raro complesso votivo*, Mantova, Gizeta, 1973, p. 52. Lo studioso ricorda i rifacimenti del 1530 e del 1620, sempre curati dalla famiglia Delfini, e quello del 1646 voluto da Maria Gonzaga. Per quanto riguarda il primo intervento sembra che l'intera abside sia stata riplasmata e che il presbiterio abbia assunto l'attuale foggia poligonale, «forse giuliesca», prima del 1530.

[20] Cfr. R. BRUNELLI, *Il volto materno di Dio. I segni della fede tra passato e futuro*, in *Santa Maria delle Grazie, Sei secoli mantovani di arte storia e devozione*, Mantova, Sometti, 1999, p. 22.

rinfrancata da riscontri storici, artistici e liturgici, non è al momento avallata da documenti o testimonianze) a causa della ristrutturazione della zona presbiteriale, una preesistente *Incoronazione della Vergine* trovò nuovo luogo e nuova veste nella lunetta centrale dell'abside, mentre l'*Annunciazione* sull'arco trionfale, in parte mutilata dall'ampliamento della luce dell'arco stesso (e per questo motivo né fruibile né riproponibile), venne coperta dall'impalcato ligneo che si andava montando[21] e che, in questo punto, fu discutibilmente rimosso a inizio Novecento svelando l'antico e inedito affresco.[22]

Purtroppo, allo stato attuale delle ricerche documentarie, non molto sembra potersi dire relativamente né intorno all'autore del *Dio Padre* e delle parti sopravvissute *dell'Annunciazione* né di una precisa datazione. In questa sede proponiamo di chiamare l'artista in questione come Primo Maestro di Grazie o Maestro dell'Arco Trionfale. La datazione proposta si circoscrive alla prima metà del XV secolo. A nostro giudizio sarebbe

---

Trattando delle figure giuliesche delle cinque lunette absidali don Brunelli afferma che «Quattro profeti - scrittori dell'Antico Testamento reggono nastri con citazioni comprendenti il sostantivo "corona" o il verbo "incoronare": da intendere perciò come preannunci di quanto è raffigurato nella lunetta centrale, l'incoronazione di Maria da parte di Dio Padre. Nella sommità terminale del tempio è così presentata la Vergine, assunta in cielo e glorificata: immagine quanto mai pertinente, se si connette da un lato alla festa patronale del santuario, quella del 15 agosto in cui si celebra l'Assunzione di Maria, e dall'altro al *titolo* del santuario stesso: la Madonna può intercedere per la concessione delle grazie divine proprio perché Dio l'ha incondizionatamente approvata, elevandola accanto a sé». E ancora, a pagina 23: «Il santuario *delle grazie*, dunque, primariamente come segno *della grazia*, cioè della gratuita benevolenza divina, che vuole al sicuro con sé tutti gli uomini ancora in terra, "peregrinanti" (e tale loro condizione trova espressione simbolica proprio nel loro "peregrinare" al santuario). Allo scopo elargisce i mezzi occorrenti, compresi, quando Dio li riconosca utili al fine ultimo, gli aiuti richiesti dai fedeli, a Lui presentati per le mani di Maria. In questa luce si comprende perché la festa propria del santuario mantovano coincide con quella dell'Assunta: di là dov'è stata chiamata, da presso Dio, Maria può dispiegare appieno la sua funzione materna». Brunelli quindi traccia attraverso le molteplici immagini mariane (che compongono «quasi un trattato di teologia mariana») un percorso che ha inizio dalla lunetta sopra l'ingresso al santuario, la *Madonna col Bambino tra gli angeli*, l'icona della *Mater gratiae, mater misericordiae* ora collocata sull'altare maggiore e la lunetta absidale con l'*Incoronazione*: tre momenti 'gloriosi', di cui l'ultimo è il compimento e la piena realizzazione.

[21] Cfr. R. Margonari, *Origine del Santuario*, cit., p. 54 e immagine 71: le 'colonnette' con le piccole statue polimateriche che ricoprivano l'affresco vennero «tolte nei primi del Novecento per ricuperare un insignificante ornamento affrescato di comunissima fattura», evidentemente riferendosi alle architetture dipinte ai lati dell'arco di accesso al presbiterio.

[22] Memoria dell'antica struttura lignea rimane nella veduta di Marco Moro o in alcune fotografie risalenti a fine Ottocento o all'inizio del secolo successivo (vedi nota 5).

plausibile delimitare un arco temporale ancor più ristretto, limitato ai primi decenni del Quattrocento e da porre in relazione ai lavori che hanno permesso la consacrazione del santuario nel 1406.

Per quanto riguarda l'identità del Primo Maestro di Grazie non appare fuori luogo ipotizzare un pittore locale di non elevatissima qualità affiancato dalla bottega. Il fervido clima tardogotico dell'età di Francesco I Gonzaga e di Gianfrancesco (la cui ricchezza appare oggi ridotta a ben poca cosa) rivela qui un'unitarietà di intenti tra architettura e decorazione. Quest'ultima, in particolare, sembra aver appieno metabolizzato la lezione di Guariento, Altichiero e dei grandi maestri padano-veneti del quattordicesimo secolo, nonché seguire alcuni spunti che paiono non lontani dal Maestro della Strage degli Innocenti (operante a Terlan/Terlano, località a pochi chilometri da Bolzano, intorno al 1407)[23] e, in senso più ampio, dalla 'Scuola di Bolzano' che si sviluppò in un momento immediatamente precedente all'esecuzione del ciclo pittorico di Grazie. Sarebbe infine prezioso per comprendere le origini del ciclo d'affreschi, interpretare definitivamente la scritta presente sul cartiglio visibile all'imposta destra

---

[23] Vedi L. ANDERGASSEN, *Kunst in Terlan*, Terlan/Terlano 1996. L. ANDERGASSEN, *Forma e sviluppo dell'altare a portelle* in *Michael Pacher. Genesi e funzione dell'altare a portelle in Tirolo*, in *Michael Pacher e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Abbazia di Novacella, 25 luglio-31 ottobre 1998), Bolzano, 1998, pp. 47-69. T. FRANCO, *Tra Padova, Verona e le Alpi: sviluppi nella pittura del secondo Trecento*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, catalogo della mostra (Bolzano, 29 aprile – 23 luglio 2000), Trento, 2000, pp. 149-165. Fondamentale per la comprensione dell'ambiente è il volume *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio e Museo Diocesano Tridentino, 20 luglio-20 ottobre 2002), Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2002, in particolare si esaminino i saggi di L. Andergassen e di E. Chini. Più datato è il contributo di N. RASMO, *La pittura in Valdadige nel Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, cit., che, però, ben ricorda come, dopo la conquista di Padova e Verona da parte della Repubblica di Venezia (1405), il ducato d'Austria nel 1407 s'impadronì, come risposta difensiva, del principato vescovile di Trento, bloccando di fatto la Valle dell'Adige. Tale situazione di *impasse* frenò successivamente il dialogo tra i maestri d'Oltralpe e i pittori italiani, implicando la riduzione qualitativa nella produzione d'area bolzanina. Viene da chiedersi se questa congiuntura politica possa aver in qualche modo stimolato l'abbandono o lo spostamento dall'area atesina di qualche maestro nordico che possa aver influenzato direttamente o indirettamente il maestro attivo nel complesso di Grazie. I rapporti tra Mantova e il Trentino sembrano comunque piuttosto saldi nel periodo considerato: è attestata la presenza di Stefano di Jean d'Arbois nella città dei Gonzaga intorno al 1394 e nel Trentino negli anni Trenta del Quattrocento, come pure quella di un Giorgio di Jacopo da Riva del Garda (attivo a Verona) che morì a Mantova nel 1411. Cfr. S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento 1382-1459*, Bozzolo, Arcari, 2005, pp. 93, 149-154.

dell'arco che divide la seconda e la terza campata dell'aula del santuario (vedi *infra*) e l'eventuale relazione con la decorazione dell'arco trionfale.

Una lettura teologica

Questa interpretazione d'insieme nasce dall'acquisita convinzione che già in epoca antica il 'sistema santuario' (dove il termine 'santuario' è sicuramente amplificabile fino a comprendere diversi luoghi di culto, quali importanti chiese, abbazie e sacri monti) fosse intelligibile anche da parte dei più modesti pellegrini in un'ottica omnicomprensiva, caratterizzata da una composta presenza di diversi elementi simbolici e devozionali tra loro interreagenti.

Specificamente al Santuario della Beata Vergine delle Grazie di Curtatone, considerando il lungo arco temporale compreso tra il Quattrocento e il Settecento (durante il quale furono create le opere d'arte che andremo a leggere), ci pare significativo rammentare, in questo contesto, l'antica collocazione al centro dell'abside della grande pala (oggi conservata all'interno della Sagrestia Vecchia) raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, attribuita a Fermo Ghisoni e datata intorno alla metà del Cinquecento.[24] A questo punto l'assetto decorativo del Santuario, considerando sia la presente tela, sia l'affresco con l'*Incoronazione* al centro dell'abside, sia l'ampia decorazione già descritta sull'arco trionfale, nonché altri elementi presenti di rilevante interesse (quali gli affreschi lungo il registro inferiore della navata), sembra assumere un carattere ben definito di 'pellegrinaggio'. D'altra parte l'aspetto del santuario nel corso del tempo si rivela come risultanza di una serie di stratificazioni che sembrano palesare una progettualità ben definita. Ma non va dimenticato che, mancando una qualsiasi coerente messe documentaria, l'aspetto antico del santuario è difficilmente intuibile, non avendo che rade notizie di opere d'arte e decorazioni oggi scomparse e non essendo a conoscenza di eventuali rifacimenti in forme più moderne di iconografie tuttora presenti. Mantenendo imprescindibili queste riflessioni si propone qui di seguito una lettura globale dei diversi simboli mariani presenti nel santuario.[25]

---

[24] Cfr. R. BERZAGHI, *Fermo Ghisoni (1505?-1575)*, in *Manierismo a Mantova*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1998, pp. 64-65.

[25] Ringrazio don Stefano Siliberti per i preziosi suggerimenti e per le indicazioni di carattere teologico che costituiscono l'asse portante di questo paragrafo.

Il cammino all'interno del Tempio prendeva l'*incipit* dall'ingresso principale, dal quale i fedeli giunti al Santuario potevano apprezzare la grande navata e i diversi elementi che avrebbero caratterizzato l'itinerario di fede. Anzitutto il coccodrillo, sospeso nella prima campata e ben visibile in uno spazio che solo col tempo si è andato arricchendo di molteplici elementi (molti dei quali oggi perduti) che lo resero una vera e propria *Wunderkammer*: dall'impalcato con le statue polimateriche e gli *ex voto* in cera (struttura presente dai primi decenni del Cinquecento) alle «barche, galere e navigli piccioli» pendenti dalle volte e contornati da «bandiere e confalloni».[26] Il rettile impagliato (che nonostante quanto affermato da Donesmondi[27] potrebbe essere stato collocato all'interno del Santuario anche *ab originis* o immediatamente dopo l'edificazione, come si affermerà più oltre in base alle risultanze di esami scientifici) potrebbe in questo contesto assumere una duplice valenza. Da un lato la carcassa 'impagliata' potrebbe essere letta come simbolo tangibile del demonio,[28] e non a caso appare orientata verso l'ingresso, simboleggiando la fuga dalla zona absidale del Tempio (dove avviene il sacrificio divino e nei cui pressi l'icona della *Mater Gratiae* segnava e segna la presenza materna e taumaturgica della Madonna). Dall'altro (come ha già notato Attilio Zanca)[29] la presenza di simboli, simulacri o resti imbalsamati di animali 'diabolici' riveste una funzione apotropaica, volta ad allontanare le forze del male. Oltre questo primo riferimento i pellegrini si inoltravano lungo la navata, della quale ben poco, però, si può dire sia relativamente alle decorazioni della volta (la cui origine non è ben collocabile cronologicamente), sia per quanto riguarda le pareti *ante* sistemazione dell'impalcato.

Altro momento significativo che coinvolgeva (e coinvolge) lo sguardo dei fedeli consiste nella zona presbiteriale e absidale. A immettere in questo spazio e a distinguerlo dalla navata è l'arco trionfale, sul quale era visibile (circa fino agli anni Venti del Cinquecento) l'*Annunciazione* (le cui figure dell'*angelo annunciante* e della *Madonna Annunciata* era-

---

[26] I. Donesmondi, *Historia dell'origine, fondatione et progressi del famosissimo Tempio delle Grazie in Campagna di Curtatone fuori di Mantova*, Casale Monferrato, Bernardo Grasso, 1603, p. 123.

[27] I. Donesmondi, *Historia dell'origine*, cit., pp. 122-123.

[28] Si veda in quest'ottica A. Zanca, *Il Museo Votivo – Collezione e Devozione, una Wunderkammer in chiesa*, in *Santa Maria delle Grazie*, cit., pp. 178-181.

[29] *Ivi*, pp. 180-181.

no probabilmente sovrastanti due *Profeti*, come spesso è riscontrabile in tale iconografia). Anzitutto è da notare come la forma dell'arco gotico, qual era con grande probabilità in origine, invogliasse lo sguardo del pellegrino a salire fino al *Dio Padre* al culmine della raffigurazione. La scena dell'*Annunciazione* sembra essere un riferimento imprescindibile e focale per la lettura del santuario: Maria diventa madre di Dio e mostra il figlio Gesù come via per il Padre. Oltrepassato l'arco trionfale è, infatti, l'altare maggiore, luogo della celebrazione eucaristica, dove si manifesta la presenza di Cristo fatto uomo, una volta nel seno di Maria e ogni giorno tramite l'eucaristia. Da qui si sviluppava un percorso dalla duplice valenza: se tramite Maria Dio si è fatto uomo con Cristo (ossia il divino si è reso natura umana, riferimento esplicito all'*Annunciazione*, già descritta sull'arco trionfale), tramite l'*Assunzione della Madonna* lo stesso itinerario viene percorso a ritroso. Proprio l'*Assunzione* è il soggetto di un dipinto cinquecentesco già collocato nell'abside (e nulla ci è dato a sapere di una possibile, precedente raffigurazione dello stesso tema) e il cui significato era quello di dare un segno tangibile del cammino che conduce Maria dalla realtà terrena all'*Incoronazione* (scena dipinta nell'affresco collocato nella lunetta soprastante, al centro dell'abside, pure risalente al XVI secolo) e da qui di nuovo verso la realtà umana come tramite privilegiato tra Dio e il mondo. Penultima tappa del pellegrinaggio interno alla basilica dovrebbe essere dunque proprio l'affresco dell'*Incoronazione*, il fulcro della 'macchina santuario': proprio con l'Incoronazione Maria, madre, sposa e figlia di Dio, diventa regina del creato e compartecipe della natura divina.

Nonostante le raffigurazioni dell'*Annunciazione*, dell'*Assunzione* e dell'*Incoronazione* di Maria risalgano a tre momenti storici differenti in realtà narrano tre momenti teologicamente connessi, i 'Misteri di Maria'.

E proprio in quest'ottica si inserisce il capitello con l'immagine miracolosa delle Grazie, collocata nell'ultima cappella *in cornu epistulae* del Santuario e traslata nel tempietto dell'altare maggiore nel 1932. Era

---

[30] Si vedano a proposito i contributi di C. PRANDI *Devoti, pellegrini miracolati. Il santuario oggi, storia e modello* in *Grazie miracoli arte e storia. Il santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova*, Parma, Astrea, 1991, pp. 47-115:52-60 e *Il Santuario e il suo pubblico, Storia e modello*, in *Santa Maria delle Grazie*, cit., pp. 41-93:46-50.

questa l'ultima tappa del pellegrino, ormai giunto a ridosso del presbiterio, pronto a porgere a Maria la propria richiesta di grazie (o a offrirLe il proprio ringraziamento) e a riprendere il cammino dopo aver acquisito speranza (attraverso il voto) e nuovi significati nel quotidiano[30] non senza aver collocato sulle pareti del tempio (o sull'impalcato cinquecentesco) quei 'segni di voto' che avrebbero trasformato il Santuario dei mantovani in una sorta di *Wunderkammer*, macchina votiva, museo naturale, effimera rappresentazione del mondo e della grazia divina.

Il Santuario di Grazie si rivela, anche alla luce dell'affresco riscoperto sull'arco trionfale, come inno iconografico del Mistero di Gesù nato da Maria: Gesù è la sua grazia ed è motivo di grazie. Le iconografie presenti si palesano in qualche modo quali figurazioni della dignità di Maria, Madre e Vergine, grembo di grazia, sorgente di grazie in quanto assunta in cielo e per tanto capace di godere della gioia definitiva del Figlio risorto. Non bisogna, inoltre, dimenticare il ruolo assunto dalle fonti medievali, a quel tempo cultura diffusa nonché base testuale per queste iconografie (*Biblia pauperum*, catechesi divina), imperniate sulla gioia. E allo stesso modo tutto il santuario pare risentire della gioia di Maria: in lei, che prima fra tutte fu «piena di grazia», si trova la grazia.[31]

---

[31] Come mi segnala don Stefano Siliberti antiche preghiere coeve agli anni della decorazione dell'arco trionfale riflettono il sentire teologico, più che devozionale, della poesia che canta Maria e si rivelano fonti imprescindibili per la comprensione del progetto iconografico. In particolare può essere interessante il riferimento alla *Scala di Dio* o *Trattato sulla contemplazione* di Francesco Eiximenis (ca. 1327-1409). Si tratta di una serie di 'litanie' che compongono una scala di gradini ascensionali di titoli mariani, attraverso i quali si dispiega tutta la grazia che è Dio in Gesù Cristo e per mezzo dei quali ben si intuisce il cammino verso l'abside del 'Santuario delle Grazie': il Padre dal cielo invia lo Spirito condiscendente verso Maria. Ricevendo l'annuncio angelico, frutto dello splendore amoroso dello Spirito del Padre, la Vergine è colei che genera la 'Grazia' e diventa per prima modello esemplare del cammino 'graziato' verso Dio. Ecco alcune invocazioni dell'Eiximenis, attraverso le quali è possibile seguire lo schema iconografico del santuario: «Per la tua prima dignità, perché fosti e sei Madre di Dio, degnati di pregare per me. / Per la tua seconda dignità, perché sei vergine e Madre, degnati di pregare per me. / Per la tua terza dignità, perché sei la Regina del mondo, degnati... / Per la tua quarta dignità, perché sei rifugio dei peccatori... / Per la gioia che provasti nel concepire come figlio il vero Dio... / Per la gioia che provasti quando nacque da te il vero Dio... / Per la gioia che provasti nel vederlo sanare e guarire tanti infermi... / Per la gioia che provasti nel vederlo risuscitato... / Per la gioia che provasti nel vederlo salire al cielo... / Per la gioia che provasti quando ti fece salire con sé in cielo». Cfr. *Testi mariani del secondo millennio, IV, Autori medievali dell'Occidente sec. XII-XV*, a cura di L. Gambaro, Roma, Città Nuova Editrice, 1996, pp. 577-578.

Una lettura alchemica

Se da un lato l'antica 'scienza' alchemica viene oggi accettata – nella migliore delle ipotesi – come sorta di 'prechimica', è importante ricordare come l'alchimia nel passato abbia imbibito simbolicamente e indelebilmente lo spirito culturale di un'epoca (afflato oggi non ricostruibile *in toto* e da percepire nei singoli particolari). D'altro canto appare fondamentale rammentare come, tra Medioevo e Rinascimento, non venne semplicemente tollerata dalla Chiesa, ma fu addirittura assai spesso praticata da religiosi. E tra questi un ruolo eminente lo ebbero i Francescani, che ressero dall'inizio il Santuario di Grazie.

D'altra parte, come abbiamo già suggerito, la successione delle decorazioni non è certo dovuta a un'unitaria strutturazione a priori ma alla composizione di un palinsesto secolare, difficilmente riconducibile allo stato primevo, e altrettanto faticosamente comprensibile nei suoi diversi stati.

Accanto alle prime e significative riflessioni di Attilio Zanca, che ha individuato questo tipo di interpretazione della macchina – santuario,[32] si propongono alcune postille che vorrebbero contribuire a una più ampia comprensione della struttura. Accanto alla consueta lettura del coccodrillo (che sembra datarsi definitivamente all'inizio del Quattrocento, quindi probabilmente coevo all'erezione del santuario)[33] come aspetto demoniaco, ci piace ricordare come nel bestiario della 'arte dorata' il dragone,

---

[32] Cfr. A. Zanca, *Il Museo votivo*, cit., pp. 143-195 (e, con profitto, si confrontino anche i contributi dello stesso Zanca editi nelle edizioni precedenti del volume). Per quanto riguarda un approccio generale all'alchimia si veda: A. De Pascalis, *L'arte dorata. Storia illustrata dell'Alchimia*, Roma, L'Airone Editrice, 1995.

[33] Gli esami di laboratorio svolti dall'Università di Heidelberg nel corso del 2002, dopo il recente restauro dell'animale imbalsamato, hanno dimostrato una datazione verosimile intorno al 1420 ± 60 (la percentuale probabilistica è del 95% per l'intervallo temporale compreso tra il 1300 e il 1440), decisamente compatibile con il periodo in cui il santuario venne edificato (1399-1406). Ringrazio Roberta Salmaso del Civico Museo di Scienze Naturali di Verona per la preziosa indicazione. Giova inoltre sottolineare che Sergio Prevedello, il restauratore che ha avuto in carico il rettile mantovano (e che ringraziamo per le indicazioni fornite), ha riscontrato come la pelle, dopo esser stata preparata con un sistema piuttosto rudimentale (tanto da far pensare, insieme al tipo di spago impiegato, a un'operazione svolta non tanto in Egitto quanto in queste zone dell'Italia), sia stata imbottita di alghe essiccate, come spesso avveniva. In particolare è stata utilizzata, anche per la sua caratteristica concentrazione salina, la Poseidonia, alga assai diffusa e che, pertanto, limita ogni tentativo di localizzazione partendo dalle evidenze naturalistiche. L'esemplare di Grazie

Fig. 1. Veduta della navata del Santuario della B. V. delle Grazie. Si notino sull'arco trionfale le tracce della decorazione quattrocentesca opera del Primo Maestro di Grazie (Foto Alberto Givanni)

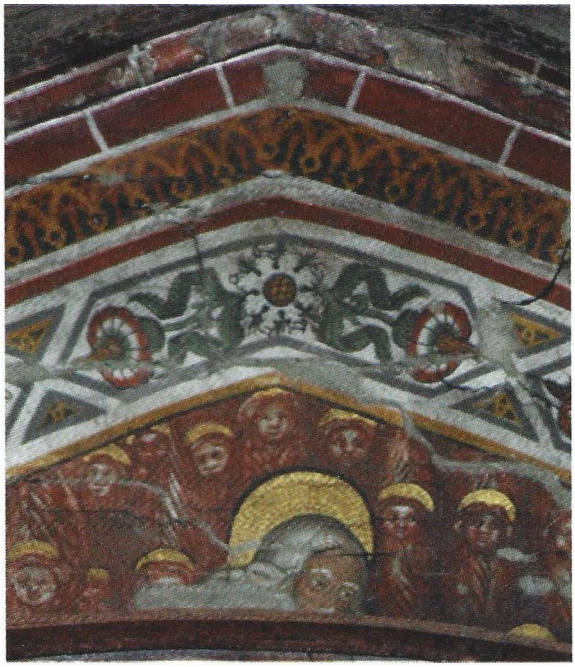


Fig. 2. Particolare del Dio Padre sull'arco di trionfo e della bordura a fiori (Foto Alberto Givanni)

Fig. 3. La sommità dell'arco di trionfo con il Dio Padre tra le schiere angeliche racchiuso nel motivo della nuvola (Foto Alberto Givanni)

Fig. 4. Imposta sinistra dell'arco di trionfo con parte della decorazione quattrocentesca a finta architettura relativa all'angelo annunciante (Foto Alberto Givanni)

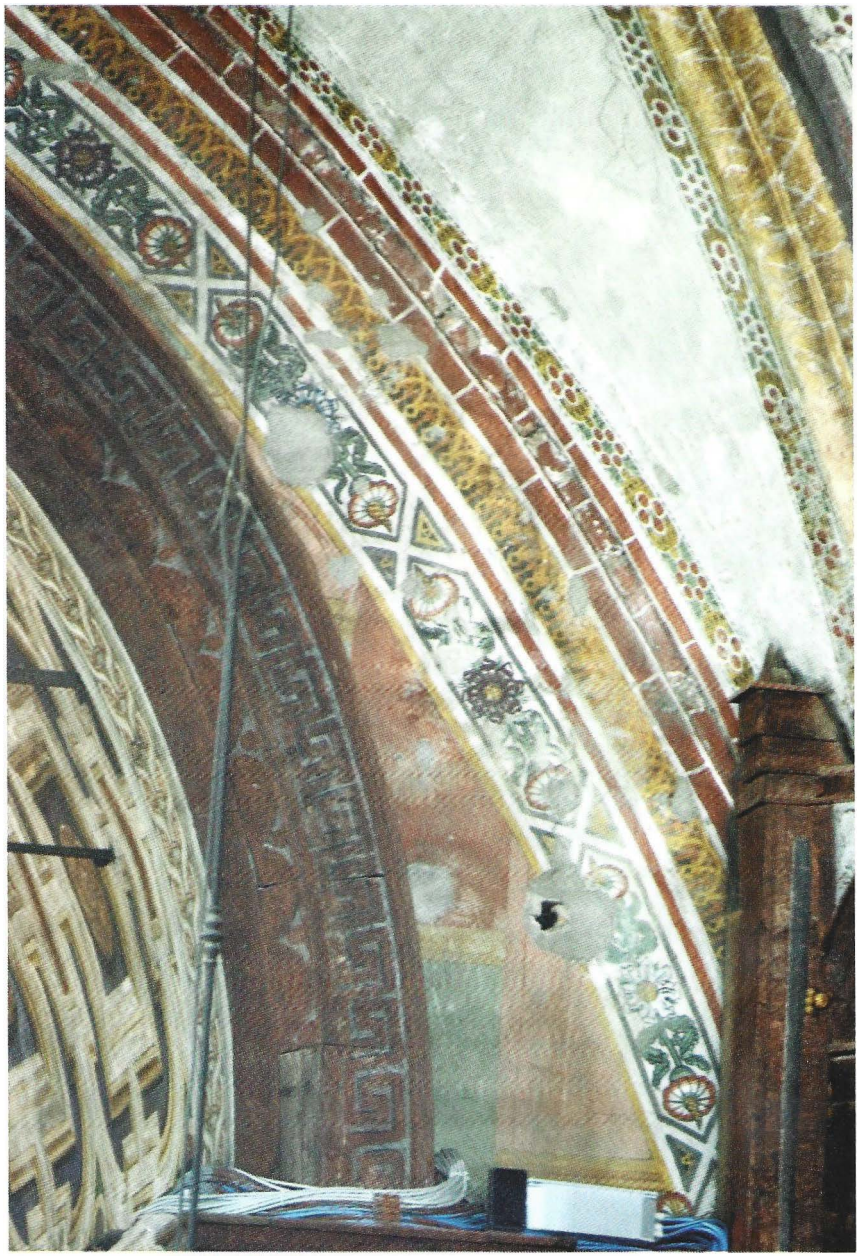


Fig. 5. Imposta destra dell'arco di trionfo con parte della decorazione quattrocentesca a finta architettura relativa alla Madonna annunciata (Foto Alberto Givanni)

Fig. 6. Elaborazione grafica dell'arco di trionfo con la ricostruzione delle parti nascoste o perdute della decorazione quattrocentesca. Le parti visibili sono state evidenziate con un tratto continuo, sono invece puntinate le parti idealmente ricostruite dell'affresco. La luce dell'arco è presunta, ma ricalca moduli ben noti nel periodo considerato. Si è scelto di mantenere in grigio neutro la superficie dell'arco di trionfo non più visibile, mentre, per ragioni di chiarezza, sono state rimosse dall'immagine l'ultima catena orizzontale e la parte superiore delle aste di sospensione dei lampadari (Foto Alberto Givanni – Elaborazione Paolo Bertelli)

Fig. 7. Particolare del girale collocato nella prima campata con le sigle dei presunti decoratori della volta (Foto Alberto Givanni)

Fig. 8. Nella pagina accanto: la mano reggente il cartiglio affrescata sull'imbotte all'imposta dell'arco tra la seconda e la terza campata della navata (Foto Alberto Givanni)

Fig. 9. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

Fig. 10. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

Fig. 11. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

Fig. 12. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

Fig. 13. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

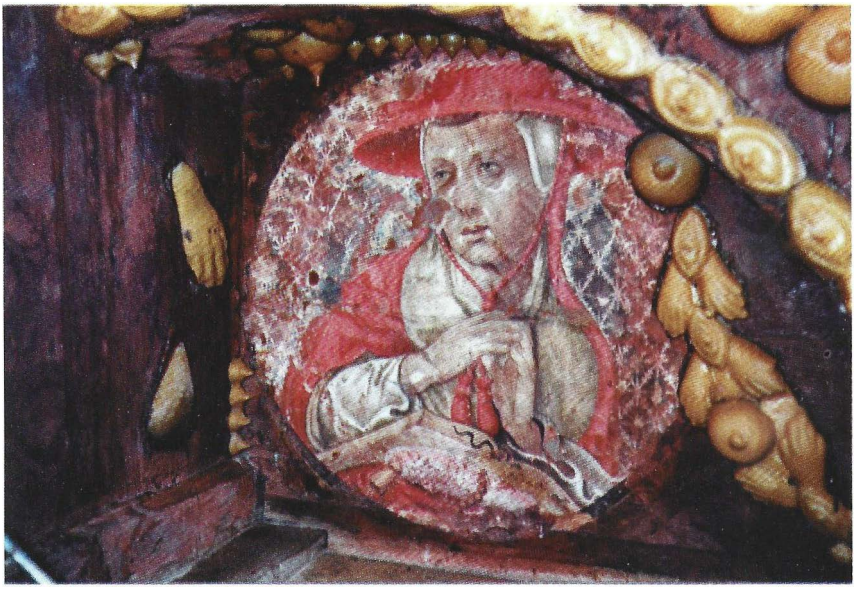


Fig. 14. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

Fig. 15. Secondo Maestro di Grazie: particolare del cardinale precedente (Foto Sebastiano Genovesi)

Fig. 16. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

Fig. 17. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

Fig. 18. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

Fig. 19. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

Fig. 20. Tondo con l'emblema francescano dipinto su carta e incollato all'impalcato ligneo, prima campata a sinistra (Foto Sebastiano Genovesi)

Fig. 21. Angelo cantore, tempera su carta. Questa decorazione è nascosta dagli angeli polimaterici che corrono alla base dell'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

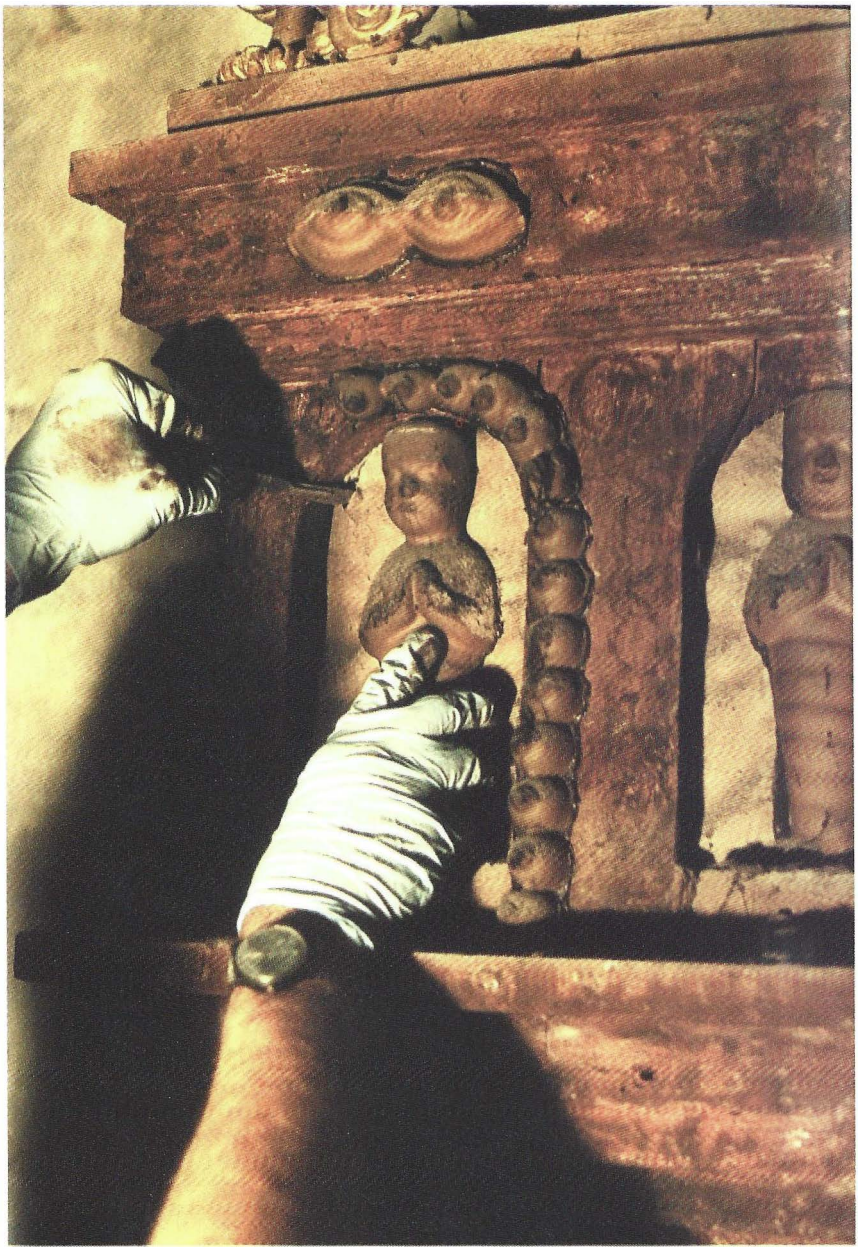


Fig. 22. Un momento del restauro dell'impalcato ligneo: l'operatore provvede a staccare le decorazioni in cera, applicate su carta, sulle guglie della terza campata a destra (Foto Sebastiano Genovesi)

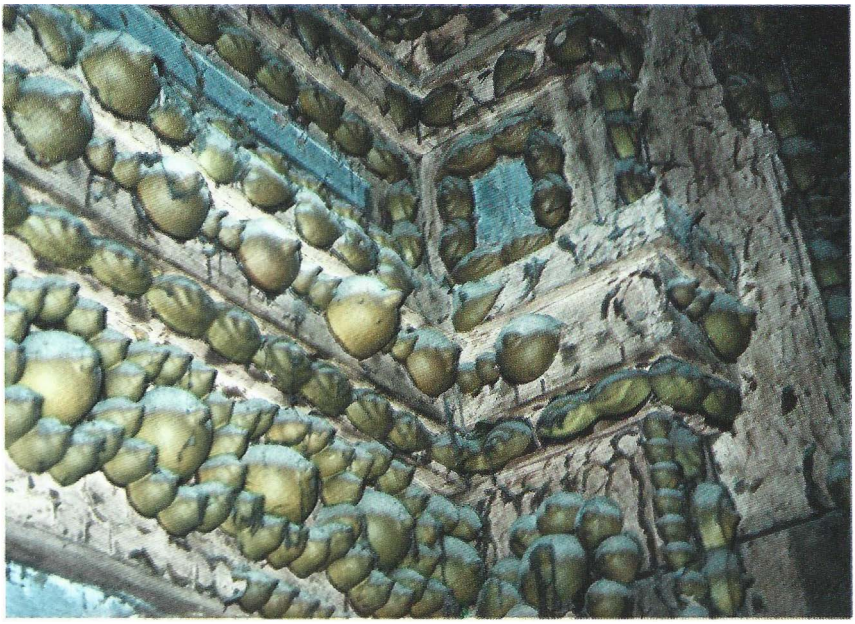


Fig. 23. Particolare dell'impalcato in prossimità dell'abside: si noti che, a differenza del resto della struttura, il colore utilizzato è una tonalità di rosa (Foto Sebastiano Genovesi)

Immagini pubblicate con l'autorizzazione dell'Ordinariato della Diocesi di Mantova

plausibilmente assimilabile al coccodrillo, rappresenti il 'Soggetto dei Saggi',[34] cioè la materia sulla quale inizia il lavoro per il compimento della Grande Opera. Il santuario potrebbe essere così letto come un grande vaso alchemico[35] nel quale avviene il compimento dell'*Opus*, la trasformazione del peccatore in fedele, nell'ottica che vedeva Cristo come primo alchimista. Muovendosi dall'ingresso del Tempio verso l'abside significative possono essere anche le chiavi di volta delle tre campate. La prima, raffigurante una *Madonna con Bambino*, potrebbe infatti riferirsi alla genesi, alla funzione vivificatrice della realtà umana (ma anche del luogo della trasmutazione) che gli antichi attribuivano al ventre della Vergine, definito come *Aludel* (dall'arabo: uovo), ossia il vaso alchemico trasparente nel quale si compie l'operazione alchemica della nascita. Riferimento esplicito agli opposti che debbono essere fusi tramite l'*Opus* sono le successive chiavi, raffiguranti il *Monogramma bernardiniano* e la *Luna*. Non ci sembra plausibile poter esprimere ulteriori giudizi sulla decorazione delle volte, che appaiono riprese e di incerta datazione,[36] né dare una lettura numerologica legata alla forma della volta stessa del Santuario, benché alle dodici vele che la compongono possano corrispondere dodici distinte fasi dell'*Opus*.[37] Il cammino si concluderebbe nella zona absidale, ove è l'altare maggiore, in prossimità dell'icona della Madonna e in coincidenza degli affreschi dell'*Annunciazione*

---

lungo circa 2 metri e, al tempo dell'imbalsamazione, avente un'età compresa tra i 6 e i 9 anni) fu trattato con sale, dopo esser stato svuotato, e imbottito con erbe e alghe. Sono perdute le parti terminali delle zampe in quanto non vennero trattate in maniera corretta.

[34] Ma anche, volendo, l'Ouroboros, il dragone che si morde la coda, simbolo del procedere ciclico della natura e dell'unità del tutto.

[35] Crogiolo, o meglio il complesso vaso-forno nel quale avviene la trasformazione, detto athanor dall'arabo *al-tannur*, ossia fornace.

[36] Né, d'altra parte, la critica sembra essere approdata a un'univoca ed esaustiva disamina del valore simbolico dei fiori dipinti sulle volte del santuario (ammesso che questa fosse la decorazione originaria), addirittura interpretabile come schematizzazione del cielo in cui stelle e comete preannunciano un avvenimento eccezionale.

[37] Secondo PARACELSO (*Paragrano*, Milano, 1989, pp. 115-135) le dodici fasi sarebbero: calcinazione, soluzione, separazione, congiunzione, putrefazione, coagulazione, cibazione, sublimazione, fermentazione, esaltazione, moltiplicazione, proiezione (ma secondo altri autori il numero delle fasi è assai variabile). D'altra parte il dodici (ricco di numerosissime altre valenze, dal numero dei segni zodiacali a quello degli apostoli) è qui casuale e derivato dalla naturale suddivisione di tre crociere.

sull'arco trionfale[38] e della *Incoronazione* nell'abside (quest'ultimo, ripetiamo, assai più tardo). Qui sarebbe simboleggiato il raggiungimento e il compimento dell'*Opus*: grazie a Cristo, alchimista e pietra filosofale, la natura umana può perfezionarsi e giungere in cospetto di quella divina. L'innalzamento dell'uomo, il suo completamento spirituale, il raggiungimento dell'immortalità e di una sorta di età dell'oro sarebbe simbolizzato dal conseguimento, da parte della natura umana, della dignità divina, atto qui simbolizzato dall'incoronazione della Vergine per mano del Padre.[39]

2. I CARDINALI SULL'IMPALCATO: IL SECONDO MAESTRO DI GRAZIE

Sebbene la critica non sia unanimemente concorde sulla datazione dell'impalcato in ogni sua parte, né sia ancora possibile distinguere e datare la successione cronologica delle varie versioni della struttura lignea,[40] significativi apporti sembrano dare i risultati del recente restauro. Se la struttura lignea alla quale si fa risalire quella attualmente visibile si colloca entro il secondo decennio del Cinquecento,[41] l'affresco sull'arco trionfale

---

[38] Se l'affresco con il *Dio Padre e l'Annunciazione* si inserisce perfettamente all'interno di questa lettura interpretativa su base alchemica, integrando altre, precedenti decodificazioni del 'sistema santuario', è necessario qui ribadire come tale decorazione risulti, in verità, comune in diversi luoghi di culto del periodo (come sopra rilevato), non necessariamente legati a un'effettiva presenza di simboli alchemici.

[39] Un ulteriore riferimento potrebbe essere rivolto all'unione degli opposti, del sole e della luna, talora raffigurata come congiungimento di un re con una regina.

[40] Anche relativamente alle riflessioni inerenti il restauro dell'interno del santuario alla luce di un intervento preliminare attentamente compiuto dal restauratore Dario Sanguanini di Rivarolo Mantovano si veda R. Margonari, *Alcune considerazioni a seguito di una prova di restauro sull'impalcata nel santuario delle Grazie*, «Civiltà Mantovana», s. III, XXVIII, 9, 1993, pp. 77-83 e la seguente relazione di restauro. Ricordiamo anche, in merito alla datazione dell'impalcato ligneo M. Cattafesta, *Grazie. storia da rifare*, nel quotidiano «La Gazzetta di Mantova», mercoledì 31 marzo 1993, p. 33; F. Amori, *Grazie dei restauri*, nel quotidiano «La Voce di Mantova», sabato 7 agosto 1993, p. 25.

[41] Una tale convincente datazione dell'impalcato ligneo emerge in accordo con l'esame dei materiali e dalle valutazioni proposte dai restauratori (vedi *infra*). Un arco temporale simile, per lo più legato all'anno 1520, era stato proposto anche in altri studi precedenti, ma senza apporti archivistici o tecnici. In questo senso valga per tutti il saggio di R. Margonari, *L'interno. Arte colta – arte popolare. L'impalcata. Guida alla visione*, in *Santa Maria delle Grazie*, cit., pp. 95-141: 96-97. Vale la pena qui sottolineare come i lacerti di decorazione che si vanno a presentare sembrino anticipare addirittura la datazione del manufatto ligneo.

si rivela rara reliquia dell'antica, precedente decorazione quattrocentesca, della quale assai poche tracce sono giunte fino a noi: oltre al *Dio Padre* e all'*Annunciazione* in questione ricordiamo due scene raffiguranti una *Natività* e una *Madonna della Misericordia*, cui si aggiungono lacerti minori con fregi (plausibilmente, però, più tardi), e uno stemma isabelliano, tanto per limitarci alla navata. Il sospetto è però che la decorazione svolta sulle pareti non ne ricoprisse che una minima parte, permettendo così la realizzazione del complesso progetto decorativo effettuato con la costruzione dell'impalcato, che, allo stato attuale delle ricerche e dei sondaggi, non pare risultare soprammesso ad alcuna decorazione.[42]

Quali evoluzioni ha subìto nel tempo l'impalcato del Santuario? Ippolito Donesmondi,[43] storico seicentesco, ricorda la struttura già rimaneggiata, non più nella veste originale, ma in una foggia prossima a quella oggi visibile. È sparito infatti un terzo ordine di nicchie, più piccole rispetto a quelle attualmente visibili, delle quali sembra che rimangano nei ripostigli del santuario parte delle colonnine che le inquadravano. Queste nicchie erano forse collocate al posto dell'attuale coronamento a timpani della struttura lignea, in prossimità quindi della volta a crociera. È impossibile infatti che si trovassero luogo tra il primo e il secondo ordine: come hanno appurato i restauratori durante i lavori di consolidamento a quest'altezza s'incontrano le travi che sorreggono la struttura.[44]

Per il resto l'impalcato, come fattura, risulta omogeneo e con alcune evidenti peculiarità. Dal lavoro dei restauratori è emerso che in alcuni punti le giunture delle cornici delle mensole al secondo livello vedono manifeste finezze tecniche, incastri tra diversi elementi eseguiti con pre-

---

[42] Come hanno notato i restauratori durante l'intervento sul complesso ligneo.

[43] I. Donesmondi, *Historia dell'origine*, cit., pp. 110-123.

[44] I sostegni dell'impalcato consistono in una serie di travature all'interno della struttura (nella parte centrale, per essere precisi); la parte superiore risulta invece ancorata alla parete attraverso l'impiego di zanche metalliche. La struttura appare ancora solida, anche se sconnessa a causa dei movimenti di assestamento. Fu con una ridipintura dell'impalcato che le guglie, attuale e più recente coronamento della struttura, vennero rese omogenee alle parti preesistenti. «La pellicola pittorica della struttura – ricorda il restauratore Sebastiano Genovesi – è ridotta in polvere, ed è più ammalorata sul lato sinistro, forse perché per il lato destro è stato usato un legante migliore. Nell'impossibilità di un intervento meccanico durante il nostro intervento la superficie è stata vaporizzata con Primal e Klucel. Sotto il rosso pompeiano il legno non è crudo ma mordenzato, quindi è plausibile che in origine la struttura fosse tinteggiata 'finto noce' (in realtà l'essenza è l'abete, che invecchiando tende al rossiccio)».

cisione millimetrica.[45] Dalle indagini svolte durante i restauri è apparso evidente come in tempi relativamente recenti siano stati fatti solo cambiamenti pittorici. Nel Cinquecento, ad esempio, non esistevano le fasce azzurre a stucchi e calce, successivamente introdotte.

Il paramento murario nascosto dalla struttura lignea non rivelerebbe tracce di decorazioni, secondo le osservazioni svolte dai restauratori. Unici affreschi antichi presenti nella navata, oltre a quelli precedentemente menzionati, sarebbero quelli sotto le volte, le tracce a mattoncino[46] che si sviluppano alla base delle vele (e che appaiono, tra la prima e la seconda campata, successivamente coperte dalla decorazione a finto marmo) e la mano col cartiglio che compare all'imposta destra dell'arco che divide la seconda e la terza campata del tempio. Questo lacerto di antica decorazione (si noti come quella attuale, a finto marmo, appaia sovrammessa) appare interessante sia per l'uso del volgare, sia per il testo dell'iscrizione, scritta in caratteri gotici, che così recita: «Questi volti siano [...] / eo de brabantes[?] [...]».[47] Purtroppo la conservazione della scritta non è tale da permettere una facile interpretazione, certo appare oltremodo interessante almeno per due spunti. Anzitutto l'uso del volgare appare come segno efficace di un'attenzione 'popolare' da contrapporsi all'aulico latino, e si rivela tra le più antiche testimonianze conosciute dell'utilizzo della 'nuova' lingua in un affresco nel Mantovano. Inoltre la non agevole interpretazione testuale potrebbe suggerire da un lato tracce dell'identità dell'artista (la seconda parte della scritta riconduce a un antroponimo locativo?), dall'altro il riferimento ai 'volti' parrebbe rimandare ad altra decorazione che non è possibile rintracciare. L'allusione a quella sull'arco di trionfo sarebbe anche possibile (i valori formali del presente brano pittorico, unitamente all'uso dei caratteri go-

---

[45] Altrove invece appaiono banali sovrapposizioni 'testa contro testa' delle travature.

[46] Un parallelo assai interessante anche per la datazione potrebbe essere con la decorazione a finto laterizio che si trova in fabbriche risalenti all'epoca di Gian Francesco Gonzaga che sorgono intorno al Cortile di Santa Croce in Palazzo Ducale (lo storico Stefano L'Occaso mi conferma una datazione intorno al 1420-1425). Per Santa Croce si veda: G. Rodella, *Gli edifici medievali. Le strutture architettoniche*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 38-42 e S. L'Occaso, *Santa Croce in Corte. Palazzo Ducale*, «Quaderni di S. Lorenzo», a cura di R. Golinelli, 4 (in corso di stampa), pp. 1-35.

[47] Il riferimento potrebbe essere alla regione del Brabante, antico ducato nella regione centrale del bassopiano belga-olandese e oggi diviso nelle province del Brabante Belga (capoluogo Bruxelles) e del Brabante Olandese (con capitale s'Hertogenbosch).

tici, potrebbero ben ricollegarsi a quelli del Primo Maestro di Grazie), ma rimane comunque il dubbio che tali 'volti' possano esser stati dipinti e sul sottarco (che non pare ulteriormente indagato stratigraficamente) o sulla parete retrostante l'impalcato (ma, come abbiamo detto, al presente non pare esservi testimonianza intelligibile di decorazioni collocate sulle pareti alle spalle della struttura lignea). Il sospetto corre anche a una possibile presenza di *ex voto* o effigi diverse collocate sulle pareti già nel Quattrocento che potrebbero aver ispirato in un secondo momento la struttura dell'impalcato.[48]

Allo stato attuale degli studi non è possibile affermare molto di più. Appare comunque non improbabile l'ipotesi di una chiesa spoglia da complesse decorazioni pittoriche almeno fino al primo Cinquecento[49] e successivamente arredata attraverso questa particolare decorazione lignea, capace di accogliere i numerosi *ex voto* precedentemente appesi alle pareti.[50] Come riscontrato dai restauratori i chiodi e i materiali più antichi rivelano e sottolineano una datazione del complesso ligneo intorno all'inizio del Cinquecento.

Anche la situazione cromatica della struttura ha subito un'evoluzione: il rosso pompeiano attuale venne dato in secondo momento. Il legno[51] è tendenzialmente chiaro, coperto poi con un mordente che ora non fa risplendere il rosso (che risulta più violaceo a sinistra, più brillante a destra). Tracce di questa ridipintura si ritrovano dove gli *ex voto* erano caduti in tempi passati: la loro collocazione venne ricoperta

---

[48] Giovi anche rammentare come questo possa essere un *topos* d'origine almeno tardogotica, una sorta di sineddoche per 'figure'.

[49] Struttura, materiali e decorazione (vedi *infra*) dell'impalcato paiono concordare per una datazione di questo tipo, che parrebbe con grande probabilità più alta rispetto a quella comunemente indicata. Una serie di domande, alle quali non è possibile, al momento, dare una risposta certa, è relativa all'origine della struttura lignea. La scritta sul cartiglio affrescato, infatti, potrebbe riferirsi sia a dipinti oggi non rintracciati, sia a simulacri veri e propri, il cui riordino potrebbe aver suggerito l'impalcato ligneo e la presenza delle statue polimateriche. Sarebbe inoltre interessante poter capire se la versione più antica della struttura lignea sia effettivamente quella primo cinquecentesca, indicata dalle evidenze materiali che sopravvivono occultate dall'attuale veste assai più tarda, oppure se vi sia stata un'architettura più antica, quattrocentesca, sostituita da un insieme probabilmente più ampio, complesso e razionale all'inizio del secolo successivo.

[50] I restauratori durante il loro intervento hanno trovato fissati sull'impalcato spaghi lunghi una decina di centimetri, che testimoniano l'usanza di appendere gli *ex voto* alla struttura lignea.

[51] Le essenze sono l'abete, per quanto riguarda la struttura, e il pioppo, per qualche capitello.

col rosso successivo (e vale la pena di sottolineare come nell'ultima campata di destra il pigmento sia decisamente tendente al rosa più che al rosso), mentre la situazione cromatica originale si svela al di sotto di quelli rimasti *in loco*.[52]

Se – come abbiamo già evidenziato – il paramento murario al di sotto dell'impalcato non ha svelato significativi brani di decorazione, la grande sorpresa è stata quella di aver trovato, nascosti da un successivo strato di calce, raffinati tondi di carta dipinta raffiguranti una decina di religiosi.[53] La scoperta, effettuata dal gruppo di restauratori guidati da Sebastiano e Alessandro Genovesi è avvenuta nelle prime due campate di sinistra, nei medaglioni posti a coronamento del secondo ordine di nicchie, ora occultati da dischi in cartone azzurro.[54]

È stato questo un rinvenimento assai significativo e che permette di pensare con maggiore precisione la datazione dell'impalcato. I tondi raffigurano cardinali. Notevolissimo è l'uso del colore: emergono toni caldi, rossi brillantissimi, lumeggiature espressive e panneggi attentamente elaborati, che tradiscono un fare nordico. L'attenta osservazione del lessico che caratterizza queste decorazioni pare evidenziare la presenza di un maestro nordico, a Grazie negli anni Venti del Cinquecento (sarebbe forse plausibile circoscrivere tale datazione agli anni 1515-1525).[55] Per quanto riguarda la decorazione che qui si pone come oggetto d'indagine,

---

[52] Tra l'altro una curiosità: molti *ex voto* caduti nel passato vennero ricollocati con una nuova geometria: al di sotto della composizione decorativa attuale emergono talvolta tracce di disegni diversi.

[53] Può risultare significativo in questo senso ricordare il fregio – invero più tardo – presente nella chiesa di Santo Spirito in Mantova, tempio che, tra l'altro, dal 1421 vide la presenza definitiva dei Francescani dell'Osservanza, provenienti proprio da Grazie (ove erano subentrati ai Conventuali nel 1407) e che sostituirono, nel complesso cittadino, i Canonici di San Marco. Cfr. R. Capuzzo, *Ritmi di fede e di vita quotidiana attorno alla chiesa di Santo Spirito*, in *La chiesa di Santo Spirito in Mantova*, a cura di R. Signorini, Mantova, 2003. Nel fregio suddetto compaiono, infatti, dipinti all'interno di clipei, santi, màrtiri e religiosi (un vescovo e un cardinale) dell'ordine francescano.

[54] Della scoperta di queste decorazioni cinquecentesche eseguite su tondi in carta applicati all'impalcato abbiamo dato breve notizia in *Quelle Grazie inattese*, nel quotidiano «La Voce di Mantova», domenica 12 novembre 2000, p. 18, e in *L'impalcata ha cinque secoli*, nel quotidiano «La Voce di Mantova», domenica 19 novembre 2000, p. 18.

[55] È perlomeno curioso notare come questa decorazione fu eseguita a un secolo di distanza dal Capitolo generale francescano del 1418, tenutosi proprio a Mantova (e che si svolse in un anno oltremodo significativo, alla conclusione del Concilio di Costanza). Allo stesso modo pochi

non essendo al momento possibile individuare l'esatta identità dell'autore di questi *Cardinali*, ne proponiamo qui la denominazione come Secondo Maestro di Grazie o Maestro dell'Impalcato Ligneo.[56]

Il primo dei tondi decorati che prendiamo in considerazione è quello nella centina della prima nicchia dell'ordine superiore di statue (lato sinistro della navata), posta in controfacciata e coronante la statua A1 (ritraente un soldato).[57] Il tondo appare piuttosto ammalorato, soprattutto nella parte superiore del dipinto. È comunque leggibile il galero cardinalizio e, sommariamente, i tratti somatici. Il religioso, volto leggermente alla destra dell'osservatore, pare indossare un saio di colore grigio azzurro, che tiene fermo con la mano destra.

Ben decifrabile è il dipinto nella nicchia adiacente, d'angolo, posto al di sopra della statua A2 (un frate francescano). Su un fondo tendente all'azzurro è il volto di un religioso, rivolto leggermente alla sinistra dell'osservatore. Il viso è caratterizzato da un disegno preciso; gli occhi sono nocciola chiari, il naso dritto e massiccio, le labbra lievemente socchiuse. Il religioso indossa un saio marrone, mentre sul capo il galero cardinalizio appare sovrammesso a un cappuccio chiaro.

Proseguendo verso destra, si giunge nella prima campata dell'impal-

---

mesi più tardi, tra la fine del 1418 e i primi mesi del 1419, fu presente nella città dei Gonzaga papa Martino V. A questo proposito piace ricordare che il Pontefice diede da Mantova il 30 gennaio 1419, una *littera cum filo serico* per la concessione dell'indulgenza nel giorno dell'Assunta alla chiesa di Santa Maria delle Grazie. Copia del documento è conservata in Archivio di Stato di Mantova (d'ora in poi: ASMn), Corporazioni Religiose Soppresse, Padri Francescani delle Grazie, Catasto Rosso (in pergamena), 'Iura monasterii' dal 1494 al 1620, b. 400, c. 54*r*. Copia successiva, tratta dal precedente catasto, è in ASMn, Corporazioni Religiose Soppresse, Padri Francescani delle Grazie, Notizie sul Monastero e Entrate, 'Libro Grande' dal 1596 al 1624 (con antecedente dal 1389), b. 404, c. 2*r-v*. Esprimo riconoscenza a Paola Artoni per la segnalazione. Giovi comunque ricordare (e ringrazio don Stefano Siliberti per questo chiarimento) che gli ordini religiosi sono sempre collegati a un cardinale 'ponente', al quale è il compito di indicare la proponibilità ecclesiale dell'ordine stesso. Le raffigurazioni sull'impalcato del santuario potrebbero pertanto rendere omaggio ai cardinali che si erano posti con tale atteggiamento di mediazione nella Chiesa di fronte al Papa (nonché portare memoria degli alti prelati dell'Ordine Francescano).

[56] Ringrazio Stefano L'Occaso, storico dell'arte, per avermi confermato la matrice nordica di queste decorazioni, e Franco Moro, pure storico dell'arte, per avermi sincerato intorno alla collocazione temporale. La presenza di maestri nordici nel Mantovano appare, in quegli anni, ben attestata: si veda, ad esempio, il significativo contributo di G. GEROLA, *La morte del pittore Gerolamo da Trento*, «Tridentum», XIII, fasc. IV, 1911, pp. 460-466.

[57] L'indicazione delle statue secondo le sigle qui riportate è presa da R. MARGONARI, *Origine del Santuario*, cit.

cato, a coronamento della statua A3 (ritraente un soldato). Il dipinto rivela un religioso rivolto alla destra della composizione col capo coperto dal galero cardinalizio; pare indossare il saio già visto nel primo tondo. Il viso sembra robusto, caratterizzato forse da un leggero prognatismo. Lo sfondo appare neutro, di un blu oltremare, privo di qualsiasi decorazione.

Il personaggio raffigurato nel tondo posto nel coronamento della nicchia immediatamente seguente, vuota, appare lievemente volto alla sinistra della composizione. Sul capo porta il galero cardinalizio, mentre, all'interno dell'abbraccio porpora del mantello, il religioso pare indossare una pelliccia d'ermellino, quasi a sottolineare una dignità principesca. La mano destra sorregge un volume aperto.

Di difficilissima comprensione è il cardinale ritratto nel tondo che sovrasta la nicchia con la statua B4 (la cosiddetta *Miseria dle Grasie*), che confina con l'apertura della finestra. Il supporto appare ampiamente mancante e si intuisce appena la sagoma di un cardinale, rivolto alla destra dell'osservatore, che regge tra le mani un volume.

Altro ritratto si trova nel coronamento della nicchia appena oltre la finestra, coronante la statua B5 (ritraente un gentiluomo). Il dipinto descrive una figura ritratta a mezzobusto, con il capo leggermente rivolto alla sinistra della composizione e le mani giunte in preghiera. Il ritratto indossa il galero cardinalizio e il manto porpora al di sopra della veste bianca. Appena al di sotto delle mani compare, posto al di sopra di un cuscino, un libro aperto dal bordo superiore decorato con un tratto serpentiforme. Di alta qualità è il volto, caratterizzato da un attento studio anatomico, da un'accorta ricerca dell'incarnato e dall'uso delle lumeggiature. Da notare è il disegno degli occhi, castano chiari, del naso e della bocca socchiusa, che lascia intravedere la dentatura; preciso è anche il modellato delle mani, calligrafico e misurato. Nel complesso il dipinto appare d'alta qualità, denotando l'intervento di un maestro dalle comprovate capacità tecniche. Curioso è lo sfondo, partito a losanghe bianche culminanti in stelle e racchiudenti un'ulteriore stella gialla a otto punte accampata al centro di ogni losanga in campo blu. Proprio il trattamento calligrafico di alcuni particolari e il peculiare trattamento delle pieghe del tessuto e della decorazione anguiforme del volume rinfrancano l'ipotesi della provenienza nordica del Secondo Maestro di Grazie.

Proseguendo sempre verso l'abside un ulteriore ritratto di cardinale si presenta nel coronamento della nicchia successiva. Il religioso appare volto alla destra dell'osservatore. Dal cappello cardinalizio scende anche

un manto rosso che avvolge il braccio destro della figura, lasciando libera la mano calligraficamente delineata. Al di sotto del manto il cardinale pare indossare una pelliccia o, più probabilmente, un saio di tessuto biancastro con evidenti cangiantismi. Di alta qualità si rivela il volto: sottili le sopracciglia, disegnati con grande abilità occhi (sempre castano chiari) e naso, socchiusa la bocca che lascia intravedere gli incisivi. Completa il viso una candida e lanuginosa barba, dai numerosi riccioli.

Nel tondo posto al di sopra della statua B6 (un ecclesiastico) l'immagine del cardinale è frontale, il volto lievemente alla sinistra dell'osservatore, galero e manto al di sopra della veste bianca. La mano sinistra al petto, mentre il viso rivela tratti comuni agli altri dipinto (occhi chiari, tratti disegnati, bocca socchiusa che lascia intravedere la dentatura). Lo sfondo pare decorato con motivi fitomorfi.

Più curiosa la figura che compare nel tondo che corona la prima nicchia (vuota) della seconda campata: ammantato di rosso, con alle spalle il galero, il religioso ha il viso rivolto al cielo. Notevolissimo il disegno dei lineamenti: la lunga barba e i baffi appaiono creati con tocchi accorti; gli occhi sono chiari, lo scorcio del volto sapientemente esaltato da numerose lumeggiature.

L'ultimo cardinale che si presenta dipinto sull'impalcato è quello posto a coronamento della seconda nicchia superiore della seconda campata, al di sopra della statua C7 (una dama). Danneggiato da un'ampia lacuna, il tondo mostra il religioso lievemente volto alla sua destra, galero e manto rosso (sotto al quale pare potersi intravedere dell'ermellino), la mano sinistra al petto. Accurata la caratterizzazione somatica, con i precisi stilemi ormai noti degli occhi chiari, del disegno della bocca, delle lumeggiature.

Non è stata questa dei cardinali dipinti, però, l'unica scoperta al di sotto delle polveri e dei rammendi posticci. Sebastiano Genovesi e la sua *équipe* hanno inoltre ritrovato una serie di tondi (questa volta collocati più in basso, sull'architrave che sovrasta le nicchie del primo ordine) con i simboli francescani dipinti su carta.[58] E ancora una volta nella prima campata a sinistra, alcuni addirittura all'altezza della balconata dell'organo. Plausibile la relazione con i dischi raffiguranti i prelati. Oltre il limite

[58] I restauratori ricordano come la pigmentazione dei dischi in carta sia tale per cui il colore non è intaccato dall'acqua pur non essendo un pigmento a olio.

delle prime due campate poi non è stata trovata alcuna traccia, nemmeno di un supporto cartaceo. In un secondo tempo queste decorazioni vennero nascoste con una miscela di tempera e calce.

Il riscontro è significativo con la campagna di restauro svolta nella parte inferiore della struttura lignea (sempre nelle prime campate del lato sinistro) da Dario Sanguanini di Rivarolo Mantovano e dalla sua *équipe*. Nel 1993 infatti vennero ritrovate tempere su carta raffiguranti angeli tubicini: decorazioni di chiaro sapore mantegnesco nascoste dai successivi angioletti polimaterici che incorniciano i tondi con le dedicazioni delle statue.[59] Addirittura al di sotto gli attuali tondi in pergamena riportanti i motti relativi alle statue polimateriche del primo ordine dell'impalcato, vennero visti tondi in carta con rime diverse da quelle attuali. È questa la parte più antica della struttura lignea? Poco probabile, anche perché i restauratori ricordano che la struttura dell'impalcato appare omogenea. È forse piuttosto plausibile dire che l'originale decorazione del primo Cinquecento si interruppe a un certo punto per poi essere ricoperta e completata da una nuova dettata da nuove istanze iconografiche e rappresentative. Certamente significativa è, comunque, la presenza di una decorazione su carta applicata che contempla i cardinali del Secondo Maestro, appartenenti a un linguaggio più maturo, e gli angeli tubicini di sapore mantegnesco, che parrebbero indicare come plausibile una retrodatazione del complesso ligneo.

I restauratori durante il loro lavoro hanno inoltre scoperto che le nicchie prossime all'abside sono dipinte con una tonalità di rosa, non certo il rosso del resto della struttura. Il pigmento qui è risultato molto più legato, annerito forse dai fumi dell'incendio che in passato si è sviluppato nella zona absidale. Un riscontro emerso anche negli *ex voto*, che presentavano crosta marroncina: il calore aveva fatto sciogliere il primo strato di cera che così ha inglobato la polvere che si era depositata. Per la pulizia è stato

[59] Nel corso della campagna di restauro realizzata da Sebastiano e Alessandro Genovesi sono effettivamente riemersi alcuni di questi angeli. In particolare presentiamo nell'apparato fotografico un inedito angelo cantore ritratto di prospetto, con le ali spiegate e in atto di intonare un testo scritto su un cartiglio retto nelle mani e che lascia intravedere un'iscrizione. Interessante si rivela il taglio, la disposizione delle masse e le lumeggiature: il tutto pare confermare la discendenza dall'ambito mantegnesco. L'angelo in questione si trova coperto dal quadro raffigurante la ottava stazione della Via Crucis, alla base della colonna alla destra (per l'osservatore) della sesta nicchia dell'ordine inferiore nella prima campata (sempre sul lato sinistro della navata).

necessario un solvente per solubilizzare le sostanze grasse.[60]

Una situazione che si deve all'incendio nella zona absidale avvenuto nei primi decenni del Novecento? Da alcune testimonianze risulta che la conflagrazione si sviluppò subito dopo i restauri Raffaldini (avvenuti nel 1928), prendendo vita da un cassone nel quale venivano riposti i ceri spenti. Le fiamme arrivarono al velario che scendeva dalla sommità dell'abside verso il coro. Ma non è pensabile che queste tracce siano completamente dovute alla vampata di calore: il legno dell'impalcato non risulta, in questa zona, né carbonizzato né surriscaldato. La cera degli *ex voto* inoltre risulta deformata un po' dappertutto, lungo tutta la navata, a causa anche della gravità e del calore estivo. Se gli *ex voto* fossero stati sottoposti a un vero incendio si sarebbero fusi completamente. Quindi gli effetti delle fiamme spiegano solo in parte l'attuale condizione della struttura. Inoltre, come hanno riscontrato i restauratori, il distacco degli *ex voto* in cera risulta uniforme in tutto il complesso. Emerge dunque un'altra ipotesi, che completa quelle precedenti: forse questi danni, diffusi su tutta la navata e più intensi verso l'abside, si devono (se non completamente almeno in buona parte) al calore dei proiettori usati durante le riprese del film di Bernardo Bertolucci *Novecento* o, altrettanto possibile, del sistema di riscaldamento che proprio nella zona absidale ha i suoi sfoghi d'aria. Un'ipotesi plausibile, che purtroppo non fa che sottolineare un imperativo categorico: la miglior salvaguardia del patrimonio coincide sempre con la tutela.

Continuando il cammino lungo l'impalcato si incontrano almeno due punti significativi. Nella cappella della *Mater Gratiae* (dove fino agli anni Trenta del Novecento era conservata la celeberrima immagine della *Madonna*) i restauratori hanno scoperto che gli *ex voto* originali furono tolti all'epoca della sistemazione neoclassica (che ha pure visto l'impalcato in parte segato nella parte frontale) ma per uniformità vennero poi riapplicati rifatti in cartapesta dipinta a olio.[61]

---

[60] Come ricorda il restauratore Sebastiano Genovesi: «Abbiamo sempre cercato di essere rispettosi sia nei confronti degli operatori, sia dell'opera. Spesso abbiamo usato semplicemente acqua e tensioattivo, una soluzione atossica e rispettosissima. Solo in questo punto abbiamo usato invece una miscela di ammoniaca e dipentene (sostanza atossica, quest'ultima, in grado di sciogliere i grassi). E questo per la tenacia dello sporco, quasi inglobato negli *ex voto*».

[61] Durante i recenti restauri gli *ex voto* caduti sono stati ricollocati con chiodini – come in origine – nel rispetto della storia.

Il secondo punto di grande interesse è quello antistante la Cappella Castiglioni. Qui sono state tassellate le fessure nel paramento ligneo che occulta l'arco gotico di accesso alla cappella. Ogni cappella infatti, anche se ciò non è apprezzabile dall'aula del Santuario, in realtà conserva almeno l'originaria struttura gotica che si rivela nelle arcate verso la navata. Forme ogivali, penetrali ora occultati che, se immaginati al posto delle lunghe travature, cambierebbero oltremodo l'aspetto della basilica. Poco sopra l'accesso alla cappella Castiglioni, dietro alle statue al centro del secondo ordine, è stata anticamente tamponata una finestra della quale è però sopravvissuto il vano. Qui i restauratori hanno ritrovato gli sguanci della finestra stessa, profondi circa mezzo metro, e l'apertura vera e propria, riempita di terra e rottami. Per occultare la luce della finestra erano stati utilizzati addirittura alcuni fogli di ampie dimensioni riportanti dei necrologi dipinti a tempera, uno risalente alla fine del Settecento, due ai primi dell'Ottocento e relativi alla scomparsa di alcuni esponenti delle famiglie Ippoliti e Veneri, forse 'riciclati' in questo modo durante un'antica pulizia dell'impalcato.

Il restauro della struttura lignea ha infine visto, per volere della Soprintendenza di Brescia, il posizionamento alle spalle delle statue, sul fondo delle nicchie, di fodere in legno, coperte da un sottile strato di intonaco, ricoprendo così le pareti ma riprendendone la colorazione.

Il trattamento della parte lignea ha visto il consolidamento degli *ex voto* con una resina acrilica, gelificata e pigmentata con terra d'ombra, mentre la pulitura è avvenuta con l'aspirazione delle polveri seguita da un lavaggio con un detergente tensioattivo diluito in acqua. Grande la quantità di materiali che gravava sull'impalcato: sono state eliminate pietre e polveri per centinaia e centinaia di chili, un grande peso che oberava inutilmente il legno non più elastico.[62]

L'antica struttura lignea del Santuario di Grazie ha inoltre rivelato le evidenze di una lunga colonizzazione da parte di topi, ma tra le strut-

[62] Per maggiori e più dettagliate informazioni tecniche intorno all'intervento di restauro si rinvia a: A. Bianchi, I Conti, P. Cremonesi, A. Genovesi, S. Genovesi, G. Rossi, L. Zoni, *Le sculture e l'impalcata: problemi e metodi di intervento per i manufatti polimaterici*, in *Mira il tuo popolo. Statue votive del santuario di Santa Maria delle Grazie*, a cura di M.G. Vaccari, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 11 febbraio-2 aprile 2000), Mantova-Milano, Lubiam-Rizzoli, 1999, pp. 64-71:70-71.

ture sono emersi anche gli scheletri di due serpenti (plausibilmente le nostrane 'bisce d'acqua', *Natrix natrix*). Pertanto è stata effettuata anche una massiccia derattizzazione attraverso tre tipi diversi di veleni, anche a effetto ritardato.[63]

Una sorta di tentata riconquista dello spazio sacro da parte di animali 'demoniaci' all'interno di un santuario già dominato da un coccodrillo interpretato (anche) come simbolo del male. Un'ipotesi apocalittica che ha, piuttosto, come contrappunto la semplice ricerca, da parte di questi esseri viventi, di un rifugio al riparo dalle intemperie e ricco di golose vernici e di appetibili panni e legni: una provocazione che implica un costante e consapevole impegno per la tutela di fronte alla crescente secolarizzazione del nostro tempo.

3. POSTILLA: A PROPOSITO DI COCCODRILLI

Il coccodrillo del Nilo appeso all'interno della navata, come detto, risulta parte integrante della 'macchina-santuario', rappresentando e incarnando una serie di simbologie e riferimenti esoterici ai nostri tempi non più completamente intelligibili. Risulta perlomeno curioso rammentare come l'usanza di sospendere nello spazio del cleristorio di una chiesa, specie di un santuario mariano, un coccodrillo imbalsamato risultasse nel passato pratica relativamente frequente.[64] Diversi sembrano essere, anche ai nostri giorni, i 'relitti' di tale tradizione simbologica che si schierano accanto a quello, certamente più noto e probabilmente più antico, di

---

[63] L'impalcato (e soprattutto le statue) era intensamente colonizzato da topi: tra i numerosi resti è stata rinvenuta una mandibola di roditore di ben 5 centimetri di lunghezza, e addirittura un teschio intero di dimensioni pressoché doppie, indici delle grandi dimensioni degli animali qui presenti. Sul lato destro della struttura, all'altezza delle guglie con i bimbi in fasce (applicati su carta), è stato trovato anche lo scheletro di un corvo.

[64] L'usanza di esporre o disporre nelle chiese e nei luoghi di culto curiosità naturalistiche soprattutto esotiche affonda le sue radici già nel Medioevo. In particolare «il coccodrillo ha una più accentuata funzione magico-simbolica, perché individuato con maggiore immediatezza, rispetto alle ossa antidiluviane, come mostro, nell'accezione diabolica e malvagia riservata in genere, dalla fantasia medievale, ai rettili. Il coccodrillo figura quasi sempre all'interno della chiesa, sospeso su una navata, conservato con elementari sistemi di imbalsamazione e ben assicurato con catene». Cfr. il fondamentale volume di A. LUGLI, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1990, pp. 20-21.

Grazie di Curtatone. Se ne dà qui di seguito conto,[65] sottolineando come la componente Maria-coccodrillo sia un dato fondamentale (nella grande maggioranza dei casi il rettile è – o era – appeso rivolgendo il capo al lato opposto della sacra immagine della Vergine).

Un grande esemplare di coccodrillo (si tratta di un coccodrillo del Nilo di circa cinque metri) è conservato negli ambienti attigui del Santuario della Madonna di Campagna alle porte di Verona. Anche in questo caso la tradizione sembra basarsi sull'aspetto miracolistico (la cattura avvenuta grazie a una trappola costruita da una devota ispirata dalla Vergine) e su quello demoniaco dell'animale (la cui presenza avrebbe infestato la zona del santuario). Nel complesso delle leggende nate e tramandate intorno alla carcassa dell'animale un certo credito pare mostrare l'acquisizione da parte del santuario grazie ad alcuni viaggiatori; la versione primariamente indicata come verosimile è comunque quella che vede le spoglie del coccodrillo *ex voto* del marchese Pier Paolo Malaspina, che nel 1608 donò al santuario l'oggetto più prezioso della sua collezione di curiosità (il coccodrillo imbalsamato, appunto, giunto nelle raccolte della nobile famiglia grazie a un crociato tornato dalla Terrasanta) come dono alla Madonna che aveva sanato, dopo tre anni di infermità, la moglie Bianca Bevilacqua-Lazise. Comunque sia, come per il coccodrillo di Grazie le

---

[65] Già noti a Zanca (A. ZANCA, *Il coccodrillo*, in R. MARGONARI, A. ZANCA, *Il santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova*, cit., pp. 169-197:189-192, n. 18) sono gli esemplari conservati presso il santuario veronese e quello bergamasco, che qui si rammentano come efficace termine di paragone. Non sono però ricordati quelli che erano conservati nella chiesa dei santi Pietro e Paolo a Muggiò presso Milano e nella chiesa di Santa Marta presso Como, quello del convento di Santa Fiora in provincia di Grosseto, quello che si trovava nei pressi della chiesa di San Giovanni a Palermo, i resti del rettile che erano presso il convento di Santa Maria di Orsoleo (Potenza) né, per quanto riguarda gli Stati esteri, quello del Santuario di Tolone in Provenza (Francia), quello della cappella di Santa Croce nel castello di Karlstejn (Repubblica Ceca) e quello dell'Eremo delle Angustie sull'isola di Tenerife (Spagna). A titolo di paragone, efficace per interpretare la diffusione di tali presenze, si elencano anche gli altri luoghi di culto che conservano (hanno conservato) spoglie di coccodrilli citati da Zanca (al quale si rimanda per la bibliografia). Italia: Santuario di Montallegro sopra Rapallo (Genova), Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese, chiesa di San Giorgio ad Almenno San Salvatore (Bergamo, ma si tratta, piuttosto, di una 'costola' di circa 2,6 metri, appesa nell'abside, che ricorda la cattura di una 'bestia' nel vicino fiume Grembo; similmente nel non lontano Santuario dedicato alla Natività della Beata Vergine presso Paladina è appesa una costola di 1,8 metri che rammenta l'uccisione del drago del lago di Gerundo), Santuario di Santa Maria delle Vergini presso Macerata, cattedrale di Ragusa. Spagna: Cattedrale di Siviglia, 'Capilla del Lagarto'. Francia: chiesa di Saint-Bertrand de Comminges nei pressi di Tolosa, abbazia di Saint Victor a Marsiglia. Belgio: Nôtre Dame presso Oudenaarde (Audenarde).

condizioni di conservazione non erano affatto ottimali, indice di una preparazione perlomeno affrettata (testa e coda vennero sostituite con ricostruzioni in legno; il capo fu inviato al Museo di Scienze Naturali della città scaligera). Il rettile, prima dei numerosi spostamenti che l'hanno allontanato dallo spazio religioso, era sospeso nel presbiterio con la coda rivolta verso l'altare della Madonna.[66]

Altro coccodrillo tutt'ora conservato in una chiesa del Nord Italia è quello visibile a Ponte Nossa in Val Seriana (Bg) nella parrocchiale dedicata a Santa Maria Annunziata in Campolongo, meglio nota come Madonna delle Lacrime. Anche qui la tradizione vuole la cattura dell'animale (nei pressi di Rimini nell'anno 1518) grazie a un 'eroe' (tale Bonello de' Ferrari)[67] che si era affidato alla Madonna.[68]

Ulteriori notizie intorno a coccodrilli collocati in chiese giungono dal Milanese: la vecchia chiesa parrocchiale di Muggiò, dedicata ai Santi Pietro e Paolo, di origini antiche ma sostituita da altro edificio religioso a inizio Novecento, sconsacrata, alienata e oggi demolita, conservava sospeso a una delle travi di copertura un coccodrillo. E ancora: un grosso coccodrillo era nella chiesa suburbana di Santa Marta a Como che «ad edificazione dei fedeli, rappresentava dalla volta il drago dalla suddetta Santa schiacciato, talché il popolo l'appellava il *lucertolone di S. Marta*».

---

[66] G. Mauli, *Il santuario di Madonna di Campagna*, Verona 1980, pp. 124-133.

[67] Si noti come il nome del supposto eroe rimandi a un'importante famiglia del luogo, della quale «un certo Andrea, figlio di Giovanni Bonelli dei Ferrari era tra i membri della commissione incaricata di amministrare le offerte alla Madonna di Campolungo» (commissione istituita immediatamente dopo il fatto miracoloso). Vedi A. Bena, *Racconto della nascita di ponte Nossa*, Colzate (Bg), s.d. [ma *ante* 1993], p. 9 e p. 45.

[68] G. Rota, *Antichità e bellezza di un tempio: Chiesa di S. Maria a Ponte Nossa*, Clusone, s.d. (ma 1966), p. 93; E. Roncalli, *I misteri di Bergamo*, Bergamo, 1995. Il de' Ferrari era un mercante e, probabilmente, acquisì tale spoglia a Rimini. Esistono altre versioni sulla comparsa del coccodrillo a Ponte Nossa: recentemente (si veda ad esempio A. Bena, *Racconto della nascita di ponte Nossa*, cit., pp. 43-48) – sono emerse evidenze documentarie intorno alla collocazione nella chiesa del rettile da parte di tre sindaci del tempio in un momento immediatamente precedente al 24 gennaio 1594, data nella quale venne dato un documento dal vicario generale della diocesi di Bergamo per la rimozione del rettile. Il coccodrillo è stato recentemente appeso al soffitto della chiesa, alla sinistra della cantoria dell'organo, al di sopra dell'ingresso principale, col muso rivolto verso l'altare con l'immagine miracolosa della Madonna. Precedentemente era fissato alla catena del primo arco, alla sinistra guardando verso l'altare maggiore. Non ci è però nota l'antica collocazione.

Tale coccodrillo passò poi alla biblioteca comunale e, in seguito, al museo di storia naturale del Liceo Classico.[69]

In centro Italia compare il teschio di coccodrillo conservato nel convento della Selva nel borgo di Santa Fiora (Grosseto), sul Monte Amiata. Ancora una volta la tradizione vede l'intervento di un 'eroe', in questo caso il conte Guido Sforza di Santa Fiora, che uccise questa sorta di 'drago' nei boschi circostanti. Nel convento è presente solo la parte superiore del cranio, mentre la mandibola sarebbe stata donata alla chiesa di Trinità dei Monti in Roma, andando poi dispersa.[70]

Dal meridione giunge notizia di un coccodrillo che nel Seicento era appeso alla volta d'ingresso al giardino della chiesa di San Giovanni a Palermo, nel quartiere Capo (oggi rimosso e a suo tempo collocato in una drogheria in via Argenteria), mentre nel convento di Santa Maria di Orsoleo, a quattro chilometri a ovest di Sant'Arcangelo in provincia di Potenza (Basilicata) erano fino a non molto tempo fa i resti del capo di un coccodrillo (anzi, probabilmente si trattava di due mascelle), collocati nei pressi della cappella della Madonna. Anche in questo caso esistono diverse leggende che narrano di un eroe (Eligio della Marra o un non meglio identificato principe Colonna, e si noti che i Colonna di Stigliano furono tra i più recenti feudatari del luogo) che uccise un drago che infestava le campagne di Gannano dopo aver invocato la Vergine di Orsoleo, in onore della quale poi eresse il monastero. Si noti che tale cenobio, fino

---

[69] I. Regazzoni, *Cenni sul gabinetto di storia naturale del liceo di Como*, in *Manuale della Provincia di Como pel 1865*, XXVIII,1865, p. 91. G. Castiglioni, *Sulle tracce del serpente con le zampe*, «Studi della Biblioteca Comunale di Moltrasio», 2, 2002, pp. 4-21 (con bibliografia).

[70] Lo Sforza, secondo la tradizione, sarebbe stato un uomo molto religioso. Partito per una battuta di caccia si sarebbe trovato di fronte a un mostro che da tempo assaliva la gente e, decidendo di affrontarlo, si difese con lo scudo usandolo come uno specchio. Il mostro, emergendo dalle acque, vide riflessa la sua immagine e non attaccò lo Sforza, pensando di trovarsi di fronte a un suo simile. Approfittando di questa occasione Guido Sforza invocò la Trinità, quindi uccise il mostro. Nel santuario della diocesi di Pitigliano-Sovana-Orbetello è conservata la parte superiore del cranio del coccodrillo, mentre la parte inferiore – perduta – venne donata alla chiesa romana di Trinità dei Monti. Fu grazie a questa prodezza – sempre secondo la tradizione – che nacque il monastero dedicato alla Trinità, nel quale si ritirò lo Sforza. Appare singolare il fatto che, in questa situazione, l'eroe abbia invocato la Trinità e non, *more solito*, la Madonna. Piuttosto consueto è rilevare come il complesso sia diventato una sorta di santuario francescano. Ringrazio don Giovanni Braghin, parroco di Santa Fiora, per le preziose informazioni.

alla metà dell'Ottocento, fu sede provinciale dei Francescani Minori detti Osservanti.[71]

Un coccodrillo si trova, inoltre, nel Santuario mariano di Tolone in Provenza (Francia), conservato insieme a un altro animale non meglio identificato.[72] Altro rettile è conservato nel castello di Karlstejn nella Repubblica Ceca: qui, nella cappella della Santa Croce, dove erano poste le insegne del Sacro Romano Impero, è conservato un coccodrillo imbalsamato, acquistato dai veneziani che lo fecero passare come il drago di San Giorgio. Un'ulteriore presenza si rivela nell'Eremo delle Angustie sull'isola di Tenerife, alle Canarie. Nella chiesa settecentesca, tra gli altri *ex-voto*, è un coccodrillo imbalsamato donato, secondo la tradizione, da un emigrante quando venne fondato il tempio.

Giovi infine rammentare la curiosa incisione raffigurante un coccodrillo sospeso in una navata di una chiesa (curiosamente disposto – sempre che non sia una esigenza illustrativa – trasversalmente rispetto a quella che pare essere la navata maggiore e orientato in direzione di una cappella laterale, segnata da una lucerna: si tratta di un ambiente contenente un'immagine 'particolare', magari mariana?) edita in P. Maccio, *Emblemata*, 1627.[73]

Un primo approccio distributivo denuncia anzitutto come le località che accolgono (o hanno conservato) le spoglie dei rettili risultino diffuse lungo le rotte commerciali da e per l'Oriente, in prossimità delle coste. Si noti nel nord d'Europa il caso apparentemente sporadico (l'elenco da noi proposto di località nelle quali è la memoria di un rettile è senza dubbio incompleto) di Oudenaarde, a poca distanza dal mare, appena a ovest di Bruxelles. È inoltre da indicare come significativa la presenza di un coccodrillo a Karlstejn, probabilmente da mettere in relazione con la corte absburgica di Praga. Nel resto del continente, eccettuando l'Italia, la distribuzione avviene lungo le coste mediterranee: Siviglia, Tolosa,

---

[71] Si veda L. Branco, *Memorie di S. Maria di Orsoleo*, Matera, Bmg srl, 1993. La leggenda, in una delle sue versioni più recenti, è tramandata anche da Carlo Levi nel celeberrimo *Cristo si è fermato a Eboli*.

[72] Sempre in Francia ricordiamo inoltre la decorazione dei cavalletti nel sottotetto della chiesa di Mendon (diocesi di Vannes), reimpiegati nell'attuale copertura, con decorazioni raffiguranti coccodrilli e altri rettili.

[73] Già presentata in A. Lugli, *Naturalia et mirabilia*, cit., ill. 48.

Tolone e Marsiglia, non a caso importanti centri commerciali e basi di partenza o scali lungo le rotte che dall'antichità muovevano verso Africa e Asia (sarebbe da indagare inoltre, anche in funzione di queste ubicazioni, il ruolo che ordini religiosi e militari ebbero nel Medioevo nell'importare tali 'curiosità' naturalistiche). Alla stessa stregua sarebbe da interpretare, in direzione delle Americhe, la presenza del rettile conservato in un monastero alle Canarie. In Italia il modello è certamente applicabile: evidenze sono il Santuario di Montallegro presso Rapallo, Santa Fiora di Grosseto (costa tirrenica), e la zona tra Rimini e Macerata: dalla prima località giunge il rettile conservato a Ponte Nossa in provincia di Bergamo, nella seconda è il Santuario di Santa Maria delle Vergini (costa adriatica). Esiste poi una profonda penetrazione nella Pianura Padana, seguendo la direttrice del Po e lo sviluppo delle Prealpi, che pare escludere buona parte del Piemonte e del Veneto, per addensarsi nella zona compresa tra Varese,[74] Como, Milano e Bergamo, con due episodi tra i più significativi a Mantova[75] e Verona come baluardi orientali di questa diffusione. Uniche presenze al meridione sarebbero quelle del convento nei pressi di Sant'Arcangelo in provincia di Potenza e di Ragusa in Sicilia (e in questo secondo caso chissà quanto possa aver influito il fatto che sotto la dominazione araba sembra che i coccodrilli fossero allevati,

---

[74] La collocazione del rettile nel contesto del maggiore santuario varesino dovrebbe essere, tuttavia, piuttosto tarda: sette-ottocentesca. Posta in facciata, la carcassa dell'animale è successivamente stata ritirata e collocata nel Museo 'Baroffio', ove tuttora è conservata in una teca. Curioso è come, nonostante questa origine 'ritardataria' della presenza del coccodrillo nel santuario, si sia sviluppata una tradizione omologa a quelle riscontrabili negli altri santuari: il 'mostro' feroce, fuggito da un serraglio, sarebbe stato ucciso a Breno, nel Canton Ticino, e successivamente accolto come *ex-voto* nel contesto mariano (invero la devozione al Sacro Monte e l'interesse per i resti del coccodrillo suscitano tuttora grande interesse tra i ticinesi). Si tratta pertanto di un notevole calco pseudostorico di interesse demologico plasmato sulla base di leggende più antiche. Alcuni spunti storici emergono in «Madonna del Monte», III, 7, 1992, p. VII. Ringrazio Laura Marazzi per le informazioni gentilmente fornite.

[75] Si coglie qui l'occasione per rammentare come nel 1830 entrasse a far parte delle collezioni del Museo di Storia Naturale del Ginnasio-Liceo 'Virgilio' di Mantova un coccodrillo cacciato sul Nilo dal console Giuseppe Acerbi il quale avrebbe però preferito la collocazione del rettile imbalsamato nella parrocchiale di Castelgoffredo, paese natale, come sorta di *ex voto* per il buon fine del viaggio svolto. Cfr. R. SIGNORINI, *Il coccodrillo di S. Maria delle Grazie e altri in musei mantovani*, «Civiltà Mantovana», n.s., 11, 1986, pp. 53-68; P. BERTELLI, *Gli sparsi frammenti dell'anima*, in *Dai Gonzaga agli Asburgo. L'inventario del 1714 del Palazzo Ducale di Mantova* (in corso di stampa).

in particolare sul fiume Alcantara che scorre nei pressi di Castiglione di Sicilia in provincia di Catania). Giovi rammentare come la localizzazione di tali reperti riveli la preferenza per luoghi di culto dedicati a Maria e, nel contempo, retti dai Francescani (certo con intento didascalico, da *Biblia pauperum*, anche se occorre portare alla memoria quanto l'ordine dell'Assisiate fosse legato alle pratiche alchemiche). Una distribuzione di questo tipo pare ricalcare inoltre l'organizzazione spaziale dei centri resi più floridi, tra Medioevo e Rinascimento, dai mercati, nonché la presenza di signorie potenti. Stupisce piuttosto, in questa lettura, l'assenza di Venezia nel numero delle località nelle quali il coccodrillo appare collocato all'interno di chiese o santuari.

In ultima istanza piace ricordare come, accanto alla lettura alchemica, la presenza del coccodrillo riveli altri, numerosi significati profondi. Se appare palese il riferimento al maligno (ma in Cina il drago è simbolo di forza e dignità) forse occorre rammentare come la carcassa del rettile incatenata o legata alla struttura dell'edificio religioso riveli la condizione di sottomissione del demonio di fronte a Dio e alla Madonna, ma nel contempo la sua presenza tangibile sveli che il male è vivo e operante nel mondo. Forse vale la pena di rammentare il 'drago processionale' in bronzo conservato presso il Sacro Monte d'Orta San Giulio, di origine medievale, la cui coda flessibile indicava durante le sfilate religiose la vittoria e la sconfitta del male.[76] E ancora: al riferimento dell'Apocalisse forse vale affiancare, con dovuta prudenza, quello di San Giorgio.[77] Il

---

[76] Cfr. M. Di Giovanni Madruzza, *Isola San Giulio*, in *Isola San Giulio e Sacro Monte d'Orta*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Torino, 1977, p. 93. Qui, alla nota 137, si rinvia anche a C. Ramponi, *Il drago processionale nelle rogazioni novaresi*, «Bollettino Storico della Provincia di Novara», 1947, pp. 154-165 e a F. Cognasso, *Storia di Novara*, Novara, 1972, p. 71. Secondo la tradizione il simulacro bronzeo del drago «veniva portato in processione per le Rogazioni, nei tre giorni precedenti l'Ascensione (nell'isola l'usanza è arrivata fino al 1920) con la lunga coda, che è formata da scaglie snodabili, alzata a simboleggiare la sua lotta e la sua vittoria, nel terzo giorno dopo cioè l'avvento del Messia e degli Apostoli che per lui portarono la parola del bene, la coda veniva abbassata per indicare la sconfitta subita. Nei giorni di quaresima si porti da chierico avanti alla croce capitolare un drago di bronzo sollevato su un bastone dalla coda pieghevole così che nel primo e nel secondo giorno si rende disteso, nel terzo dimesso e dietro alla croce». Si rammenta, infine, che sul pulpito medievale del tempio compare una scena raffigurante un grifone che afferra un coccodrillo.

[77] Va inoltre ricordato San Michele arcangelo. L'iconografia del principe degli angeli che sconfigge il demonio (immagine legata all'*Apocalisse* XII, 7) è certamente antica e strettamente

santo, martirizzato prima di Costantino (probabilmente sotto Decio o Diocleziano, comunque nella seconda metà del II secolo d.C.) a Lydda, in Palestina, secondo la tradizione liberò la figlia di un re da un dragone. La diffusione del suo culto fu straordinaria: dall'Oriente a tutto l'Occidente e all'Etiopia; con essa si divulgò anche la tradizionale immagine del guerriero a cavallo che trafigge un drago. L'origine, forse copta, di tale iconografia dovette avvenire prima del X secolo, riprendendo la più antica immagine dell'eroe che uccide un grande rettile già attestata in antichità nel Vicino Oriente. Secondo alcune fonti tale raffigurazione sarebbe stata adottata dall'imperatore Costantino per sottolineare la sconfitta del paganesimo (il serpente) operata con la sua conversione al Cristianesimo. Questa presenza sulla tomba di San Giorgio avrebbe poi comportato l'identificazione del soldato romano che non volle sacrificare ai falsi dèi con l'uccisore del drago. Tale iconografia, peraltro, appare notevolmente diffusa anche nel contesto della mitologia antica: dal mondo greco-romano alle regioni sotto l'influsso arabo, dalle zone assire all'Egitto.[78] L'essenza del mito così raffigurato consiste nel simbolo delle forze cosmiche avverse, e nella fattispecie dell'aspetto caotico, indifferenziato e preformale del cosmo che trattiene e impedisce il procedere delle forme differenziate. In questo senso le raffigurazioni anguiformi dell'Oriente antico e della lotta tra un eroe e il rettile (con valenza cosmogonica) appaiono sostanzialmente comuni a diverse civiltà anche lontane tra di loro.[79] Passando alle Sacre Scritture vale la pena di portare alla memoria come nel Vecchio Testamento il drago simboleggi i nemici di Israele; nel Nuovo Testamento (ma anche nella letteratura del tardo giudaismo) Satana o un suo strumento (calpestato da santi si rivela riferimento all'idolatria).[80]

---

connessa con la presenza mariana. In questo contesto va inoltre rammentato come la diffusione di tale raffigurazione sia avvenuta soprattutto grazie ai Gesuiti, in epoca, quindi, relativamente tarda rispetto all'ambito qui considerato.

[78] Appare notevole, in questo contesto, ricordare la presenza al Louvre di un bassorilievo copto del VI secolo raffigurante la divinità egizia Horus (dal corpo umano con una testa di falco, simbolo del sole nascente) che, a cavallo, trafigge con una lancia il dio malvagio e distruttore Seth, raffigurato come coccodrillo.

[79] Si rammenti, ad esempio, la lotta tra Marduk e Tiamat nella mitologia Babilonese e la vittoria di Indra su Vṛtra.

[80] Vedi anche: *ad vocem* 'drago', *La Piccola Treccani. Dizionario Enciclopedico*, III, Roma, 1995, pp. 1035-1036.

GIOSUÈ BERBENNI

GLI ORGANARI MONTESANTI DI MANTOVA NEL CARTEGGIO SERASSI. LA CORRISPONDENZA CON I CELEBRI SERASSI DI BERGAMO (1822-1842)

Il *Carteggio Serassi*, che va dal 1764 al 1890, composto da 759 lettere, 50 collaudi d'organo, 9 progetti di altri organari e 80 componimenti letterari, contiene la corrispondenza tra gli organari Montesanti di Mantova e i celebri organari Serassi di Bergamo, con scritti di organisti riguardanti i Montesanti.[1]

I Montesanti scrivono ai Serassi 11 lettere, dal 1822 al 1842; rispetto agli altri colleghi organari, intrattennero con i Serassi il più lungo rapporto di corrispondenza. Le relazioni tra i Serassi e gli altri organari infatti sono rare e brevi. Ma la stima e la collaborazione tra le due famiglie sono documentate già dal 1816.

Nelle lettere sono riportati vari argomenti: l'interessamento dei Montesanti alla liquidazione di lavori fatti dai Serassi; le perizie di lavori Serassi; i collaudi dei Serassi di lavori Montesanti; le commesse di nuovi organi e altro ancora. Non abbiamo notizia invece di lettere dei Serassi ai Montesanti. I riferimenti degli organisti riguardano pareri su alcuni organi fatti da Ferdinando Montesanti, le vicende umane di costui, le reazioni emotive di quest'ultimo al lavoro Serassi in Sant'Andrea.

Si può affermare che l'epistolario indica uno stretto legame di collaborazione tra le due famiglie: scambio di visite nelle rispettive officine, favori per comprare ferri e prestiti di macchine (ad esempio la macchina della trafila per la laminazione del metallo per le canne), commissioni di componenti d'organo.

---

[1] M. Guerinoni, *Trascrizione del Carteggio Serassi*, per conto dell'Unità operativa del progetto di ricerca del C.N.R. – *Indagine storico-documentale sugli organi storici della provincia di Bergamo* – rientrante nel Progetto Finalizzato Beni Culturali 1997-2003, costituita presso la Provincia di Bergamo. Assessorato alla Cultura. Settore Istruzione, Cultura, Turismo, Sport e Spettacolo, responsabile scientifico Giosuè Berbenni. Segnatura in Biblioteca Civica «Angelo Maj» di Bergamo, 79. R. 3 carteggio (lettere nn.1-348), 79. R. 4 carteggio (lettere nn. 349-759), 79. R. 5: 1° Progetti d'organi (nove numeri); 2° Collaudi di organi Serassi fabbricati o restaurati (cinquanta numeri); 3° Componimenti letterari relativi alla costruzione d'organi (ottanta numeri). Il *Carteggio* con gli indici è sul sito Internet della Biblioteca civica «A. Mai» di Bergamo: http://www.bibliotecamai.org.

Questa ricerca si lega alla trattazione de *Le vicende umane patrimoniali e professionali dei Serassi, celeberrimi costruttori d'organi*, prodotta dall'Unità operativa del progetto di ricerca del Consiglio Nazionale delle Ricerche – Progetto Finalizzato ai Beni Culturali 1997-2003 – costituita presso la Provincia di Bergamo, *Indagine storico-documentale sugli organi storici della provincia di Bergamo*, responsabile scientifico lo scrivente.

Le principali fonti utilizzate sono il citato *Carteggio*, la pubblicazione di Giuseppe II Serassi del 1816 *Sugli organi. Lettere. 1816*; il *Catalogo degli organi da chiesa costruiti a tutto l'anno 1858 dall'I. R. Fabbrica Nazionale Privilegiata dei Fratelli Serassi in Bergamo* del 1858.[2]

1. I MONTESANTI[3]

Tre sono i protagonisti mantovani di due generazioni, che di mestiere facevano i costruttori d'organi: Andrea Montesanti (1725-1799), il fratello Luigi (1757-1830) e il figlio di questi Ferdinando (1787-post 1854).[4] Essi rappresentano l'arte autoctona mantovana. Mario Levri inquadra bene l'ambiente organario mantovano:

> L'incontro ed il passaggio per Mantova di tanti maestri di diverso indirizzo fecero sì che la città gonzaghesca si adornasse di strumenti dalla taglia, foggia e fonica più svariate, offrendo una produzione eclettica di organi, che poche città italiane possono vantare.[5]

---

[2] G. Serassi, *Descrizione ed osservazioni pel nuovo Organo nella Chiesa posto del SS. Crocifisso dell'Annunziata di Como*, Como, presso Pasquale Ostinelli vicino al Liceo, 1808. Id., *Catalogo degli organi fabbricati da Serassi di Bergamo*, Bergamo, Stamperia Natali, 1816. Id., *Sugli organi. Lettere 1816*, Bergamo, Stamperia Natali, 1816 (rist. anast. a cura di O. Mischiati, Pàtron, Bologna, 1973).

[3] Sui Montesanti vedi M. Levri, *Gli organi di Mantova. Ricerche d'archivio*, Collana di pubblicazioni della biblioteca dei PP. Francescani, Trento, 1976, in particolare pp. 10-15. *L'Antegnati di Santa Barbara (1565)*, Atti della giornata di studio, Palazzo Te, 24 maggio 1997, a cura di F. Dassenno, U. Forni, M. Manzin, L. Mari, D. Rossi, Provincia di Mantova - Casa del Mantegna, Mantova, Publi Paolini, 1999. Lo studio sui Montesanti è a pp. 33-38.

[4] L'albero genealogico dei componenti la famiglia Montesanti che fecero gli organari: Andrea (1725-1799); i figli: Luigi (1757-1830), Lorenzo (1771- ?); Ferdinando (1787-post 1854) figlio di Luigi. La data di morte di Ferdinando è stata spostata a dopo il 1854 a seguito di una dichiarazione di Francesco Comencini, maestro organista di Mantova, che conferma la sua esistenza; vedi nota 42.

[5] «Forse nemmeno Brescia e Bergamo, città organarie per eccellenza, possedettero un simile campionario di organi, perché in dette città dominarono il mercato organario le dinastie degli Antegnati e dei Serassi, contraddistinte da un'arte improntata a paradigmi e schemi più omogenei». M. Levri, *Gli organi di Mantova*, cit., p. 16.

Nell'officina di organi allestita nella città di Mantova la famiglia Montesanti fabbricò strumenti per le chiese della città e delle zone limitrofe. Nello specifico, l'arte organaria dei Montesanti è caratterizzata da due aspetti: l'apertura alle due scuole diverse e contrapposte, lombarda e veneta; e una sensibilità storica verso gli organari del passato, caratteristica che rende i Montesanti vicini ai Serassi, anch'essi dotati di un forte senso storico.

Alcune interessanti particolarità costruttive dei Montesanti sono evidenziate da Levri:

> I Montesanti si dimostrarono aperti ai gusti preromantici simpatizzando in modo particolare per la Flutta reale, ma nel contempo ripudiarono certe frascherie barocche come i somierini per far le voci degli uccelli (cucù, usignolo, passero ecc.) [...] Nella tecnica costruttiva e nei congegni meccanici stanno a mezza strada fra la scuola veneta e quella lombarda. Usavano il somiere a tiro, disponevano le canne di facciata ad un'unica campata con disegno a cuspide e ali laterali, tolleravano il tamburo ed i timballi e imitavano il violoncello callidiano a tuba di legno; la lavorazione delle canne invece era affine a quella della scuola lombarda come pure la composizione fonica dei registri da concerto e delle ance (flutta, ottavino, tromba, corno inglese, bombarde ai pedali con ampie tube di legno).[6]

Queste particolarità costruttive erano già presenti in parte da Giuseppe II Serassi nel 1816, di cui trattiamo oltre. Benché alcuni restauri di organi, eseguiti da Ferdinando, abbiano suscitato polemiche e liti giudiziarie per la difettosa distribuzione dell'aria, «tuttavia i Montesanti costruirono strumenti dalla fonica dolce e ben calibrata durante l'arco di un secolo (1749-1844)».[7] Riguardo le polemiche, riportiamo in nota alcuni pareri di un organista corrispondente dei Serassi, rinvenuti nel citato *Carteggio*.[8]

---

[6] *Ivi*, p. 12.

[7] *Ivi*, p. 10.

[8] Si tratta di Antonio Zampieri di Verona, organista della basilica di San Zeno dove si trova un organo di Ferdinando Montesanti. Scrive ai Serassi: l'8 agosto 1832 «L'organo di S. Zenone Basilica Prima di questa città [Verona] è ormai reso insonabile perché scordato a segno che non si può più sentire: Domenica appena furono levati i mantici, incominciarono a suonar le Trombe senza che io le avessi toccate, tutto il ripieno, è scordato, fino i principali medesimi. Punge al Montesanti, che io sparli del suo organo, avendomi detto il S.r Avvocato Gaja suo fautore in pubblica bottega di cioccolata, caro maestro tu sei troppo nemico dichiarato del periero Montesanti, al che in presenza di tutti risposi, che io non credo avere alcuno inimico, ma che il fatto parla, e l'organo di S. Zeno è talmente scellerato che può giudicarlo qualunque», in *Carteggio*, cit., 745ZaA; il 22 giugno 1844 «per riguardo all'organo del Montesanti Ferd.° [...] essendo ormai reso insonabile massime per la scordatura, e pei mille malanni originarj dell'inesperto suo facitore», in *Carteg-*

2. I SERASSI[9]

I Serassi, dinastia di organari tra le più celebri d'Italia e d'Europa, si dedicano all'arte organaria per sei generazioni, dal 1720 al 1895; il loro nome è un simbolo, la loro arte, inimitabile e unica, è patrimonio

---

gio, cit., 751ZaA; l'8 agosto 1844 «ma intanto non bisogna spaventar sulle prime questo vecchio abbate [della chiesa di San Zeno], troppo esacerbato per fallo di aversi appoggiato al Montesanti che gli fece pagar assai caro il suo cattivissimo organo», in *Carteggio*, cit., n. 753ZaA.

[9] Bibliografia fondamentale sui Serassi: *I Serassi e l'arte organaria fra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno Internazionale, Bergamo, 21-23 aprile 1995, Centro Culturale Nicolò Rezzara - Ufficio Diocesano di Musica Sacra di Bergamo, Bergamo, Edizione Carrara, 1999. G. BERBENNI, *Gli organari Locatelli di Bergamo. Una sensibilità nuova nella riforma dell'organo italiano di fine Ottocento,* «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti», LIV, CCCL, 1992-93, pp. 81-236. *I Serassi e l'arte organaria fra Sette e Ottocento*, in *I Serassi e l'arte organaria*, cit., pp. 18-38. *Il magnifico organo Serassi 1815 op. 351 di Calcinate. Storia Tradizioni Restauro,* Amministrazione Comunale di Calcinate (Bergamo), Clusone (Bg), Cesare Ferrari S.p.A., 2001, pp. 112. *L'arte organaria a Bergamo nell''800: vertice di una grande scuola,* «Atti dell'Ateneo Scienze Lettere ed Arti di Bergamo», LXI, 1997-98, pp. 285-296. *Lineamenti dell'organaria bergamasca dal secolo XV al secolo XVIII*, «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», LIII, CCCIL, 1991-1992, pp. 343-524. *Organi storici della provincia di Bergamo*, a cura della Provincia di Bergamo, Bergamo, Grafica e Arte, 1998, («Monumenta Bergomensia», LXIX), pp. 337. *Organi, cembali e pianoforti, campane, organetti e pianoforti a cilindro. Le ditte bergamasche di strumenti musicali negli elenchi della Camera di Commercio dell'Ottocento*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2000 («Quaderni degli Atti dell'Ateneo Scienze Lettere e Arti di Bergamo»), p. 88. *Tipologia ed evoluzione degli organi Serassi,* in *I Serassi e l'arte organaria*, cit., pp. 11-142. http://www. provincia.bergamo.it./organistorici. G.B. CASTELLI, *Catalogo degli organi da chiesa costruiti a tutto l'anno 1858 dall'I. R. Fabbrica Nazionale Privilegiata dei Fratelli Serassi in Bergamo*, Bergamo, Stamperia Natali, 1858. Appendice I. *Continuazione del catalogo dal 1° Gennajo 1859 a tutto luglio 1868.* Appendice II *Catalogo di tutti gli Organi costruiti dalla fabbrica Serassi* [dal n. 640 a. 1857 al n. 654[b] a. 1858]. G.B. CASTELLI, *Cenni statistici sulla Fabbrica d'Organi dei Fratelli Serassi di Bergamo e sul progresso di quest'arte per opera della stessa Ditta*, a cura di O. Mischiati, pp. 6-13 e O. MISCHIATI, *Premessa*, «L'Organo. Rivista di cultura organaria e organistica», XXIX, 1995. G.B. CASTELLI, *Norme generali sul modo di trattare l'organo moderno cogli esempi in musica del maestro Vincenzo Antonio Petrali*, Milano, F. Lucca, 1862. G. CREMONESI, *Biografia di Carlo Serassi celebre costruttore d'organi*, Bergamo, Stamperia Mazzoleni, 1849, p. 60. M. GUERINONI, *Trascrizione del Carteggio Serassi*, ID., *Il Carteggio Serassi conservato alla biblioteca civica "Angelo Mai" di Bergamo*, tesi di laurea in Musicologia, Università degli studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona, a.a. 2002-2003. G. LOCATELLI, *I Serassi celebri costruttori di organi in Bergamo*, «Bergomum. Bollettino della Biblioteca Civica», II, 1-2-3, 1907. O. MISCHIATI, *Cataloghi originali degli organi Serassi,* rist. anast. con appendici postilla e indici a cura di O. Mischiati, Bologna, Pàtron, 1975. ID., *Regesto dell'archivio Serassi di Bergamo. Carteggio. Prima parte: lettere 1-228 (A-C)*, «L'Organo. Rivista di cultura organaria e organistica», XXIX, 1995, pp. 19-154. G. SERASSI, *Catalogo degli organi*, cit. ID., *Descrizione ed osservazioni*. ID., *Sugli organi. Lettere 1816*, cit.; C. TRAINI, *Organari bergamaschi*, prefazione di R. Lunelli, Bergamo, Stampato presso le Scuole professionali T.O.M., 1958, pp. 110.

culturale dell'Italia. La lunga serie di fatti che cadenza la vita dei Serassi sembra non disturbare la loro eccezionale operosità.

Il loro vivere è governato dalle ferree antiche leggi famigliari, che valorizzano l'autorità degli anziani, il rapporto gerarchico tra i membri, l'enorme forza derivante dalla unità d'intenti e dalla solidarietà dei numerosi componenti. Esemplare è la loro stabilità e continuità di convivenza. Hanno come cardini di vita la cultura (musicale, letteraria, matematica, fisico-meccanica), la laboriosità, la religiosità (nella dinastia Serassi si contano cinque sacerdoti, di cui quattro vissuti contemporaneamente, e una suora). Il loro ben meritato successo è provato dal grande numero di pregevoli organi (circa un migliaio), dal plauso e favore raccolti ovunque, dai lusinghieri collaudi di celebri maestri, dai preziosi doni ricevuti, dai favori di principi, dagli ambìti incoraggiamenti di imperatori e papi, dai prestigiosi riconoscimenti legali, dai numerosi componimenti letterari a loro dedicati (oltre cento), oltre che dalla grande ricchezza patrimoniale raggiunta e dalla celebrità in tutta Italia delle loro officine.

I Serassi o Sarazzi ebbero origine nel territorio di Como. Il capostipite della dinastia bergamasca è Giuseppe (1693-1760). Ignote inoltre sono le ragioni che spingono il giovane Serassi a trasferirsi a Bergamo, dove è presente già nel 1720. Giuseppe ebbe sei figli, di cui tre femmine e tre maschi. In casa Serassi particolare è la cura e la predilezione per la musica, la cultura letteraria, la religione. La primogenita Maria Cristina (1723-1756) è promettente cantante. I tre figli maschi si fanno tutti preti (l'ultimogenito dopo essere rimasto vedovo). Figura di grande valore intellettuale e umano, determinante per la fortuna della 'Fabbrica d'Organi Serassi', è il quintogenito Pier Antonio (1721-1791): abate, fra i più grandi eruditi del suo secolo. La Fabbrica d'organi diviene però celebre grazie all'ultimogenito Andrea Luigi (1725-1799). È Giuseppino, cioè Giuseppe Antonio (1750-1817), il genio dei Serassi: arriva a tanta celebrità da essere considerato il più grande artista organaro del suo tempo perché con le sue invenzioni geniali porta l'organo italiano al massimo sviluppo. Giuseppe II non solo è geniale organaro ma anche dotto storico scrittore; è il primo organaro che scrive sulla storia organaria italiana e ne tratta i problemi, il primo che pubblica documenti inediti di Graziadio Antegnati, grande organaro del passato. È ben consapevole del rilevante ruolo svolto dalla propria famiglia nella storia dell'organaria italiana. Giuseppe II è padre di quattordici figli di cui sette sopravvivono (sei maschi e una femmina); i figli che continuano l'attività organaria sono, in ordine di nascita: Andrea (1776-1843), Carlo (1777-1849), Alessandro (1781-1870), Giuseppe III (1784-1849), Giacomo (1790-1877), Ferdinando (1792-1832); dopo la morte del padre formano la 'Fraterna

Serassi', cioè vivono in comunione domestica, lasciano il patrimonio indiviso e lo amministrano in comune.

Carlo è la mente artistica e geniale dei fratelli Serassi, è celibe come Giuseppe III e Ferdinando; mentre Carlo è responsabile dei montaggi e delle accordature degli strumenti, pertanto frequentemente fuori casa, Giuseppe III e Giacomo vivono e lavorano senza alcuna pausa nelle officine; per di più Giuseppe III affianca e sostituisce il fratello Carlo nei lavori di montaggio e di accordatura. La ditta Serassi si fregia dell'Aquila Imperiale.[10] Tale onore le è stato concesso nel 1846 col titolo di 'Imperiale Regia Fabbrica Nazionale Privilegiata'. Agente e procuratore generale dal 1818 al 1849 è Attilio Mangili.

L'organo serassiano raggiunge con Carlo 'il Grande' il suo massimo potenziale espressivo; è il naturale sviluppo e perfezionamento dell'organo-orchestra iniziato da Giuseppe II. Dopo la morte di Carlo alla direzione della fabbrica rimane Giacomo, aiutato dai tre nipoti figli di Alessandro, Giuseppe IV (1823-post 1893), Carlo II (1828-1878) e Vittorio (1829-post 1899); agente e gerente dal 1846 al 1870 è Gianbattista Castelli. L'organo serassiano, scrive Castelli nella prefazione al *Catalogo* del 1858, lungo i decenni «è portato a tanta perfezione, e a tanta ricchezza di strumentazione di nuovi congegni da offrire i più svariati e più gradevoli effetti armonici». Nel 1863 è costruito l'organo dell'insigne Regia Basilica di San Lorenzo a Firenze, organo sontuoso, colossale, a tre tastiere di settanta tasti ciascuna, con organo positivo tergale e sessantaquattro registri; in seguito a tale superba opera collocata dal valentissimo Giacomo Locatelli, tuttora ben conservata, il re Vittorio Emanuele II nomina il signor Giacomo Serassi Cavaliere dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro, e concede alla ditta la facoltà di fregiare del regio stemma l'insegna del suo stabilimento artistico industriale.

La costruzione degli organi è affidata a più persone specializzate; da un'indagine statistica del 1863, a cura del Ministero di Commercio e Industria, risulta che il personale occupato (trentatré individui) è così composto: 1 agente, 3 accordatori, 4 addetti alle canne di metallo, 6 alle canne di legno, 4 ai somieri e ai mantici, 2 alla meccanica, 3 fabbri, 2 fonditori e trafilatori, 8 garzoni; tutti i lavoranti sono bergamaschi; a questi si aggiungono 40 ragazzi al di sotto dei 14 anni. Gerente della fabbrica è il citato ragioniere Giambattista Castelli, abile e intelligente amministratore, organista dilettante; egli cura un nuovo *Catalogo* degli organi (edito nel 1858) arricchendolo dell'albero genealogico della fa-

---

[10] Vedi G. Berbenni, *Le ditte bergamasche di strumenti musicali*, cit., pp. 16-17.

miglia e di importanti documenti relativi alla attività e successivamente lo aggiorna fino al 1868. Nel 1862 pubblica il metodo d'organo *Norme generali sul modo di trattare l'organo moderno con esempi musicali del noto maestro organista Vincenzo Petrali*; così egli codifica il modello d'organo serassiano anche dal punto di vista teorico; il metodo viene adottato ufficialmente dal Regio Conservatorio di Milano per gli allievi che si applicano allo studio dell'organo. L'organo serassiano è ormai per antonomasia l'organo ottocentesco italiano.

Nel 1868 il *Catalogo* degli organi Serassi giunge al ragguardevole numero di settecentoquattro strumenti. Due anni più tardi il capofabbrica Giacomo Locatelli – premiato con medaglia d'oro dal Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio in seguito alla costruzione del già citato organo Serassi nella insigne Basilica di San Lorenzo in Firenze – con alcune delle maestranze più qualificate e con il gerente Castelli interrompe i rapporti di lavoro con la Fratelli Serassi e fonda la ditta Giacomo Locatelli.

Nel 1871 la ditta Fratelli Serassi ha un dissesto finanziario ed è sottoposta a procedura giudiziale di fallimento. Malgrado questa dolorosa scissione non cessa l'attività, ma la continua intensamente, in particolare in Sicilia; purtroppo manca un elenco degli organi costruiti dopo il 1868: pertanto è difficile avere un quadro esatto della sua attività. Nel 1881 la 'Regia Fabbrica Nazionale Privilegiata d'Organi' è diretta da Ferdinando II Serassi (1855-1894), di appena ventisei anni, e da Casimiro Allieri (1848-1900) già capofabbrica; numerose sono le notizie infine di altri loro organi costruiti in Sicilia, tra cui quello per la chiesa del SS. Salvatore a Ragusa nel 1893, l'ultimo finora riconosciutogli.

Ferdinando II muore nel 1894 all'età di soli trentanove anni; con lui si chiude l'attività organaria dei Serassi. Nel 1895 Vittorio Serassi, unico rappresentante della ditta, con atto notarile, concede a Giacomo Locatelli di aggiungere alla sua denominazione la qualifica di «Successore alla vecchia ditta Fratelli Serassi» la quale formalmente si estingue; le attrezzature della fabbrica passano alla ditta Locatelli. Si chiude così una lunga storia umana e artistica. In quasi due secoli di attività i Serassi raggiungono traguardi importanti e grandiosi per la storia organaria italiana, con opere di altissima qualità. Le voci inimitabili dei loro strumenti hanno incantato musicisti, poeti, letterati, uomini di scienza e di fede: un'intera società.[11]

---

[11] Tratto da Id., *Organi storici*, cit.

3. LA LUNGA AMICIZIA DEI MONTESANTI CON I SERASSI. LUIGI «VALENTE PROFESSORE»

Nel 1816 Giuseppe II Serassi cita nelle *Lettere*, tra gli organari lombardi meritevoli di menzione, i mantovani Montesanti, e in un'annotazione individua tre loro caratterisitche: la cortesia e la gentilezza del «valente professore» Luigi, le «varie ingegnose sue invenzioni», la mancanza di pregiudizi verso le scuole lombarda e veneta. Le osservazioni di Giuseppe II denotano considerazione verso questi organari, non tanto per le loro realizzazioni, quanto per l'apertura mentale (ad esempio le osservazioni sul compasso Pigi per l'accordatura dell'organo e le invenzioni o i perfezionamenti di meccanismi e di registri di cui anche i Serassi si serviranno).

> Il Sig. Montesanti ha seguito la Scuola Veneta ne' somieri, ma nelle canne s'avvicina agli Antegnati [scuola lombarda]; ed io mi compiaccio in nominare il suo nome, perché è scevro de' pregiudizj, che hanno alcuni dell'arte; diede alle stampe un suo ingegnoso parere, in prova, che la proporzione del compasso logistico del cav. Pigi non può riuscire per l'accordatura dell'organo, con altre erudite osservazioni. Mio figlio Carlo è stato a ritrovarlo, d'oltre la gentilezza di cui è fornito il valente professore, è restato soddisfatto in vedere varie ingegnose sue invenzioni.[12]

Dopo la morte di Giuseppe II (1817) i contatti tra i Montesanti e i fratelli Serassi, figli di Giuseppe II, continuano. È però a partire dal 1822 che abbiamo documentate le prime lettere. Come abbiamo sopra accennato i Montesanti con i Serassi, cordiali ma riservati, hanno confidenza più che con altri colleghi. Le espressioni di amicizia, intesa come reciproca stima, sono numerose e indicano comunanza di idee: «Aprofittino pure in tutta libertà dell'opera di mio fratello che desidera al pari di me di testificargli la stima, ed amicizia, che mi vanto di professargli»; «quella buona amicizia che ha sempre esistito fra noi» (1822, 12 febbraio); «mi dirigo ai miei buoni amici pregandoli quanto so e posso onde vogliano accettare quest'incarico abbisognando io del voto sincero, e prevalente di Artisti rinomati»; «Termino quindi col recare i saluti cordiali di mio padre il quale unisce alla mie le sue istanze onde vogliano significare qualche giorno d'incomodo a nostro riguardo, e di tutto cuore, e con vera amicizia mi ripeto» (1828, 31 maggio); «Mi confermo con vera amicizia» (probabile del 1841); «Ecco quanto mi compiaccio di partecipargli in prova della sincera amicizia che mi pregio di professare per

---

[12] G. Serassi, *Sugli organi. Lettere. 1816*, cit., pp. 33-34, nota 3.

essi» (1841, 28 ottobre); «giacché mi farà cosa gradita ad approfittare della mia casa, sempre disposta agl'amici, e tanto più pei colleghi di cui faccio gran conto per corrispondere alla accordatami reciprocanza» (1840, 21 novembre); «Pregiatiss.mi e Cariss.i Amici»; «Sono grato alle esibizioni loro di incoraggiarmi a volermi di loro in alcuna cosa che mi abbisognasse»; «Mi protesto con vera amicizia» (1842, 19 luglio).

4. GLI SCAMBI DI MECCANISMI E DI COMPONENTI D'ORGANO

Gli scambi di informazioni tecniche di prototipi di meccanismi e componenti d'organo tra questi organari erano frequenti. Sembra che alcune invenzioni-perfezionamenti dei Serassi fossero nate da idee di altri. A proposito riportiamo alcune notizie che riguardano il *Roulant*, la 'Banda turca', il meccanismo 'distacco del tasto al pedale'.

Francesco Comencini, organista del duomo di Mantova, scrive a Giovanni e Antonio Varisco di Bergamo, a noi sconosciuti, di alcune componenti d'organo: meccanismi e registri di canne. Ipotizziamo che alcuni di questi fossero ordinazioni dei Serassi per organi della zona vicina a Mantova. In particolare si parla del meccanismo del *Roulant* «finito esattamente sì ma senza galanteria», poi Campanelle, Rullo di Tamburo, Tiratutto terzo, Ottava bassi e soprani, Fluttone, Fagotti ai Pedali con l'apposito somiere:

> Signori Gio. e Antonio Varisco Bergamo. Amici carissimi Mantova 17. Agosto 1828. Appena ricevuta la vostra caris.ma la ho comunicata al Montesanto, dal quale oggi ho ritirata la nota che qui appiedi vi trascrivo, e che voi varierete poi secondo la vostra saviezza. Non attribuite già a mancanza di zelo per servirvi se ancora non avete ricevuto il Roulant, ma bensì alla combinazione d'essersi ammalato quel tale che ha eseguito questo che avete veduto. Ora esso va rimettendosi, e da qui a non molto potrà darmi (così mi promette) il meccanismo finito esattamente sì ma senza galanteria, così appunto come questo qui in opera. Siate certi, che ovunque possa mi farò un piacere di adoperarmi per voi e credetemi sempre. Vostro Aff.mo amico Franc° Comencini. Campanelle in opera cioè tutto compreso £ 80. Rullo di Tamburro £ 60. Tiratutto terzo £ 50. Fluttone £ 90. Ottava bassi £ 120 detta soprani £ 50. Fagotti ai Pedali compreso apposito somiero £ 350. [totale] £ 800 Austriache.[13]

Un'altra notizia interessante è del 1843. Francesco Comencini, scrivendo alla fabbriceria della chiesa di Sant'Andrea circa l'analisi dei progetti dei fratelli Lingiardi e dei fratelli Serassi di Bergamo per

---

[13] In *Carteggio*, cit., n. 203CoF.

il nuovo organo, parla della Banda Turca,[14] cioè l'insieme di strumenti a percussione che suonano contemporaneamente: Gran cassa, Piatto di Smirne, Sistro chinese (formato da numerosi campanelli), e Rollo di 4 canne di legno dissonanti.

Così come fu applicato all'organo attuale di S. Andrea [l'organo Montesanti 1790 rifatto nel 1828 dagli stessi n.d.r.] questo meccanismo bene o male eseguito fu una prima idea fatta eseguire a proprie spese (la macchina) dal Comencini. I Serassi pregarono ed ottennero un modello in grande che dallo scrivente venne loro spedito a Bergamo nel 1827, del quale indi essi riprodussero moltissime copie come propria invenzione.[15]

Ancora nello stesso anno. Comencini scrive alla citata fabbriceria di come il meccanismo di distacco del tasto al pedale fosse nato nell'organo Montesanti della basilica di Sant'Andrea. Si tratta del meccanismo con il quale è possibile che le note della tastiera non suonino insieme a quelle del pedale, cosicché il pedale può suonare solo note di registri di canne proprie.

Perché questo registro divenga utile si richiede indispensabilmente che la pedaliera sia a ottava distesa o completa, e che il numero delle canne di ciascuno registro non sia limitato a soli dodeci. Anche questo registro si crede che i Serassi l'abbiano visto per la prima volta in S. Andrea, per qual organo attesa la ricchezza della Pedaliera tale registro fu assai opportunamente ideato.[16]

5. LE SINGOLE LETTERE (1822-1842)

Analizziamo ora le singole lettere spedite dai Montesanti ai Serassi che vanno, come detto, dal 1822 al 1842. Con la prima del febbraio

---

[14] Si chiama Turca perché ricorda le bande dei giannizzeri, cristiani in stato di schiavitù, che i capi dell'impero ottomano facevano sfilare nelle parate militari e di rappresentanza. È interessante sapere che Giuseppe Donizetti (1788-1856) di Bergamo, fratello del grande operista Gaetano (1797-1848), era gran pascià e direttore di tutte le bande dell'impero turco. Occorre dire che la prima attestazione della Banda Turca (col tamburo in pelle per intenderci) è nel progetto dei Serassi per l'organo della basilica di Santa Maria in Campagna a Piacenza: 01/10/1823, «Tamburro naturale di pelle con trilli, ossia Campana chinese», in O. MISCHIATI, *L'organo di Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Cassa di Risparmio di Piacenza, Piacenza, Tip. Le.Co. 1980, p. 151, seguono poi altre testimonianze, come ad esempio per l'organo di Feletto (1825). Nel 1822 a Calcinate (Bergamo) sull'organo Serassi 1815 op. 351 i Serassi aggiungono la *Banda militare consistente in un albanese, e suoi Trilli osia Campanini*; in G. BERBENNI, *Il magnifico organo Serassi 1815*, cit., p. 31. Sarebbe interessante capire cosa avesse questa 'Banda Turca' di Comencini di diverso da quanto i Serassi fecero sia a Feletto sia a Piacenza. Si ringrazia per le cortesi informazioni Adriano Giacometto.

[15] In *L'Antegnati di Santa Barbara (1565)*, cit., p. 22.

[16] *Ibid.*

1822 Ferdinando informa i Serassi che, per il probabile acquisto della macchina della trafila per le lastre di metallo, ha interessato il fratello di Padova. Inoltre chiede agli organari bergamaschi se hanno fatto il contratto per l'organo di Villa Valtrompia, per il quale questi avevano steso una perizia e un progetto di restauro. Luigi Montesanti infatti era stato chiamato dalla fabbriceria per un progetto per «trattare sul ristauro di quell'organo». Non sappiamo come andò a finire il caso, riteniamo positivamente dato che l'amicizia tra i Montesanti e i Serassi continuò: questi non hanno costruito l'organo. Da questo fatto si capisce che i Serassi non accettavano commesse in concorrenza con i Montesanti. Nella lettera Ferdinando chiede leali informazioni perché, per mantenere la buona amicizia da sempre presente fra loro, «dipenderà dalla loro informazione, e determinazioni l'entrare di nuovo, o rinunciare a simili progetti».

Alli Pregiatmi Sig.ri Li Sig.ri Fratelli Serassi Celebri Fabbricatori d'Organi Bergamo Pregiat.mi Sig.ri Mantova li 12. Febb:° 1822. Rispondo un po' tardi alla cariss: sua 10 p.p. ma diversi affari di professione mi hanno tenuto assente ne' scorsi giorni. Le compiego quindi una lettera diretta a mio fratello in Padova, il quale è d'altronde da me avvisato per ciò che riguarda l'oggetto della trafila. Aprofittino pure in tutta libertà dell'opera di mio fratello che desidera al pari di me di testificargli la stima, ed amicizia, che mi vanto di professargli. Per commissione del mio genitore devo rendergli noto che dieci giorni sono è stato invitato dagli attuali deputati di Villa Valtrompia a portarsi collà per trattare sul ristauro di quell'organo, siccome già da più di un anno gli si era pur fatto su di ciò cenno dal maestro Bertoni di Brescia. Portatosi quindi sul luogo è stato incarricato di fare tutti i rilievi puramente necessarii per ridurre quell'organo nel primiero stato, siccome così, e nulla più si permette dai Sig.r deputati. Compito il rilievo, che risultò di Ital. £ 1500 allora soltanto fu comunicato a mio Padre, e resa ostensibile la di lei perizia, come pure dai deputati scaduti fu presentata una scrittura di contratto stipulata fra loro, e gl'indicati deputati. Con tutta scietezza pertanto sono a rendergli noto l'emergente pregandoli di volermi riscontrare come stia la cosa in realtà, giacché per conservare quella buona amicizia che ha sempre esistito fra noi dipenderà dalla loro informazione, e determinazioni l'entrare di nuovo, o rinunciare a simili progetti. Ecco quanto mi credo in dovere di rendergli noto, nell'atto che per conto pure di mio Padre gli ripeto con tutta la stima i più distinti doveri asicurandoli che sono e sarò, e sarò sempre. Devoto ed Obbligat° Servo ed Amico Montesanto Ferdinando.[17]

Nell'aprile 1825 il maestro Comencini ringrazia Carlo e i fratelli Serassi, anche a nome di Montesanti, per la gentilezza, ospitalità e bontà manifestata durante il loro breve soggiorno a Bergamo «della quale fui onorato assieme all'amico Montesanto».[18]

---

[17] In *Carteggio*, cit., n. 474MoF.

[18] *Ivi*, n. 202CoF.

Nel settembre dello stesso anno seguono due lettere simili tra loro, spedite da Luigi Montesanto a due destinatari diversi: all'agente dei Serassi, Attilio Mangili, che si trovava a Piacenza per lavoro, e ai fratelli Serassi a Bergamo. Luigi annuncia il prossimo collaudo dell'organo Serassi di Asola (1825 op. 412)[19] e benché sarà certo dell'esito positivo desidera «di farlo in concorso di qualcuno di loro Sig.[i] per la maggiore regolarità dell'atto». Si dice inoltre dispiaciuto per la propria assenza allorché Ferdinando Serassi è venuto a far visita alla sua officina. In nota è la lettera inviata all'agente Serassi Attilio Mangili.[20]

Mantova li 4. 7[bre] 1825. Alli Pregiatissimi Sig.ri Li Sig.[r] Fratelli Serassi Celebri Artefici d'organi a Bergamo Pregiatiss[mi] Sig.[i] Serassi. Ripatriato da pochi giorni, colgo il primo corso di posta, onde informarli, che questa I. R. Delegazione con lettera del 7. p.° p.° mi ordina di portarmi in Asola a collaudare il loro organo. Comunque sia certo di non averlo che a commendare, ciò non ostante desidero di farlo in concorso di qualcuno di loro Sig.[i] per la maggiore regolarità dell'atto. Attendo quindi un solecito e preciso loro riscontro, onde poter dare evasione alla indicata ordinanza, aggiungendo che prima del terminar del corrente devo portarmi a Vobarno a collocare un organo. Questa stessa lettera d'avviso ho pure diretta a Piacenza, onde rendere nel tempo stesso informati ciascuno di loro all'effetto di una più solecita deliberazione. Ho provato un vero rincrescimento per non essermi ritrovato in famiglia, quando il Sig.[r] Ferdinando si compiacque di visitare la mia officina, ed esternandogli del pari quello di mio figlio, mi riservo, nel caso che si verifichi il nostro abboccamento in Asola per comprovargli quale sia la mia premura circa la commissione dei noti ferri. Con tutta stima ed amicizia mi ripetto unitamente a mio figlio Di Loro Obbligat° Servo, ed Amico Luigi Montesanto.[21]

Tre anni più tardi, nel 1828, Ferdinando Montesanti chiede ai Serassi di venire a Mantova per il collaudo del rifacimento dell'organo della basilica di Sant'Andrea «abbisognando io del voto sincero,

---

[19] Dietro la canna centrale è segnato l'anno 1825.

[20] Lettera di Luigi Montesanti di Mantova, del 4 settembre 1825: «Pregiatissimi Sig.i Serassi. Ripatriato da pochi giorni, colgo il primo corso di Posta onde informarli che questa I. R. Delegazione con lettera del 7. p. p.to mi ordina di portarmi in Asola a collaudare il loro organo. Abbenche sia certo di non averlo che a commendare il loro lavoro, ciò nonostante desidero di farlo in concorso di qualcuno di loro Sig.ri per la maggiore regolarità dell'atto. Attendo quindi un solecito e preciso riscontro, onde poter dare evasione alla indicata ordinanza, aggiugnendo che prima del finire del corrente devo portarmi a Vobarno a collocare un Organo. Questa stessa lettera ho diretta a Bergamo per rendere in un tempo stesso informati ciascuno di loro all'effetto di una più solecita deliberazione. Ho provato un vero rincrescimento per non essermi ritrovato in famiglia quando il Sig. Ferdinando si compiacque di visitare la mia Officina, ed esternandogli del pari quello di mio figlio, mi riservo nel caso che si verifichi il nostro abboccamento in Asola di comprovarle quanto mi stia a cuore la commissione per i notti ferri. Con tutta stima, ed amicizia mi ripetto unitamente al figlio./Suo Obbmo Servo ed Amico Luigi Montesanti», in *Carteggio*, cit., n. 484MoL.

[21] *Ivi*, n. 483MoL.

e prevalente di Artisti rinomati». Il lavoro Montesanti non soddisfa pienamente i committenti e la popolazione. Ferdinando spiega anche le cause di questa situazione: egli non ha voluto buttare ciò che rimaneva del vecchio organo cinquecentesco, un ex organo Antegnati,[22] spostato dalla chiesa dei frati carmelitani di Mantova nel 1783[23] in occasione della soppressione napoleonica degli istituti religiosi (1783). Ha perciò mantenuto il vecchio organo integrandolo con parti nuove tuttavia in situazioni penalizzanti quali la infelice collocazione dello strumento in locale angusto, l'eccezionale vastità della chiesa, l'esiguità dell'organo che in origine era stato costruito per una chiesa piccola. Malgrado le aspettative i Serassi non diedero parere favorevole al lavoro Montesanti. Lo deduciamo da un inciso della lettera del 1830 di Francesco Moroni, organista di Trento, ai Serassi, in cui, raccontando la difficoltà di trovare degli organari che facciano la perizia all'organo da loro costruito nella chiesa di Santa Maria Maggiore, duomo di Trento (op. 436, anno 1827), al nome di Montesanti fatto dall'arciprete come possibile secondo organaro, Moroni aveva risposto:

[...] sarebbe stata cosa ottima se [il collaudo] si avesse fatto prima, mentre ora il Montesanti non è più a Salò (cosa da me finta per scaniare un disordine che ci sovrastava) mentre il Montesanti s'aveva espresso di venir di buon grado a peritar l'Organo di Trento, onde trovare maniera di potersi vendicare della contraria perizia che voi gli avete dato dell'organo di S.ª Andrea, cosa che mi venne accidentalmente notificata dall'organista di Toscolano col quale il Montesanti medesimo s'avea espresso, e di cui ne tengo per mia giustificazione la lettera del sud. Organista.[24]

Nella lettera, comunque, si confida in un positivo giudizio dei Serassi.

Alli Pregiatissimi Signori Li Sig[i] Fratelli Serassi Chiaris:[mi] Artefici d'Organi Bergamo. Mant.ª li 31. Maggio 1828. Dovendosi in breve collaudare il rifacimento dell'organo di questa Insigne Basilica di S. Andrea la Fabbriceria di detta Chiesa rivolgerà le sue inchieste per tale disamina ai Celebri Fratelli Serassi. Avendo ciò penetrato, in tutta confidenza mi dirigo ai miei buoni amici pregandoli quanto so e posso onde vogliano accettare quest'incarico abbisognando io del voto sincero, e prevalente di Artisti rinomati. Io mi trovo precisamente nel caso di un Architetto, che nel ristaurare una fabbrica voglia sostituire tutto il buon gusto all'architettura prima mista col barocco. Il bravo maestro Comencini ha meno desiderato che ogni registro a lingua sia

---

[22] Organo fabbricato nella seconda metà del Cinquecento, prima del 1608 data della pubblicazione dell'*Indice delli organi fabricati in casa nostra* nel libretto *Arte organica. Dialogo tra padre et filio*, Brescia, Tebaldino, 1608.

[23] M. Levri, *Gli organi di Mantova*, cit., pp. 30, 37.

[24] In *Carteggio*, cit., n. 518MoF.

temperato nella voce giusta la possibile imitazione e qualità di voce. Avendo ciò fatto è sorto un partito contrario che si darà ben tosto per vinto se oltre il partito favorevole interverà il giudizio di un valente artefice. Già di giorno in giorno gl'indiscretti vanno diminuendo in ragione che viene dimenticata la pretensione del popolo, il quale nel dì del p.° esperimento trovandosi radunata una folla immensa voleva in ogni angolo di uno dei più vasti Templi essere scosso dal frastuono dell'organo mal colocato, e sempre di minore effetto nelle circostanze di straordinario concorso. Ecco cosa spetta di fare all'artefice che verrà a pronunciare il suo giudizio, e siccome tanto più riescirà pronta la vittoria, quanto più rinomato sarà l'Artefice che darà il suo voto, così sento più che mai il bisogno che io pronunci un Serassi. Esigendo la delicatezza della cosa, che non si sappia che io ho penetrato il nome del collaudatore mi taccio di questo anche coi più intimi miei amici, onde non si divalghi una voce che potrebbe far supporre che io volessi preoccupare l'altrui opinione. Ma noi ci conosciamo ne su di ciò aggiungo parola. Termino quindi col recare i saluti cordiali di mio padre il quale unisce alla mie le sue istanze onde vogliano significare qualche giorno d'incomodo a nostro riguardo, e di tutto cuore, e con vera amicizia mi ripeto. Obbliga Servo ed Amico Montesanto Ferdinando. Li 11. Giug. 1828. Al S. Ferd.° Montesanto di Mantova.[25]

Malgrado la perizia non favorevole dei Serassi la corrispondenza tra Montesanti e i Serassi continua. Dopo dodici anni, nel 1840, Ferdinando Montesanti scrive una lettera a proposito della perizia per le aggiunte dei Serassi all'organo di Asola fatte circa verso il 1839-40.[26] Si deduce che il collaudo è stato positivo perché la fabbriceria deve pagare il conto il cui saldo, per questioni burocratiche legate alle autorizzazioni governative, viene continuamente procrastinato.

Pregiat.^{m} Sig^{r} Attilio [Mangili] Per commisione delli Sig^{i} Serassi le indirizzo la presente per avvisarla che io la starò attendendo di pie fermo in Mantova, onde recarmi con lei ad Asola per la relativa disamina. In tale incontro la prego di far capo da me, giacché mi farà cosa gradita ad approfittare della mia casa, sempre disposta agl'amici, e tanto più pei colleghi di cui faccio gran conto per corrispondere alla accordatami reciprocanza. Colla dovuta stima mi dico Di Lei Stimat° Sig^{r} Montesanto Ferdinando. Mantova li 21. Novembre 1840.[27]

Quindici giorni dopo Ferdinando sollecita un incontro con l'agente il sig. Attilio Mangili, per recarsi ad Asola per l'atto di collaudo.

Pregiat.^{mi} Sig.^{i} ed amici Stimat.^{i}. Per corrispondere, siccome mi pregio, alle loro premure gli dirigo la presente onde assicurarli di avere scritto al loro Agente a Parma fino dal giorno 21 p.p. 9.^{bre} che io rimaneva ad attenderlo in Mantova, per alcuni giorni, onde recarmi con lui ad Asola. Non avendo fin ad ora, ricevuto riscontro non so che

[25] *Ivi*, n. 475MoF.

[26] Tali aggiunte non sono riportate nel *Catalogo* Serassi.

[27] In *Carteggio*, cit., n. 476MoF.

pensare, e perciò mi rivolgo ad essi onde sentire se il Sig.r Mangili sia tutt'ora collà, ed in caso contrario cosa torni di fare, mentre nelle prossime feste devo andare alla mia famiglia a Padova. In attenzione di loro riscontro mi confermo con tutta stima. Di Loro. Devot. Obbligat. Amico Ferdinando Montesanto. Mantova 6 X.bre 1840.[28]

Segue una lettera senza data, ma risalente al 1841, in cui Ferdinando racconta del proprio interessamento presso il Governo di Milano per risolvere la questione del mandato di pagamento per le aggiunte fatte dai Serassi all'organo di Asola nel 1839-40: «La perizia da me presentata delle opere addizionali è stata approvata da questo ufficio delle pubbliche costruzioni».

Pregiatiss.i Sig.r ed amici Stimatiss. Appena ritornato a casa mi sono occupato della nota facenda per redigere la mia perizia puntualmente, ed in buona forma sui dati apunti di reciproco accordo. Mi sono quindi presentato all'uficio delle pubbliche costruzioni presso l'I. R. Delegazione Provin. di Mantova, ed avendo comunicato al Sig.r Ingegnere Tagliabue il mio incarico, ed avendo nel miglior modo instruito quel Sig.e onde voglia consigliarmi a seguire la strada più corta onde raggiungere il desiato scopo mi parve persuaso di ciò che aveva esteso, e mi assicurò che giunto nel di lui ufficio tutte le carte relative non avrebbe ritardato a spedirle col suo voto, e che ogni qualvolta abbisognasse di qualche schiarimento mi farebbe chiamare a se piutosto che rimandar le carte ad Asola. Da alcuni giorni trovandomi qui non posso sapere più nulla, ma al mio ritorno a Mantova, che spero nei primi di Giugno non mancherò di prendere le dovute cognizioni, onde ripartirle una mia lettera, quale oggi non posso fare, che supplendovi con il ragguaglio di ciò che ho fatto fin qui. Mi confermo con vera amicizia desideroso di comprovargli col fatto che Sono vero amico» [Ferdinando Montesanto][29]

Nel luglio 1841 Ferdinando comunica ai Serassi che si sta interessando presso la Imperiale Regia Delegazione dell'Imperiale Regio Governo di Milano, per il pagamento delle loro opere addizionali all'organo di Asola.

Al Pregiatissimo Signore Ill. Sig.r Giacomo Serassi Professore Rinomat.mo d'Organi. Bergamo. Stimat.mo Sig.re ed amici Pregiat.mi Mantova 14 Luglio 1841. La perizia da me presentata delle opere addizionali è stata approvata da questo ufficio delle pubbliche costruzioni, ed io mi fò un dovere di parteciparlo a lei nel mentre che le aggiungo confidenzialmente che si sta operando onde la faccenda termini qui in quest'uffici, per maggior sollecitudine, giacché per la spesa da emmettersi è devoluta al Governo di Milano, se non riesce altrimenti di combinare. Quando sono ritornato da Cento le carte tutte erano ancora presso il Subeconomo di Cannette, ma ho scritto, ed attenuto che siano spedite qua ed esaminate dal Sig.r Ingegnere Tagliabue: oggi sono per la conclusionale a questa I. R. Delegazione, che non mancherà potendo, di far di meno di interpellare

---

[28] *Ivi*, n. 477MoF.

[29] Databile nel 1841, in *Carteggio*, cit., n. 478MoF.

l'I. R. Governo di Milano. Qualunque altra cognizione potrà essere utile in seguito non mancherò di comunicarla prontamente, giacché mi sarà riferita, se fosse anche assente, ed in tale incontro mi confermo. Di Lei Obbligat Serv. ed amico F. Montesano.[30]

Finalmente nell'ottobre dello stesso anno (1841) Ferdinando aggiorna i Serassi del prossimo pagamento.

Alli Pregiatiss. Sig.i Li Sig.i Fratelli Serassi Rinomati Artefici d'organi a Bergamo. Pregiatissi Amici. Avendo fortemente raccomandato a persona autorevole in Milano l'affare dell'Organo di Asola, che giaceva fino dall'Aple sepolto nell'oceano della Contabilità Centrale, mi scrive ora l'amico mio che gli è riuscito di trarlo a riva, e fra non molti giorni sarà approvata la convenzione proposta coi fratelli Serassi intorno al modo del pagamento. Ecco quanto mi compiaccio di partecipargli in prova della sincera amicizia che, mi pregio di professare per essi loro ripetendomi Di Loro Obbligat.• Serv. ed Amico Ferdinando Montesanto. Mantova 28. 8.bre 1841.[31]

Sei mesi dopo, nell'aprile 1842, sembra che il pagamento «che giaceva fino dall'Aple sepolto nell'oceano della Contabilità Centrale», sia prossimo.

Alli Pregiatiss.i Sig.i Li Sig.i Fratelli Serassi Rinomati Artefici d'organi a Bergamo. Pregiatissi Sigg.i ed amici. Ritornato a Mantova da pochi giorni ho tosto chiesto a questa I. R. Delegazione contezza del noto affare di Asola, che da tanto tempo era agitato da questa R. Curia e la Fabriceria di Asola. Ogni cosa è ora rimessa all'I. R. Governo a Milano al quale si sono spedite le carte da dieci giorni circa. Spiacemi il molto ritardo, ma l'affare era presso persona, ora assente, ora ammalata, e così andò per le lunghe. Se in qualunque altra cosa potrò essere utile mi pregierò di prestarmi. In tutta fretta mi confermo con stima. Obbligat.o Serv. ed Amico F Montesanto. Mantova 6 Aple 1842.[32]

6. A PROPOSITO DELL'ORGANO DELLA BASILICA DI SANT'ANDREA

Segue, nel luglio 1842, l'ultima lettera di Ferdinando ai Serassi in cui riferisce, oltre al ritardato pagamento per Asola «rimesso al Governo di Milano», che la fabbriceria della basilica di Sant'Andrea gli aveva chiesto di costuire un organo nuovo; egli aveva tenuto in manutenzione quello esistente fino al 1841, allorché domandò di essere esonerato dalla manutenzione perché l'organista lamentava continue disfunzioni.[33] Ferdinando suggerisce alla fabbriceria di fare il nuovo organo in un ampio locale e ne presenta il disegno del progetto.

---

[30] *Ivi*, n. 479MoF.

[31] *Ivi*, n. 480MoF.

[32] *Ivi*, n. 481MoF.

[33] Cfr. M. Levri, *Gli organi di Mantova*, cit., p. 31.

In realtà si trattava di un lavoro troppo impegnativo per Montesanti tanto che, con dispiacere, non gli fu possibile accettare la proposta. La fabbriceria si rivolse allora ai celebri Serassi che nel 1850 costruirono l'organo op. 604, nel *Catalogo* annotato come «uno dei più grandiosi organi usciti dalla Fabbrica». Il vecchio organo venne venduto all'asta nel 1845 e acquistato dalla chiesa di Governolo.[34]

Con questa lettera termina la corrispondenza con i Serassi. In essa Ferdinando dà informazioni sul costo del progetto di Luigi Lingiardi (Lire 23.000,00) e su due fatti di cronaca di Bologna dove egli si trovava per collocare un nuovo organo: si tratta di un tumulto nel ghetto israelitico di Bologna e dell'esecuzione dello *Stabat Mater* di Gioachino Rossini nel Teatro Sociale della medesima città, la cui rappresentazione egli ha seguito «con molta soddisfazione».

Alli Pregiatis.mi Sig.i Li Sig.i Fratelli Serassi Artefici Rinomati d'organi a Bergamo. Pregiatiss.mi e Cariss.i Amici. Dopo l'ultima mia con cui annunciai a loro che ogni cosa circa all'affare di Asola era stato rimesso al Governo di Milano per la di lui sanzione qui non è venuta alcuna osservazione, ne risposta in proposito, che però si attende da un ordinario all'altro di posta. La Contabilità centrale formerà la ragione del ritardo, e però avendo amici in Milano si potrebbe farne ricerca indicando l'oggetto puramente dell'affare. Ieri fui alla Delegazione a verificare che ogni cosa è in questa posizione, ne si può sapere quando precisamente sarà ritornata a Mantova. I Fratelli Lingiardi hanno visitato l'organo attuale di S. Andrea, ed hanno presentato un progetto per la costruzione di un nuovo Organo che io non ho letto, ma che so essere dell'importare di £ 23 m. Questi hanno qualche buon appoggio avendo fatto l'organo di Concafraggio in questa provincia, che fu collaudato dall'amico Comencini nel 9bre 1840. Io non posso collocarmi fra i competitori per essere fra i prospettanti la radicale sistemazione dell'organo esistente avendo certezza che tutto il ripieno è eccellente, e che non si abbia a fare che un nuovo impianto in più ampia località di cui ho presentato il piano in disegno con tutte le dimostrazioni relative, e che spero che non arrivando alla metà del dispendio per avere un Organo nuovo sarà preso in considerazione dalla Fabbr:a. Non so che vi siano altri artefici concorrenti, ma al momento che ne potessi scoprire non mancherò di indicarli per la dovuta corrispondenza che professo a loro. Il mio affare di Trenzano è ora presso la I. R. Delegazione di Brescia avendo pensato che ne potrei avere un buon risultato. Sono grato alle esibizioni loro di incoraggiarmi a volermi di loro in alcuna cosa che mi abbisognasse, ma vedo che in tal caso io dovrò venire personalmente ad informarli della inchiesta, giacché fino ad ora, che pure ho azzardato di chiedere alcuna cosa non sono stato corrisposto, perché non mi sarò spiegato bastantemente nelle mie lettere, e quindi non mancherò nel caso di farlo personalmente. L'amico Comencini so che sta bene, ma da qualche tempo non ho sue nuove direttamente, quantunque gli abbia scritto alcune lettere, ma spero che risponderà più ho meno lentamente, ma sempre da buon amico siccome è. Nei giorni del trambusto Israelitico ero presso a Bologna alla costruzione di un nuovo Organo, quindi non fui testimonio oculare di alcun movimento popolare. Ho

[34] Cfr. M. Levri, *Gli organi di Mantova*, cit., p. 31.

inteso però che un Ebreo avendo dato uno schiaffo ad un giovine cristiano da questo fatto ebbe luogo la sommossa di alcuni facinorosi, che prese maggior corpo per la solita folla dei curiosi imprudenti, che fecero credere alle autorità che la cosa meritasse maggiori precauzioni, e che senza un vero bisogno si passò a far fuoco nei contorni del Ghetto a dano di alcuni che non appartenevano al tumulto, siccome in tali casi purtroppo avviene. Dieci o dodici al più sono i feriti, ed una donna morì dopo alcuni giorni di soferenza per una archibugiata che la colpì essendo al poggiolo della propria casa nella Piazza di S. Andrea in compagnia del proprio marito che rimase pure gravemente ferito, ma che si spera non morirà, così alcuni sono già assicurati della guarigione, e degli altri si ha motivo di sperare egualmente. Dirò per quanto mi fu detto la persecuzione agli Ebrei sei, e sette giorni, tanto più, perché la forza si mostrò fiera senza che vi fosse una vera ragione, giacché bastava che gli Ebrei fossero, in quei dì, meno arroganti, e la cosa sarebbe finita da se. Ora è ripristinata la quiete ma le porte d'Israele si chiudono presto al tramonto del giorno, non già, quelle del Ghetto, che il Ghetto non ha porte ma credo di essermi spiegato? Domenica fu qui eseguito in questo Teatro sociale lo Stabat di Rossini che [?] arrivato al tempo di gustare con molta soddisfazione. I pubblici fogli ne parleranno, ed in ciò saranno più veritieri, che descrivendo qualunque altra vicenda fra noi. Non posso dirle di più che quello che ho raccolto dalle narrazioni di molti e così mi protesto in tutta fretta dovendo ripartire fra breve, ed avendo al solito molte facende da disimpegnare. Mi protesto con vera amicizia. Obbligat° Serv. ed Amico F. Montesanto. Mantova 19 Luglio 1842.[35]

Riferiamo infine le reazioni di Montesanti per la costruzione del nuovo organo Serassi nella chiesa di Sant'Andrea. Da una parte, come abbiamo visto, egli sembra contento che il lavoro vada ai Serassi, ma dall'altra ingoia un boccone amaro perché avrebbe voluto essere lui il costruttore del nuovo organo, come deduciamo da alcune frasi del maestro Luigi Provaglio,[36] organista della chiesa di Sant'Andrea di Mantova:

Comencini ha suggerito alla fab.ria che si faccia l'Organo nuovo dalla parte opposta dell'attuale dicendo che nel tempo della costruzione non sarà mai interroto il servigio delle funzioni, e poi che è consentaneo e grandioso che una Chiesa come S[t] Andrea abbia due Organi... guarda un poco come si manifesta sino agli ultimi momenti la tanta amicizia che ha questo uomo con Montesanto! Egli si crede che salvando dalla distruzione l'attuale organo possa un giorno la fab.ria venire nella determinazione di farlo accomodare, e così renderlo servibile al culto e al confronto del nuovo! povera gente! non sanno che dopo sentito il nuovo, verrà voglia di venderlo subito e di non sentire più a parlare? Difatti così mi disse il primo fab.re che del vecchio se ne serviranno intanto che si costruisce il nuovo, e poi se ne farà un Appalto e lo si alienerà al miglior offerente per vantaggio della stessa fab.ria, [...] Montesanto mi ha già levato il Pianoforte, ed ebbe con me giorni sono un'alterco dicendomi sempre che la mia cattiva lingua lo ha rovinato in questo affare. Gli dissi chiama dunque parlar male il dire che Serassi gli è Superiore di tanto? il che lui non crede: povero uomo è assai avvilito, ma io non so che farci.[37]

---

[35] In *Carteggio*, cit., n. 482MoF.

[36] Sono lettere di Luigi Provaglio all'agente Serassi Sig.r Attilio Mangili.

[37] In *Carteggio*, cit., n. 628PrL., 24 giugno 1843.

Anzi protesto ed assicuro colla più gran certezza che quest'organo è dai Mantovani desiderato, e che a tutti è venuto a stomaco le mere e bassi raggiri del Montesanto.[38]

[...] si desidera quasi da tutti il nuovo organo: ho detto quasi da tutti, perché eccettuato Montesanto ed alcuni pochi suoi aderenti del resto nessuno dice nulla in contrario di quanto è voce comune.[39]

Faccio soltanto osservare che Montesanto ha detto che se fanno l'organo nuovo sopra la sacristia, i mantovani avranno occasione di confrontare il ripieno dei Serassi con quello del suo organo, e che non v'ha dubbio troveranno il suo molto migliore del nuovo. Nonché io sia persuaso che i Serassi se ci daranno un ripieno come quello di Treviglio [Bergamo, op. 357, anno 1816], di Ponte S. Pietro [Bergamo, op. 428, anno 1825] e di altri organi avranno di che ridersi dell'asserzione del Montesanto.[40]

Ferdinando Montesanti continua l'attività di organaro anche dopo il 1850 ma con difficoltà sia economiche che di mezzi, come nel 1854 riferisce chiaramente l'amico Francesco Comencini ai Serassi; infatti Ferdinando a 67 anni, non ha più officina ed è in condizioni disagiate:

Ma dacché sgraziatissimi avvenimenti hanno fatto sì che esso deponga affatto officina, macchine, e quant'altro a tale fabbricazione si richiede, riducendo quell'infelice all'umile condizione di procacciarsi sostentamento coll'accordare, e riattare soltanto, mancandogli i mezzi opportuni a costruire del proprio.[41]

---

[38] *Ivi*, n. 640PrL., 5 dicembre 1845.

[39] *Ivi*, n. 641PrL., 24 dicembre 1845.

[40] *Ivi*, n. 642PrL., 12 gennaio 1846.

[41] «Signori Serassi. In una piccola Chiesa Parrocchiale di questa Città si penserebbe far costruire un Organo nuovo; e si vorrebbe che a renderlo distintamente commendevole non la grandiosità delle proporzioni, o la quantità sonora, ma bensì la delicatezza e l'opportunità de' congegni meccanici, ossia la vaghezza e varietà delle voci contribuissero. In altre circostanze, e con minori esigenze si fosse manifestata questa intenzione io avrei e per sentimento patrio, e per effetto di una antichissima amicizia, che sino dall'infanzia mi lega al mio concittadino artefice Montesanto, avrei forse tentato ottenere che tale lavoro fosse all'amico mio affidato. Ma dacché sgraziatissimi avvenimenti hanno fatto sì che esso deponga affatto officina, macchine, e quant'altro a tale fabbricazione si richiede, riducendo quell'infelice all'umile condizione di procacciarsi sostentamento coll'accordare, e riattare soltanto, mancandogli i mezzi opportuni a costruire del proprio: così per questi motivi, come per l'esigenza, come dissi di sopra, volendosi da questi Signori un Organo nella forma piuttosto piccolo, ma che sia modello d'eleganza. Organo, che sarebbe offerto ad essere stabilmente suonato da me, ora che dopo lunga assenza dalla patria, mi vi sono ristabilito. È ben naturale che alla Ditta Serassi mai venuta meno alla propria fama io risolvessi dentro di me dar la preferenza in confronto di altri due fabbricatori di qualche nome fuori di Mantova che aspirerebbero, (e ben lo so) ad assumere tale ordinazione. La Ditta Serassi alcun tempo fa propose un Organo di mezzana grandezza per la Chiesa d'una Villa di qui poco distante, credo per Formigosa. Ho avuto cognizione di quel loro progetto: e sarebbe presso a poco in quelle dimensioni, e nei medesimi patti di quel contratto che si intenderebbe restringersi questa presente or-

* * *

Da questa corrispondenza dei Montesanti con i Serassi si possono trarre alcune considerazioni: i Montesanti stimano i Serassi, che li ricambiano caldamente, come si evince dagli scambi di visite nelle rispettive officine. L'amicizia è basata su un rapporto di lealtà e i favori reciproci si fondano su comportamenti deontologici: i Serassi si astenevano dal fare concorrenza ai Montesanti; le vicendevoli perizie-collaudi di organi erano fatte con imparzialità. È interessante notare a questo riguardo che i Serassi non fanno sconti sulla professionalità: allorché sono chiamati a esprimere giudizi su lavori altrui, anche se si tratta di persone a loro amiche, agiscono in modo oggettivo. I Montesanti hanno procurato ai Serassi macchinari e ferri per l'officina e hanno costruito o perfezionato prototipi di meccanismi di registri per i Serassi. Può essere che questi, a loro volta, fornissero ai Montesanti alcune componenti organarie. Dunque un'amicizia leale ricca di operosità, di comuni interessi e di aiuti reciproci.

---

dinazione. Avvi però il riflessibile vantaggio che in questo, che io sarei a proporre, non è già la povera Fabbriceria d'una Chiesa di Villa, ma è una aggregazione di distinti ed opulenti Signori miei Mecenati che farebbero spalla alla Fabbriceria della loro Parrocchia di città, perlocché l'Artefice avrebbe la più squisita sicurezza e puntualità de' pattuiti pagamenti e collocherebbe il suo stromento suonato da me in una Chiesa frequentata dalle più nobili famiglie di Mantova. Qui appiedi trascrivo in via di opinione mia l'estensione e la registratura. Starò in attenzione di un gradito riscontro od a me stesso in modo da essere presentabile a questi Signori commettenti, oppure direttamente al Reverendo Sig.r Don Luigi Madella Professore e Fabbriciere della Parrocchiale di San Leonardo. e rinnovando le assicurazioni della mia più sentita stima mi dichiaro Aff.mo servo ed amico Franco Comencini Maestro di Cappella al Duomo. Mantova 2 Luglio 1854», in *Carteggio*, cit., n. 214CoF.

WALTER MANTOVANI

NUMERUS NUMERARIUS NUMERIA RAPPRESENTAZIONE DEL NUMERO PRESSO GLI ANTICHI POPOLI GRECO ETRUSCO E ROMANO*

Riuniti gli uomini in società e stabilitisi fra loro rapporti civili, cosa ci poteva essere di più necessario dei numeri? Fin dalla più remota antichità le popolazioni conobbero l'importanza del numero. Infatti il concetto di numero è presente in moltissime culture fin dai tempi antichi anche se, presso molti popoli primitivi, la nozione di calcolo si risolve nella enumerazione di oggetti, di solito di ordine materiale (come per esempio i sassolini, cioè *calculi* per i Latini).

Prima di provare il bisogno di scrivere i numeri, gli uomini si sono accontentati di far corrispondere alle unità da contare piccoli oggetti o di incidere tacche su pezzi di legno.

L'invenzione della scrittura matematica o di insieme di segni tali da consentire calcoli di una certa complessità rientra in quella più generale della scrittura e caratterizza le prime grandi civiltà, dove i sistemi numerici rispondono a finalità di ordine amministrativo e religioso.

Già Pitagora aveva concluso che il numero governava il mondo. Poi Platone, aderendo alle idee propagate da quel grande filosofo, nel trattato *De legibus* e in quello *De re publica* non fece altro che esaltare mirabilmente la scienza dei numeri. Egli affermava che tale scienza doveva essere il fondamento di ogni cultura e di ogni umana saggezza. Si dice che alla domanda perché l'uomo fosse considerato il più saggio di tutti gli essere viventi, rispondesse «Perché l'uomo conosce l'arte del numerare» e Filolao di Crotone (V sec. a.C.), contemporaneo di Socrate, filosofo e astronomo, soleva affermare: «Tutte le cose che possono essere conosciute hanno un numero poiché non è possibile conoscere o concepire alcuna cosa senza il numero».

Ancor prima di Platone, in Grecia perfino i poeti riconobbero l'importanza dei numeri. Si legge nel *Prometeo* di Eschilo la dichiarazione: «Inoltre ritrovai l'arte dei numeri, arte sopra ogni altra pregevole».

---

* Relazione interdisciplinare tenuta nella sala ovale della Accademia Nazionale Virgiliana il 21 febbraio 2004.

Un cordiale ringraziamento va all'accademico professor Serafino Schiatti per l'attiva collaborazione prestata con l'interpretazione delle citazioni delle fonti latine.

Tra i popoli antichi i romani furono quelli che meno di altri apprezzarono la scienza numerica, pur conoscendone l'utilità pratica tanto da dedicare alla matematica una Dea protettrice, chiamata *Numeria.*

La più antica e notevole conquista realizzata dall'uomo nell'ambito del computo fu senza dubbio l'aver dato un nome ai numeri. Non soltanto fu resa possibile la comunicazione verbale fra gli uomini, ma poté compiersi l'avvento del calcolo.

I primitivi cristiani riguardavano spesso i numeri come simboli e come mezzi necessari alla interpretazione delle Sacre Scritture. Sant'Agostino in *De Doctrina Cristiana* scrive, tra l'altro: «l'importanza dei numeri impedisce che vengano conosciute molte cose poste traslatamente e misteriosamente nelle Scritture». Ancora sant'Agostino, in *De Civitate Dei* «nelle lodi di Dio fu scritto: disponesti tutte le cose con misura, numero e peso». In questa stessa opera sant'Agostino propone un argomento teologico di natura matematica «la creazione avvenuta in sei giorni perché 6 è un numero perfetto».[1]

Constatata l'importanza dei numeri sia nella pratica quotidiana sia nella superstizione dei popoli, non ci si meraviglia se nel primo Medioevo il vescovo Isidoro di Siviglia (570-636) esclama:

Per numerum ne confundamur istruimur.
Tolle numerum in rebus omnibus et omnia pereunt.
Adime speculo computum, et cuncta ignorantiae caecatio complectitur;
nec differri potest a ceteris animalibus qui calculi nescit rationem.

[Per mezzo del numero siamo ammaestrati a non restare confusi. / Togli il numero da tutte le cose e ogni cosa verrà meno. / Porta via dal mondo il computo e le tenebre della ignoranza abbracciano ogni cosa; / né può distinguersi dagli altri esseri viventi chi non conosce la scienza del computare].

Un'altra definizione data al numero dagli antichi è la seguente: *Numerus est congregatio monadum, a monade veniens multitudo.* Definire il numero come un complesso (i matematici direbbero 'insieme') di unità e quindi reputare l'unità principio di ogni numero è riconoscere che tale concetto è bene accetto dai moderni studi della matematica.

Il vocabolo italiano 'numero' nasce dal latino *numerus* e presso i romani erano detti *numerari* (o *numeratores*) coloro che oggi noi definiamo ragionieri o computisti e *Numeria* la divinità preposta alla scienza numerica.

---

[1] 6 è un numero perfetto perché è la somma dei suoi divisori propri: 1, 2, 3; (6=1+2+3).

Il vescovo Isidoro, che si occupava di ogni parte dello scibile del suo tempo, reputava che il vocabolo *numerus* traesse origine dalla voce *numus* (moneta) usata dalle popolazioni umbre o sannitiche. È impossibile dire chi sia stato il primo 'inventore' dei numeri o almeno quale sia stata la prima epoca del loro uso; è certo che il numero appartiene, come già detto, ai tempi primitivi dell'uomo.

Platone, nel *Fedro*, pensa che l'aritmetica e la geometria, che fanno uso del numero, siano di origine egiziana, e di quelle discipline fa menzione nell'opera *De re publica*. Egli, rivolgendosi alla educazione dei reggitori dello Stato ideale, afferma che questi devono essere indirizzati alla divina virtù dell'intendere mediante una successione ordinata di scienze propedeutiche, quali l'aritmetica, la geometria, l'astronomia che condurranno la mente a staccarsi dal sensibile e la volgeranno verso la dialettica.

Diversamente da Platone, altri scrittori antichi, fra i quali Strabone, storico e geografo (63 a.C.-19 d.C.), attribuiscono ai fenici l'invenzione della aritmetica e della geometria.

Invece Giuseppe Flavio (nato nel 37, al termine del regno di Tiberio), ebreo di nome Josef Ben Mattatia, afferma che Abramo, il primo patriarca del popolo ebraico, in tempo di carestia, avendo lasciato la sua Caldea per recarsi in Egitto, fu il primo che insegnò agli abitanti di questo paese l'aritmetica e le prime nozioni di astronomia.

Anche Tito Livio accenna alla invenzione del numero e in omaggio agli dèi pagani, asserisce che i romani attribuiscono l'invenzione dei numeri a Minerva.

Con l'avanzare della civiltà umana, dalla numerazione strumentale, cioè per mezzo di sassolini, di chiodi ecc., si passò alla numerazione grafica per esprimere i numeri. Quale fosse il primo metodo grafico di numerazione è a noi ignoto, ma un tale metodo dovette senza dubbio essere semplicissimo e adatto alle classi più incolte. Sicuramente doveva essere una numerazione espressa per mezzo di semplici linee e punti. Forse da questo primo metodo di numerazione nacque il sistema quinario (o a base 5) che fu un sistema di perfezionamento della numerazione grafica. Da questo sistema in via di ulteriore progresso nacque il sistema di numerazione decimale, cioè il sistema che conta per decine. A proposito del sistema decimale, lo storico tedesco Theodor Mommsen (1817-1903) disse che il sistema decimale trae origine da uno sguardo contemplativo che l'uomo volse alle dita di entrambe le mani e sosteneva questo anche in ragione di alcuni versi di Ovidio il quale scrisse nei *Fasti* (3, 120-126) che il numero 10 fu tenuto in grande onore perché dieci erano le dita colle quali i romani solevano fare i computi.

Annus erat, decimum quum luna receperat orbem.
Hic numerus magno tunc in honore fuit,
Seu quia tot digiti, per quos numerare solemus,
Seu quia bis quino femina mense parit,
Seu quod adusque decem numero crescente venitur,
Principium spatiis sumitur inde nobis.

[Era un anno, quando la luna aveva finito il suo giro. / Questo numero era allora in grande onore / o perché tante sono le dita con cui usiamo contare, / o perché la donna partorisce nel decimo mese, / o perché crescendo il numero si arriva fino al dieci, / da qui si ricomincia con nuove misure.]

Proseguendo nel nostro cammino ci soffermiamo sulle conoscenze matematiche dei greci. Questi con il loro sistema di numerazione arrivarono a esprimere solo tutti i numeri da 1 a 100.000.000; ma ciò non era sufficiente per tutti i calcoli scientifici così che alcuni erano tentati di credere che non era possibile rappresentare con un numero tutte le arene del mare.

Archimede, per confutare questa credenza, cercò di dimostrare in una sua opera intitolata *Arenario*, che esisteva un numero che sarebbe stato in grado di dare la rappresentazione della quantità di grani di arena nell'universo. Questo numero, nella moderna numerazione, sarebbe dato dalla formula: $\omega = 10^{63}$.

Si deve ad Apollonio di Perga (III sec. a.C.), famoso per i suoi studi sulle coniche,[2] la modifica del sistema di numerazione trovato da Archimede. Egli fece una riforma veramente assai importante del sistema numerico dei greci che l'adottarono e lo mantennero nei tempi successivi senza più fare cambiamenti.

Nei primi tempi è certo che anche i greci per figurare i numeri si servirono di segni che erano i più semplici e facili. A tal proposito Giamblico, filosofo neoplatonico di Calcide[3] (IV sec. d.C.), asserisce che i greci in origine disegnavano i numeri con tanti tratti di unità. D'altronde ciò è

---

[2] *Conica* = curva algebrica del secondo ordine. Sono coniche le circonferenze, le ellissi, le iperboli e le parabole. Queste curve si ottengono come sezioni di un cono circolare retto con un piano.

[3] Giamblico nasce a Calcide, nella antica Siria, in una nobile ricca famiglia, probabilmente intorno al 265-270, quindi sotto l'imperatore Costantino. Di lui resta una piccola parte delle sue numerose opere. In *De Communi mathematica,* riferendosi allo studio delle matematiche, scrive tra l'altro: «Chi abbia acquisito in tal modo tutte queste matematiche, costui – io dico – è l'uomo più sapiente nel più vero senso della parola, perché senza i suddetti metodi di studio delle matematiche, chi non le conosce non potrà mai vantarsi di apprendere facilmente la più bella e più divina natura che Dio abbia concesso agli uomini di conoscere». Egli associava al numero il divino.

confermato dalle numerose antiche iscrizioni che ci sono pervenute. Per esempio, in una epigrafe di Tralles in Cària, regione dell'Asia Minore, con la data del settimo mese dell'anno VII di Artaserse (351 a.C.), la parola 'settimo' è espressa con sette tratti verticali. Ma poi, evolvendosi la civiltà dei popoli greci, vennero poste le basi per la creazione di un più razionale sistema di numerazione passando per tre successive forme: elementare, monumentale, ordinario, ossia il definitivo.

Il *metodo elementare* consisteva nel rappresentare i numeri con lo stesso ordine progressivo delle lettere dell'alfabeto fino al numero 24 perché 24 erano le lettere dell'alfabeto greco.

α	1	β	2	γ	3	δ	4
...							
ω	24.						

Il *metodo monumentale* (cosiddetto perché usato per le iscrizioni sui monumenti) si serviva solo di 6 lettere dell'alfabeto.

I	Π	Δ	H	X	M
1	5	10	100	1000	10000

I	significava l'unità	
II	significava il numero 5 (πεντε)	protogramma della parola greca *pénte* (cinque)
Δ	significava il numero 10 (δεχα)	protogramma della parola greca *deca* (dieci)
H	significava il numero 100 (ηεχατον)	protogramma della parola greca *hekaton* (cento)
X	significava il numero 1000 (χιλιοι)	protogramma della parola greca *chilioi* (mille)
M	significava il numero 10000 (μυριοι)	protogramma della parola greca *mirioi* (diecimila)

Tutte queste lettere, eccetto II, potevano ciascuna raddoppiarsi, triplicarsi, quadruplicarsi.

Esempio:

I I	2		I I I	3
Δ	10		Δ Δ Δ	30
Δ Δ I I	22		Δ Δ II	25

Inoltre queste lettere, eccetto I, potevano essere inscritte entro un grande II. In tal caso il numero rappresentato dalla lettera scritta entro il grande pi greco, veniva moltiplicato per 5.

Δ	X	H
10x5=50	1000x5=5000	100x5=500

Il *metodo ordinario*, finalmente definitivo, usava ancora le lettere dell'alfabeto greco ma ogni lettera aveva un apice a destra. I numeri dall'uno al nove si scrivevano rispettivamente con le lettere dell'alfabeto, eccetto il numero 6 che era rappresentato da un particolare segno, detto *stigma* (ϛ).

Per le decine si impiegavano le altre lettere seguenti dell'alfabeto, mentre per il numero 90 si scriveva un simbolo particolare, detto *coppa*, (ϟ). Per le centinaia ci si serviva delle rimanenti lettere. Per il numero 900 si scriveva un simbolo particolare, detto *sampi*, .

α '	1	ο '	70
β '	2	π '	80
γ '	3	.....	
δ '	4	ρ '	100
ε '	5		
...			
...			
ι '	10	φ '	500
κ '	20	χ '	600
λ '	30	ψ '	700
μ '	40	ω '	800
ν '	50		

Togliendo alla lettera l'apice e mettendo una virgoletta davanti alla lettera stessa si rappresentava un numero con valore maggiorato di 1000.

, α = 1x1000= 1000; , β = 2x1000= 2000; , γ = 3x1000= 3000.

Invece scrivendo un piccolo m sotto la lettera, si rappresentava la decina di migliaia

α = 1x10000 = 10000
m

β = 2x10000 = 20000
m

γ = 3x10000 = 30000
m

I greci e le popolazioni della Magna Grecia riuscivano a rappresentare quelle che noi oggi chiamiamo 'frazioni', ma con metodi non sempre uniformi.

Rappresentavano l'unità frazionaria (cioè, secondo la nostra matematica, 1/n) nel seguente modo: scrivevano la lettera rappresentante il denominatore cui davano un piccolo apice in alto a destra. Esempio:

un terzo			un quarto		
$\frac{1}{3}$	$\rightarrow$	γ ' ;	$\frac{1}{4}$	$\rightarrow$	δ '

La frazione invece veniva rappresentata con la lettera indicante il numeratore, alla cui destra in alto veniva messa la lettera rappresentante il denominatore.

Ecco, per esempio, come si scriveva la frazione ¾: γ^{δ}

Evidentemente ogni sistema era assai complicato e certamente i calcoli dovevano essere complessi, lunghi, alquanto difficili e usati da poche persone, le più colte.

È da credere che per gli usi comuni le operazioni generalmente fossero eseguite probabilmente a memoria o con mezzi puramente strumentali.

Per interessarci ora della numerazione romana, di cui qualcosa conosciamo dagli studi scolastici di latino o di storia antica, è utile prima accennare alla numerazione etrusca, da cui i romani trassero la loro.

Purtroppo poco si è potuto ricavare dai resti dell'antica Etruria perché i monumenti e gli oggetti scoperti poco o nulla evidenziano delle scritture numerali. Ci sono rimaste solo tracce in qualche iscrizione su sepolcri e in alcuni piccoli monumenti.

È certo che anche gli etruschi all'inizio si servivano di mezzi strumentali, come tacche segnate su pezzi di legno o piccoli stecchi infilati in una asticella.

È stato ritrovato un vaso raffigurante Ercole davanti a cui è disegnata la figura di Minerva con in mano un'asta sotto la quale si notano 12 lineette. Evidentemente questa iconografia vuol rappresentare le dodici fatiche affrontate da Ercole per acquistare l'immortalità.

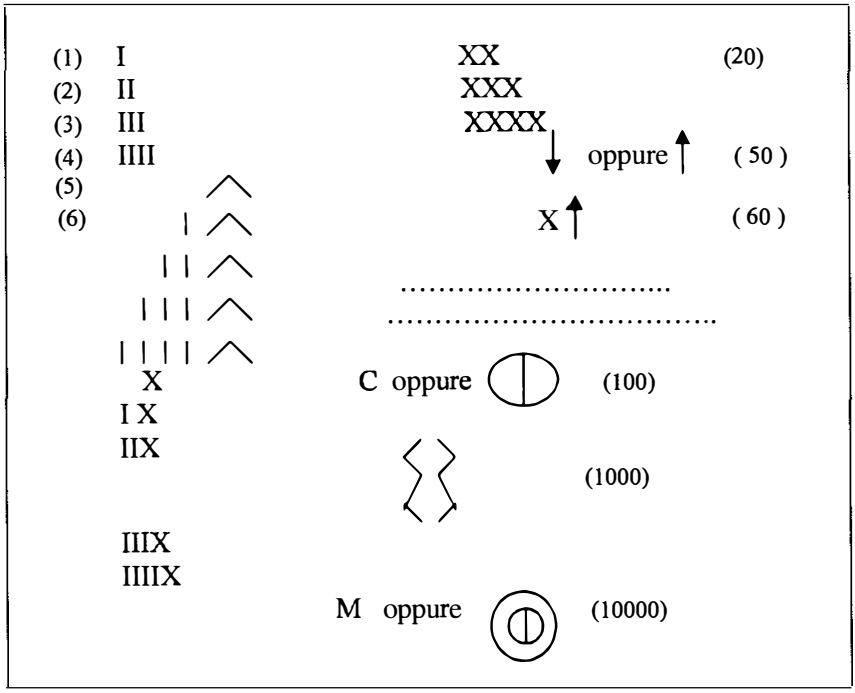
Anche Tito Livio (*Ab Urbe condita,* VII, III, 5-7) testimonia l'usanza dei chiodi fissi per indicare il numero degli anni.

Lex uetusta est, priscis litteris uerbisque scripta, ut qui praetor maximus sit idibis Septembrinus clauum pangat; fixa fuit dextro lateris aedis Iouis optimi maximi, ex qua parte Mineruae templum est. Eum clauum, quia rarae per ea tempora litterae erant, notam numeri annorum fuisse ferunt eoque Mineruae templo dicatam legem quia numerus Mineruae inuentum sit. Volsiniis quoque clauos indices numeri annorum fixos in templo Nortiae, Etruscae deae, comparere diligens talium monumentorum auctor Cincius adfirmat.

[È una antica legge, scritta in lettere e parole arcaiche che il supremo magistrato alle Idi di settembre conficchi il chiodo; tale legge fu affissa sul lato destro del tempio di Giove, ottimo massimo, da quella parte dove è la cappella di Minerva. Dicono che questo chiodo, poiché le lettere erano rare per quei tempi, fu il segno indicativo del numero degli anni e che la legge fu consacrata nella cappella di Minerva perché il numero fu inventato da Minerva. Anche a Volsini, secondo quanto afferma Cincio (Alimento), testimone scrupoloso di tali documenti, comparivano infissi nei templi di Nortia dea etrusca, i chiodi che indicavano il numero degli anni].

Pure le famiglie tenevano il registro dei loro membri configgendo chiodi nelle pareti domestiche.

Successivamente gli etruschi, tralasciato questo metodo rudimentale, cominciarono a far uso di una specie di numerazione scritta. Il loro sistema si serviva di lettere dell'alfabeto etrusco che, avendo molte somiglianze con il sistema romano, ci dà la conferma che i romani trassero dagli etruschi la loro rappresentazione numerale.



Con qualche variazione questo sistema di numerazione veniva usato anche dai popoli sanniti, osci e umbri.

I romani, pur esperti in topografia e in agrimensura, intenti in origine alle armi e alla coltivazione dei campi, trascurarono le scienze tanto da restare privi di quelle cognizioni elementari che già prevalevano nell'Italia meridionale e in Etruria. Per circa tre secoli vissero privi di un vero sistema di numerazione e si ingegnarono a far calcoli con mezzi puramente strumentali.

Infatti a somiglianza delle più antiche usanze etrusche, i primitivi romani indicavano alle Idi di settembre gli anni decorsi con un chiodo di bronzo infisso nelle mura del tempio di Giove in Campidoglio. Il chiodo era appunto detto *clavus annalis*.

A poco a poco i romani, dirozzando i costumi e aumentando i contatti commerciali con le genti vicine e con le popolazioni greche, anche se per rispetto religioso verso le tradizioni avite seguitavano ogni anno a piantare il suddetto chiodo, pian piano si avviarono verso l'uso di una numerazione scritta a somiglianza delle altre genti civili a loro vicine. Tuttavia perseverarono nell'indifferenza verso le scienze matematiche;

anche nei tempi felici della grande Roma non tennero in molto pregio l'aritmetica, ma se ne servirono quel tanto che bastava per gli usi comuni. E per questo la delegarono in maggior parte ai liberti e agli schiavi che provenivano dalle terre mediorientali.

Di ciò dà conferma Cicerone quando dice: «Presso i Greci la geometria fu tenuta in gran pregio e perciò presso loro niente vi è di più stimato dei matematici. Noi abbiamo ristretto i limiti di quest'arte al vantaggio che ne deriva dal conteggiare e dal misurare». D'altronde i romani non erano interessati alla pura speculazione.

Anche Orazio nella sua *Ars Poetica* ripete lo stesso concetto. Fingendo un dialogo fra sé e il figlio di Albino, manifesta il poco conto in cui si teneva ai suoi tempi l'aritmetica a confronto della poesia. Roma tuttavia aveva scuole di aritmetica, ove si formavano schiere di *numerarii*, i moderni ragionieri: *Numerarii sunt appellati qui ratione numerando supputaverunt* (Sono chiamati Numerari coloro che con sistema razionale calcolavano con i numeri).

Bisogna precisare che i numerari non sono da confondere con i *calculatores*, i quali erano coloro che si servivano dell'abaco e dei sassolini (*calculi*) per calcolare.

Dal punto di vista della religione avevano ideato una dea, che doveva presiedere alla scienza numerica, chiamata *Numeria.*

Dobbiamo convenire che i numerari erano dotati di una grande abilità di calcolo se pensiamo alla registrazione dei vasti patrimoni di tante famiglie romane le quali sentivano la necessità di una esatta e puntuale amministrazione, se pensiamo alla contabilità dei molti tributi versati da tante nazioni alle casse del governo centrale, se pensiamo al conto delle ingenti spese fatte dalla amministrazione romana per armi e merci circolanti in tutte le parti del mondo allora conosciuto.

I *calculatores* usavano mezzi meccanici per il calcolo, quali la *digitatio* (rappresentazione dei numeri con le dita) e l'abaco, con regole che venivano trasmesse oralmente e praticamente.

Ma il computo con le dita era noto già ai greci e fu in uso fra le genti italiche fino dall'antichità se, come riferisce Plinio il Vecchio (23-79 d.C.) nella sua *Naturalis Historia,* il re Numa Pompilio fece costruire una statua di Giano bifronte con le dita disposte in maniera da significare il numero dei giorni dell'anno, mentre Macrobio (IV secolo d.C.), grammatico ed enciclopedista latino, autore dei *Saturnali*, con più precisione afferma: «La statua di Giano per lo più si rappresentava indicando 300 con la mano destra e 65 con la sinistra a dimostrare la lunghezza dell'anno».

Presso i romani la rappresentazione con le dita, ossia la *digitatio*,

assume tanta importanza che il sostantivo *digitus*[4] significò *numerus* specie nelle frasi *ad digitos redire, in digitos mittere* [rifarsi alle dita, affidarsi alle dita] aventi il significato di calcolare. Si possono citare passi di scrittori e poeti latini che fanno cenno alla *digitatio*.

Plauto nel *Miles Gloriosus* dice: *laevo in femore habet laevam. Dextera digitis rationem computat* (tiene la mano sinistra sull'anca sinistra. Fa i conti con le dita della mano destra). E Giovenale (55-135 d.C.), volendo glorificare la longevità, esclama in una delle sue satire: *Felix nimirum qui* [...] *suos iam dextera computat annos* (felice certamente colui che già conta i suoi anni con la mano destra).

Nelle scuole, come afferma Firmico Materno (IV secolo d.C.), *vides ut primo discentes computos digitos tarda agitatione deflectant* (vedi come in principio gli allievi che imparano i calcoli piegano le dita con lento movimento).

Come ben sappiamo il termine 'calcolo' deriva dal latino *calculus* e rinvia all'uso che in epoca romana e fino al Medioevo si faceva di sassolini per effettuare le operazioni elementari. Questi sassolini o anche pietre, gettoni, ecc. venivano allineati su una superficie piana o su una tavoletta e lì venivano spostati secondo il bisogno; sulla tavoletta erano incise delle scanalature su cui si facevano scorrere i sassolini. Per i mercanti in viaggio esisteva un drappo da calcolo di facile trasporto.

Infilando sassolini di forma tondeggiante in fili tenuti tesi da un telaio si aveva l'abaco,[5] di provenienza egiziana ma che i romani, i greci e gli etruschi, dopo vari aggiustamenti, adottarono e che rimase in uso fino al XVI secolo. Sappiamo che l'uso dell'abaco si insegnava ai fanciulli i quali portavano con la tavola dell'abaco scatoline contenenti i sassolini o le palline. E Orazio (*sat.* 6) ci riferisce: *laevo suspensi loculos tabulamque lacerto* (portando sospesi al braccio sinistro le scatoline e la tavoletta).

Lo strumento 'abaco' comprende un certo numero di sbarrette verticali inserite in una struttura rettangolare, generalmente di legno, divisa in due parti pure rettangolari. In queste sbarrette sono infilate delle palline mobili (due in ogni sbarretta superiore, quattro in ogni

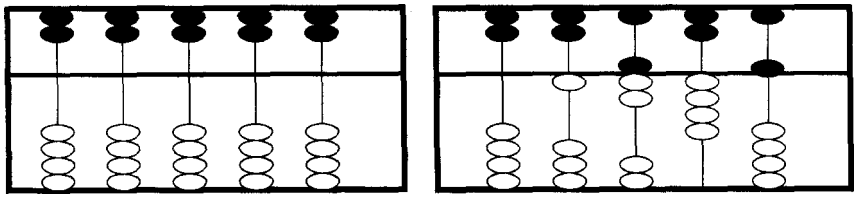
---

[4] Dal latino *digitus* (dito) deriva la parola inglese *digit* che significa cifra ma anche dito, e la parola *digit* ci è ritornata sotto forma di 'digitale' e 'bit', acronimo di *binary digit* (numerazione digitale).

[5] È verosimile che la parola 'abaco' derivi da *avaq*, termine ebraico che sta per 'polvere' in quanto pare che i più antichi strumenti del genere fossero tavolette ricoperte da un sottile strato di polvere su cui i segni per fare i conti potevano essere tracciati e cancellati con facilità.

sbarretta inferiore). Ogni pallina superiore vale 5 unità, ogni pallina inferiore vale 1 unità. Da destra a sinistra la prima sbarretta indica le unità semplici, la seconda le decine, la terza le centinaia e così via. Se tutte le palline sono lontane dalla sbarra orizzontale interna (come nella figura a sinistra) significa che l'abaco non rappresenta alcun numero; noi, che conosciamo il numero zero (ma i romani lo ignoravano), possiamo pensare di rappresentare in questo modo lo zero.

La figura a destra rappresenta il numero MDCCXLV (1745).



In tanta penuria di studiosi di scienze matematiche presso i romani non vanno dimenticate due figure eccellenti: Terenzio Varrone (114 a.C.) che nelle sue opere trattò dell'aritmetica in un libro che sfortunatamente non ci è pervenuto e il retore filosofo Apuleio (II sec. d.C., Adriano imperante) che tradusse in latino l'aritmetica greca di Nicomaco di Cerasa, conosciuto come matematico neopitagorico.

Dell'aritmetica romana conosciamo l'uso delle frazioni duodecimali, che può essere dettato forse dal fatto che la divisione in 2, 3, 4, 6, (tutti divisori del 12), parti uguali ricorreva frequentemente nelle questioni pratiche.

As era chiamato l'intero e la sua dodicesima parte era detta *uncia*. Così *sermis* corrispondeva al valore della frazione 6/12; *triens* a 4/12; *quadrans* a 3/12; *quincunx* a 5/12; *sextans* a 2/12; *semuncia* a 1/24, cioè la metà dell'*uncia*; *drachma* a 1/96; *dimidiasextula* a 1/144; *scrupulus* a 1/288; *obulus* a 1/576.

Inizialmente nel computo i romani fanno uso solo di cinque lettere: I V X L C, per mezzo delle quali si costruiscono gli altri numeri interi aggiungendo a destra (o a sinistra) di ognuna, altre lettere per creare rispettivamente un numero maggiore (o minore).

Questo metodo è detto *additivo* o *sottrattivo*.

Esempio: se X è 10; XI è 11 (additivo); IX è 9 (sottrattivo).

Usando questo metodo si arriva a scrivere i numeri fino al 499: CCCCLXXXXVIIII; poi

per	500	si scrive	IↃ
per	1000	si scrive	CIↃ
per	5000	si scrive	IↃↃ
per	10000	si scrive	CCIↃↃ
per	50000	si scrive	IↃↃↃ
per	100000	si scrive	CCCIↃↃↃ

il numero 500 veniva scritto anche con D e il numero 1000 con M.

Pertanto i romani successivamente rappresentavano tutti i numeri con solo sette simboli: I, V, X, L, C, D, M.

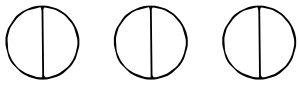
Su queste lettere furono scritti i seguenti versi:

In ciphris latiis I tantum continet unum,
Possidet V quinque, X-que decem, quingenta tenet D,
L quinquaginta, C centum, M mille recenset

[Tra i numeri latini I contiene solo una unità, / V ne possiede cinque e X ne possiede dieci, D ne possiede cinquecento, / L ne conta cinquanta, C cento, M mille].

A proposito del numero 1000, spesso in qualche monumento non compare M ma il grafo

Nella colonna rostrata di Duilio, console nel 260 a.C. e vincitore dei cartaginesi, innalzata a Roma nel Foro, si trova il numero 3600, così inciso:



Ci si può domandare perché il numero 500 viene rappresentato con la lettera D. Si possono dare due risposte: o D è derivato da (mille) dimezzato; o D è derivato da CIↃ (mille) dimezzandolo, cioè IↃ; successivamente diventato D unendo i segni I e Ↄ, forse per facilitare il lavoro degli scalpellini.

I numeri 10000, 100000, 5000, 50000 venivano rappresentati rispettivamente nel seguente modo:

Nei primi tempi i romani non riuscivano a rappresentare un numero maggiore di 100000. Ne abbiamo conferma da Plinio nella sua *Naturalis Historia*. Egli scrive, tra l'altro:

Non erat apud antiquos numerus ultra centum milia; itaque et hodie moltiplicantur haec, ut decies centena milia; aut saepe dicantur.

[Presso gli antichi non vi era un numero oltre centomila; pertanto anche oggi queste migliaia vengono moltiplicate in modo che si dice due dieci volte cento mila; o spesso anche di più.]

Però all'occorrenza il loro pragmatismo li invogliava a superare l'ostacolo del 100000 ripetendo il numero 100000, cioè CCCIↃↃↃ più volte.

In tempi successivi i romani superarono questo limite del 100000 e riuscirono a rappresentare il numero 1000000 in due modi diversi: CCCCIↃↃↃↃ, MM così pure il mezzo milione: IↃↃↃↃ oppure D.

Nei primi secoli dell'era cristiana e nel periodo iniziale del Medioevo molti scrittori latini nelle loro opere hanno parlato del numero, cercando di darne una definizione e una classificazione. Fra questi Severino Boezio, vissuto alla fine del V secolo, più noto per la sua tragica fine durante il regno di Teodorico che per i suoi studi matematici. Egli fece conoscere i lavori di Nicomaco, di Tolomeo e di Euclide e servendosi delle opere di costoro fu autore di scritti che contengono tutto ciò che a quei tempi si poteva conoscere. Tuttavia i suoi libri non formano un'opera originale ma sono utili perché illustrano la matematica del suo tempo e dei secoli precedenti. Va riconosciuto a Boezio il merito di aver fatto conoscere anche la logica greca nel mondo latino, traducendo e commentando parte dell'*Organo* di Aristotele e l'*Isagoge* di Porfirio.

Dopo di lui solo una figura appare di rilievo e di grande ingegno e cultura, considerata una meteora isolata, Gerberto di Aurillac che diverrà papa Silvestro II. Questi lasciò una piccola traccia nella storia della matematica perché forse fu il primo in Europa a insegnare l'uso delle cifre

indo-arabe. Scrisse testi di aritmetica e di geometria che probabilmente si rifacevano alla tradizione scientifica di Boezio.

Il nostro concittadino Gino Fano, valente matematico della prima metà del secolo scorso, racconta in una memoria conservata nella nostra Accademia che Gerberto, insegnante nel convento di Reims, poi abate a Bobbio, nel 985 di ritorno da Roma si fermò alcuni giorni a Mantova dove trovò libri di astronomia e probabilmente anche di geometria dovuti a Boezio. Così almeno si ricava dalla lettera che da Mantova inviava a Alberone, Arcivescovo di Reims: *Mantua quid egerim...*

Citiamo di Boezio alcune definizioni sui numeri. Va precisato che molte di esse si riscontrano in lavori di studiosi precedenti.

Sono chiamati

digiti	i primi numeri naturali: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 (lo zero era sconosciuto);
articuli	il 10 e i suoi multipli: 20, 30, 40, ...;
integer	il numero intero;
pars	la frazione;
limites	quei numeri o articoli che nella tavola pitagorica occupano l'estrema colonna;
numerus par	il numero pari (*par est qui in duas aequas partes dividi potest*);
numerus impar	il numero dispari.

A sua volta il numero pari era detto:

pariter par	il numero pari che si divide in due parti uguali e ognuna delle parti si divide ancora in due parti uguali e così fino a raggiungere l'unità. Esempio: 16; 8, 4, 2, 1 (nella scrittura moderna potenza del 2);
pariter impar	il numero pari che si divide in due parti uguali dispari. Esempio: 18 = 9+9; 22 = 11+11;
impariter par	il numero pari che si divide in due parti uguali e all'ultimo stadio si ottengono due dispari. Esempio: 24 = 12+12; 12 = 6+6; 6 = 3+3.

I seguenti numeri I II III IIII sono detti *lineares* perché sono un insieme di I. Se il numero si può rappresentare con tanti I posti in modo da formare un triangolo, veniva chiamato *triangolare*, come 3 6 10 15:

```
 I          I          I          I
I I        I I        I I        I I
           I I I      I I I      I I I
                      I I I I    I I I I
                                 I I I I I
```

Se il numero si può rappresentare con tanti I, posti in modo da formare un quadrato, era detto *quadrato* come per esempio 4, 9, 16, 25:

```
I I        I I I      I I I I    I I I I I
I I        I I I      I I I I    I I I I I
           I I I      I I I I    I I I I I
                      I I I I    I I I I I
                                 I I I I I
```

Erano definiti due numeri *pentagoni* per esempio i numeri 5, 12, 22.
Essi rispondono alla seguente regola:
si scrive la serie dei numeri naturali: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9;
si tiene 1 e si cancellano i suoi due successivi, cioè 2 e 3;
si tiene 4 e si cancellano i suoi due successivi, cioè 5 e 6;
si tiene 7 e si cancellano i suoi due successivi, cioè 8 e 9;
e così via.
Resta la serie 1, 4, 7, 10...
Ora si sommano i primi due: si ottiene 5.
Si sommano i primi tre: si ottiene 12.
Si sommano i primi quattro: si ottiene 22, ecc.
Pertanto i numeri 5, 12, 22 sono detti pentagoni.

Alcuni scrittori latini cercarono di spiegare perché gli antichi romani assegnarono ad alcune lettere e non ad altre del loro alfabeto un valore numerico. Uno di questi, Prisciano, vissuto ai tempi di Giustiniano, cercò di spiegare il motivo scrivendo in *De figuris numerariis* questi versi:

Hos igitur Latini quoque in plerisque imitati sunt,
Nam per I, unum notant illos secuti,
Quinque per V, quinta est vocalis, AEIOV
Decem per X, quia decima est consonans
Apud Graecos ΒΓΔΖΟ Π ΘΚΛΜΝΞ.

[Pertanto anche i Latini nella maggior parte dei casi / hanno imitato costoro <(i greci)>, infatti / seguendo loro segnano uno per mezzo di I / cinque per mezzo di V perché è la quinta vocale AEIOV / dieci per mezzo di X, perché questo / presso i greci è la decima consonante ΒΓΔΖΟΙΙ ΘΚΛΜΝΞ].

Abbiamo visto che presso i popoli greco, etrusco e romano da una lettera dell'alfabeto si è tratta l'indicazione di un numero. Ma più avanti

nel tempo si giunse a fare l'operazione inversa, cioè trarre da un numero una lettera dell'alfabeto. Un classico esempio lo fornisce Dante che, parlando di Carlo II (*Par.* XIX), dice che si vedranno col segno I delle unità segnate le sue opere buone per essere state poche e col numero del migliaio le malvage.

Vedrassi al Ciotto di Gerusalemme
segnate con un I la sua bontade,
quando il contrario seguirà un emme.

E ancora Dante (*Pur.* XXXII) dice che con un duce inviato dal cielo abbatterà la rapace curia romana («la fuja») e il re di Francia («quel gigante») che pecca con essa; alludendo alle lettere D, X, V che numericamente significano 500, 10, 5 e foneticamente ordinate formano la parola DVX, scrive:

Un cinquecento dieci e cinque,
messo di Dio, anciderà la fuja,
e quel gigante che con lei delinque

Stiamo per concludere il nostro discorso sulla numerazione antica dei popoli greco, etrusco, latino e delle genti che vissero sino alle soglie del Medioevo senza però aver conosciuto alcun metodo per eseguire le semplici quattro operazioni elementari. Su quest'ultimo argomento purtroppo non si possono fare altro che congetture. Nei secoli scorsi diversi studiosi si dedicarono alla ricerca di documenti che potessero portare a qualche testimonianza[6] e valenti matematici cercarono di riformulare le regole usate dai *numerarii*, ma sempre con scarsi risultati.

Possiamo dire allora che per molti secoli (circa 1000 anni e più),

---

[6] Se due numeri romani sono scritti nella forma additiva è possibile trarre una regola per la loro addizione: 'Per trovare la loro somma basta raggruppare le lettere uguali'. Esempio: CCLXI + CXII = CCCLXXIII (261+112=373).

Per la moltiplicazione è possibile calcolare il prodotto di due numeri romani seguendo il seguente procedimento: 'Si scrivono i due fattori uno accanto all'altro. Sotto il numero di sinistra si scrive la sua metà (nel caso ci sia resto, lo si trascura). Si continua a scrivere in questa colonna il numero metà del precedente fino ad arrivare a 1. Poi sotto il numero di destra si scrive il suo doppio e si continua fino a che il numero raddoppiato arriva al livello di 1 della prima colonna. Infine si addizionano i numeri della colonna di destra che stanno a fianco dei numeri dispari della colonna di sinistra'. Esempio: (17x12=204)

XVII	XII	
VIII	XXIV	
IV	XXXXVIII	XII + CLXXXXII = CLXXXXXIIII
I I	LXXXXVI	
I	CLXXXXII	

uomini di terre e culture diverse hanno numerato, calcolato, costruito, senza trasmettere le loro più semplici conoscenze matematiche al futuro.

Bisognerà aspettare il XII secolo per l'avvio di una grande rivoluzione culturale scientifica e matematica a opera di Leonardo Pisano, detto Fibonacci, che facendo conoscere le cifre, cosiddette indo-arabe, introdusse il sistema di numerazione decimale in tutta l'Europa. Il suo *Liber abaci* servirà a preparare i giovani nel calcolo aritmetico con il sistema decimale. Il *numerus* che prima era 'greco' o 'etrusco' o 'romano' assumerà l'aggettivo 'decimale' diventando universale.

Ecco cosa dice Fibonacci: *Novem figure indorum, he sunt 9 8 7 6 5 4 3 2 1. Cum ibis itaque novem figuris, et cum hoc signo 0, quod arabice cephirum appellatur, scribitur quilibet numerus* (Questi sono i nove simboli degli indiani. Quando procederai pertanto con nove simboli e con il segno 0, detto in arabo zeffiro, potrai scrivere qualsiasi numero).

Ma per molto tempo ancora i nuovi numeri saranno usati a fianco dei numeri romani. Fu infatti lento il processo di sostituzione della numerazione romana per due motivi principali: l'uso molto diffuso dell'abaco, e la riluttanza dei mercanti ad adottare un nuovo sistema che reputavano difficile da comprendere. A volte vennero esercitate dure imposizioni dall'alto per scoraggiare l'uso dei nuovi numeri. Ad esempio, nel 1299 il Comune di Firenze approvò una ordinanza che proibiva l'uso dei nuovi numeri perché la loro contraffazione era molto più facile rispetto a quella dei numeri romani, (ad esempio scambiando 0 con 6 o con 9). Anche a Francoforte alla fine del secolo XV il borgomastro ordinò ai suoi funzionari di astenersi dal fare calcoli con i nuovi numeri indo-arabi. Infine la contesa tra gli 'abacisti' (favorevoli all'uso dell'abaco) e gli 'algoristi' (favorevoli all'uso del nuovo sistema di numerazione) fu vinta da questi ultimi e così l'adozione del nuovo sistema di numerazione decimale posizionale[7] da parte di banchieri, mercanti, e matematici cancellò definitivamente il sistema romano.

---

[7] Nel sistema di numerazione decimale posizionale un numero naturale è trasformabile in una somma (o polinomio) di potenze decrescenti in base 10 e ogni potenza è moltiplicata per una delle dieci cifre 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 (da qui il termine 'decimale').

Esempio: $74325 = 7.10^4 + 4.10^3 + 3.10^2 + 2.10^1 + 5$.

Ogni cifra di un numero naturale ha un 'valore intrinseco' (quello che possiede in quanto cifra) e un valore che dipende dalla 'posizione' che occupa nel numero stesso (da qui il termine 'posizionale'). Per esempio, nel numero «44» i due 4 hanno lo stesso valore in quanto cifra ma hanno valori diversi in base alla posizione occupata nel numero. Infatti il 4 di destra ha valore

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

A. Beutelspacher, *Matematica da tasca*, Ponte alle Grazie, Milano, 2001

R. Bombelli, *Della antica numerazione italica*, «Il Buonarroti. Scritti sulle Arti e le Lettere», 1883-84.

Carl B. Boyer, *Storia della matematica*, A. Mondadori, Milano, 1997

A. Brusamolin Mantovani, *Elementi di informatica*, Padova, Cedam, 1993

A. Campiglio V. Eugeni, *Dalle dita al calcolatore*, Milano, Bompiani, 1990

L. Geymonat, *Il pensiero scientifico*, Milano, Garzanti, 1956

L. Hogben, *Il cammino della scienza: la matematica*, Firenze, Sansoni, 1962

R. Kaplan, *Zero: Storia di una cifra*, Milano, Rizzoli, 1999

M. Kline, *Storia del pensiero matematico*, Torino, Einaudi, 1996

G. Masini, *Storia della matematica*, SEI, Torino,1997

P.G. Odifreddi, *Il computer di Dio*, Milano, Cortina, 2000

I.L. Radice, *Da Pitagora a Newton*, Roma, Muzzio, 2003

---

quattro unità mentre il 4 di sinistra ha valore di quattro decine. Dunque le cifre acquistano maggior valore da destra a sinistra.

Un sistema di numerazione si dice *binario* quando la base delle potenze è 2. Esso usa solo due simboli 0 e 1 per rappresentare tutti i numeri. I simboli 0 e 1 sono detti *bit* (contrazione di *binary digit*). Questo sistema è il più semplice sistema di numerazione.

Esempio: $1101 = 1.2^3 + 1.2^2 + 0.\ 2^1 + 1.$

Il numero binario 1101 corrisponde al numero decimale 13.

Il numero decimale 7 corrisponde al numero binario 111.

Se da circa otto secoli l'uomo, mediante carta e matita, esegue calcoli operando nel sistema decimale, dal secolo scorso il computer, mediante miniaturizzati circuiti elettronici, esegue operazioni di calcolo e di tante altre funzioni nel sistema di numerazione binario.

LA FIGURA E L'OPERA DI ALBERTO CANTONI

Di Alberto Cantoni cade nel 2004 il centenario della scomparsa. L'Accademia Nazionale Virgiliana e il Dipartimento di Italianistica e Filologia romanza dell'Università di Venezia Ca' Foscari raccolgono i contributi di studio di alcuni dei migliori studiosi dell'insigne scrittore di Pomponesco (Mantova).

CATERINA DEL VIVO

«L'ISTRUZIONE DEL VOSTRO CARO FANCIULLO»: GLI ANNI DELLA FORMAZIONE DI ALBERTO CANTONI

1. UNA GRANDE FAMIGLIA, TRA IL PO E LA LAGUNA

Nel 1919, a due anni di distanza dalla 'dichiarazione Balfour', in occasione della celebrazione di quel secondo anniversario da parte degli «ebrei di tutto il mondo», Angiolo Orvieto,[1] nipote di Alberto Cantoni,[2] guardava alla storia della propria gente[3] scrivendo un poemetto composto da ventitre sonetti, dal titolo *Patrie ebraiche*.[4] È il primo nucleo del futuro *Vento di Siòn*, poi pubblicato nel 1928:[5] ma le stesure più remote di quel *Canzoniere di un ebreo fiorentino del Cinquecento* – questo il sottotitolo – che poi, nella versione definitiva, avrà come protagonista Dattilo da Montolmo al tempo del bando di Cosimo del 1571, non sono ambientate in Firenze, bensì lungo il Po.

Prendono vita, in quei versi, le figure di un antico mondo ebraico padano, fatto di mito e di poesia: sono le immagini rimaste impresse nella memoria del bambino Angiolo, vissute e ancor più sentite raccontare al tempo delle visite ai nonni e agli zii, a Pomponesco o a Mantova,

---

[1] Cfr. S. DELLA SETA, *Il movimento sionistico*, in *Storia d'Italia*, Annali 2, *Gli ebrei in Italia*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 1323-1325.

[2] Figlio della sorella Amalia e di Leone Orvieto: si veda anche la genealogia in appendice a questo testo. Su Angiolo Orvieto (Firenze, 1869-1967) e il suo ruolo di organizzatore di cultura in Firenze, nonché di fondatore de «Il Marzocco» cfr. C. DEL VIVO, *L'approdo alle scritture: ispirazione e tradizione ebraica nella poesia di Angiolo Orvieto*, «La Rassegna della Letteratura italiana», s. IX, 2, 2002, pp. 482-498.

[3] Fino a quell'anno Angiolo aveva in apparenza 'scordato' di essere ebreo. A proprio agio nell'ambiente culturale italiano di fine secolo e degli anni giolittiani, solo occasionalmente – come per il libretto dell'opera *Mosè*, del 1905 – aveva introdotto nella sua poesia o nei suoi contributi di critica letteraria l'elemento ebraico, così come da giovane aveva rinunciato a studiare la lingua ebraica con Davide Castelli.

[4] Il poemetto, inedito nella sua interezza, è conservato presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux, Fondo Orvieto (d'ora in poi: ACGV, F.Or.), 4.28.1, fasc.1. I versi sono in parte editi in C. DEL VIVO, *L'approdo alle scritture*, cit., p. 486-488.

[5] A. ORVIETO, *Il vento di Siòn. Canzoniere d'un ebreo fiorentino del Cinquecento*, Firenze, Casa ed. Israel, 1928.

tornate anni dopo proustianamente alla memoria, alla vista di un leggio settecentesco da preghiera. Un leggio che aveva vissuto quei tempi e quei luoghi:

Ché salmi udì nell'ermo territorio
di Pomponesco, in fra giardini ed orti,
presso l'argine ripido del Po;

e ne vibrava il picciolo oratorio
che gli avi miei tenea nell'inno assorti
quali io nei versi rievocar li vo.

Avvolti in luminose ombre di manti
orientali, di trapunta seta,
dicean gli avi materni i salmi santi
con fiso il cuore all'immutabil mèta

Dagli orti intanto uccelli e venti erranti
– quali mistiche voci di profeta –
mescean lor note armoniose di canti
che intonò ad Israele il re poeta

[...]

E quante volte mentre il Po fluia
fra l'una e l'altra de' suoi pioppi schiera
sentisti alcuno della stirpe mia
mormorare su te la sua preghiera

Talvolta l'alba appena in ciel fioria,
cadean tal'altra l'ombre della sera
e i dolci soffi della poesia
se ne portavan l'anima, leggera

Via con l'acque del Po sulla corrente
l'anima trascorrea, pel verde piano,
al mar che anèla verso l'Oriente,

Pellegrinando sempre più lontano
dal Po fluente al fluente Giordano,
da pioppi a palme, d'una ad altra gente.[6]

Gli «avi miei», la «stirpe mia»: la trasmissione del sangue per via materna. Angiolo era figlio di Amalia Cantoni, sorella di Alberto: prima

[6] ACGV, F.Or., 4.28.1.

ancora che agli Orvieto, il filo della memoria va ai Cantoni di Mantova e Pomponesco, agli Errera veneziani.

Al di là della produzione letteraria, della figura di Alberto Cantoni restano abitualmente due immagini. L'una, descrittiva, tramandata dal profilo lasciato da Laura Orvieto nelle pagine della *Storia di Angiolo e Laura*,[7] nonché da alcuni versi giocosi di Angiolo e dell'altro nipote, Adolfo:[8] un «burbero benefico» – sono parole di Laura – già in età più che matura, «gli occhi acuti penetranti e dolci», e «un vocione di basso profondo».[9] Era il personaggio importante della famiglia, lo zio geniale, schietto, spesso solitario per scelta, per dedicarsi al suo scrivere e ai suoi pensieri, talvolta brusco per voler essere troppo sincero: carattere non facile, scontroso e affettuoso a un tempo.

L'altra immagine, iconografica e ancora più nota, è trasmessa dalle fotografie che rappresentano Alberto nell'ultimo ventennio dell'Ottocento: barba lunga e grigia, occhiali, cappello a pan di zucchero, panciotto e catena, una cert'aria fra l'indispettito e l'inquieto. Uno spirito simile viene riproposto, questa volta con toni sapientemente smussati, dal ritratto a olio di scuola lombarda, eseguito verso la fine del secolo, poi passato in eredità alla famiglia Orvieto: tela oggi conservata sopra un Bechstein a mezza coda nello studio-biblioteca di Adolfo, la «Sala rossa» dell'*Adolfiana*,[10] ricostruita con *boiseries* e volumi originali al secondo piano dell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux, in Palazzo Corsini Suarez.[11] Un legame, questo

---

[7] L. ORVIETO, *Storia di Angiolo e Laura*, a cura di C. Del Vivo, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, pp. 9-12. Laura, moglie di Angiolo Orvieto (firmava i propri libri col cognome del marito), nasceva Cantoni ed era cugina in secondo grado di Angiolo: discendeva anch'essa da un ramo della famiglia di Pomponesco poi trasferitosi a Milano.

[8] Scriveva ad esempio Adolfo Orvieto: «Or bonaccione con occhi di bue, / or rabbioso, satirico e pungente, / secondo come van le notti sue, / fa disperare o bea di sé la gente» , versi poi riportati da L. ORVIETO, *op. cit.*, p. 12.

[9] *Ivi*, p. 9.

[10] Mobili e arredi originali della biblioteca di Adolfo Orvieto sono stati donati nel 1978, insieme al ricchissimo archivio familiare e del periodico «Il Marzocco»: cfr. C. DEL VIVO, *La donazione Orvieto all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, in *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie (1887-1913)*, Atti del Seminario di studi, a cura di C. Del Vivo, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, pp. 369-378. La biblioteca, chiamata dallo stesso proprietario «Adolfiana», era, ed è, suddivisa in Sala Rossa, Sala Bianca, Napoleonica (così detta per la collezione di opere relative al Bonaparte); cfr., in questo stesso volume, C. CAVALLARO, *I libri di Alberto Cantoni sopravvissuti nel Fondo Orvieto del Gabinetto Vieusseux*.

[11] L'*Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, creato da Alessandro Bonsanti (1904-

fra Alberto Cantoni e l'*Adolfiana*, che non si limita al ruolo auspice del ritratto ovale dell'antenato illustre che oggi accoglie i visitatori di quella biblioteca d'autore.[12]

Dimentichiamole, quelle immagini. In queste pagine, e nelle lettere e nei documenti che ne costituiscono la fonte primaria, si parla di un altro Alberto. Si parla in primo luogo di una famiglia, o meglio, di più famiglie: i Cantoni, gli Errera, gli Iacur, i Levi, i Mariani, i Pincherle, solo per citarne alcune. Nuclei complessi, articolati, uniti e fedeli nel rispetto della tradizione ebraica quanto estremamente aperti alla cultura di altri paesi e sensibili al tempo stesso al problema nazionale unitario. Sono famiglie che vivono a Pomponesco e Viadana, a Mantova, a Padova, Verona, Vicenza e, soprattutto, a Venezia. È Venezia, la Venezia di metà Ottocento, il centro di questa vita domestica allargata e articolata, della ricerca di nuovi contatti, del desiderio di «tenersi al passo». Venezia è città che ha già attraversato la guerra, la carestia e il colera del '49, ma che sempre conserva la vivacità sapiente, la leggerezza colta del Settecento: palazzi, canali, teatri e spettacoli, salotti, musiche e tombole benefiche. Una città resa consapevole dalla dignità della sofferenza, nella quale è di necessità sopito, non spento, l'ideale politico che ne ha ispirato l'azione nel 1848-49; una città che usa il legame, al momento indissolubile, con Vienna, per cogliervi l'occasione del *milieu* culturale mitteleuropeo.

Si parla ancora, in questi documenti, di commerci e di uomini d'affari che viaggiano molto, fra Venezia, Trieste, Vienna e Milano, spostandosi finché è possibile lungo il Po, senza rinunciare a contatti di persona con Berlino, con Lubiana e con Parigi, quando lo si ritiene opportuno o conveniente. Attività bancaria privata: una delle cui operazioni tipiche era lo sconto di effetti, «un impiego di capitali tra i meno rischiosi se ci si limitava [...] a corrispondenti solidi e ben conosciuti».[13]

1984) e a lui intestato dopo la scomparsa, conserva oggi oltre 140 fondi di personalità del mondo della letteratura, dell'arte, della musica, della cultura in genere nelle sale di Palazzo Corsini Suarez, in via Maggio a Firenze. In vari casi è stato possibile ricostruire gli ambienti di lavoro originali degli antichi proprietari. Un compendio a illustrazione dell'Istituto è oggi in: *L'Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' del Gabinetto Vieusseux*, a cura di C. Del Vivo e G. Manghetti, Firenze, Polistampa, 2004 («Quaderni di Archimeetings», 1).

[12] Ricordando l'infanzia di Adolfo, Laura osserva: «forse fin da allora fra il nipote piccolo e lo zio giovane si formava quell'amicizia, quella sollecitudine affettuosa, che dovevano poi durare per tutta la vita» (L. Orvieto, *op. cit.*, p. 4). Nella biblioteca di Adolfo sono infatti confluiti i libri relitti di Alberto: si veda ancora C. Cavallaro, *op. cit.*

[13] Così, a proposito della famiglia Franchetti, M. Scardozzi, *Una storia di famiglia: i Franchetti dalle coste del Mediterraneo all'Italia liberale*, «Quaderni storici», 114, 3/2003, p. 717.

Si parla, infine, di un bambino vivace, intelligente e polemico, nel quale genitori, nonni e zii ripongono molte aspettative e un legittimo orgoglio: nei carteggi familiari indiretti, cioè nelle lettere scambiate fra fratelli, genitori, figli, cognati, cugini, Alberto è ricordato e citato più di qualsiasi altro parente. Si tratta di corrispondenza compresa fra il 1849 e il 1853: aveva dunque fra i nove e i tredici anni.

Cantoni è uno dei nomi di famiglia che più ricorrono a Pomponesco, e prima ancora a Viadana, nel corso dell'Ottocento e fino dai secoli XVII-XVIII: non è dunque agevole, e si presta a facili equivoci, la ricostruzione dell'ampia rete di parentele omonime attraverso i registri comunali. Assai più semplice, grazie ad alcuni documenti dell'archivio di famiglia,[14] risalire agli ascendenti in linea diretta dello scrittore. Incontriamo dunque Israele (1804-1885), padre di Alberto e sposo di Anna o Annetta Errera (1821-1853) e, indietro nel tempo, Moisè Iseppe (1753-1828), e ancora Jacob Elia: con quest'ultimo ci troviamo già in pieno Settecento.

I Cantoni di Israele e di Moisè erano piccoli proprietari terrieri, soprattutto commercianti di grani e vino lungo il Po, che spesso gestivano il credito; viaggiavano e si spingevano fino a Mantova o a Parma, talvolta fino a Milano,[15] dove avevano parenti, e oltre. Si raccontava in famiglia – Laura Orvieto nell'autobiografia riprende la tradizione orale sentita da bambina – che Israele, di passaggio a Venezia, aveva visto la futura moglie per caso:

> Non più tanto giovane si era preso per moglie una venezianina bruna e gentile. L'aveva veduta, passando, affacciata alla finestra della Ca'd'Oro, di proprietà allora della famiglia Errera; gli avevano detto chi era, gliel'avevano fatta conoscere; forse gliel'avevano fatta vedere apposta.
>
> Gli era piaciuta, se l'era sposata e portata al suo paese.
>
> Da Venezia allora vivace e brillante la giovanissima Anna Errera era passata nel paesetto sulla riva del Po, in mezzo alla larga e opulenta campagna, presso il fiume lento e maestoso. Lui aveva continuato la sua vita attivissima, visitando campi e contadini, dando ordini e consigli.[16]

Non si tratta dell'unica fonte familiare rimasta fra le carte Orvieto: vi è anche una testimonianza più diretta, sebbene circoscritta, di quel

---

[14] Ci riferiamo in particolare ai documenti in ACGV, F.Or.2.1.

[15] Oltre agli accenni nelle lettere più oltre citate, si veda la corrispondenza d'affari in ACGV, F.Or.2.1.

[16] L. ORVIETO, *Storia di Angiolo e Laura*, cit., p. 5. L'autobiografia di Laura, conclusa nel 1939, si conservava inedita nell'Archivio Orvieto.

fidanzamento. Un diario di Anna giovanetta è ricordato anche da Riccardo Bacchelli, nell'introduzione alle opere di Alberto Cantoni.[17] Un diario scritto in un francese «spigliato e arguto anche nelle scorrezioni», come illustra lo stesso Bacchelli, purtroppo andato smarrito prima della consegna dell'Archivio Orvieto al Gabinetto Vieusseux, ma del quale è sopravvissuta, fortunosamente, la trascrizione dattiloscritta di alcune pagine. Quelle in cui la giovane promessa sposa affida alla carta il suo stato d'animo dopo le decisioni seguite alla domanda di nozze di Israele:

Après avoir de cette manière donné mon consentement je sentis en moi un trouble impossible à décrire. Je m'approchais de Papa en le priant de me donner un baiser. Il m'embrassa, me donna sa bénédiction et maman en fit autant. Ah que je suis chagrine leur dis-je de devoir aller si loin de vous dans ce Pomponesco... c'est un nom que je n'avais jamais entendu... Je crois avoir entendu hier à table que ce Monsieur ne boit pas de vin car il souffre de la chaleur. 'Oui, me répondaient mes parents, c'est une incommodité, mais pas de conséquence'. Rappelez vous bien, je vous prie, qu'avant de devenir mon fiancé ce Monsieur sache que ma santé est faible, que je suis délicate etc. etc. 'Grâce au Ciel, ma chère âme, maintenant tu te portes bien'. Rappelez vous aussi que pendant nos fiançailles je désire que ce monsieur ait des égards pour moi, que je n'ai pas plaisir de le tutoyer ni d'en être tutoyée... 'Pour cela, reprit Papa, en riant, vous ferez ce que vous voudrez, je suis content que vous vous appeliez même Excellence!... Arrangez-vous ensemble...' [18]

---

[17] Vedi la *Prefazione* a *Cantoni*, a cura di R. Bacchelli, Milano, Garzanti, 1953, pp. XV-XVI. Per una bibliografia esauriente su Alberto Cantoni si rinvia alla relativa voce di E. RAGNI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma Istituto per l'Enciclopedia Treccani, 1975. Fra gli interventi critici degli ultimi anni ricordiamo F. SESSI, prefazione a A. CANTONI, *Il Demonio dello stile. Tre novelle*, Milano, Claudio Lombardo ed., 1987; A. JORI, *Il sionismo timido di Alberto Cantoni*, «Civiltà Mantovana», 28/29, 1990; R. CADONICI, «*Far sorridere melanconicamente le persone intelligenti*», in A. CANTONI, *L'Illustrissimo*, Palermo, Sellerio, 1991; R. BONCHIO, *Prefazione* a A. CANTONI, *Un re umorista. Memorie*, Roma, Lucarini, 1991; E. PROVIDENTI, *Lettere di Alberto Cantoni a Luigi Antonio Villari (1895-1903)*, Roma, Herder, 1993; R. SALSANO, *Novellistica in nuce*, Napoli, Liguori, 1996; e inoltre gli interventi dedicati a Cantoni in G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondatori, 1998, e T. IERMANO, A. PALERMO, *La letteratura della nuova Italia: tra naturalismo, classicismo e decadentismo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, VIII. *Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 1999. Il contenuto di un quaderno di inediti conservato presso l'Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux è ora pubblicato in A. CANTONI, *Scarabocchi*, a cura di R. Ronchini, con uno scritto di C. Del Vivo, Mantova, Sometti, 2000. Varie tesi di laurea, infine, sono state dedicate alla figura dello scrittore mantovano, e in particolare allo studio dei documenti conservati a Firenze presso il Gabinetto Vieusseux: fra queste doveroso ricordare almeno il lavoro di V. MARRA, *Un filosofo di campagna: umorismo e ebraicità nell'opera di Alberto Cantoni* (Università degli Studi di Firenze, Relatore prof. G. Luti, anno accademico 1994-95), e quello di E. BACCETTI, *L'officina di un romanzo postumo: «L'Illustrissimo» di Alberto Cantoni* (Università degli Studi di Firenze, Relatore prof.ssa Rita Guerricchio, anno accademico 1999-2000).

[18] «Dopo aver dato il mio consenso sentii in me un turbamento impossibile a descrivere, mi avvicinai a Papà pregandolo di darmi un bacio. Mi abbracciò, mi diede la sua benedizione, e

Si arrivò a un incontro:

Enfin, vers midi environ je le vis arriver. J'étais seule avec maman, et en le voyant paraître je me sentis tellement saisie, qu'à présent même en l'écrivant je sens mon cœur qui bat... Je m'assis près de maman, M. Cantoni était vis à vis de nous. Il commença à parler de choses insignifiantes, et enfin se tournant vers moi 'Vous êtes, me dit-il, bien agitée'. Je n'ai pas eu de force pour lui répondre, il continua en me disant ainsi : 'Votre trouble est juste, et bien de vous en condamner je vous approuve, car je comprends que vous sentez toute l'importance du moment où nous sommes. Je suis agité aussi, quoique je pense au mariage depuis plusieurs années, et bien que depuis plusieurs mois, je pense à m'unir à vous...' [19]

Si fissarono le nozze, e Anna Errera lasciò la sua Venezia per Pomponesco.

Forse originari del Portogallo, ed espulsi con gli altri ebrei nel 1497, gli Errera, destinati a diffondersi in più paesi d'Europa, erano passati attraverso la Siria, prima di sbarcare a Venezia. Il primo antenato di cui si hanno notizie certe, Beniamino, aveva lasciato Aleppo per la città lagunare intorno al 1720.[20] Si è scritto di lui:

Vi si insedia come commerciante, sempre vestito alla foggia ottomana, con turbante in testa. Non si sa molto di lui, se non che fu assassinato nel 1724, davanti alla sua gondola, alla Riva degli Schiavoni. Suo figlio Abramo riprenderà la sua attività,

---

mamma fece altrettanto. Ah come sono addolorata, dissi loro, di dover andare così lontano da voi, in questo Pomponesco... è un nome che non avevo mai sentito... Credo di aver sentito dire ieri a tavola che questo Signore non beve vino perché soffre di calori. 'Sì, mi risposero i genitori, è un incomodo, ma privo di conseguenze'. Ricordatevi, vi prego, che prima di diventare il mio fidanzato questo signore sappia che la mia salute è debole, che io sono delicata... 'Grazie al cielo, mia cara, tu ora stai bene'. Ricordatevi anche che durante il nostro fidanzamento desidero che questo signore usi riguardi nei miei confronti, che non ho piacere di dargli del tu, né che egli mi dia del tu... 'Quanto a questo, continuò Papà, ridendo, farete quel che vorrete, per me va bene anche se vi chiamate Eccellenza!... Mettetevi d'accordo fra di voi!...» (A. ERRERA, *Pagine di Diario*, Trascrizione, ACGV. F.Or., 2.7.28. Si tratta soltanto di tre cartelle dattiloscritte; la trascrizione, in alcuni punti integrata a mano, è probabilmente di Laura Orvieto; la traduzione è mia).

[19] «Infine, circa verso mezzogiorno, lo vidi arrivare. Ero sola con la mamma, e vedendolo comparire mi sentii così colpita che anche ora, scrivendolo, sento battermi il cuore... Mi sedetti presso la mamma, il Signor Cantoni era di fronte a noi. Cominciò a parlare di cose insignificanti, e infine, voltandosi verso di me mi disse: 'Siete molto agitata!' Non ebbi la forza di rispondergli, e lui continuò dicendomi così: 'Il vostro turbamento è giusto, ed io, ben lontano da condannarvi, anzi vi approvo, perché capisco che voi sentite tutta l'importanza di questo momento. Anch'io sono turbato, benché pensi al matrimonio da parecchi anni, e benché da parecchi mesi pensi di unirmi a voi!...». *Ibid.*

[20] M. ERRERA-BOURLA, *Une histoire juive, les Errera: parcours d'une assimilation*, Bruxelles, Editions Racine, 2000, p. 25.

poi suo nipote Beniamino, nato nel 1759, che sposerà Regina Luzzato, figlia di un ricco mercante ebreo veneziano.[21]

Sono circa 422 le famiglie ebree in Venezia nella seconda metà del Settecento:[22] rispetto ad altre città, godono di privilegi assai più ampi. Vivono tuttavia ancora nel ghetto dove, per la mancanza di spazio al suolo, innalzano sempre più le loro case verso l'alto, costruendo spesso altane e grandi balconi per gravare meno sulle fondamenta.[23] Ma è soprattutto la mentalità estremamente aperta, sono le attività, i contatti quotidiani con il mondo esterno, che cancellano gran parte delle differenze con gli altri cittadini. Al momento dell'ingresso dei francesi, nel 1797, proprio nella piazza del ghetto verrà innalzato un 'albero della libertà', simbolo dei nuovi principi; ma con la riconquista austriaca, l'anno seguente, saranno nuovamente introdotte alcune delle antiche restrizioni, poi cancellate definitivamente nel 1806, al ritorno del governo francese. Quello stesso anno «gli Errera saranno fra i primi ebrei a uscire dal ghetto per istallarsi in un palazzo cittadino».[24] Da allora, e fino al Congresso di Vienna, le famiglie israelite di Venezia avranno pressoché gli stessi diritti degli altri abitanti: potranno acquistare immobili, esercitare le professioni liberali, frequentare scuole pubbliche.

Proprio in questi anni si mette in luce, accrescendo anno dopo anno il proprio prestigio personale, uno dei principali esponenti della famiglia Errera: Abramo, figlio di Beniamino, nato nel 1791, sposo di Enrichetta Iacur, dalla quale avrà nove figli. Forte delle simpatie francesi e delle esperienze giovanili di equiparazione dei cittadini di ogni religione, l'Errera si distingue come uno dei primi liberali al fianco di Daniele Manin nella lotta antiaustriaca, farà parte del Parlamento della Repubblica di Venezia fino alla caduta del '49, spenderà gran parte dei propri beni in favore della resistenza della città.[25] Abramo verrà considerato uno dei più brillanti finanzieri della cerchia israelita del periodo, e sarà per trent'anni presidente della Comunità ebraica di Venezia e direttore della scuola religiosa del Talmud-Torah.[26] La commemorazio-

---

[21] *Ibid.*; la traduzione è mia.

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*

[24] *Ivi*, p. 26; la traduzione è mia.

[25] Si veda la commemorazione di Abramo Errera in «Archives Israélites», Venezia, tip. P. Naratovich, giugno 1861.

[26] M. Errera-Bourla, *op. cit.*, p. 26.

ne negli «Archives Israélites» del giugno 1861, a un anno della morte, rendeva merito al personaggio, tanto dal punto di vista patriottico che sotto l'aspetto religioso:

> Ma è nei momenti critici e pericolosi che si rivelano il patriottismo di un cittadino e la fiducia che egli ispira. Quando il colera, la carestia, i bombardamenti ebbero ridotto allo stremo la nobile e coraggiosa Venezia, quando l'eroica resistenza, che essa aveva tenuto fino in fondo, e che niente fino ad allora aveva potuto sgominare, divenne impossibile, e quando l'autorità municipale, in mano alla quale aveva lasciato la città il governo che si ritirava, si costituì in *Giunta di Governo*, costituita da cinque individui, Errera fu tra questi cittadini devoti che non si tirarono indietro di fronte a quel compito ingrato e pericoloso, e che lo svolsero con uno zelo al di sopra di ogni elogio, mantenendo l'ordine e la tranquillità, impedendo gli eccessi e l'anarchia che potevano facilmente divampare in quei giorni di dolorosa attesa, cosa che risparmiò alla sventurata città moltissime disgrazie: la riconoscenza pubblica gli ha reso ampiamente giustizia.[27]

Famiglia ancora facoltosa, nonostante gli averi impegnati nella rivoluzione, anni dopo gli Errera figureranno fra gli israeliti italiani che finanziano Vittorio Emanuele di Savoia per l'impresa unitaria, accanto ai Weill Schott, ai Leoni, ai Vitta. Un percorso ascendente, culminato nel 1857 con l'acquisto della Ca' d'Oro, sul Canal Grande: nel prestigioso palazzo Abramo trasferirà tanto la sua famiglia che la sua banca.[28] La Ca' d'Oro resterà agli Errera fino al 1884; passerà quindi attraverso vari proprietari, finché non sarà acquistata, nel 1894, dal barone Giorgio Franchetti,[29] che infine ne farà dono alla sua città natale nel 1916.

Intorno alla metà dell'Ottocento il maggiore dei tre figli maschi di Abramo, Beniamino, si prepara a dirigere una filiale del Banco paterno a Trieste; il secondo, Moisè, è medico; il terzo, Giacomo, ancora giovane perché nato nel 1834, mostra già un carattere tanto passionale quanto determinato: a quindici anni, nel 1849, dopo la sconfitta di Venezia, si è volontariamente ferito agli occhi per non essere arruolato nell'esercito austriaco; in futuro[30] sarà anch'egli banchiere. Nel 1856 Abramo chiederà infatti consiglio, proprio a proposito del minore dei suoi figli, a un amico di Bruxelles, Adolphe von Reinach: questi gli suggerisce di inviare Giacomo a fare apprendistato dal cognato, Joseph Oppenheim. Così fece. Poco più di un anno dopo, il 3 settembre 1857, Giacomo

---

[27] Commemorazione di Abramo Errera in «Archives Israélites», cit. La traduzione è mia.

[28] M. Errera-Bourla, *op. cit.*, p. 27; L. Orvieto, *op. cit.*, p. 5.

[29] M. Scardozzi, *op. cit.*, p. 722. Sul palazzo cfr. anche G. Boschieri, *Le vicende storiche della Ca' d'oro nel V centenerio del suo compimento*, estratto da «Rivista di Venezia», 1933.

[30] M. Errera-Bourla, *op. cit.*, p. 29.

sposava la figlia di Joseph, la giovane Maria, nonostante l'iniziale opposizione di Abramo, preoccupato tanto per la lontananza quanto per la diversa cultura ebraica delle due famiglie: sefarditi gli Errera, askenaziti gli Oppenheim. Il matrimonio darà origine alla stirpe e alla fortuna dei banchieri Errera-Oppenheim di Bruxelles.

Fra le figlie di Abramo, Amalia resterà a Venezia, moglie di Giacomo Levi; Elisa sposerà Leone Mariani, trasferendosi a Verona; Anna, dopo il matrimonio con Israele Cantoni, nel 1838,[31] vivrà fra Pomponesco e Mantova. Dei cinque figli di Israele e Anna giunti all'età adulta – Alberto, Amalia, Sofia, Luigi, Giulietta – è quasi esclusivamente di Alberto che si parla nelle lettere familiari.

Alberto nasce a Pomponesco il 16 novembre 1841: fino a oggi erano assai scarse le notizie relative agli anni della sua infanzia e della prima giovinezza. La corrispondenza da lui inviata alla sorella Amalia, moglie di Leone Orvieto, ha infatti inizio nei primi anni Settanta, dopo il matrimonio e il trasferimento della giovane a Firenze, per farsi più intensa nel corso dei vent'anni successivi, mentre il ricco e interessantissimo carteggio dello scrittore con i due nipoti, figli di Amalia, Angiolo e Adolfo Orvieto, prende il via con il raggiungimento da parte loro dell'età adulta, alla fine degli anni Ottanta.[32] La lacuna – non unica nella biografia e nell'archivio Cantoni –[33] è stata in parte colmata in tempi recenti da alcuni carteggi pervenuti all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux in un momento successivo alla donazione del Fondo Orvieto.[34] Corrispondenza di famiglia, per lo più relativa alla generazione degli avi di Alberto, genitori, figli, nuore, generi, cognati, zii, nipoti, tutta una variegata gamma di parenti che scambia con puntualità le proprie pagine fra Pomponesco, Venezia, Verona, Padova, Mantova, e non solo.

---

[31] Notizia puntualizzata nei quaderni di Silvia Treves Levi Vidale, frutto delle ricerche genealogiche sulla propria famiglia (poi confluite in S. Treves Levi Vidale, *All'ombra degli avi*, Firenze [s.n.t.] 1990); la fonte citata sono gli *Atti di Stato civile degli ebrei in Pomponesco 1816-1863*.

[32] Si veda in proposito l'intervento di A. Zava, *Da Pomponesco a Firenze: Alberto Cantoni nelle Lettere Familiari ai nipoti Orvieto*, in questo stesso volume.

[33] Come è noto manca totalmente, probabilmente perché distrutta, la corrispondenza indirizzata ad Alberto nel corso della sua vita. Si tratta di una lacuna che impedisce a tutt'oggi una corretta ricostruzione biografica del periodo 1855-75 circa.

[34] Le carte, oggi collocate come altri documenti di provenienza Cantoni nella serie *Carteggi e documenti familiari* del Fondo Orvieto (F.Or.2.1-2), sono state donate dalla famiglia Asso. Per una descrizione più puntuale dell'intero nucleo archivistico si veda anche l'*Appendice* al presente testo.

La corrispondenza spesso viaggia per via d'acqua, lungo il mare o lungo il Po; talvolta se ne fanno latori, almeno per una parte del viaggio, parenti o affini di chi scrive, nei loro spostamenti di lavoro. Quasi sempre le lettere sono stese a più mani, con aggiunte e poscritti; talvolta sono dettate a un altro familiare, magari a uno dei figli. Spesso la posta non è indirizzata a un solo destinatario o a una sola famiglia, ma a più nuclei, anche residenti in città diverse: ospiti dunque gli uni degli altri, o con la possibilità di passarsi i 'messaggi comuni' di mano in mano.

Tutti elementi che conducono questo scambio epistolare verso i caratteri della conversazione indiretta a più voci, quasi un 'virtuale' salotto di famiglia, un incontro auspicato e ricercato considerata l'impossibilità, per le distanze, di riunirsi tanto spesso quanto lo si vorrebbe (anche se le visite saranno comunque assai frequenti) e di poter abitare a lungo insieme come un tempo. Sono lettere scritte sugli stessi fogli da più generazioni, uomini e donne, più e meno giovani; lettere che alternano paragrafi dedicati alle vicende quotidiane alle comunicazioni di affari, che portano a strettissimi contatti con Trieste e Vienna, ma anche con Parigi, Berlino, Lubiana o Francoforte.[35] Lettere che, per quanto possibile e consentito dal momento e dalla situazione, non trascurano la politica: sempre affrontata tuttavia, fino ai giorni più tragici, con la serenità di un impegno consapevole e disciplinato.

Sarà la zia Amalia Errera, sposa di Giacomo Levi, a soffermarsi più spesso degli altri, talvolta con acuta ironia, sui cambiamenti epocali che si profilano, al di là della preoccupazione primaria per i propri cari. È il 1848; il 5 maggio Amalia fa riferimento alle difficoltà dei contatti con Trieste:

> Venezia venendo da essi calcolata in istato di blocco. La bloccano infatti a quanto si sappia un vapore austriaco ed una fregata (flotta imponente!) e speriamo che sia per poco mentre la flotta sarda e napoletana si calcolano vicine ed un vapore inglese consentì recarsi in Ancona a sollecitarle. Quest'ultima notizia la intesi or ora e non ne garantisco l'autenticità ma bisogna sperarla sicura non per timor che s'abbia di tale nemico ma onde veder fra poco decisa la sorte di Trieste che mi sta a cuore.[36]

Parla dello stato della Guardia Civica in quella città, «dalla quale si separarono poco a poco per la più parte i giovani triestini», e che ormai

---

[35] Fra i corrispondenti di affari di Israele Cantoni di cui si è conservata testimonianza in archivio figurano, fra gli altri, i nomi degli Istituti di Giulio Belinzaghi in Milano, di Joseph Hollander & C° a Parigi, di I.H. Stametz & C° Nachfolger a Vienna, di Schuster Son & C° a Londra (ACGV, F.Or. 2.1).

[36] Lettera di Amalia Errera Levi e Abramo Errera a Israele Cantoni e Anna Errera, Venezia 5 maggio [1848], ACGV, F.Or. 2.2.

«quasi più non è formata che da tedeschi»; e ancora pur dichiarandosi più che convinta della preponderanza di un «partito italiano» in Trieste, si rattrista al pensiero che quell'idea non trovi conforto nelle opinioni di Abramo. Si aspetta, intanto, l'arrivo delle truppe napoletane, che in quei giorni stanno risalendo l'Adriatico, e per le quali Venezia prepara degne accoglienze. Le circa 100 signore che compongono la Società «della quale avrete inteso far parte la nostra zia Annetta» sarebbero andate loro incontro, con il vapore o con altre imbarcazioni:

ad incontrare le navi amiche a poca distanza: la Papadopoli, generalissima del bell'esercito, presenterà una bandiera tricolorata che dicesi assai ricca e fu ordinata dalla Società; poi le Signore tutte devono presentare i militari di fiori e coccarde dai tre colori. Del loro vestiario le Signore non vollero darsi pensiero mentre tali cure non si addicono come troppo frivole ai momenti attuali, quindi non saranno uniformi: seppi che la zia Annetta non sdegnò farsi fare però un bel cappellino bianco con piume ed acquistare una magnifica tracolla tessuta nei tre colori [...] Prego il cielo [...] che lo scioglimento delle cose politiche sia il migliore per questa nostra città ed anche per Trieste la quale però ad ogni modo non può aspettarsi nell'avvenire la prosperità che godeva sinora.[37]

Il 2 giugno Amalia parla con la sorella Anna «del triste fatto di Mantova»,[38] e più ancora delle nuove da Vienna e da Trieste:

Di Vienna ci giungono e particolarmente ed uffizialmente col mezzo di Trieste, le più strane novelle: la città in mano quasi del popolo; pochissimo militare rimasto in città e dipendente dalla civica, il ministero sotto processo, tutto ciò è certo e ci viene annunziato anche da questo governo che ricevette col mezzo di Trieste un sunto della Gazzetta di Vienna in data del 28 spirato. Minaccia purtroppo un fallimento della Banca ed oltre ai tanti disordini della capitale che danno a temere di ciò, a Trieste ne hanno molto indizio dalla degna misura di quel governo di obbligare la popolazione a ricevere cedole nei pagamenti d'ogni genere [...] e non voler poi cambiare le dette cedole alla cassa come si praticava per il passato. Quale sia la costernazione dei commercianti triestini è facile l'immaginarlo.[39]

Pochi mesi dopo, in ottobre, Abramo si preoccupa per la situazione a Verona, scrivendo a una delle figlie, Elisa, che vi abitava con la famiglia: al corrente dell'inquietudine che regnava in città, invocava l'assistenza del buon Dio, visto che difficilmente le cose si sarebbero accomodate presto. Le notizie della nuova insurrezione viennese infatti erano tutt'altro che confortanti:

---

[37] *Ibid.*

[38] Evidentemente la giornata del 29, Curtatone e Montanara.

[39] Amalia Errera Levi a Israele Cantoni e Anna Errera, Venezia 2 giugno 1848, ACGV, F.Or. 2.2.

Potete credere come anche qui si prenda grande interesse negli avvenimenti di Vienna, per gli effetti che il loro contracolpo può portare in Italia, e rincresce il non sapere da alcuni giorni notizie di quella capitale. Qui però continua a regnare tutta la quiete.[40]

La situazione economica volgeva al peggio, non c'era da farsi troppe illusioni, magari fossero giunti a destinazione gli aiuti di cui si vagheggiava; la città tuttavia manteneva intera la sua dignità:

Quanto a proposito giungerebbero de' carichi di verghe d'oro e d'argento, sia dall'America o da qualche altra parte del mondo! Temo però che siano naufragate per viaggio, giacché non si videro, né se ne intese a parlare. A noi basterebbe qualche sussidio dall'Italia, da ove sino ad ora non si ricavattero [sic] quasi altro che chiacchiere, le quali non alleviano il carico di tre milioni al mese che aggrava questa città, e per sopperire al quale potete credere quanti sacrifici debbano fare gli abitanti. Pure, in generale, qui non si mormora, e la cosa è veramente ammirabile.[41]

Nei mesi seguenti il destino di Venezia si consuma, mentre le voci del colera a Trieste si fanno sempre più insistenti. Il 28 agosto 1849, da Milano, Israele rassicura la moglie Anna, ansiosa tanto per la sorte della propria città quanto per la situazione dei familiari. Cantoni aveva potuto parlare con una Guardia nazionale di Savoia, chiedendo le ultime notizie:

Essa abbandonò quella città in forza della capitolazione fatta dal Municipio di Venezia coi Tedeschi, i quali vi entrarono effettivamente senza però che sia nato alcun disordine, del che puoi essere certissima avendomelo fatto ripetere più volte.[42]

Nei primi anni Cinquanta, nonostante la reazione politica, le restrizioni economiche, e le esecuzioni in corso, nelle lettere di famiglia si torna più spesso a parlar d'altro. Di impressioni di viaggio, ad esempio. Sguardi sorpresi e ammirati accompagnano la descrizione dei monumenti di Bologna e della stessa Firenze, per la prima volta visitate da Amalia nel 1851. Non meraviglia quindi che in quel tempo, o in anni poco più tardi, sia proprio Amalia, con la sua sensibilità e la sua attenzione al mondo della cultura e dell'arte, la persona di famiglia più vicina al giovane Alberto:

---

[40] Abramo Errera a Elisa Errera Mariani, [Venezia] 21 ottobre [1848], *ivi*.

[41] *Ibid.*

[42] Israele Cantoni a Anna Errera, Milano 28 agosto [1849], *ivi*. Il 22 era stata firmata la capitolazione della città a Villa Papadopoli, il 24 il Governo di Venezia aveva rimesso i poteri al Municipio, per la consegna della città.

[...] la grandiosità del cimitero nel sito dell'antica Certosa; la ricchezza dei dipinti della Pinacoteca, l'antico ginnasio ora servente ad uso di libreria pubblica, come locale d'antichità di stemmi e preziosità d'opere manoscritte ed a stampa; e l'Università, vasto emporeo di oggetti rari in fatto di libri, istrumenti, musei ecc. Fuori di città e partendo dalla Certosa abbiamo fatto a piedi il bel porticato praticato sul monte della guardia in cima al quale stà un bel tempio e donde si gode meravigliosamente la vista della città e di un lontano orizzonte. Il porticato si estende dicesi tre miglia e il salirvi stanca alquanto, la discesa poi si eseguiva sollecitamente e senza fatica [...].

Il tempo oggi fù tetro e piovoso, ci limitammo stanca come io era a girare un poco le piazze del gran Duca e del Duomo, e le loggie della galleria, come qualche altra contrada. Le prime mi stupirono altamente: si direbbe essere in sale di gallerie di belle arti e non già in istrade pubbliche tante sono le statue i gruppi che vi si trovano sparsi. Il gruppo veramente magico formato dal Duomo il battistero e il campanile, se non fosse far affronto alla grandiosità loro che è uno dei pregi speciali, converrebbe dire che fosse peccato non poterli chiudere in una vetrina. Sembrano veramente un gioiello pell'eleganza e la finitezza del loro lavoro, incrostate come sono le pareti tutte all'intorno di questo triplice edificio di pezzi di marmi in varie forme e colori.[43]

Pochi giorni dopo ecco il resoconto delle ore trascorse al Museo di fisica e storia naturale, all'Accademia, in Santa Croce:

[...] fin verso le 2 abbiamo visitato il Museo di fisica e storia naturale cogli annessi gabinetti anatomici contenenti una straordinaria collezione di preparazioni in cera, l'osservatorio astronomico che sovrasta il fabbricato, e finalmente a terreno dello istesso, una sala di recente inaugurata alla memoria del gran Galileo contenente in istatue e dipinti, degni e numerosi tributi di riconoscenza e lode al sommo talento di lui, o la di cui statua colossale sta nel mezzo del ricco ed interessante recinto.

Fummo ieri alle sale dell'Accademia di belle arti, trovandosi a Firenze dove a ogni passo s'incontrano monumenti ed oggetti degni di ammirazione credevamo trovarne una più ricca collezione all'Accademia la quale in dipinti non ha raccolta che possa stare a confronto di quella della galleria Pitti né degli Uffizi in oggetti di scultura. Il Duomo visitato questa mattina per tempo mi sorprese pella sua maestosa vastità ma le pareti ne sono pressoché nude e più ammirai di molto l'interno della Chiesa di S. Croce perché di questo segno ha la forma, nella quale sono raccolti in marmo i monumenti di Buonarotti, di Dante, Alfieri, Machiavelli ed altri distinti letterati [...] I monumenti sono uno più ricco dell'altro; vi sono ricchi dipinti, delle celle particolari possedute da famiglie cospicue degli antenati delle quali vi riposano le ceneri ricche anch'esse dei marmi e pietre dure che qui sorprendono la vista nella maggior parte dei celebri fabbricati che in luogo di esserne adorni ne sono all'intutto coperti.[44]

---

[43] Amalia Errera Levi a Anna Errera Cantoni, Firenze 30 ottobre 1851, *ivi*. La lettera è indirizzata presso la famiglia Mariani, a Verona, dove forse i Cantoni erano ospiti.

[44] Amalia Errera Levi a Anna Errera Cantoni, Firenze 7 novembre 1851, *ivi*.

2. UN BAMBINO VIVACE E LA SUA EDUCAZIONE

Nelle lettere dei Cantoni e degli Errera si parla anche di altro: di festività religiose, della salute dei vecchi, di progetti matrimoniali dei giovani, dell'educazione dei figli. Nell'ambito della famiglia, come si è detto, è Alberto il nipote di cui si discorre di più. Si chiede consiglio, ci si scambiano spesso opinioni sulla più opportuna educazione e istruzione, è soprattutto il nonno Abramo a esprimere attenzioni e cura per il ragazzo. In una lettera del maggio 1848 – Cantoni ha allora sette anni – compare un primo accenno:

> Vedo che per ora avete potuto sistemare abbastanza bene l'istruzione del vostro caro fanciullo e ne ho molto piacere, tanto più che vi sarebbe stato più difficile che mai, anche volendo, di trovare in questo momento la persona adattata ad assumere interamente quel difficile incarico.[45]

Alberto si faceva già notare per il suo carattere sveglio. Una zia, da Mantova, nell'ottobre di quello stesso anno avrà di che osservare: «De' tuoi cari mi ha dato la mamma tua buone nuove, solo mi dispiacque la soverchia vivacità di Alberto che parmi aumentata».[46] Così il 27 ottobre 1850 Abramo Errera scriveva alla figlia Anna e al genero Israele Cantoni, a Pomponesco:

> Ho veduto il nuovo piano che avete per l'educazione del caro Alberto. Io non sarò certamente quello che lo disapprova, mentre sono stato sempre di opinione che fosse ben fatto che i fanciulli maschi israeliti concorrano alle pubbliche scuole, perloché non fui mai dell'opinione di quelli che avrebbero voluto introdurre delle cattedre profane nelle scuole israelitiche, come si praticava in molte città, e quanto a' miei figli, voi sapete come Moise abbia sempre frequentato le scuole pubbliche, e come io avessi cominciato a farle frequentare anche a Giacomo, che le tralasciò perché non vi mostrava attitudine.

Le scuole pubbliche erano quindi da preferire, secondo Abramo: purché i giovani che le frequentavano fossero seguiti dai familiari con la dovuta attenzione:

> È certo però che bisogna sorvegliar bene i fanciulli che le frequentano e bisogna che senza riguardo cerchiate d'appoggiar bene Alberto in questo rapporto. Vi dico il vero, ora tanto più desidererei che si recasse a passar l'inverno a Mantova onde vegliare sopra di lui voi stessi, per alcuni versi.[47]

---

[45] Abramo Errera a Israele Cantoni e Anna Errera, Venezia 8 maggio [1848], *ivi*.

[46] Stellina [Cantoni?] a Anna Errera, Mantova 8 ottobre 1848, *ivi*.

[47] Abramo Errera a Anna e Israele Cantoni, Venezia 27 ottobre 1850, *ivi*.

Il 'nuovo piano per l'educazione di Alberto' ipotizzato dai genitori prevedeva in effetti l'iscrizione del ragazzo a una scuola pubblica di Mantova. Così si fece; ma le cose non andarono come la famiglia sperava. Vi furono, anzi, episodi decisamente sgradevoli: in parte dovuti certo alle circostanze, ma in parte anche alla condotta del ragazzo. Se ne parla l'estate successiva, ancora nelle lettere di Abramo dirette alla figlia Annetta:

> Lessi con interesse quanto era accaduto a quel benedetto fanciullo nella Scuola, e per verità la cosa non mi recò piacere. Amo nella gioventù il punto d'onore ed il coraggio, e piace vedere svilupparsi present[emen]te questa qualità nel sud. vostro, ma chi dirigge i fanciulli deve sopravvegliare perché tali qualità non riescano ad essi pericolose, e ciò col toglierli dalle occasioni nelle quali si prevede che possano loro portare nocumento. In una città come Mantova conviene aver molta attenzione che non si risveglino contrarietà religiose. Se Alber[t]o avesse avuto una particolare rissa con un fanciullo, ciò per nulla mi allarmerebbe, ma se egli incita la contrarietà nazionale può avere molti fanciulli contro di lui, ed essendo egli giudizioso non dovrebbe esser difficile fargli comprendere questo pericolo ed eccitarlo a moderarsi. Per quanto è possibile poi bisogna che sia sorvegliato e raccomandato alla scuola ai Professori od anche a' dipendenti da cui mediante compenso si può ottenere, sino a che troviate opportuno ch'egli continui a frequentare le pubbliche scuole in Mantova.[48]

Dunque Alberto aveva manifestato con troppa determinazione le proprie opinioni, troppo aveva difeso il proprio punto di vista. Probabilmente si trattava anche di opinioni politiche, ma il riferimento alla connotazione religiosa, che la disputa tendeva ad assumere, è esplicito: «contrarietà religiose», «contrarietà nazionale», relativa dunque alla 'nazione ebraica'. Poche settimane più tardi Israele comunicava al suocero che, quanto ad Alberto, «faceva progetti per fargli cangiar soggiorno». Abramo coglieva l'occasione per mostrare quanto avesse a cuore il nipote: per la sua educazione, quale luogo potevano trovare i Cantoni migliore di Venezia, «per tanti motivi che chiaramente si veggono?».[49] Quanto alla scuola del Maestro Ravà, di cui il genero aveva chiesto notizia, Errera rispondeva che, «come è di fatto», non ne aveva inteso «dire che bene». Si trattava infatti di una rinomata scuola maschile privata, elementare e secondaria, che offriva corsi di istruzione ebraica. Destinata alle classi benestanti, e frequentata tanto da ebrei che non ebrei, si trovava in Palazzo Sagredo, a Campo Santa Sofia, e aveva anche funzioni di collegio e convitto.[50]

---

[48] Abramo Errera a Israele Cantoni e Anna Errera, [Venezia], 7 luglio [1851], F.Or. 2.2.

[49] Lettera di Abramo Errera a Anna e Israele Cantoni, Venezia 1 agosto 1851, *ivi*.

[50] Cfr. S. Levis Sullam, *Una comunità immaginata. Gli ebrei a Venezia (1900-1938)*, posfazione di A. Cavaglion, Milano, Unicopli, 2001, pp. 105-106. Fondata soltanto l'anno preceden-

Come eventuale alternativa per Alberto, Abramo aveva pensato di «appoggiarlo» al professor Dalla Torre di Padova, ma non era pienamente convinto «s'egli avesse la pazienza occorrente per un tenero fanciullo». In Padova, inoltre, non vi erano scuole tecniche, dell'indirizzo cioè che Israele pensava di far seguire al figlio: come invece – e con i migliori professori – vi erano a Venezia. Infine, l'ipotesi di Milano: Abramo disapprovava l'idea di mandarvi a studiare Alberto, perché i ragazzi, a quell'età, dovevano essere sorvegliati da presso. Gli avevano parlato, è vero, del maestro Treves; ma lo conosceva soltanto come un bravo insegnante di tedesco, e non gli pareva dote sufficiente:

> Co' vostri e nostri principi non dovete lasciare che si guastino in lui nella prima giovinezza i principi religiosi, ed avete a fare il possibile per avviarlo ad una condotta regolare, sicché non so come potreste fare mandandolo in quella città. Questi sentimenti, in poche parole, fatti conoscere all'amato genero, mi piacque di qui isviluppare per l'interesse che porto a voi tutti, e lo feci astraendomi da' miei vincoli, perché non vi abbia parte il genio mio e di tutta la mia famiglia di vederci vicina quella benedetta creatura.[51]

Comunque si decidesse in proposito, il nonno raccomandava ad Annetta una visita: se Israele fosse potuto venire a trovarlo con il figlio, durante le vacanze autunnali, avrebbero potuto parlare insieme del problema. L'educazione religiosa doveva essere per Alberto di primaria importanza, tanto e più che l'istruzione in genere: e infatti non è questo l'unico passo dei carteggi familiari in cui sia toccato l'argomento.[52]

Si optò dunque per Venezia, e fu scelta proprio la scuola del Maestro Ravà. In novembre tuttavia Israele era costretto a rinviare il trasferimento di Alberto: fra i familiari di Pomponesco si era diffusa una malattia infettiva, e il ragazzo correva il rischio di ammalarsi dopo aver raggiunto Venezia, ipotesi da scongiurare. Il cognato medico, Moisè, rassicurava i genitori: facessero fare una visita generale e accurata al ragazzo, e una

---

te, nel 1850, da Moisè Ravà (1828-1892), avrebbe riscosso notevole successo nella seconda metà del secolo XIX e all'inizio del XX, ricevendo premi e menzioni internazionali.

[51] *Ibid.*

[52] Sull'ebraismo di Alberto Cantoni fondamentale resta il testo di A. Jori, *op. cit.*, pp. 175-199. L'osservanza della pratica religiosa nella famiglie Errera-Cantoni in genere è testimoniata in vari passi di questi carteggi: fra gli altri un poscritto di Abramo Errera in una lettera della zia Elena ai coniugi Cantoni: «Ti lascio per andare a pranzo, ove credo che troverò il tuo Alberto invitato da noi alla festa de' frutti» (Lettera di Elena Errera, 3 febbraio 1852, ACGV, F.Or. 2.2.), e quanto scritto da un'altra parente, Stellina, ancora a Anna Errera Cantoni: «Pareami vederti al tuo posto del Tempio» (Lettera di Stellina, Mantova 8 ottobre 1848, F.Or. 2.2).

volta verificato il buono stato di salute potevano certo farlo partire senza timori. Nel frattempo, gli spedissero i certificati necessari per la scuola, «col mezzo dei quali potrà intanto essere regolarmente iscritto».[53]

In gennaio Alberto era ormai felicemente inserito nell'ambiente veneziano, tanto in campo scolastico quanto in famiglia. Inviti, visite; fra i vari interessi del ragazzo si distinguevano quelli musicali, che metteva in pratica improvvisandosi istruttore del più giovane degli zii:

> Lo trovai in camera da musica ove si aspettava il maestro di ballo, che insegnava a Giacomo gli elementi della musica con tale gravità ed attenzione che gli rincresceva quasi venirne distolto. Mi accolse però colla solita affezione, e lasciò un momento lo scolare per dirmi che occorreva dare una mancia al Bidello della Raccolta regia in casa del quale egli suole rittirarsi spesso durante la ricreazione per riscaldarsi, e secondo d'altronde l'uso praticato dagli altri scolari. Consegnai due svanziche ad Alberto a tale scopo (avuta la conferma sull'uso dai cari fratelli) come gli aveva date altre quattro da darsi due per ciascuno ai domestici del Sig. Ravà.[54]

Da anni il nonno insisteva sull'opportunità di educare il nipote a uno strumento, e spronava affettuosamente Annetta a esercitarsi lei per prima al fortepiano, per poter meglio servire da istruttrice «al caro Alberto» nello studio. Già in una lettera del 1848 si vagheggia sul futuro musicale del bimbo, sperando che la sua innata vivacità non gli impedisca la costanza necessaria per gli esercizi:

> Vorrei vedere davvero come me le vo immaginando le belle manette del nostro Alberto esercitarsi sul piano e vedere se abbia pazienza di ripetere a lungo gli esercizi o se tralasci spesso la sua seduta per correr qua e là pella stanza e forse andar nel cortile.[55]

Naturalmente vivere a Venezia significava anche frequentare i teatri, seguire la prosa e la lirica. Più volte quindi si parla di progetti e intenzioni di recarsi agli spettacoli, o della presenza di questo o quel familiare all'opera o a qualche commedia: «Vado a levar la vostra Mamma per condurla alla 1ª recita del Rigoletto essendo stata essa

---

[53] Moisè Errera a Israele Cantoni e Anna Errera, [Venezia] 12 novembre 1851, ACGV, F.Or. 2.2.

[54] Amalia Errera Levi a Israele Cantoni e Anna Errera, [Venezia], 4 [gennaio] 1852, *ivi*. Giacomo, nato nel 1834, continuerà sempre ad avere grande passione per la musica, come viene ricordato in altri carteggi familiari.

[55] Abramo Errera a Israele Cantoni e Anna Errera, Venezia 8 maggio [1848], *ivi*.

[56] Abramo Errera a Israele e Anna Errera, [Venezia] 6 novembre [1852?], *ivi*. Non si trattava della prima assoluta del Rigoletto di Verdi, che ebbe luogo sì al Teatro della Fenice, ma l'11 marzo 1851.

invitata nel palchetto d'Isabella», scriveva Abramo a figlia e genero. L'indomani sarebbero giunti a Venezia anche i Principi ereditari russi, «e quindi incontro, illuminazione in piazza ed in Teatro ecc.».[56] In un'altra occasione il padre si rammarica che Anna e Israele non siano venuti in città: ormai le recite del melodramma stavano per terminare, peccato, «il ballo è magnificamente posto in iscena, e l'Opera andò sempre più incontrando, perloché in queste ultime recite vi furono sempre bellissimi teatri».[57] Né il freddo era un ostacolo per Enrichetta Iacur che, nonostante la cattiva stagione, nemmeno in gennaio faceva mancare la sua presenza al «Teatro di Commedia».[58]

Alberto come e più degli altri familiari era condotto agli spettacoli, ora accompagnato dai nonni, ora dallo stesso Maestro o dalla zia Amalia, la più assidua. La stagione del 1852 al Teatro della Fenice, scriveva Amalia alla sorella, non riscuoteva troppi consensi («speriamo che alla Fenice possa succedere qualche cambiamento felice che sarebbe assai necessario a sostener la stagione»); ma comunque a Venezia le alternative non mancavano:

> Il Nabucco all'Apollo è sostenuto discretamente dalla donna, piuttosto male dagli altri: a St. Benedetto una compagnia comica discreta ha un poco felice repertorio: pure ci andrei volentieri ma sinora manca la combinazione di farlo. Giovedì sera avremmo volentieri condotto in qualche teatro il caro Alberto che avea pranzato da noi [...] ma egli aveva inteso il Nabucco due sere prima col maestro e a S. Benetto [*sic*] si dava una commedia che fui consigliata di non recarmi ad intendere. Sarà per un'altra volta.[59]

Spesso si trattava di commedie e farse: Alberto, ad esempio, era stato altre volte proprio al Teatro San Benedetto, dove una sera si recitava «per commedia *L'anello della madre* e per farsa *I guanti gialli*», e un'altra volta «*Ludro e la sua gran giornata*, e poi *Mio cugino*».[60]

Prosa e opera non erano l'unica attrazione che offriva la città. Le sfilate di gondole impreziosivano ogni occasione mondana di un certo tono, ancor più quando si trattava di visite dinastiche. Nell'aprile del 1852, in occasione dell'arrivo dell'arciduchessa Sofia, lo spettacolo era

---

[57] Abramo Errera a Israele Cantoni e Anna Errera, [Venezia] 18 marzo [1851 o 1853?], *ivi*. Non si specifica l'opera rappresentata.

[58] Enrichetta Iacur Errera a Israele Cantoni e Anna Errera, [Venezia] 27 gennaio [1852 o 1853?], *ivi*.

[59] Amalia Errera Levi a Israele Cantoni, Anna Errera, Elisa Errera Mariani e Leone Mariani, [Venezia] 4 [gennaio] 1852, *ivi*.

[60] Alberto a Israele Cantoni e Anna Errera, Venezia 25 aprile [1852?], *ivi*. *Ludro e la sua gran giornata* è la nota commedia del veneziano Francesco Augusto Bon (1788-1858).

imponente; i ragazzi tuttavia ne approfittavano soprattutto per stare insieme e far chiasso. Giacomo, come in altri casi, era alla loro testa, Alberto si aggregava:

> Ieri esso caro nostro [Alberto] profittò del divertimento del corso di gondole che venne offerto all'Arciduchessa Sofia: la zia Isabella aveva invitato Alberto a recarsi in sua casa per goderne la vista dalla finestra, ma si formò poi una barcata di ragazzi con Giacomo nostro alla testa e naturalmente il caro nipote fu il primo eccitato a prendervi parte. Le gondole non erano in gran numero a cagione forse del tempo incerto e piuttosto freddo, ma pure unite attorno a quella di corte facevano un bel gruppo e girarono la maggior parte del canal grande.[61]

Nelle stesse pagine Amalia confermava l'ottima salute di Alberto, ragguagliando su un'altra attività intrapresa dal ragazzo. Presso la scuola di Ravà si mettevano in scena rappresentazioni teatrali, e il nipote, in una di queste, aveva dato ottima prova di sé, sia pure in una parte secondaria. Possiamo dunque immaginarcelo, attraverso le parole della zia, interprete responsabile e disinvolto dell'ultima *pièce*:

> Essendo il primo a comparire in iscena Alberto non si mostrò punto turbato e recitava in modo sicuro e quindi naturale un dialogo con un altro ragazzino, poi una scenetta da solo meritandosi parecchi applausi: era vestito da pastore ma con abiti suoi, i pantaloni erano stati provvisoriamente accorciati, la sua cravattina rossa annodata sul petto ed una sciarpa mia pure rossa legata attorno alla cintola, formavano con una delle sue giacchettine e il cappello di paglia (che antecipai [*sic*] a far lavare e guarnire) il di lui abbigliamento, che assai bene gli si addiceva trovandosi ora ordinariamente Alberto in anche miglior ciera che quando voi foste a Venezia.[62]

Veniva l'estate, si avvicinava il momento degli esami finali. Alberto comunicava con orgoglio che quello di lingua italiana si era concluso con un «molto bene», mentre aspettava che il maestro Ravà fissasse le date per la prova di geografia e storia,[63] e intanto si rallegrava per un progetto paterno: «Ho inteso con molto piacere che se ho belle classificazioni tu mi conduci a Milano. Spero di andarci!».[64] A fine maggio ci si accordava con il Maestro perché Alberto fosse esentato da alcune lezioni, e potesse svolgere vita balneare. Era quanto più poteva giovare a

---

[61] Amalia Errera Levi a Israele Cantoni e Anna Errera, [Venezia] 19 aprile 1852, *ivi*.

[62] *Ibid.*

[63] Lettera di Alberto al padre Israele, datata «sabbato ore 9» [ma: Venezia, tarda primavera 1852?], *ivi*.

[64] *Ibid.*

un ragazzo in età di crescita, e se il medico che lo seguiva era d'accordo si sarebbe potuto cominciare «a dirittura col nuoto»:[65]

Amalia è stata a trovare Alberto, per restar intesa col Maestro pe' bagni che comincerà domani.[66]

È ottima cosa che si trovi in una città marittima, dove può fare quella cura che sola efficacemente può giovarli. Gli stranieri vengono apposta per fare quelle cure, gli stabilimenti balneari si ingrandiscono e ne sorgono di nuovi.[67]

Israele, in visita al figlio, comunicava alla sposa i progressi ottenuti da Alberto:

Egli incominciò ieri l'esercizio del nuoto, ed il Sig. M° Ravà mi disse che la prima volta dimostrò un particolare coraggio, e calma nell'affrontare senza alcun timore quegli esercizi che danno tanto vantaggio alla salute.[68]

In realtà Cantoni era a Venezia anche per un altro scopo. A suo parere infatti le cose non procedevano al meglio, alla scuola di Ravà; l'insegnamento non lo lasciava soddisfatto, per il ragazzo si sarebbe potuto trovare una soluzione migliore. Già il 1° marzo Abramo si era confidato con il figlio Moisè sull'insoddisfazione del genero: «Spero io pure che il M° Ravà eseguirà li suoi impegni, e che non vi saranno più lagnanze sul suo conto».[69] Israele, una volta in città, aveva così assistito a una lezione di greco di un altro maestro, Randegger, che lo aveva convinto tanto per l'ottimo metodo quanto per l'entusiasmo che metteva nell'insegnamento della materia, «che di arida ch'essa è la fa divenire piacevole e molto istruttiva»:[70] il tutto in vista di un'eventuale iscrizione alla scuola dello stesso Randegger. Per quel figlio il padre voleva davvero qualcosa di più.

Nei giorni di *Chipur* ancora non era stata presa una decisione per la nuova scuola; e ormai l'istruzione di Alberto era diventata questione di famiglia. Tanto che lo zio Moisè, in partenza per Trieste e per Vienna, si assumeva l'incombenza di informarsi sugli Istituti della capitale:

---

[65] Amalia Errera Levi a Israele Cantoni e Anna Errera, Venezia 31 maggio 1852, *ivi*.

[66] Abramo Errera a Israele Cantoni e Annetta Errera (lettera dettata ad Amalia Errera), Venezia 13 giugno 1852, *ivi*.

[67] Abramo Errera a Israele Cantoni e Anna Errera, Venezia 8 giugno [1851], *ivi*.

[68] Israele Cantoni a Anna Errera, Venezia 24 giugno [1852], *ivi*.

[69] Abramo Errera a Moisè Errera, Venezia 1 marzo 1852, *ivi*.

[70] Israele Cantoni a Anna Errera, [Venezia, fine giugno 1952?], *ivi*.

Poi dopo arrivato a Vienna mi studierò di cercare informazioni le più precise possibili tanto da me stesso, quanto col mezzo di terze persone di quel Collegio Israelitico del quale so, carissimo Cantoni, sentiste fare tanti elogi, che ti fu cotanto esaltato, e soddisfarò così con ogni mia cura al desiderio che tu mi hai esternato. [71]

Da parte sua, tuttavia, nutriva qualche dubbio:

Lascia però che io ti ripeta che veggo assai difficile di ritrovare attuate tutte quelle cose che tu sentisti esaltare a voce e preveggo che qualche ostacolo si frapporrà a che tu possa dare esecuzione ad un piano che vagheggiasti. Io però ti assicuro che senza la menoma prevenzione farò di tutto per bene informarmi d'ogni cosa, e che ti darò la relazione la più esatta e precisa di quanto avrò verificato.[72]

Si rivolgeva a entrambi, ma soprattutto alla sorella: era sicuro, Israele, di essere abbastanza obiettivo nel giudicare le cause dei risultati ottenuti? Non era stato troppo severo e prevenuto verso Ravà? La lettera prende dunque il tono di una bonaria reprimenda, che lascia intendere il non facile carattere del cognato Cantoni:

Veggo le osservazioni che tu mi fai intorno a quanto ti fu dato scorgere sul tuo Alberto, e più specialmente quanto al suo domestico contegno, alla sua compostezza, alla poca proprietà delle sue maniere, e come ben male tu sia rimasto contento de' risultamenti che trasse il tuo figlio dalla educazione che ebbe ne' mesi che egli passò nella scuola di Ravà. Di queste poco favorevoli risultanze tu addossi tutta quanta la colpa al Maestro ed avanzi contro ad esso accuse che io non posso tutte ammettere né giuste né ragionevoli. Se Ravà ebbe varie mancanze, se non ottenne quell'intento cui doveva mirare, se egli non poté indurre in Alberto que' miglioramenti che tu avevi il diritto di pretendere non ne fu tutta sua la colpa. Le osservazioni troppo minuziose, i rimproveri troppo acerbi che fin dal principio tu gli dirigesti, l'antipatia che mostrasti troppo apertamente fin dopo il primo mese per quel maestro e per il suo stabilimento, e che non avesti riguardo alcuno di esternare davanti al tuo figlio, dovevano influire a raffreddare lo zelo con cui egli si era accinto alla educazione d'Alberto, ma più ancora servivano ad ispirare sentimenti di disistima nell'animo del tuo figlio verso il suo istitutore, ed a sempre più alienarlo dal di lui cuore, e con questi principi io credo ben difficile una buona riescita. Io non dissi già questo per cangiare il tuo proponimento di non affidare più Alberto alle cure di Ravà, che anzi tale restando lo stato delle cose io sarei il primo a distoglierne se tu lo pensassi, e mi persuaderei ben facilmente che un componimento tra di voi due tornerebbe soltanto insufficiente ed impossibile. Io volli soltanto chiaro esporti l'animo mio perché in certo modo da voi interpellato, e perché tenerissimamente vi amo.[73]

---

[71] Moisè Errera a Israele Cantoni, Venezia 24 settembre 1852, *ivi*.

[72] *Ibid.*

[73] *Ibid.*

Insomma, Israele cercava il massimo, quasi l'impossibile, desiderava trovare «quella perfezione che tu come ogni padre verso una sua creatura vorresti poter rinvenire». E comunque sarebbe stato difficile trovare a Vienna una famiglia privata cui affidare il vivace ragazzo. Lui certo non avrebbe saputo suggerirla...

Mentre la famiglia tutta sembrava attendere «il collocamento pel benedetto vostro Alberto»,[74] formulando ogni voto in proposito, Abramo si poneva come tramite per la scelta di Randegger,[75] e sua moglie Enrichetta faceva forza sul lato affettivo: quale conforto per i nonni sapere che forse Alberto sarebbe ritornato a studiare a Venezia! E immaginava il piacere di Anna: perché per una madre quando si trattava di allontanarsi «molto» da un figlio, anche se adulto, «l'inquietudine» e «la sensibilità» erano pur sempre grandi; e quindi «tanto maggiormente da un ragazzetto che abbisogna maggiormente di sorveglianza e di cure continue: in questa città Alberto certamente può rinvenire con noi ogni attenzione possibile».[76] Si scelse dunque ancora una volta Venezia; la scuola, questa volta, fu l' «Istituto privato Israelitico di educazione maschile di G.A. Randegger».

L'anno scolastico iniziò nel migliore dei modi; tuttavia da parte di Israele vi era ancora qualcosa da chiarire. Abramo aveva incontrato per caso il Maestro Randegger, aveva fatto un tratto di strada con lui e con i suoi figli, e, lasciato che i fanciulli avanzassero, si era permesso di muovere alcuni appunti:

> Principalmente gli osservai che mi pareva strano che nella sua scuola non si facesse studiare in nessuna classe la storia, lo che porterebbe l'effetto che gli allievi uscissero dalla scuola senza aver alcuna nozione di cosa tanto importante. Mi rispose ch'egli pure aveva ciò in vista, ma sino ad ora non aveva trovato un testo adattato. Gli raccomandai la cosa.[77]

I suggerimenti furono accolti. L'11 marzo dell'anno seguente Randegger accusava ricevuta «per trimestre anticipato della dozzina di Alberto», formulando un ottimo giudizio sui progressi scolastici del nuovo allievo:

---

[74] Così Giacomo Levi a Israele Cantoni, da Ferrara, il 3 ottobre 1852, *ivi*.

[75] In una lettera di Abramo Errera e Enrichetta Jacur del 5 ottobre [1852] a Israele Cantoni e Anna Errera, *ivi*, si dichiara di rimettere allo stesso Israele una lettera aperta del maestro Randegger, che illustrava la propria Scuola, dopo aver sentito dire che Cantoni intendeva iscrivervi suo figlio.

[76] *Ibid.*

[77] Abramo Errera a Israele Cantoni e Anna Errera, Venezia 6 dicembre [1852], *ivi*.

Il medesimo continua a star benissimo di salute e a comportarsi, generalmente parlando, abbastanza bene. Progredisce negli studi che ora secondo il desiderio della Preg.a Sig.a Annetta ha dilatato nella parte di Storia e di Belle Lettere. Di quella va facendosi un Repertorio mnemonico che gli sarà molto utile, di queste fa letture da solo nel Gozzi e con me nell'Antologia. Mi lusingo che se la S.a rimase soddisfatta allorché lo vide, non lo sarà meno il Sig.r Cantoni quando verrà a vederlo.[78]

Pochi giorni dopo Abramo era in grado di aggiungere:

Ieri sera è stato con noi il v.ro caro Alberto, ed oggi l'aspetto a momenti. Egli dispensò delle lettere di buon grado: esse sono scritte in Italiano Francese e Tedesco con bellissima calligrafia, molto pulite, e con abbastanza buon senso.[79]

Moisè, nel poscritto, confermava; e aggiungeva che il maestro lo convinceva sempre più essere uomo

assai bene educato, che professa massime ed idee assai assennate e giuste intorno alla educazione di fanciulli che alle sue cure sono affidati, e ne fa decorosa ed onesta applicazione e non vile mercato [...] Probabilmente le circostanze non potevano permettergli ancora ulteriori migliorie al suo stabilimento, ma non poteva che dirsi degno di lode il modo in cui conduceva la sua scuola, e l'educazione che vi riceveva Alberto.[80]

Alla fine di maggio era lo stesso giovane a ragguagliare il padre dei suoi progressi in una lunga lettera in francese. Studiava storia, leggeva d'Azeglio e le avventure di Crusoe:

Je fais encore des colleges d'histoire et le livre que je lis à présent c'est le roman historique *Niccolò de' Lapi* et un autre très bon livre intitulé *Les beautés de l'histoire*. L'un et l'autre m'amusent beaucoup.[81] Quelque soir nous lisons de l'Allemand les «Aventures du Jeune Robbinson» et faisons la traduction avec M.r le Maitre.[82]

---

[78] G.A. Randegger a Israele Cantoni, Venezia 11 marzo 1853, *ivi*. Quanto ai testi letti, si può pensare alle *Opere* di Gasparo Gozzi, in Padova, dalla Tipografia e Fonderia della Minerva, 1818-1820, 16 v., che furono poi acquistate, in età giovanile, dallo stesso Alberto, quindi confluite nella biblioteca di Adolfo Orvieto (nota di possesso a inchiostro sul front. del primo vol.: «Alberto Cantoni | 14 9mbre 64»): cfr., in questo stesso volume, C. CAVALLARO, cit., n. 25 dell'elenco.

[79] Abramo Errera a Israele Cantoni, Venezia 24 marzo 1853, *ivi*.

[80] *Ibid.*

[81] M. D'AZEGLIO, *Niccolò de' Lapi ovvero i Palleschi e i Piagnoni*, Milano, Borroni e Scotti, 1841; *Les beautés de l'histoire* era evidentemente un testo di indirizzo didattico-enciclopedico; fra le varie opere con titolo simile pubblicate nella seconda metà del secolo XVIII o all'inizio del XIX potrebbe trattarsi di *Les beautés de l'histoire, tirées des auteurs anciens & modernes de toutes les nations, ou Essai sur l'éducation de la jeunesse*, par L.C. Morlet, Londres, Bremner, 1797; o di *Beautés de l'histoire ancienne, ou faits et dits mémorables des grands hommes qui se sont illustrés dans la Politique, dans les armes et l'administration des états depuis le regne de Sémiramide jusques et y compris celui d'Alexandre le Grand*, Paris, Le Prieur, 1812.

[82] Alberto a Israele Cantoni e Anna Errera, Venise 31 maggio 1853, *ivi*. Alberto leggeva

Mentre aggiornava sui suoi studi, stilava una sorta di autoanalisi delle sue capacità e dei suoi difetti: non era ancora arrivato al massimo grado di conoscenza dei libri ai quali si dedicava, ma confidava di migliorarsi sempre;[83] un paio di mesi prima aveva iniziato a studiare anche la stenografia, che lo divertiva molto. Non trascurava assolutamente le pratiche religiose: non ogni sera, ma comunque più volte nella settimana, lui e i suoi compagni recitavano quindici Salmi con il maestro; il lunedì e il giovedì si recavano alla Sinagoga, «ce qui a lieu aussi tous les soirs». Ma si concedeva anche qualche passeggiata e qualche svago: ogni giorno andava in giro con i compagni, «et deux ou trois fois pour semaine je prends la glace».[84]

È il maggio 1853. Poco dopo la corrispondenza familiare si interrompe. Non casualmente: la morte di Annetta Errera «per tubercolosi polmonare miliare» sarebbe avvenuta di lì a poco, il 10 settembre, a distanza di due mesi dalla nascita della figlia Sofia.[85] Da allora, e per tutta la durata degli studi successivi, Alberto sarà affidato principalmente alle cure della zia Amalia Errera.

Un sodalizio positivo, durato nel tempo. Fino a quando un'altra Amalia verrà ad affiancarsi al giovane, facendo suo quel ruolo amicale prima tenuto dalla zia: la sorella, non ancora 'fiorentina', non ancora sposa di Leone Orvieto. Nel *Giornale Ebdomadario*, da lei scritto fra Venezia e Pomponesco, dall'autunno 1863 alla primavera 1864, si parla delle classiche attività domestiche di una giovanetta di diciassette anni, ma anche della lettura di opere di Molière e di altri autori,[86] o di serate a teatro. Alberto è ricordato più volte, per i suoi spostamenti a Cremona o Milano ma anche per piccoli episodi della loro vita comune. Spesso con tenero affetto, o confessando mancanze e screzi fraterni. Così alla data del 16 novembre:

---

evidentemente l'adattamento tedesco, di J.H. Campe, del romanzo di Daniel Defoe *Robinson der Jüngere* (1779).

[83] Così come sperava, confessava, di perdere il vizio di mangiare letteralmente le penne! (lettera cit., *ivi*).

[84] *Ibid.*

[85] Notizia puntualizzata nei quaderni di Silvia Treves Levi Vidale, frutto delle ricerche genealogiche sulla propria famiglia (poi confluite in S. Treves Levi Vidale, *op. cit.*).

[86] Sono ricordate in particolare in data 16 novembre *Les fourberies de Scapin*, di Molière, la commedia *Ce qui plait aux femmes*, la farsa *Il pagliaccio*: ma altri testi teatrali sono ricordati in altre pagine.

Oggi Alberto compì i suoi anni. Lo festeggiai quel pochissimo che potei ma non tanto quanto mi sarebbe piaciuto, e meno ancora quanto meriterebbe.[87]

E il 23:

Per amor del vero devo notare che questa settimana fui più d'una volta sgarbata ed ostinata verso Alberto a proposito di letture ch'egli trovava non adattate a me e che a me lo parevano, ed anche per altro motivo.[88]

Il diverbio – con Alberto nelle vesti di censore – era nato dunque a proposito di libri. Anche altre volte si parla di libri, o di periodici:

Lessi sola e con Alberto un articolo della *Revue de deux mondes* intitolato *L'avenir de la science*. Mercoledì ricevei i primi fascicoli du *Musée des familles* del nuovo abbonamento.[89]

O di letture fatte ad alta voce:

Lunedì sera rimasi a casa dopo aver letto ad Alberto [...] Sabato sera finii le lettere di Giordani che seguono il II° volume dell'epistolario di Leopardi che lessi ad Alberto ad alta voce. Stasettimana lessi poco con lui, perché Papà non mi permise di leggere ad alta voce subito dopo pranzo, ed è quella l'ora in cui Alberto lo gradisce».[90]

I primi di marzo 1864, ancora una volta a Venezia, Amalia cerca in Alberto un appoggio per i suoi sogni reali e metaforici, e torna a discorrere garbatamente con lui, ancora una volta di musica e teatro:

Ti confesso, Alberto, che anche senza il racconto del sogno, nutrivo dolce speranza su ciò che egli quasi direi m'assicura. Infatti sarebbe ora che Papà si persuadesse che ho bisogno quanto del pane di un pianoforte nuovo. Qui mi cavo la voglia di suonare su quello d'Elena che è eccellente: a tua norma, caro Papà, è della fabbrica di Pleyel,[91] verticale come hai visto. Stasera forse andrò colla zia dalla zia Annetta, dove tutti i mercoledì sera è Accademia istrumentale, e perciò tanto più mi sedurrebbe quella visita. La commedia che tu Alberto racconti è stata ripetuta tante volte, è forse *La Donna e lo scettico*? In questo e in ogni caso avrò piacere che l'autore venga acclamato ed applaudito.[92]

---

[87] Amalia Cantoni Orvieto, *Giornale ebdomadario*, ACGV, F.Or., 2.3.11.

[88] *Ivi.*

[89] *Ivi*, 16 dicembre 1863.

[90] *Ivi*, alla data rispettivamente del 22 dicembre 1863 e 22 gennaio 1864.

[91] Famosa fabbrica parigina di pianoforti, fondata nel 1807 da Ignace Pleyel (1757-1831), musicista e compositore d'origine austriaca.

[92] Amalia Cantoni a Alberto Cantoni, [Venezia] 2 marzo 1864, ACGV, F.Or. 2.2.

Il mondo della scena lascerà più di un segno nello spirito di Alberto. Cantoni comporrà, è vero, soltanto brevi testi espressamente destinati alla rappresentazione,[93] ma certe modalità di affrontare la storia narrata, e quel frequente tono usato nel rivolgersi ai lettori, attingono direttamente al genere teatrale: soprattutto a quel teatro che prevede un rapporto diretto con il pubblico. Basti pensare all'uso del dialogo, o a certi interventi del narratore, come nell'ultima pagina de *L'Illustrissimo*:

> Addio lettori! Scusate se, per rimanere nel vero, abbiamo creduto bene di non imbandirvi che un unico delinquente, in persona dell'incendiario, e non ve lo abbiamo nemmeno mostrato tutto,[94]

dove sarebbe sufficiente sostituire «spettatori» a «lettori» per immaginarsi Cantoni nella veste di un capocomico affacciato al boccascena, intento a prendere congedo nel più accattivante dei modi dal suo pubblico.

---

[93] Soltanto *Un bacio in erba, ovvero i bimbi crescono*, scena dialogata (Firenze, Barbera, 1895) fu pubblicata vivente l'autore (poi ripresa in *Cantoni*, cit., a cura di R. Bacchelli). Altre due 'scene', *Bacio di sorella* e *Un bacio in un gomitolo* sono oggi edite in A. CANTONI, *Scarabocchi*, cit.

[94] A. CANTONI, *L'Illustrissimo*, in *Cantoni*, cit., a cura di R. Bacchelli, p. 859.

APPENDICE

Carte e lettere di Alberto Cantoni nel Fondo Orvieto dell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux.

Corrispondenza e documenti di Alberto Cantoni sono confluiti nell'Archivio Orvieto a duplice titolo:

- quale documentazione propria e diretta: nel caso di lettere inviate dallo scrittore alla sorella Amalia, al cognato Leone Orvieto, ai nipoti Angiolo e Adolfo. Tale corrispondenza è stata consegnata dagli eredi Orvieto all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux in due momenti, a distanza di alcuni anni: i due versamenti sono stati mantenuti fisicamente separati.
- quale 'archivio aggregato': ciò vale tanto per la documentazione relativa alle generazioni precedenti della famiglia Cantoni e alla corrispondenza – di lavoro e familiare – indirizzata a Israele Cantoni e a sua moglie, originariamente conservata in casa Cantoni,[95] quanto per i quaderni di studio, le pagine di appunti, le stesure delle opere e le altre carte raccolte e conservate dallo stesso Alberto, solo successivamente consegnate alla famiglia Orvieto a Firenze, probabilmente proprio ad Adolfo.[96]

Tutte le carte attinenti ad Alberto Cantoni si trovano attualmente nella *Serie 2* del Fondo Orvieto, «Corrispondenza e documenti familiari», ordinati secondo le seguenti collocazioni:[97]

---

[95] Tali nuclei d'archivio erano successivamente passati alla famiglia Asso, imparentata con gli Orvieto attraverso Adriana Guasconi, moglie del figlio di Angiolo, Leonfrancesco. Nell'ottobre 1996 (il lascito del Fondo Orvieto nel suo complesso risale al 1978) sono stati donati al Gabinetto Vieusseux da Pier Francesco Asso, perché fossero accorpati al Fondo Orvieto. Il nucleo comprende tanto atti privati relativi alla famiglia Cantoni, quanto carteggi d'affari e familiari: soprattutto quest'ultimi, per lo più relativi agli anni 1849-54, si sono rivelati fonte ricca d'informazioni per gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza di Alberto. Si tratta delle lettere e dei documenti più frequentemente citati in queste mie pagine.

[96] Che, come detto, risulta essere stato il nipote più vicino allo scrittore mantovano. Una conferma che è data anche dalla presenza di parte della biblioteca di Alberto nell'Adolfiana, per cui cfr. ancora C. CAVALLARO, *op. cit.*

[97] Di ciascuna lettera e di ciascun fascicolo conservato nelle diverse cassette esiste descrizione analitica su scheda, compilate secondo le *Anglo-American Cataloguing Rules*, seconda ed.

Cassetta 1: Documenti antichi (sec. XVIII, inizio XIX) appartenenti alla famiglia Cantoni, corrispondenza di affari diretta a Israele Cantoni.

Cassetta 2: Corrispondenza familiare diretta a Israele Cantoni, Anna Errera Cantoni o ad altri familiari appartenenti alla generazione di Israele.

Cassette 3-10: Lettere di parenti e affini indirizzate agli Orvieto, in ordine alfabetico per mittente: vi si trovano dunque anche le lettere di Giulietta, Luigi (che occupano interamente le cassette 5 e 6), Sofia Cantoni ad Amalia, Leone, Angiolo e Adolfo Orvieto.

Cassetta 11: Lettere di Alberto Cantoni ai familiari, nn. 1-274, relative al periodo settembre 1876-novembre 1903, e non datate (I versamento).[98]

Cassetta 12: Lettere di Alberto Cantoni ai familiari, nn. 1-154, relative al periodo marzo 1865-gennaio 1902 e non datate (II versamento).

Cassetta 13: Carte varie appartenute ad Alberto Cantoni: quaderni con appunti di storia di varie epoche, quaderni di traduzioni in e dalla lingua inglese, quaderni con annotazioni diverse, minute, abbozzi di racconti ecc., relative al periodo 1854-1883 circa. I quaderni Or. 2.13.12-13-14 contengono anche stesure remote de *L'Illustrissimo* riconducibili agli anni 1875-1881.[99]

Cassetta 14: Carte varie appartenute ad Alberto Cantoni: quaderni con stesure remote di numerosi racconti e alcune 'scene teatrali': *Uva acerba*; *Un bacio in erba*; *Un bacio in un gomitolo*; *Tre madamine*; *La storia*; *Due uomini e quattro cavalli* (poi: *Più persone ed un cavallo*); *L'altalena delle*

---

[98] Le lettere di Alberto sono state affiancate agli scritti per comodità organizzativa, per quanto, in termini strettamente archivistici, di diversa origine. Per il contenuto delle altre *Serie* del Fondo Orvieto (corrispondenza generale, archivi personali di Angiolo e Adolfo Orvieto e Laura Cantoni Orvieto, ecc.) si rinvia a: *Fondo Orvieto. Serie I. Corrispondenza generale. Lettere A-B*, a cura di C. Del Vivo, premessa di P. Bagnoli, Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux - Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti», 1994, pp. 35-38, dove si trova una descrizione particolareggiata della struttura dell'intero Archivio.

[99] Cfr. in proposito E. Baccetti, *L'officina di un romanzo postumo*, cit.

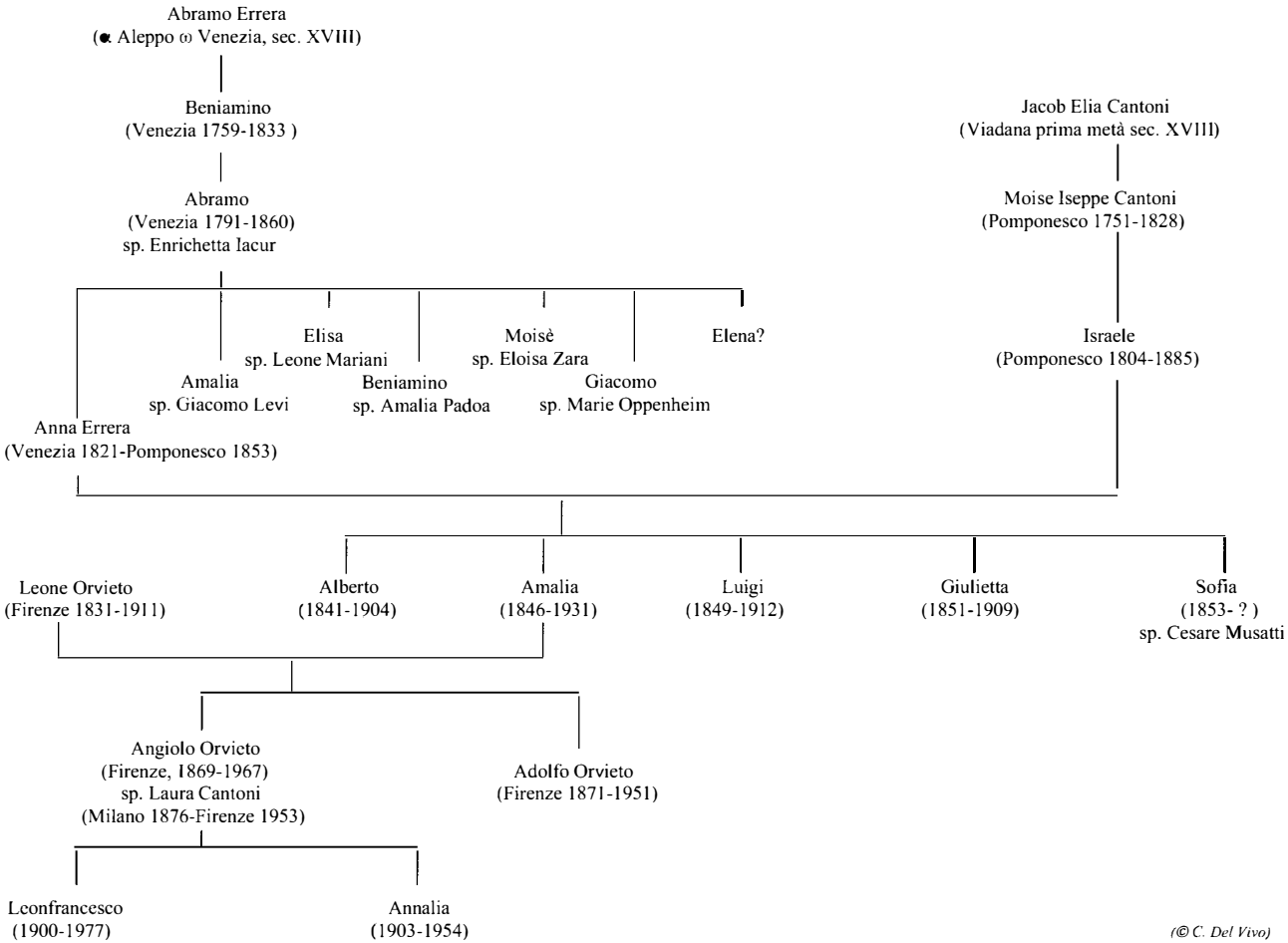
antipatie; *Un re umorista*; *Pietro e Paola col seguito di bei tipi* ecc.; redazioni de *I miserabili dell'ingegno* e *L'Illustrissimo*, il tutto relativo al periodo 1872-1890 circa. Contiene inoltre redazioni più tarde, d'altra mano, forse preparate per la stampa, di *Più persone ed un cavallo* e *L'altalena delle antipatie*; su quest'ultima dedica ad Adolfo Orvieto: «Al suo carissimo Adolfo | Alberto | 13.4.1887».

Cassetta 15: Scritti di Alberto Cantoni: redazioni di *Scaricalasino*; *Tre madamine. Novella milanese*; *Un bacio di sorella*; *Un bacio in un gomitolo*; *Bacio d'amica (id est Niente da fare)*; *Il canzoniere dell'elettore* (in varie stesure) e altri versi; copie d'altra mano di *Contessa e infermiera*; copia di mano di Angiolo Orvieto de La storia; copia dattiloscritta di *Montecarlo e il Casino* e di altri scritti, forse in parte stese in preparazione del volume curato da R. Bacchelli. Contiene inoltre, in Or. 2.15.30, il quaderno autografo rilegato in pelle dal titolo *I miei scarabocchi* (poi edito in: A. CANTONI, *Scarabocchi*, cit.), e ancora estratti e pagine a stampa dalle opere edite.

Cassetta 16: Scritti critici su Alberto Cantoni e le sue opere, dattiloscritti e a stampa; commemorazioni e documenti e carte varie relative allo scrittore, posteriori alla di lui morte.

Cassetta 17: Documenti e carte varie, manoscritte e a stampa, relative alla *Fondazione Alberto Cantoni*, istituita nel 1913 e resa possibile grazie al lascito del fratello di Alberto, Luigi Cantoni.

GENEALOGIA ERRERA - CANTONI - ORVIETO



(© C. Del Vivo)

ANNA SCANNAPIECO

PER UNA RIDEFINIZIONE DELL'UMORISMO CANTONIANO

Esprimere l'esigenza di ri-definire teorica e pratica umoristica nell'opera di Alberto Cantoni potrebbe apparire oggi inutile e provocatorio: nella misura in cui essa viene a proporsi proprio quando la fortuna dell'autore ha appena finito di conoscere un significativo *revival*, editoriale e critico, appunto ispirato alla volontà di contornare i lineamenti della fisionomia umoristica cantoniana. Penso naturalmente, da un lato, a quello che è stato l'ultimo *repêchage* editoriale, l'anastatica di *Humour classico e moderno* (1998),[1] un recupero che – merita sottolineare – si configura come sorta di appropriatissimo *pendant* all'altro disseppellimento che, con il *Re umorista*, aveva inaugurato il medesimo decennio;[2] dall'altro, penso ovviamente alla circostanza per cui solo a un secolo di distanza dalla morte dell'autore sia stata finalmente realizzata una prima, estesa e compatta, monografia cantoniana: e tutti coloro che hanno letto e meditato (talvolta ri-meditato) le pagine di Roberto Salsano,[3] ben sanno con quanta programmaticità e – verrebbe da dire – puntigliosità la rivisitazione critica di tutto l'*universus* narrativo del mantovano sia stata in tale studio sostenuta appunto nell'ottica della sua cifra inequivocabilmente umoristica e prenovecentesca (o, che poi per taluni è lo stesso, prepirandelliana).

Anche se le premesse potrebbero scoraggiare, cercare oggi di addentrarsi, ancora una volta, tra le maglie dell'umorismo cantoniano appare tuttavia non inutile, o almeno – questa la speranza – non 'inutilmente provocatorio'.

Sarà bene, in primo luogo, sottolineare che tutto ciò che possa contribuire a quell'adeguato 'risarcimento' critico e interpretativo che

---

[1] A. CANTONI, *Humour classico e moderno*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1998 (ristampa anastatica dell'ed. Barbèra, Firenze, 1899); il volume è corredato di un'ampia introduzione di Massimo Rizzante, interamente calibrata sulla problematica dell'umorismo cantoniano (e dal già significativo titolo de *La critica e felice notte dell'umorismo*: cfr. *ivi*, pp. VII-XL).

[2] A. CANTONI, *Un re umorista. Memorie*, prefazione di R. Bonchio, Roma, Lucarini, 1991.

[3] R. SALSANO, *Uno sguardo dal retroscena. Sulla narrativa di Alberto Cantoni*, Roma, Bulzoni, 2003 (in appendice è proposta la ristampa dell'*Altalena delle antipatie*). Il volume, pubblicato nell'imminenza del primo centenario della morte di Cantoni (11 aprile 2004), raccoglie molti contributi che l'autore aveva già pubblicato tra il 1991 e il 2002.

ancora aspetta una storia della letteratura umoristica in Italia, non può che essere salutato con soddisfazione e compiacimento. Volendo provare a storicizzare il passato a noi più prossimo, quello relativo al decennio che ha concluso il Novecento, si può notare che gli anni novanta – quegli stessi che, come s'è detto, hanno visto il dispiegarsi della fortuna critica del Cantoni umorista – erano stati 'battezzati' da un contributo di notevole originalità, quando non addirittura audacia: e cioè *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello* (1990). Nelle pagine introduttive del volume, Giancarlo Mazzacurati, che ne aveva promosso e coordinato la realizzazione, denunciava a ragion veduta l'ostracismo culturale verso quelle teorie e pratiche dell'umorismo che pur avendo connotato in profondità la fisionomia della nostra storia letteraria otto-novecentesca continuavano a rimanere silenti e nascoste per l'attenzione critica; ed esortava quindi, energicamente, a una «fitta anamnesi delle singole scritture», evitando di «baloccarsi con la storia delle forme, senza mai cominciare a farla attraverso i testi, dopo la solita prestidigitazione con le etichette».[4] Negli anni immediatamente successivi – e poco importa se per 'effetto' dell'*Effetto Sterne*: la concomitanza è comunque di per sé sintomatica – anche nei riottosi recinti della critica italiana si è assistito all'espressione di un salutare interesse per le problematiche dell'umorismo. Una riprova paradigmatica è venuta dal susseguirsi e direi sovrapporsi, nell'arco di soli quattro anni (1992-1995) e senza nessuno specifico viatico eteronomo (gli effetti di mercato delle ricorrenze celebrative o altro), di ben cinque edizioni del saggio pirandelliano sull'*Umorismo*;[5] e merita naturalmente sottolineare che l'improvviso impennarsi delle quotazioni editoriali del saggio è stato accompagnato da un vero e proprio proliferare degli studi critici sugli aspetti, teorici e 'operativi', dell'umorismo pirandelliano.[6]

---

[4] G. MAZZACURATI, *Premessa*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 7-18 (le citazioni a pp. 7 e 9).

[5] Queste le cinque edizioni dell'umorismo 'accavallatesi' tra il 1992 e il 1995: Oscar Mondadori, a cura di S. Guglielmino, 1992 (ampliamento dell'edizione 1986, 'sollecitata' dal cinquantenario della morte); Baldini e Castoldi, prefazione di Gino e Michele, postfazione di O. Del Buono, 1993; TEN Centopaginemillelire, a cura M. Argenziano, 1993; Giunti, a cura di E. Ghidetti, 1994 (comprensiva anche di altri saggi); Garzanti, introduzione di N. Borsellino, prefazione e note di P. Milone, 1995.

[6] Tra cui merita almeno una specifica menzione *L'isola che ride. Teorica, poetica e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, a cura di M. Cantelmo, Roma, Bulzoni, 1997: contenente fra l'altro un contributo di Marinella Cantelmo mirato a predisporre fattivamente materiali «per un capitolo "da fare" sull'umorismo italiano del Novecento» (cfr. *ivi*, pp. 9-29; la citazione a p. 9).

Il richiamare questi dati non vuole costituire un indugio digressivo – magari in perfetto stile umoristico – ma semmai tentare di ricreare i lineamenti di quella temperie culturale in cui è andato dispiegandosi anche l'interesse critico per il Cantoni umorista: una temperie, un contesto, che costitutivamente sollecitava a riattivare l'energica – ingombrante, forse sarebbe meglio dire – sponsorizzazione con cui lo stesso Pirandello aveva inaugurato la fortuna del 'critico fantastico' Alberto Cantoni. Possiamo ritenere che questa prospettiva soddisfi a quell'esigenza di procedere a una «fitta anamnesi delle singole scritture», evitando di «baloccarsi con la storia delle forme, senza mai cominciare a farla attraverso i testi», così acutamente invocata da Mazzacurati nel 1990?

Si direbbe di no. A volerla proprio dire con il Pirandello dell'articolo cantoniano, «questo esercizio significa, che non si hanno occhi proprii, bensì un pajo d'occhiali tolti in prestito altrui».[7] Insomma: l'uso protesico e sostitutivo-imitativo degli occhiali va necessariamente a discapito dell'efficacia dello sguardo, anche nel campo della ricognizione critica.[8] E tanto più se tale ricognizione intende esercitarsi, in prospettiva pirandelliana, su un autore come Alberto Cantoni, non potendo non innescare quella precisa viziosità del circolo che purtroppo è, non a caso, ampiamente documentata nella letteratura critica d'argomento: cioè il leggere Cantoni con lente pirandelliana per spiegare il prepirandellismo di Cantoni. Dal che, con ogni evidenza, non può trarre beneficio alcuno lo stesso Cantoni – la sua specifica e distinta personalità artistica,

---

[7] L. Pirandello, *Un critico fantastico*, in Id., *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1973³, p. 365. Con il titolo *Alberto Cantoni romanziere*, il contributo pirandelliano era originariamente apparso sulla «Nuova Antologia» del 16 marzo 1905; riproposto come introduzione all'*Illustrissimo* (edito l'anno successivo nella «Biblioteca della Nuova Antologia»), era infine confluito con il nuovo titolo nel volume *Arte e scienza* (1908).

[8] Come si ricorderà, il saggio con cui Pirandello intendeva celebrare la statura artistica dell'autore da poco scomparso, rivendicandone l'originalità non meno della grandezza, si apriva con l'apologo del «povero campagnuolo» analfabeta che, equivocando ottusamente una frase del parroco, concepisce la balzana idea per cui munirsi di occhiali sia condizione sufficiente per poter leggere. Nella trama allegorica del racconto – come poi esplicitato nello stesso prosieguo argomentativo – gli 'occhiali' intendono denotare quella sorta di innaturale protesi – la Retorica, in tutta la varietà delle sue precettistiche imitative, pronte ad avvicendare il paradigma delle letterature classiche con quello delle letterature straniere – con cui l'istituzione letteraria pretende di regolamentare e rendere possibile (ma sostanzialmente inibire) l'espressione delle varie personalità artistiche. Analogamente, nell'ulteriore slittamento del traslato pirandelliano che qui si intende proporre, gli 'occhiali' possono indicare l'attitudine pre-giudicante con cui a volte l'esercizio critico presume di poter assolvere il proprio mandato, appunto limitandosi a indossare e inerzialmente sviluppare la prospettiva interpretativa di chi – magari per aver avuto la capacità di usare i propri 'occhi' – ha in materia acquisito una tacita quanto indiscutibile autorevolezza.

magari modesta ma almeno non soggetta a catene teleologiche –, come del resto neanche lo stesso Pirandello: ché a considerarlo in una sorta di vuoto pneumatico, ove sono ammessi solo asettici e accademici esercizi comparativi con i pochi referenti autorizzati (Pirandello e Cantoni o, più raramente, Pirandello e Dossi), si rischia di trasformare qualsiasi pratica interpretativa in un esercizio tautologico.

Così come non persuade l'altra parentela letteraria canonicamente invocata a diagnosticare e sottoporre a disciplina l'irregolare e atipica esperienza artistica di Cantoni: quella con Dossi (e relative appendici: da Faldella a Imbriani), fatto metonimicamente valere per quel famoso *coté* scapigliato, che talvolta si trasforma in estensibilissmo contenitore atto a raccogliere tutto ciò che non si incasella nelle partizioni precostituite della storia letteraria (quasi che avessero una consistenza ontologica e non fossero piuttosto frutto di un processo interpretativo). Che Dossi abbia molto poco a che fare con Cantoni, dovrebbe apparire ben evidente, laddove se ne considerino anche solo le più macroscopiche peculiarità intellettuali e artistiche: dalla radicale e consapevole eversione delle strutture narrative e linguistiche (non a caso ben sgradite a Cantoni, pure pronto a riconoscere al 'collega' un posto nella via italiana all'umorismo),[9] all'ampiezza di orizzonti teorici – con particolare riferimento proprio alla definizione di una poetica umoristica –, allo sprezzante, coerente e lucidissimo aristocraticismo che sa renderlo così singolarmente impermeabile alle logiche del mercato editoriale e al conseguente ridefinirsi degli statuti del letterario: e giova al riguardo ricordare che laddove Cantoni – pure definito «sacerdote dell'inedito»[10] – ha cura di garantire

---

[9] Il giudizio su Dossi è documentato in una lettera al nipote Angiolo Orvieto del 6 settembre 1887 (Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, *Fondo Orvieto*): «Quanto al Dossi, ti ho già fatto rispondere da Amalia che io non ho mai letto di lui che una ventina di pagine a dir molto, metà delle quali nella "Desinenza in A" [Milano 1878; Roma 1884], e l'altra metà nel "mio Calamajo" [*Ritratti umani, dal calamaio di un medico*, Milano, 1873 (100 esemplari)], se non erro. Certamente poi non ho mai visti i ritratti umani [*Ritratti umani - Campionario*, Milano, 1885], se non forse in qualche vetrina di librajo, e però mi è dispiaciuto, come puoi vedere, della tua niente affatto maliziosa scoperta. [...] Quanto al Dossi, mi dimenticava di dirti che non mi piace, per la lingua poco buona, e per l'affettazione dello stile». Quanto invece al credito che Cantoni comunque riconosceva al Dossi umorista, esso è indirettamente attestato dal rimprovero mosso a Tullio Massarani per non averne fatto menzione nella *Storia e fisiologia dell'arte di ridere* (se ne veda la relativa documentazione in una lettera a Villari del 16 novembre 1901: cfr. E. Providenti, *Lettere di Alberto Cantoni a Luigi Antonio Villari (1895-1903)*, Roma, Herder, 1993, in part. p. 149).

[10] La definizione è del nipote Alberto Musatti, figlio di Sofia Cantoni e Cesare Musatti, che appunto lo raffigurò in un bozzetto, pubblicato nel «Fanfulla della Domentica», sotto il titolo

ai suoi pezzi circuiti di larga diffusione (dalla lunga militanza nella «Nuova Antologia»[11] ai rapporti editoriali col fiorentino Barbèra)[12] e si mostra capace di sostenerne la risonanza critica con un'opera di attenta vigilanza, Dossi invece privatizza per così dire le sue pubblicazioni in tirature limitatissime, e per di più e per lo più fuori commercio, quando non addirittura anonime.[13]

Un sacerdote dell'inedito (cfr. E. GIANELLI, *Alberto Cantoni*, Trieste, Stabilimento Tipografico Giovanni Balestra, 1906, pp. 112-114). Persino Elda Gianelli arriva a riconoscere che «quando Alberto Cantoni stampava qualcosa non era per sottrarla alla diffusione. Aborriva dalla *réclame* volgare, ma la tazza pura, per restare nel paragone anteriore, ch'ei lasciava andare nel pelago, più e più cerchi dilatasse intorno a sé gli era caro» (*ivi*, p. 17). Molti al riguardo gli esempi possibili, ampiamente documentati sia nell'epistolario conservato nel citato *Fondo Orvieto* che dal carteggio con Luigi Antonio Villari: cfr. E. PROVIDENTI, *op. cit.* pp. 18, 22-23, 26, 52, 57, 105, 141, 150; particolarmente emblematica la lettera del 20 marzo 1902, in cui Cantoni fa una sfuriata a Villari per non avergli fatto avere ancora notizie di una raccomandazione richiestagli presso Benedetto Croce (cfr. *ivi*, p. 150).

[11] Già Roberto Cadonici, che pure insiste sul motivo topico dell'isolamento dello scrittore mantovano nel panorama postunitario, notava la sintomaticità della collaborazione di Cantoni alla «Nuova Antologia»; né mancava di segnalare l'attenzione con cui l'autore seguiva la risonanza critica delle proprie pubblicazioni, adducendo a riprova i volumi con dedica inviati al prestigioso recensore Ferdinando Martini (cfr. R. CADONICI, *"Far sorridere melanconicamente le persone intelligenti"*, in A. CANTONI, *L'Illustrissimo*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 9-30:10-15; ma per una più ampia documentazione dell'atteggiamento rilevato da Cadonici, cfr. quanto osservato alle note 10 e 12).

[12] La scrittrice Maria Majocchi de Plattis, alias Jolanda, intima del Cantoni, aveva potuto sottolineare, dalle colonne del «Giornale di Venezia» (9 giugno 1906), come i libri dello scrittore mantovano erano stati diffusi «da una delle più serie e forti case editrici italiane [la fiorentina Barbèra] e [che] le sue novelle e i suoi romanzi erano pubblicati dalla maggior rivista nostra [cioè la «Nuova Antologia]» (cfr. *Per Alberto Cantoni. Raccolta di giudizi critici*, Trieste, Stabilimento Tipografico Giovanni Balestra, 1907, p. 41; sui rapporti tra Jolanda e Cantoni, cfr. E. PROVIDENTI, *op. cit*, *passim*). Sulla casa editrice Barbèra, si veda ora la relativa voce in *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di A. Gigli Marchetti, M. Infelise, L. Mascilli Migliorini, M.I. Palazzolo, G. Turi, Milano, Angeli, 2004, cui si rinvia anche per ulteriori indicazioni bibliografiche.

[13] Sull'argomento, cfr. A. SCANNAPIECO, *«In tristitia hilaris, in hilaritate tristis». Saggio sulle* Note azzurre *di Carlo Dossi*, Abano Terme, Francisci, 1984, in particolare pp. 144-147 (a questo stesso contributo si rinvia anche per un inquadramento complessivo della teorica e pratica umoristica dossiana). E si potrebbe naturalmente continuare, con il rilevare ad esempio il diverso atteggiamento osservato dai due autori rispetto alla promozione della propria opera presso un pubblico specialistico: un'affermazione-staffile come quella inflitta da Dossi al troppo intraprendente Sommaruga («Io non approvo in nessuna maniera questo rendere complice un autore della lode e del biasimo cui si sta per esporlo. Un autore che si rispetta deve scrivere opere; dimenticarsene poi», lettera di Carlo Dossi ad Angelo Sommaruga del 30 novembre 1877, cit. in D. ISELLA, *Nota filologica*, in C. Dossi, *La desinenza in A*, Torino, Einaudi, 1981, p. XXII), non potrebbe mai valere per la ben più interessata e accorta maniera con cui Cantoni soleva sollecitare e seguire la risposta della critica (cfr. *supra* nota 10 per le relative fonti documentarie).

Gli 'occhiali' che in questo caso hanno inibito agli 'occhi' di esercitare il proprio, appropriato, sguardo sono – duole veramente dirlo – di marca crociana: è dal Croce che allineava in un medesimo capitolo del vol. III della *Letteratura della nuova Italia* (1915) i nomi di Dossi e Cantoni[14] che la parentela – attraverso le debite mediazioni-amplificazioni di un Luigi Russo o di un Natalino Sapegno – è stata topicamente assunta, e paradossalmente anche se non soprattutto – da parte di chi (andando oltre i Dante Isella da una parte e i Riccardo Bacchelli dall'altra, per intenderci in breve) voleva sottoporre a inversione di tendenza l'ostracismo dell'*auctoritas* crociana nei confronti dell'arte umoristica. Ci si è adagiati insomma sulla straordinaria capacità di lettura di Benedetto Croce – non andando oltre i perimetri tracciati dalle sue mappature del contemporaneo – anche laddove si è rivestita la sacrosanta ambizione di rovesciarne i presupposti critici.

Ma allora, se di 'occhiali' non si può fare a meno, c'è solo da rammaricarsi che Croce non abbia riconosciuto a un Salvatore Farina il titolo di umorista in quel profilo critico che sarebbe poi – guarda caso – divenuto fondamentale per l'inquadramento dello scrittore nel panorama postunitario: un mancato 'riconoscimento' – dal punto di vista beninteso dell'autore, e non del critico – che Farina stesso ebbe a rimproverargli in una lettera del 25 giugno 1906 («mi trovai un po' male non vedendo fatta parola nel suo bello studio del fondo dell'arte mia, ch'è semplicemente l'umorismo. Io non voglio credere – continuava ignaro il povero Farina – che lei sia di quella scola nova, che considera l'umorismo come roba di scarto. Non lo crederei, finché non me l'abbia detto Lei»).[15] Ché c'è da immaginare che se Croce avesse introdotto nel suo viatico per la tradizione novecentesca della produzione fariniana quella fondamentale

---

[14] Per l'esattezza il cap. LII affiancava Dossi e Cantoni, utilizzando i contributi usciti sulla «Critica», III, 1904 (e *passim*, per Dossi) e VI, 1908 (per Cantoni): pur non postulata esplicitamente, la parentela tra i due autori è suggerita dall'omogeneità dell'approccio critico con cui ne viene radiografata la rispettiva produzione (secondo una prospettiva per lo più intenta a delibare i 'raccontini' – le oasi di espressione artistica non contaminata dalle bizzarre inconcludenze 'umoristiche' – e a stigmatizzare invece le farraginose strutture che li involverebbero). Il vero e proprio accostamento – ma per certo su suggestione crociana – veniva poi fatto da Luigi Russo, sulla base del loro essere entrambi lombardi, e sviluppato da Sapegno, in base alla comune dipendenza dalla tradizione lombarda e 'scapigliata', alla condivisa predilezione verso atteggiamenti e modelli inglesi e tedeschi (Sterne e Richter), nonché per l'impegno e l'attenzione da entrambi profusi nelle problematiche teoriche dell'arte e dello stile (cfr. L. Russo, *I narratori*, Milano, Principato, 1950², pp. 85-87; N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, III. *Dal Foscolo ai moderni*, Firenze, La Nuova Italia, 1972³, pp. 265-266).

[15] B. Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, IV, Bari, Laterza, 1954², p. 427.

connotazione umoristica che le riconoscevano come propria sia l'autore stesso sia, soprattutto, un ampio pubblico nazionale e internazionale del secondo Ottocento, forse ci si sarebbe ricordati che Pirandello, proprio alla vigilia dell'assemblaggio e della pubblicazione dell'*Umorismo* (nel 1907, partecipando all'allestimento di un numero speciale che «La Vita letteraria» dedicava «alla gloria di Salvatore Farina»), era venuto riconoscendo all'autore il titolo di «vero umorista», e, soprattutto, che nel farlo aveva messo a fuoco quella che è la sua definizione cardine dell'umorismo, vale a dire «il sentimento del contrario»:

> I veri umoristi – e Salvatore Farina è fra questi – hanno spesso, se non sempre, una loro particolare pietà, la quale non di rado si esercita proprio su quei casi e su quei sentimenti e su quegli uomini, che nello stesso tempo provocano il dispetto e lo sdegno. L'umorista però è tanto sincero in questo sdegno, in questo dispetto, quant'è sincero in quella pietà. Se così non fosse, vi sarebbe non più l'umorismo vero e proprio, ma l'ironia che deriva da una contraddizione soltanto formale, da un infingimento retorico. Ben per questo un umorista dovrebbe dirsi solamente chi ha *il sentimento del contrario*, chi ha cioè una filosofica tolleranza spinta fino a tal segno da non sapere più da quale parte tenere. Finge talvolta l'umorista di tenere soltanto da una parte; ma dentro, intanto, gli parla l'altro sentimento, che pare non abbia il coraggio di rivelarsi in prima; gli parla e comincia a muovere ora una timida scusa, che smorza il calore del primo sentimento, ora un'arguta riflessione, che ne smonta la serietà, e induce a ridere.[16]

Per tale via, magari, si sarebbe tornati a rimeditare la figura di quel Salvatore Farina che già nel 1869 aveva ideato proprio il titolo di *Racconti umoristici* per lanciare l'edizione postuma di due inediti tarchettiani,[17] non mancando di corredarla di un'avvertenza in cui, per giustificarne il titolo, disegnava la fisionomia di un autore la cui «maschera è sdrucita e sotto il riso del gioviale s'indovina il gemito d'uno che soffre». Romanziere di successo del ventennio postunitario, penna ambitissima della «Nuova Antologia» – su cui, a partire dal 1874, un anno prima di Cantoni, la sua firma ricorrerà con significativi indici di

---

[16] «La Vita letteraria», IV, 21, 31 maggio 1907, ora in L. PIRANDELLO, *Saggi*, cit., pp. 1079-1080 (corsivo originale).

[17] Si tratta di *In cerca di morte* e *Re per ventiquattr'ore*, raccolti sotto il titolo appunto di *Racconti umoristici* e pubblicati a Milano, nello stesso 1869, sia da Treves che da Battezzati. Farina corredò l'edizione di un'avvertenza *Ai lettori*, in cui illustrava la fisionomia delle opere proposte e dava anche, indirettamente, ragione del titolo: «L'autore [...] in queste pagine si è ingegnato di farvi ridere. Vi è egli riuscito? Forse non ha fatto che ripetere in altra cadenza, con altro ritmo, quell'inno di dolore che proruppe così spontaneo e così gagliardo dal suo petto. Forse la sua maschera è sdrucita e sotto il riso del gioviale s'indovina il gemito d'uno che soffre» (la prefazione è riprodotta in I.U. TARCHETTI, *Tutte le opere*, I, a cura di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, p. 141).

frequenza –, questo 'Dickens italiano', proprio attraverso il processo di smascheramento umoristico e la demistificazione delle incongruenze che giacciono al fondo della coscienza individuale,[18] in molte cose, anche lui, avrà suggestionato la formazione culturale e artistica di un Pirandello (ivi compreso quel vero e proprio *topos* della presenza inattesa tra le linee del volto di un naso «che piega»), non caso ispirandogli la definizione dell'umorismo come del sentimento del contrario.

A scanso di equivoci vorrei immediatamente chiarire che non si intende per questa via tentare di immettere un nuovo personaggio nel teatrino degli esercizi comparativi: a poco gioverebbe continuare a trattare l'analisi di un fenomeno letterario alla stregua di una conversazione tra singoli, avulsi da un contesto e unicamente intenti a confrontarsi tra interlocutori privilegiati e d'eccezione. Scarso vantaggio critico insomma può discendere dal continuare a considerare quello dell'umorismo come un fenomeno extra-vagante, appannaggio di pochi irregolari, minori da ricollocare sotto la lente storico-critica con particolare, anche dedita, attenzione solo perché è possibile riconoscere in essi prefigurazioni del futuro (ciò che è accaduto a Dossi per Gadda e ancor più a Cantoni per Pirandello). L'esigenza dovrebbe insomma essere quella di tentare perlustrazioni meno aprioristiche, e cercare di ricostruire un quadro dell'istituzione letteraria secondottocentesca-primonovecentesca che è andato obliterato dai successivi sviluppi (dall'affermazione di alcune dominanti) o – che è poi, sotto certi aspetti, lo stesso – dalle sistematizzazioni storiografiche egemoni. Uscire dalle secche di partizioni critiche precostituite e impegnarsi in una ricostruzione della composita geografia letteraria del periodo, anche con puntuale riferimento ai modi materiali della produzione e della circolazione delle idee, è ciò che invece a mio avviso potrebbe garantire la possibilità di studiare la progressione di un fenomeno la cui vivace articolazione risulta a tutt'oggi sostanzialmente sommersa, anche a causa di approcci settoriali e parcellizzanti che costitutivamente mal si addicono alla messa a fuoco di un fenomeno di così proteiforme e ramificata fisionomia.

Un fenomeno, aggiungerei subito, che – lungi dall'essere minoritario ed extra-vagante – prorompe e si impone, a partire da metà Ottocento,

---

[18] «Nella convinzione, pre-psicologica e pre-sperimentale, che vi sia una frattura, una discontinuità costitutiva tra le intenzioni dichiarate e presenti alla coscienza del soggetto, e le sollecitazioni più inconfessabili e però determinanti per il suo agire quotidiano» (B. PISCHEDDA, *Il feuilleton umoristico di Salvatore Farina*, Napoli, Liguori, 1997, p. 182; per lo specifico dei rapporti con Pirandello, cfr. ID., *Pirandello e affini*, «Belfagor», 5, 1994, pp. 576-584).

come nuovo modello estetico di riferimento. Ho cercato altrove[19] di ripercorrere la genesi linguistica e la morfologia d'uso della parola 'umorismo' (le ragioni e la fenomenologia dell'improvviso ri-uso di un termine pur secolarmente radicato nelle pratiche linguistiche e culturali della storia italiana), e il connesso codificarsi di un nuovo modo – più che genere – letterario (su cui influenza determinante esercitò l'improvviso fiorire, nel 1848 – e poi il sempre più rigoglioso sviluppo nei decenni successivi – di una pubblicistica periodica che con aperta programmaticità si intitolava a una cifra 'umoristica'). In tale prospettiva d'indagine, l'umorismo è apparso un fenomeno a cui il quadro della cultura italiana fra secondo Ottocento e primo Novecento si mostra repentinamente quanto profondamente permeabile. Un fenomeno la cui forza pervasiva è apparsa direttamente proporzionale alla sua capacità di interpretare precise istanze della modernità, e che anzi, proprio in forza di questa sua 'sintonia storica', ha potuto presto – e con solo apparente paradosso – arrogarsi i requisiti di una categoria metatemporale. In base a questa dinamica, di cui qui non posso che limitarmi a richiamare i tratti essenziali, un termine come 'umorismo' – pur di recentissimo conio – non solo può avocare progressivamente a sé, operandone in tal modo la rimozione o il drastico deprezzamento, tutti i significati propri delle altre aree del comico (in precedenza 'rappresentati' da termini di plurisecolare autorevolezza linguistica ed estetica), ma anche, al tempo stesso, può avviarsi a definire quel superlativo modello umano che troverà conclusiva codificazione con le parole di un Breton:

> Non si tratta solo di un titolo [quello di humour] in maggiore ascesa rispetto agli altri, ma di un titolo capace per giunta di assoggettarseli tutti, fino a impedire a un buon numero di essi di essere ancora universalmente quotati in borsa. [...] Abbiamo infatti la sensazione più o meno chiara dell'esistenza di una gerarchia il cui grado più alto sarebbe conferito all'uomo dal possesso integrale dello humour.[20]

Ed è sempre per la stessa dinamica che l'esuberante risonanza del fenomeno (immediato riflesso della sua 'pertinenza' storica) ne può provocare una rapida e parallela banalizzazione. «Dopo la parola romanticismo – poteva denunciare un Enrico Nencioni, nel gennaio 1884, dalle colonne, guarda caso, della «Nuova Antologia», in un saggio dedicato a *L'Umorismo e gli Umoristi* – la parola più abusata e sbagliata in Italia

---

[19] A. Scannapieco, *Lemmi e "dilemmi" dell'umorismo. Per una morfologia (e storia) della letteratura umoristica in Italia*, «Rivista di letteratura italiana», XX, 2, 2002, pp. 67-105.

[20] A. Breton, *Antologia dell'humour nero* [1939], Torino, Einaudi, 1970, p. 10.

è quella di umorismo. Se fossero realmente umoristi gli scrittori, i libri, i giornali battezzati con questo nome, [...] non si potrebbe uscir di casa senza incontrar per la strada due o tre Cervantes e una mezza dozzina di Dickens».[21] Una quindicina d'anni dopo, Luigi Spaventa Filippi, in una monografia ancora una volta intitolata a *L'Umorismo e gli Umoristi*, continuava a lamentare che

> oggi non si può dare un'occhiata a un giornale, a un libro, senza incontrare, in una pagina o in un'altra, le parole umorista e umorismo. Umoristi di qua, e umoristi di là. Si legge un articolo? è un articolo scintillante di humour. Si legge un romanzo? c'è una vena ascosa di humour. Si è andati alla rappresentazione di una commedia? ne sprizzavano zampilli d'humour. [...] Da per tutto pare che si faccia dell'humour, come si fanno zoccoli, ciabatte e altri capi di vestiario intimamente personali. Naturalmente ne consegue che umorismo è parola di cui non si sa il significato preciso e che si usa a proposito e a sproposito [...] la verità è che umorismo e umorista, eludendo la vigilanza dei gabellieri della filologia, preposti alle frontiere della lingua, si cacciarono di soppiatto nella famiglia italiana, e vanno ora passeggiando, come tante altre, su e giù, nei cervelli e sulle bocche, nei giornali e nei libri.[22]

Che si trattasse di motivi ormai topici nel dibattito sull'umorismo, è comprovato dal loro ricorrere anche nella recensione che appena un anno prima Luigi Antonio Villari dedicò all'*Humour classico e moderno* del nostro Cantoni, recensione apparsa sulla «Vita Nuova» del 1° ottobre 1899, e a cui l'amico e sodale dello scrittore mantovano intese attribuire un valore programmatico di intervento militante nella definizione della 'scuola umoristica italiana':

> Alberto Cantoni è un umorista nel senso che altrove si dà a questa parola; e dico altrove, perché fra noi quasi non è intesa, i più l'usano a tutto pasto e vi fabbricano sopra un edifizio di confusione babelica. [...] Invano Nencioni, Arcoleo, Lauria, Pica... si sono sfiatati: anche fra i più colti l'astrazione e la confusione continuano.[23]

Sono affermazioni che consentono di osservare da un punto di vista

---

[21] E. Nencioni, *L'Umorismo e gli Umoristi*, «Nuova Antologia», 16 gennaio 1884 (poi in Id., *Saggi critici di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1911², p. 175). Anche in altre sedi il Nencioni era intervenuto sulle problematiche dell'umorismo: cfr. «Fanfulla della Domenica», II, 7 e «Domenica letteraria», III, 13-15, 1881; ancora sulla «Nuova Antologia» (1887) avrebbe proposto un contributo su *Gian Paolo Richter e l'umorismo tedesco* (poi in Id., *Nuovi saggi critici di letteratura straniera*, Firenze, Le Monnier, 1909).

[22] S. Spaventa Filippi, *L'umorismo e gli umoristi*, Aquila, Perfilia, 1900; cito dalla terza edizione, Milano, Monanni, 1932, pp. 14-20.

[23] L.A. Villari, recensione a [A. Cantoni], *Humour classico e moderno*, «Vita Nuova», 1° ottobre 1899 (se ne veda la moderna riproduzione in E. Providenti, *op. cit*, pp. 111-114).

per così dire interno l'espressione di un fenomeno che, se nell'ultimo ventennio del secolo XIX era in una fase di piena maturazione (e avrebbe dispiegato i propri effetti per almeno tutto il primo trentennio del secolo successivo), si era però imposto in tutta la nettezza dei suoi contorni già verso la metà degli anni cinquanta: come documentano esemplarmente alcuni interventi di un Francesco De Sanctis o di un Giovanni Strafforello, che, non a caso, vengono tracciando mirabili pagine di un'estetica dell'umorismo' nello stesso momento in cui intendono prendere le distanze dai primi riscontri di una sua incipiente trivializzazione. Pagine in taluni snodi tali da far apparire retrospettivamente 'datate' analoghe considerazioni di un Dossi, o di un Pirandello, o tanto più di un Cantoni: De Sanctis, ad esempio, con intuizione davvero precorritrice, già nel 1856 poteva distintamente anticipare un'idea novecentesca di umorismo, inteso come forma artistica che riflette un caos organizzato (o una decostruzione del *cosmos*, che dir si voglia), sovvertendo il canone mimetico tradizionale e contestando il principio di una realtà che non può più essere pensata monocentrica (bachtinianamente, monologica);[24] e già un anno prima, nel 1855, uno Strafforello aveva potuto tracciare una definizione dell'umorismo basata su alcuni motivi topici della riflessione che sarà poi dossiana e pirandelliana (ma che, evidentemente, avevano avuto una lunga incubazione, e una circolazione anche di tipo divulgativo, erano divenuti 'senso comune'). Se ne consideri una modesta campionatura:

> L'*humour* è un misto di ragione e di pazzia, di sapienza e di assurdo. [...] Mi fanno ridere certuni i quali, sol perché sono o credono di essere begli umori, si spacciano per umoristi [...] l'*humour* spoglia la toga virile della sapienza per indossare il berretto a sonagli del giullare, non per isnocciolare insulse lepidezze o scoccare quadrella avvelenate, come suole oggi giorno, ma per porre a nudo la *vim comicam* concomitante alla vita, per mordere sottilmente [...] le umane pazzie.[25]

---

[24] Cfr. F. De Sanctis, recensione a *Il "Giornale di un viaggio nella Svizzera durante l'agosto del 1854" per Girolamo Bonamici*, «Piemonte», 2 gennaio 1856 (ora in Id., *Saggi critici*, I, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1972, pp. 283-293).

[25] G. Strafforello, *L'humour e gli umoristi*, «L'Arte. Giornale letterario, artistico, teatrale», 14 e 17 novembre 1855 (l'articolo è stato molto opportunamente riprodotto in *Effetto Sterne*, cit., pp. 400-406; un'ulteriore riprova del ricorrente interesse, e del relativo impegno divulgativo, espresso dallo Strafforello per le problematiche dell'umorismo è dato dall'articolo sui *Moderni umoristi inglesi* proposto nell'agosto 1857 ai lettori della «Rivista contemporanea»). Merita citare anche il presagio di qualche altro motivo 'squisitamente pirandelliano': «[l'humour] smaschera l'ipocrita e perdona all'ipocrisia: dacché anche la maschera ha sembianze umane e nel più sozzo bacherozzo alberga la più bella farfalla. [...] le menti cozzano [...] i tempi sono divulsi, sconsolati,

Nei decenni successivi l'umorismo diventa una forma artistica che, in virtù della sua sintonia storica, conosce un'imposizione così repentina e drastica da sollecitare paradossalmente, come si accennava, la destoricizzazione del termine e della categoria, con il conseguente e parallelo prodursi del suo innalzamento gerarchico da un lato, e, dall'altro, del suo svuotamento, di una sua declinazione corriva: diventa, detto in estrema sintesi, un discusso ma vitalissimo astro estetico di riferimento. Anche a volersi limitare ai nomi più noti (i supremi «gabellieri della filologia» e della cultura italiana, per dirla con Spaventa Filippi), basterebbe riconsiderare come nella desanctisiana *Storia* risulta impiegata una strumentazione critico-estetica che alla categoria dell'umorismo diffusamente attinge, e con quale maturità mostra di sapersi esprimere un principio storiografico-interpretativo che rimaneva comunque di recentissimo conio;[26] o riconsiderare – dalla 'sponda opposta' – perché nel 1903 un Benedetto Croce si sarebbe sentito addirittura in dovere di intervenire nel merito, con un denso e documentato articolo (apparso sul «Journal of comparative Literature» e subito naturalmente meditato da Pirandello), il cui rilievo speculativo gli sarebbe poi apparso tale da indurlo a farne pressoché unico materiale esemplificativo della sua famigerata categoria dei «concetti pseudoestetici».[27]

Ma a voler convocare testimoni meno autorevoli, più defilati e perciò tanto più rappresentativi di un clima generale e diffuso, basterebbe prestare ascolto agli orientamenti espressi da una rivista come la già

---

out of joints (slogati) come dice quel terribile umorista, Amleto». Se anche un Dossi non mancherà di sottolineare la tempra autenticamente umoristica di Shakespeare, comune a Dossi e a Pirandello sarà quella sentita ammirazione per l''umorista' Cervantes che in questi articoli Strafforello viene già esprimendo. Estremamente rilevante, infine, anche il suo pronunciato interesse per la produzione umoristica tedesca e in particolare per Richter – per il teorico dell'umorismo non meno che per l'artista – a proposito del quale il giornalista si esprime in termini e toni entusiastici: di cui sarà bene ricordarsi per valutare l'ammirazione incondizionata sino al fanatismo di un Dossi (oltre che, più in generale, per temperare oppurtunamente l'idea che nella definizione genetica della letteratura 'umoristica' in Italia abbia operato una cifra esclusivamente sterniana).

[26] Dall'idea dell'umorismo come intervento invasivo e deflagratore della soggettività negli spazi del comico, sviluppata soprattutto nelle pagine su Folengo; a quella – in largo anticipo sulle posizioni che saranno poi di un Pirandello – della retorica come malattia storica della letteratura italiana in quanto potentissimo fattore di inibizione di un tipo di letteratura umoristica, la cui cifra fondamentale è un realismo «nutrito di fatti, sobrio di colori» (F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 484-490 (cap. 14, §§ 4-5) e *passim*.

[27] Nel 1910, infatti, l'articolo sull'*Umorismo* sarebbe confluito – e in compagnia di un solo altro contributo, quello sulle *Definizioni del romanticismo* – nella sezione dei *Problemi di estestica* dedicata appunto ai «concetti pseudoestetici».

più volte citata «Nuova Antologia», che per certo non era e non sarebbe stata un laboratorio in odore di sperimentalismo avanguardistico: e non penso tanto e solo alla «Nuova Antologia» della direzione Ferraris (1897-1926), in cui la frequentazione assidua di un Pirandello[28] non è causa ma semmai effetto e concausa al tempo stesso di una permeabilità della rivista alle suggestioni della narrativa umoristica (basterebbe citare il 'ritorno' postumo del Cantoni dell'*Illustrissimo*, 1905, o la pubblicazione a puntate – luglio-agosto 1906 – di quella *Lanterna di Diogene* di Alfredo Panzini che lo stesso Pirandello additerà come paradigma di romanzo umoristico). Penso anche e soprattutto alla «Nuova Antologia» della vigile, occhiuta direzione Protonotari (Francesco e Giuseppe Protonotari, 1866-1888; 1888-1896),[29] che proprio per il suo porre programmaticamente in opera un processo di cooptazione e imbrigliamento dei fenomeni emergenti aveva dovuto e saputo riconoscere spazio non solo a autori 'umoristici' come il già evocato Salvatore Farina,[30] ma anche allo stesso animatissimo dibattito in corso sullo specifico dell'arte umoristica (si vedano, negli anni Ottanta, i contributi, in parte già citati, di Enrico Nencioni).

Un altro testimone, ancora più defilato e rimosso, che converrà convocare è l'improvviso (per così dire) fiorire, a metà degli anni Ottanta, di studi mirati ad appurare le differenze tra umorismo 'nella' e 'della' antichità e umorismo 'nella' e 'della' modernità. Oltre al citato intervento del Nencioni, si possono ricordare almeno Giorgio Arcoleo, autore nel 1885 di un *Umorismo nell'arte moderna*,[31] dove non sorprende il ricorrere di argomentazioni che in questo stesso arco di tempo viene annotando nel suo «cervello di carta» il Dossi (e che, con minore respiro teorico, echeggeranno nel grottesco cantoniano di *Humour classico e*

---

[28] E del Pirandello saggista, non meno che dell'autore del *Fu Mattia Pascal* (sulla «Nuova Antologia» – come si ricorderà – edito a puntate tra l'aprile e il giugno del 1904).

[29] Sugli orientamenti culturali della rivista sino alla prima guerra mondiale, si veda il fondamentale contributo di R. Ricorda, *La "Nuova Antologia" 1866-1915. Letteratura e ideologia tra Ottocento e Novecento*, Padova, Liviana, 1980.

[30] E merita segnalare che Pirandello, nel cap. VI della p. I dell'*Umorismo*, avrebbe annoverato tra gli 'umoristi italiani' molti altri collaboratori della «Nuova Antologia»: da Capuana a Fucini a Fogazzaro.

[31] L'opera, nata come ciclo di conferenze tenute presso il Circolo filologico di Napoli, era stata edita a Napoli, da Enrico Detken; ebbe una ristampa nel 1891 e fu anche tradotta in tedesco (1900) e in francese (1903). L'Arcoleo (docente di diritto costituzionale e parlamentare dal 1886) epresse anche in altre opere attenzione per le problematiche del comico (*La commedia e la vita di oggi in Italia*, 1891; *Il grande umorista* [Swift], 1909).

moderno), quelle cioè sulla differenza tra scepsi antica e moderna, per cui si deve ritenere che anche se non estraneo al mondo antico, l'umorismo non era allora stato suscettibile di espressione estetica perché «la percezione dei contrasti rimaneva nel campo astratto, perché diversa era la vita»; oppure un Giuseppe Fraccaroli (il filologo classico che era stato professore di letteratura greca del Pirandello studente universitario a Palermo), autore nello stesso 1885 di un *Per gli umoristi dell'antichità* (Verona, Goldschagg); o un Vittorino Pica (ben noto, come i già citati Nencioni e Arcoleo, al nostro Cantoni),[32] che intervenendo in quel medesimo 1885 sull'*Umorismo nell'arte*,[33] introdurrà nel dibattito spunti di riflessione a cui Pirandello attingerà con silenziosa man bassa; e ancora meriterà una menzione l'*Ovidio umorista* di Mercurino Sappa (Torino, Loescher, 1883), non foss'altro per ricordare che Ovidio è un autore ben presente nella dossiana *Storia dell'umorismo*. Autori e titoli oggi affatto dimenticati, ma documenti comunque certi di un dibattito che avrebbe negli anni successivi alimentato un diffuso interesse storico-teorico per l'arte umoristica[34] e senza il quale difficilmente comprensibile riuscirebbe

---

[32] Cfr. E. Providenti, *op. cit.*, *passim*.

[33] Ora in V. Pica, *All'avanguardia*, Napoli, Pierro, 1890. È un'articolata recensione del saggio di Giorgio Arcoleo, non priva di spunti (la presa congiunta di distanza tanto rispetto a un Arcoleo quanto a un Nencioni, con relative argomentazioni giustificative) che poi Pirandello mostrerà di saper utilizzare con profitto (ma senza esplicitare il debito, non menzionando mai il Pica nemmeno in quella prima parte del saggio sull'umorismo che ambirebbe esibire scrupolosa documentazione in materia).

[34] Cfr. almeno E. Boghen Conigliani, *L'umorismo in Italia*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1900 (allieva del Nencioni, scrittrice prolifica, Emma Boghen Conigliani era stimata amica di Cantoni: cfr. E. Providenti, *op. cit.*, *passim*); P. Bellezza, *Humour*, Milano, 1901; T. Massarani, *Storia e fisiologia dell'arte di ridere*, Milano, Hoepli, 1900-1901 (tentativo di 'storia universale' sul tema del comico e dell'umorismo nell'arte dei popoli antichi e moderni); G. Fanciulli, *L'umorismo. Note di estetica psicologica*, Firenze, 1913; A. Piccoli Genovese, *Il Comico, l'Umore e la Fantasia o Teoria del Riso come Introduzione all'Estetica*, Torino, Bocca, 1926. A misurare la capillarità pervasiva dell'interesse anche speculativo per l'umorismo, che diventa una vera e propria categoria interpretativa di nuovo riferimento, giova ricordare che l'editore torinese Bocca – in questo stesso 1926 in cui stampa l'impegnato trattato del Piccoli Genovese, e per di più nella stessa collana della «Piccola Biblioteca di Scienze moderne» – pubblica anche G.B. Ughetti, *L'umorismo e la donna. Deficienza dell'umorismo e del senso comico nel sesso femminile*. In quanto interesse che veniva a rendere ricorrente 'omaggio' a una modalità artistica che doveva essere percepita ancora come decisamente in sintonia con le esigenze o con la fisionomia dei tempi, esso finiva, non a caso, per condizionare anche le politiche culturali di alcune case editrici: si pensi a una Formiggini o una Bietti, che inaugurano collane intitolate ai «Classici del ridere», in cui possono figurare le opere di uno Swift o di uno Sterne, ma anche di un Giovanni Raiberti; e d'altronde – ancora una volta, forse non a caso – Formiggini è anche, come si ricorderà, l'editore di riferimento dello 'sternista' Giovanni Rabizzani.

tanta parte dell'impostazione della dossiana *Storia dell'umorismo*, o il grottesco cantoniano di *Humour classico e moderno*, o la stessa animosità un po' tra il dottorale e l'insofferente con cui Pirandello affronterà l'intera problematica di questa sorta di nuova *querelle des anciennes e des modernes* intitolata, guarda caso, all'astro estetico dell'umorismo. E visto che lo si è ormai più volte menzionato, proprio sull'*Humour classico e moderno* meriterà spendere qualche riflessione conclusiva.

Già il quadro che si è cercato sin qui di tratteggiare dovrebbe render ben persuasi che l'indole di Cantoni non dovette poi essere «schiva» al punto tale dal farlo sempre vivere «appartato» e indifferente a tutte «le battaglie letterarie», come dal medaglione pirandelliano in poi si continua a ripetere:[35] ne offre un eloquente riscontro la sua già menzio-

---

[35] Cfr. L. PIRANDELLO, *Un critico fantastico*, cit., p. 369. Ancora più sorprendenti – alla luce di quanto si è venuto e si verrà argomentando in questa sede – le affermazioni conclusive del saggio pirandelliano: «vi sono scrittori schiavi del tempo, che pensano cioè e sentono e scrivono come il tempo vuole [...]; e vi sono scrittori, che pur vivendo oscuri, solitarii e sdegnosi, lavorando nell'ombra con la tenace e vigile pazienza dei forti, *ribelli segretamente a tutte le tirannie del tempo, alle idee comuni*, che formano quasi l'atmosfera morale e intellettuale di esso, *lo vincono con l'opera loro, anche quando sembra che ne rimangono schiacciati*. Alberto Cantoni era di questi. Quegli altri scrittori passeranno col tempo loro; l'opera di Alberto Cantoni rimarrà, perché non effimero frutto del tempo e della mutabile moda» (*ivi*, p. 387; il corsivo è mio). D'altro canto, per avere una misura di quanto la lettura pirandelliana dell'opera di Cantoni fosse viziata da pregiudizio interpretativo (sintomatico pregiudizio: ma è storia che attiene alla poetica dell'agrigentino, e non alla reale fisionomia artistica del mantovano), basti considerare le valutazioni espresse riguardo a *Pietro e Paola con seguito di bei tipi* e a *Scaricalasino*: «leggendo i due libri non v'accorgete della parte che esse, nella riposta intenzione dello scrittore, vi debbono rappresentare [rispettivamente la «Musa narrativa» e la «Musa comica»]. [...] la discussione letteraria non mortifica mai la creazione fantastica, i personaggi che vi prendono parte; ciascuno ha la sua storia, un suo proprio corpo, di carne e d'ossa [...]; perché Cantoni, come ho detto, raccoglieva dal vero i materiali dei suoi libri, e non impersonava mai, volutamente, le sue idee» (*ivi*, p. 371). Affermazioni strabilianti, anche per chi ha una conoscenza sia pure di superficie delle due opere in questione, vistosamente sovrastate dagli effetti di un allegorismo estremo e di un'estrema astrazione intellettualistica: nel *Pietro e Paola*, per esempio, oltre all'artefatto simbolismo che governa la logica del racconto, si dà un vero e proprio moltiplicarsi delle proiezioni autoriali (l'identità, o la 'presunzione', artistica di Cantoni si intravede distintamente nella filigrana di almeno quattro personaggi: quelli eponimi, il dilettante e la Signorina; per non parlare delle numerose battute in tal senso prestate anche al Dottore), spesso ingenuamente elaborate con un meccanico, quanto riconoscibilissimo, travaso di specifiche vicende autobiografiche. Si consideri almeno il caso eclatante della Signorina, a cui è addirittura attribuita la vicenda editoriale-redazionale – nonché l'intenzione poetica – che era stata propria dell'*Altalena delle antipatie*: «Io avevo messo insieme, anni prima, tre novelle allineate in battaglia contro l'eccesso dell'esame di coscienza [*Il demonio dello stile*, 1887, con *Altalena* e *Più persone e un cavallo*], che è un altro bel frutto della nostra attuale esasperata civiltà, e mi era sembrato che la men leggiera di queste novelle fosse rimasta come rimane chi non trova nessuno che gli dia retta. La ristampai da sé sola [1893], per rimetterla in maggior luce, e il mio editore, molto abile e volonteroso, le fece grandissime feste, vale a dire che mandò pel mondo con tanto

nata militanza nella «Nuova Antologia», ma la riprova paradigmatica viene proprio dalla composizione di questo 'grottesco' che senz'altro costituisce il più programmatico – se non il più esplicito – documento di poetica umoristica elaborato dall'autore mantovano. Pubblicato nel 1899, *Humour classico e moderno* mostra di aver così interiorizzato i termini di quel dibattito di cui ho sommariamente richiamato gli estremi, da trasformarli addirittura in costituenti della trama narrativa; il che peraltro era già capitato un paio d'anni prima, quando dalle pagine conclusive della 'novella critica' *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*,[36] in una delle sue tante glosse metaletterarie, Cantoni veniva additando nell'*humour* il «più opportuno strumento così per rappresentare come per lenire le più complicate ferite dell'anima moderna».[37] Nel farlo,

---

lusso di carta e di titoletti e di grandi spazi incontaminati che le 80 paginette della prima edizione diventarono, benché assai ingrandite, quasi il doppio nella seconda»; ne fu ugualmente frainteso il valore, essendole attribuita l'etichetta di racconto psicologico, insufficiente peraltro per non aver fatto ricorso alla «bastante quantità di droghe comiche o drammatiche»; dal che la dichiarazione retrospettiva di intenti: «Ed io che le aveva scansate apposta! Io che credeva che il precipuo scopo delle novelle di quel genere fosse appunto di mostrare come il movimento dei pensieri e degli affetti possa essere vivo ed anche tumultuario nelle più normali condizioni della vita!» (oltrettutto – si precisa ancora – il genere novellistico prescelto non consentiva altro che «qualche sprazzo di *humour*, che è appunto, sto per dire, una tenue miscela di elementi comici e drammatici fusi insieme»: cfr. *Cantoni*, a cura di R. Bacchelli, Milano, Garzanti, 1953, pp. 530-531). A considerare tutto lo spessore di tale intellettualistico autobiografismo, si consideri che il passo in questione è calco ravvicinato di riflessioni dell'autore consegnate a una lettera del 3 novembre 1893 ai nipoti Orvieto: «Dico adunque che si deve o condannare del tutto al bando la novella psicologica, o non imporle, come a quella comune, gli elementi comici o drammatici. Non sarebbe nemmeno preferibile, anche volendo. Difatti, in qual modo il novelliere potrebbe indugiarsi a fare, come ora si dice, *della psicologia*, quando fosse trascinato o di qua dalla vis comica o di là dall'interesse drammatico? L'unica cosa che si deve consigliargli è l'uso dell'humour, che è appunto una tenue e moderna e dolorosa compagine [sostituito al cassato "miscela"] di comico e di drammatico, una compagine che pare fatta apposta per esso, ma io credo di essermene servito anche troppo nella mia novella!». Analoghe dinamiche sono naturalmente osservabili anche in *Scaricalasino*, in cui il cervellotico autobiografismo del protagonista si spinge appunto a inglobare nella caratterizzazione 'fantastica' del personaggio elementi attraverso cui si esprimeva in privato la personalità dell'autore (si pongano a confronto due sequenze ricorrenti in *Scaricalasino* e in una lettera a Villari del 14 ottobre 1903, rispettivamente in *Cantoni*, cit., p. 647 e in E. Providenti, *op. cit.*, p. 197).

[36] Edita nel 1897 da Barbèra; per una curiosa ma a suo modo non del tutto casuale coincidenza, nel medesimo anno l'editore fiorentino pubblicava anche *Il secolo nevrosico* di Paolo Mantegazza, che ha più di una parentela 'culturologica' con la novella di Cantoni.

[37] A. Cantoni, *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*, in *Cantoni*, cit., p. 578. Quella citata è una delle tante sentenze con cui Cantoni ambisce a condensare aforisticamente la 'verità' dell'arte umoristica e che vengono per solito allegate, in doverosa decontestualizzazione, a riprova della sua indubitabile singolarità d'artista.

consegnava al pubblico (alla comunità letteraria, sarebbe meglio dire, essendo chiamati in causa gli scrittori – non meno che i lettori – della modernità) il seguente ammonimento:

> Se poi taluno vi darà ad intendere che anche l'"humour" sia un prodotto foresto, voi rimandatelo dritto filato a Cecco Angiolieri da Siena. Non ha mai sentito il bisogno di adoperarlo a buon fine, è vero, ma era del Trecento, e di quanta grazia di Dio non s'è modificato l'uso da allora in poi! Noi avevamo la cosa fin dal tempo dei tempi; [...] gli stranieri, messole un nome, ce la rimandarono indietro più di un secolo dopo come se fosse un uovo fresco. Sappiamo almeno servircene a buon fine senza pagare il dazio, cioè senza ammettere da noi stessi che profittiamo per ultimi della roba altrui.[38]

È un passaggio che dovrebbe ben essere meditato da chi continua a sostenere, e propongo una citazione tra tante, la «sostanziale e modesta autonomia» di un autore che sarebbe vissuto in un «continuo isolamento, che è culturale prima che materiale»,[39] e magari avrebbe proprio per questa via potuto dissodare i campi del futuro letterario. Il passo citato, infatti, veniva inglobando nella trama critico-narrativa della novella uno di quei tanti riferimenti al coevo dibattito culturale (e spesso anche politico) che rendono così frequentemente criptico quello che è stato felicemente definito l'«allegorismo allucinato»[40] delle narrazioni cantoniane: per l'esattezza, nel nostro caso, il riferimento era – come mi pare non sia mai stato notato – a quell'operazione di rilancio con cui, nel gennaio del 1874, Alessandro D'Ancona aveva presentato ai lettori (guarda caso) della «Nuova Antologia» un *poeta umoristico del secolo XIII*, cioè appunto il Cecco Angiolieri menzionato in questo solenne congedo del *Pietro e Paola*. Un Cecco Angiolieri umorista che appena un anno prima della pubblicazione della nostra novella, nel 1896, era tornato alla ribalta dell'interesse critico, grazie a quell'articolo della «Vita italiana» con cui Pirandello aveva contestato la lettura del D'Ancona (articolo che poi, com'è noto, avrebbe costituito il primo nucleo del saggio su *L'Umorismo*).[41]

---

[38] *Ivi*, pp. 578-579. Che Cantoni fosse intimamente persuaso della natura 'umoristica' di Cecco Angiolieri, è provato dal rimprovero che egli mosse a Tullio Massarani per non averne fatta menzione nella *Storia e fisiologia dell'arte di ridere* (cfr. la citata lettera a Villari del 16 novembre 1901).

[39] R. Cadonici, *"Far sorridere melanconicamente le persone intelligenti"*, cit., p. 13.

[40] F. Bernini, *Modernità di Alberto Cantoni*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CIX, 1937, pp. 61-91 (la citazione a p. 72).

[41] L. Pirandello, *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, «La vita italiana», 15 febbraio 1896, ora in Id. *Saggi*, cit., pp. 247-262.

Non dunque un isolato, non dunque un solitario disboscatore di nuovi sentieri, ma un autore, Alberto Cantoni, ben immerso in un'atmosfera – per così dire – satura di vapori umoristici. Tanto immerso da esprimere addirittura – almeno sotto il profilo teoretico – delle posizioni di vera e propria retroguardia, come ben dimostra la trama speculativa di *Humour classico e moderno*, sorta di tardiva *mise en action* di un dibattito ormai pluridecennale. Tardiva e, come si accennava, retriva: i nuclei concettuali lasciati agire in questo 'grottesco' (la dialettica tra antico e moderno, e ancor più la teorizzazione dell'*humour* futuro) sono infatti indubbiamente molto al di sotto di quello che lo standard speculativo contemporaneo aveva saputo esprimere e che d'altronde, almeno in parte, aveva saputo esprimere lo stesso Cantoni artista, ben più lungimirante del Cantoni teorico.[42]

L'analisi di tali nuclei concettuali sarà meritevole di più distesa trattazione e gioverà pertanto demandarla ad altra sede; ai fini del nostro discorso è sufficiente limitarsi a osservare che, al di là dell'insufficienza speculativa che gli è propria, l'operazione compiuta con questo grottesco – pubblicato, giova sottolinearlo, allo scadere dell'Ottocento, cioè quando per dirla con Cantoni stesso «a tutti incombeva di presentare le armi al nuovo secolo»[43] – intendeva essere quella di una definizione a posteriori della propria poetica e, al tempo stesso, la sottile rivendicazione del proprio meritorio avanguardismo: ché tale vuole appunto essere la preconizzazione (spesso dalla critica fraintesa, quando non rimossa, a cominciare naturalmente dallo stesso Pirandello)[44] dell'*humour* futuro,

---

[42] Perfettamente condivisibili appaiono al riguardo le considerazioni di Roberto Bonchio: «Il Cantoni non ebbe mai la statura e il respiro del teorico, il suo filosofare è sempre un po' approssimativo [...]. [la sua polemica contro la nevrosi moderna e l'umorismo inglese] mette in luce ambizioni teoretiche che abbassano i livelli altrove raggiunti dallo scrittore e che si rivelano idee di poco conto, viete e invecchiate» (R. Bonchio, *Prefazione* a A. Cantoni, *Un re umorista*, cit., pp. XIII e XV; cfr. anche p. XXI: «[Cantoni] non sa trarre dalle sue stesse premesse (autoanalisi, sdoppiamento, riflessione che induce al dubbio e alla perplessità ecc.) le conseguenze più logiche. Anzi le sue conclusioni sembrano addirittura contrastare quelle premesse: risultano piuttosto ispirate al peggior 'buon senso', a logori luoghi comuni, fino ad apparire – e spesso a essere – di una sconcertante banalità. Dopo aver, con il suo umorismo, 'scomposto', 'disordinato' la realtà, Cantoni cerca meccanicamente di ricomporla»). Già Ferdinando Bernini aveva d'altronde potuto osservare che «la simpatia del Cantoni va ancora al mondo vecchio e alla vecchia commedia, perché non ci trova l'aborrito dualismo della modernità. A questo punto si può concludere che il fondamento dialettico di tali teorie non potrebbe essere più debole e confuso» (F. Bernini, *Modernità di Alberto Cantoni*, cit., p. 73).

[43] A. Cantoni, *Pietro e Paola*, cit., pp. 524-525.

[44] Pirandello infatti non esitava a identificare *tout court* la predilezione artistica di Cantoni

cioè appunto la rivendicazione di essere stato ed essere – come ribadito nel 1902 – un «avvenirista dello humour». Rivendicazione, più che sottile, involuta e contorta, se Cantoni stesso avvertirà l'esigenza di prodursi in una sorta di 'fantastica' glossa autoesegetica, fornendo la chiave del grottesco nell'articolo eponimo del 1902: chiarendo appunto che «l'avvenire è dell'humour. E che anche adesso la vera modernità scenica si dovrebbe imperniare su quella sottospecie transitoria e spasmodica di humour che emerge disgraziatamente da quasi tutti noi, ormai diventati una caterva di cipolle ambulanti», badando però – per sottoporre a positiva evoluzione i limiti strutturali dell'*humour* moderno – di «indurci, colla frusta, a una maggior semplicità di sentimenti, nonché a mescere in buon'ora le lagrime e i sorrisi in modo meno urtante e meno esasperato».[45] È il programma, detto in estrema sintesi, di accogliere (una volta perduta la speranza «di rinnovare alla meglio, almeno per la forma, la semplice trasparenza di Carlo Goldoni») nei recinti della rappresentazione letteraria la modernità – con quel suo inevitabile correlato formale e

---

con i principi dell'*'humour* classico', non facendo neanche menzione dell'approdo speculativo del 'grottesco', consistente appunto nella teorizzazione dell'*'humour* futuro' (cfr. L. PIRANDELLO, *Un critico fantastico*, cit., p. 381; tale assunto sarà poi sviluppato nel riutilizzo del saggio cantoniano all'interno de *L'Umorismo*: cfr. ID., *L'umorismo*, a cura di P. Milone, Milano, Garzanti, 1995, pp. 35-39). La 'svista' pirandelliana era necessitata – come si cercherà di dimostrare in altra sede – dagli 'occhiali' che era indotto a inforcare per definire distintivamente la *propria* poetica umoristica.

[45] ID., *La chiave di un grottesco*, «Il Marzocco», febbraio 1902, ora in *Cantoni*, cit., p. 661 (a p. 662 la precedente citazione). Pur essendo ideato a esplicazione di *Scaricalasino* (il 'grottesco' edito presso Barbèra nel 1901), l'articolo chiama esplicitamente in causa il principale nucleo teorico di *Humour classico e moderno*. Si consideri il passaggio immediatamente successivo a quello citato: «– Perché [l'autore] non ha detto questo nel grottesco [*Scaricalasino*]? – domandò lo zio. – Perché, in via generale, lo aveva già lasciato capire in un librino di tre anni fa [*Humour classico e moderno*]. – E i critici se ne dovevano ricordare? – Ma! Abbiamo tutti le nostre illusioni. Egli aveva quest'una!». Sull'inequivocabilità dell'identificazione tra Cantoni e l'«avvenirista dell'humour» rappresentato in questa scena, cfr. la lettera a Villari del 12 dicembre 1902: «Cosa vuol dire? Che lo zio rappresenta me nel *Marzocco*? Io critico antiquato ed aristotelico? Non credeva, ma se sono io [cioè, appunto, lo scrittore «avvenirista dell'humour»] che mi stringo quello in tenero amplesso?» (E. PROVIDENTI, *op. cit.*, p. 161); una medesima attestazione in una lettera ad Adolfo Orvieto dell'8 gennaio 1902 (conservata nel citato Fondo Orvieto dell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Viesseux). Una più chiara esplicitazione di tale convincimento teorico-poetico era già stata consegnata al *Pietro e Paola*, cit., pp. 482-483: «Dove dar di capo? Io non vedo che una escita per voi: l'arguzia affettuosa. Per molte ragioni, lunghe a dirsi, non le fu ancora dato nelle nostre lettere, quel posto che le era dovuto, ma bisogna anche dire che nessun altro tempo ne ebbe mai tanto bisogno come ne avrà di certo quello in cui stiamo per entrare: tempo di statuti saturi d'amore e di esperienze feroci o barocche: tempo di irosi contrasti pratici e di svenevoli aspirazioni teoriche: tempo infelice insomma foriero di procelle, durante il quale il più volgare buon senso avrà bisogno di molto buon cuore, perché entrambi non abbiano e presto a naufragare insieme».

tematico che è individuato, *et pour cause*, nell'umorismo – allo scopo però di esorcizzarla attraverso la ben poco rivoluzionaria e avveniristica riesumazione di un *castigare ridendo mores*.[46]

Non vale naturalmente infierire più di tanto sugli inesorabili anacronismi di tale prospettiva progettuale (nutrita di un''inattualità' ben poco profetica, come ognuno ben vede); quello che resta motivo di indubbio interesse è invece, come si diceva, il valore di poetica retrospettiva che essa intendeva rivestire. Da questo punto di vista infatti quella cantoniana mostra una sintomatica sintonia con le analoghe operazioni in cui stavano o si sarebbero impegnati un Dossi e un Pirandello: non certo escogitare in pionieristica solitudine una poetica 'della' e 'per la' modernità, quanto mettere per così dire sotto tutela un canone estetico divenuto troppo *à la page*, proponendosene al tempo stesso come gli unici legittimi interpreti. In tale prospettiva un altro valore acquisterà la parentela canonicamente invocata a diagnosticare i rapporti intercorsi tra i tre autori: a ben vedere, insomma, l'operazione tentata, con il suo consueto – criptico – riserbo, dal Cantoni autore dell'*Humour classico e moderno* è del tutto analoga a quella perseguita, nelle *Note azzurre*, dalla dossiana storia dell'umorismo, che voleva essere sostanzialmente la storia dell'umorismo in Italia e del suo raggiungere l'apice dell'espressione artistica contemporanea con lo stesso Dossi, voleva cioè essere una narcisistica esplicitazione della propria poetica e, al tempo stesso, del proprio collocarsi nella storia letteraria *altra* che andava scritta, anche a propria celebrazione:[47] qualcosa

---

[46] Questo infatti il programma del «vero precursore» Pio Paletti, protagonista di *Scaricalasino* (1901). Cfr. *Cantoni*, cit., pp. 653-654 (la precedente citazione a testo *ivi*, p. 514): «tutti quanti [anche chi come Domenichina gli hanno «insinuato di tornare all'antico»] avete esagerato a chi più più, e tutti, anche voi [Domenichina], mi avete dischiusa l'anima vostra come se ci aveste due finestre, una sbarrata e l'altra aperta, una buia e l'altra lucente, cioè a dire come se foste tutti allegramente rassegnati alle vostre miserie, o miseramente contenti della vostra rassegnazione, a un di presso come Giordano Bruno: un Tizio del cinquecento! Ne viene che la mia povera inchiesta mi avrebbe condotto a quest'unico criterio desumibile da voi tutti, per diversi che siate l'un dall'altro: di dovere cioè imperniare la commedia moderna sopra due generi di personaggi che tendano sempre più a confondersi in uno solo. [...] La modernità, secondo voi tutti, è dunque esasperazione repressa, burletta sardonica, orgasmo sorridente, e i personaggi meglio indovinati sarebbero quelli che più ridono per far piangere, ovvero, peggio ancora, quelli che piangono per far ridere. Li respingo. Sarà stato anche mercé vostra, non lo nego, ma io per mio conto sono già fuori della crisi maledetta, appunto perché la ho capita, appunto perché la ho rilevata. [...] io nel mio piccolo sono già fuori. Sono guarito. Sono un vero precursore»; il cui programma, come chiarito immediatamente di seguito, consisterebbe appunto nel rimodulare l'antico adagio del «*castigat ridendo mores*» (*ivi*, p. 655).

[47] La 'nota azzurra' n. 2068, in cui l'autore traccia la struttura e l'articolazione della progettata

di simile alla dedica alla «buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario» che Pirandello apporrà, con tattica discrezione, alla prima edizione del suo *Umorismo*, non prima di aver tempestivamente dedicato quella del *Fu Mattia Pascal* a un Alberto Cantoni da pochissimo, anche lui, molto 'opportunamente', divenuto *fu*.[48]

Storia dell'umorismo, prevede infatti che l'*explicit* dell'opera si sviluppi con la trattazione dello stesso Dossi, come punto d'arrivo della scrittura e della *weltanschauung* umoristica (sull'argomento, cfr. A. SCANNAPIECO, *«In tristitia hilaris, in hilaritate tristis»*, cit., pp. 108-131).

[48] Pubblicata a soli cinque giorni dalla morte di Alberto Cantoni, la prima puntata de *Il fu Mattia Pascal* («Nuova Antologia», 16 aprile 1904) non poteva recare traccia della dedica, che Pirandello però provvide a introdurre tempestivamente nell'edizione del romanzo in volume realizzata dalla «Biblioteca della Nuova Antologia» in quello stesso 1904 (il volume era sul mercato già nell'ottobre, come desumibile da una nota con cui, nel numero del 1° novembre 1904, la rivista ne pubblicizzava la vendita). La dedica, pur vibrando di persuasa commozione («Alla cara memoria di Alberto Cantoni, *maestro dell'umorismo*, questo libro ch'egli aspettava e non poté leggere», il corsivo è mio), fu rimossa già nella successiva edizione del romanzo (Milano, Treves, 1910): se il dato è senz'altro riconducibile al fatto che «evidentemente si era placata la reazione emotiva per la scomparsa dello scrittore mantovano» (A.M. MUTTERLE, *Introduzione*, in L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Torino, Edisco, 1995, p. 30), è d'altro canto anche sintomatico di un venir meno della pertinenza tattica, per così dire, delle dedica stessa, una volta assunta, di fatto, l'eredità di 'caposcuola' dell'umorismo che aveva voluto riconoscere al Cantoni (sicché, la rimozione della dedica nell'edizione Treves appare in qualche modo del tutto speculare al fatto che la pubblicazione, due anni prima, de *L'Umorismo* fosse suggellata dalla dedica alla «buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario»).

ROBERTO SALSANO

PIRANDELLO CRITICO DI ALBERTO CANTONI. SCRITTURA UMORISTICA TRA PENSIERO E FANTASIA

L'interna vitalità artistica della scrittura letteraria di Alberto Cantoni ha un riscontro di eccezionale rilievo storico e interpretativo nell'articolo *Alberto Cantoni* pubblicato da Pirandello in «Nuova Antologia» il 16 marzo 1905 e ristampato poi nel volume *Arte e scienza* con il titolo, significativo, *Un critico fantastico*. Se la ricchezza di senso d'un testo trova conferma dal suo essere disponibile a un'assunzione che ne attualizzi i significati adeguandoli ai modi della ricezione e nello stesso tempo raccordandoli a una contestualità originaria, questo è il caso del saggio in questione. L'alone critico-fantastico nel quale il saggista ritrova lo specifico artistico cantoniano figura, per qualche aspetto, come un elemento di precomprensione che, mentre si accompagna a un'ermeneutica scrupolosamente attenta al dato oggettivo, attesta anche la capacità di proiezione del gusto e della sensibilità pirandelliani nel gusto e nella sensibilità dell'autore mantovano. Che quell'alone critico fantastico sia, in certa misura, motivo di precomprensione, lo insinuano certi modi di accostamento di Pirandello all'opera dello scrittore. L'apertura del saggio, riportando in un sottile spirito umoristico e immaginativo l'aneddoto metaforico degli occhiali ridicolmente assunti come responsabili del vedere da chi non ha propria vista, a riprova del principio che condanna l'imitazione nell'arte, è già inscritta, essa stessa, in un andamento di novellismo critico, di elaborazione, dunque, personalmente critico-fantastica, è già partecipe, insomma, di certi connotati che l'argomentazione successiva del discorso valorizzerà nell'autore studiato, ed è quasi il preannuncio di quell'accostamento puntuale e sintonizzato alla scrittura di Cantoni che all'inizio di un primo deciso affondo sulla sua opera si attua attraverso il confluire delle istanze critico-discorsive direttamente nella citazione testuale di un brano, tratto da *Scaricalasino*, nel quale una fanciulla servetta, Domenichina, impersona la verità. Non appena Pirandello ricorda il nome di questo personaggio, un dialogo tra esso e gli altri personaggi, trascritto tal quale si trova nella pagina dello scrittore, gli prende la mano, senza passaggi esplicativi che non siano la semplice menzione di quel nome subito rivivente, insieme alla creatura designata, con tutte le implicazioni d'una esemplarità ideale e poetica. Ma c'è di più. Una concreta figura di personaggio cantoniano sembra vivifichi, dall'interno, il discorso elaborato *pro domo sua* dal-

l'Agrigentino. Nel delineare il prototipo dell'atteggiamento umoristico, Pirandello accenna a un personaggio in continuo conflitto con se stesso, a un «uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce».[1] Non è questi, ci chiediamo, un po' il doppio del protagonista dell'*Altalena delle antipatie?* E a conferma, se vogliamo, di suggestioni incrociate, sta il fatto che, poco appresso, proprio riguardo all'*Altalena*, Pirandello parla di complicazioni, di conflitti sentimentali che indispettivano Cantoni, usando lo stesso termine, indispettire, usato per lo stato d'animo dell'umorista-tipo come egli, nel medesimo saggio sullo scrittore mantovano, lo tratteggia in generale. Ancor più fa testo l'immagine dell'erma bifronte, adoperata da Pirandello per spiegare lo stereotipo umoristico, simile, per lo spiccato dualismo figurale, a quell'immagine dell'umorista moderno che il Cantoni in ***Humour classico e moderno*** ci prospetta attraverso l'esempio di un tizio il quale «a sinistra piangeva la morta e a destra faceva l'occhietto alla viva».[2] Non è un caso, poi, che il personaggio Domenichina attiri, subito, l'estro critico e fantastico pirandelliano. Cantoni, infatti, rientra nei codici estetici e culturali del suo interprete per l'ancoraggio della seduzione fantastica a una viva istanza etica e intellettuale di ricerca della verità, verità contro le ipocrisie proprio come quella simboleggiata da Domenichina. Ma, posto che il saggista, leggendo e giudicando l'autore, facendo a meno di quegli occhiali metaforici di cui parla all'inizio, mette in atto una fenomenologia ermeneutica fondata sull'incontro, più che sulla omologazione, di orizzonti, quali sono, e quale incidenza possono avere, a conferma di modalità proprie di questo incontro, le valenze ideologiche ed estetiche di un criticismo fantastico rispettivamente in Cantoni scrittore e nella lettura che ne fa Pirandello fervida di una messa a fuoco di motivi fruibili, per certi versi, dalla propria prospettiva di poetica?

All'inizio del saggio pirandelliano troviamo una definizione dell'originalità di Cantoni in modi che lasceranno il posto, nel corso del saggio medesimo, ad argomentazioni ben più articolate e originali di giudizio, ma per ora abbastanza rigidi, quasi assiomatici. Pirandello afferma che un binomio sostiene dalle fondamenta la scrittura del suo autore: critica e carattere. Dire che la componente fantastica dell'arte trova presuppo-

---

[1] L. PIRANDELLO, *Saggi critici*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1939, p. 410.

[2] *Cantoni*, a cura di R. Bacchelli, Milano, Garzanti, 1953, p. 595

sti del genere, significa riconoscere che un certo retroterra culturale e letterario vi fa da sponda. Nell'indicazione di critica e carattere messi come in endiadi possono riflettersi riferimenti abbastanza tradizionali: non tanto la messa in rilievo d'un'oscillazione o d'una dialettica sbrigliate tra realismo e idealismo, storicità ed evasione, che connotano una via maestra transitante dalla Scapigliatura verso le inquiete forme del soggettivismo e del decadentismo, quanto l'adattamento tipico, al nuovo e alla modernità, di certa cultura letteraria conciliante il momento intellettuale e investigativo del naturalismo con istanze d'un'estetica legata alla forma e alla trasfigurazione creativa del dato naturale secondo una linea che tocca un De Sanctis dell'ultima maniera o un Capuana resosi moderato nei confronti del naturalismo più di punta. Del resto naturalismo e verismo fanno parte di una formazione che interessa tanto Cantoni quanto Pirandello. Un saggio che espone un ambito teorico e artistico di tal genere si trova in *Per l'arte* di Capuana, il maestro di Pirandello ai suoi esordi narrativi. Nel dialogo fra due personaggi, anche qui, dunque, ricorrendosi a una proposizione teorica e critica animata da modelli drammatico-novellistici, sia pur a livello schematico e meramente funzionale, il portavoce di Capuana sostiene che i romanzieri moderni, ovverosia quegli scrittori che si ispirano ai naturalisti francesi, non devono derogare al principio dell'invenzione per restar fedeli al loro programma artistico. Dopo aver sottolineato una prerogativa che risulta connotato costitutivo della prospettiva estetica e culturale del naturalismo e del verismo, e cioè la debita e preliminare attenzione, da parte dello scrittore, ai dati del mondo reale osservati fino a tal punto di scrupolo documentario da doverne prendere nota: «Il romanziere, il novelliere, guarda di qua e di là, osserva, prende nota»,[3] l'*alter ego* di Capuana venendo al problema dell'invenzione perora in favore dei naturalisti e veristi i quali, secondo lui, inventano e creano sulla scorta del vero ma in modi che richiamano direttamente l'immaginazione e la fantasia:

> Inventano, creano, signori belli! Tutto quel materiale accumulato è roba morta. Voi, io, il più stupido dei contadini, di codesta roba morta ne abbiamo tutti in testa forse assai più di qualche gran romanziere, e potremmo dargli elementi per ben cinquanta volumi. Che è per questo? Noi non li scriveremo mai; e se tenteremo di scriverli, faremo tutto quel che ci parrà, ma non già un'opera d'arte, se non avremo la fantasia, l'immaginazione che dovrà dar vita nuova alla materia raccolta.[4]

---

[3] L. CAPUANA, *Per l'arte*, a cura di R. Scrivano, Napoli, ESI, 1994, p. 43.

[4] *Ivi*, p. 44.

Lo scritto di Capuana, risalente ai primi anni ottanta, edito precisamente il 14 dicembre 1884 sul «Fanfulla della domenica» col titolo *Fantasia e immaginazione* e il 1885 in volume, precede di poco il cantoniano *Demonio dello stile*, uscito presso Barbèra nel 1887. In questo trattato a forma di novella Cantoni non è troppo distante dalle posizioni suddette di Capuana intese almeno quali generali petizioni di principio, ma certo rimarca, nello specifico, non secondarie differenze. Innanzitutto egli si accosta all'arte con un approccio più fantasioso e brillante che non si identifica in funzione meramente decorativa. La natura della sua fantasia critica, poi, maggiormente predisposta alle istanze della poetica in atto che a quelle del programma, mostra la sensibilità sperimentale d'una letteratura che riflettendo su se stessa anticipa, almeno *in nuce*, il postulato metaletterario di un universo mentale nel Novecento approdante a un livello di autocoscienza relativistica e anche, in certa misura, autoironica, ciò da cui il teorico di Mineo è ben più lontano. Se poi Capuana, come si mostra nel saggio citato, tratta il tema del vero artistico da un punto di vista individuante quella che potremmo definire forma del contenuto, distanziandosi, certo, da uno Zola, un analogo punto di vista in Cantoni si rafforza, si complica e internamente si dialettizza per una duttilità peculiare di *forma mentis* allettata da una visione cangiante e ricca di sfumature. Il modo dell'arte è formulato dal Mantovano in un equilibrio tra forma e contenuto più dinamico, complicato e imponderabile che nella prospettiva capuaniana, là dove non solo la forma è, in buona parte, personalismo di invenzione e creazione originariamente soggettiva e vocazionale, ma, quanto al contenuto, in esso medesimo, e qui ci si avvicina al Pirandello emblematicamente consapevole della crisi oggettiva del naturalismo, i livelli del vero sono sottoposti a una potenzialità, scarsamente frenata, di destrutturazione. Stando alla prospettiva teorica di Cantoni e, meglio, alla sensibilità letteraria che la identifica sul piano immaginativo e fantastico, la sua visione artistica del mondo si dispiega, variando il segno compositivo della prospettiva poetica, nella flessibilità spiccata, tanto d'una resa stilistica connessa indefinitamente con l'esprimersi inclassificabile e autentico dell'io, quanto d'un'oggettività rappresentativa connessa a un'apparenza disomogenea, frammentaria, non più monolitica, del reale, in una tendenziale confusione di termini che apre la via a un gioco singolarmente intenso di alternative, in cui si può far corpo col mondo e insieme sfuggirgli per i meandri d'un soggettivismo bizzarro e sofferto.

Cinque abbozzi novellistici contenuti nel *Demonio dello stile* rendono conto d'un'acuta vocazione a percepire il rovesciamento o la possibilità di rovesciamento che caratterizza l'ordito *in fieri* di trame

narrative prospettate come un orizzonte di sperimentazione dentro il quale il soggetto si misura, drammaticamente, con l'alterità, alterità insita nella scrittura, alterità del mondo. Ora, nonostante a monte della speculazione esibita in questo trattatello ci sia un sistema consolidato di riflessioni e di gusto intorno allo stile, poiché le trame narrative degli abbozzi poste a canovaccio si costituiscono, essenzialmente, nell'atto della loro prospettata formalizzazione, al di là, dunque, del confronto con modelli precostituiti, confronto indispensabile alla natura stessa della identificazione di uno stile, non si può parlare di una mentalità stilisticamente normativa. Il nucleo di razionalità e dimostratività della immaginosa e inventiva esposizione cantoniana diventa, allora, immediatamente, il suo potenziale creativo-operativo mettendo in crisi ogni riferimento a una retorica come apparato linguistico-argomentativo sedimentato, capace di garantire, per la sua comprovata funzione, la persuasività e la sensatezza, oltre che l'appetibilità estetica, del reale rappresentato. Ma, così, lungi dal trascendersi in categoria ideale, la fantasia critica cantoniana si amalgama alla sperimentazione e al suo inevitabile margine nichilistico consistente nella progettualità che elude predeterminazioni e fondamenti costituiti, si apparenta dunque alla tensione propria di scrittori irregolari, se non antiletterari, pur in un modo tutto suo e nel quadro di un'opzione ufficiale che non contrasta con la funzione storica e pedagogica della tradizione.

Se gli abbozzi novellistici del *Demonio dello stile* sono un esempio in atto di soggettività inquieta e non lineare che pervade e personalizza l'esposizione d'un pensiero incanalato con risvolti tortuosi fra petizione di originalità e buon senso critico, l'incontro tra fantasia e pensiero si innesta anche in novelle che non essendo occupate in maniera dominante dalla teoria letteraria in quanto stilistica, sono interessate in altro modo alla letteratura, e cioè in novelle dove si evidenziano i temi della letteratura soprattutto sotto l'aspetto specifico dei rapporti tra modernità e tradizione, vedi *Scaricalasino*, o della letteratura in generale, vedi *Pietro e Paola* in cui si sviluppa fra l'altro anche una tematica specifica di genere, sulla scrittura al femminile. In altri testi, i risultati di un connubio fra pensiero e immaginazione nella cornice d'una cosiddetta critica fantastica appaiono anche più promettenti rispetto a *Il demonio dello stile*. In *Scaricalasino*, in *Humour classico e moderno*, in *Pietro e Paola*, poi, dove lo spunto teorico letterario rientra, pur non uniformemente, nelle proiezioni narrative e fantastiche del racconto, possiamo trovare espressioni dal punto di vista artistico particolarmente compiute nel senso tanto della vivacità di caratteri quanto di particolarizzazioni rappresentative che sono, per forza allusiva o visceralità analitico-scom-

positiva, sulla via d'una stilizzazione umoristico-grottesca.[5]

Humour classico e moderno mette in moto una fantasia che, in accordo con un progetto di argomentazione teorica, si esplica come immaginazione ritrattistica dotata di notevole forza individualizzante e insieme deformante mediante immaginose figurazioni espresse dai discorsi di due personificati umorismi, essi stessi persone drammatiche e ritratti umani per certi versi tipici e compiuti. Tuttavia non è il disegno a tutto tondo che esaurisce le istanze immaginativo-fantastiche del personaggio. E quel che serpeggia come anima vivificante di una forma interna sottesa al racconto, è il senso quasi d'un'eccedenza che mette in forse i confini ritrattistici e drammatici della coesione narrativa, in corrispondenza a un'eccedenza intellettuale della propositività teorica che accumula, ramifica, distingue impressioni, ipotesi, congetture, sotto la pressione di un sempre teso *élan vital*. Nella sua struttura elementare la novella intende raccontare fatti ai quali hanno partecipato due personaggi emblemi di due diversi umorismi, fatti osservati durante un viaggio nel paese di Clusone. La raccolta di dati locali, in un ambiente di provincia, ben rappresenta il sostrato veristico-naturalistico della cornice letteraria nella quale si inscrive la novella. Il testo narrativo dovrebbe rendere quanto è stato raccolto nelle strade di paese un po' come in *L'amante di Gramigna* si suppone che la storia sia il rendiconto di quanto raccolto sui viottoli di campagna. Senonché l'ordito della novella di Cantoni tende a frantumare la propria trama sia perché si tratta non di un unico soggetto narrativo, ma di un florilegio di fatti visti e commentati e collegati in tale solidarietà fra descrizione e commento che il *pattern* naturalistico del fatto viene smentito dall'emergenza dello statuto discorsivo, sia perché questi fatti cambiano registro nell'equilibrio delle loro componenti: ora sono più totalmente estroflessi in immaginazione, ora più in racconto, come nel caso di un certo tipo, sui cinquant'anni, incontrato all'Albergo Reale, che diventa protagonista di una sua storia di furbizia e di scacco matto ai danni delle donne ricche e credulone, sia perché la composizione generale, costruita sulla falsariga di racconto, dramma e disquisizione teorica, si intreccia, frantumandolo, con lo schema delle storie particolari, come là dove, anticipandosi l'epilogo, il dialogo viene interrotto da un evento esplicitamente definito straordinario, capace di rovesciare ogni centralità e uniformità di filo conduttore.

Quanto alla proposizione ideologica sottesa alle ragionanti fantasie

---

[5] Per una mia visione complessiva e articolata di Cantoni narratore rimando a R. SALSANO, *Uno sguardo dal retroscena. Sulla narrativa di Alberto Cantoni*, Roma, Bulzoni, 2003.

di *Humour classico e moderno*, essa si delinea con certa puntualità nell'articolata, per quanto un po' approssimativa, dialettica che dovrebbe congiungere l'umore antico con l'umore moderno in un umore futuro partecipe di entrambi e superiore a entrambi, nei modi critico-fantastici della premonizione d'un modello avvenire che dia corpo e immanenza a una metafisica moderna, ma anche nei modi, etico-ideologici, d'uno storicismo che però sempre o in ultima istanza si riannoda a una visione metastorica riportando l'umorismo a occasioni eterne dell'uomo, al di là delle epoche onde perfino Caino appare, in quest'ottica, umorista. Anche il pirandelliano saggio sull'umorismo intenderà l'umorismo come fenomeno universale, non collegato a questa o a quella epoca storica. Tuttavia Cantoni mescola, in *Humour classico e moderno*, metastoria e suo inveramento fantastico a una più puntuale storicità quando guarda all'urgenza di una letteratura percepita soprattutto agli esordi di importanti rivolgimenti. Consapevole che il comico-grottesco è una faccia emergente del proprio tempo, ne definisce con precisione cronachistica immagine e stile, mettendolo, per di più, in prospettiva, alle soglie di un futuro intravisto e tuttavia immerso in una formula approssimativa se è vero che non rimane, del discorso novellistico, che la forza allusiva delle immagini e delle intuizioni espresse in figure e frammenti di visioni, più che la definitezza d'un teorema. A quest'ultimo riguardo bisogna dire che il racconto sui due umorismi rimane, nel finale, aperto e inconciliato fra le diverse posizioni espresse, nonostante la maggiore approvazione che sembra ottenere il sostenitore del classicicismo, ed è quasi naturale che rimanga inconciliato e aperto un discorso che pretende criticare la poetica moderna per bocca di un oppositore che avverte, riflettendo l'*animus* di Cantoni stesso, tutto il disagio e la irreversibilità della crisi storica della propria 'parte' e che diventa stereotipo fantastico, non meno del suo rivale modernista, di una coscienza storica della transizione.

Ora, posto che una testualità contrassegnata dall'apertura del senso sia appannaggio tipico dell'arte di Cantoni nella sua *facies* critico-fantastica, secondo quanto non solo *Humour classico e moderno* ma tanti altri suoi esempi narrativi possono rivelare, come vi si accosta il Pirandello del saggio *Un critico fantastico*?

A questa temperie più discosta dai modelli tradizionali si protende l'analisi pirandelliana in un processo di approfondimento interpretativo che ridimensiona, o, almeno, affievolisce, l'impostazione critica nettamente legata al paradigma estetico del carattere. Ai tratti d'una lettura di Cantoni che può definirsi realistico-impressionistica, intenta a rilevare soprattutto, nei testi del mantovano, la concretezza e vitalità rappresentative, e che pur non viene smentita e riemerge, senza d'altra

parte derogare al giudizio complessivamente umoristico coinvolgente tutto l'autore, in certe notazioni riguardanti *L'illustrissimo*, si alterna, una volta stabilito che lo «sdoppiamento» di cui pur «soffriva moltissimo» Cantoni è centrale nella di lui «concezione artistica», un aspetto di lettura un po' diverso, più sottile e intimamente corrispondente alla direzione più tipica del mondo etico-intellettuale dello stesso Pirandello, soggettivamente impegnata nel cogliere certi movimenti di pensiero, di struttura compositiva, di risvolti ideologici ed esistenziali, che rappresentano una prospettiva, l'orientarsi d'una scrittura, verso quell''altro' o quell''oltre' che trasgrediscono il modello d'una mimèsi semplicemente trasparente e ingenua. Ecco allora mostrarsi, allo sguardo pirandelliano, dalle pagine di Cantoni, soprattutto da quelle di *Un re umorista*, come qualcosa di massimamente significativo, l'entità di un dissidio di pensiero e di spirito, la 'parte' che l'uomo, tanto più se re, gioca nella società, la relatività della coscienza e dei giudizi sull'identità personale, infine, sottesa agli stessi tortuosi dinamismi della scrittura umoristica, la chiave del rovesciamento e del grottesco. Quando, insomma, la fantasia intravista da Pirandello in Cantoni non è solo vivezza di carattere, ma rovesciamento umoristico, quando cioè la critica pirandelliana supera i limiti d'una formazione culturale che lo riannoda a un Capuana o a un De Sanctis realista, si apre la possibilità di un livello di comparazione non solo più strutturalmente problematico tra il fantastico cantoniano e il fantastico pirandelliano ma anche più moderno in senso novecentista. Del resto, dentro il *corpus* narrativo di Cantoni, a fornire le ipotesi più interessanti di anticipazioni o confronti fra la di lui arte e quella di Pirandello, si apre una ricca fenomenologia dell''oltre' incardinata in una testualità ove l'indirizzo dominante è enucleabile dall'interno d'una poetica che misurandosi sul reale e tuttavia sostenendo una certa compattezza formulistica e sovrastrutturale, fornisce una base ideale per far risaltare pensiero e figurazioni in termini di allegoricità. Il registro allegorico rinsalda la prospettiva ideologica e artistica, né c'è da meravigliarsi che la prospettiva diventi un basilare connotato di orientamento compositivo sia in Cantoni che in Pirandello, in entrambi la visione universale del mondo impregnando, *mutatis mutandis*, un modello di creatività, direbbe l'Agrigentino, propria di scrittori filosofi più che storici.

In conclusione, se guardiamo all'arte cantoniana in ciò che più la caratterizza nei suoi aspetti di critica fantastica, rovesciamento e allegoria appaiono i cardini di un indirizzo già postveristico entro il quale essa si può inserire per la tensione a un linguaggio non letterale e la coscienza di un punto di vista che relativizza sempre l'apparente coerenza del discorso razionale, con l'esito d'una lucidità ironica precariamente dis-

simulata dalla compostezza espressiva e logico-formale che solo entro certi gradi distanzia la prosa da certi orizzonti della Scapigliatura o della modernità espressionista. Più in particolare, rovesciamento e allegoria possono rientrare nel canone di un'ermeneutica ove il comprendere e l'essere si avvincano reciprocamente attraverso il linguaggio che diventa linguaggio dell'altro o dell'oltre, d'un 'nuovo' pur sempre avvinto a un legame con la tradizione o, in un raggio più vasto, all'eterna natura dell'umano che proprio una prospettiva di segno e di spirito ermeneutica accordava alle intime corde di un intellettuale ebreo, tanto spesso rivolto alle fonti remote della Bibbia, tanto sollecitato a una visione universalistica di passato e presente in contrappunto alla piccolezza quotidiana e assorbente del contemporaneo vivere borghese, al suo necessario ricorrere al buon senso sotto la sferza d'una sofferenza che serpeggia tra enigmi conoscitivi ed etici.

Cantoni guarda alla realtà ed esprime la realtà attraverso il filtro di un catalizzatore inventivo ed espressivo continuamente teso fra composizione e ricomposizione degli elementi messi in gioco, tra la trasparenza razionale della parola e l'opacità dei suoi riboboli ironici, umoristici, metaforici. Direi anzi che le sue oscillazioni prospettiche tra gioco e polemica intellettuale, scrittura come finzione e tendenza autobiografica, sollecitandolo alla ricerca perpetua di spiegazioni che non si contentano di se stesse, alla pratica del sospetto come radicalismo intellettuale e denudamento etico, lo collocano, al di là anche, per singolarità di profilo, di un inserimento storico preciso fra scrittori irregolari e malessere esistenziale di fine secolo, sulla soglia di un'intuizione, pur ancora vaga e virtuale, di nichilismo. Ma, a questo punto, e sotto questo riguardo, si richiede un ulteriore confronto, non certo meramente sovrappositivo, tra la prospettiva critico-fantastica di Cantoni e la prospettiva critico fantastica dell'Agrigentino.

Cantoni si avvicina, nei suoi scarti immaginativi dal reale naturalistico, agli scarti impliciti nel pirandelliano sentimento del negativo mediante una prospettiva umoristica che tuttavia riconduce, pur sempre, sia pure in un nesso di confluenza con l'imprevedibile fluido del reale e della storia, alle facoltà di un soggetto il quale razionalmente controlla, in ultima istanza, la scena del vero. Il mancato ingresso nell'espressionismo, se non genericamente ideativo e compositivo, linguistico, ne è una parziale riprova. Quanto, poi, di sentimento del contrario si ravvisi in Cantoni, esso è in parte collegato alle vicende di un io ancor troppo intellettualistico e pedagogico, un io che, stando a *Humour classico e moderno*, si proietta nella critica con una tensione di ragionamento e di analisi almeno altrettanto evidente nei suoi procedimenti logici astratti

quanto l'accentuazione figurativa e drammatica mossa e bizzarra di tratti fisici e situazioni che dell'umorismo, vecchio e nuovo, sarebbero l'esemplificazione animata. Pirandello incanalerà il paradigma di una fantasia insita nel sentimento del contrario in contesti ove lo scarto, incluso nel contrario, appare di natura ben più eversiva sia per la rappresentanza, tanto più profonda, delle contraddizioni in cui il reale stesso viene visualizzato, sia perché il contrario assorbe una drammatizzazione che elude il paternalismo di una proiezione dell'io, di una veduta dall'alto, per quanto intelligente e demistificante, sulle cose. Il 'contrario' pirandelliano, nella teoria come nella pratica che dalla narrativa porta al teatro, ben più che il 'contrario' accennato sulla tangente della visione cantoniana, implica un andare, oltre, a fondo, nel cuore stesso delle cose, e di lì, sorpassarle. Giacomo Debenedetti a proposito di *Il fu Mattia Pascal*, la cui edizione del 1904 è quasi contemporanea al saggio pirandelliano su Cantoni, ha potuto qualificare il realismo positivistico residuale del romanzo come metafora di un senso profondo che porta all'intuizione, non ancora matura e compiuta, dell''oltre'.[6] Al paragone, è certamente più dubbio considerare il realismo cantoniano come espressione di un 'oltre', senza vedervi, almeno in certa misura, l'equivalente di una curiosità effettivamente realistica, curiosità, cioè, del fatto in quanto tale, e una classificazione del fatto stesso su base razionale e legale. Eppure non mancano occasioni in cui la fantasia del Mantovano, così densa di umori critici e intellettuali, si commuta piuttosto in fantasia epifanica, ad esempio quando in *Un re umorista* il protagonista fanciullo *alter ego* dello scrittore improvvisamente è sbalordito dall'apparire della fanciulla amata nei modi di Eboli o Chimene, apparizione quasi istantanea che quasi magica, come da una sfera posta in un al di là, lo sconvolge radicalmente, additando uno scambio analogico tra donna e attrice, tra vita e commedia. Cantoni in questi casi, precedendo Pirandello, più di lui alle origini storiche d'un processo tardoottocentesco di larga portata evolutiva, è già, a suo modo, andato verso un 'oltre', pur partendo dalla visuale eccentrica, dall'attrazione di un'alterità.

In definitiva, il dettato narrativo cantoniano si oppone, sia pur con vari esiti e gradazioni, alla letteralità d'una prosa descrittiva e mimetica, e l'avervi individuato, da parte di Pirandello, un tasso di convergenza tra critica e fantasia, conferma una tendenziale *liaison* che fra vecchie e nuove forme letterarie si può stabilire nel segno, proprio, di una crisi dell'assolutezza imitativa. Se poi si contrappongono, al di là del fon-

---

[6] G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, p. 309.

do comune, la metonimia e la metafora sulla base di divergenti profili poetico-compositivi ai quali facciano da paradigma, c'è da chiedersi quanto lo scrittore di Pomponesco contemperi già, magari saltuariamente, una dinamica di scrittura assimilabile al modello intellettuale-realistico della metonimia a una dinamica di scrittura approssimata al modello intuitivo-simbolico della metafora, per un incipiente scivolare del suo discorso letterario articolato nel senso della contiguità semantica propria del pensiero argomentativo verso l'andamento artistico-fantastico di più moderne e novecentesche verticalizzazioni, proprie dell'intuizione analogica, sull'esistente e sul suo *quid* ineffabile.

ALBERTO JORI

L'EBRAISMO DI ALBERTO CANTONI

Al Privatdozent dottor Matthias Morgenstern,
Direttore dell'Institutum Judaicum
dell'Università di Tubinga,
con sincera amicizia, profonda stima
e viva riconoscenza

INTRODUZIONE*

Le dotte relazioni che si sono succedute in questa giornata di studio su Alberto Cantoni hanno magistralmente illustrato vari aspetti centrali dell'arte e della personalità dello scrittore. Per completare il ritratto di una figura tanto complessa e, anzi, affascinante, è tuttavia opportuno mettere in luce un ulteriore elemento che, se a una lettura superficiale può sembrare marginale, costituisce in realtà una tessera determinante del mosaico: mi riferisco all'ebraismo di Cantoni.[1]

1. DUE FORME 'POLARI' DI EBRAISMO: I CANTONI E GLI ERRERA

Nella fase storica in cui si svolge l'esistenza dello scrittore di Pomponesco, l'ebraismo italiano costituisce già una realtà fortemente composita e stratificata. Tale molteplicità – non solo sociologica, ma anche culturale – di componenti, trova una trascrizione emblematica nelle radici familiari medesime di Cantoni.

Il padre dello scrittore, Israele, nato nel 1805, faceva parte della numerosa comunità ebraica che animava la florida vita economica del

---

* Mi sia consentito di ringraziare, in primo luogo, il professor Claudio Gallico, Presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana, cui devo l'onore dell'invito a quest'importante convegno su Alberto Cantoni. Desidero altresì esprimere la più viva gratitudine a monsignor Roberto Brunelli, che per primo mi ha avvicinato, con le sue magistrali lezioni di letteratura italiana, alla figura e all'opera dello scrittore di Pomponesco. Infine, ringrazio la signora Viviana Rebonato, segretaria dell'Accademia Nazionale Virgiliana, per la pazienza e la cortese disponibilità.

[1] Sul tema si veda anche A. Jori, *Identità ebraica e sionismo nello scrittore Alberto Cantoni (1841-1904)*, con prefazione di C. Gallico e postfazione di W. Bergmann, Firenze, Giuntina, 2004.

Viadanese, in terra mantovana. Israele Cantoni si era 'fatto da sé' – oggi lo si definirebbe un *self-made man* –: commerciante di grano e di bestiame, grazie a un indubbio talento per gli affari era riuscito a diventare uno dei maggiori proprietari terrieri della zona. Un uomo, dunque, che ci si può agevolmente immaginare abile, intraprendente, esigente con se stesso e con gli altri; dotato, inoltre, d'una volontà ferrea. Al tempo stesso, risulta ch'era quanto mai ligio alla fede e alle tradizioni ebraiche, come pure estremamente sensibile alle esigenze dei miseri. Infatti, nello spirito della tradizionale filantropia ebraica, Israele Cantoni si segnalò anche per le sue numerose iniziative benefiche.

Di tutt'altra natura il *milieu* ebraico dal quale proveniva la madre dello scrittore, Anna Errera, andata diciassettenne in sposa al trentatreenne Israele e destinata a spegnersi nel 1853, a soli 32 anni, minata dalla tubercolosi, dopo aver messo al mondo cinque figli (il maggiore dei quali era proprio il futuro scrittore). Anna discendeva da una delle famiglie più ragguardevoli della comunità ebraica veneziana: suo padre Abramo fu, tra l'altro, stretto collaboratore di Daniele Manin nell'epoca gloriosa della Repubblica di San Marco.

Mentre dunque nella figura del padre le radici ebraiche dello scrittore esibiscono un carattere nettamente 'locale', arricchendosi in pari tempo d'un saporoso richiamo alle attività rurali, il retaggio materno va declinando l'ebraismo nelle forme squisite di un aristocratico cosmopolitismo e d'una marcata familiarità con la sfera dell'alta cultura. Da un lato, così, c'imbattiamo in una figura paterna forte, esigente, austera pur se non arcigna: Israele Cantoni, un patriarca che ben conosce le campagne della Bassa e quivi sa muoversi con disinvoltura e profitto. La sua presenza affiancherà a lungo Alberto Cantoni, fin negli anni della prima maturità dello scrittore.[2] Dall'altro lato, intravediamo l'esile profilo di una madre cólta e d'intelligenza vivace, ma destinata a mancare troppo presto (quando muore, Alberto ha solo dodici anni): una madre il cui nome stesso richiama una rete elitaria di parentele e relazioni, una dovizia di stimoli culturali, un'atmosfera brillante e internazionale. È senza dubbio alla madre che va fatta risalire la decisione di far frequentare al piccolo Alberto Cantoni le scuole veneziane. Ed è significativo il fatto che alla morte di lei il futuro scrittore abbia bruscamente abbandonato Venezia e, in pari tempo, gli studi, dopo aver conseguito appena la licenza elementare, senza più preoccuparsi di seguire un normale *iter* scolastico.

---

[2] Israele Cantoni morrà infatti ottantenne nel 1885.

2. IL VERSANTE 'BIBLICO-PATRIARCALE' DI ALBERTO CANTONI

Per quel che concerne il contesto storico, va tenuto presente che lo scrittore nacque nel 1841, dunque pochi anni prima della proclamazione dello Statuto Albertino che sancì, per il Regno di Sardegna e poi via via per le regioni italiane annesse al regno sabaudo, l'eguaglianza civile degli ebrei, fino allora pesantemente discriminati.[3]

Gli anni della giovinezza e della maturità di Cantoni coincidono, poi, con le varie fasi del Risorgimento e, in parallelo, con il consolidarsi del processo di emancipazione degli ebrei italiani. Infine, lo scrittore muore nel 1904, quando in Europa, e soprattutto in Francia e in Germania, va affermandosi un nuovo, aggressivo antisemitismo, di carattere non più spiccatamente religioso, come quello 'tradizionale', bensì nazionalistico e razzista.[4]

L'interrogativo che ci si pone è allora il seguente: come ha vissuto Cantoni il proprio ebraismo – che a sua volta traeva alimento, come si è visto, da componenti distinte e pur complementari – nella complessa e travagliata fase storica che ha costituito lo sfondo della sua esistenza?

In sintesi, è legittimo affermare che lo scrittore ha affrontato i molteplici aspetti della propria identità ebraica in termini di profonda consapevolezza. Una constatazione siffatta s'impone già quando si consideri una dimensione – quella pragmatico-esistenziale – che, troppo spesso sottovalutata dagl'interpreti di Alberto Cantoni, è nondimeno essenziale per comprenderne la personalità. Il fatto che Cantoni dopo la morte

---

[3] Lo Statuto Albertino, così chiamato perché promulgato dal re Carlo Alberto, entrò in vigore il 4 marzo 1848 nel Regno di Sardegna; successivamente fu esteso ai territori annessi al Piemonte, e infine divenne la Costituzione del Regno d'Italia per effetto della legge n. 4.671 del 17 marzo 1861 (come tale rimase in vigore, pur se con modifiche sostanziali, fino all'instaurazione dell'ordinamento repubblicano dopo la Seconda Guerra Mondiale, allorché fu sostituito dalla Costituzione della Repubblica, entrata in vigore il 1° gennaio 1948). Composto di ottantaquattro capitoli, lo Statuto si apriva con un preambolo che lo definiva «legge fondamentale, perpetua e irrevocabile della monarchia». Le norme erano ordinate in nove sezioni: di particolare importanza, in rapporto allo *status* degli ebrei, la seconda sezione, dedicata ai diritti e ai doveri dei cittadini, nella quale era assicurato il principio dell'uguaglianza di tutti i cittadini (venivano inoltre garantiti la libertà personale e domiciliare, la libertà di stampa e il diritto di riunione). Sull'emancipazione degli ebrei in Italia, cfr. G. Fubini, *La condizione giuridica dell'Ebraismo italiano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974 (seconda ed. riveduta e ampliata: Torino, Rosemberg e Sellier, 1998); si vedano anche C. Roth, *The History of the Jews of Italy*, Philadelphia, Jewish Publ. Soc. of America, 1946 (rist.: Farnborough, Hants, Gregg Intern. Publ., 1969), pp. 474 sgg. (cap. X: *The Age of Emancipation*) e A. Milano, *Storia degli ebrei in Italia*, Torino, Einaudi, 1963 (*ivi* 1992[2]), pp. 358 sgg.

[4] Sui caratteri peculiari del nuovo antisemitismo, cfr. G.L. Mosse, *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'olocausto* (tit. orig.: *Toward the Final Solution. A History of European Racism*), Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 42 sgg.

della madre se ne sia andato da Venezia per rinserrarsi, quasi, nel 'nido' pomponescano, sembra attestare com'egli all'ebraismo cosmopolita che trovava espressione nel mondo elegante degli Errera preferisse l'ebraismo paterno, forse meno sofisticato ma non meno autentico, e manifestato nelle forme suggestive di antichi rituali.

Senza dubbio, negli anni successivi non mancarono i viaggi in Italia e all'estero, l'apprendimento delle lingue straniere, l'intenso scambio epistolare con scrittori e studiosi di vari paesi; tuttavia, Cantoni volle mantenere saldo il proprio ancoraggio a Pomponesco, la fedeltà alle sue campagne, alla sua gente. Senza volerci smarrire in sottili – e futili – analisi psicologiche, non abbiamo difficoltà a individuare almeno alcuni degli elementi in virtù dei quali la casa paterna e le terre della Bassa dovevano esercitare su di lui una forza d'attrazione quasi magnetica. Lungo tale via, scopriamo altresì l'importanza decisiva del ruolo che la cultura e la sensibilità ebraiche hanno svolto, nel conferire sostanza e plausibilità a tali elementi.

Risiedere a Pomponesco significò per lo scrittore accettare la sicurezza, la 'solidità' di un nucleo familiare dominato per lunghi anni dalla figura del padre. Qui, nella tranquillità operosa del vivere quotidiano scandito dal succedersi delle stagioni, dalla regolarità dei cicli lavorativi, il romanziere poteva apprezzare la schiettezza dei rapporti con i contadini e con la gente 'semplice': rapporti che, com'è noto, egli preferiva di gran lunga all'artificio delle relazioni cittadine e mondane. La decisione di risiedere quasi in permanenza nel paese natio sembra allora tradire, in certa misura, il desiderio di ricostituire per quanto possibile quella confortevole intimità familiare e al tempo stesso comunitaria, quel senso arcaico d'appartenenza, che l'abolizione delle misure tradizionali di discriminazione nei confronti degli ebrei aveva contribuito a dissolvere. Certo, in Cantoni non v'è – né può esservi – traccia alcuna di nostalgia per il 'piccolo mondo antico' e chiuso del ghetto; tuttavia affiora in lui l'aspirazione a quella maggiore autenticità e profondità di rapporti umani che in un passato non remoto, e non ancora sepolto nell'oblio, aveva contraddistinto l'esistenza delle comunità israelitiche.

Ma vivere a Pomponesco e amministrare i propri possedimenti significava per Cantoni anche altro. Qui lo scrittore trovava non solo la base materiale della propria esistenza di ricco proprietario terriero, ma anche il termine di riferimento d'un profondo senso di responsabilità, dalle matrici squisitamente etico-religiose. Alberto Cantoni non cercava pretesti di sorta per sottrarsi all'obbligo di amministrare direttamente i propri fondi: dimorando nelle proprie terre, vivendo accanto ai contadini, seguendo l'andamento dell'azienda, egli mostrava *in vivo* quale fosse non solo l'interesse, ma ancor prima il dovere morale di un proprietario

terriero. Quello stesso dovere su cui insiste nel romanzo *L'Illustrissimo*: l'opera, infatti, è anche una dura critica dell'assenteismo di tanti oziosi possidenti del tempo, i quali si limitavano a riscuotere i fitti delle proprie terre senza pensare minimamente ad amministrarle e, anzi, ritenevano più elegante ostentare disprezzo per il mondo contadino.

Nella sua visione essenzialmente patriarcale del ruolo del proprietario terriero, e nell'attività da lui dispiegata in conformità a tale visione, Alberto Cantoni si richiama senza dubbio a un modello concreto, quello del padre Israele. Al tempo stesso – proprio attraverso l'imitazione della figura e dell'agire paterni – egli dà attuazione a un modello comportamentale antichissimo, rappresentato a tutto tondo già nella *Bibbia* e sempre di nuovo riaffiorante nella storia plurimillenaria del popolo ebraico. Quale saggio e umano amministratore delle proprie terre e dei contadini che le lavorano, lo scrittore ripropone infatti l'archetipo schiettamente ebraico del pastore che segue con cura e passione il proprio gregge: il modello di Abramo, padre del suo popolo. Abitando la casa paterna, sorvegliando con scrupolo i lavori dell'azienda, provvedendo con affettuosa sollecitudine alle necessità di dipendenti e fittavoli, Alberto Cantoni aderisce così nei termini più fedeli alle radici remote e pur quanto mai vitali della propria fede e cultura, dalla quale attinge una visione eticamente ispirata e impegnativa dei rapporti umani, da opporre alla progressiva frantumazione delle relazioni sociali determinata dall'affermarsi della civiltà industriale.

3. AUTOCOSCIENZA EBRAICA E SIONISMO

Passando poi al versante della riflessione e della rielaborazione personale, che in uno scrittore e in un pensatore acuto e sensibile come Cantoni hanno, naturalmente, un'importanza centrale, si constata come, con il procedere degli anni – in significativa consonanza con altri illustri esponenti del mondo ebraico italiano ed europeo del tempo – il romanziere mantovano abbia teso a riappropriarsi della propria identità ebraica in forme di sempre maggiore consapevolezza e radicalità.

A tale riguardo, conviene richiamarsi innanzitutto a un importante documento, risalente all'ultimo anno di vita dello scrittore, ch'è attualmente conservato negli Archivi Sionisti Centrali di Gerusalemme. Si tratta di una lettera scritta il 16 marzo 1904 da Cantoni a Theodor Herzl, il fondatore del sionismo.[5]

---

[5] Theodor Herzl nacque a Budapest nel 1860 da una famiglia di ricchi negozianti ebrei. Trasferitosi a Vienna nel 1878, una volta conseguita la laurea in legge entrò nel giornalismo. Fu

Nella lettera,[6] lo scrittore di Pomponesco parla di un «librino» di cui a suo tempo ha inviato una copia al pubblicista ungherese, il quale sembra essersi espresso in termini lusinghieri sull'opera, che senza dubbio trattava il tema dell'ebraismo. Il titolo del 'librino' non è precisato da Cantoni; tuttavia – come abbiamo cercato di dimostrare in altra sede[7] – vari elementi inducono a ritenere che si tratti di una 'novella critica', dal titolo *Israele italiano*, che lo scrittore terminò il 1° gennaio 1903 e che fu pubblicata l'anno successivo dalla casa editrice Giunti Barbèra in un volume intitolato *Nel bel paese là...*[8]

---

corrispondente della viennese «Neue Freie Presse» da Parigi, dove seguì, dal 1891 al 1895, la vita parlamentare della Terza Repubblica. Gli sviluppi dell'affare Dreyfus (su cui cfr. nota 13 *infra*) convinsero il giovane, il quale fino allora era vissuto nel mondo degli ebrei 'assimilati' di Vienna, che si poteva risolvere la questione ebraica soltanto con la creazione di uno Stato ebraico indipendente. Herzl delineò i tratti di tale Stato in un'opera pubblicata a Vienna nel 1896, cui diede il titolo emblematico: *Der Judenstaat* (Lo Stato ebraico); *ivi*, appunto, prospettava un prossimo ritorno degli ebrei in Palestina (oppure in Argentina) quale tentativo radicale di «una soluzione moderna della questione ebraica». L'anno successivo diede vita all'Organizzazione Sionista Mondiale, il cui primo congresso si tenne a Basilea nei giorni 29-31 agosto 1897 (fu allora adottato il cosiddetto *Programma di Basilea*): a partire da questa data il sionismo divenne un interlocutore importante nella politica internazionale. Herzl intraprese altresì un'intensa attività diplomatica e politica, che lo portò a incontri personali con l'imperatore Guglielmo II, con il sultano Abdul Hamid, con Vittorio Emanuele III e soprattutto con personalità britanniche. Da queste ebbe l'offerta dell'Uganda (1903) come sede dello Stato ebraico; tuttavia tale offerta, alla quale egli non era inizialmente contrario, venne respinta dal VI Congresso Sionista (1903), e Herzl prese definitivamente posizione a favore della Palestina. In parallelo, sviluppò un'intensa attività pubblicistica sull'organo sionista «Die Welt», e anticipò in un romanzo, *Altneuland* (Antica nuova terra), del 1902, i caratteri del futuro Stato ebraico. Stroncato dal ritmo febbrile di lavoro, Herzl morì a soli 44 anni a Edlach, in Austria, nel 1904. Dopo la nascita dello Stato di Israele, i suoi resti vennero trasferiti a Gerusalemme, ove il 17 agosto 1949 furono tumulati con una solenne cerimonia su un'altura che porta il suo nome: Monte Herzl. Sul fondatore del sionismo si vedano: D. STEWART, *Theodor Herzl: Artist and Politician*, London, H. Hamilton, 1974 (London, Quartet, 1981[2]); A. BEIN, *Theodor Herzl. Biographie*, Frankfurt a.M., Ullstein, 1983 (ed. or.: Wien, Fiba-Verl., 1934); N.H. FINKELSTEIN, *Theodor Herzl*, New York, F. Watts, 1987; F. COEN, *Theodor Herzl: l'ultimo profeta di Israele e la nascita del sionismo*, Genova, Marietti, 1997 e R. ROBERTSON, *Theodor Herzl and the Origins of Zionism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.

[6] Il cui testo integrale è il seguente: «Mantova, 16 marzo 1904 / Illustre Signore e Correligionario / Vienna / La ringrazio della Sua bontà, e, se Ella non me lo vieta, Le spedirò fra qualche giorno una seconda copia del mio librino (col nome in bianco) perché Ella faccia grazia di passarlo a mio nome a qualche opportuno pubblicista, e tanto vale che sia ebreo o cristiano, perché, qui in Italia, oltre al plauso, ho ricevuto la sanzione della mia imparzialità da un prete educatore, da un vescovo cattolico, e da due rabbini. Questa sanzione si esprime mediante benedizioni. Niente meno. / Ho l'onore di dichiararmeLe, coll'alta stima che Le è dovuta / obbligatissimo, dev.mo / Alberto Cantoni».

[7] Cfr. A. JORI, *Il sionismo 'timido' di Alberto Cantoni. Un aspetto poco noto del pensiero dello scrittore mantovano*, «Civiltà Mantovana», N.s., 28-29, 1990, pp. 175-199.

[8] Il testo della novella è riprodotto in A. JORI, *Identità ebraica*, cit., alle pp. 29-39.

Israele italiano costituisce una delle opere più riuscite di Cantoni, per la singolare felicità d'ispirazione e, al tempo stesso, per l'estremo equilibrio concettuale e narrativo.[9] La struttura del racconto è, almeno in apparenza, assai semplice: si tratta di un dialogo tra due soli personaggi i quali si muovono su un prestigioso sfondo architettonico-urbanistico, quello della città di Mantova. Nel corso della loro giornata 'mantovana', i due – un giovane ebreo e un suo amico cristiano[10] – esaminano la condizione degli ebrei italiani all'inizio del Novecento. Attraverso il franco scambio di opinioni dei due amici, Cantoni ha modo di parlare senza reticenze anche dei difetti, veri o presunti, dei propri correligionari: in particolare, denunzia la perdita, presso molti ebrei italiani del tempo, di una precisa consapevolezza della propria identità etnico-religiosa.[11] A giudizio dello scrittore, una severa autocritica come quella da lui stesso abbozzata è necessaria e anzi urgente, perché solo in tal modo i suoi correligionari saranno in grado di far fronte alle accuse dirette da più parti contro di loro e pretestuosamente utilizzate per scatenare ignobili campagne diffamatorie e persecutorie. In proposito, il romanziere non trascura di mettere in rilievo l'assoluta inconsistenza dell'accusa che tra la fine dell'Ottocento e gl'inizi del nuovo secolo veniva rivolta con allarmante frequenza agli ebrei: questi erano incolpati dagli antisemiti di essere portatori di un insidioso 'virus' spirituale: lo 'spirito giudaico' – negatore per sua essenza di ogni positività e di qualsiasi forma creativa di cultura –, nella definizione della cui natura si facevano peraltro disinvoltamente rientrare gli atteggiamenti e i sistemi di pensiero più diversi e anzi opposti. Come constata amaramente il giovane ebreo del racconto: «Lo spirito giudaico è diventato assiomaticamente una specie di poliedro che può trovare solida base sopra tutte le sue faccie».[12]

---

[9] Per un'analisi puntuale della novella, cfr. *ivi*, pp. 49 sgg. (cap. IV).

[10] Il giovane ebreo (ma in parte anche il cristiano) va senza dubbio considerato il portavoce dell'autore. Sul raffinatissimo gioco di 'specchi' del quale Cantoni si avvaleva nelle sue opere per esprimere – e nel contempo dissimulare – le proprie idee e i propri umori, si veda quanto scrive Emilio Faccioli in *Mantova. Le Lettere*, III (*Fra Seicento e Settecento - Dal Risorgimento ai giorni nostri*), a cura di E. Faccioli, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la Storia di Mantova, 1963, pp. 377 sgg. (parte II, cap. III: *Alberto Cantoni*), in particolare alle pp. 391 sgg.

[11] Cfr. A. Jori, *Identità ebraica*, cit., pp. 59-60.

[12] Nello sviluppo del razzismo e dell'antisemitismo ottocenteschi – e nella parallela elaborazione del concetto di 'spirito giudaico' – due opere rivestono un'importanza fondamentale. La prima è l'*Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-55; Saggio sull'ineguaglianza delle razze umane) del conte Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882). L'autore sostiene la fondamentale disuguaglianza delle razze umane e la supremazia della razza 'ariana', la quale sarebbe l'unica autenti-

4 ALBERTO CANTONI: UN EBREO ITALIANO FRA INTEGRAZIONE E 'NUOVO' ANTISEMITISMO

Come mai – è legittimo domandarsi - una presa di posizione così esplicita sul tema dell'ebraismo, e, in parallelo, una denunzia tanto vigorosa dei pericoli innescati dal «novissimo antisemitismo», in un autore come Cantoni, solito prediligere, per contro, i toni sfumati e i riferimenti indiretti? Lo scrittore fornisce una traccia per rispondere all'interrogativo, richiamandosi espressamente, nel tessuto del racconto, all'affare Dreyfus e al significato traumatico che la vicenda ha avuto anche per gli ebrei italiani.[13] Sono, precisamente, la percezione dei rischi del presente e l'accorata previsione di quelli che riserva il futuro a indurre Cantoni a riflettere con sofferta intensità sulle forme di autodifesa cui gli ebrei devono ricorrere, se non intendono accettare quel ruolo di 'vittime sacrificali' al quale gli antisemiti vorrebbero condannarli. Nel contesto di tale riflessione, appaiono quanto mai significativi anche i cenni affioranti nella novella all'opera generosa di propaganda, organizzazione e aiuto materiale svolta dal movimento sionista fra la popolazione ebraica discriminata e perseguitata dell'Europa orientale.[14]

Tali cenni e la contemporanea lettera a Herzl – una lettera che fa riferimento, con ogni probabilità, precisamente a *Israele italiano* – rendono chiaro che Cantoni tra la fine dell'Ottocento e gl'inizi del Novecento si accosta agli ideali sionisti. Senza dubbio, il suo è un sionismo che potremmo definire 'timido', e la sua adesione al movimento fondato da Theodor Herzl rimane, in fondo, parziale. Lo scrittore sembra infatti

---

ca creatrice di cultura, laddove le altre non avrebbero alcuna autonomia culturale né energia creatrice. La seconda opera vide la luce qualche decennio dopo nella cerchia che ruotava a Bayreuth intorno a Richard Wagner: si tratta del libro *Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts* (1899; I fondamenti del XIX secolo) dello scrittore inglese naturalizzato tedesco Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), il quale aveva sposato la figlia del grande musicista. L'opera di Chamberlain, alla quale arrise immediatamente un enorme successo, segna il passaggio dal razzismo all'antisemitismo militante. L'autore afferma l'intima corrispondenza fra i caratteri razziali e quelli spirituali, e interpreta la storia come una lotta perenne tra le due uniche razze pure, quella germanica (alla quale attribuisce Gesù, il cristianesimo, Dante, etc.) e quella ebraica: la prima, erede della civiltà greco-romana, è portatrice dell'elemento metafisico ed eroico-aristocratico; la seconda è invece meccanicistica e materialistica. Con la sua mistica del sangue e della razza e il suo taglio pseudoscientifico, l'opera di Chamberlain influenzò profondamente la cultura tedesca dei decenni successivi, fornendo alcune basi teoriche al nazionalsocialismo.

[13] Sull'affare Dreyfus si veda la sintesi proposta nell'Appendice.

[14] «Vedi che po' di agitazione per ricovrarci meglio dove siamo fittissimi. Così la durino e la vincano!»; in proposito cfr. A. Jori, *Identità ebraica*, cit., pp. 72-73.

interessato non tanto alle finalità propriamente patriottiche e politiche del movimento sionista, quanto all'attività filantropica e all'impulso a favore di un risveglio morale e religioso svolti da tale movimento nei confronti, rispettivamente, degli ebrei dell'Europa orientale e di quelli dell'Europa occidentale.[15] Tale posizione, lungi dall'essere propria del solo Cantoni, era notevolmente diffusa in quel tempo.[16]

Essa ci aiuta anzi a comprendere per quale motivo fosse tutt'altro che agevole per un ebreo italiano colto ed emancipato degl'inizi del Novecento aderire nei termini di un pieno coinvolgimento personale al progetto della costituzione d'uno Stato ebraico. Il punto è che Cantoni si mostra convinto che l'Italia sia destinata a rimanere sostanzialmente immune dal contagio dell'antisemitismo – perlomeno, di quello non occasionale e superficiale –, e a non lasciarsi suggestionare dal poco edificante esempio delle persecuzioni altrove diffuse.[17] Tale convinzione rende lo scrittore alquanto ottimista, almeno per quel che concerne, appunto,

---

[15] Per la verità, verso la conclusione di *Israele italiano* affiora un riferimento all''amor di Patria' e dunque, forse, al programma politico nazionale del sionismo: «I giovani chiusero la loro escursione mantovana visitando piamente il cippo di Andrea Hofer e la tomba di Belfiore: due modesti monumenti che ricordano l'eroe ed i martiri del medesimo imperialismo austriaco. Essi raccolsero il supremo insegnamento che veniva dalle due pietre, ed uno di essi lo espresse brevemente così: - Non per nulla Andrea Hofer è caduto così vicino ad Enrico Tazzoli. Entrambi valgono a provare che l'amor di patria può muovere per differenti vie, ma che, nelle forti anime, arriva egualmente alla medesima altezza». Un tale richiamo risulta però assai vago e, d'altro canto, il passo non sembra prestarsi a una lettura univoca (cfr. A. Jori, *Identità ebraica*, cit., pp. 79-81).

[16] In proposito, spiega De Felice che l'attaccamento all'Italia da parte degli ebrei del nostro Paese «in parecchi casi assunse forme anche di ripudio della propria ebraicità, quasi l'essere ebrei fosse un non essere completamente italiani e, quando alla fine del secolo XIX e agli inizi del XX il sionismo venne affacciandosi e affermandosi nell'ebraismo internazionale, *di avversione recisa per esso*» (R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 17-18; corsivo nostro). In effetti, «al primo congresso sionista (1897) non partecipò alcun rappresentante italiano. Il rabbino Sonino, di Napoli, che partecipò al secondo (1898), fu per questa sua partecipazione vivamente criticato dalla maggior parte dei rabbini e dirigenti delle Comunità italiane. La maggioranza degli ebrei italiani, infatti, considerò a lungo il sionismo un fatto riguardante gli ebrei dei paesi in cui vigevano discriminazioni e minorazioni civili. *Persino tra i primi sionisti italiani molti condividevano in sostanza tale opinione*» (*ivi*, p. 18, nota 1; corsivo nostro).

[17] Quanto mai significativo, al riguardo, il punto della 'novella critica' in cui il giovane ebreo, subito dopo aver accennato all'effetto traumatico prodotto su di lui dall'affare Dreyfus, osserva: «E se ho avuto una soddisfazione – te lo dico subito anche a costo di farti troppo piacere – è stato di notare che in Italia non si sia cercato nessun pretesto per piantare qualche riscontro dell'"affaire" francese, come si fece col panamino dopo del Panama. Vuol dire che il paese merita gli ebrei che ha, compreso i buoni che sono parecchi».

l'Italia, sull'esito della dura battaglia ideologica allora in corso, sicché non sorprende, in ultima analisi, che la soluzione della 'questione ebraica' da lui suggerita nella conclusione della novella consista semplicemente nell'invito a una più larga comprensione tra i seguaci delle diverse fedi, e non nell'esplicita adozione di un preciso programma politico.[18]

Negli anni 1902-1904, dunque, Cantoni si trova, per così dire, 'a metà del guado': pur allarmato dalla diffusione, in altri paesi europei, di un antisemitismo insidioso e aggressivo, e pur pieno, al tempo stesso, di sincera ammirazione per l'opera svolta dai sionisti fra la popolazione ebraica dell'Europa orientale, egli appare persuaso che quello italiano costituisca un caso a sé e che la nostra penisola rappresenti per gli ebrei una sorta d'intatta 'oasi'.

Com'è ovvio, non è dato sapere in quale direzione si sarebbero sviluppati il pensiero e l'attività dello scrittore se questi non fosse prematuramente scomparso, in quello stesso 1904 che vide spegnersi nel fiore degli anni Theodor Herzl. Sembra però ragionevole ipotizzare che Cantoni sarebbe infine giunto a constatare i limiti della via prioritariamente 'morale' da lui additata quale risposta ai problemi innescati dal nuovo antisemitismo e, in parallelo, si sarebbe avvicinato con maggior decisione ai programmi del movimento sionista. Si potrebbe così pensare, in relazione al nostro scrittore, a un'evoluzione spirituale analoga, per certi aspetti, a quella che avrebbe interessato nei decenni successivi suo nipote Angiolo Orvieto.[19] E nel fare il nome di quest'ultimo viene altresì

---

[18] Questo è infatti il messaggio finale dello scrittore, espresso attraverso le riflessioni dei due giovani: «Avevano dunque ragione le nostre mamme a dirci, quando ci coglievano a confrontare puerilmente i nostri diversi libri di preghiera "Fate come noi due. Non parlate mai tra voi di forme religiose, che possono essere molto dissimili, ma occupatevi di Dio soltanto, che è sempre stato e non sarà mai che uno solo". La veridica storiella valga a provare come le dispute confidenziali arrivino a buon componimento assai più presto delle dispute accademiche: una prestezza che non è davvero intempestiva nei temi che se ne vanno, come questo, verso i due millenni».

[19] Angiolo Orvieto (1869-1967), figlio della sorella di Cantoni Amalia e di Leone Orvieto, fu amico e collaboratore, tra gli altri, di Pirandello, Pascoli e D'Annunzio. La sua profonda fedeltà all'ebraismo e il suo amore per la tradizione d'Israele trovano espressione nella raccolta di versi autobiografici *Il vento di Sion* (1928), e ancor più nei *Canti dell'escluso* (1961), la sua raccolta lirica più celebre, composta durante la persecuzione nazista. Su di lui si veda A. Beralevi, *Angiolo Orvieto, "Il Marzocco", la società colta ebraica*, in *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie (1887-1913)*, Atti del seminario di studi (12-13-14 dicembre 1983), a cura di C. Del Vivo, Firenze, Leo S. Olschki, 1985. Ricorderemo, perché la circostanza pare attestare una non casuale convergenza d'interessi e d'impegno rispetto allo zio, che proprio nel 1903, l'anno in cui Cantoni terminò di scrivere *Israele italiano*, Angiolo Orvieto iniziò la composizione del melodramma di argomento ebraico *Mosè*, in collaborazione con il Maestro Giaco-

naturale supporre che lo scrittore di Pomponesco si sia inizialmente accostato al sionismo proprio per il tramite del nipote, o comunque del sodalizio d'intellettuali ebrei che faceva capo alla rivista fiorentina «Il Marzocco»,[20] fondata nel 1896 da Angiolo Orvieto assieme al fratello Adolfo (il quale la diresse dal 1901 al 1932): con tale sodalizio Cantoni aveva infatti molteplici e fecondi rapporti.[21]

CONCLUSIONI

Le sintetiche considerazioni finora svolte hanno dunque fatto emergere la costellazione referenziale schiettamente ebraica di una componente quanto mai significativa della riflessione e della stessa personalità di Alberto Cantoni. Questi ci si presenta come un esponente paradigmatico di quell'*intelligentzia* ebraica italiana che tra Ottocento e Novecento visse il travaglio del passaggio dai valori e dalle certezze dell'emancipazione all'impegno in difesa della propria identità ebraica, come testimonia limpidamente *Israele italiano*, che rappresenta in certo modo il suo 'canto del cigno' di scrittore.

Del resto, l'ebraismo di Cantoni ha senza dubbio anche contribuito a fare dello scrittore, così come di altri illustri ebrei fra Ottocento e Novecento, uno dei testimoni privilegiati della crisi della coscienza contemporanea. Precisamente in quanto ebreo 'emancipato', ossia proprio per la sua duplice e dialettica identità di 'uguale' e di 'diverso',[22]

---

mo Orefice (1865-1922). L'opera era già terminata il 16 marzo 1904, come si evince da una lettera dello stesso Orefice (cfr. M. Manzotti, *Angiolo Orvieto e il Maestro Giacomo Orefice*, in *Il Marzocco*, cit., p. 352).

[20] Sulla rivista, si veda A Boralevi, *op. cit.* A parere dello studioso, «Il Marzocco» va considerato, «oltre che come 'rivista degli Orvieto', anche come la più tipica espressione di quegli ebrei italiani che avevano trovato nell'Emancipazione da poco raggiunta, e nell'eguaglianza finalmente conquistata, lo stimolo per una sempre più attiva partecipazione alla vita sociale, politica e culturale della nazione in cui vivevano, e che finalmente, dopo secoli di oppressione, potevano e volevano chiamare 'Patria'» (*ivi*, p. 214). Sui più illustri collaboratori ebrei de «Il Marzocco», cfr. *ivi*, pp. 223-225; si veda anche C. Del Vivo, M. Assirelli, *Gli Orvieto: dalle prime riviste alla Prima Guerra Mondiale*, in *Il Marzocco*, cit., soprattutto pp. 5 sgg.

[21] In particolare, sui rapporti tra Alberto Cantoni e Angiolo Orvieto si vedano le pagine introduttive al catalogo della mostra: *Il Marzocco*, cit. (soprattutto le pp. 14-15 e le schede 9-10-11-12-13). Cfr. anche C. Del Vivo, *Il fondo Orvieto presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, «La rassegna mensile di Israel», XLVII, 1981, nn. 7-12, pp. 168-169.

[22] Sul carattere strutturalmente 'antinomico' dello spirito degli ebrei italiani tra Ottocento e Novecento, cfr. B. Di Porto, *Dopo il Risorgimento, al varco del '900. Gli ebrei e l'ebraismo in Italia*, «La rassegna mensile di Israel», XLVII, 7-12, 1981, p. 21.

Cantoni è riuscito a esplorare dall'interno, ma insieme da una posizione di relativa distanza prospettica, i drammi e le scissioni che hanno attraversato la sua epoca.[23] E appunto qui va individuata una delle chiavi per comprendere quella singolare ironia, penetrante e al tempo stesso venata d'indulgenza, in cui l''umorismo riflessivo' cantoniano – tanto ammirato da Pirandello[24] – ha trovato la sua peculiare cifra espressiva.[25]

[23] Cfr. I. DEUTSCHER, *L'ebreo non ebreo e altri saggi* (tit. or.: *The non-Jewish Jew and other essays*), a cura di T. Deutscher, Milano, Mondadori, 1969, pp. 37-53.

[24] Cfr. L. PIRANDELLO, *Alberto Cantoni romanziere*, «Nuova Antologia», XL, 798, 1905, pp. 233-248, ristampato come prefazione a A. CANTONI, *L'Illustrissimo*, Roma, Nuova Antologia, 1906. Sui rapporti tra l'umorismo grottesco di Pirandello e quello cantoniano, si veda E. MAZZALI, *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 70 sgg. (in particolare pp. 74-75).

[25] La caratterizzazione più felice dell''umorismo riflessivo' di Alberto Cantoni rimane ancora quella proposta da Natalino Sapegno, che ne parla come di una «sorta di rappresentazione della vita che comporta in ogni punto un distacco, come di chi guardi, senza parteciparvi e pur non senza commuoversi, uno spettacolo, con lenti indugi del sentimento e dell'intelligenza» (N. SAPEGNO, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1948, p. 684).

APPENDICE

L'AFFARE DREYFUS

L'affare Dreyfus fu, com'è noto, uno dei più gravi scandali politico-giudiziari che abbiano turbato la Francia nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento. Alfred Dreyfus (1859-1935) era figlio di un ricco industriale ebreo alsaziano il quale, dopo l'annessione dell'Alsazia al Reich tedesco a séguito della guerra franco-prussiana, si era trasferito a Parigi. Dopo aver studiato all'École polytechnique, Alfred Dreyfus era entrato nell'esercito, raggiungendo il grado di capitano del 14° reggimento di artiglieria, distaccato presso lo Stato Maggiore. Nel 1894, nella sede dell'ambasciata tedesca a Parigi il servizio segreto francese scoprì, nel cestino della carta straccia dell'addetto militare tedesco, maggiore M. von Schwartzkoppen, un elenco (*bordereau*) anonimo che annunciava l'invio di alcuni documenti concernenti la difesa nazionale. Il 15 ottobre 1894 il comandante du Paty de Clam fece arrestare Dreyfus – l'unico ebreo dello Stato Maggiore – sotto l'imputazione di aver trasmesso ai tedeschi delle informazioni militari riservate: l'accusa era basata esclusivamente sulla presunta somiglianza fra la grafia del *bordereau* e quella di Dreyfus. L'episodio sarebbe rimasto nell'ambito di un semplice provvedimento amministrativo se non si fosse intrecciato con le complesse vicende politiche che travagliarono la Terza Repubblica francese negli ultimi anni dell'Ottocento. Da un lato, la classe dirigente repubblicana si era screditata agli occhi di vasti settori dell'opinione pubblica sia per i suoi frequenti scandali, sia per la sua politica giudicata troppo arrendevole nei confronti della Germania; dall'altro, i settori monarchici, che proprio nelle gerarchie militari avevano i loro maggiori esponenti, trovavano un importante fattore coesivo nell'adozione di un'ideologia nazionalistica e antisemita. Dreyfus, processato davanti alla corte marziale e giudicato colpevole sulla base di documenti fabbricati dal maggiore H.-J. Henri, capo della sezione controspionaggio, il 22 dicembre fu condannato all'ergastolo, da scontare nell'Isola del Diavolo (Île du Diable), in Guaiana. Il caso poteva dirsi ufficialmente chiuso, ma la famiglia Dreyfus, e in particolare Mathieu, fratello del condannato, decise, con l'appoggio del giornalista Bernard Lazare, di provare l'inconsistenza delle accuse. Nel frattempo, il colonnello G. Picquart, nuovo capo del controspionaggio, maturava la convinzione che il vero colpevole fosse un ufficiale francese di origine ungherese, il colonnello M.-Ch.-F. Walsin Esterházy; tuttavia, proprio a motivo di tale convinzione Picquart fu rimosso e mandato nella Tunisia meridionale. Dal canto suo, il vicepresidente del Senato, Scheurer-Kestner, non riuscì a ottenere dal governo la revisione del processo. Esterházy, denunciato per spionaggio da Mathieu Dreyfus, fu scandalosamente assolto nel gennaio 1898, senza che si tenesse alcun conto dei pesanti elementi a suo carico. Il caso fu riaperto clamorosamente due anni dopo dallo scrittore Émile Zola: il 13 gennaio 1898, questi pubblicò su «L'Aurore», giornale controllato dal radicale G. Clemenceau, una lettera aperta al presidente della Repubblica Félix Faure, dal titolo *J'accuse*, nella quale accusava lo

Stato Maggiore di aver nascosto le prove dell'innocenza di Dreyfus e i giudici del processo Esterházy di aver assolto deliberatamente il colpevole. L'articolo di Zola suscitò enorme impressione. Lo scrittore fu processato e condannato a un anno di prigione e a 3.000 franchi di multa. Ma ormai l'*affaire* aveva perso i caratteri di una semplice vicenda giudiziaria per trasformarsi in un durissimo scontro politico tra le sinistre repubblicane e socialiste, favorevoli a Dreyfus, e le destre monarchiche e nazionaliste, appoggiate anche da gruppi clericali, che facevano dell'*affaire* e dell'asserita colpevolezza di Dreyfus un'arma contro le istituzioni repubblicane. Dalla parte dei 'dreyfusardi', che invocavano i diritti dell'uomo, la libertà individuale, la ricerca della verità e della giustizia, si contavano numerosi intellettuali laici e progressisti – quali A. France, C. Monet, Ch. Richet e M. Proust –, raccolti attorno a Clemenceau e a Jean Jaurès nella 'Ligue des droits de l'homme' (Lega dei diritti dell'uomo). Per parte loro, gli 'antidreyfusardi' annoveravano tra le loro file intellettuali come J. Lemaître, Ch. Maurras e M. Barrès, i quali intendevano difendere il prestigio dell'esercito e l'interesse superiore della Patria, e aderivano alla 'Ligue de la patrie française' (Lega della patria francese). Quest'ultima condusse un'aggressiva campagna antisemita nella quale fu sostenuta dal giornale «La Croix», che denunciava l'esistenza di un complotto giudaico-massonico. Avendo il 5 luglio 1898 la famiglia Dreyfus depositato una richiesta di revisione del processo, il nuovo ministro della Guerra, Godefroy Cavaignac, chiese che fosse effettuata una perizia del documento che avrebbe dovuto costituire la prova schiacciante della colpevolezza di Dreyfus. Nell'agosto dello stesso anno, si scoprì che il documento era un falso fabbricato dal colonnello Henry, il quale, arrestato, si suicidò poco dopo. Seguì una valanga di dimissioni, tra cui quella dello stesso ministro Cavaignac. Poiché la Corte di cassazione giudicò ricevibile la domanda di revisione, il 7 agosto 1899 si giunse alla riapertura del processo. Nel settembre dello stesso anno, al termine del processo, la corte marziale di Rennes, annullando la sentenza precedente, condannò nuovamente Dreyfus, pur concedendo le circostanze attenuanti e riducendo la pena a dieci anni. Il presidente della Repubblica E. Loubet, su richiesta del governo, diretto dal radicale P.M.R. Waldeck-Rousseau, concesse la grazia a Dreyfus: questi ottenne così la libertà, ma rimase pur sempre ufficialmente colpevole. L'*affaire* fu rilanciato da Jaurès, rieletto nel 1902. Nel 1903 Dreyfus chiese la revisione del processo, che gli venne accordata nel 1904. Infine, il 12 luglio 1906 la Corte di cassazione cancellò la sentenza di Rennes: Dreyfus fu riabilitato, reintegrato nella sua carica, promosso al grado di maggiore e insignito della Legion d'onore; Picquart venne reintegrato e nominato generale, mentre Esterházy veniva condannato. La pubblicazione dei *Carnets* di Schwartzkoppen, nel 1930, fece più tardi piena luce sulla completa innocenza di Dreyfus e confermò formalmente che la spia era proprio Esterházy. Sull'affare Dreyfus si vedano, tra le opere più recenti: *La France de l'affaire Dreyfus*, a cura di P. Birnbaum, Paris, Gallimard, 1994; *L'affaire Dreyfus de A à Z*, a cura di M. Drouin, Paris, Flammarion, 1994 e A. Israël, *Les vérités cachées de l'affaire Dreyfus*, Paris, Albin Michel, 2000.

ALBERTO ZAVA

DA POMPONESCO A FIRENZE: ALBERTO CANTONI NELLE LETTERE FAMILIARI AI NIPOTI ORVIETO

L'epistolario familiare di Alberto Cantoni rappresenta una minima traccia residua degli interessi e dei contatti che caratterizzarono l'intensa attività di corrispondenza condotta, soprattutto in gioventù, con personalità ed esponenti di spicco della cultura e della letteratura internazionale. Per volontà stessa dell'autore gran parte dei suoi carteggi ed epistolari vennero distrutti, in ragione di una sempre riconosciuta salvaguardia della *privacy*, di una costante riservatezza che ha accompagnato l'autore di Pomponesco in ogni sua occupazione, risolvendosi in una generale sobrietà di comportamento sia per quel che riguarda le questioni personali (mai sbandierate ma riconoscibili solo tramite velati accenni, discreti indizi ed eleganti rimandi nelle sue realizzazioni narrative) sia per le vicende, potenzialmente burrascose e di per sé coinvolgenti, del panorama letterario di fine Ottocento del Nord Italia, oscillante tra correnti d'impostazione verista e scapigliate e per certi aspetti già proteso verso la frammentazione novecentesca. Le due serie di 'familiari', in particolar modo quelle indirizzate ai nipoti Angiolo e Adolfo Orvieto, recano una ricca e variegata testimonianza del periodo della vita di Alberto forse meno dinamico ma decisamente più rilevante ai fini di una maggiore definizione dei contorni della sua stagione letteraria, avviata nel 1875, quindi già a trentaquattro anni, con le prime pubblicazioni sulla «Nuova Antologia».

L'effettiva importanza del materiale epistolare conservato presso l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux a Firenze, assieme alle carte Cantoni in una sezione del Fondo Orvieto a lui dedicata, risiede nell'essere una delle poche fonti di informazioni relative all'autore e alla sua attività letteraria, benché fortemente connotata da una circostanzialità confidenziale e familiare. D'altra parte, avere a disposizione un canale di comunicazione con i nipoti Orvieto, a loro volta protagonisti della scena letteraria fiorentina dei primi decenni del Novecento, consente di focalizzare l'attenzione su una documentazione che, visto il comune coinvolgimento professionale, raramente si risolve in un semplice scambio di notizie 'interne' e permette di reperire tasselli utili a una miglior delineazione del quadro globale dell'uomo e dello scrittore. L'unica via di definizione della sua fisionomia umana e

letteraria si rivelerebbe altrimenti l'esame approfondito dei testi e della valutazione di chi, conosciutolo di persona, ne abbia lasciato un ritratto o un profilo. Di sicuro interesse è in questo senso la lunga descrizione di Laura Orvieto, moglie di Angiolo, compresa nella *Storia di Angiolo e Laura*, edita presso Olschki nel 2001, a cura di Caterina Del Vivo.[1]

In svariate occasioni Cantoni confessa la propria reticenza a esporre se stesso in attestazioni di intenti o di poetica esplicite, preferendo lasciare espressione alle idee: significative a riguardo le parole di Pio Paletti, scrittore commediografo protagonista di *Scaricalasino*, novella-grottesco del 1901

> Eppure io vorrei averne, delle idee, vorrei averne mille volte di più di quelle che ho, e le manderei avanti a battaglioni, in campo aperto, ma quando si tratta della mia persona, non c'è nessuno che sia di me più renitente e più ombroso,[2]

parole che trovano premessa e chiara consonanza nella lettera ad Adolfo Orvieto del 20 marzo 1897:

> Aggiungo, per te solo, che non mi piace, specialmente nei momenti critici, di imbattere in luoghi dove stanno delle camaraderies letterarie, che non mi piace di trovarmi a viva voce coll'Editore, e che non mi piace di mettere in mostra la persona quando possono venire in ballo le idee.

Dopo una formazione scolastica a dir poco saltuaria per modalità e svolgimento e dettata piuttosto dalla «inclinazione del momento», preferendo all'istruzione ufficiale «i piccoli studi capricciosi e di lusso, affatto appartati e quasi eccezionali»,[3] come Alberto stesso ammette nella lettera del 4 marzo 1895 all'«Illustre Signor Cavalier Intra, meritissimo Prefetto della Reale Accademia Virgiliana», e in seguito a spostamenti e viaggi in Italia e in Europa, in occasione dei quali si intensificarono contatti ed esperienze culturali, l'area di frequentazione di Cantoni si restringe decisamente. La morte del padre, avvenuta nel 1885, il conseguente accresciuto impegno nell'amministrazione dell'ingente patrimonio familiare e la maggiore frequenza e intensità dei disagi provocati dalla gotta limitarono lo scrittore di Pomponesco alla permanenza nel paese natale, nella vicina Mantova e, a parte qualche occasionale trasferta per

---

[1] Vedi in L. ORVIETO, *Storia di Angiolo e Laura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, pp. 9-12.

[2] A. CANTONI, *Scaricalasino*, in *Cantoni*, a cura di R. Bacchelli, Milano, Garzanti, 1953, p. 647.

[3] *Alberto Cantoni*, in *Mantova. Le lettere*, III, a cura di E. Faccioli, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la Storia di Mantova, 1963, p. 381.

affari, ai numerosissimi soggiorni in località termali, specialmente ai Bagni di Casciana, in Toscana, in provincia di Pisa, tra Livorno, Pontedera e Volterra. Tracce della malattia e delle sue costrittive conseguenze sono visibili in maniera esplicita nelle comunicazioni epistolari familiari (per loro stessa natura finalizzate anche a informare su generali condizioni di salute), ma riflessi si presentano parallelamente anche nelle forme letterarie compiute, come è il caso della consonanza tra la breve descrizione di un viaggio in treno della lettera del 2 marzo 1897

> Luigi ti racconterà quanto volontieri sarei venuto anch'io a trovarti a Viareggio, che non conosco, ma ormai, colla maledetta moda di mettere gli scaldapiedi anche in 2ª classe, io non so come fare a viaggiare d'inverno. 40 minuti di vagone nel diretto della mezzanotte da Verona a qui, mi diedero un polipo di tosse e di raffreddore durato 13 giorni. T'ho detto l'ora per provarti che non si poteva mai dar aria un momento, per amore degli altri, freddolosi

e la situazione nell'omnibus su cui inizia la vicenda di *Scaricalasino*, in cui uno dei viaggiatori, rivolgendosi al protagonista Pio Paletti, afferma «Col vostro permesso torno ad alzare il vetro. Qui dentro fila un'arietta che ci diaccia ritti».[4]

La direttrice Pomponesco-Toscana trova una sua più precisa localizzazione nella città di Firenze, stabilendo quella linea che caratterizza gli ultimi venticinque anni circa della scrittura e della vita di Alberto Cantoni, gli anni decisivi per la definizione e l'affermazione della sua dimensione letteraria. Dopo gli esordi e le prime pubblicazioni sulla «Nuova Antologia», dal 1887 si consolida la collaborazione con l'editore fiorentino Barbèra e, in concomitanza con l'intensificarsi dei contatti con i nipoti Orvieto, l'attenzione dell'autore di Pomponesco si sposta decisamente verso il panorama culturale fiorentino, alternando, nel ventaglio di testimonianze epistolari conservate, riferimenti alla vita privata propria e dei nipoti (seguiti da vicino nello sviluppo dei loro interessi e nella stessa formazione giovanile), a considerazioni concrete e costruttive (oltre a veri e propri contributi in veste di collaboratore) a supporto delle avventure editoriali della «Vita Nuova» e de «Il Marzocco». Una centralità, quella della città toscana, che si completerà con il trasferimento di tutte le carte dello scrittore presso il Gabinetto Vieusseux, per volontà di Angiolo Orvieto e degli ultimi discendenti di Alberto che, in morte, tutto aveva legato al ramo fiorentino della propria famiglia.

---

[4] A. Cantoni, *Scaricalasino*, cit., p. 605.

La conservazione dell'epistolario familiare di Alberto Cantoni consente dunque di gettare uno sguardo consapevole e guidato al di là del suo tessuto narrativo, rivelando nei casi più felici le rifrazioni e le premesse profonde di eventi e vicende di scrittura presentate al lettore solo nella loro realizzazione compiuta. È nelle lettere Familiari indirizzate ai nipoti letterati che Cantoni raffina i dettagli tecnici di particolari snodi dei suoi romanzi e delle sue novelle: la preparazione e il completamento di *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*, novella critica pubblicata presso Barbèra nell'aprile 1897, vengono scanditi da due scambi epistolari con Adolfo, di diverso peso specifico ma di pari rilevanza documentaria, a distanza di due anni l'uno dall'altro, a testimonianza di una più volte raccomandata cura oraziana del testo. Nella lettera del 18 marzo 1897, a ridosso dunque della pubblicazione, annunciata esplicitamente entro pochi giorni nella lettera alla sorella Amalia del 4 aprile, si percepisce chiaramente la premura per la risoluzione di un dubbio formale relativo a un inciso in latino. La premessa, a inizio lettera, giustifica la richiesta a un Adolfo più fresco di studi e in generale più ferrato in materia:

> Sai che ho io studiato il latino solamente per leggere, e che ormai per l'età e per il sempre diminuito esercizio, me lo sono già dimenticato in gran parte. In ogni modo non ho mai saputo voltare dall'italiano al latino: figurati adesso;

al centro della questione la necessità di valutare la correttezza dell'espressione *cum tabula rasa* nella frase «e si rimane cum tabula rasa avanti di arrivare a metà». L'invito a una risposta celere che chiude la lettera («Ti ringrazio anticipatamente e ti prego di rispondermi un poco alla svelta») viene sollecitamente rispettato dal nipote se nella lettera di Cantoni di due giorni dopo l'esordio pare confermare la ricevuta risposta («Ti ringrazio tanto, e vedo che forse dovrò tenermi al "con niente in mano" anche se non è molto appropriato»). Riferito invece al livello contenutistico e strutturale della novella è di gran lunga precedente il quesito posto allo stesso Adolfo il 1° maggio 1895 su un particolare rapporto testamentario tra coniugi:

> Così a idea e all'ingrosso, senza lusso di precisione e per puro interesse letterario, credi tu che due coniugi, i quali convengano di lasciarsi l'un l'altro una data parte delle loro sostanze possano fare il testamento insieme, o se debbano contentarsi di sperare nella reciproca buona fede? Ti ringrazio anticipatamente della risposta e sono il tuo Alberto.

La lettera in cui viene ripreso l'argomento non riporta datazione esplicita, se non di giorno e mese (29 maggio) ma è facilmente collocabile nel 1895, come logica prosecuzione della questione; l'opportunità della chiarificazione si ricollega direttamente alla stesura di *Pietro e Paola*,

novella in cui compare proprio una lunga discussione su un eventuale testamento separato tra moglie e marito, l'uno in favore dell'altra:

Ti ringrazio della risposta. Ne parleremo a voce, perché non ho premura di sorta. Supponi l'Angelina e Piero che hanno entrambi del proprio vecchio di casa. Metti che decidano di lasciarsi l'un l'altro quel che hanno guadagnato da noi e che è rappresentato in libretti della C. di R. e in un piccolo fondo, il tutto inscritto al nome di entrambi. È impossibile che non lo debbano poter fare. Metti che ognuno dei due senza sapere o con saputa dell'altro, faccia il suo testamento in questo senso, che difficoltà ci ha ad essere? Quando uno muore, non si apre che il testamento del morto, l'altro si può rifare. Oppure, se dovessero morire insieme, i due testamenti, ritrovati eguali, si eliminerebbero l'un l'altro, e i parenti di ognuno prenderebbero la roba vecchia di ognuno, più la metà del guadagnato poi. Non ti pare? Ma mi risponderai a voce.

A sollevare il problema nella novella, dando il via alla discussione di successione testamentaria, sarà proprio un personaggio di nome Angelina cui Paola infine proporrà:

Fate due testamenti invece di uno solo, e lasciatevi l'un l'altro la metà indivisa, come dice mio marito, di quello che avete guadagnato insieme.[5]

Mancando una produzione d'autore di taglio saggistico-trattatistico che illustri a livello teorizzativo stretto le scelte di poetica di Cantoni, assumono un rilievo particolare gli occasionali accenni alle proprie tecniche compositive che, seppur sporadici, ricorrono a proposito di questioni letterarie o editoriali trattate con i nipoti. Traspare un approccio misurato e rispettoso nei confronti del testo e della scrittura, caratterizzato da un'estrema attenzione al dettaglio e dalla sostanziale volontà di trasferire la vita reale nella pagina: il risultato è una straordinaria abilità pittorico-testuale nella delineazione di quadri d'ambiente e di personaggi, questi ultimi sovente costruiti su persone conosciute o semplicemente incontrate nei suoi viaggi o per le campagne pomponesche. Valga come esempio proprio Pio Paletti, protagonista di *Scaricalasino*, nel quale, per ammissione dello stesso autore, convergono alcuni tratti del nipote Adolfo; così si legge nella lettera del 22 maggio a lui indirizzata, collocabile con buona certezza nel 1901:

Qualcuno avrà capito che io ho preso di te più che ho potuto (per mettere insieme il buon Pio Paletti) e ti avrà avvisato. O almeno te ne sarai accorto tu stesso. Anche tu sei piuttosto simpaticone, anche tu hai cominciato con due commediole per piegare alla svelta verso la critica drammatica.

---

[5] A. CANTONI, *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*, in *Cantoni*, cit., p. 555.

Si tratta di argomentazioni e riflessioni puntuali, circostanziate, a volte relative persino ai meccanismi del suo laboratorio narrativo, che completano il quadro delle attitudini del Cantoni scrittore, deducibile in particolare dalle cosiddette 'novelle critiche', orchestrate su tematiche di fondo cruciali quali la scrittura e la professione del narratore (*Il demonio dello stile* e *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*), l'arte drammatica e la critica letteraria (*Scaricalasino*) e l'umorismo (*Humour classico e moderno*). In quest'ultimo, edito presso Barbèra nel 1899, l'analisi, condotta scenicamente e dialogicamente tra le personificazioni dei due tipi di *humour*, viene arricchita da un'osservazione relativa alla sua essenza e applicazione, occorsa qualche anno prima, in occasione della revisione e della riedizione del 1893 de *L'altalena delle antipatie*, nella lettera a entrambi i nipoti del 3 novembre dello stesso anno:

> L'unica cosa che si deve consigliargli [*scil.*: all'autore di novelle psicologiche] è l'uso dell'humour, che è appunto una tenue e moderna e dolorosa compagine di comico e di drammatico, una compagine che pare fatta apposta per essa, ma io credo di essermene servito anche troppo nella mia novella!.

La riflessione sui vari aspetti della fenomenologia del comico e dell'umorismo, sottolineata negli anni a venire in virtù di una sostanziale consonanza con le teorizzazioni pirandelliane, costituisce un nucleo di chiara rilevanza nella produzione cantoniana, tanto da ricorrere, anche solo puntualmente, in numerosi luoghi delle sue opere; la frequenza dell'accostamento delle due sfere del riso e del pianto, avvicinate sovente in simboliche immagini plastiche come nel celebre caso del Pierrot di *Un re umorista* che sta serio da una parte e si scompiscia a ridere dall'altra,[6] che tanto richiama l'erma bifronte dell'agrigentino, compare anche a livello epistolare, in una forma stilistica logicamente più occasionale ma confermandosi, in ragione della sua stessa ricorrenza, cifra profonda e radicata di un'attitudine di pensiero prima ancora che di poetica. Esempio ne sia, dalla lettera del marzo 1893, una «invidiabile e dolce mestizia» avvertita spirare alla lettura delle liriche della *Sposa Mistica* di Angiolo Orvieto, completata poi dall'ampliamento esplicativo di come ci siano «delle mestizie che valgono molto meglio delle risate, e che lasciano il cuore più contento».

Le partecipazioni attive di Cantoni alla vita culturale fiorentina, sotto forma di contributi alle riviste dei nipoti, limitatamente a «Vita

---

[6] Vedi in A. Cantoni, *Un re umorista*, *ivi*, p. 427.

[7] A. Cantoni, *Marcellin Pellet: "Napoleon à l'Ile d'Elbe"*, *ivi*, p. 240.

Nuova» e a «Il Marzocco», lasciano tracce evidenti nelle Familiari che in alcuni casi accompagnano diligentemente spedizione, correzione e pubblicazione di articoli o saggi, in altri producono consigli, considerazioni e osservazioni per la promozione e il perfezionamento del progetto editoriale.

Il primo numero di «Vita Nuova», periodico settimanale (in seguito, dal gennaio 1891, mensile) di letteratura, arte e filosofia, esce il 20 gennaio 1889; il secondo numero, della successiva domenica 27 gennaio, è subito caratterizzato da una partecipazione di Alberto che, nella lettera di due giorni dopo da Mantova, ringrazia Angiolo delle copie spedite a Marcellin Pellet, Console Generale di Francia a Napoli, amico di Cantoni e soggetto dell'articolo pubblicato in quel numero, *Marcellin Pellet: Napoleon à l'île d'Elbe*: tra le considerazioni che emergono dall'articolo, di fatto una recensione del libro scritto dallo storico francese su Napoleone, risalta proprio l'elemento dell'*humour*:

> Una delle principali qualità di Pellet è l'"humour" ed egli se ne serve sempre, come è ben naturale, ma soprattutto per dare addosso a Napoleone, che è la bestia nera dei repubblicani di Francia.[7]

Cantoni invierà in seguito ad Angiolo un articolo su un'altra produzione di Pellet: si tratta della recensione della terza serie delle *Variétés révolutionnaire*, apparsa in "Vita Nuova" del 16 marzo 1890, e oggetto delle lettere dall'8 al 18 marzo.

Del breve bozzetto *Miseria umana*, pubblicato in «Vita Nuova» del 10 febbraio 1889, non vi sono riflessi nella corrispondenza con i nipoti ma la sua importanza è cruciale perché proprio in seguito alla sua lettura si sviluppa il rapporto, prevalentemente epistolare, con la poetessa triestina Elda Gianelli che in quell'occasione definì il bozzetto

> lo sfaccettare improvviso di una pura gemma, alla quale più l'occhio riguarda e più vi si affonda, ammirato e deliziato e pur quasi sgomento del mistero della variopinta luce. Una terribile bellezza di verità, di pietà, d'ironia.[8]

«Vita Nuova» chiuse i battenti nel marzo 1891: l'ultima pubblicazione di Cantoni sul primo progetto editoriale di Angiolo Orvieto risale al 21 settembre 1890 con *Pazzia ricorrente*, una novella proposta quattordici anni prima, il 9 novembre 1876, in un piccolo giornaletto del Mantegazza, il «Medico di casa», con il titolo di *Contessa ed infermiera*,

---

[8] E. GIANELLI, *Alberto Cantoni*, Trieste, Stabilimento Tipografico Giovanni Balestra, 1906, p. 13.

e oggetto di quattro lettere indirizzate ad Angiolo dal 7 al 18 settembre 1890. La revisione di un'opera già edita in vista di nuova pubblicazione offre lo spunto per osservazioni metodologiche sull'approccio e sulla cura del testo, significative anche alla luce di una sorta di tutorato letterario dello zio nei confronti di Angiolo, concretizzato, soprattutto nella parte iniziale dell'epistolario, in consigli di studio e di formazione al nipote giovinetto prima e suggerimenti di lettura e di metodo e poetica di scrittura poi. In riferimento a *Contessa ed infermiera* Cantoni scrive nella lettera da Pomponesco del 7 settembre:

> Ho paura che piaccia poco anche a me, rileggendola; e però non mi ci metterò, coll'intento di correggerla, finché tu non mi dica che la prendi. O almeno che non sei alieno dal pubblicare una cosa già edita tanto tempo fa.

La precisione e la cura del dettaglio nell'architettura narrativa, sia a livello formale che sul piano contenutistico, ben si sposano nell'autore mantovano con l'attesa e il controllo precedenti la pubblicazione, pur portandolo a volte in conflitto con i ritmi imposti da esigenze editoriali e da logiche commerciali. Particolarmente indicativo sarà, qualche anno più tardi, il caso di *Scaricalasino*, il grottesco incentrato sulla questione della modernità nell'arte drammatica, privo di una conclusione adeguata a causa delle pressioni dell'editore Barbèra lamentate nella lettera ad Adolfo del 6 gennaio 1902:

> Scaricalasino [...] è stato principiato in fine del 900, e poi tenuto stampato 40 giorni per colpa dell'Editore, che mi aveva pressato per avere le bozze presto, e io studiava, senza trovare, il modo di completare quel che mancava.

Nella lettera del 19 agosto 1894 Cantoni raccomanda prudenza e accortezza nella pubblicazione ad Angiolo che l'anno precedente aveva esordito con *La sposa mistica e altri versi*, con un colorito «Seguita ad eruttare presto, finché sei giovine ma stampa adagio», chiarificato, dopo i saluti e la sigla a firma, da una chiusura più riflessiva e sistematica:

> Quando le proprie cose non ci piacciono più dopo un certo tempo, vuol dire che sono state scritte per impulso di moda. Come tali è meglio di non istamparle mai.

Lontano dalle mode, come ricorderà anche Pirandello nel saggio *Un critico fantastico*, poco incline alla pubblicità, schivo e riservato, per quanto ben consapevole della propria dimensione letteraria, Cantoni si rivela distante anche da polemiche e controversie, ove cioè sia la persona a parlare e non le idee o le opere: i casi che riguardano le due pubblicazioni ne «Il Marzocco», che emergono nella loro entità proprio grazie alle informazioni contenute nelle lettere ai nipoti, sono esempli-

ficativi in tal senso. Il 4 agosto 1897, a più di un anno di distanza dalla pubblicazione ne «Il Marzocco» de *Le Suocere. Grotteschi*, Cantoni riferisce ad Adolfo una questione di plagio, rilevata dalla Contessa Vittoria Aganoor Pompili, la poetessa di origini armene attiva protagonista del panorama letterario a cavallo dei due secoli tra Venezia e Napoli, che informava l'autore che era stato 'svaligiato' in detti grotteschi da Enrico Castelnuovo, per una novella dal titolo *L'isola fortunata* apparsa sulla «Nuova Antologia» del 1° luglio 1897. Le lettere dal 4 agosto al 18 ottobre mettono in luce un Cantoni preoccupato dalla semplice curiosità di verificare la veridicità della segnalazione, richiedendo in più occasioni, assieme alle preghiere ad Adolfo di controllare i punti di contatto tra le due opere, di mantenere uno stretto silenzio sulla vicenda, evitando qualsiasi clamore. L'eventualità del prelievo viene in questo senso accettata in nome di una comunanza nell'esperienza letteraria e nella coscienza che la creazione artistica non coincida con l'acquisizione di uno schema esteriore:

> Non ci sarebbe niente di male, perché il mio non era che uno schema e ho lasciato libero a tutti di profittarne a piacere: mi basterebbe di sapere se sia vera. E se vero fosse, ti prego di non dire il gran niente ai marzocchini, i quali potrebbero dare alla cosa un aspetto spiacevole così al C. come a me.

Ancor più il secondo caso, l'articolo dal titolo *La chiave di un grottesco* pubblicato ne «Il Marzocco» del 9 febbraio 1902, con il quale concludo, esalta l'abilità di Cantoni nel muoversi sul piano letterario e di trasferire in esso il tratto della polemica e della difesa delle proprie produzioni, depurandole nei toni e nei modi da forme potenzialmente aggressive, dando nel contempo vita a un brillante gioco di rimandi a metà tra la parodia e l'autodifesa. Il breve articolo del 1902 è strettamente collegato a *Scaricalasino*, il già citato grottesco pubblicato nel 1901 presso Barbèra, in tutta fretta per le ricordate esigenze editoriali; ne è allo stesso tempo complemento e difesa, l'uno per la mancata conclusione in merito alla modernità nell'arte drammatica (la soluzione – indica Cantoni alla fine dell'articolo – è da ricercarsi nell'*humour*), l'altra in risposta a una recensione negativa avuta nel fascicolo di settembre 1901 della «Lettura», dovuta probabilmente a un profilo poco lusinghiero tratteggiato sulle figure dei critici letterari e dei giornalisti. *La chiave di un grottesco* è in sostanza un breve quadro scenico-narrativo in cui vengono ricreate le condizioni di origine e di realizzazione della stroncatura subita (così viene chiamata da Cantoni stesso nelle lettere ad Adolfo), simulandola, enfatizzandone gli aspetti più estremi, mettendo allo scoperto i meccanismi di un certo tipo di critica letteraria e risul-

tando efficace, anche per coloro che non avessero letto *Scaricalasino* o non fossero a conoscenza della recensione negativa, nella forma di una «piccola satira dei critici antiquati e poco coscienziosi».

La scelta di organizzare la difesa dell'opera in una cornice letteraria è da ricercarsi nella volontà di replicare nell'ambito dello stesso contesto, per fornire un naturale completamento che non si allontanasse dalla linea narrativa e tematica di *Scaricalasino* e lasciando, per così dire, che fosse l'arte narrativa stessa a difendersi, escludendo l'eventualità di sgradevoli e poco opportune polemiche urlate. Cantoni allestisce la propria replica alla recensione della «Lettura» nella brillante regia narrativa e scenica de *La chiave di un grottesco*, ma svela in parte i retroscena dell'operazione ad Adolfo nelle lettere che vanno dal 30 dicembre 1901 al 22 gennaio 1902. Grazie alle testimonianze conservate nella corrispondenza al nipote in occasione della pubblicazione dell'articolo è infatti possibile ripercorrere nel dettaglio l'evolversi della vicenda, osservando da dietro le quinte la sottile strategia d'autore e le priorità dettate ad Adolfo, allora direttore de «Il Marzocco», dalla discrezione più stretta, in modo che il meccanismo funzionasse solo in virtù della raffinata trama di riferimenti, rimandi allusivi e incastri senza la necessità di esplicitare nomi, titoli o testate, alla primaria finalità di completare quanto iniziato e non del tutto portato a termine in *Scaricalasino*. Un'ulteriore e significativa conferma della polivalenza e della versatilità della tecnica letteraria di Alberto Cantoni che tra Pomponesco e Firenze, tra Ottocento e Novecento, ha lanciato in campo aperto le proprie idee grazie a intrecci, situazioni e personaggi: ed è ancora lui, eccezionalmente, a fornire nelle confidenze familiari delle epistole ai nipoti qualche suggerimento, solo alcuni dei quali sono stati messi in evidenza in questo intervento, per una migliore comprensione della sua opera e di se stesso.

Infine, dopo aver ripercorso velocemente le pubblicazioni di Alberto Cantoni sulle riviste degli Orvieto, si segnala nelle Familiari un curioso caso di 'non-pubblicazione'. Verso la fine di maggio del 1897 viene indetta da «Il Marzocco» un'inchiesta relativa alla partecipazione dei letterati alle vicende politiche; ecco il testo esatto articolato in tre domande rese note nel numero del 6 giugno:

> 1) Credete confacente e utile a un letterato prender parte alla vita politica del nostro paese? 2) Credete utile o dannoso per la vita politica del nostro paese l'intervento dei letterati? 3) Nel caso di risposta affermativa alla 1ª domanda, quale può essere il preciso campo d'azione dell'attività politica dei letterati e sotto qual forma tale attività può esplicarsi?

Alla redazione della rivista pervengono le risposte dei protagonisti della cultura del tempo, nel complesso 49 letterati (oltre ad altri due

che espressero il loro parere su altre testate), ma non quella di Alberto Cantoni.[9] In realtà un abbozzo di risposta c'è, ed è contenuto nella lettera da Mantova del 3 giugno indirizzata ad Adolfo; il tono è ovviamente confidenziale e l'articolazione non è approfondita ma può essere a buon diritto considerato il punto di vista dell'autore sulla questione, concluso da una bonariamente minacciosa richiesta di non apparizione in rivista:

> Appunto perché rispondono i pezzi grossi al Marzocco, è inutile che risponda io. Del resto ho fatto già dire col mezzo di Giulietta ad Angiolo che dovrei piantarmi a un di presso dalla distinzione già fatta da te, e dovrei in parte ripeterti non solo, ma anche riuscire troppo lungo per una domanda così volante come è quella del giornale. Per me tutti i letterati artisti, come poeti, romanzieri, commediografi, faintaisistes ecc, fanno bene a starsene a casa loro: i letterati eruditi invece fanno bene ad accostarsi più che possono ai dicasteri degli interni degli esteri e della istruzione pubblica: ma è inutile darne loro il permesso, perché la più parte di essi lo sa già anche troppo da sé. (Che tu non ti sognassi mai di dare al Marzocco questo informe abbozzo di risposta inconcludente, bada bene!).

[9] Per il vaglio completo delle risposte all'inchiesta vedi in R. Fedi, *La politica dei letterati*, in *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie 1887-1913. Atti del seminario di studi (12-13-14 dicembre 1983)*, a cura di C. Del Vivo, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, p. 113, nota 40.

CRISTINA CAVALLARO

I LIBRI DI ALBERTO CANTONI SOPRAVVISSUTI NEL FONDO ORVIETO DEL GABINETTO VIEUSSEUX

E anche i bambini lo ammiravano, in parte per sentito dire, in parte perché le sue giornate e il suo modo di vivere erano diversi da quelli di tutti gli altri. Lui passava infatti ore e ore chiuso nel suo studiolo, uno sgabuzzino vicino al salotto, *dove c'erano libri dal soffitto al pavimento* e dove nessuno poteva andare mai a disturbarlo; lui faceva lunghe passeggiate solitarie nel viale e lungo il Po; e poi diceva delle cose tutte sue, qualche volta divertenti, qualche volta che non si capivano.[1]

In questo brano tratto dal ricordo che dello scrittore mantovano Alberto Cantoni fa Laura Orvieto nella sua *Storia di Angiolo e Laura*, l'autrice accenna anche all'ammirazione che nutrivano verso di lui i bambini: il riferimento è ai due fratelli Angiolo e Adolfo Orvieto, nipoti dello scrittore in linea materna e che con lo zio ebbero uno stretto legame.[2] Diverse testimonianze dei rapporti tra Cantoni e i nipoti, figli della sorella Amalia, si possono individuare, oltre che nella corposa corrispondenza familiare conservata nell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti»[3] di Firenze, nei contributi – anche economici

---

[1] L. Orvieto, *Storia di Angiolo e Laura*, a cura di C. Del Vivo, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, pp. 9-10; mio il corsivo.

[2] I Cantoni, fissatisi a Pomponesco, costituivano uno dei nuclei della folta comunità ebraica che rappresentava il perno delle attività commerciali, sviluppatesi lungo l'asse del Po fino a Venezia, che ruotavano attorno alla zona di Viadana. Attraverso il matrimonio tra Amalia Cantoni e Leone Orvieto, anch'egli proveniente da famiglia ebraica e fondatore a Firenze col fratello Abramino dell'omonimo Banco, si consolidò quell'ambiente di cultura ebraica su cui si innesteranno le vicende dei futuri animatori del dibattito letterario e artistico fiorentino: l'ebraismo di Angiolo, e più ancora per Adolfo, sarà comunque meno netto e si intreccerà presto con gli eventi che caratterizzeranno i decenni successivi l'unità d'Italia, sino alle soglie della seconda guerra mondiale (cfr. E. Ragni, *Alberto Cantoni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XVIII, 1975, pp. 303-305; *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra ottocento e avanguardie (1887-1913)*, Mostra documentaria coordinata da C. Del Vivo, Firenze, Palazzo Strozzi, 19 novembre 1983-14 gennaio 1984, Catalogo a cura di C. Del Vivo e M. Assirelli, Firenze, Comune di Firenze - Gabinetto G.P. Vieusseux stampa, 1983, pp. 13-15).

[3] L'Istituzione, fondata nel 1975, fu voluta appunto da Bonsanti, direttore del Gabinetto Vieusseux tra il 1941 e il 1979, e nacque con lo scopo di documentare la cultura del Novecento attraverso l'acquisizione di fondi documentari (carteggi e documenti di vario genere, ma anche biblioteche private collegate al medesimo proprietario) appartenuti a personalità, in gran parte

– che lo scrittore dette alle prime imprese giornalistiche di Angiolo, egli stesso scrittore e poeta:[4]

Sulla «Vita Nuova» scrisse Alberto Cantoni, non solo pubblicandovi alcune prose, ma assicurando una continua attività di recensore, suggerendo spesso titoli e autori stranieri da presentare al pubblico italiano.[5]

Anche Adolfo, fratello minore di Angiolo in quegli anni studente di giurisprudenza a Roma, cominciò ad accostarsi all'attività giornalistica sulla stessa rivista e proprio affiancando lo zio Alberto nelle cronache bibliografiche. La «Vita Nuova» ebbe durata piuttosto breve, dal gennaio 1889 al marzo 1891, ma, insieme con l'esperimento della «Nazione Letteraria» (nata come supplemento domenicale al quotidiano fiorentino), costituì la base su cui si costruì il futuro successo del «Marzocco», il quale a sua volta dalla nascita (1896) fino alla fine del secolo non fece capo a una guida unitaria, ma nella sua seconda stagione legò indissolubilmente il suo nome a quello di Adolfo Orvieto che, a partire dal 3 marzo 1901, ne divenne direttore unico fino alla morte della testata, nel 1932. Adolfo, che eccetto una piccola produzione di versi satirici e burleschi a diffusione per lo più privata,[6] non era un letterato, si occupò

---

letterati e artisti, le cui attività intellettuali e culturali si svolsero principalmente nel secolo appena trascorso (la figura di Bonsanti è stata ricordata il 20 aprile scorso con un convegno di studi, *Alessandro Bonsanti nel centenario della nascita*, e con una mostra: vedi il catalogo *Bonsanti direttore del Vieusseux, Mostra documentaria dall'Archivio storico del Gabinetto Vieusseux, Firenze, Palazzo Corsini Suarez 20 aprile-20 giugno 2004*, a cura di C. Del Vivo, dove alle pp. 20-21 sono descritti i pezzi che documentano l'attività del direttore all'interno dell'Archivio). Si coglie qui l'occasione per ringraziare tutto il personale dell'Archivio Contemporaneo - Gabinetto G.P. Vieusseux e in particolare la sua responsabile, Gloria Manghetti, la cui costante collaborazione ha permesso l'esecuzione dei rilievi sui libri del fondo Orvieto.

[4] Per comprendere l'importanza che ebbe il sostegno venuto dalle famiglie Orvieto e Cantoni alle imprese giornalistiche dei due fratelli Angiolo e Adolfo, vedi C. Ceccuti, *Gli Orvieto a Firenze tra '800 e '900*, in *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra ottocento e avanguardie (1887-1913), Firenze, Palazzo Strozzi, 19 novembre 1983 - 14 gennaio 1984*, Atti del seminario di studi (12-13-14 dicembre 1983), a cura di C. Del Vivo, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, pp. 37-55: sulla base dei dati del bilancio relativo alla «Vita Nuova» per il 1889, infatti, egli afferma che se quest'ultimo risulta in attivo è solo grazie al finaziamento di Leone Orvieto, padre dei due giovani, e dei fratelli Cantoni (Alberto, in particolare, partecipa col fratello Luigi per una quota di 500 lire all'ammontare complessivo dei contributi).

[5] *Il Marzocco. Carteggi e cronache*, cit., p. 23.

[6] Tra questi si ricorda in particolare il poemetto in ottave, le *Delizie dell'Adolfiana* (come si ricava dall'*ex libris* del possessore e anche dalle numerose dediche, sotto il nome Adolfiana era conosciuta la biblioteca personale di Adolfo), che descrive in modo scherzoso la composizione della propria collezione libraria, immaginando di illustrarla a un visitatore che si fa vivo in tre

in prima persona di critica drammatica e accanto a questa mantenne sempre viva anche un'attività di scrittore in prosa dal tratto ironico e caricaturale: firmò infatti sotto lo pseudonimo 'Kodak' i ritratti (*Istantanee*) di personaggi più o meno noti, amici e collaboratori della rivista, sulle cui pagine compariranno nel corso degli anni.[7] Sotto la sua guida, il periodico si distanziò gradualmente dall'idealismo estetico dei primi anni in favore di un carattere eclettico, con un'attenzione particolare alla tradizione storica e artistica di Firenze.

Il tratto della personalità di Adolfo che qui ci preme sottolineare è la sua passione bibliofilica, che lo portò a riunire negli anni oltre 9.000 volumi, oggi conservati, entro il mobilio originale, in tre sale di palazzo Corsini-Suarez, sede dell'Archivio Contemporaneo: la Sala Rossa, dal colore dei rivestimenti delle sedute e delle poltrone; la Sala Bianca, composta di arredi laccati chiari; la Sala Piazza, arredata con mobili in radica con finiture cromate, che originariamente, nell'abitazione dell'Orvieto a Piazza Indipendenza 23, erano disposti entro una sala che aveva l'affaccio su quel luogo. All'interno di questa ricca biblioteca, infatti, sono stati riscoperti alcuni dei libri appartenuti ad Alberto Cantoni, sfuggiti alla dispersione grazie a una serie di circostanze fortuite, prima fra tutte l'interesse di Adolfo per alcune delle letture dello zio. I volumi che furono dello scrittore sono riconoscibili essenzialmente grazie ad alcune tipologie di tracce che danno indizi certi circa la provenienza del libro: note di possesso nella forma della firma accompagnata dalla data di acquisto, dediche rivolte allo scrittore, sottolineature e commenti a margine di alcuni brani all'interno dei volumi.

La donazione del fondo Orvieto all'Archivio Contemporaneo, avvenuta grazie alla signora Adriana Guasconi Orvieto comprendeva, com'è noto, oltre ai libri e gli arredi originali che li ospitavano, anche la corrispondenza, manoscritti, fotografie e documenti vari.[8] Di importanza

---

momenti, ciascuno corrispondente a uno dei tre ambienti in cui si articolava la biblioteca. Vedi a questo proposito *Fondo Orvieto. Serie I. Corrispondenza generale. Lettere A-B*, a cura di C. Del Vivo, premessa di P. Bagnoli, Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux-Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti», 1994, p. 21.

[7] Queste verranno poi riunite in un volumetto edito dai Fratelli Treves nel 1905.

[8] Per una notizia generale sulle caratteristiche dei documenti che fanno parte del fondo Orvieto, vedi: C. Del Vivo, *La donazione Orvieto al Gabinetto Vieusseux*, in *Il Marzocco. Carteggi e cronache*, cit., pp. 369-378; per una notizia particolareggiata sul materiale archivistico vedi la scheda redatta da G. Manghetti in *Guida agli archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*, a cura di E. Capannelli e E. Insabato, Firenze, Leo S. Olschki, 1996; per un approfondimento sulle caratteristiche della biblioteca di Adolfo, vedi la scheda con-

fondamentale ai fini dell'indagine sulla genesi del fondo e sui criteri di ordinamento adottati dal possessore è lo schedario manoscritto dal proprietario che occupa un mobile apposito, conservato all'interno della Sala Piazza: suddiviso in dieci cassetti a schede mobili, esso prende in considerazione i libri disposti sugli scaffali e visibili a occhio, ma anche una parte di estratti in parte ospitati nelle librerie, in parte riuniti in plichi o cartelle entro gli armadietti con ante del mobilio. Contestualmente all'avvio delle pratiche per l'acquisizione del fondo da parte dell'Archivio Contemporaneo (il perfezionamento della donazione avviene il 24 marzo 1980) fu stilato, alla presenza della signora Guasconi Orvieto e dell'allora direttore Bonsanti, un promemoria che definiva le condizioni di passaggio in sei punti; il punto d), in particolare, espressamente riferito alla parte libraria, recita: «che si adopri per l'inventario dei libri il catalogo per autore, scritto a mano da Adolfo Orvieto, o usandolo in loco o trasferendolo al Gabinetto Vieusseux». Insieme a questo documento si conserva anche uno schema della suddivisione dello schedario:

SEZIONE I: Memorie - Lettere - Diarii - Giornali intimi ed ogni altro scritto di carattere autobiografico, come Relazioni di viaggi e in particolare Viaggi d'Italia - Biografie con esclusione di autori e attori teatrali. - Storia di carattere generale e cioè che non abbia una particolare impronta provinciale e locale - Risorgimento italiano.

SEZIONE II: Poesia antica e moderna - Teatro di prosa - Romanzo - Classici - Letteratura e critica letteraria.

SEZIONE III: Libri d'arte - Monografie su artisti (Biografie) e su opere d'arte. - Storia dell'arte - Critica d'arte - Arti decorative - Cataloghi - Guide storico-artistiche - Biblioteca locale compresi i libri di storia, cronaca, ecc. che abbiano questo carattere. - Folklore - Musica teorica e trattatistica - Bibliografia - Bibliofilia - Mistici - Testi sacri - Dizionari - Repertori - Filosofia - Geografia - Pedagogia - Preistoria.

NAPOLEONICA.

La sequenza dei dieci cassetti che compongono il mobile dello schedario rispetta la partizione dell'inventario sopra riportato, salvo includere nel cassetto relativo alla Napoleonica (che nell'inventario figurava come sezione autonoma) anche le schede della sezione Risorgimento, che originariamente era inglobata all'interno della Sezione I, come ultima sottosezione. All'interno di ciascuna sezione – in tutto, dunque, cinque: la I (cassetti 1-4), la II (cassetti 5-7), la III (cassetti 8 e 9) e, infine, le sezioni Risorgimento e Napoleonica (cassetto 10) – l'ordinamento seguito è quello alfabetico per autori e titoli: in alcuni casi certi gruppi di schede seguono un ordinamento per soggetti o per divisione forma-

---

tenuta in C. CAVALLARO, *Biblioteche in biblioteca: collezioni private nel Vieusseux*, «Culture del testo», 3, 9, 2002, pp. 19-67.

le (ad esempio, all'interno della Sezione III, le suddivisioni *Milano* e *Cataloghi*) che sono sempre indicati in alto, sull'angolo sinistro della scheda, a inchiostro rosso. In pochi casi, per alcuni soggetti personali, sono presenti schede di rinvio che rimandano all'insieme degli autori che lo hanno trattato; in altri casi, più sporadici, uno stesso libro è segnalato con due schede, se sono presenti due autori.

La ricognizione avviata nel giugno 2002, per verificare la corrispondenza tra le schede del catalogo manoscritto e i libri attualmente conservati negli ambienti di Palazzo Corsini Suarez, ha permesso di verificare che la raccolta, oltre a mantenere una certa integrità e una notevole rispondenza a quella che era la sua organizzazione originaria, è frutto dell'intersezione di diversi fattori: da una parte gli interessi personali di Adolfo, di cui gli esempi più significativi sono forse la sezione Napoleonica, che comprende circa sei-settecento volumi sulla figura di Napoleone,[9] e la massiccia presenza di memorialistica soprattutto francese; dall'altra, due filoni che fanno capo l'uno alla sua veste istituzionale di direttore del «Marzocco» (libri che recano timbri di omaggio delle case editrici o preghiere di recensione), l'altro alle influenze e alle eredità, intellettuali e materiali, della famiglia, di cui i libri di Cantoni fanno parte. All'interno delle stanze è possibile trovare pubblicazioni appartenenti a tutte le sezioni, e anche se si possono individuare prevalenze dell'una o dell'altra, si può affermare che il complesso delle schede che le compongono (ci si riferisce qui in particolare alle sezioni I, II e III, le più cospicue) non corrispondono alla somma dei libri conservati in una sola stanza.

Per quanto concerne le opere che furono proprietà dello scrittore di Pomponesco, esse sono state reperite per lo più all'interno della sezione II, quella che comprende pubblicazioni che rientrano nel tema della Letteratura e critica letteraria, principalmente ospitate nella Sala Bianca; a seguire, vi è un discreto numero di edizioni a carattere storico, biografico e memorialistico (rientranti nella sezione I), infine un paio di edizioni nella sezione III e qualche titolo nella sezione Risorgimento. Unitamente al fatto che non stati reperiti titoli appartenuti a Cantoni

---

[9] I libri della sezione Napoleonica, un nucleo fisicamente compatto e ben individuato all'interno di cinque scaffali della Sala Piazza, sono stati il punto di partenza per un'analisi approfondita delle tracce di possesso individuate all'interno del fondo Orvieto: vedi M. Grillo, *Digitalizzazione di raccolte librarie: problemi di catalogazione e di rilevamento di tracce. Il caso del Fondo Orvieto a Firenze*, tesi di laurea di secondo livello, Università degli studi della Tuscia, Facoltà di Conservazione dei Beni culturali, a.a. 2002-2003 (relatore Piero Innocenti).

all'interno della sezione Napoleonica, il quadro dei libri dello scrittore si completa con un gruppetto di volumi (undici opere) che per ragioni non più ricostruibili si sono conservati fra quelli di Adolfo, ma senza ricevere schedatura. Si tratta complessivamente di 88 edizioni (per un totale di 137 volumi) – più un estratto (n. 86 dell'elenco riportato qui in fondo) – quasi interamente pubblicate nella seconda metà dell'Ottocento, eccetto una seicentina (n. 77), un'edizione del Settecento (n. 71) e una manciata di pubblicazioni stampate nei primi anni del Novecento (si ricorda che lo scrittore morì nel 1904); in due casi, riportati alla fine, l'attribuzione non è sicura.

Accanto al nucleo dei libri di Alberto Cantoni, ricchi di informazioni sulle preferenze di lettura dello scrittore e sul suo caratteristico modo di annotare i testi, sono da considerare anche una quarantina di edizioni appartenute agli altri familiari Cantoni: i fratelli Luigi (volontario garibaldino, che laureatosi poi in ingegneria si dedicò quasi esclusivamente alla cura delle proprietà familiari), Giulietta, Sofia (stabilitasi poi a Venezia in seguito alle nozze con Cesare Musatti, studioso di Goldoni e di storia locale), e addirittura il padre Israele e il nonno Moisè Iseppe. Questo a testimonianza del forte legame che intercorreva tra i vari componenti della famiglia, costantemente in contatto fra loro nonostante la varietà delle rispettive città di residenza, e di come questi si siano perpetuati e trasmessi fino a cristallizzarsi nella biblioteca del discendente Orvieto. Un suggerimento di quanto frequente fosse la circolazione di opinioni e critiche sulle pubblicazioni, la cui lettura favoriva scambi epistolari, ci viene appunto dal ritrovamento di due lettere, di cui una mutila, all'interno di volumi appartenuti alla famiglia Cantoni. Nella prima, indirizzata a Luigi, il cognato Cesare Musatti lo ringrazia per l'invio di un libro:

> Carissimo L[uigi].
> Tante grazie del Ciscato che lessi a Bassano lo scorso autunno, trovandolo abbondante in notizie e lodevole per imparzialità a nostro riguardo. Fors'anco talvolta eccessiva.[10]

---

[10] Il brano della lettera, trovata all'interno di un libro firmato da Alberto (qui descritto, con la trascrizione completa del documento, al n. 83), è parte di una comunicazione a due mani, che nella prima metà figura a firma di "Annetta" (figlia della sorella Sofia e appunto di Cesare); il «Ciscato» è un probabile riferimento a un autore che nel filone di pensiero liberale risorgimentale si era interessato alla storia degli ebrei, sostanzialmente attraverso i contributi di tipo economico che essi avevano dato alla città di Padova (cfr. A. CISCATO, *Gli ebrei in Este*, Este, tip. Longo cond. Zanella, 1892; ID., *Gli ebrei in Padova (1300-1800), monografia storica documentata*, Padova, Soc. Cooperativa Tipografica, 1901; lavoro che ottenne il premio Abramo e Moisé Lattes, Orientalisti filologi di Venezia, di fondazione Elia Lattes).

L'altra, quella frammentaria, è firmata da Amalia ed è stata trovata all'interno di un libro di proprietà di Luigi (e dunque, forse, era indirizzata a lui):

Senti Giulietta: ma la tua carisssima relativa al libro mi è proprio passata di mente. Non mancherò di cercarlo, e trovandolo lo porterò meco a Bologna se ci andremo, o altrimenti te lo farò avere in qualche altro modo.[11]

Un altro esempio degno di nota è il reperimento dei due volumi dell'*Epistolario* di Giacomo Leopardi, edito nel 1864, e recante una dedica manoscritta sul verso dell'occhietto «Amalia Carmi offre | a Giulietta Cantoni in | segno di sincero affetto»:[12] potrebbe trattarsi, infatti, del libro citato da Amalia Cantoni Orvieto in un'annotazione del 25 gennaio 1864: «Sabato sera finii le lettere di Giordani che seguono il II° volume dell'epistolario di Leopardi che lessi ad Alberto [Cantoni] ad alta voce».[13] Un'altra nota di possesso ritrovata su due pubblicazioni del 1898. una di Shakespeare l'altra di Alessandro D'Ancona,[14] non lascia dubbi sulla vicinanza tra i giovani fratelli Cantoni, precocemente orfani di madre quando il maggiore dei cinque, appunto Alberto, aveva solo dodici anni; la nota in questione è nel primo caso «A. L. G. Cantoni | 24.3.98», nell'altro «A. L. G. (22.11<...>»: la triplice iniziale puntata

---

[11] Il libro entro cui si è trovato il frammento di lettera è il secondo volume di F. MILIZIA, *Principii di architettura civile*, Quarta edizione veneta riveduta, emendata e accresciuta di figure disegnate e incise a Roma da Gio. Battista Cipriani sanese, Bassano, tipogr. Giuseppe Remondini e figli editrice, 1823: tutti e tre i volumi di cui è composta l'opera recano la firma autografa di Luigi Cantoni accompagnata dall'indicazione dell'anno, 1877.

[12] Riguardo ai rappresentanti della famiglia Carmi, anch'essa di origine ebraica, si conoscono due pubblicazioni dello storico reggiano Andrea Balletti: *All'Assemblea ed al Sinedrio di Parigi. Lettere del rabbino maggiore Iacob Israele Carmi, 1806-1807*, con prefazione di A. B., Reggio Emilia, Tip. Bondavalli, 1905; *Versi per le nozze di Arturo Tedeschi e Amalia Carmi, 31 agosto 1871*, Reggio Emilia, Calderini [1871].

[13] La citazione è tratta dal *Giornale ebdomadario*, Pomponesco, 19 ottobre 1963 - Venezia, 20 febbraio [1864], descritto al n. 6 di *Il Marzocco. Carteggi e cronache*, cit., p. 17. Anche se ci possono essere dei dubbi sul fatto che l'edizione utilizzata da Amalia fosse quella di proprietà della sorella, che nel 1864 era appena tredicenne (e, d'altra parte, la dedica della Carmi non è datata), è comunque significativo che si sia conservata un'opera sicuramente conosciuta e apprezzata dai fratelli Cantoni, in particolare da Alberto: accanto ai due volumi ricordati sopra, si trova infatti nel fondo Orvieto un'altro testo di Leopardi, l'*Appendice all'epistolario e agli scritti giovanili* (descritto qui al n. 72), che reca una nota di possesso dello scrittore datata 1878.

[14] Si tratta rispettivamente di W. SHAKESPEARE, *I 154 sonetti*, tradotti in sonetti italiani da Ettore Sanfelice, Velletri, Lizzini, 1898; A. D'ANCONA, *Federico Confalonieri. Su documenti inediti di archivj pubblici e privati*, Milano, Fratelli Treves, 1898.

non può che indicare una proprietà comune tra Alberto (meno probabilmente Amalia, nel 1898 ormai residente a Firenze da una trentina di anni), Luigi e Giulietta (rimasta nubile a Pomponesco). Ancora, infine, le tracce rimaste sui volumi di cui i fratelli si facevano dono: oltre a diverse dediche, spiccano due volumi (n. 1 e 4 dell'elenco) rilegati in tela che, al centro dell'ovale decorato che orna il piatto anteriore, recano la scritta in oro: «AMALIA | AD | ALBERTO».

Tornando ai libri sicuramente appartenuti allo scrittore, bisogna ricordare che essendo il fondo Orvieto composto principalmente da edizioni ottocentesche, qualcosa delle tracce che distinguevano inequivocabilmente i pezzi all'interno della raccolta, è andato perso con la pratica di rilegatura avviata dallo stesso proprietario: in molti casi le brochure sono state dotate di una coperta rigida e i piatti della coperta tipografica – il Cantoni usava firmare e apporre la data proprio sul margine superiore dell'angolo destro della faccia anteriore – sono stati legati all'interno o incollati sui piatti in cartone, subendo in questo secondo caso delle rifilature. Un'altra difficoltà nell'affrontare i libri firmati da Cantoni, è anche cercare di decifrare se le annotazioni e le sottolineature in essi contenute siano tutte ascrivibili direttamente a lui o se magari non siano il frutto della sovrapposizione con i segni lasciati da Adolfo, anch'egli solito arricchire il testo a stampa con commenti o segni d'attenzione. Mentre, però, le note che si trovano sui libri di Cantoni rispondono a uno stile ironico, che talvolta tradisce anche una certa dose di irascibilità sui temi più cari, i segni di Adolfo si caratterizzano per acutezza dinnanzi a grossolani errori di stampa (come direttore del «Marzocco» era personalmente coinvolto nella correzione delle bozze preliminare alla pubblicazione degli articoli sulla rivista),[15] e per un'attenzione particolare ai nomi, spesso sottolineati, di vari personaggi (non si dimentichi la sua passione per la memorialistica).

Tra gli autori presenti fra i libri di Cantoni ritroviamo Alfieri, Foscolo, Giuseppe Giusti, Carlo Cattaneo, Goethe, Heine, Shakespeare, Taine, Spinoza (i cui tre volumi di opere sono rilegati presentando al centro del piatto anteriore un'impressione in oro con le due iniziali. «A . C»), ma anche Guicciardini, Il Lasca, Francerco Berni, Baldassarre Castiglione, Tasso; e poi alcuni classici, talvolta in edizione francese: Omero, Platone,

[15] All'interno della corrispondenza generale degli Orvieto, quella relativa ai rapporti con i collaboratori della rivista, sono numerose le richieste ad Adolfo di rivedere personalmente le bozze degli articoli inviati.

Plutarco, Marco Aurelio, Seneca. La presenza delle *Oeuvres* di Paul-Louis Courier (n. 29 dell'elenco), istituisce un collegamento con un consiglio di lettura dato dallo scrittore al nipote Angiolo l'8 agosto 1886:

> Chi ti ha detto di leggere Zola? Qualche muffoso come tu li chiami? E gli badi? Una persona già bastantemente corrotta può giovarsi dei libri di Zola per istomacarsi del vizio, ma chi non è ancora corrotto deve esserne stomacato prima di leggere. Dunque per lo meno lettura inutile. Se veramente vuoi fare esercizi di francese, devi pigliarti Paul-Louis Courier (detto più comunemente Paul-Louis soltanto) un libellista di genio che ha vissuto circa ai tempi di Napoleone I°.[16]

In alcuni casi le annotazioni dello scrittore possono essersi stratificate su quelle di eventuali precedenti possessori, ma in linea di massima la sua firma accompagnata all'anno di acquisto è sempre abbastanza vicina all'anno di edizione delle pubblicazioni, quindi si può ragionevolmente supporre che egli le abbia acquistate nuove nella maggior parte dei casi: inoltre, come più tardi sarà anche per il nipote Adolfo, la presenza di alcuni cartellini di libreria e di qualche appunto sui librai, lascia intendere un rapporto costante coi fornitori e quindi un reperimento delle opere che interessavano in tempi non lunghissimi.[17]

Guardando alle caratteristiche delle tracce lasciate da Cantoni, si può osservare che, oltre a sottolineature, note e segni d'attenzione marginali, una sua prerogativa è quella di annotare le carte di guardia a guisa di indice: di solito, accanto al numero di pagina cui si rimanda è presente una parola che figura all'interno del brano d'interesse, o che comunque lo sintetizza. La vivacità dello scrittore emerge in particolare nelle esclamazioni poste a commento di luoghi testuali più o meno apprezzati: espressioni come «bruttissimo», «Misericordia!», «imbecil-

---

[16] La lettera è descritta al n. 12 di *Il Marzocco. Carteggi e cronache*, cit., p. 19.

[17] Vedi a questo proposito il libro di papa Clemente XIV, descritto al n. 62, che reca una nota ms. a pastello blu sull'occhietto: «(procuratomi usato | dal libraio <...> alle)». Tra i volumi la cui appartenenza non è certamente attribuibile al Cantoni, per mancanza della sua firma, vi sono le *Lettere familiari* di Giuseppe Baretti (Cremona, presso Luigi De-Micheli, 1837) che sul piatto anteriore recano in alto la nota di possesso «Firenze | 17.4.93», e più sotto un appunto posteriore: «(Alla fine di Aprile 93 moriva | il povero Cecchi che mi vendeva | questo libro | il 17 Aprile)». La libreria sembra essere la «Libreria teatrale e letteraria di Cesare Cecchi - Piazza del Duomo, 16 - Firenze» il cui timbro compare tra quelli non codificati della biblioteca dell'Università popolare Firenze (vedi *Il catalogo della biblioteca dell'Università popolare di Firenze*, II, a cura di N. Labanca, Firenze, Leo S. Olschki 1998); rimane il dubbio che questo libro non fosse in realtà di Alberto, anche se la grafia lo suggerisce, ma di Adolfo, residente a Firenze, fatto salvo il periodo degli studi universitari, condotti a Roma e terminati proprio nel 1893.

le», «Bravissimo», «è un bel matto costui», «benissimo», «bellissima», rendono l'idea dello spirito critico che animava le sue letture, ma anche alcune annotazioni sono significative.

Sul primo volume delle *Lettere* di Torquato Tasso,[18] a margine di una nota del curatore considerata sciocca,[19] ritroviamo: «Bestia! | il verso che offendeva voi. È tanto | chiara»; e poco oltre, accanto alla sottolineatura della frase «O Dio! chi mi ritene?»,[20] il commento: «Vorrei | sapere | come spie-|gherebbe | Guasti que-|ste parole, | egli che | non cre-|de all'amo-|re del poe-|ta per Leo-|nora». Un attestato di stima verso un autore gradito si può considerare la nota contenuta a p. 62 del *Faust* di Goethe, nella traduzione italiana:[21] «Con poche | righe, eccoti | delineati e | scolpiti quat-|tro così di-|versi carat-|teri. Gran | Goethe!». E ancora, un'osservazione su un volume di Vittorio Imbriani,[22] – «Bravi i tipografi napoletani! Bellissimo questo | cambiamento di caratteri da una pag. all'altra» – dinnanzi a un repentino mutamento dei caratteri di stampa, dimostra come l'occhio di Cantoni non fosse attento solo al libro in quanto testo, ma guardasse anche al manufatto rispondente a determinati canoni di pulizia e di armonia. La sua vena ironica si osserva bene fra le righe dei *Versi* di Giovanni Raffaelli,[23] in una nota a margine della sottolineatura della parola 'Tomba':[24] «Se non si guarda | e il

---

[18] Descritto qui al n. 48 dell'elenco.

[19] Il brano di Tasso cui si riferisce, recita: «Nel terzo [episodio] poi ho mutato tutti i versi c'offendevano, ed in particolare il vostro»; a questo punto si innesta la nota del Guasti: «Il vostro che? forse, gusto, orecchio, o simile» (I vol., p. 223).

[20] La frase completa rappresenta l'*incipit* di una lettera del Tasso a Luca Scalabrino: «Siamo assediati: in Mantova ancora s'è scoperta la peste, ed in Venezia continua: gran cosa sarà, che Ferrara si difenda. Che dite? mi consigliate a far un salto almeno sino a mezza strada: bench'io odo c'anco da l'altro estremo d'Italia ha ricominciato a farsi sentire, pur vi è lontana assai. *O Dio! chi mi ritene?* Ma passiamo ad altro» (I vol., p. 224); mio il corsivo.

[21] Qui al n. 20. La descrizione dei quattro tipi si trova all'interno della scena *Dinanzi alle porte della città. Gente di ogni condizione che escono a diporto*: «*La prima* [fantesca]. Non è una gran fortuna per me. Egli ti starà sempre a lato: egli non danza che teco in sull'aia. E che fa a me il piacer tuo? *La seconda*. Oggi, sta' sicura, non sarà solo. Mi ha detto che il ricciutello viene seco. *Uno studente*. Ohe, ohe! come vanno a volo quelle vispe ragazzotte. Vien via lesto, chè vedremo di metterci seco. Birra che frizzi, tabacco che morda e una servetta in gala, son quanto va meglio al mio umore. *Alcune signorine*. Bel vedere che fanno que' giovani! È proprio una vergogna. Potrebbero stare in compagnia onorevole, e vanno dietro a quelle fantesche».

[22] Qui al n. 67.

[23] Firenze, Le Monnier 1868: descritto qui al n. 35.

[24] La parola, che rappresenta il titolo di un componimento e si ritrova al verso 3, come

titolo e la | nota, non si ca-|pisce niente. | Strano nome | per un luogo | di Delizie»; più avanti, ammette anche uno sbaglio di interpretazione: dopo aver cassato con un segno verticale la lettera 'r' all'interno della parola 'credi' (p. 50, v. 10: «E ben tua dolce prole | D'egregio cittadin credi all'affetto:»), sottolinea a p. 108 la parola 'credute' («E all'atlantico mar credute furo | Di tanto re le estreme | Reliquie»), annotando vicino: «Questa seconda ripe-|tizione di credere | in senso d'affidare | mi fa capire che | ho preso un gran-|chio, cancellando | quell'r a p. 50». Infine il suo tratto più acceso e sanguigno, che accanto a una nota del curatore che recita «E veramente la musica è una lingua, la più sublime delle lingue», lo spinge a scrivere:[25] «s'impicchi | "Doveva dire" E veramente | la lingua è una musica, la più | sublime delle musiche!». Tenendo presente il fatto che in questi libri sono disseminati rinvii ad altre pubblicazioni (a volte ancora reperibili all'interno del fondo Orvieto), punti di domanda e punti esclamativi, si rende evidente come lo scrittore interpretasse e sentisse il confronto con gli autori e con il testo a stampa: un rapporto dinamico che induceva a interferire, a plasmare, a metabolizzare il punto di vista proposto in modo da crearne uno proprio originale, altro da quello fissatosi nell'immutabilità di una pubblicazione.

Come si ricordava all'inizio, anche la presenza di alcune dediche ha permesso di identificare i libri di Cantoni. I diversi autori che hanno omaggiato lo scrittore dei propri lavori sono Giovanni Arrivabene, Marcellin Pellet, Grazia Deledda, i figli dell'editore Gaspero Barbèra (il quale pubblicò le sue opere), Tullo Massarani, Neera, Ettore Mauro, Mario Pilo, Silvio Benco, Giuseppe Mantica e Luigi Antonio Villari: anche in questo caso, come accade spesso per molti intellettuali o letterati le cui biblioteche personali sono dense di libri che recano dediche autografe,[26] si possono ricavare notizie interessanti circa i rapporti che

---

spiega appunto la nota, era il nome di un'amena villa della famiglia Vecchi, nei colli Scandianesi, dove l'autore s'era riavuto da pericolosa malattia.

[25] L'opera in questione è l'*Antologia della prosa italiana moderna* di Giuseppe Puccianti (n. 59 dell'elenco), e si riferisce a un passo desunto da *I miei ricordi* di Massimo D'Azeglio che si trova a p. 103: «Ma dove diamine siamo andati a prender la musica? questo è quello che non capisco. La musica è un mistero. Credo che bisogna dirne quel che si dice delle lingue».

[26] Oltre ai numerosi fondi conservati dal Gabinetto Vieusseux – di cui un esempio è, ovviamente, la stessa raccolta Orvieto – che si distinguono per questa caratteristica (tra le più recenti trattazioni del caso, vedi *I libri di Oreste Macrì. Struttura e storia di una biblioteca privata*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004), si ricordano anche i primi risultati delle ricognizioni effettuate sui libri appartenuti a Carlo Bo, che oltre a un recupero delle dediche attraverso il censi-

intercorrevano con i contemporanei. A tal proposito, è difficile non considerare significativa la dedica di una giovane Deledda che dimostra di conoscere l'opera dello scrittore mantovano:

Ad Alberto Cantoni | dopo aver letto con sincera ammirazione | la sua Altalena delle antipatie | Grazia Deledda.[27]

Le dediche dello storico francese Marcellin Pellet sui tre i volumi delle sue *Variétés révolutionnaires*, non fanno che confermare un rapporto tra i due già conosciuto attraverso l'analisi della corrispondenza Orvieto.[28] Ancora, per concludere, a dimostrazione del perpetuarsi di alcuni sodalizi anche nelle generazioni successive, è singolare trovare accanto al volume che reca la dedica «Al Sig.r Alberto Cantoni | ricordo amichevole | dei Figli | di [G. BARBÈRA: a stampa] | 21 Ag°. 99»,[29] i *Quaderni di memorie* di Piero Barbèra (1921), assiduo collaboratore del «Marzocco» e in stretto contatto con Adolfo, con la seguente dedica: «Al Comm:re Adolfo Orvieto | l'Autore». Un'opera della casa editrice Barbèra si possono forse considerare le eleganti legature che ornano cinque delle sette edizioni di opere del Cantoni reperite e catalogate tra i libri di Adolfo: esse presentano infatti una coperta rigida, rivestita in pergamena decorata con cornici di fregi in oro e con i tagli colorati in rosso.[30]

La carrellata delle tracce che ci rimandano ad Alberto Cantoni si potrebbe concludere con quelli che furono i suoi primi biografi e critici, che puntualmente ebbero rapporti con i nipoti dello scrittore, come indicano le dediche sugli studi a lui dedicati:

---

mento, mirano anche alla loro acquisizione in formato digitale (cfr. *A Carlo Bo. Dediche 1930-2001. Da Rafael Alberti ad Andrea Zanzotto. Una mostra della Fondazione Carlo e Marise Bo Urbino*, a cura di G. Paioni, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara, 2003).

[27] La dedica è apposta sulla prima edizione, del 1894, dei *Racconti sardi* (n. 78 dell'elenco).

[28] In una lettera del 29 gennaio 1889 al nipote Angiolo, Cantoni accenna a un ringraziamento da parte di Pellet per il ricevimento di alcune copie, probabilmente della rivista: sulla «Vita Nuova» del 27 gennaio 1889 comparve infatti, a firma di Cantoni, la recensione della sua opera *Napoléon à l'île d'Elbe* [Parigi, s.d.]. Cantoni recensì nuovamente un'opera dello scrittore francese, il terzo volume delle *Variétés révolutionnaires* («Vita Nuova», 16 marzo 1890): l'opera è proprio quella qui descritta al n. 76 e in ogni volume reca la dedica autografa dell'autore allo scrittore mantovano (cfr. *Il Marzocco. Carteggi e cronache*, cit., p. 29, nota 29; *Il Marzocco (Firenze, 1896-1932). Indici*, a cura di C. Rotondi, premessa di C. Pellegrini, Firenze, Leo S. Olschki, 1980, p. 936).

[29] Si tratta delle *Memorie di un editore*, qui descritte al n. 82.

[30] Una di queste, *L'Illustrissimo*, però, pur presentando la stessa legatura, è edita a Roma dalla Nuova Antologia.

al Sig.r Direttore | Adolfo | il obbedientissimo | collaboratore | Luigi.
(LUIGI PIRANDELLO, *Alberto Cantoni*, «Nuova Antologia», 16 marzo 1905).

All'egregio D. Adolfo Orvieto | Direttore del "Marzocco" | Elda Gianelli | Trieste | aprile 1906.
(ELDA GIANELLI, *Alberto Cantoni*, Trieste, Tip. Giovanni Balestra 1906).

All'Onorevole Direzione | del "Marzocco" | omaggio | Trieste 6 luglio '07 Elda Gianelli.
(ID., *Per Alberto Cantoni. Raccolta di giudizi critici*, Trieste, Stab. Tip. G. Balestra 1907).

A questo punto si apre l'affascinante e ricchissimo capitolo delle tracce di possesso ascrivibili ad Adolfo Orvieto e del ruolo centrale che ebbe nella diffusione della cultura del primo Novecento: ma questa è un'altra storia.

NOTA ALLA CONSULTAZIONE DELL'ELENCO

Nell'elenco che segue le edizioni sono state descritte in forma breve limitando la citazione agli elementi minimi identificativi: autore; titolo; eventuale edizione; luogo; editore; anno. Tra parentesi tonde è stata inserita la segnatura di collocazione desunta dalle stesse schede di Adolfo: essa indica in prima posizione la stanza ('P' per la Piazza; 'R' per la Rossa e 'B' per la Bianca), di seguito il mobile (in genere lettere dell'alfabeto e, solo nel caso della Bianca, un'ulteriore specificazione in numeri romani) e infine il palchetto (con numerazione araba dal basso verso l'alto). L'ordinamento più adatto, data la relativa esiguità dell'insieme e l'interesse che può sollevare in relazione alla figura dello scrittore, è sembrato quello cronologico per data di note di possesso (e al suo interno, per ordine alfabetico di autore): queste ultime, a loro volta, sono state numerate con numeri arabi, mantenendo la successione dell'ordine cronologico dalla più antica alla più recente. Le descrizioni precedute da 'n.c.' (non catalogata) fra parentesi quadre, si riferiscono a pubblicazioni identificate come appartenenti al Cantoni, ma non sono state prese in considerazione dal catalogo cartaceo di mano di Adolfo, quindi, in pratica, era sconosciuta la loro esistenza all'interno della raccolta.

Come criterio generale, sono state trascritte tutte le note di possesso presenti sui piatti, sulle guardie, sull'occhietto e sul frontespizio:

per i commenti manoscritti a margine, i segni d'attenzione e tutto ciò che costituisce intervento all'interno del testo a stampa, la cui casistica è varia e discretamente consistente, si rimanda alla visione diretta dei pezzi, in questa sede si è scelto di dare solo l'indicazione della pagina in cui sono contenuti. Qualora la firma del Cantoni non fosse seguita dall'anno di acquisizione, o le dediche indirizzate a lui non contenessero la data, il pezzo è stato ordinato secondo il suo anno di stampa. Anche per la datazione delle note all'interno del testo, prevalentemente di mano dello scrittore, si è scelto di utilizzare il riferimento all'anno di edizione, preceduto da un 'post': se da una parte, infatti, è ragionevole credere che i commenti marginali siano stati apposti dopo la data di acquisizione di solito indicata sui piatti (e di frequente molto vicina alla data di edizione), dall'altra non se ne può avere la certezza matematica.

Come elementi caratterizzanti le edizioni ottocentesche, per via degli indizi che possono fornire circa eventuali rapporti di discepolato o di semplice ammirazione/gratitudine nei confronti di una o più figure di riferimento, sono state trascritte per intero anche le dediche a stampa che figuravano dopo il frontespizio e prima di prefazioni o introduzioni.

post 1830

1) JEAN RACINE, *Oeuvres completes*, precedées d'un essai sur sa vie et ses ouvrages par Louis Racine, nouvelle édition, Paris, Garnier frères [dopo il 1830] (A^2.1).

1. post 1830. L'esemplare, rilegato in tela, reca al centro dell'ovale del piatto ant. (decorato con impressioni in oro, rosso, verde e blu) la scritta in oro: «AMALIA | AD | ALBERTO».

2. 2 ottobre 1900. Tra le pp. 334 e 335, il n. 264 del quotidiano «La Provincia di Mantova. Giornale della democrazia» (XIV, n. 264, 2 ottobre 1900).

post 1856

2) [n.c.] GIUSEPPE BIANCHETTI, *Giulia Francardi. Memorie*, 4. ed. riveduta dall'autore, Firenze, F. Le Monnier 1856 (A^3.2).

1. post 1856. Nota a inch. Sull'aletta che avvolge il primo fascicolo: «Sig^r Cantoni | Hotel de la Ville | N°. 41 | [...] Ortis».

1857/ 1860 / 1861

3) MARIE DE RABUTIN CHANTAL, MARQUISE DE SÉVIGNÉ, *Lettres choisies de M.me de Sévigné, de Grignan, de Simiane et de Maintenon*, Paris, Robert 1813, 3 v. (R.C.1).

I vol.: 1. post 1813. Segni d'attenzione mss. a inch. (piccole crocette di spunta) alle pp. 13-15. Sulla controguardia post., appunto a matita: «1-60».

2. 1860. Sulla guardia ant., in alto sull'angolo ds, nota di possesso ms. a inch.: «Alberto Cantoni | 1860».

II vol.: 1. post 1813. Sulla controguardia post., appunto a matita: «1-60».

2. 1857. Sulla guardia ant., in alto sull'angolo ds, nota di possesso ms. a inch.: «Alberto Cantoni | 1857».

III vol.: 1. post 1813. Sulla controguardia post., appunto a matita: «1-60».

2. 1857. Sulla guardia ant., in alto sull'angolo ds, nota di possesso ms. a inch.: «Alberto Cantoni | 1861».

post 1857

4) Pierre Corneille, *Oeuvres de P. et Th. Corneille, précédées de la vie de P. Corneille par Fontenelle et des Discours sur la poésie dramatique*, nouvelle édition..., Paris, Garnier frères [1857] (A^2.1).

1. post [1857]. L'esemplare, rilegato in tela, reca al centro dell'ovale del piatto ant. (decorato con impressioni in oro, rosso, verde e blu) la scritta, impressa in oro: «AMALIA | AD | ALBERTO».

Appunto a matita sul recto della prima guardia ant.: «pag. 128». L'indicazione corrisponde a un segno d'attenzione marginale alla pag. indicata.

1859

5) [n.c.] Paolo Emiliani Giudici, *Storia della letteratura italiana*, 2. ed., Firenze, Felice Le Monnier 1855, 2 v. (A^3.2).

I vol.: 1. 1859. Nota di possesso a inch. Sull'angolo ds in alto del piatto ant.: «Alberto Cantoni | 1859».

II vol.: 1. 1859. Nota di possesso a inch. nella stessa posizione della prec.: «Alberto Cantoni | 1859».

6) Vincenzo Gioberti, *Del buono, del bello*, Firenze, Felice Le Monnier 1853 (A.6.s).

1859. Nota di possesso ms. a inch. Sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1859».

7) Homerus, *L'Odissea*, traduzione del Cav. Ippolito Pindemonte, Livorno, Mazzajoli 1853 (B.C.I.4).

1. 1859. Nota di possesso sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1859».

8) Jules Michelet, *L'insecte*, 2. ed., Paris, Hachette 1858 (B.A.IV.2).

1. 1859. Nota di possesso a inch. Sull'angolo ds in alto dell'occhietto: «Alberto Cantoni | 1859».

9) Ippolito Pindemonte, *Le poesie originali*, pubblicate per cura del dott. Alessandro Torri, con un discorso di Pietro Dal Rio, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp. 1858 (B.C.I.4).

1. 1859. Nota di possesso ms. a inch. sul piatto tip. ant. (applicato su una coperta rigida successiva), rifilata, ma certamente di Alberto Cantoni, come dimostra la sopravvissuta parte inferiore della "C" del cognome, caratteristica: «[Alberto] C[antoni] | 1859».

post 1859

10) Giuseppe Giusti, *Epistolario*, ordinato da Giovanni Frassi e preceduto dalla vita dell'autore, Firenze, F. Le Monnier 1859, 2 v. (R.H.3).

Entrambi i volumi, legati in quarto di cuoio e carta, recano un'impressione in oro sulla striscia di pelle visibile sul piatto ant.: «ALEREDO AD ALBERTO» [il primo nome è uno sbaglio per Alfredo?].

I vol.: 1. post 1859. Nota a matita sulla controguardia ant.: «Piena di tormenti in Toscana | Lettera 2». Segno d'attenzione a matita a p. 382.

1860

11) AURELIO GOTTI, *Aggiunta ai proverbi toscani di Giuseppe Giusti*, Firenze, F. Le Monnier 1855 (R.B.1).

1. post 1855. Segni di spunta a matita accanto ai proverbi alle pp. 21-27, 29, 31, 32, 34, 37, 47, 49, 50, 52-57, 59, 61, 63.

2. 1860. Nota di possesso a inch. Sull'angolo ds in alto del piatto ant. della coperta tip.: «Alberto Cantoni | 1860».

12) HOMERUS, *Iliade*, traduzione del cav. Vincenzo Monti, 3. ed., Milano, dalla Società tipografica dei classici italiani 1820, 2 v. (B.C.I.4).

I vol.: 1. post 1820. Note marginali mss. a inch. alle pp. 5 e 42.

2. 1860. Nota di possesso a inch. sulla guardia ant. del vol. I: «Alberto Cantoni | 1860».

13) ARSÈNE HOUSSAYE, *Histoire du 41. fauteuil de l'Académie française*, Paris, Librairie de L. Hachette et C. 1856 (B.A.IV.6).

1. 1856. Dedica a stampa che precede la prefazione p. [III]: «A VOUS, | VOUS QUI ÊTES PARTIE AVANT MOI | POUR ME FAIRE AIMER LES ROUTES DE L'INFINI, | VOUS DONT LE SOUVENIR EST DOUX | COMME LE PARFUM DES RIVES REGRETTÉES, | VOUS QUI AVEZ MIS DES ENFANTS DANS LA MAISON, | VOUS QUI AVEZ TOUJOURS VOTRE PLACE AU FOYER, | VOUS QUI AVEZ ÉTÉ | LA MUSE, LA FEMME ET LA MÈRE, | AVEC LES TROIS BEAUTÉS, | LA GRACE, L'AMOUR ET LA VERTU; | A VOUS | QUE J'AI AIMÉE, QUE J'AIME ET QUE J'AIMERAI, | JE DÉDIE CE LIVRE | QUE LE LECTEUR A CONSACRÉ | PARCE QUE CE LIVRE LUI A PARLÉ DE SES AMIS».

2. post 1856. Segni d'attenzione, sottolineature, note a matita alle pp. [1], 55, 56-62, 86, 91, 114-118, 253, 255, 257, 261-62, [365]-367.

3. 1860. Nota di possesso ms. a inch. sul front.: «Alberto Cantoni | 1860».

14) IL LASCA, *Commedie di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, riscontrate sui migliori codici e postillate da Pietro Fanfani, Firenze, F. Le Monnier 1859 (R.A.5).

1. 1860. Nota di possesso sul piatto tip. ant. (rifilato e applicato su una coperta rigida successiva), in alto: «Alberto Canton[i] | 186[0]».

1861

15) VITTORIO ALFIERI, *Satire e poesie minori*, Firenze, Barbèra, Bianchi e C. 1858 (R.L.2.d).

1. 1861. Sulla guardia ant., in alto sull'angolo ds, nota di possesso ms. a inch.: «Alberto Cantoni | 1861».

16) UGO FOSCOLO, *Opere edite e postume*, Poesie raccolte e ordinate da F[rancesco]. S[ilvio]. Orlandini, Firenze, F. Le Monnier 1856 (B.C.I.4).

1. 1861. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (incollato su una coperta rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1861».

17) ALPHONSE KARR, *La famille Alain*, Nouv. édition, Paris, Hachette 1858 (B.B.III.4).

1. 1861. Nota di possesso ms. a inch. Sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (all'interno di una coperta rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1861».

1862

18) HONORÉ DE BALZAC, *Oeuvres complètes. Scènes de la vie parisienne. Splendeurs et misères des courtisanes. Esther heureuse. A combien l'amour revient aux vieillards. Où mènent les mauvais chemins*, Paris, Librairie nouvelle 1858 (B.B.III.5).

1. post 1858. Sulla controguardia ant., in basso, numero a matita: «42».

2. 1862. Sulla guardia ant., in alto sull'angolo ds, nota di possesso ms. a inch.: «Alberto Cantoni | 1862».

1863

19) GIUSEPPE GIUSTI, *Scritti vari. In prosa e in verso*, pubblicati per cura di Aurelio Gotti, Firenze, Le Monnier 1863 (B.C.I.5).

1. 186[3?]. Nota di possesso a matita sull'angolo ds in alto del front.: «Alberto Cantoni | 186[3?]».

2. post 1863. Note marginali (rifilate) e sottolineature mss. a inch. alle pp. 3, 65, 79, 192, 335, 340, 352, 364, 370, 417, 499, 500.

20) JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Fausto*, traduttori Giovita Scalvini, Giuseppe Gazzino, 2. ed. coll'aggiunta della Leggenda del Widmann, Firenze, Felice Le Monnier 1862 (R.H.2).

1. post 1862. Note e segni d'attenzione marginali a inch. alle pp. 11, 30, 62, 123-4, 126-30, 135-39, 167, 169, 352.

2. 1863. Nota di possesso ms. a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (rilegato all'interno di legatura rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1863».

21) HENRI HEINE, *De l'Allemagne*, nouvelle édition, Paris, Michel Lévy Frères 1855, 2 v. (B.B.III.4).

Su entrambi i voll., cartellino di libreria sulle controguardie, in basso: «BUCHHANDLUNG | H. F. | MÜNSTER | TRIEST».

I vol.: 1. post 1855. Sottolineature, segni d'attenzione, note (in alcuni casi depennate a matita) mss. a inch. e matita alle pp. 33, 35, 37, 45, 46, 48, 63, 65-67, 70-1, 75, 78-80, 82-3, 95, 100, 113, 117, 120, 126, 137, 166, 172, 174, 257, 265.

2. 1863. Nota di possesso ms. a inch. sulle guardia ant.: «Alberto Cantoni | Pomponesco, 1863».

II vol.: 1. post 1855. Note con riferimenti al testo sulla controguardia ant. e nota marginale a p. 318, tutte a matita.

2. 1863. Nota di possesso ms. a inch. sulle guardia ant.: «Alberto Cantoni | Pomponesco, 1863».

22) GIUSEPPE MANNO, *Della fortuna delle parole, libri due. De' vizi de' letterati, libri due*, Firenze, Le Monnier 1855 (B.C.II.8).

1. 1863. Nota di possesso ms. a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (rifilato e incollato su una

coperta rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1863».

23) PLUTARCHUS, *Le vite degli uomini illustri*, versione italiana di Girolamo Pompei, con note di più celebri letterati riunite per la prima volta in quest'edizione, Milano, dalla tipografia de' fratelli Sonzogno 1824-1831 [ma 1825], 6 v. (A.1.s).

I vol.: 1. post 1824. Piccolo numero a inch. sulla seconda guardia ant.: «52». In fondo all'ultima p. del testo, nome a matita: «Belluschi».

2. 1863. Nota di possesso ms. a inch. sull'angolo ds in alto della seconda guardia ant. (rifilata): «Alberto Canton[i] | 1863».

II vol.: 1. post 1824. Sottolineatura a matita del titolo a stampa presente sul front. In fondo all'ultima p. del testo, nome a matita: «Belluschi».

III vol.: 1. post 1824. In fondo alla p. contenente l'indice, nome a matita: «Belluschi».

IV vol.: 1. post 1824. In fondo all'ultima p. del vol., nome a matita: «Belluschi».

V vol.: 1. post 1824. In fondo all'ultima p. del vol., nome a matita: «Belluschi».

VI vol.: 1. post 1825. In fondo all'ultima p. del vol. [512], contenente una nota a stampa sul piano dell'opera, che prevedeva un settimo volume (segnalato nelle descrizioni come settimo ma di cui non si trova traccia nelle descrizioni dei singoli volumi), nome a matita: «Belluschi».

1864

24) VITTORIO ALFIERI, *Tragedie. Con una notizia intorno agli autografi delle tragedie conservati nella Mediceo-Laurenziana ed alle prime e principali edizioni di esse*, Firenze, F. Le Monnier 1855, 2 v. (R.A.5).

I vol.: 1. post 1855. Piccolo numero ms. a matita sull'occhietto, a ds in alto: «13». Annotazioni a matita o inch. alle pp. 376, 471.

II vol.: 1. post 1855. Sul verso della coperta tip., al centro, numero a matita: «12».

2. 1864. Nota di possesso a inch., sull'angolo ds in alto del piatto ant. della coperta tip. (che si trova all'int. di una leg. rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1864».

25) GASPARO GOZZI, *Opere*, in Padova, dalla Tipografia e Fonderia della Minerva 1818-1820, 16 v. (B.C.I.7).

I vol.: 1. post 1818. Nota marginale ms. a inch. a p. 4; sottolineature e segni d'attenzione marginali mss. a inch. alle pp. 4, 6, 14, 73, 81, 88, 91, 134, 150, 159, 162, 231, 250, 293, 296, 299.

2. 14 novembre 1864. Nota di possesso a inch. sul front. del I vol.: «Alberto Cantoni | 14 9mbre 64».

post 1864

26) ALPHONSE DE LAMARTINE, *Geneviève, histoire d'une servante*, Paris, Michel Lévy frères 1864 (B.B.III.5).

1. post 1864. Firma di possesso a matita, sull'angolo ds in alto del piatto ant. della coperta tip. (che si trova

all'int. di una leg. rigida successiva): «Alberto Cantoni».

post 1865

27) LUIGI BONAZZI, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Perugia, Stab. tipo-litografico 1865 (A³.3).

1. post 1865. Annotazione a inch. sul piatto tip. ant. (che si trova all'int. di una leg. rigida successiva): «122». Segni d'attenzione marginali e sottolineature, a matita o inch., alle pp. 61-2, 67, 130, 174. Note a matita alle pp. 64, 162.

2. 18[91?]. Nota di possesso a matita, sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | Pomponesco 18[91?]».

1867

28) [n.c.] GIUSEPPE BIANCHETTI, *Dello scrittore italiano discorsi nove. Degli uomini di lettere libri quattro*, ed. riveduta, Firenze, Succ. Le Monnier 1855 (A³.2).

1. 1867. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto ant.: «Alberto Cantoni | 1867».

29) PAUL-LOUIS COURIER, *Oeuvres de P.-L. Courier*, Précédées d'un essai sur la vie et les écrits de l'auteur par Armand Carrel, nouvelle édition, Paris, Garnier frères 1866 (R.M.4).

1. post 1866. Segni d'attenzione marginali a matita alle pp. 187, 318, 320, 332, 336-37, 339, 398, 411, 423, 430, 483. Sul piatto tip. post. nota a inch.: «3.50 14 p [...]».

2. 1867. Nota di possesso ms. a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (riapplicato su una coperta rigida): «Alberto Cantoni | 1867».

30) UGO FOSCOLO, *Lettere di Jacopo Ortis*, Firenze, F. Le Monnier 1858 (B.C.I.4).

1. 1867. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1867».

31) HIPPOLYTE ADOLPHE TAINE, *Histoire de la litterature anglaise*, 2. ed., Paris, libr. L. Hachette 1866-1869, 5 v. (B.D.II.4).

I vol.: 1. 1866. Dedica a stampa che precede l'*Introduzione*: «DÉDICACE. |L'historien de *la Civilisation en Europe et en France* | est encore aujourd'hui chez nous le chef des études his-|toriques, dont il a été jadis le promoteur. J'ai moi-même | éprouvé sa bienveillance, profité de sa conversation, con-|sulté ses livres, et joui de cette largeur impartiale d'es-|prit, de cette active et libérale sympathie avec laquelle il | accueille les travaux et les idées d'autrui, même lorsque | ces idées ne sont pas les siennes. C'est pour moi un | devoir et un honneur, que de dédier cet ouvrage à | M. Guizot. | H. TAINE».

2. post. 1866. Lettere a matita sul piatto tip. ant. (incollato su una leg. rigida): tra queste, le iniziali «A. C.». Note a matita o inch. alle pp. XIII, XLVIII, 329.

3. 19 maggio 1867. Nota di possesso sul piatto ant. (rifilato), a inch. sull'angolo ds, in alto: «Alberto Canton[i] | 19 maggio 1867».

II vol.: 1. post 1866. Note marginali a matita e a inch. alle pp. 234-35, 258,

270, 335, 440, 445, 496, 507.

2. 23 agosto 1867. Nota di possesso sul piatto ant. (rifilato), a inch. sull'angolo ds, in alto: «Alberto Canto[ni] | 23 agosto 1867».

III vol.: 1. post 1866. Appunto ms. a inch. sull'angolo sn in alto del piatto ant. (tipografico, incollato su leg. rigida): «- 3.75». Sottolineature e note mss. a inch. alle pp. 72, 79, 87, 176-77.

2. 24 novembre 1867. Nota di possesso sul piatto ant. (rifilato), a inch. sull'angolo ds, in alto: «24 9mbre 1867. | Alberto Canton[i]».

IV vol.: 1. post 1866. Sottolineature e note mss. a inch. o pastello blu alle pp. 39, 135, 189, 268, 361, 419, 445, 458, 462.

2. 14 gennaio 1868. Nota di possesso sul piatto ant. (rifilato), a inch. sull'angolo ds, in alto: «Alberto Canto[ni] | 14 gen. 1868».

V vol.: 1. post 1869. Annotazione a matita sull'angolo sn in alto del piatto tip. ant. (incollato su una leg. rigida): «101 | [...]». Più sotto, appunto a inch.: «vedi pag. 128». Sul piatto post, in alto, annotazioni a inch. rifilate: «4.», «O.». Note e segni d'attenzione a inch. o matita alle pp. 249-50, 347, 361, 369, 385, 409, 434-35, 462.

2. 14 gennaio 1868. Nota di possesso sul piatto ant. (rifilato), a inch. sull'angolo ds, in alto: «Alberto Can[toni] | 187[...]».

1868

32) PIER-ANGELO FIORENTINO, *Comédies et comédiens*, [Prefazione di Francisque Sarcey], Paris, Michel Lévy frères 1866, 2 v. (A².5).

Il volume conservato nel fondo è il I (première série).

1. post 1866. Nota a inch. relativa al valore in franchi, sull'angolo ds del piatto tip. ant. (rilegato all'interno di una coperta rigida successiva): «fr. 3.50». Sotto il titolo, nota ms. a inch.: «(falcait [?] dire plus tôt l'Opera et les Chointeurs [?]».

2. 1868. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto, sotto il prezzo: «Alberto Cantoni | 1868».

33) HENRI HEINE, *Correspondance inédite*, Paris, M. Lévy frères 1866-1867, 2 v. (R.E.2).

1. post 1867. Timbro a secco sul piatto tip. ant. (conservato all'interno di una leg. rigida successiva): «LIBRERIA BOLCHESI |MILANO | GALLERIA DE' CRISTOFORIS N 54».

2. 1868. Nota di possesso sul piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1868».

34) PLATO, *La république ou l'État*, traduction revue et corrigée par Amédée Saisset, Paris, Charpentier 1862 (R.N).

1. 1868. Nota di possesso ms. a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1868».

35) [n.c.] GIOVANNI RAFFAELLI, *Versi*, Firenze, Le Monnier 1868 (A³.2).

1. 1868. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto ant.: «Alberto Cantoni | 1868».

2. post 1868. Note a margine, a matita o inch., e sottolineature alle pp. [5], 13-4, 18-9, 50, 108.

3. 5 marzo 1891. Nota a inch. della

stessa mano, accanto alla precedente, ma successiva: «manda | per un buon lavacro in queste alte | forme. - 5.3.91 -». Le due note sono intarsiate in modo da trasformare la seconda in dedica.

36) GEORGE SAND, *Mademoiselle la Quintinie*. Paris, Michel Levy freres 1866 (B.B.III.4).

1. 1868. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (applicato su una coperta rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1868».

37) GIACOMO ZANELLA, *Versi*, Firenze, G. Barbèra 1868 (B.C.I.6).

1.1868. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1868».

1869

38) CARLO CATTANEO, *Alcuni scritti*, Milano, coi tipi Borroni e Scotti 1846, 3 v. (A.5.s).

Tutti e tre i voll. sono rilegati (nella scheda figurano come brochure) con incollaggio dei piatti tip., rifilati, su quelli rigidi; nel III vol., vi è una lacuna sull'angolo destro in alto, quello dove di solito il Cantoni colloca la firma di possesso.

I vol.: 1. post 1846. Segni di attenzione e commenti a inch., alle pp. VI-IX, 101, 103.

2. 1869. Nota a inch. parzialmente rifilata, sull'angolo ds in alto del piatto ant. della coperta tip.: «(comperato a Milano nell'alberg[o] | dell'Aquila nella sera in cui | l'autore moriva a Lugano) | Alberto Cantoni | 1869». Al di sotto, tracce di un appunto a matita ormai cancellato e poco leggibile: «Via [...] Mantova».

II vol.: 1. 1870. Nota di possesso a matita sull'angolo ds in alto del piatto ant. della coperta tip.: «Alberto Cantoni | 1870». Al centro del piatto sigla a pastello blu: «107-8».

III vol.: 1. post 1846. Segni di attenzione a matita o pastello blu e note marginali a inch. violetto, alle pp. [V], VII, 10, 28, 36,160, 168-69, 176, 181-82, 261, 265.

39) ALEXANDRE DUMAS FILS, *Diane de Lys. Ce qu'on ne sait pas. Grangette. Une loge à Camille*, Paris, Librairie nouvelle 1856 (R.N).

1. post 1856. Nota a matita sulla controguardia ant.: «Scrivendomi | dimmi qualcosa | riguardo ai giorna-lli di Settimo, | e se le furie | di [Adele?] si sono | calmate, e se | te ne sei spiegata | la ragione. Addio».

2. 1869. Nota di possesso a inch., ormai sbiadita, sull'angolo ds del piatto ant.: «Alberto Cantoni | [1]869».

40) HENRI HEINE, *Reisebilder. Tableaux de voyage*, nouvelle édition, précédée d'une étude sur H. Heine par Théophile Gautier, Paris, Michel Lévy Frères 1859, 2 v. (B.A.I.3).

I vol.: 1. post 1859. Segni d'attenzione marginali a matita alle pp. 208, 303, 326, 334-35, 340, 343-44.

2. 1869. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (incollato su una coperta rigida e rifilato): «Alberto [Cantoni] | 1869».

II vol.: 1. post 1859. Segni d'attenzione marginali a matita alle pp. 9, 33,

35, 47, 51, 59, 60, 75, 81-2, 87, 97, 99, 101, 103, 115, 121, 138, 173, 178, 181, 235, 238, 240, 247, 250, 252, 254, 260, 268, 275, 280, 299, 311, 334-337, 348. Note a matita alle pp. 69 e 27.

41) BARUCH DE SPINOZA, *Oeuvres*, traduites par Émile Saisset, avec une introduction critique. Nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Charpentier 1861, 3 v. (B.B.II.1).

I tre volumi, rilegati in quarto di pelle e tela, presentano al centro del piatto ant. un'impressione in oro con le due iniziali «A . C».

I vol.: 1. post 1861. Annotazioni a matita con riferimenti a pp. del testo sul verso della seconda e sul recto della terza guardia ant.:

- II g. «Doctrine de Desc. spect p. 236-7 | p. 114 | Descartes 1596-1650 - p. 190 | p. 221-248 | Sp 1632- 1680 [...] | Leib. 1646-1716 p. 114, 229 | causes finales 82 | Harmonie préétablie 114 | maintenir la parole 165 | Aristote 177 | Platon 183 | Voltaire 190 | Hobbes 207-8 | nature naturante et nature naturée | Kabbale p. 227 | [...] p. 227-8-9 | cogito de Descartes, devi[...] conclus | d'un syllogisme p. 240 | 241-242»;

- III g. «Hegel thèse, antithèse et | synthèse p. 319, 364 | Si on invoque le Divine as-|sistance, il est bien difficile | que Dieu ne finisse par tout | envahir p. 116». Sul margine sn, in verticale: «Inno alla bellezza p. 120».

Segni d'attenzione e note marginali a matita alle pp. 83, 90, 116, 120, 139, 202-04, 236, 242, 364.

2. 1869. Nota di possesso a inch. sul recto della seconda guardia ant.: «Alberto Cantoni | 1869».

II vol.: 1. post 1861. Annotazione a matita sul verso della seconda guardia ant., sul margine sn, in verticale: «Inno al parlamentarismo | p. 421». Segni d'attenzione marginali a matita o pastello rosso o blu alle pp. 32-3, 96-7, 421.

2. 1869. Nota di possesso a matita sul recto della seconda guardia ant.: «Alberto Cantoni | 1869».

III vol.: 1. post 1861. Annotazione a matita sul verso della seconda guardia ant.: «pierre qui tombe sur la tête p. 44 | preti 45»; a p. 45 un segno d'attenzione marginale a matita.

2. 1869. Nota di possesso a matita sul recto della terza guardia ant.: «Alberto Cantoni | 1869».

1870

42) EUGENIO CAMERINI, *Profili letterari*, Firenze, G. Barbèra 1870 (B.C.II.3).

1. 1870. Dedica a stampa a p. [V]: «AL COMMEMDATORE CESARE CORRENTI | MINISTRO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE | INGEGNO SUPERIORE ALLA DIGNITÀ | CUORE NON MUTABILE DA FORTUNA | INTITOLA QUESTA SCRITTI | PER ANTICA DEVOZIONE E SINCERO AFFETTO | EUGENIO CAMERINI».

1. Nota di possesso a inch., sull'angolo ds in alto del piatto ant. della coperta tip. (che si trova all'int. di una leg. rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1870».

2. post 1870. Foglietto sciolto con appunto a matita della mano di Adolfo: «E. Camerini | Profili | Letterari» (di preparazione alla scheda cartacea?).

43) CHAMPFLEURY, *Le violon de Faïence*, Paris, J. Hetzel [1862] (B.B.III.4).

1. post [1862]. Sul piatto ant. tip. (all'interno di coperta rigida successiva), in basso, piccola etichetta adesiva ovale che reca la dicitura: «LIBRERIA | DUMOLARD | MILANO».

2. 1870. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto ant. tip.: «Alberto Cantoni | 1870».

44) JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Fausto. Tragedia*, traduzione di Andrea Maffei, Firenze, Le Monnier 1866 (R.H.2).

1. post 1866. Nota a matita a p. 39.

2. 1870. Nota di possesso ormai sbiadita, ms. a matita sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (rilegato all'interno di una legatura rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1870».

45) JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Fausto. Tragedia. Parte seconda*, tradotta da Andrea Maffei, 2. ed. compiuta, Firenze, Succ. Le Monnier 1869 (R.H.2).

[Nell'unica scheda di Adolfo questo vol. viene considerato la seconda parte di quello appena descritto del 1866. In realtà, il prec. volume è completo della seconda parte, mentre questo rappresenta la seconda parte di una nuova edizione, divisa appunto in due volumi e di cui resta solo il secondo].

1. post 1869. Timbro a secco di libreria, in alto sul piatto tip. ant. (rilegato all'interno di una legatura rigida successiva): «LIBRERIA | DI | B. BALBIANI | IN |MANTOVA».

2. 1870. Nota di possesso ms. a matita sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1870».

46) WILLIAM SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, tragedia voltata in prosa italiana da Carlo Rusconi, 5. ed., Firenze, Succ. Le Monnier 1868 (R.M.8).

1. 1870. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1870».

1871

47) WILLIAM SHAKESPEARE, *Re Lear*, tragedia voltata in prosa italiana da Carlo Rusconi, 6. ed., Firenze, Succ. Le Monnier 1868 (R.M.8).

1. post 1868. Nota a matita con riferimento al testo sul verso del piatto tip. ant.: «Montagna | 185-6».

2. 1871. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1871».

48) TORQUATO TASSO, *Le lettere*, disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti, Firenze, F. Le Monnier 1852-1855, 5 v. (R.H.3).

I vol.: 1. post 1852. Conti a matita sul recto della guardia ant. Segni d'attenzione a inch. alle pp. 115, 157, 172, 174-75, 271, 304, 307, 310-11, 313, 316. Note a inch. alle pp. 174, 223-24.

2. 1871. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del front.: «Alberto Cantoni | 1871».

II vol.: 1. post 1853. Segni d'attenzione a inch. alle pp. 12, 148, 161, 213, 224, 477, 579, 613, 618-19, 635, 645.

2. 1871. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del front.: «Alberto Cantoni | 1871».

III vol.: 1. post 1853. Segni d'attenzione, sottolineature e brevi commenti marginali a inch. alle pp. 13, 32, 36-7, 41, 56, 60, 79, 88, 111, 122-23, 132, 149, 153, 262, 269, 278, 280-82, 298.

2. 1871. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del front.: «Alberto Cantoni | 1871».

IV vol.:1. post 1854. Ex libris in forma di timbro, sul front.: «ASINARI CARLO | Maestro»; appena sopra, un cartellino quadrato con due lettere a stampa: «Cc» (nei tre prec. volumi questa parte del front. è stata strappata, forse dallo stesso Cantoni per far posto alla sua firma). Segni d'attenzione, sottolineature e brevi commenti marginali a inch. o matita alle pp. vi, 8, 28, 62, 87, 89, 103, 110-11, 115, 120-22, 183, 305, 332, 354, 365.

V vol.: 1. post 1855. Conti a matita sul recto della guardia ant. Ex libris in forma di timbro, sul front.: «ASINARI CARLO | Maestro»; appena sopra, un cartellino quadrato con due lettere a stampa: «Cc». Sottolineatura e breve commento marginale a inch. a p. 176; segno d'attenzione marginale a p. 235.

1872

49) BALDASSARE CASTIGLIONE, *Il cortegiano*, pubblicato per cura del conte Carlo Baudi Di Vesme, Firenze, Felice Le Monnier 1854 (B.C.I.3).

1. post 1854. Segni d'attenzione marginali e/o sottolineature a matita alle pp. 4, 5, 15, 23, 26-7, 36, 44-5, 54-5, 58-9, 63-4, 73-78, 90, 92-97, 100-102, 104, 114, 118, 171-72, 200, 202, 245-46, 260, 290, 298, 304. Note marginali a matita alle pp. 56, 186. Annotazioni a matita con riferimento di pagina (spesso coincidente coi segni a margine), a mo' di indice, sul verso del piatto tip. ant. (all'interno di una coperta rigida successiva): «Non dir male di sè (114) | Sfuggire l'invidia (p. 116) | stare in letto (141) | Amor sensuale (285 e seg.ti) | Amore negli uomini maturi (p. 287/ p. 293) | Bellezza è bontà, e viceversa (p. 290) | Le belle negano le brutte pregano (p. 292) | Disinvoltura con cui si parla del marito della donna amata | p(298) | mani e calze delle donne (54) | Giovani seri, e vecchi allegri | (90) | Mal avventurato uccello chi nasce in trista valle (97) | Lampi di nazionalità italiana (100) | In guardia nel far amicizia (103)».

2. 1872. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1872».

50) CHARLES AUGUSTIN DE SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, Nouvelle ed. revue, corrigée et très-augmentée, Paris, Michel Lévy frères 1870, 2 v. (B.D.I.4).

I vol.: 1. post 1870. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (parzialmente lacunoso e incollato su una coperta rigida successiva): «Alberto Can[toni] | Milano 1[...]». Note marginali a matita e segni d'attenzione alle pp. 157, 334, 362-63, 372-73, 376, 381.

II vol.: 1. post 1870. Segno d'attenzione a matita a p. 278; sottolineatura

a inch. e punto di domanda accanto a p. 472.

2. 1872. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (incollato su una coperta rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1872».

51) WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto principe di Danimarca*, tragedia voltata in prosa italiana da Carlo Rusconi, 7. ed., Firenze, Succ. Le Monnier 1867 (R.M.8).

1. post 1867. Timbro a secco sul piatto tip. ant., in basso: «LIBRERIA | BRIGOLA | MILANO». Sottolineature e note a inch. o matita alle pp. 83 e 155. Sul piatto tip. post., in basso, prove di firma a inch.: «Signor | Alberto Cantoni | Signor | Alberto Cantoni».

2. 1872. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni 1872».

52) WILLIAM SHAKESPEARE, *Otello o il moro di Venezia*, tragedia voltata in prosa italiana da Carlo Rusconi, 6. ed., Firenze, Succ. Le Monnier 1867 (R.M.8).

1. post 1867. Correzione a inch. all'interno del testo a p. 213.

2. 1872. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1872».

post 1872

53) RAFFAELLO LAMBRUSCHINI, *Elogi e biografie*, raccolti per cura di Giuseppe Rigutini, Firenze, Succ. Le Monnier 1872 (B.C.6.s).

1. post 1872. Note e segni d'attenzione a matita alle pp. 7 e 40.

2. 187[...]. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (applicato su una coperta rigida successiva): «Alberto Cantoni | 187[...]».

1873

54) FRANCESCO BERNI, *Opere di Francesco Berni*, nuova ed. riveduta e corretta, Milano, Sonzogno 1873 (A^3.2).

1. 1873. Sul piatto ant. (tipografico incollato su una coperta rigida), in alto sull'angolo ds, nota di possesso a matita: «Alberto Cantoni | 1873».

55) UGO FOSCOLO, *Lettere inedite. Tratte dagli autografi con note e documenti*, Torino, T. Vaccarino 1873 (R.A.3).

1. 1873. Nota di possesso a inch. e parzialmente erasa, sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (incollato su una coperta rigida successiva): «Alberto C[antoni] 1873».

56) [n.c.] TULLO MASSARANI, *Studii di letteratura e d'arte*, Firenze, Le Monnier 1873 (A^3.2).

1. 1873. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds sup. del piatto ant.: «Alberto Cantoni | 1873».

57) HIPPOLYTE ADOLPHE TAINE, *Les philosophes classiques du 19. siecle en France*, 3. ed., Paris, Librairie Hachette 1868 (B.D.II.4).

1. post 1868. Note e sottolineature a matita alle pp. 81, 84, 113-14, 136-37.

2. 1873. Nota di possesso sul piatto ant. (rifilato), a inch. sull'angolo ds, in alto: «Alberto Cantoni | 1873».

1874

58) [n.c.] GIUSEPPE PUCCIANTI, *Antologia della poesia italiana*, Firenze, Le Monnier 1872 (A^3.2).

1. post 1872. Sul piatto ant., in basso, piccola etichetta adesiva ovale che reca la dicitura: «LIBRERIA | DUMOLARD | MILANO». Note a margine, a matita o inch., e sottolineature alle pp. 214-16, 567, 570, 573.

2. 1874. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds sup. del piatto ant.: «Alberto Cantoni | Pasqua 1874».

59) [n.c.] GIUSEPPE PUCCIANTI, *Antologia della prosa italiana moderna*, Firenze, Le Monnier 1871 (A^3.2).

Manca il piatto post. della coperta tipografica.

1. post 1871. Note a margine, a matita o inch., e sottolineature alle pp. 49, 51, 103, 142, 155, 469, 509.

2. 1874. Nota di possesso ms. a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1874».

1875

60) LUIGI FORNACIARI, *Prose*, ristampate con alcune correzioni dell'Autore per cura di Raffaello Fornaciari figlio di lui, Firenze, Succ. Le Monnier 1874 (A^3.2).

1. post 1874. Segno d'attenzione marginale a matita a p. 105. Note a matita alle pp. 111, 151.

2. 1875. Nota di possesso a inch. sul piatto tip. ant. (rifilato e incollato su una coperta rigida successiva): «[Alberto Cantoni] | 1875».

post 1875

61) GIOVANNI ARRIVABENE, *Un'epoca della mia vita. Memorie*, Mantova, Tip. eredi Segna 1875 (R.L.2.s).

1. post 1875. Dedica ms. a inch. sul recto dell'occhietto: «Al Sig. Alberto | Cantoni | omaggio | dell'autore».

1876

62) CLEMENS [PAPA 14.], *Lettere, bolle e discorsi di Fra Lorenzo Ganganelli (Clemente 14.)*, edizione ordinata, accresciuta e illustrata da Cosimo Frediani, Firenze, Felice Le Monnier 1849 (R.E.1.bis).

1. post 1849. Piccolo numero a matita sull'angolo ds in alto dell'occhietto: «14». Nota a pastello blu sull'occhietto in alto: «(procuratomi usato | dal libraio [...]alle)». Segni d'attenzione e sottolineature a matita, inch., pastello blu o rosso, su molte pagine. Note marginali a pastello blu alle pp. 225, 292.

2. 1876. Nota di possesso a inch., sull'angolo ds in alto del piatto ant. della coperta tip.: «Alberto Cantoni | 1876».

63) [n.c.] ADOLFO GEMMA, *Versi*, Firenze, Succ. Le Monnier 1875 (A^3.2).

1. Agosto 1876. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds sup. del piatto ant.: «Mantova 8 del 76 | [«AC» in monogramma]».

64) SAINT-MARC GIRARDIN, *Jean-Jacques Rousseau, sa vie et ses ouvrages*, avec une introduction par M. Ernest Bersot, Paris, Charpentier etc. 1875, 2 v. (P.A.3).

I vol.: 1. post 1875. Segni d'attenzione marginali a matita, pastello rosso o pastello blu alle pp. iv, viii, 8, 145. Note alle pp. 143, 153, 156, 165, 173.

2. 1876. Sul piatto tip. ant. (incollato su una copertarigida), in alto sull'angolo ds, nota di possesso a inch.: «Alberto Cantoni | 1876».

II vol.: 1. post. 1875. Sul piatto post., in alto al centro, nota a inch.: «pag. 65».

2. 1877. Sul piatto ant. (tipografico incollato su una coperta rigida), in alto sull'angolo ds, nota di possesso a inch.: «Alberto Cantoni | 1877».

65) FRANCESCO GUICCIARDINI, *Opere inedite*, illustrate da Giuseppe Canestrini e pubblicate per cura dei conti Piero e Luigi Guicciardini, 2. ed., Firenze, Barbèra Bianchi e C. 1857 (B.C.I.3).

1. post 1857. Note a inch., sull'angolo sn in alto del piatto post. della coperta tip.: «pag. 113 | simulazione» e «spiriti | 147» (rif. ai contenuti delle pp. indicate). Segni di attenzione, sottolineature, note a pastello rosso o blu e a matita alle pp. 84-86, 89-91, 93-97, 100, 105-06, 114-15, 118-122, 124, 126, 129-32, 135-36, 138-40, 143-46, 148-51, 154, 157-58, 160, 167, 169, 170, 172, 177-78, 180-81, 190-91, 196, 200.

2. 1876. Nota di possesso a inch., sull'angolo ds in alto del piatto ant. della coperta tip. (che si trova all'int. di una leg. rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1876».

1877

66) FRANCESCO GUICCIARDINI, *Ritratti, allocuzioni e pensieri scelti dalla Storia d'Italia di Francesco Guicciardini*, [a cura di Giunio Carbone], Firenze, Barbèra 1872 (R.L.2.d).

1. post 1872. Segni di attenzione a pastello blu alle pp. 206-7.

2. 1877. Nota di possesso a inch., sull'angolo ds in alto del piatto ant. della coperta tip.: «Alberto Cantoni - 1877».

67) VITTORIO IMBRIANI, *Fame usurpate. Quattro studii*, Napoli, Tip. A. Trani 1877 (B.C.II.6).

1. post 1877. Sul recto della guardia ant., elenco a matita di numeri di pagine in cui sono contenute note mss. a commento del testo: «viii | 147 | 148 |149 | 154 | 186 | 224 | 243 | 250 | 252 | 258 | 260 | 273 | 278 | 281 | 283 | 286 | 288 | 297 | 298 | 313 | 316 |332».

Foglietto sciolto all'inizio del vol. con nome ms. a inch.: «Cantoni».

2. 1877. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. (rifilato e applicato su una copertarigida): «Alberto Cantoni | 1877».

68) MARCUS AURELIUS ANTONINUS, *Pensées de Marc-Aurèle*, traduction nouvelle par J. Barthelemy-S.t Hilaire, Paris, Germer-Bailliere et C. 1876 (A^3.2).

1. post 1876. Cartellino ovale del libraio, sul piatto ant. in basso: «LIBRERIA DUMOLARD | MILANO». Annotazioni a matita, con riferimento a pp. del testo, sul verso del piatto ant. tipografico: «Mo[...] p. 9 12/8 80 Idem p. 294 308

|domestiques p. 185 (Note) | Sexe p. 170 | Quand on agit, ne point hésiter (p. 301) | Argent, beauté, noblesse. Indifferentes (408) | but p. 425». Segni di attenzione marginali a pastello blu o matita alle pp. 9, 10, 11, 15, 24, 153-54, 308, 408, 442-43. Note a matita o pastello blu alle pp. 14, 16, 159, 400.

2. 1877. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto ant.: «Alberto Cantoni 1877».

69) GIOVITA SCALVINI, *Scritti*, ordinati per cura di N. Tommaseo, Firenze, F. Le Monnier 1860 (B.C.II.5).

1. 1860. Timbro ovale a secco della casa editrice sul piatto ant. della cop. tip. (rilegato all'interno di una coperta rigida successiva): «FELICE LE MONNIER | FIRENZE | TIPOGRAFO EDITORE».

2. post 1860. Nome a inch. in alto sull'occhietto: «Annalia[?]» [se la lettura del nome è corretta si tratta della figlia di Angiolo]. Sottolineature e note marginali a inch. sulle pp. 33-4, 214.

3. 1877. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1877».

post 1877

70) [n.c.] GIUSEPPE PUCCIANTI, *Antologia della prosa italiana. Dal secolo 14. al 18*, Firenze, Le Monnier 1877 (A^3.2).

Il vol. è mutilo del piatto tipografico ant. che quasi certamente conteneva la firma di Cantoni, per somiglianza con gli altri voll. non catalogati del medesimo autore, editi da Le Monnier e conservati sullo stesso palchetto.

1. post 1877. Note a margine, a matita o inch., e sottolineature alle pp. [I], 114, 211, 347, 417.

1878

71) GASPARO GOZZI, *Lettere diverse*, in Venezia, appresso Gio. Batista Pasquali 1750 (R.A.4).

1. post 1750. Segni d'attenzione e sottolineature a pastello blu alle pp. 178-179.

2. 1878. Nota di possesso ms. a inch. sul recto della guardia ant.: «Alberto Cantoni | 1878».

72) GIACOMO LEOPARDI, *Appendice all'epistolario e agli scritti giovanili*, per cura di Prospero Viani, Firenze, G. Barbèra 1878 (R.A.3).

1. 1878. Cartellino di libreria, in basso sul piatto ant.: «ULRICO HOEPLI | MILANO | NAPOLI, PISA | LIBRAIO EDITORE». Nota di possesso sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (applicato su una copertarigida successiva): «Alberto Cantoni | 1878».

2. post 1878. A p. 34, nota marginale e sottolineatura a matita.

73) FILIPPO SASSETTI, *Lettere edite e inedite*, raccolte e annotate da Ettore Marcucci, Firenze, Le Monnier 1855 (A^3.3).

1. post 1855 Segni d'attenzione marginali a inch. alle pp. 15 e 26. Sul piatto post., in alto al centro, numero a matita: «2» [in effetti, la scheda di Adolfo parla di due volumi: l'altro, con segn. R.N, non è stato trovato].

2. 1878. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto ant.: «Alberto Cantoni | 1878».

1879

74) PROSPERO VIANI, *Dizionario di pretesi francesismi e di pretese voci e forme erronee della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier 1858-1860, 2 v. (B.C.II.8).

I vol.: 1. 1879. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (rifilato e applicato su una coperta rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1879».

II vol.: 1. 1860. Timbro a secco dell'editore, in alto sul piatto ant.: «FELICE LE MONNIER | FIRENZE | TIPOFRAFO EDITORE».

2. 1879. Nota di possesso a inch. sull'angolo ds in alto del piatto tip. ant. (rifilato e applicato su una coperta rigida successiva): «Alberto Cantoni | 1879».

1880

75) [n.c.] TULLO MASSARANI, *Sermoni*, Firenze, Succ. Le Monnier 1880 (A^3.2).

1. 3 marzo 1880. Nota a inch. sull'angolo destro sup. del piatto ant.: «memoria di Augusto | 3.3.80».

post 1885/ 1887/ 1890

76) MARCELLIN EUGÈNE ANTOINE PELLET, *Variétés révolutionnaires*, [1re-3e série], précédé d'un avant-propos par A. Ranc, Paris, Alcan 1885-1890, 3 v. (P.A.2).

I voll. I e II sono legati in quarto di pelle e c. decorata; il III, in cartone rigido, con il piatto tip. applicato sul piatto ant.

I vol.: 1 post 1885. Dedica dell'autore ms. a inch. sull'occhietto, in alto: «A Monsieur Albert Cantoni | souvenir cordial | Marcellin Pellet». Segni d'attenzione a pastello blu o rosso alle pp. 137, 200, 359-60. Note alle pp. vii e 138.

II vol.: 1. 1887. Dedica a stampa che precede la prefazione: «A | JULES CAZOT | Sénateur, | Ancien Secrétaire général du Ministère de l'intérieur | sous la Défense nationale, | Ancien Président du Conseil général du Gard, | Ancien Ministre de la justice, | Ancien premier Président de la Cour de cassation. | *Témoignage de respectueux dévouement* | *et d'inaltérable estime*. | M. P.».

2. 16 [...]1887. Dedica ms. a inch. sull'occhietto, in alto: «A Monsieur Albert Cantoni | souvenir de [...] | 16 [...] 87 Marcellin Pellet».

3. post 1887. Segni di spunta, a matita e inch., sull'indice finale alle pp. 299-300.

III vol.: 1. 5 [marzo?] 1890. Dedica ms. a inch. sul recto della seconda guardia ant., in alto: «A Albert Cantoni | souvenir affectueus | Marcellin Pellet | Naples 5 [Mars?] 1890».

2. post 1890. Sul recto della prima guardia ant., vecchia segn. a matita: «3/O.[...]7/P.A.2». Nella stessa pp. che reca la dedica, sull'angolo ds in alto, piccolo numero a matita: «8». Segno d'attenzione marginale a pastello blu a p. 254; segni di spunta, sempre a pastello blu, sull'indice finale a p. [301].

1893

77) LUCIUS ANNAEUS SENECA, *L. Annaei Senecae Opera quae exstant omnia: a Iusto Lipsio emendata et scholiis illustrata*, Editio tertia atque ab vlti-

ma Lipsi manu: aucta Liberti Fromondi scholijs ad quaestiones naturales, et ludum de morte Claudij Caesaris, Antuerpiae, ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti 1632 (A).

Il grosso volume, restaurato di recente, si presenta con una legatura in tutta pelle con dorso attaccato e nervi a rilievo.

1. post 1632. Vecchia segn. ms. a inch. sulla seconda guardia ant. (di quelle originali, rilegate a seguito delle nuove), in alto: «Sc: 7 [...] 16 M». Nota di provenienza ms. a inch. sul front. in alto: «Collegij Rauennatem Societ. Jesu». Piccolo timbro in basso al front.: «CASTIGUAT». Notemss. a matita e penna (sembra, senza alcuna attinenza al testo), in alcuni punti depennate, in basso alle pp. 488-93 e 496-97.

2. 1893. Firma di possesso sul recto della prima guardia ant.: «Alberto Cantoni | 1893».

post 1894

78) GRAZIA DELEDDA, *Racconti sardi*, Sassari, G. Dessì 1894 (B.B.II.7).

L'esemplare è rilegato mantenendo all'interno i piatti tip.

1. 1894. Dedica a stampa: «AL PROFESSORE | ANGELO DE GUBERNATIS».

2. post 1894. Dedica dell'autrice a inch. sull'occhietto: «Ad Alberto Cantoni | dopo aver letto con sincera ammirazione | la sua Altalena delle antipatie | Grazia Deledda».

1895

79) PAUL DUPLAN, *Lettres de Aimée Desclée a Fanfan*, 3e éd., Paris, Calmann Lévy 1895 (A^2.5).

1. 1895. Sul recto della II guardia ant., nota a inch. in alto: «per la Sig.^{na} E. G. con preghiera di riman-|dare a Pomponesco | A. C.». Più sotto, di sbieco, appunto a matita: «D[...] 24-95».

2. post 1895. Sul verso della penultima guardia, sull'angolo sn in alto, numero a matita: «30». Segni di attenzione, sottolineature, note a matita o pastello blu alle pp. 52, 84, 93, 101, 120, 126, 172, 175, 178, 183.

1896

80) JOSEPH DE MAISTRE, *Les soirées de Saint-Petersbourg, ou entretiens sur le governement temporel de la providence suivies d'un traité sur les sacrifices*, Lyon, Pelagaud et al. 1880, 2 v. (R.M.4).

I vol.: 1. post 1880. Segni d'attenzione marginali a matita e sottolineature, alle pp. ix, x, xiv, 25-6, 31-2, 34, 50-52, 126-27, 129, 135, 203, 209, 213, 215-18, 223, 236-37, 243-44, 255, 261, 265-66, 268-69, 289, 292-96, 298-99, 300, 307-08, 328, 373, 418. Note alle pp. 103, 327-28, 418, 431, 434.

2. 1896. Nota di possesso a matita, sull'angolo ds in alto del front.: «Alberto Cantoni | 1896».

II vol.: 1. post 1880. Segni d'attenzione e sottolineature a matita alle pp. 16-9, 24, 29, 37-8, 40, 54, 70, 76, 140-41, 206, 214, 217, 247, 274, 276-77, 282, 300, 401. Note a matita o inch. alle pp. 29, 141, 282, 389, 392.

1897

81) JULIEN LEMER, *Balzac: sa vie-son oeuvre*, Paris, L. Sauvaitre 1892 (P.I.5).

1. 1897. Nota di possesso ms. a pastello blu sull'angolo in alto del piatto tip. ant.: «Alberto Cantoni | 1897».

1899

82) GASPERO BARBÈRA, *Memorie di un editore, pubblicate dai figli*, Firenze, G. Barbèra 1883 (R.F.1).

1. 21 agosto 1899. Dedica ms. a inch. sul piatto tip. ant., che integra il nome dell'autore a stampa: «Al Sig.r Alberto Cantoni | ricordo amichevole | dei Figli | di [G. Barbèra: a stampa] | 21 Ag°. 99».

2. 11 settembre 1899. Foglietto sciolto, tra le pp. 448 e 449, con una piccola nota a inch.: «Pomp[onesco]. 11.9.99».

3. post 1899. Segni d'attenzione marginali a matita alle pp. 16-8, 73, 97, 126, 265, 267-68, 350, 409. Nota a matita con rif. ad alcuni punti del testo, in fondo al vol., sul verso del piatto tip. post.: «Passigli - Soliani | 127-174 | Fil. Ant. Gualterio | 99-175 | 399».

post 1900

83) TULLO MASSARANI, *Storia e fisiologia dell'arte di ridere. Favola, fiaba, commedia, satira, novella, prosa e poesia umoristica*, Milano, Hoepli 1900-1902, 3 v. (B.A.I.1).

Comprende: - 1: L'antichità e il Medioevo; - 2: Dal risorgimento delle lettere in Europa all'apogeo e alla decadenza; - 3: Nel mondo moderno.

I vol.: 1. post 1900. Dedica ms. a inch., da parte dell'autore, sul recto della seconda guardia ant.: «Al chiarissimo signor Alberto Cantoni | in segno di stima distinta | Tullo Massarani».

Segni d'attenzione e annotazioni marginali a matita alle pp. 88-90, 202, 218, 222-23, 292, 346.

2. Settembre 1902. Lettera ms. a inch. tra le pp. viii e ix:

«Caro Zio. Se, come mi pare, tu passi un'epoca melanconica, vieni un po' qui a distrarti, se non altro, ci son tre teatri aperti, in uno daranno fra giorni la nuova opera di Mascagni, nell'altro la Gioconda, e nel terzo nuove operette, e poi abbiamo ogni settimana, o quasi, concerti, conferenze ed Università popolare. La Zia Amalia è nel suo buon periodo, oggi la aspettiamo a colazione, noi bene, e il tempo splendido.

Ieri sono stata ai giardini | con Alberto, e l'aria era tanto tiepida che noi potemmo rimanere seduti un mezz'oretta all'ombra, e al ritorno restar fuori del vaporetto.

Vieni prima che ritorni la nebbia, e ricevi un bacio affettuoso da Annetta.

Carissimo L.

Tante grazie del Ciscato che lessi a Bassano lo scorso autunno, trovandolo abbondante in notizie e lodevole per imparzialità a nostro riguardo. Fors'anco talvolta eccessiva. | La Zia è tornata da ieri in piena erezione [?]; oggi colazionerà nosco, e così si farà onore ad uno dei gloriosi capponi che ci avete gentilmente regalati, e dei quali grazie.

E addio con tanti affettuosi saluti pei cari G. e L.

9 del '902 Tuo affezionato Cesare».

II vol.: 1. post 1901. Segni d'attenzione marginali e correzioni a pastello blu e matita alle pp. 124, 178, 181, 189, 270, 273, 275, 280, 382, 440. Note a matita con riferimenti al testo sul verso della guardia post.: «[...] 110-7 | [...] giudicati da Lutero 140-168 | riso volgare rico[...] | un trentennio o dietro? | insonnia 325». Foglietto di carta ripiegato, usato forse come

segnalibro, con appunto ms. a matita: «pag 189 | II° Vol?» (a p. 189 si trova effettivamente un punto di domanda a margine di brano).

III vol.: 1. post 1902. Dedica ms. a inch. sull'occhietto da parte dell'autore: «Al chiarissimo signor Alberto Cantoni | in segno di simpatia e di stima | Tullo Massarani». Sottolineature e annotazioni marginali a pastello viola e matita alle pp. 86, 204-05, 299, 305, 348, 453.

84) NEERA, *Senio. Romanzo*, Nuova ed., Milano, Baldini Castoldi 1900 (B.B.II.6).

1. post 1900. Dedica dell'autore a inch. sull'occhietto: «Al signor Alberto Cantoni | ricambio di augurio | Neera».

1901

85) ETTORE MAURO, *Un umorista del Seicento. Vincenzo Braca salernitano: la vita e gli scritti*. Salerno, Tip. Nazionale 1901 (B.C.II.1).

1. 1901. Dedica a stampa a p. [V]: «A | BENEDETTO CROCE | sotto i cui auspìci | nacque | questo lavoro».

2. 20 maggio 1901. Dedica ms. a inch. dell'autore, sull'occhietto in alto: «Ad Alberto Cantoni | affettuosamente | l'A.». Accanto, di sbieco sulla sn: «Salerno, 20 maggio 1901».

3. post 20 maggio 1901. Segni di attenzione a matita sulle pp. 36 e 46.

1902

86) MARIO PILO, *La quarta esposizione di Venezia*, estratto da «Rivista popolare», anno VII, n. 20, 22, 23, Roma, Tipografia Tiberina di F. Setth 1902.

1. post 1902. Sul front. dedica dell'autore ms. a inch.: «Ad Alberto Cantoni | Mario Pilo». Appena sotto, appunto a inch.: «v. pag. 25». Alla pagina indicata compare un segno d'attenzione marginale a matita.

1903

87) SILVIO BENCO, *La fiamma fredda. Romanzo*, Milano, Treves 1903 (B.B.I.8).

1. Aprile 1903. Dedica autografa dell'autore ms. sull'occhietto: «Al Signor Alberto Cantoni | scrittore di squisiti libri | questo libro barbaro | Con amicizia | Silvio Benco | Aprile 1903».

2. post aprile 1903. Segni d'attenzione marginali, note e sottolineature a pastello blu o matita alle pp. 37, 89, 91, 101, 104, 106, 118, 127, 131, 133, 139-41, 159, 255, 279, 297, 299, 312, 323. Annotazione a matita sul verso del piatto tip. post.: «? 255 | 312».

88) GIUSEPPE MANTICA, *Figurinajo. Novelle*, Illustrate da Ettore Ximenes, Milano, Treves 1900 (B.B.I.6)

1. 5 aprile 1903. Dedica dell'autore, a inch. sull'occhietto, in alto: «Ad Alberto Cantoni | come a fratello mag-|giore letterario | offre G. Mantica | Roma 5/IV 1903».

2. post 1903. Sottolineature a matita alle pp. 159-60, 197.

post 1903

89) LUIGI ANTONIO VILLARI, *I tempi, la vita, i costumi, gli amici le prose*

e poesie scelte di Francesco Saverio Arabia, Firenze, Succ. Le Monnier 1903 (B.C.II.7).

1. post 1903. Dedica dell'autore a inch. sul recto della guardia ant.: «Ad Alberto, Gigino». Appena sotto, note mss. a pastello blu con riferimenti al testo: «Padula | pag. 137, 160 | da pag. 163, licet 168 ecc. | 185».

Segni d'attenzione marginali e sottolineature a matita o pastello blu alle pp. 48-9, 137, 160-61, 168, 184-85.

Di attribuzione incerta.

1845

1) GIOVANNI RAJBERTI, *Sul gatto. Cenni fisiologico-morali*, Milano, coi tipi di Giuseppe Bernardoni di Gio. 1845 (B.B.II.5).

1. 1845. Dedica a stampa che precede la prefazione: «AL CONTE | GIULIO LITTA VISCONTI ARESE | CAVALIERE DELL'ORDINE GEROSOLIMITANO | SOCIO DELL'ACCADEMIA MUSICALE | DE' FILARMONICI DI BOLOGNA | SPLENDIDO CULTORE E PROTETTORE | DELLE BELLE ARTI | QUESTO SCHERZO L'AUTORE OSSEQUIOSO | D. D. D.».

2. post 1845. Sul recto della guardia ant., lacunosa, parte di una nota a inch.: «Ricordi e rimp[...]»; sul verso, parte finale di una firma ad inch.: «[Can]toni» e scarabocchi a pastello rosso. Sulla guardia post., tre piccole firme a inch. sempre di Cantoni, quella più in basso sembra essere: «A Cantoni».

1886

2) [n.c.] ETTORE SANFELICE, *Mattutino*, Bologna, Zanichelli 1886 (B.C.II.3).

1. post 1886. All'interno, piccola strisciolina ritagliata da un catalogo a stampa: «663. (Letterat.). Sanfelice E. Mattutino. (Poesie). Bologna, Zanichelli, 1886, in-16, cop. orig. pp. 122. L. 1.500». Foglietto bianco che reca un nome ms. a inch.: «Cantoni». Sigla a matita, ormai sbiadita, sulla guardia ant.: «C | 1.600 - 38».

BIBLIOGRAFIA VIRGILIANA

MARZIA BONFANTI

BIBLIOGRAFIA VIRGILIANA 1999-2001. SCHEDE E COMMENTI

L'anno passato, dopo una lunga pausa, è ripreso un appuntamento tradizionale su questi «Atti e memorie» dell'Accademia Virgiliana: abbiamo presentato il panorama del materiale bibliografico virgiliano prodotto in Italia fra il 1997 e il 1998 (con alcune integrazioni per il 1996). Se allora per la prima volta abbiamo ritenuto opportuno inserire notizie bibliografiche relative a contributi pubblicati in lingua inglese su riviste italiane, abbiamo conservato il criterio di ordinamento adottato alla nascita di questo progetto: le schede sono disposte in ordine alfabetico, secondo il cognome dell'Autore (e in subordine secondo l'ordine cronologico), e contengono una traccia essenziale dell'argomento trattato, senza osservazioni critiche o rinvii a eventuali recensioni. Lo scopo perseguito è infatti unicamente quello di fornire uno strumento di ricerca e di consultazione chiaro e agile per tutti coloro che si interessano di Virgilio, delle sue opere e della sua fortuna.

In queste pagine presentiamo il quadro della produzione scientifica su Virgilio pubblicata in Italia, in italiano e talora in lingua inglese, negli anni compresi fra il 1999 e il 2001: scusandoci ancora del ritardo con cui esce, e contando di recuperare nel prossimo futuro la mancanza di aggiornamento di cui ancora soffre.

G. ABBAMONTE, *Nuove ricerche sugli «Scholia Veronensia» a Virgilio*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», CXXVIII, 2, 2000, p. 236 sgg.

L'analisi dell'Autore verte sullo studio e la nuova edizione di C. Baschera degli *Scholia Vergilii Veronensia* (1999).

G. ABBAMONTE, *Perotti e l'«Appendix Vergiliana»*, «Studi Umanistici Piceni», XXI, 2001, p. 55 sgg.

Il lavoro consiste in un'indagine sui rapporti esistenti tra l'attività filologica di Niccolò Perotti e il *corpus* dell'*Appendix Vergiliana*; all'esa-

me delle citazioni dell'*Appendix* nel *Cornu copiae* e della loro relazione con i testi tràditi dal ms. Città del Vaticano, *BAV, Vat. Lat. 1507* segue uno studio sul dibattito che si sviluppò nell'ambiente romano coevo intorno a questi testi poetici. In calce, una breve appendice sul significato di *alibi/aliter* e della sua abbreviazione *al* nel ms. *Vat. Lat. 1507*.

N. Adkin, *Jerome on Marcella: Epist. 127, 10, 4*, «Bollettino di Studi Latini», XXIX, 2, 1999, p. 564 sgg.

Due note in margine al contributo di Karin Sugano (*Marcella von Rom. Ein Lebensbild*, in *Roma renascens*, Festschr. I. Opelt, 1988): l'Autore nota che *Epist.* 127, 10, 4 contiene la riminiscenza di un verso virgiliano di grande fortuna nella tarda antichità, e che non sussistono motivi validi per correggere la lezione *nosti vix de multis pauca dicere*.

B. Albanese, *Macrobio (Sat. 3, 11, 3 ss.) ed il Ius Papirianum*, «Annali del Seminario Giuridico dell'Università di Palermo», XLV, 2, 1998, p. 5 sgg.

In *Sat.* 3, 11, 5, all'interno di una discussione su una presunta ignoranza di Virgilio in materia di sacrifici, è citato uno *Ius Papirianum*, raccolta di leggi composta probabilmente in prima età repubblicana. L'articolo di Albanese analizza i testi di questa raccolta e le altre fonti del passo di Macrobio.

Appendix Vergiliana, a cura di A. Salvatore, A. De Vivo, L. Nicastri, G. Polara, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1997 («Scriptores Graeci et Latini consilio Academiae Lynceorum editi»), 337 pp.

In questa rigorosa edizione critica, che comprende tutte le opere citate nel *catalogus Murbacensis* edito intorno all'850, Salvatore affronta ancora una volta i problemi filologico-letterari suscitati dalla discussa raccolta di componimenti attribuiti per lungo tempo a Virgilio, valendosi della collaborazione di altri valenti studiosi. Alla prefazione seguono i testi delle diverse *opellae*, ordinate secondo la successione che hanno nell'antico catalogo: *Dirae, Culex, Aetna, Copa, Maecenas, Ciris, Catalepton, Priapea, Moretum*.

P. ARETINI, *A destra e a sinistra: l'orientamento nel mondo classico*, Pisa, ETS, 1998, 105 pp.

Il saggio, un contributo all'analisi del rapporto tra individuo e spazio inteso in senso emotivo e linguistico, vuole rendere più chiaro il complesso motivo dell'orientamento nel mondo classico. Si articola in due sezioni, nella prima delle quali vengono studiate le superstizioni e le usanze connesse con gli indicatori spaziali di destra e sinistra: al suo interno, un capitolo raccoglie le testimonianze offerte dalla letteratura latina a proposito delle credenze relative al 'lato sinistro' nelle sue diverse accezioni.

P. ARETINI, *Ch. G. Heyne e la geografia infernale nel VI libro dell'Eneide*, «Quaderni Storici», XXV, 1999, p. 179 sgg.

Analisi degli *excursus* II, III, VIII, IX del settecentesco commento di Heyne al sesto libro dell'*Eneide*, secondo i quali Virgilio si ispirerebbe a luoghi reali per la discesa agli inferi di Enea. Nella ricostruzione della geografia infernale di Heyne, l'influenza e la rivalutazione delle testimonianze materiali utilizzate in proposito rappresentano il nucleo dell'articolo.

P. ARETINI, *«Non corpus, sed quasi corpus»: note sulla semantica di «figura»*, «Invigilata lucernis», XXII, 2000, p. 7 sgg.

Il rapporto di dipendenza etimologica di *figura* ed *effigies* da *fingere* (e il suo valore semantico, afferente al campo della creazione artistica, di riproduzione di una forma) era, per i parlanti latini, molto più ricco di significati di quanto non riusciamo ad avvertire oggi. Non solo: quella della *figura* come doppio senza consistenza è una categoria che trova larga applicazione nella letteratura latina. Emblematico un passo di Virgilio (*Aen.* 10, 641-42), che dimostra come il campo semantico di *figura* tenda ad allargarsi, comprendendo anche l'ombra del morto e ogni copia più o meno perfetta di una forma reale.

P. ASSO, *Passione eziologica nei Punica di Silio Italico: Trasimeno, Sagunto, Ercole e i Fabii*, «Vichiana», s. IV, 1, 2, 1999, p. 75 sgg.

Esame di alcuni *aitia* (5, 4-23; 1, 273-293; 1, 509-514; 6, 627-

636), che per tecnica narrativa appaiono più vicini alle *Metamorfosi* e ai *Fasti* ovidiani che all'*Eneide*, che pure rappresenta l'*aition* per eccellenza dei *Punica*.

G. BALDO, *Bibliografia virgiliana: schede e commenti (1995-1996)*, «Atti dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova», n.s. XLVIII, 2000, p. 297 sgg.

La schedatura si riferisce ai lavori italiani, di ambito virgiliano, editi negli anni 1995-1996, con integrazioni per il 1994.

C. BASCHERA, *Gli scolii veronesi a Virgilio*, Verona, Mazziana, 1999, 159 pp.

Baschera rivolge la sua attenzione a quel testo, reperito nella *scriptio inferior* di un manoscritto della Biblioteca Capitolare di Verona, che contiene un commento inedito a Virgilio. Fu pubblicato una prima volta nel 1818 da Angelo Mai, e la sua ultima edizione globale risale al 1902 (compare nel Commento di Servio di Thilo-Hagen): a oggi, si presenta di lettura piuttosto complessa. Di tale testo viene qui offerta un'edizione critica preceduta da una introduzione e corredata di indici.

C. BASCHERA, *Chiose alla nuova edizione degli Scholia Vergilii Veronensia*, «Bollettino di Studi latini», XXX, 1, 2000, p. 11 sgg.

Dieci note, per spiegare in quale modo l'Autore ha stabilito il testo per la sua edizione degli *Scholia Veronensia*; di particolare rilievo il fatto che il manoscritto veronese legga *fundens* in luogo di *infundens* per *Aen.* 6, 254. In sostanza, un invito a leggere (o rileggere) il testo in esso conservato.

C. BASCHERA, *Ipotesi di una relazione tra il Servio Danielino e gli scoli veronesi a Virgilio*, Verona, Mazziana, 2000 («Studi filologici veronesi», I), 96 pp.

Le tappe della tormentata storia critica del cosiddetto *Servius auctus*, sin dalla scoperta di queste note aggiuntive al testo di Servio da parte del Daniel, nel diciassettesimo secolo, sono ricordate in apertura

di questo lavoro, prima di esporre tutta una serie di dubbi di fronte alla più diffusa teoria di derivazione del testo in causa. Contro la fortunata tesi harvardiana, secondo cui il Servio Danielino può in sostanza essere fatto risalire all'interpretazione virgiliana del perduto commento di Donato, Baschera sostiene infatti una diversa origine: in un certo momento della sua storia, forse in area gallica, il commento di Servio sarebbe stato addizionato con note eccerpite da un commento unitario estraneo a Donato. Le omogeneità con Donato sarebbero da imputare soltanto alla comune fondazione sull'esegesi virgiliana antica.

G. Bernardi Perini, *Virgilio, il Cristo, la Sibilla: sulla lettura «messianica» della quarta egloga*, «Atti dell'Accademia Patavina», CXII, 1999-2000, p. 115 sgg.

È il testo della memoria presentata all'adunanza del 17 giugno 2000: le pagine, che conservano il tono e la forma per cui sono nate (una conferenza per un pubblico colto ma non specializzato), affrontano il tema della realtà storica e dell'atmosfera messianica nella quarta egloga virgiliana, e analizzano alcune tappe del suo riuso cristiano. Nel settimo libro delle *Divinae institutiones* di Lattanzio, il valore profetico della parole del poeta è garantito dall'autorità della Sibilla, mentre nell'*Oratio Constantini ad sacrum coetum*, riportata nella vita eusebiana dell'imperatore, una spregiudicata esegesi fa ormai di Virgilio un profeta al pari della Sibilla.

M. Bettini, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, Einaudi, 2000, 418 pp.

All'interno di questa raccolta di saggi, nata sulla scorta del convincimento che Grecia e Roma hanno pensato il mondo in modo diverso a come lo pensiamo noi oggi (e che dunque abbiano la capacità di aprire i nostri occhi su tante possibilità di vita che altrimenti non vedremmo), figura un intero contributo di argomento virgiliano, in cui si incontrano antropologia e *humanae litterae*. *Turno e la rondine nera*, che costituisce il capitolo IV del volume, tratta l'esegesi antica e moderna del passo (Giuturna alla guida del carro di Turno destinato a soccombere è paragonata al volo di una rondine nera), nell'intento di leggere i dettagli narrativi come precise previsioni divinatorie e manifestazioni luttuose del mondo romano. Riferimenti a Virgilio sono presenti anche nel capitolo VI, dove viene messo a fuoco lo schema, presente in opere antiche e

moderne, della ricostruzione per nostalgia di somiglianze architettoniche, paesistiche e familiari (in particolare, viene confrontato il diverso atteggiamento di Andromaca ed Eleno rispetto a Enea e il suo gruppo).

L. Bocciolini Palagi, *Il suicidio eroico di Carite-Didone (Apul. Met. 8, 13-14)*, «Invigilata lucernis», XXI, 1999, p. 63 sgg.

L'intervento intende valutare meglio l'importanza e lo spessore del legame che Apuleio intrattiene sia con versione africana che con quella virgiliana della vicenda di Didone, modello del personaggio di Carite. Dal confronto testuale emerge determinante il modello del racconto virgiliano del suicidio eroico di Didone, mentre per la caratterizzazione di Carite come *pudica mulier* e *perpetua coniunx* Apuleio farebbe piuttosto riferimento alla versione punica della leggenda di Didone, come testimonia del resto anche la lettura fatta da Tertulliano.

L. Bocciolini Palagi, *Amata e l'iniziazione dionisiaca*, «Maia», LIII, 3, 2001, p. 565 sgg.

L'Autore propone un'analisi dell'episodio della follia di Amata (*Aen.* 7, 341-405), della funzione di Aletto e delle modalità con cui quest'ultima agisce sulla sua vittima (qui, forse, si può parlare di un'innovazione virgiliana). Sulla base di un confronto con le descrizioni di culti misterici in altri autori, Bocciolini Palagi ipotizza nell'episodio di Amata una suggestione personale del poeta, legata alla conoscenza di rituali e culti misterici. Resta ciononostante vero che le *Baccanti* di Euripide costituiscono il modello letterario che ha esercitato la suggestione maggiore sull'episodio virgiliano.

S. Boldrini, *Varianti d'autore nel De metris di Niccolò Perotti*, «Studi Umanistici Piceni», XX, 2000, p. 34 sgg.

È una serie di osservazioni sui manoscritti di autori antichi usati dal Perotti e sulle loro varianti, in particolare per i testi di Virgilio, Servio, Boezio.

M. Bonvicini, *«Forsan et haec olim meminisse iuvabit»: (Verg. Aen. I, 203)*, «Bollettino di Studi Latini», XXX, 2, 2000, p. 476 sgg.

Se l'avverbio *olim* nei *Tristia* di Ovidio sorprende per la sua in-

solita frequenza in riferimento al futuro, è a Virgilio (*Aen.* I, 203 sgg.) che bisogna risalire per tale uso prospettico. Da Virgilio infatti Ovidio riprende il modulo utilizzato nelle profezie sui destini di Roma, e lo riprende con tutta la sua potenza e la sua sacralità profetizzante. In due casi le proiezioni nel futuro riguardano la divinazione di Augusto, negli altri il giorno della eventuale restituzione del poeta alla patria: il tema del ritorno dall'esilio viene comunque ripetuto con singolare insistenza perché la preghiera meglio si scolpisca nel cuore dell'imperatore, e questi compia un gesto di clemenza analogo a quello del dio che mise fine alle vicissitudini di Enea.

V. Brown, *Gasparino Barzizza and Virgil*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Dipartimento di Studi del mondo classico e del Mediterraneo antico. Sezione filologico-letteraria», XXI, 1999, p. 189 sgg.

Sulla fortuna di Virgilio presso l'umanista bergamasco, autore di una *Oratio Virgilii*. Il testo critico del componimento viene presentato in appendice.

L. Cadili, *Viamque adfectat Olympo: memoria ellenistica nelle Georgiche di Virgilio*, Milano, LED, 2001 («Il Filarete. Collana di studi e testi»), 236 pp.

Si tratta di una versione riveduta e aggiornata della tesi di dottorato dell'Autore, discussa nel 1999. Scopo, investigare le memorie ellenistiche nelle *Georgiche*, per individuare una chiave di lettura capace di orientare coerentemente l'interpretazione dell'intera opera. Il volume si struttura in cinque capitoli: *La sfragìs e i protagonisti del discorso encomiastico*; *Giove e Ottaviano*; *Il nuovo canto della memoria: la favola di Aristeo*; *Il mito di Aristeo: funzioni e interpretazioni*; *Conclusioni*.

M. Calzolari, *Andes e le confische del 41-42 a.C. nel mantovano: il contributo della ricerca topografica alla biografia di Virgilio*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova», LXVII, 1999, p. 35 sgg.

Attraverso una lettura topografica delle fonti scritte, si affrontano due questioni relative alla biografia di Virgilio: la collocazione di Andes (si

rivela priva di elementi sicuri la tradizionale identificazione con Pietole) e il tema delle confische triumvirali del 41-40 a.C. nel territorio mantovano, cui si unisce quello del rapporto con la locale centuriazione.

F. CAPPONI, *L'imitazione virgiliana nel libro V dell'Esamerone ambrosiano*, «Koinonia», XXIII, 2, 1999, p. 33 sgg.

Concerne in particolare *Hex.* 5, 21 che, interamente dedicato alle api, ha per modello il libro quarto delle *Georgiche* virgiliane.

S. CASALI, *Mercurio a Ilerda: Phars. 4 e Eneide 4*, in *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, a cura di P. Esposito e L. Nicastri, Napoli, Arte Tipografica, 1999, p. 223 sgg.

Il lavoro ipotizza una corrispondenza tra alcuni libri della *Pharsalia* e dell'*Eneide*, e individua segnali o riecheggiamenti verbali che sono spie intertestuali di tale corrispondenza. Il libro 6 della *Pharsalia* rispecchia e deforma in maniera precisa e inequivocabile la *nekuia* del libro 6 dell'*Eneide* (Eritto è una deformazione della Sibilla, e la profezia del soldato pompeiano una deformazione della profezia di Anchise), e in questa corrispondenza è stato visto un indizio dell'intenzione di Lucano di costruire il suo poema in 12 libri, come l'*Eneide*. In modo simile, merita considerazione il motivo della fraternizzazione spezzata in *Aen.* 4 e in *Phars.* 4: come Virgilio mette in scena Enea e Didone che fraternizzano nell'amore e poi Giove che, garante del Fato, fa riprendere a Enea la sua missione, così Lucano racconta della unione dei campi cesariano e pompeiano a Ilerda e dell'intervento di Petreio che, garante della fedeltà al partito, fa riprendere ai suoi soldati la missione della guerra civile. Ma mentre l'ordine di Giove trasmesso da Mercurio è almeno apparentemente approvato da Virgilio, Lucano condanna esplicitamente l'intervento di Petreio. La costruzione di corrispondenze sembra insomma essere una tecnica compositiva abituale di Lucano, senz'altro da studiare più a fondo.

P. COLAFRANCESCO, *Note di lettura al centone Medea di Osidio Geta*, «Invigilata lucernis», XXI, 1999, p. 103 sgg.

L'Autore affronta qui alcuni passi del centone di Osidio Geta, insistendo in particolare sulla funzione ricontestualizzante delle riprese

virgiliane: se il modello principale della *Medea* osidiana è infatti costituito dalla Didone dell'*Eneide*, numerosi sono poi i riferimenti anche a passi delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*.

P. COLAFRANCESCO, *Iconografia e iconologia del dio Pan tra Servio e Virgilio*, «Invigilata lucernis», XXIII, 2001, p. 27 sgg.

Attraverso l'esame di alcune modalità dell'esegesi virgiliana (vulgata e *Servius auctus*) e del metodo allegorico, e partendo dall'interpretazione degli aspetti iconografici del dio Pan, l'Autore ricostruisce la dimensione cosmogonica del dio Pan nel testo di Virgilio. Particolare attenzione viene riservata alla interpretazione del dio in Cornuto, all'esegesi allegorica dell'iconografia di Pan nei Mitografi Vaticani e alla testimonianza di Macrobio, in bilico fra Servio e la tradizione dell'allegoresi stoica.

G. COLESANTI, *Il simposio in Omero*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLIII, 1999, p. 41 sgg.

L'articolo affronta la questione del simposio nei poemi omerici e riguarda solo in modo periferico Virgilio: l'esame delle scene tipiche di *Il.* 9, 174-177; *Od.* 3, 338-342; 3, 390-395; 7, 182-184; 18, 423-427; 21, 270-273 e della loro fortuna (in Antimaco e in Virgilio) mostra in sostanza che Omero conosceva il simposio come momento successivo al pasto, preceduto da una libagione e dedicato solo al bere.

P.V. COVA, *Dal libro terzo all'ottavo dell'Eneide: dal passato verso il futuro*, «Aevum antiquum», XII, 1999, p. 159 sgg.

La profezia delle mense e il prodigio della scrofa hanno spesso suscitato interesse nella critica per i segnali di provvisorietà in essi contenuti, rappresentati dai versi incompiuti e dalla ripetizione dei fatti narrati. Sono, evidenzia l'Autore, le tappe fondamentali del processo di progressiva rivelazione della missione di Enea, caratterizzate entrambe da una progressività della conoscenza: ma mentre il terzo libro si limita a chiarire la meta del viaggio per mare, l'ottavo si pone come una grande prolessi dei fatti che accadranno oltre i confini temporali dell'*Eneide* come racconto. La dimensione al contempo lineare e progressiva della narrazione resta del tutto compatibile con la riconosciuta autonomia dei singoli canti, insomma «ripetizione e progressività convivono»: nel terzo

libro l'eroe prende coscienza in negativo della sua missione, emancipandosi dai condizionamenti dell'Oriente, nel libro ottavo comprende con chiarezza i modi della sua realizzazione nel futuro.

A. Cozzolino, *Virgilio, l'antifrasi e Lucano: (a proposito di Phars. IV 299 ss.)*, in *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, a cura di P. Esposito e L. Nicastri, Napoli, Arte Tipografica, 1999, p. 263 sgg.

Richiamandosi a un noto lavoro di Ettore Paratore, l'intervento di Cozzolino si focalizza sui rapporti che intercorrono tra il finale del secondo libro delle *Georgiche* e *Phars*. IV 299 sgg., per sostenere che l'episodio della resa dei pompeiani di Ilerda è costruito per antifrasi su passi virgiliani. Nei versi lucanei la terminologia adottata richiama infatti in negativo i termini più ricorrenti nella descrizione dei *loci amoeni* virgiliani, e la rappresentazione degli uomini di Afranio costituisce un contraltare del paesaggio bucolico e georgico.

R. Cristofoli, *Pitagora in Virgilio: i due re delle api*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Perugia. 1. Studi classici», n.s. XIX, 1997-2000, p. 13 sgg.

L' Autore avanza qui un'ipotesi per una più precisa identificazione metatestuale della figura dell'apicoltore e delle api in Virgilio, in particolare dei due re che sono a capo delle api Ligustiche e di quelle Cecropie. Il conflitto degli sciami descritto nel quarto libro delle *Georgiche* implicherebbe infatti la concezione pitagorica relativa al numero due: le api, intese come sciame, rappresenterebbero le singole opzioni decisionali a disposizione dei due re, ossia dell'anima fluttuante tra due opposte direzioni. In questo contesto la guida dell'apicoltore garantisce la sovrintendenza della *ratio* sullo scontro delle opzioni decisionali.

A. Cucchiarelli, *Fabula Galli (Ovidio, met. 10, 25-9)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLIV, 2000, p. 211 sgg.

L'articolo si occupa tangenzialmente del finale delle *Georgiche*, che a chi lo avvicina impone forse il più difficile caso letterario virgiliano, come del resto già testimonia la tradizione filologica antica. È credibile che in una prima versione Virgilio avesse incluso delle *laudes Galli*, poi

soppresse? Oppure si deve comunque riconoscere, nello stato attuale dell'episodio di Aristeo-Orfeo, l'ombra di Cornelio Gallo? Virgilio è ormai un modello scolastico riconosciuto, letto e interpretato filologicamente, quando Ovidio riprende la *fabula Orphei* nei libri 10-11 delle *Metamorfosi*, in un continuo gioco di rielaborazione georgica. Il gioco letterario di Ovidio, *met.* 10, 25-9 costituisce infatti il primo momento in cui la presenza di Gallo (*fabula Galli*) si fissa in margine alla *fabula Aristei* di Virgilio, influenzandone la ricezione: se l'Orfeo delle *Georgiche* ripete il destino di amante, lo stile e i modi poetici del Gallo bucolico dell'*ecl.* 10, Ovidio contamina poi ironicamente i due modelli.

P. Cugusi, *Modelli epici rovesciati in Petronio: osservazioni sul riuso di Odissea e Eneide nei Satyrica*, «Aufidus», XV, 43-44, 2001, p. 123 sgg.

Studi recenti hanno chiarito il cospicuo debito di Petronio nei confronti di Omero e di Virgilio: se la trama dei *Satyrica* è di ascendenza epica, molti episodi particolari sono infatti ispirati ad altrettanti luoghi dell'epica più elevata, sottoposti da Petronio a degradazione o rovesciamento. L'articolo di Cugusi traccia il quadro delle presenze dei due poemi sacri della cultura classica, *Odissea* ed *Eneide*, nell'opera petroniana evidenziandone il continuo rovesciamento, operazione che produce effetti di degradazione parodica. In particolare sono sempre tenute presenti la vicenda di Didone e quella di Eurialo e Niso: la parodia dei due episodi è spia indiretta della loro notorietà e al contempo del dibattito culturale, apertissimo in età neroniana, sulla validità dell'epica latina 'tradizionale'. Il che farebbe pensare, da parte di Petronio, a un'operazione non solo letteraria, ma anche ideologica.

D. D'Alessandro, *Il canto di Lycidas e Aegon nel de partu Virginis del Sannazaro (III, 197-236) e la quarta ecloga di Virgilio*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», XLVIII, 1999, p. 289 sgg.

Come sono virgiliani i nomi dei pastori scelti dal Sannazaro, così il loro canto è una ripresa studiata e consapevole della quarta ecloga, di cui l'umanista recupera, oltre la struttura compositiva, anche versi isolati o gruppi interi di versi. In particolare, appare evidente il parallelismo dei testi là dove si sviluppa il tema dell'avvento dell'età nuova, con la descrizione della trasformazione della natura grazie alla nascita del *puer* e il compimento delle profezie sibilline.

G. Danesi Marioni, *Andromaca e Astianatte: riscrittura senecana di due personnaggi tragici*, «Bollettino di Studi Latini», XXIX, 2, p. 477 sgg.

Le *Troiane* costituiscono per Seneca una sorta di separazione dal modello greco di Euripide e un ritorno ai poeti latini del periodo augusteo, in primo luogo Virgilio e Ovidio. Il fenomeno risulta particolarmente evidente per il personaggio di Astianatte e per quello di Andromaca: se il primo risulta plasmato in negativo sul personaggio virgiliano di Ascanio, la seconda è costruita non soltanto tenendo presente l'Andromaca virgiliana, ma anche le figure femminili della poesia elegiaca. In tal modo, pur partendo da elementi tradizionali, Seneca crea due personaggi originali: Astianatte, votato alla morte come il padre, rappresenta il compimento definitivo della rovina di Troia, mentre Andromaca, persa nel dolore dello sposo perduto, arriva a identificare il padre nel figlio.

G. D'Anna, *Note a Virgilio bucolico*, in *Giornate filologiche Francesco Della Corte 2*, a cura di F. Bestini, Atti del convegno, Genova, Università di Genova, 2001 («Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET»), p. 231 sgg.

Un omaggio a Francesco Della Corte, con la rilettura dell'ipotesi interpretativa della quarta egloga virgiliana avanzata alcuni anni fa dallo studioso (*La quarta ecloga di Virgilio*, «Cultura e Scuola», 80, 1981, p. 34 sgg.). L'articolo si concentrava soprattutto sul problema dell'identità del *puer*: sia il *puer* dell'*ecl. 4* che il *iuvenis deus* dell'*ecl. 1* furono secondo Della Corte concepiti da Virgilio in riferimento a persone diverse da quelle indicate dai commentatori antichi e dagli studiosi moderni. Fu il poeta stesso a non volere smentire le nuove opinioni, e anzi con ogni probabilità fu favorevole alla loro diffusione.

A. De Angelis, *Elementi virgiliani nell'Opus agriculturae e nel De veterinaria medicina di Palladio*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Perugia, Studi Classici, 1», n.s. XIX, 1997-2000, p. 21 sgg.

Dopo una forte presenza di Virgilio nella trattatistica agronomica di età imperiale, nella manualistica posteriore, fino a quella bizantina di derivazione latina, il riferimento a Virgilio registra una drastica inversione di tendenza, che finora è stata scarsamente evidenziata dagli studiosi. Nei due trattati di Palladio qui presi in considerazione Virgilio è presente in modo limitato, per la scelta – già manifestata da Gargilio

Marziale – di dare spazio solo ai veri operatori del settore. Il richiamo a Virgilio appare invece molto evidente nel *De insitione*, poemetto in distici composto a coronamento del manuale di agronomia. Palladio si dimostra qui profondo conoscitore del poeta latino, e sa rielaborarne il testo coinvolgendo il lettore in un gioco intellettuale di allusioni e citazioni nascoste.

V. De Angelis, *Note inedite di Adamo Werner di Themar alle Georgiche di Virgilio*, «Acme», LIV, 2, 2001, p. 75 sgg.

Recentemente il Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università degli Studi di Milano ha acquisito copia di uno dei più pregevoli incunaboli virgiliani: si tratta del testo, edito a Norimberga nel 1492 da Anthoni Koberger, che contiene i commenti di Servio, Elio Donato, Cristoforo Landino e Domizio Calderoni. Le notazioni marginali vanno invece ricondotte ad Adamo Werner di Themar, un umanista renano che tenne a Heidelberg una lettura delle *Georgiche* di Virgilio protrattasi forse per due anni, e del quale a oggi resta solo questo commento. Analisi dell'edizione e delle note del Werner.

M. L. Delvigo, *Il trionfo di Pallante (e l'esegesi di Virg. Aen. 11, 72 ss.)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLII, 1999, p. 199 sgg.

Accanto a una rassegna delle interpretazioni antiche e moderne sul significato delle *geminae vestes* regalate da Didone a Enea, con una delle quali Enea riveste poi il cadavere di Pallante (*Aen.* 11, 72-77), una nuova ipotesi esegetica: presentato all'interno di un contesto trionfale, il passo contamina elementi del corteo funebre e del trionfo militare, e in esso le vesti diventano simbolo della gloria che spetta a un condottiero romano.

M. L. Delvigo, *Litus ama: linguaggio e potere nella regata virgiliana*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLVII, 2001, p. 9 sgg.

Nella regata che apre il quinto libro dell'*Eneide* si riproduce il significato profondo del poema e si sottolinea il modello ideologico (che

prevede *pietas* unita a *virtus*) che i romani sono invitati a riconoscere e fare proprio. Cleanto vince perché, come Enea, sa unire l'una all'altra. Alle considerazioni critiche in merito ad *Aen.* 5,163 sgg. seguono l'analisi stilistica, tematica e dei personaggi (rapporti tra comandante, pilota ed equipaggio).

V. Di Benedetto, *Foscolo fra Virgilio e Lucano*, «Maia», LIII, 2001, 2-3, p. 431 sgg.

L'Autore indaga qui la presenza di echi, anche solo lessicali, virgiliani e lucanei nella produzione poetica del Foscolo: molte le riprese di Virgilio nei *Sepolcri*, dove invece l'influenza di Lucano sembra tutta da ridimensionare.

E. Di Lorenzo, *Palladio, Virgilio e il finale del Carmen de insitione*, «Invigilata lucernis», XXII, 2000, p. 23 sgg.

Un ricorso misurato ma preciso e puntuale a Virgilio è quanto Palladio utilizza per nobilitare il tema e il registro stilistico del suo poemetto didascalico. Al fine di rintracciare echi, motivi e stilemi virgiliani e giustificarne la funzione all'interno del carme palladiano, l'Autore propone qui l'analisi degli ultimi tre distici (vv. 165-170) del componimento.

E. Di Lorenzo, *Marziale, Virgilio e l'eruzione del Vesuvio*, «Giornale Italiano di Filologia», LIII, 2, 2001, p. 101 sgg.

Nella descrizione dell'eruzione del Vesuvio (4, 44 sgg), Marziale è suggestionato dalla lingua, dalla metrica e dalle immagini utilizzate da Virgilio, che a buon diritto può essere indicato come modello del passo.

M. Di Marco, *Fileta praeceptor amoris: Longo Sofista e la correzione del modello bucolico*, «Studi Classici e Orientali», XLVII, 2, 2000, p. 9 sgg.

L'inattesa sconfessione del modello teocriteo a proposito della capacità del canto di alleviare le pene d'amore (2, 7, 7) è rilevante sia per

la funzione che svolge nell'economia narrativa, sia per la figura che la pronuncia. Attraverso una serie di rimandi significativi, Longo fa della vicenda biografica di Fileta (per il quale l'accostamento a Fileta di Cos risulta fuorviante) una rappresentazione della storia del genere bucolico: giovane in Teocrito, maturo in Virgilio, vecchio nella solare e vitalistica rilettura che ne dà Longo stesso.

C. Dognini, *Virgilio e la memoria di Cesare*, «Invigilata lucernis», XVIII-XIX, 1996-1997, p. 139 sgg.

In alcuni passi dell'*Eneide*, e soprattutto in 6, 826-835, si possono ravvisare critiche più o meno esplicite mosse da Virgilio nei confronti dell'operato di Giulio Cesare: questo e altri riferimenti individuati dall'Autore (6, 621 sg.; 6, 817 sg.) delineano un quadro di riserve che non entra tuttavia in contrasto con la diversa opinione del poeta rintracciabile nelle *Bucolich*e e nelle *Georgiche*.

C. Dognini, *La «via del corallo» e l'influenza dell'Eneide di Virgilio sulla Tabula Iliaca del Gandhara*, «Aevum», LXXV, 1, 2001, p. 101 sgg.

La dettagliata analisi del bassorilievo della *Tabula Iliaca* scoperta nella regione indiana del Gandhara, datata alla seconda metà del II sec. d.C. e raffigurante l'episodio del cavallo di Troia, rivela una probabile dipendenza dall'*Eneide*, le cui vicende raggiunsero forse il subcontinente indiano sulle vie dei commerci tra Roma e l'India.

P. Esposito, *Scene di battaglia in Virgilio*, in *E io sarò tua guida. Raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED, 2000, p. 51 sgg.

Si tratta di un'analisi dei procedimenti con cui Virgilio rivitalizza alcune situazioni epiche tradizionali, accentuandone spesso l'espressionismo. Negli episodi in cui la morte viene 'moltiplicata' (quando l'aristia di un eroe provoca la morte di più personaggi legati tra loro da vincoli di parentela), lo schema di Virgilio ha poco in comune con i modelli omerici e si presenta invece caratterizzato da due costanti, la dilatazione amplificata della scena e l'insistenza su particolari macabri. Tale schema costituirà poi il modello seguito dai poeti epici posteriori a Virgilio, Lucano in primo luogo.

C. FACCHINI TOSI, *Euphonia (Virgilio, Orazio, Apuleio)*, Bologna, Pàtron, 2000 («Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino»), 239 pp.

Il volume riunisce tre saggi già pubblicati, ma qui rivisitati e arricchiti da un'ampia casistica di esempi sulle strutture foniche adoperate rispettivamente da Virgilio, Orazio e Apuleio. Elementi che sembrerebbero svolgere una funzione soltanto estetica rivelano in realtà uno stretto legame col tessuto semantico del testo: così nel capitolo dedicato a Virgilio, dove l'Autore analizza soprattutto passi dell'*Eneide* e sottolinea la loro raffinata armonia, realizzata tramite varie forme di ripetizione di fonemi e lessemi, allitterazione, anafora, *geminatio*. Le iterazioni si palesano in buona sostanza come un elemento necessario per l'organizzazione del testo e per il suo spessore semantico.

M. FERNANDELLI, *Aletto e Discordia (su Eneide VII 325-6 e Enn. Annales fr. X Skutsch)*, «Maia», LI, 1, 1999, p. 23 sgg.

A sostegno della forte presenza della componente enniana nell'episodio virgiliano di Aletto, l'Autore propone qui l'identificazione della Furia menzionata dal poeta augusteo con la Discordia descritta nel frammento X degli *Annali* di Ennio. Due le allusioni precise individuate da Fernandelli per evidenziare le affinità tra le due rappresentazioni, al v. 325 sg. e al v. 545.

M. FERNANDELLI, *«Sic pater Aeneas... fata renarrabat divom»: esperienza del racconto e esperienza nel racconto in Eneide II e III*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLII, 1999, p. 95 sgg.

L'intervento di Fernandelli analizza il rapporto fra le chiuse di Omero, *Od.* 12 (in *oratio recta*) e di Virgilio, *Aen.* 3 (voce del poeta), con particolare riguardo per il significato del verbo *renarrare*, che è al centro di un problema esegetico di antica data: questo *hapax*, che ricalca un'espressione omerica, vale sullo sfondo di un ampio contesto come rievocazione di fatti già noti agli ascoltatori.

M. FERNANDELLI, *Due note all'Eneide: 3.19-46 e 7.286-92*, «Prometheus», XXV, 2, 1999, p. 166 sgg.

AP 122 (Nicia) e 123 (Anite), che appartengono a un gruppo di

componimenti dedicatori della *Corona* di Meleagro, sono fra i referenti letterari che hanno suggerito a Virgilio una mediazione tra la versione metamorfica del mito di Polidoro e la scelta dell'epigramma-apostrofe. Mentre nel primo passo si riconoscono materiali e procedimenti stilistici tipicamente alessandrini, nel secondo la collocazione celeste di Giunone all'inizio del racconto iliadico dell'*Eneide* (che permette di confortare l'interpretazione secondo cui la dea è associata all'etere in quanto usurpatrice delle prerogative di Zeus) richiama l'intervento di Poseidone in Omero, *Od.* 5, 282-285, attraverso però la mediazione dell'*Inno a Delo* di Callimaco (4, 51-274).

M. Fernandelli, *«Sum pius Aeneas»: Eneide I e l'umanizzazione della pietas*, «Quaderni del Dipartimento di filologia A. Rostagni», 1999, p. 197 sgg.

È un'indagine sulle analogie tra l'episodio virgiliano della tempesta che sorprende i troiani in partenza per la Sicilia e quello omerico di Scilla e Cariddi. Rispetto al modello, la tempesta virgiliana contribuisce a caratterizzare il personaggio di Enea nel suo passaggio da eroe iliadico e *pater Troianae gentis*: la crisi evolutiva del personaggio con la quale si apre il poema va infatti incontro a una sua soluzione nell'ambito della *pietas*. In appendice, il fr. 12 Morel di Ennio viene proposto come il modello secondario col quale Virgilio combina la fonte omerica per caratterizzare il passaggio di consegne del padre al figlio alla guida del popolo troiano.

V. Ferraro, *Metonimie d'arte nell'Eneide*, «Aufidus», XLI, 2000, p. 35 sgg.

L'Autore studia qui due casi di traslato metonimico nell'*Eneide*, evidenziandone le finalità estetiche ed emotive: nell'espressione *tunicam molli... neverat auro* di *Aen.* 10, 818 si deve riconoscere un senso traslato non al verbo *neo*, bensì al sostantivo *tunica*, che indicherebbe il manufatto al posto della materia, come suggerisce un confronto con Sofocle (fr. 439 Radt = 406 N.-S.), possibile modello del passo virgiliano; l'accusativo *vulnera* di *Aen.*10, 140 è metonimia in luogo di *tela*, ugualmente utilizzato per accrescere il coefficiente di emotività all'interno del contesto di riferimento.

G. FLAMMINI, *L'esametro del Paschale Carmen di Sedulio*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Macerata», XXXIII, 2000, p. 137 sgg.

Nel confronto con l'esametro di Virgilio, Giovenco si caratterizza per un graduale rallentamento del ritmo, ottenuto grazie a un aumento del numero degli spondei.

M. FUCECCHI, *«Cavalli al pascolo» nella notte di Eurialo e Niso: rovesciamento e reimpiego di uno scolio omerico nell'Eneide (con un'appendice su Stazio)*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», CXXVII, 2, 1999, p. 206 sgg.

Il confronto dell'episodio dell'*Eneide* con il modello omerico della sortita notturna di Ulisse e Diomede mette in luce che Virgilio conobbe la tradizione oracolare attestata nello scolio *ad Il.* 10, 435 (Troia non sarebbe caduta se i cavalli di Reso avessero pascolato liberi nel territorio della città e bevuto l'acqua dello Scamandro e dello Xanto). Considerazioni sull'influsso dell'esegesi alessandrina sulla composizione dell'*Eneide* e analisi delle modalità di rielaborazione virgiliana del modello omerico sono seguite, in appendice, da un breve intervento a proposito dei cavalli di Calpeto in Stat., *Theb.* 10, 318 sg.

L. GALLI, *«Dicta tyranni»: Verg. Aen. 10.443 e la tragedia latina*, «Prometheus», XXV, 1, 1999, p. 61 sgg.

Cuperem ipse parens spectator adesset: le parole che Turno rivolge a Pallante (*Aen.* 10, 443) meglio si spiegano se si considera che dietro l'episodio di questo duello si nasconde un riferimento ad Atreo e alla cena nefanda di Tieste, argomento di cui trattavano l'*Atreo* di Accio e il *Tieste* di Vario, probabili modelli per l'*Eneide* (e per il *Tieste* di Seneca). Il modello è dunque tragico, e a Turno si richiameranno i personaggi senecani di Atreo e di Medea nel loro desiderio di far vedere al padre i figli morti.

F. GASTI, *Una citazione di Probo nel Servio Danielino*, in *E io sarò tua guida. Raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED, 2000, p. 143 sgg.

Una nuova interpretazione della citazione probiana presente nello scolio *ad Aen.* 9, 814 del Servio Danielino.

M. GEMIN, *«Quam cupide te audirem!»: Petrarca e Omero*, «Appunti romani di filologia», III, 2001, p. 145 sgg.

Il primato dell'opera omerica e la sua natura allegorica sono i fuochi (già definiti nel *Somnium Scipionis* di Macrobio) intorno ai quali ruota la riflessione di Petrarca a proposito dell'opera di Omero. Gli esiti sono interessanti anche se a volte problematici. A proposito di Virgilio e il suo uso del modello omerico, Petrarca riconosce che ha raggiunto Omero (del resto, proprio l'imitazione ha reso la letteratura latina in nulla inferiore a quella greca), e di fronte alle accuse già antiche dei *furta Homeri*, intraprende lo studio del greco, che gli rimane tuttavia precluso. Nel suo tentativo di risalire la corrente della poesia fino alla sua indiscussa *fons et origo*, da cui era scaturito anche il discorso virgiliano, l'umanista non avrà infatti un contatto diretto col testo di Omero, ma nella traduzione di Leonzio Pilato troverà un supporto fondamentale.

M. GIGANTE, *Virgilio all'ombra del Vesuvio*, «Cronache Ercolanesi», XXXI, 2001, p. 5 sgg.

All'interno del tema dell'incontro di Virgilio con la filosofia epicurea, avvenuto nella città greca di Napoli e definito fondamentale per la personalità stessa del poeta, Gigante analizza i rapporti con Sirone e scuola di Posillipo, e poi con Filodemo a Ercolano. L'epicureismo delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*, con particolare attenzione al ruolo di Lucio Vario Rufo e della brigata virgiliana ercolanese, composta da Plozio Tucca e Quintilio Varo, sono gli altri argomenti affrontati nel contributo.

V. GIGANTE LANZARA, *Echi dell'Alessandra nella poesia latina*, «Maia», LI, 3, 1999, p. 331 sgg.

Il poema di Licofrone fu certo noto ai poeti latini, anche se si può notare una certa cautela nell'utilizzarlo come modello. La fruizione stilistica dell'*Alessandra* da parte di Catullo, che ne riproduce uno stilema ricercato nel *carme* 7, si affianca a quella contenutistica da parte di Virgilio. Legato a Licofrone da una consonanza di intenti, Virgilio crea un punto di contatto, oltre che nei miti desunti in parte da Timeo in parte dal ciclo epico, nel personaggio di Enea: la *pietas* di Enea trae origine dall'attributo coniato per lui da Licofrone, che lo definisce «piissimo»

(*Alex.* 1270). Il complesso rapporto col modello induce Virgilio a soluzioni svariate: talora la ripresa è precisa, molto più spesso la suggestione appare capovolta o rinnegata, anche se sempre riconoscibile.

M. Gioseffi, *Nec turpi ignosce senectae (Verg. Georg. 3, 96): un caso di esegesi virgiliana nella filologia olandese del Cinquecento*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo», CXXXI, 2, 1997, p. 321 sgg.

L'Autore ripercorre la vicenda esegetica del celebre passo virgiliano, ricavando dalle congetture a esso proposte in ambito olandese alla fine del sedicesimo secolo informazioni circa il procedere filologico di quegli anni e i metodi di interpretazione allora in uso.

M. Gioseffi, *«Dissona murmura»: Claud. carm. min. XVIII. 3*, «Acme», LII, 2, 1999, p. 189 sgg.

Nel carme 108 *de mulabus Gallicis* il sintagma *dissona murmura* sta a indicare le espressioni barbariche con cui il mulattiere dà ordini agli animali. Il modello, piuttosto che Virgilio, sembra essere Lucano (6, 686-687), che usa la medesima *iunctura* a proposito della strega tessala Erittone.

M. Gioseffi, *Il problema della Ciris: a proposito di una recente ristampa degli studi sulla Ciris di Franco Munari*, «Atene e Roma», XLIV, 3-4, 1999, p. 162 sgg.

Recentemente è uscita un'edizione anastatica, curata da Cavarzere e Timpanaro, della tesi di Franco Munari (1920-1995) sulla *Ciris*, pubblicata nel 1944 senza che l'Autore ne potesse sorvegliare la stampa (l'edizione odierna presenta una premessa di Caverzere, un'introduzione di Timpanaro, due indici e un *addendum* ricavato dalla copia personale dell'Autore). Munari non credeva alla virgilianità della *Ciris* e tentò di dimostrare che si tratta di un componimento posteriore a Virgilio, e probabilmente anche a Ovidio: la ristampa è dovuta sia a motivazioni di metodo (il quesito affrontato da Munari è in sostanza come stabilire la cronologia relativa di due testi che presentano versi in parte simili in parte uguali), sia al criterio adottato dallo studioso, basato sull'analisi comparata delle somiglianze.

M. Gioseffi, *Nusquam sic vitia amoris: Tiberio Claudio Donato di fronte a Didone*, in *Ricordando Raffaele Cantarella. Miscellanea di studi*, a cura di F. Conca, Milano, Cisalpino, 1999, p. 137 sgg.

Nel commento all'episodio virgiliano di Didone, Donato fornisce un significativo esempio della sua costante tendenza a ricavare dal testo un insegnamento sovraletterale, anche se non allegorico

M. Gioseffi, *Due articoli virgiliani di Ignazio Cazzaniga*, in *E io sarò tua guida. Raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED, 2000, p. 13 sgg.

Ampia premessa alla ristampa dei due articoli di Ignazio Cazzaniga (*A proposito di una presunta ironia virgiliana (georg. 1, 388-89)* e *Colori nicandrei in Virgilio*, originariamente in «Studi Italiani di Filologia Classica», 1960), centrati sulla poesia di Nicandro e sui suoi rapporti con Virgilio.

M. Gioseffi, *Ritratto d'autore nel suo studio*, in *E io sarò tua guida. Raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED, 2000, p. 151 sgg.

A sostegno di una tesi a prima vista paradossale, e cioè che Donato fu un «artista in gara con l'originale virgiliano da lui commentato», l'Autore ricostruisce il metodo di lavoro dell'antico esegeta, che ora semplifica ora amplia ora riscrive il testo virgiliano: Donato avrebbe insomma inteso il proprio lavoro come un commento esplicativo, nel quale sono però presenti anche chiari elementi artistici.

M. Gioseffi, *Una crux in Tiberio Claudio Donato (Interpr. Verg. II.473.20 G.)*, «Paideia», LVI, 2001, p. 95 sgg.

La *crux* apposta alla frase finale del commento *ad Aen.* 11, 380-382 si rivela ingiustificata, qualora si supponga che Tiberio Donato leggesse nel v. 382 *et* in luogo di *nec* (o per contaminazione da un passo analogo, *Aen.* 10, 24, o in quanto *varia lectio* attestata dal manoscritto vaticano *Pal. lat.* 1631 di Virgilio, databile tra la fine del quarto e l'inizio del sesto secolo). Tiberio Donato si aggiungerebbe così all'elenco dei testimoni

della variante virgiliana, sinora fondata su un'attestazione codicologica sostanzialmente isolata.

M. Giovini, *Gli «inculta poemata» di Paolo Diacono: Prudenzio e Virgilio in una dichiarazione di poetica del dissidio*, «Maia», LII, 1, 2000, p. 85 sgg.

Nell'analisi contenutistica e stilistica delle due elegie adespote attribuite a Paolo Diacono nell'*Harleianus* 3685, l'Autore individua memorie intertestuali di Prudenzio e di Virgilio e avanza alcune considerazioni su tali intenti emulativi di tipo intertestuale. In particolare si fa rimando a Prud., *perist.* 3, 21-25; 41-45; 191-200; Verg., *Aen.* 9, 685-687; *ecl.* 1, 59-63.

L. Graverini, *L'incontro di Lucio e Fotide: stratificazioni intertestuali in Apul. Met. II 6-7*, «Athenaeum», LXXXIX, 2, 2001, p. 425 sgg.

L'analisi delle numerose allusioni dotte (virgiliane, ovidiane, omeriche) presenti nell'episodio al centro di questo articolo consente osservazioni sul tenore del perduto originale greco delle *Metamorfosi* e sull'impiego della tradizione letteraria da parte di Apuleio. Accanto alle già segnalate allusioni virgiliane, l'Autore mette in rilievo i legami contestuali che uniscono il brano apuleiano ad *Aen.*1, 613: sicura l'intenzionalità della citazione, ed evidente l'intento parodico con cui un *exemplum* epico viene adattato a una situazione ben diversa. In realtà, che il repertorio fraseologico epico venga sfruttato in tal modo non costituisce un fenomeno isolato: il testo di Apuleio presenta in fatti una quantità di suggestioni letterarie diverse, con vari livelli di riconoscibilità. Se le allusioni verbali più sottili sono destinate a una cerchia ristretta di letterati, gli stereotipi di genere e le loro comiche inversioni sono invece rivolte a un pubblico più ampio e meno colto.

M. Hendry, *Verg. Aen. X 362-8, 439-48*, «Museum Criticum», XXXII-XXXV, 1997-2000, p. 145 sgg.

In *Aen.* 10, 366 si può mantenere il tràdito *quis* (o *quos*), a condizione di correggere *quando* in *quondam*. In *Aen.* 10, 444 è preferibile leggere *aequore iusto*.

G. INDELLI, *Filodemo e Virgilio sull'ira*, «Cronache Ercolanesi», XXXI, 2001, p. 31 sgg.

Nell'ambito dello studio dei rapporti tra Filodemo e Virgilio ricopre qualche interesse l'esame delle scelte lessicali operate dai due autori per designare l'ira. Virgilio, che usa in proposito un'ampia gamma di vocaboli, cerca di differenziare i vari aspetti dello stesso *pathos* e di caratterizzare i personaggi, impiegando vocaboli diversi per indicare il loro stato d'animo o facendo capire dal contesto le diverse sfumature di una stessa parola. Il modello per la raffigurazione dell'ira di Enea e di Turno viene identificato con sicurezza nella concezione dell'ira esposta da Filodemo nel *Peri orges*.

Interpretationes Vergilianae minores, III, 1-2, a cura di G. Barabino, A.V. Nazzaro, A. Scivoletto, Genova, Università di Genova, 1999 («Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET.»), 749 pp.

Nel 1991 è stato pubblicato il primo volume di questo enorme lavoro: 24 ricercatori, a Roma, Napoli e Genova, diretti da Barabino, Nazzaro e Scivoletto, hanno raccolto giudizi, commenti, spiegazioni all'opera di Virgilio dispersi fra i prosatori, con l'esclusione di quelli che all'esegesi virgiliana hanno dedicato libri interi. I due volumi del terzo tomo comprendono i prosatori che hanno operato tra la caduta dell'Impero romano d'Occidente e la morte di Isidoro di Siviglia.

Interpretationum Vergilianarum minorum indices, a cura di G. Barabino, A.V. Nazzaro, A. Scivoletto, Genova, Università di Genova, 2000 («Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET.»), 524 pp.

S. KIRIAKIDIS, *Aeneid V 822-826: a Vergilian Catalogue*, «Eikasmos», XI, 2000, p. 269 sgg.

Il contributo, in lingua inglese, analizza i versi in cui viene descritto il cocchio di Nettuno: carichi di riferimenti mitologici e letterari, oltre a rinviare a Parthen. *SH* 47 e a Call. *fr.* 91s. Pf, mostrano riprese tematiche e strutturali da Philod. *AP* 6.349, Ap.Rh. 4, 1597 sgg. e Hom. *Il.* 18, 39 sg.

A. La Penna, *Un passo dimenticato di Virgilio: nota di commento a Georg. III 525-530 (e a Lucano 799-804)*, «Studi Italiani di Filologia Classica», XVIII, 2, 2000, p. 230 sgg.

L'intervento punta la sua attenzione sul *topos* per cui i meriti acquisiti dal morente o dal defunto grazie a virtù o buone qualità risultano vani di fronte alla morte (in particolare nel caso in cui tale *topos* risulta introdotto da una formula interrogativa): sono analizzati brani consolatori e lamenti funebri di varia provenienza.

A. La Penna, *Supplemento sulla sunkrisis fra la prima e la seconda parte dell'Eneide secondo Servio*, «Maia», LIII, 3, 2001, p. 643 sgg.

Viene qui ripreso un tema già trattato («Maia», L, 1988, 147 sgg.), per chiarire esplicitamente il fatto che la notizia secondo cui la prima parte dell'*Eneide* è di carattere comico trova fondamento in due diversi passi del commento serviano.

E. Lelli, *Note virgiliane (Aen. 12, 647; 743; 928-929)*, «Orpheus», XIX-XX, 1, 1998-1999, p. 63 sgg.

In *Aen.* 12, 647 la lezione offerta dal Palatino e dal Romano è *aversa*, mentre il Mediceo legge *adversa*: di fronte a una tradizione così divisa, la maggior parte degli editori stampa *aversa* in quanto *lectio difficilior*. L'articolo riesamina la questione, e propone di riconsiderare la lezione del Mediceo (del resto, molti traduttori del testo virgiliano, leggendo *aversa* e intendendo 'contraria', e cioè non tenendo nel debito conto l'*usus* virgiliano – che non consente tale interpretazione – colgono però nel segno riguardo al senso generale del passo: fanno insomma emergere con la loro traduzione una difficoltà semantica e logica del testo latino).

Il secondo esempio trattato si riferisce a 12, 743, dove si legge *nunc huc inde huc*: per una comprensione migliore del passo occorre prestare attenzione all'indicazione spaziale con cui è introdotta la scena della fuga di Turno. Il nesso è da tradurre 'ora qui, poi di nuovo qui', in quanto implica il ripetersi affannoso dell'azione.

Aen. 12, 928-29: all'interno della scena finale fra Turno ed Enea l'Autore cerca l'esatto significato della menzione fatta in questi due versi dei monti e dei boschi. Analogie lessicali e concettuali emergono con

12, 715-22, un passo che descrive lo scontro tra due tori sui monti (ma l'immagine serviva anche, significativamente, per rappresentare l'inizio del duello fra Turno ed Enea).

R.M. Lentini, *Scolii inediti al VII libro dell'Eneide di Virgilio*, «Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti», LXXIV, 1998, p. 61 sgg.

All'interno di un progetto che prevede la raccolta dei lemmi rifluiti nella tradizione scolastica ed esegetica latina («Cultura materiale e lessicografia informatizzata»), vengono analizzati gli scoli e le glosse che hanno corredato il testo virgiliano nei margini di codici fino almeno a tutto il nono secolo, anche indipendentemente dal testo di Servio. L'articolo presenta e analizza alcuni scoli che commentano il testo virgiliano del codice *Turonensis* (*Lat.* 165 della Burgerbibliothek di Berna), redatti da sei mani diverse intorno al decimo secolo.

L. Lesi, *Internet nello studio della letteratura latina: il caso di Virgilio*, «Humanitas», LV, 1, 2000, p. 145 sgg.

È una panoramica sui campi di ricerca, limitatamente a un autore come Virgilio, per i quali Internet fornisce utili ausilii; di qualche interesse la presentazione dei siti web *Vergil Project*, promosso dall'Università della Pennsylvania, e *Roma Project*, promosso da un gruppo di università americane.

S.H. Lindheim, *Omnia vincit amor or: Why Oenone should have known it would never work out (Eclogue 10 and Heroides 5)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLIV, 2000, p. 83 sgg.

L'*epistola* 5 di Ovidio, in cui viene narrata la vicenda di Enone (la ninfa abbandonata da Paride per Elena) riprende alcune immagini, il linguaggio e i motivi di fondo dell'*ecloga* 10 di Virgilio, e in particolare la caratterizzazione pastorale del personaggio protagonista.

R.M. Lucifora, *Poteri magici e codice epico: una tappa omerica nella Eneide ovidiana*, in *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica: tradizione, erudizione, critica letteraria, filologia e riflessione filosofica nella produzione letteraria antica*, Atti del convegno, Pisa, 7-9

giugno 1999, a cura di G. Arrighetti, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, p. 203 sgg.

Se nel libro 14 delle *Metamorfosi*, trattando la trasformazione zoomorfa e il ritorno alla forma umana dei compagni di Odisseo per la magia di Circe, Ovidio riduce un noto luogo dell'*Odissea*, va anche ricordato che tale restituzione della tappa odissiaca prende avvio da una *inventio* virgiliana. E non pare che Ovidio, accrescendo il proprio debito omerico, possa o voglia prescindere dal *tertium* virgiliano. L'intervento di Lucifora propone dunque, nel tracciare il quadro di questa *Eneide* ovidiana che accoglie molte delle soluzioni narrative segnalate da Virgilio, una serie di esempi ovidiani in cui è chiara la perfetta tenuta della dizione virgiliana costituitasi a codifica epica, e parallelamente una serie di esempi virgiliani in cui la materia omerica viene ricontestualizzata.

A. Lunelli, *Scholiorum in Vergilium Veronensium reliquiae: notizie degli scavi, edizione provvisoria, 1. In Bucolica*, «Maia», LIII, 1, 2001, p. 63 sgg.

È la prima tappa per un'edizione e una trascrizione degli *Scholia Veronensia* contenuti nel ms. XL della Biblioteca Capitolare di Verona (*olim* 38, fogli 219*r*-262*r*). Viene qui proposta un'edizione, diplomatica e critica al contempo, di una parte del materiale degli scoli contenuti in queste pergamene palinseste virgiliane.

R. Marino, *L'«uso» dell'epica in età augustea*, «Hormos», II, 2000, p. 111 sgg.

Esame di alcuni passi dell'*Eneide* esemplificativi dell'intento virgiliano di fissare in un codice letterario i principi teorici di supporto al nuovo principato di Augusto.

P. Marpicati, *Silio «delatore» di Pompeo (Pun. 5, 328 ss.; 10, 305 ss.)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLIII, 1999, p. 191 sgg.

Nell'ambito della fortuna letteraria dell'episodio che descrive l'uccisione di Priamo/Pompeo (*Aen.* 2, 506 sgg.), viene segnalata una

duplice variazione di questo tema nei *Punica* di Silio Italico: inosservata, sembrerebbe però denotare coscienza e conoscenza dirette dell'antica questione esegetica relativa al velato *Pompei tangere historiam* da parte di Virgilio (questione testimoniata solo a partire dalla glossa di Servio, ma probabilmente attiva da subito per qualsiasi lettore colto del poema). A questo si aggiunge uno studio dell'evoluzione della figura di Pompeo delineata da Lucano (che richiama la scena virgiliana), fino alla censura morale operata da Silio, che denuncia l'abuso compiuto nella *Pharsalia*.

C. Mazzilli, *Petronio 101, 7-103, 2: lusus allusivo e caratterizzazione dei personaggi*, «Aufidus», XIV, 61, 2000, p. 49 sgg.

L'articolo propone una riconsiderazione analitica della struttura del passo petroniano, per individuarne i modelli letterari: fra questi si possono distinguere, accanto all'epica omerica, Euripide e Virgilio. I rapporti intertestuali tra Petronio e ciascuno dei suoi modelli non sono in genere riconducibili a una tipologia allusiva omogenea: le allusioni omeriche sono di facile intelligenza, mentre il riferimento ad *Aen.* 3, 630 sgg. presenta maggiori difficoltà di decodificazione (un modo, anche, per mettere alla prova la cultura del destinatario). Il recupero allusivo di motivi fortunati opera in modo che a una reminiscenza se ne associ un'altra, così che le diverse memorie a volte convergono e si sovrappongono in un nuovo testo che fonde, trasfigura e stratifica i materiali letterari di partenza. Al lettore meno colto viene insomma riservata la fruizione più semplice della *fabula*, mentre si stabilisce un'intesa più profonda col lettore capace di cogliere allusioni più sottili.

P. Mazzocchini, *Cataloghi degli uccisi e androctasie minori nell'Eneide*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», LXVII, 1997-1998, p. 65 sgg.

L'indagine sulle scene tipiche del combattimento nell'*Eneide*, suddivise in aristie catalogiche, stragi multiple in forma catalogica e cataloghi atipici o notevoli per forma e/o contenuto, rileva l'alto grado di fedeltà virgiliana alla tradizione omerica del catalogo bellico.

P. Mazzocchini, *Forme e significati della narrazione bellica nell'epos*

virgiliano: i cataloghi degli uccisi e le morti minori nell'Eneide, Fasano, Schena, 2000 («Biblioteca della ricerca. Philologica»), 436 pp.

Nato col proposito di esaminare lo stile e la struttura compositiva dei cataloghi bellici dell'*Eneide*, lo studio di Mazzocchini si è poi naturalmente ampliato per la complessità del tema. Il volume, che si struttura suddividendo i cataloghi eneadici in quelli che sono analizzabili come ariste catalogiche, o stragi multiple in forma di catalogo, e in quelli che sono invece cataloghi atipici, si conclude con una serie di osservazioni che investono lo stesso metodo compositivo virgiliano: se i cataloghi costituiscono infatti uno degli aspetti più appariscenti dell'omerismo virgiliano, mostrano poi una *varietas* di gusto tutto alessandrino, subordinata alla rappresentazione della scena bellica e al loro significato complessivo. Diversamente, la patetizzazione del racconto e il compiacimento su alcuni dettagli segnano lo scarto rispetto al modello greco e, nella loro derivazione da Ennio, rappresentano l'elemento più marcatamente romano dell'epica virgiliana.

G. Mazzoli, *Epigrammatici e grammatici: cronache d'una familiarità poco apprezzata*, «Sandalion», XX, 1997, p. 99 sgg.

Le 'cronachette' all'interno della forma epigrammatica presentate in queste pagine da Mazzoli prendono le mosse dalla cultura ellenistica e dall'osservazione del rapporto organico intrattenuto da quella forma con quella cultura. Comprendono esempi di ambito greco, tratti essenzialmente dall'*Anthologia Palatina*, e di ambito latino: l'*Appendix Vergiliana* (con i noti problemi di interpretazione e di attribuzione a Virgilio), Marziale e gli *Epigrammata Bobiensia* costituiscono gli ambiti di indagine privilegiati in questo *excursus*.

P. Melandri, *Echi di una notte mitica: da Ennio a Pascoli*, «Maia», LII, 2-3, 2000, p. 565 sgg.

L'intervento segue le tracce delle diverse tappe letterarie dell'ultima notte di Troia: se il modello è enniano, la memoria letteraria che si forma nei secoli è invece disegnata sostanzialmente sulla descrizione virgiliana (*Aen.* 2, 801 sgg.).

P. MELONI, *«Vitam excoluere per artes»: la dimora dei beati nel VI libro dell'Eneide e l'«acqua della fonte della vita» nell'Apocalisse*, in *Multas per gentes. Studi in memoria di Enzo Cadoni*, a cura del Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità, Sassari, Ed. Democratica Sarda, 2000, p. 217 sgg.

M.T. MESSINA, *Le formule di catasterismo negli scolî serviani*, in *E io sarò tua guida. Raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED, 2000, p. 119 sgg.

L'intervento punta la sua attenzione sui rapporti tra le formule presenti in Servio, nel Servio Danielino e il *de astronomia* e le *fabulae* di Igino. Tanto Servio che il Servio Danielino sembrano avere un rapporto solo con le *fabulae*; resta invece difficile ipotizzare una relazione diretta, anche se si ritiene probabile la derivazione da una fonte comune.

F. MINISSALE, *Il colore e le sue immagini: per un'analisi cromatica del IV libro delle Georgiche di Virgilio*, «Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti», LXXIV, 1998, p. 47 sgg.

Il saggio, che fa parte di un volume di prossima pubblicazione (*Il colore e le immagini del colore in Virgilio*), intende studiare il colore come elemento 'espressivo' del tessuto letterario, capace di condurci alla definizione dei rapporti interni al testo stesso. L'elemento cromatico è intrecciato alle diverse sfere di percezione attraverso un processo sinestetico, che permette una fruizione più profonda e interiorizzata della realtà naturale: il colore partecipa e interagisce sottolineando e intensificando le azioni, creando contrasti, dando specificità agli stati d'animo dei personaggi, accentuando i rapporti tensivi, muovendo il quadro della narrazione, caricandosi insomma di una valenza propulsiva. In tal senso viene condotta l'analisi del testo delle *Georgiche*: l'elemento cromatico in essa presente ci aiuta a decifrare la trama complessa delle correlazioni strutturali, offrendoci un'ulteriore chiave di lettura e una prospettiva di indagine inusuale, utile per una maggiore perspicuità dell'opera.

A.M. MORELLI, *La vita beata del pastore ed un passo del Culex*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», CXXVIII, 4, 2000, p. 432 sgg.

Prendendo le mosse dal testo pubblicato da Salvatore nella sua

recentissima edizione dell'*Appendix*, la nota critica di Morelli affronta il problema testuale dei vv. 59-60 del *Culex*: presenta una proposta di restauro che, in armonia con l'*usus* dell'anonimo poeta, rende a suo dire migliore la perspicuità del passo e lo arricchisce con una serie di risonanze intra- e intertestuali di interesse anche dal punto di vista storico-letterario.

L. Munzi, *Prassi didattica e critica del testo in alcuni prolusioni inedite del Parrasio*, «Studi Umanistici Piceni», XIX, 1999, p. 115 sgg.

L'ampio fondo di manoscritti appartenuti all'umanista calabrese Aulo Giano Parrasio è ora conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli: l'Autore propone qui alcune osservazioni di carattere generale e, più in particolare, l'esame di due zibaldoni inediti, tràditi dai ms. Napoli, Bibl. Nazionale, V.D.15 e V.F.9. Questi manoscritti ci introducono nell''officina filologica' del Parrasio: le note in essi contenute riguardano gli aspetti retorico-stilistici dei testi classici, in particolare degli storiografi latini, l'esegesi e la costituzione del testo dei *Priapea* e dell'*Appendix Vergiliana*.

A.V. Nazzaro, *La presenza di Virgilio in Ambrogio*, in *Prospettive sul tardoantico*, Atti del convegno di Pavia, 27-28 novembre 1997, a cura di G. Mazzoli e F. Gasti, Como, 1999, p. 91 sgg.

Fra i Padri della Chiesa latina, Ambrogio è quello che ha maggiormente subìto il fascino di Virgilio, poeta che marca la sua produzione, specie omiletica, con una presenza costante. L'analisi dei passi in cui Virgilio viene citato, pur senza essere espressamente nominato, mette in luce la particolarità della pagina ambrosiana, nella quale la *Scrittura* e la poesia profana convivono senza particolari dissonanze. La presenza virgiliana è testimoniata da un uso equilibrato, mai esibita come atto di omaggio o ostentata come opime spoglie di un bottino di guerra, anche se Ambrogio provvede spesso a raddrizzarne o rovesciarne il segno ideologico, con scarti appena percettibili.

A.V. Nazzaro, *L'esegesi biblica dei Padri della Chiesa antica come fenomeno metatestuale*, «Cassiodorus», V, 1999, p. 83 sgg.

Esempi di applicazione del concetto di metatestualità, e degli stru-

menti ermeneutici a esso propri, per una migliore comprensione della letteratura esegetica dei Padri della Chiesa.

A.V. NAZZARO, *Presentazione delle Interpretationes Vergilianae minores*, in *Giornate filologiche Francesco Della Corte 2*, Atti del convegno, a cura di F. Bestini, Genova, Università di Genova, 2001 («Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET.»), p. 55 sgg.

Alcune osservazioni sul *corpus* esegetico virgiliano progettato e voluto da F. Della Corte.

A.V. NAZZARO, *Poesia biblica come espressione teologica: fra tardoantico e altomedioevo*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Atti del convegno di Firenze, 26-28 giugno 1997, a cura di F. Stella, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2001, p. 119 sgg.

Osservazioni sulla poesia biblica latina e analisi di Iuvenc. 1, 224-270 e di Sedul. *carm. Pasch.* 2, 73-133.

A.M. NEGRI, *Turno e personaggi del teatro greco*, «Studi italiani di Filologia Classica», XVII, 2, 1999, p. 220 sgg.

A illustrare la complessità della figura di Turno nell'*Eneide* contribuisce un'ampia serie di affinità e punti di contatto con personaggi e situazioni della tragedia greca. L'articolo offre una rassegna e una discussione delle analogie finora indicate dalla critica, e individua ulteriori riscontri.

L. NICASTRI, *Veramente Augusto si fermò ad Atene?*, «Vichiana», III, 1, 2001, p. 10 sgg.

L'articolo mette a confronto le due linee della tradizione, quella svetoniana e quella greca, partendo dalla notizia della *Vita* di Svetonio-Donato (*Vita*, 35) secondo cui Virgilio avrebbe incontrato Augusto ad Atene nel corso del suo ultimo viaggio. Sulla base dell'analisi delle fonti, storicamente la notizia non risulta attendibile: è probabilmente frutto di invenzione, nata in seno alla tradizione biografica virgiliana.

E. NORDEN, *L'Eneide di Virgilio alla luce del suo tempo*, introduzione di A. Perutelli, traduzione di M. Martina, «Lexis», XVII, 1999, p. 259 sgg.

Il saggio *Virgils Aeneis im Lichte ihrer Zeit* (1901) viene qui presentato nella traduzione di Mario Martina, preceduta da una introduzione curata da Alessandro Perutelli. Si articola in sette capitoli: *Introduzione*; *L'atmosfera del tempo della rivoluzione*; *L'atmosfera romantica dell'età augustea*; *Il romanticismo della letteratura augustea*; *L'Eneide come poema nazionale ed augusteo*; *L'Eneide come poema italo-greco*; *Conclusione*.

A. PAGLIARA, *Gli Ausoni e il popolamento del Lazio preromano in Dionigi d'Alicarnasso, Virgilio e Plinio*, «Mediterraneo Antico», III, 1, 2000, p. 143 sgg.

L'articolo offre un'analisi della tradizione letteraria sull'*ethnos* preromano degli ausoni. L'etnografia virgiliana di Plinio (*Nat.* 3, 56) annovera tra le popolazioni del *Latium antiquum* anche gli aurunci (che in realtà sono posteriori), con un ambiguo sdoppiamento tra ausoni e aurunci, probabilmente presente già nelle sue fonti. Nel sistema etnografico ellenizzante di Dionigi di Alicarnasso (1, 55 s.) gli ausoni non hanno un ruolo ben definito, mentre gli aurunci sono esclusi dal racconto delle vicende di Enea nel Lazio per motivi cronologici e anche ideologici. Nell'*Eneide*, infine, *Ausonidae* e *Ausonii* (e non *Ausones*, per necessità metriche) si riferiscono in senso ampio all'Italia e agli Italici ostili ai troiani, all'interno di un artificioso sistema etnografico finalizzato in senso speculare rispetto al progetto dionigiano.

A. PERUTELLI, *«Celeber / celebro» = «celer /celero»*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLII, 1999, p. 187 sgg.

A proposito della variante *celebrabat* in *Aen.* 4, 641 (antica, sostenuta da una notazione di Servio Danielino e da un passo di Apuleio) rispetto al tràdito *celerabat*: secondo l'Autore è da respingere, per la difficoltà di accettare una forma di senso astruso e di diffusione molto limitata.

A. PERUTELLI, *Varius, fr. 4 Courtney = Blänsdorf e Verg. ecl. 8, 88*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLV, 2000, p. 137 sgg.

Alcune considerazioni critico-esegetiche sul frammento di Vario Rufo citato da Macrobio, *Sat.* 6, 2, 20 (= fr. 4 Courtney del *de morte*): se per il termine *perdita* Macrobio suggeriva un parallelo con Virgilio, *ecl.* 8, 85-88, l'Autore, sulla base di un confronto con *Aen.* 9, 57 sgg. avanza invece una proposta di emendamento rappresentata da *improba*, aggettivo femminile singolare dattilico con una identica funzione predicativa.

A. Perutelli, *La poesia epica latina. Dalle origini all'età dei Flavi*, Roma, Carocci, 2000, 233 pp.

Il volume, che prosegue la collana dedicata dalla casa editrice romana agli aspetti più significativi della cultura letteraria romana, si suddivide in 12 capitoli (ognuno concepito in modo da fornire indicazioni generali sull'Autore e sulle opere, e accompagnato da ricchi riferimenti bibliografici), il quinto dei quali dedicato all'*Eneide*. Elemento comune, a questo e agli altri capitoli, è il confronto con il mondo greco, soprattutto nella individuazione dei caratteri peculiari assunti dal genere epico a Roma; l'Autore mostra poi particolare attenzione e sensibilità nel sottolineare come nel tempo la tradizione latina si modifica, si evolve, si trasforma, o viceversa rimane costante.

B. Pieri, *Le Olimpiadi della poesia: il proemio al mezzo delle Georgiche e un locus vexatus properziano (III 9, 8)*, «Eikasmos», XII, 2001, p. 241 sgg.

Il luogo properziano può essere sanato scrivendo *palma nec ex aequo ducitur una iugo*, e probabile modello del passo è Verg. *georg.* 3, 10 sgg. Non solo: la derivazione dal 'proemio al mezzo' virgiliano accomuna il v. 8 ai vv. 9, 15, 32, 33 sg., 52, 53, 54, 57, memori dello stesso ipotesto.

L. Pirovano, *Deformare e deformatio nel lessico di Tiberio Claudio Donato*, in *E io sarò tua guida. Raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED, 2000, p. 217 sgg.

Analisi dei passi in cui ricorrono i termini *deformare* e *deformatio*: risultano equiparabili a *obtrectare* e *obtrectatio*, e dunque appartenenti

all'ambito della retorica, secondo una tradizione che risale a Cicerone e rivive in Elio Donato.

V. PROSPERI, *Cleopatra in veste di Didone. Memorie virgiliane in All for Love di John Dryden*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLVI, 2001, p. 121 sgg.

Il testo dell'*Eneide* fornisce a Dryden lo strumento ideale per commentare la scena politica e sociale contemporanea, e la storia virgiliana di Enea e Didone costituisce la filigrana di quella di Antonio e Cleopatra raccontata in questo dramma del 1677. Accanto al richiamo dell'altro modello fondante, quello shakespeariano, fitte e significative le allusioni al mondo classico.

D. QUINT, *The brothers of Sarpedon: patterns of Homeric imitation in Aeneid 10*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLVII, 2001, p. 35 sgg.

La *contaminatio* di Omero con Omero praticata da Virgilio è evidente in particolare nei libri 9 e 10 dell'*Eneide*, in cui molti personaggi (Pallante, Turno, Enea, Lauso, Mezenzio) riprendono aspetti del Sarpedone omerico: la variazione del motivo, se da un lato dichiara il virtuosismo di Virgilio, dall'altro conferisce unità tematica al libro.

G. RAMIRES, *Processo a Clitennestra: tradizione e innovazione nella Yourcenar*, «Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti», LXXIV, 1998, p. 85 sgg.

La versione mitica secondo cui Clitennestra viene sottoposta a processo per l'uccisione di Agamennone, ripresa da Marguerite Yourcenar in una sua rivisitazione del mito, è già documentata nello scolio serviano-danielino *ad Aen.* 11, 268, che forse dipende a sua volta da una fonte letteraria, una tragedia scritta in latino. Non è tuttavia possibile stabilire se questo scolio virgiliano abbia costituito la fonte della scrittrice francese, anche se una risposta in tal senso potrebbe essere data dal manoscritto del monologo di Clitennestra.

G. RAMIRES, *Serv. auct. ad Aen. 1, 273: un frammento di tradizione esiodea?*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», CXXVII, 2, 1999, p. 135 sgg.

Lo scolio che riporta la notizia dell'origine di Latino dall'unione di Ulisse e Circe ha una probabile matrice esiodea (*Theog.* 1011-1013).

G. RAMIRES, *Tradizione e fortuna di una variante virgiliana (Aen. 9, 189 e 236)*, in *E io sarò tua guida. Raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED, 2000, p. 101 sgg.

La *varia lectio* dei due versi (in *Aen.* 9, 189 e 236 a *vinoque soluti* e *vinoque solutos* si affiancano le varianti *sepulti/sepultos*) sembra essere molto antica (come ci dicono alcune imitazioni del testo virgiliano), forse addirittura già nota a Servio (come farebbe pensare uno scolio di derivazione serviana). La variante *sepulti* cominciò probabilmente a circolare già nel I sec. d.C. e godette di una certa fortuna presso i poeti delle età successive: la lezione *soluti/solutos* dei codici poziori di Virgilio deve essere ovviamente sempre preferita in una edizione critica, ma l'antica variante vale come testimonianza della fortuna del poema di Virgilio.

U. RAPALLO, *Convergenze linguistiche ed eteroglosse testuali in Virgilio*, «Atti del Sodalizio Glottologico Milanese», XXXIX-XL, 1998-1999, p. 115 sgg.

Il contributo, che analizza Verg. *Aen.* 3, 22-68, si sofferma in particolare sull'espressione *animamque sepulcro condimus*.

G. REGGI, *Catone, Varrone, Virgilio e i paesaggi agrari dell'Italia romana*, «Atene e Roma», XLIV, 3-4, 1999, p. 130 sgg.

Se i testi di Catone annunciano certe trasformazioni dell'economia rurale romana che acquisteranno campo ai tempi di Varrone (disponibilità accresciuta di *ager publicus*, spopolamento del sud dell'Italia, abbandono dei campi, abbondanza di schiavi), i dati archeologici confermano tale evoluzione, mostrando al contempo il carattere arcaico della *villa* catoniana. Pur mancando qualsiasi forma di pianificazione territoriale, l'associazione del concetto di *utilitas* e di *delectatio* nelle culture arboree torna come un tema comune in Catone, in Varrone e in Virgilio (*Georg.* 2, 273-283).

M.L. Ricci, *Note sulla presenza di Virgilio nei Carmi minori di Claudiano*, «Invigilata lucernis», XXI, 1999, p. 333 sgg.

Le suggestioni virgiliane presenti nell'opera 'minore' di Claudiano non si limitano alla ripresa di espressioni, ma riguardano anche situazioni e figure. Le reminiscenze possono convergere in un carme unico da vari libri di Virgilio, oppure la ripresa di uno stesso passo (addirittura di uno stesso verso) può tornare in carmi diversi: dell'uno e dell'altro caso sono presentati e discussi diversi esempi significativi.

L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna, Pàtron, 2000, («Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino»), 246 pp.

Il lavoro, nato dall'interesse dell'Autore per le funzioni della gestualità e per le sue modalità di rappresentazione, indaga i modi in cui il gesto interagisce col linguaggio verbale. Preceduta da una ponderosa sezione dedicata all'impianto teorico, la ricerca esamina insomma le modalità con cui Virgilio ricrea nell'*Eneide* e nelle altre sue opere il processo comunicativo-informativo dell'interazione gesto-parola, e intende dimostrare che tale processo investe la stessa tecnica compositiva e il rapporto del poeta con la tradizione letteraria, soprattutto epica, greca e latina. La seconda parte del volume illustra in particolare, tra le diverse funzioni che la rappresentazione dei gesti assume in Virgilio, quella di agevolare il coinvolgimento emotivo del destinatario: e di questo strettissimo rapporto gesto-parola, che si situa in una zona di confine tra narrazione e rappresentazione e che costituisce il nucleo centrale della ricerca, viene analizzata la tecnica di utilizzo nell'intera produzione poetica virgiliana.

G. Rosati, *Mito e potere nell'epica di Ovidio*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLVII, 2001, p. 39 sgg.

Al centro di questo studio, l'epica problematica di Ovidio e i suoi rapporti col potere: analizzando gli assetti definiti all'interno delle *Metamorfosi* ovidiane, là dove il potere diventa oggetto di riflessione e costruisce cioè il proprio mito, l'Autore si avvale del necessario e imprescindibile confronto con Virgilio.

A. Rossini, *Cultural history in Aeneid VIII 407-15: the assessment of an ideology and of its influence on the work of Virgil*, «Rivista di cultura classica e medievale», XLII, 1, 2000, p. 29 sgg.

Al centro di questo articolo i concetti di lavoro, di castità e di povertà nelle *Georgiche* e nel libro VIII dell'*Eneide* e l'attività della filatura e della tessitura secondo la mentalità romana. Inoltre, analisi delle implicazioni ideologiche del paragone proposto tra il dio Vulcano e una matrona romana parsimoniosa, e consapevole distorsione delle fonti attuata da Virgilio.

S. Rota, *Ennodio anti-Lucano: i modelli epici del Panegyricus dictus clementissimo regi Theoderico*, in *Atti della prima Giornata ennodiana*, Pavia, 29-30 marzo 2000, a cura di F. Gasti, Pisa, ETS, 2001, («Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pavia. Dipartimento di scienze dell'antichità»), p. 31 sgg.

Il lavoro analizza le reminiscenze di Virgilio e Lucano contenute nel *Panegerico a Teoderico*: il primo Autore fornisce a Ennodio il modello positivo di Enea, il secondo l'esempio negativo di chi si lascia trascinare nella guerra civile.

P. Ruggeri, *«At nos hinc alii sitientes ibimus Afros»: Virgilio tra il Bellum Perusinum e gli accordi di Brindisi*, in *Multas per gentes. Studi in memoria di Enzo Cadoni*, a cura del Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità, Sassari, Ed. Democratica Sarda, 2000, p. 309 sgg.

M. Sbardella, *Paulinus Nolanus*, «Latinitas», XLVII, 2, 1999, p. 147 sgg.

Presenze virgiliane nei *Carmina*, e in particolare confronto tra *carm.* 556-576 ed *ecl.* 2, 69-73, *carm.* 21, 729-740 ed *ecl.* 2, 6-13.

G. Scafoglio, *La scena di Elena tramandata da Servio: discussione filologica*, «Vichiana», s. IV, II, 2, 2000, p. 181 sgg.

È noto che la scena di Elena costituisce il problema più importante

e complesso della filologia virgiliana. Tramandata da Servio, e da Servio addotta come esempio del lavoro editoriale svolto da Vario e Tucca, presente nel Danielino, manca nei più antichi e autorevoli manoscritti virgiliani, e compare solo in alcuni più recenti. L'Autore propone qui alcune considerazioni sulla contraddizione tra la scena di Elena tramandata da Servio e il racconto di Deifobo in *Aen.* VI, 511-530, per dimostrare che tale contraddizione può essere addirittura interpretata a favore della paternità virgiliana. L'argomento svolto, che si muove sulla linea di altri importanti interventi critici, intende funzionare *ad abundantiam*, inquadrando le due diverse rappresentazioni di Elena in un disegno architettonico di più ampio respiro.

G. Scafoglio, *La tragedia di Euripide e la mediazione romana arcaica nel libro II dell'Eneide*, «Vichiana», s. IV, III, 2, 2001, p. 187 sgg.

Il lavoro si colloca nell'ampio panorama dedicato ai rapporti dell'*Eneide* con la tragedia greca, e privilegia l'analisi dell'influenza della tragedia euripidea nel tessuto stilistico e strutturale dell'*Iliupersis* virgiliana. L'influenza di Euripide, con o senza mediatori nel teatro latino arcaico, agisce sulla tecnica narrativa, sulla disposizione degli eventi, sulla psicologia dei personaggi, sul tessuto metaforico; nell'atteggiamento verso la religione olimpica Virgilio recupera alcune istanze razionalistiche, discostandosene invece nella teodicea e nella teleologia.

R. Scanzo, *Aviano: i suoi modelli, le sue fonti*, «Maia», LIII, 1, 2001, 51 sgg.

L'articolo rappresenta un ampliamento dell'orizzonte delle fonti di Aviano: oltre a Virgilio, epici, satirici, elegiaci, ma sempre e solo poeti. Aviano, che aspira a fregiarsi del titolo di poeta e per questo ignora testi che non siano in metrica, utilizza in primo luogo Virgilio e Ovidio, poi Orazio e Properzio, e poi i 'minori': passando da un gruppo all'altro diminuisce il numero e l'ampiezza delle citazioni, mentre tende ad aumentare l'arguzia della ripresa. Nelle sue motivazioni talvolta è determinante la coincidenza tematica del testo greco con un passo latino, altre volte agisce invece la volontà di ampliare un testo troppo scarno mediante un'espressione 'd'autore'; non è poi da escludere la necessità di palesare la propria cultura con l'*aemulatio* dei grandi autori, condizione ritenuta essenziale per ottenere prestigio in un'epoca di neoclassicismo.

N. SCIVOLETTO, *Le «Interpretationes Vergilianae minores»: un progetto di Francesco Della Corte*, in *Giornate filologiche Francesco Della Corte 2*, Atti del convegno, a cura di F. Bestini, Genova, Università di Genova, 2001 («Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET.»), p. 51 sgg.

Le *Interpretationes Vergilianae minores* rappresentano l'ultima iniziativa assunta dal Della Corte: nel 1988 lo studioso concepì il disegno di un *parergon* virgiliano *sui generis*, cioè la schedatura di tutti quegli scrittori in prosa che, operanti dalla morte del poeta fino alle soglie del Medioevo, avessero attinto dal testo virgiliano pericopi più o meno ampie, dandone un'interpretazione personale non sempre in consonanza o al di fuori dell'esegesi metodica che si sviluppò da Igino in poi. Scopo dell'indagine (il progetto è andato avanti anche dopo la morte di Della Corte, nel 1991), offrire un panorama delle ragioni che spingono un autore ad attingere al testo virgiliano. Un nuovo, importante sussidio per la storia della fortuna di Virgilio, visto – più che come modello poetico – come detentore di ogni sapere.

A. SETAIOLI, *Postilla al problema della doppia redazione del quarto libro delle Georgiche*, «Prometheus», XXV, 2, 1999, p. 177 sgg.

L'Autore ritorna su due argomenti, esposti in un suo recente libro, che confortano la notizia serviana di un rifacimento del finale dell'opera. Le incongruenze tra la descrizione dell'oltretomba di *Aen.* 6, 309 sgg. e quella di *georg.* 4, 473 fanno supporre un rimaneggiamento da parte dell'Autore. Analogamente, la presenza di uno scolio bernese (*ad georg.* 4, 468) che vede nella discesa di Orfeo agli inferi un'allusione simbolica alla morte di Gallo, porta Setaioli a sostenere la veridicità della notizia serviana sul finale del quarto libro del poema didascalico.

M. TARTARI CHERSONI, *«More parentum» (Catull. 101, 7; Verg. Aen. VI 223)*, «Maia», LIII, 1, 2001, p. 21 sgg.

L'intervento si struttura come un'indagine sull'utilizzo del termine *maiores* e del nesso *more maiorum* negli autori latini, al fine di comprendere le cause che hanno determinato l'esclusione del suddetto nesso a favore di *more parentum* (dove *parentes* ha il significato di 'avi, antenati') in Catullo e Virgilio. La scelta operata dai due poeti sembra di tipo stilistico: alla formula di sapore giuridico viene preferita una

iunctura che risulta più idonea al contesto e al tono patetico dei brani in cui viene utilizzata.

P. THIBODEAU, *The old man and his garden (Verg. Georg. 4, 116-148)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLVII, 2001, p. 175 sgg.

Redatto in lingua inglese, l'articolo offre una lettura critico-esegetica del passo virgiliano relativo al *senex Corycius*, anche sulla base del confronto con passi di Columella e di Claudiano.

S. TIMPANARO, *Virgilianisti antichi e tradizione indiretta*, a cura di P. Parroni, Leo S. Olschki, Firenze, 2001, («Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria»), 181 pp.

Pubblicato postumo dopo la scomparsa dell'Autore, il volume testimonia l'intensa attività critica di uno dei maggiori filologi italiani, erede della lezione di Giorgio Pasquali. Nell'ambito della filologia virgiliana l'idea di fondo è il tentativo di rivalutare l'apporto della tradizione indiretta ai fini della costituzione del testo critico di Virgilio. In particolare, Timpanaro sostiene la necessità di riconsiderare *in toto* il cospicuo insieme di varianti tramandate da virgilianisti antichi quali Igino o Valerio Probo: l'esistenza di autorevoli codici medievali non inficia infatti a priori la liceità di quanto tramandato dalla tradizione indiretta. Circa cinquant'anni di studi passano attraverso i dieci capitoli che compongono questo volume; a essi seguono un indice dei nomi e delle cose principali e un indice dei passi discussi.

A. TRAINA, *«Amor omnibus idem»: contributi esegetici a Virgilio, Georg. 3, 209-283*, «Bollettino di Studi Latini», XXIX, 2, 1999, p. 441 sgg.

A un inquadramento del brano delle *Georgiche* nella concezione virgiliana, notoriamente negativa e pessimista, l'Autore fa seguire una rivisitazione del tema dell'amore nelle diverse opere del poeta: *amor* è il perno negativo su cui ruota una triplice opposizione (con l'*otium* del pastore nelle *Bucoliche*, con la *cura* dell'allevatore nelle *Georgiche*, con la *pietas* del guerriero nell'*Eneide*). Quali le ragioni alla base dell'atteggiamento di Virgilio: costituzione individuale? Un fattore sociale? Un

fattore culturale? Forse, all'origine di tutto c'è proprio l'epicureismo cui il poeta aderisce, e cioè una concezione pessimista che lascia il suo segno tanto nei nomi dall'amore (*cura, dementia, error, exitium, insania*), quanto negli aggettivi che lo accompagnano (*aeger, amarus, crudelis, durus, improbus, indignus, etc.*).

A. Traina, C. Neri, *La rana nelle tane del grillo («Dirae» 72-74)*, «Eikasmos», XII, 2001, p. 293 sgg.

Per il v. 74 sembra preferibile scrivere *cum colet*, in luogo del corrotto *coculet*.

R. Uglione, *Virgilio in Tertulliano: intertestualità e riscrittura*, «Bollettino di Studi Latini», XXIX, 2, 1999, p. 504 sgg.

L'articolo (presentato come relazione al convegno di studi «Cultura latina cristiana fra terzo e quinto secolo», Mantova, 5-7 novembre 1998), tenta un approccio intertestuale all'opera di Virgilio limitando i sondaggi al suo *Fortleben* presso i cristiani. Contrariamente all'opinione comune di un Tertulliano insensibile, se non addirittura ostile, alla poesia classica, l'indagine porta alla luce un fitto dialogo intertestuale, ben più consistente di quanto facciano supporre le poche citazioni rilevate dagli studiosi sino a oggi. Non solo: poiché gli studi precedenti «non verificano le modalità con cui gli elementi virgiliani materiano il dettato tertullianeo» (non analizzano insomma i criteri impiegati nella riscrittura del modello), l'Autore si cura di enucleare le linee fondamentali della tecnica intertestuale praticata da Tertulliano, e suddivide i *loci* prescelti secondo due raggruppamenti: accanto a ipotesti sottoposti a un vero e proprio rovesciamento in funzione antipagana sono presenti ipotesti adattati alle nuove esigenze e alle finalità cristiane dell'Autore.

M. Venier, *Per una storia del testo di Virgilio nella prima età del libro a stampa: (1469-1519)*, Udine, Forum, 2001, 158 pp.

L'indagine specialistica di Venier riguarda la fortuna del testo virgiliano nell'età che vede affiancarsi le prime edizioni a stampa e gli ultimi manoscritti contenenti le opere di Virgilio. Senza avere carattere sistematico, lo studio privilegia invece l'esigenza di presentare al lettore il maggior numero possibile di quelle 'devianze' dal testo medie-

vale di Virgilio che possono essere definite nel loro complesso come '*vulgata* umanistica', e si sofferma in particolare sulle interpolazioni del testo virgiliano (spicca fra queste l'episodio di Elena del secondo libro dell'*Eneide*). L'analisi delle edizioni apparse nell'ultimo scorcio del quindicesimo secolo e nel primo Cinquecento (Bussi 1469, Zaroto 1472, Vindelino di Spira 1471, Leonardo Acate di Basilea 1472, Aldina 1501, 1514 e 1519) pone in rilievo il dato comune e ricorrente della loro 'inerzia': recepiscono insomma poco, sempre e soltanto la vulgata umanistica, trascurando invece la più antica e solida tradizione manoscritta medievale. Stemma delle edizioni, appendici, *conspectus siglorum* e indice dei manoscritti e dei nomi completano il volume.

V. ZABUGHIN, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso: fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia,* 1. *Il Trecento ed il Quattrocento*, 2. *Il Cinquecento*, a cura di S. Carrai e A. Cavarzere, introduzione di Augusto Campana, Trento, Università degli Studi di Trento, 2000, 2 voll.

È una ristampa anastatica dell'edizione del 1921-1923: i due volumi sono infatti ancora oggi uno strumento utilissimo per gli studi umanistici, e rivestono particolare interesse per le differenze ideologiche, di ambito di indagine e di prospettiva rispetto al coevo *Virgilio nel Medioevo* di Comparetti. Diversità di approccio e diversità di risultati: se Comparetti offre la sintesi di un grandioso affresco storico, Zabughin sceglie infatti l'analisi minuta e puntigliosa di una miriade di fatti. La ristampa costituisce inoltre un'occasione per riprendere in esame il rapporto Zabughin-Sabbadini, cui venne dedicato il primo volume.

CORPO ACCADEMICO

CARICHE ACCADEMICHE

CONSIGLIO DI PRESIDENZA

per il triennio 2003-2005

Presidente	prof. Claudio Gallico
Vicepresidente	avv. Domenico Ruggerini
Segretario Generale	prof. Rodolfo Signorini
Consigliere	prof. Giorgio Bernardi Perini
»	avv. Piero Gualtierotti
»	ing. Livio Volpi Ghirardini
»	prof. Mario Artioli
»	prof. Roberto Navarrini
»	vacante
Presidente Emerito	prof. Vittore Colorni
Bibliotecario	prof. Mauro Lasagna
Tesoriere (dal 31 gennaio 1998)	prof.ssa Anna Brusamolin Mantovani

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

per il triennio 2001-2003

Presidente	prof. Marzio Achille Romani
Revisore rappresentante del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali	dott.ssa Anna Aubert
Revisore	mons. Roberto Brunelli

CONSIGLI DI CLASSE

per il triennio 2003-2005

Classe di Lettere e Arti:

Presidente	prof. Giorgio Bernardi Perini
Vicepresidente	dott.ssa Anna Maria Tamassia
Segretario	prof. Ugo Bazzotti
Secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	prof. Mario Artioli

Classe di Scienze morali:

Presidente	avv. Piero Gualtierotti
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. Livio Volpi Ghirardini
Vicepresidente	vacante
Segretario	prof. Walter Mantovani
Secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	vacante

UFFICIO DI SEGRETERIA E DI BIBLIOTECA

Comandata dall'Amministrazione Comunale di Mantova	Viviana Rebonato

CORPO ACCADEMICO

alla data del 27 marzo 2004

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) Artioli, prof. Mario
2) Bazzotti, prof. Ugo
3) Bernardi Perini, prof. Giorgio
4) Ferrari, mons. Ciro
5) Gallico, prof. Claudio
6) Lasagna, prof. Mauro
7) Perina Tellini, prof.ssa Chiara
8) Schiatti, prof. Serafino
9) Signorini, prof. Rodolfo
10) Tamassia, dott.ssa Anna Maria

Non residenti:

11) Barchiesi, prof. Alessandro
12) Burzacchini, prof. Gabriele
13) Caramaschi, prof. Vincenzo
14) Conte, prof. Gian Biagio
15) D'Anna, prof. Giovanni
16) Gorni, prof. Guglielmo
17) Grilli, prof. Alberto
18) La Penna, prof. Antonio
19) Piavoli, maestro Franco
20) Pozzi, prof. Mario
21) Putnam, prof. Michael
22) Sermonti, prof. Vittorio
23) Sisinni, prof. Francesco
24) Stussi, prof. Alfredo
25) Toesca Bertelli, dott.ssa Ilaria
26) Traina, prof. Alfonso
27) Zorzi, prof. Renzo

CLASSE DI SCIENZE MORALI

Residenti:

1) Belfanti, prof. Carlo
2) Brunelli mons. Roberto
3) Colorni, prof. Vittore
4) Genovesi, prof. Adalberto
5) Gualtierotti, avv. Piero
6) Lorenzoni, Anna Maria
7) Navarrini, prof. Roberto
8) Papagno, prof. Giuseppe
9) Romani, prof. Marzio Achille
10) Ruggerini, avv. Domenico
11) Salvadori, prof. Rinaldo
12) Vaini, prof. Mario

Non residenti:

12) Alpa, prof. Guido
13) Bolognesi, prof. Giancarlo
14) Busi, prof. Giulio
15) Capitani, prof. Ovidio
16) Chambers, prof. David
17) Della Peruta, prof. Franco
18) De Maddalena, prof. Aldo
19) Giarda, prof. Angelo
20) Lambertini, prof. Renzo
21) Mariano, prof. Emilio
22) Mozzarelli, prof. Cesare
23) Nardi, prof. Enzo
24) Olmi, prof. Giuseppe
25) Rumi, prof. Giorgio
26) Serangeli, prof. Sante
27) Vitale, prof. Maurizio
28) Vivanti, prof. Corrado

CLASSE DI SCIENZE MATEMATICHE FISICHE E NATURALI

Residenti:

1) Bonora, prof. Enzo
2) Brusamolin Mantovani, prof.ssa Anna
3) Castagnoli, prof. Erio
4) Castelli, prof. Mario
5) Coen, prof. Salvatore
6) Gandolfi, prof. Mario
8) Mantovani, prof. Walter
9) Volpi Ghirardini, ing. Livio

Non residenti:

11) Berlucchi, prof. Giovanni
12) Bertotti, prof. Bruno
13) Bosellini, prof. Alfonso
14) Calvi, ing. Renato
15) Castagnoli, prof. Carlo
16) Coppi, prof. Bruno
17) Datei, prof. Claudio
18) Dina, prof. Mario Alberto
19) Enzi, prof. Giuliano
20) Nonfarmale, prof. Ottorino
21) Orlandini, prof. Ivo
22) Perry, prof. Samuel Victor
23) Pinelli, prof. Paolo
24) Possati, prof. Leonardo
25) Premuda, prof. Loris
26) Ricci, prof. Renato Angelo
27) Rubbia, prof. Carlo
28) Schadewaldt, prof. Hans
29) Tenchini, prof. Paolo
30) Zanobio, prof. Bruno

Soprannumerari non residenti:

1) Colorni, prof. Angelo

ACCADEMICI D'ONORE

A vita:

1) Baldini, prof. Umberto
2) Baschieri, dott. Corrado
3) Bellù, prof.ssa Adele
4) Borzi, prof. Italo
5) Genovesi, avv. Sergio
6) Pacchioni, dott. Pier Maria
7) Paolucci, dott. Antonio
8) Van Nuffel, prof. Robert O.J.

Pro tempore muneris:

1) Il Prefetto della Provincia di Mantova: dott. Domenico Lerro
2) Il Vescovo della Diocesi di Mantova: ecc. mons. Egidio Caporello
3) Il Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Mantova: prof. Maurizio Fontanili
4) Il Sindaco della città di Mantova: Gianfranco Burchiellaro
5) Il Presidente della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura: on. Antonino Zaniboni
6) Il Soprintendente ai Beni Artistici e Storici delle Provincie di Mantova Brescia Cremona: dott.ssa Giuliana Algeri

7) Il Soprintendente ai Beni Ambientali e Architettonici delle Provincie di Brescia Cremona Mantova: dott.ssa arch. Sylvia Righini Ponticelli
8) Il Direttore dell'Archivio di Stato di Mantova: dott.ssa Daniela Ferrari
9) Il Direttore della Biblioteca Comunale di Mantova: dott.ssa Irma Pagliari
10) Il Direttore del Nucleo operativo di Mantova della Sopraintendenza Archeologica: dott.ssa Elena Menotti

SOCI CORRISPONDENTI

Classe di Lettere e Arti:

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

Classe di Scienze morali:

1) Bertazzoni, Vladimiro
2) Bertolotti, prof. Vladimiro
3) Bini, dott. Italo
3) Castelli, dott. Enrico
4) Cavazzoli, prof. Luigi
5) Curto, prof. Silvio
6) Dall'Ara, Renzo
7) Fantini D'Onofrio, dott. ssa Francesca
8) Freddi, prof. Giovanni
9) Lazzarini, dott.ssa Isabella
10) Nicolini, avv. Cesare
11) Nobis, dott. Enrico
12) Nuvoletti, dott. Giovanni
13) Posio, comm. Vannozzo
14) Prandi, prof. Carlo

15) Rimini, avv. Cesare
16) Romani, dott.ssa Marina

Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali:

1) Bertolini, prof. Alfio
2) Betti, prof. Renato
3) Camerlenghi, dott. Eugenio
4) Docimo, prof. Rocco
5) Fontanili, prof. Maurizio
6) Malavasi, prof. Fabio
7) Mantovani, prof. Giancarlo
8) Morselli, prof. Luciano
9) Mozzarelli, prof, Andrea
10) Pareschi, dott. Giancarlo
11) Pinotti, prof. Henrique Walter
12) Potecchi, ing. Sandro
13) Rimini, prof. Alberto
14) Rosolini, prof. Giuseppe
15) Ruberti, prof. Ugo
16) Stefanini, prof. Ledo
16) Tongiorgi, prof. Paolo
17) Turganti, ing. Gianfranco

DALLA RIFORMA DI MARIA TERESA A OGGI

SERIE DEI PREFETTI E PRESIDENTI

N.B.: Il titolo di Prefetto fu usato dal 1767 al 1797 e dal 1799 al 1934; il titolo di Presidente dal 1797 al 1799 e dal 1934 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

Mario Pavesi

Il 13 gennaio 2004, all'età di ottantadue anni, si è spento l'accademico ordinario ingegner Mario Pavesi; dal 1997 era presidente della classe di Scienze matematiche, fisiche naturali.

Nato nel 1921, si era laureato in Ingegneria civile nell'Università di Padova nel 1955. Con gli ingegneri Claudio Datei (che in seguito preferì la carriera universitaria come docente d'Ingegneria idraulica) e Sergio Molinari aprì il primo studio associato d'ingegneria in Mantova. Stimato professionista ha progettato la piscina «Eugenio Dugoni» a Mantova e quella di San Benedetto Po, la nuova sede della Società Canottieri Mincio, e opere di ristrutturazione nel vecchio ospedale di Mantova «Carlo Poma» compiute fra gli anni Sessanta e Ottanta. Dello studio d'ingegneria di Mario Pavesi e Sergio Molinari sono i progetti dello stabilimento Corneliani e dell'ampliamento della Lubiam, e di vari condomini in Valletta Paiolo. Con l'ingegner Bruno Dall'Aglio curò il restauro del Teatro Accademico del Bibiena; progettò inoltre il nuovo assetto della biblioteca della nostra Accademia.

Fu sottotenente d'artigliera fino all'8 settembre 1943; assegnato alla 127a brigata «Garibaldi», il 6 marzo 1944 fu arrestato con altri militari, e successivamente rilasciato.

Nel 1945 con Enrico Girondi fu tra i fondatori dell'Unione Goliadica Mantovana, della quale nel 1957 strutturò la sede nel ridotto superiore del Teatro Sociale e disegnò il logo. Dal 1988 al 1998 fu presidente dell'Ordine Provinciale degli Ingegneri. Esperto alpinista aprì nuove vie di scalata in Val di Fassa. Appassionato di calcio fu consigliere, vicepresidente e, dal 1976 al 1977, presidente della Società Calcio Mantova. Fu pure presidente dei Veterani dello Sport.

Uomo di cultura, fu eletto presidente della Società per il Palazzo Ducale e vicepresidente della delegazione mantovana di Italia Nostra. Appassionato di pittura, fu collezionista e pittore egli stesso, ed espose più volte con successo le proprie opere.

Umberto Artioli

Il professor Umberto Artioli, socio corrispondente della classe di Lettere e Arti, era nato il 19 agosto 1939. Docente di Storia del Teatro nell'Ateneo di Padova, presidente della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo, ideatore del premio teatrale «Arlecchino d'oro», nel 1995 era stato eletto consigliere del Comune di Mantova quale indipendente del partito dei Democratici di Sinistra. Diede nuovo impulso alla vita teatrale cittaina. Ma fu pure sportivo ed esperto astrologo.

Fra le sue numerose pubblicazioni vanno ricordati i volumi *Teorie della scena dal Naturalimo al Surrealismo* (Firenze, Sansoni, 1972), *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura delle sintesi futuriste* (Bologna, Pàtron, 1975) e *L'officina segreta di Pirandello* (Bari, Laterza, 1989).

Suo amico e collaboratore fu Francesco Bartoli, con il quale firmò insieme ad altri lavori *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Artaud* (Milano, Feltrinelli, 1978). Fu redattore de «Il castello di Elsinore», collaborò alle riviste «Prima fila» e «Drammaturgia». Collaborò pure con Camelo Bene nel corso della Biennale Teatro 1989 e con Giorgio Strehler per il Festival dei Teatri d'Europa nel 1994. Nel 1996 vinse il premio «Silvio D'Amico» per il Teatro.

Si è spento il 15 luglio 2004, a sessantacinque anni, per un malore improvviso.

Italo Bini

Il dottor Italo Bini era socio corrispondente della classe di Scienze morali. Nato a Mantova il 2 dicembre 1914, laureatosi in Economia e commercio a Bologna nel 1940, si specializzò in Diritto ed economia nell'Università di Venezia nel 1941.

Quello stesso anno fu chiamato al corso Allievi Ufficiali di complemento di Spoleto; con il grado di sottotenente, in Africa settentrionale, nella Divisione Trento partecipò alle vicende belliche connesse con la battaglia di El Alamein fino alla resa della prima armata Messe a Enfidaville nella Tunisia centrale (13 maggio 1943). Fatto prigioniero dalle truppe marocchine, fu internato nei campi di concentramento di Tunisi, Algeri e Casablanca e negli Stati Uniti, dove comandò un campo di prigionieri italiani presso un'unità della Marina Americana, e diresse un giornale dedicato ai soldati italiani prigionieri negli USA, «Tradotta P.O.W.».

Nel 1946 fu assunto dalla Banca Agricola Mantovana con il grado di procuratore e diresse gli uffici di Segreteria, Contenzioso e Legale.

Dal 1960 al 1972 fu consigliere-segretario dell'ordine professionale dei dottori commercialisti della provincia di Mantova.

I suoi studi consideravano argomenti diversi, dalla Dieta di Mantova indetta da Pio II, al cardinale Ercole Gonzaga; da Mantegna ad Antonello da Messina; da Giulio Romano a Rubens, a Lucrina Fetti, a Manzù; da Leopardi a Manzoni a Bacchelli.

Cessò di vivere il 12 ottobre, all'età di ottantanove anni.

Robert O.J. van Nuffel

Robert O.J. van Nuffel, accademico d'onore, professore emerito delle Università di Gand e di Anversa, comandante onorario di fanteria, prigioniero di guerra dal 23 maggio 1940 al 28 aprile 1945, s'è spento il 25 novembre 2004 a Bruxelles.

Era nato ad Hal, nel Brabante, il 28 luglio 1909. Laureatosi in Lettere il 5 luglio 1932 nell'Università di Bologna e in Filologia romanza il 15 ottobre 1932 nell'Ateneo di Bruxelles, fu libero docente di Letteratura italiana e di Lingua e letteratura francese nell'ateneo bolognase. In seguito divenne onorario di Lettere olandesi nel Liceo di Morlanwelz (1933-1934), di francese e latino nel liceo di Uccle (Bruxelles) (1934-1937); incaricato d'Italiano nella facoltà di Scienze economiche nell'Università di Gand nel marzo 1946, ordinario di Italiano nella facoltà di Lettere dell'Università di Anversa.

Tanti meriti gli fecero ottenere la nomina a socio onorario dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano e della Società di Storia Patria per la Puglia, a socio ordinario dell'Accademia Tiberina, dell'Ateneo di Brescia, dell'Accademia Arcadica. Fu presidente della Società Belga di Studi Italiani, del Comitato dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, del comitato di Bruxelles della Società Dante Alighieri, segretario generale della Foundation Maurice Maeterlinck; presidente onorario dell'associazione belga dei professori universitari di ruolo (Università Belgica); tesoriere dell'Associazione Internazionale (A.I.U.P.L).

Espresse la sua vasta dottrina in numerosissime pubbicazioni sui più diversi argomenti della storia della cultura europea, e specialmente sulle letterature italiana, belga e francese, sulla storia del Risorgimento.

Cesare Mozzarelli

Il professor Cesare Mozzarelli, accademico ordinario della classe di Scienze morali, era nato il 29 novembre 1947. È deceduto il 18 settembre 2004.

Laureatosi in Giurisprudenza nel 1970 con il professor Ugo Nicolini, dal 1976 al 1990 fu docente di Storia delle istituzioni sociali e politiche nell'Ateneo di Torino, dapprima come incaricato, poi come associato e infine come ordinario. Ottenne successivamente la cattedra di Storia moderna nell'Università Cattolica di Milano; dell'Istituto dove insegnava egli diresse per dieci anni gli «Annali di Storia moderna e contemporanea».

Fu presidente dell'Istituto mantovano di Storia contemporanea, condirettore della rivista «Cheiron» e direttore della nuova serie del «Bollettino storico mantovano»; *editor* dei «Cambridge Studies in italian History and Culture», direttore della collana «Fonti per la storia di Mantova e del suo territorio», presidente della giuria scientifica del premio «Acqui storia». Fra le sue numerose benemerenze culturali va ricordata la fondazione del Centro Studi Europa delle Corti.

Studioso insigne di storia istituzinale e sociale fra i secoli XVI e XIX con particolare riferimento ai casi italiani e al rapporto fra i domini italiani e il Regno di Spagna e l'Impero asburgico, rivolse pure i suoi interessi alla storia mantovana del periodo gonzaghesco dal XV al XVIII secolo (*Mantova e il suo territorio*; *"Familia" del principe e famiglia aristocratica*). Di recente aveva indagato il ruolo del cattolicesimo nella formazione dell'identità nazionale italiana (*Repubblica e virtù: pensiero politico e monarchia cattolica fra XVI e XVII secolo*).

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 1866-87	edito nel 1887*
Biennio	1887-88	edito nel 1889*
Biennio	1889-90	edito nel 1891*
Biennio	1891-92	edito nel 1893*
Biennio	1893-94	edito nel 1895*
Biennio	1895-96	edito nel 1897*
Anno	1897	edito nel 1897*
Anno	1897-98	edito nel 1899*
Biennio	1899-1900	edito nel 1901*
Biennio	1901-02	edito nel 1903*
Anno	1903-04	edito nel 1904*
Anno	1904-05	edito nel 1905*
Anno	1906-07	edito nel 1908*

ATTI E MEMORIE - NUOVA SERIE

Volume I - Parte I	edito nel 1908*
Volume I - Parte II	edito nel 1909*
Volume II - Parte I	edito nel 1909*
Volume II - Parte II	edito nel 1909
Volume II - Appendice	edito nel 1910
Volume III - Parte I	edito nel 1910
Volume III - Parte II	edito nel 1911
Volume III - Appendice I	edito nel 1911
Volume III - Appendice II	edito nel 1911
Volume IV - Parte I	edito nel 1911*
Volume IV - Parte II	edito nel 1912
Volume V - Parte I	edito nel 1913
Volume V - Parte II	edito nel 1913
Volume VI - Parte I-II	edito nel 1914
Volume VII - Parte I	edito nel 1914
Volume VII - Parte II	edito nel 1915

Volume VIII - Parte I . . . . . edito nel 1916
Volume VIII - Parte II . . . . . edito nel 1919
Volume IX-X . . . . . edito nel 1920
Volume XI-XIII . . . . . edito nel 1921*
Volume XIV-XVI . . . . . edito nel 1923*
Volume XVII-XVIII . . . . . edito nel 1925
Volume XIX-XX . . . . . edito nel 1929*
Volume XXI . . . . . edito nel 1929
Volume XXII (Celebrazioni Bimillenarie Virgiliane) . . . . edito nel 1931
Volume XXIII . . . . . edito nel 1933
Volume XXIV . . . . . edito nel 1935
Volume XXV . . . . . edito nel 1939
Volume XXVI . . . . . edito nel 1943*
Volume XXVII . . . . . edito nel 1949
Volume XXVIII . . . . . edito nel 1953
Volume XXIX . . . . . edito nel 1954
Volume XXX . . . . . edito nel 1958
Volume XXXI . . . . . edito nel 1959
Volume XXXII . . . . . edito nel 1960
Volume XXXIII . . . . . edito nel 1962
Volume XXXIV . . . . . edito nel 1963
Volume XXXV . . . . . edito nel 1965
Volume XXXVI . . . . . edito nel 1968
Volume XXXVII . . . . . edito nel 1969
Volume XXXVIII . . . . . edito nel 1970
Volume XXXIX . . . . . edito nel 1971
Volume XL . . . . . edito nel 1972
Volume XLI . . . . . edito nel 1973
Volume XLII . . . . . edito nel 1974
Volume XLIII . . . . . edito nel 1975
Volume XLIV . . . . . edito nel 1976
Volume XLV . . . . . edito nel 1977
Volume XLVI . . . . . edito nel 1978
Volume XLVII . . . . . edito nel 1979
Volume XLVIII . . . . . edito nel 1980
Volume XLIX . . . . . edito nel 1981
Volume L . . . . . edito nel 1982
Volume LI . . . . . edito nel 1983
Volume LII . . . . . edito nel 1984
Volume LIII . . . . . edito nel 1985
Volume LIV . . . . . edito nel 1986
Volume LV . . . . . edito nel 1987
Volume LVI . . . . . edito nel 1988
Volume LVII . . . . . edito nel 1989
Volume LVIII . . . . . edito nel 1990
Volume LIX . . . . . edito nel 1991
Volume LX . . . . . edito nel 1992

Volume LXI . . . . . edito nel 1993
Volume LXII . . . . . edito nel 1994
Volume LXIII . . . . . edito nel 1995
Volume LXIV . . . . . edito nel 1996
Volume LXV . . . . . edito nel 1997
Volume LXVI . . . . . edito nel 1998
Volume LXVII . . . . . edito nel 1999
Volume LXVIII . . . . . edito nel 2000
Volume LXIX . . . . . edito nel 2001
Volume LXX . . . . . edito nel 2002
Volume LXXI . . . . . edito nel 2003
Volume LXXI . . . . . edito nel 2003
Volume LXXII . . . . . edito nel 2004

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 internationale 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 (21-24 ottobre 1993), a cura di PAOLA BESUTTI, TERESA M. GIALDRONI, RODOLFO BARONCINI, 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 intenazionale (16-19 novembre 1994), 1999.
8. - *Natura-cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, Atti del convegno intenazionale di Studi (5-8 ottobre 1996), a cura di GIUSEPPE OLMI, LUCIA TONGIORGI TOMASI, ATTILIO ZANCA, 2000.
9. - *Cultura latina cristiana fra terzo e quinto secolo*, Atti del Convegno (5-7 novembre 1998), 2001.
10. - *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti. 1. Il paesaggio mantovano dalla preistoria all'età tardo romana*, Atti del convegno (3-4 novembre 2000), a cura di EUGENIO CAMERLENGHI, VIVIANA REBONATO, SARA TAMMACCARO, 2003.
11. - *Indici degli «Atti e memorie» dell'Accademia Nazionale Virgiliana. 1863-2000*, a cura di VIVIANA REBONATO (in corso di stampa).
12. - *Il latino nell'età dell'Umanesimo*, Atti del Convegno (26-27 ottobre 2001), a cura di GIORGIO BERNARDI PERINI, 2004.
13. - *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti. 2. Il paesaggio mantovano nel Medioevo*, Atti del convegno (22-23 marzo 2002) (in corso di stampa).
14. - *Una manna buona per Mantova. Man Tov le-Man Tovah. Studi in onore di Vittore Colorni per il suo 92° compleanno*, a cura di MAURO PERANI, 2004.
15. - *Editoria scrigno di cultura. La Casa Editrice Leo S. Olschki per il 40° anniversario della scomparsa di Aldo Olschki*, Atti della Giornata di Studio (22 marzo 2003), a cura di ALBERTO CASTALDINI, 2004.
16. - *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti. 3. Il paesaggio mantovano dal XV secolo all'inizio del XVIII*, Atti del convegno (5-6 novembre 2003) (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.
5. ANTONIETTA FERRARESI, *Le lucerne fittili delle collezioni archeologiche del Palazzo Ducale di Mantova*, 2000.

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.

I N D I C E

ATTI

Relazione del Presidente all'Assemblea ordinaria del 27 marzo 2004 . . . . . p. 7

Relazione del Presidente all'Assemblea ordinaria del 27 novembre 2004 . . . . . p. 13

MEMORIE

Paolo Bertelli, *Il Santuario della Beata Vergine delle Grazie: inediti percorsi storici e devozionali alla luce dei recenti restauri* . . . . . p. 17

Giosuè Berbenni, *Gli organari Montesanti di Mantova, nel carteggio Serassi. La corrispondenza con i celebri Serassi di Bergamo (1822-1842)* . . . . . p. 69

Walter Mantovani, *Numerus numerarius numeria rappresentazione del numero presso gli antichi popoli greco etrusco e romano*. . . . . p. 89

LA FIGURA E L'OPERA DI ALBERTO CANTONI

Caterina Del Vivo, «*L'istruzione del vostro caro fanciullo» gli anni della formazione di Alberto Cantoni*. . . . p. 111

Anna Scannapieco, *Per una ridefinizione dell'umorismo cantoniano* . . . . . p. 143

Roberto Salsano, *Pirandello critico di Alberto Cantoni. Scrittura umoristica tra pensiero e fantasia* . . . . . p. 165

Alberto Jori, *L'ebraismo di Alberto Cantoni* . . . . . p. 177

Alberto Zava, *Da Pomponesco a Firenze: Alberto Cantoni nelle Lettere Familiari ai nipoti Orvieto* . . . . p. 191

Cristina Cavallaro, *I libri di Alberto Cantoni sopravvissuti nel Fondo Orvieto del Gabinetto Vieusseux* . . . . p. 203

BIGLIOGRAFIA VIRGILIANA

Marzia Bonfanti, *Bibliografia virgiliana, schede e commenti (1999-2001)* . . . . . p. 239

CORPO ACCADEMICO

Cariche accademiche . . . . . p. 285

Corpo accademico . . . . . p. 287

Serie dei Prefetti e Presidenti . . . . . p. 291
Accademici defunti . . . . . p. 293

PUBBLICAZIONI

Pubblicazioni dell'Accademia . . . . . p. 299

Direttore responsabile: prof. maestro Claudio Gallico,
Presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana

Redattrice di questo volume: Sara Tammaccaro

Reg. Trib. Mantova n. 119 del 29.8.1966

Finito di stampare
nel mese di settembre 2005
presso Arti Grafiche Grassi
di Mantova