

ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA
DI SCIENZE LETTERE E ARTI

ATTI E MEMORIE

Nuova serie – Volume LXXIV (2006)



MANTOVA 2007

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.

PROPRIETA' LETTERARIA

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

ISSN 1124-3783

ATTI

GIORGIO BERNARDI PERINI

RICORDO DI CLAUDIO GALLICO *
(4.12.1929 – 24.2.2006)

Con immensa tristezza mi accingo a questo amaro prologo di un evento che Claudio Gallico aveva predisposto come intelligente contributo dell'Accademia all'anno mozartiano. Lui, e non altri, avrebbe dovuto a questo punto prendere la parola, con l'eleganza e l'arguzia che erano suo inimitabile tratto distintivo; di lui invece mi trovo a dover parlare io: di lui come dell'uomo di cultura che ha retto per quindici anni, portandola a vertici di assoluto prestigio internazionale, le sorti di questa veneranda Istituzione. Dovrei rievocare anzitutto la sua figura di musicista militante e di studioso, pioniere della musicologia e cattedratico di Storia della musica, massimo esegeta di Monteverdi, filologo e storico non solo di classici della letteratura musicale (ancora Monteverdi, naturalmente, e poi, per esempio, Frescobaldi e Verdi) ma anche sagace indagatore della musica e della poesia per musica nell'età del Rinascimento. Dovrei dire del rigore – e insieme della cordialità – con cui ha saputo pilotare l'Accademia nei mari non sempre tranquilli, né mai tranquillizzanti, della quotidianità organizzativa e amministrativa, in ciò coadiuvato da un piccolo ma eccellente gruppo di operatrici e operatori da lui stesso plasmato e, attraverso la sua persona, strenuamente devoto all'Accademia. Dovrei dire ancora dell'attività scientifica sviluppata dall'Accademia sotto la sua guida in una direzione davvero multidisciplinare e interdisciplinare, non solo secondo lo spirito statutario delle tre Classi ma anche evitando i compartimenti stagni e cioè non mancando, dove appena fosse possibile, di affiancare alle conferenze e ai convegni specialistici le giornate di studio o i convegni aperti a un ampio e variegato spettro di interessi; senza peraltro dimenticare un altro notevole versante pratico, quello di eludere all'occorrenza i severi recinti dell'alta cultura (pur sempre fine istituzionale e primario, è bene ricordare, dell'Accademia) aprendo alla cittadinanza e al mondo della scuola le porte dell'alta divulgazione. Di tutto questo e d'altro ancora, inerente al memorabile quindicennio della presidenza Gallico, avrei dovuto compiutamente parlare. Non lo farò, per contingenti ragioni di tempo e perché ci sarà modo di farlo in altra e più meditata occasione a cura dell'Accademia nel suo complesso. Del resto chi voglia già ora rendersi conto cursoriamente ma concretamente della prestigiosa storia scientifica personale e della sapiente capacità manageriale di Claudio Gallico ha a disposizione la sua massiccia bi-

* Commemorazione tenuta il 25 marzo 2006, in apertura della Seduta Ordinaria del Collegio Accademico, dal Presidente della Classe di Lettere e Arti.

bliografia di studioso, gli Atti accademici che contengono le sue lucide e dettagliate relazioni su tutti gli aspetti dell'attività accademica, e soprattutto i volumi che il catalogo Olschki presenta e divulga in tutto il mondo all'insegna dell'Accademia Nazionale Virgiliana: sono pubblicazioni sempre d'alto tenore scientifico e rappresentano un superbo fiore all'occhiello per l'Accademia stessa e per la nostra città. Fu Gallico ad avere, poco dopo l'inizio della sua presidenza, il coraggio (anche economico) di affidare al grande editore fiorentino le nostre pubblicazioni, sottratte così al destino della clandestinità che suole mortificare tanta editoria accademica. Non fu questo l'ultimo dei suoi meriti, e rende testimonianza di un altro aspetto della sua sagacia di condottiero culturale: la capacità cioè di mettere a frutto per il bene dell'Accademia la vasta rete di relazioni personali e istituzionali che la fama di studioso e di artista gli aveva procurato a vari livelli (mi permetterete di ricordare a questo proposito il particolare rapporto che aveva saputo istituire con la Fondazione Banca Agricola Mantovana, divenuta anche per suo tramite un fondamentale supporto di tante nostre iniziative).

Ma consentitemi ora di abbandonare le vesti ufficiali e di rievocare - dopo e al di là del Presidente, dello studioso, del Maestro Claudio Gallico - quello che per me è stato e continuerà a essere semplicemente Claudio: un amico. Ci accomunava l'età, la carriera professionale nell'accidentato percorso universitario, in campi e in luoghi diversi ma sostanzialmente parallela: ricordo sempre con particolare gratitudine che all'esordio, o quasi, della nostra produzione saggistica ci trovammo pubblicati insieme nel numero 10 del glorioso *Bollettino Storico Mantovano* di Emilio Faccioli (Claudio con uno studio sulla musica a Mantova all'epoca di Isabella d'Este, io con il mio primo contributo folenghiano). Era il 1958, ancora non ci conoscevamo. Ci saremmo conosciuti molto tardi, e proprio nell'ambito dell'Accademia Virgiliana; in tempo tuttavia per riconoscerci subito affratellati - pur nella diversità delle nostre discipline - sul piano della concezione epistemologica, nel culto della filologia come indelegabile scavo di conoscenza, nel coltivare anche interessi culturalmente strani che andassero oltre gli orizzonti della ricerca specialistica. Non tardò a nascere, su questi presupposti, un'amicizia e una solidarietà umana di cui gli sarò sempre grato e a cui devo oltre tutto l'essermi facilmente reinserito nella realtà culturale mantovana dopo un'assenza più che trentennale, l'aver ritrovato insieme con lui il gusto della convivialità in una cerchia di amici carissimi, vecchi e nuovi, con cui discorrere d'altro, come suol dirsi, e scoprire altre disinteressate e magari subliminali dimensioni, materiali e intellettuali, della vita privata. Fu così, in questa schietta consorterìa tutt'altro che accademica, che scoprimmo un versante fin lì ignoto della personalità di Claudio: non solo innamorato della poesia come tutti noi ma, della poesia, praticante in proprio. Lo scoprimmo, e lo inducemmo a uscire allo scoperto. Così ora è palese a tutti la sua vena di autentico, aristocratico poeta.

Lasciatemi finire perciò questo ricordo di Claudio con una manciata di

suoi versi che forse più d'ogni altra parola ce lo restituiscono vivo più che mai. Dall'emozionante *Addio a Naxos* il finale, una struggente rimembranza della poesia di Magna Grecia: *Sospeso tra il ricordare / e il lungo riverbero di quella / generazione remota di poesia / oggi respiro, e noto, e / di quel segreto navigare vivo*. Poi, questa poesia senza titolo che ci comunica – direi profeticamente – il senso della sua presenza che si fa perenne, oltre i confini di un'esistenza rapita: *Divido la fastosa cortina verdebruna / fendo la nuvola imbiancata / luogo del tuono profondo, / salgo a volo la via / dei venti, alato io, / lucente sottilità / d'angelo metallico / sciolto dal numero / separato dalla necessità / gettato nell'ultimo mare celeste*. Non addio, Claudio; il tuo leopardiano 'dolce naufragio' ci assicura, e ti assicura, che sarai sempre nella nostra mente e nei nostri cuori.

RELAZIONE DEL PRESIDENTE AD INTERIM
ALL'ASSEMBLEA ORDINARIA DEL 25 MARZO 2006

Come è doverosa consuetudine, presento la rassegna particolareggiata delle attività svolte durante l'anno 2005.

ATTIVITÀ CULTURALE

L'attività culturale iniziò il 18 febbraio con l'adunanza accademica dedicata a «Vita e ritratti di Matilde di Canossa». Alla presenza degli Autori, gli Accademici professori Mario Artioli e Rodolfo Signorini e il professor Paolo Golinelli illustrarono rispettivamente i volumi: *La gran contessa: vita, avventure e misteri di Matilde di Canossa* di Edgarda Ferri; *I mille volti di Matilde. Immagini di un mito nei secoli* di Paolo Golinelli e *Tuscan Countess. The Life and extraordinary times of Matilda of Canossa* di Michèle K. Spike.

Il 4 marzo i professori Walter Mantovani e Giuseppe Rosolini in un incontro dedicato alla Storia della Matematica parlarono rispettivamente di «Gino Fano (1871-1952). Un mantovano fra i più illustri matematici del suo tempo» e di «Alan Turing (1912-1954) il matematico che inventò il computer».

L'11 e il 12 marzo l'Accademia concesse il proprio patrocinio al convegno che si tenne a Castel Goffredo su «Giuseppe Acerbi fra età napoleonica e restaurazione».

Il Comune di Viadana, l'Accademia Nazionale Virgiliana e il Comune di Cerro Veronese tennero le celebrazioni per il centenario della nascita dell'accademico virgiliano Giovanni Tassoni, demologo e letterato (Viadana 1905-Villafraanca di Verona 2000) nelle tre diverse sedi, nei giorni 12 marzo, 9 aprile e 3 luglio. Alla sessione mantovana che si tenne nella Sala Ovale dell'Accademia intervennero: il presidente Claudio Gallico, e i relatori Mario Artioli, Alberto Castaldini, Piero Clemente, Renzo Dall'Ara, Carlo Prandi, Giancarlo Volpato.

Il 23 aprile si tenne al Teatro Bibiena – in collaborazione con il Consiglio Nazionale Forense, la Fondazione dell'Avvocatura, l'Associazione Henri Capitant – il seminario italo-francese sul diritto contrattuale promosso dagli accademici avvocato Domenico Ruggerini e professore Guido Alpa, dall'avvocato Ugo Operamolla e dalla professoressa Anna De Vita.

Nella primavera, il 30 aprile e il 7 e 21 maggio, l'accademico Enzo Bonora, ordinario di Endocrinologia nell'Università di Verona, organizzò incontri a carattere largamente divulgativo per far conoscere le conseguenze nocive provocate dagli eccessi alimentari. Il titolo degli incontri fu «Le malattie del benessere: conoscerle per prevenirle».

L'Accademia ospitò un ciclo di conferenze che i comitati dell'Istituto per la storia del Risorgimento di Mantova e della Società Dante Alighieri dedicarono a ricordo dell'avvocato Emilio Fario, del professor Renato Giusti, del profes-

sor Giancarlo D'Adamo e del professor Guido La Rocca. Daniele Ceschin, Alessandro Tortato ed Ester Capuzzo parlarono in Sala Ovale rispettivamente il 6, il 13 e il 27 maggio.

L'11 maggio l'accademico Giorgio Zamboni, ordinario di Pediatria nell'Università di Verona, tenne una conferenza su «Il fascino del doppio e il sogno dell'immortalità: la clonazione tra etica e scienza».

La riunione del 12 maggio fu invece dedicata alla presentazione di tre volumi, due dei quali editi dall'Accademia: *Indici degli Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana 1863-2000*, a cura di Viviana Rebonato (Olschki 2004) e *Il paesaggio mantovano nel Medioevo*, II della collana sul paesaggio mantovano a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato e Sara Tammaccaro (Olschki 2005). Il terzo volume presentato si intitola *Cartas familiares (viaje de Italia) di Juan Andrés* a cura di Pedro Aullón de Haro, Idoia Arbillaga e Carmen Valcárcell (Madrid, Editorial *Verbum* 2004). Intervenero Claudio Gallico, Pedro Aullón de Haro e Mario Vaini.

Il convegno «Il paesaggio mantovano dall'età delle Riforme all'Unità (1700-1866)» IV della serie sul «Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti» si svolse il 19 e 20 maggio nel Teatro Accademico del Bibiena. Intervenero: Corrado Vivanti, Silvia Enzi e Mirca Sgedoni, Daniela Ferrari, Moira Sbravati, Ivana Bettoni, Carlo Togliani, Carlo Parmigiani, Francesca Fantini D'Onofrio, Maria Rosa Palvarini Gobio Casali, Gabriella Motta e Giorgio Reggiani, Mario Vaini, Giovanni Iacometti, Claudia Bonora, Daniela Zumiani, Irma Pagliari, Andrea Bianchera, Maurizio Bertolotti, Gian Paolo Minardi, Lino Vittorio Bozzetto, Lelio Pagani.

In collaborazione con la Fondazione Banca Agricola Mantovana, l'Accademia presentò il 28 maggio in Sala Ovale due volumi della collana «Biblioteca mantovana»: FEDERICO FOLLINO, *Cronache mantovane (1587-1608)*, a cura di Claudio Gallico (Firenze, Olschki 2004) e PARIDE CERESARA, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Andrea Comboni (Firenze, Olschki 2004). Parlarono Antonia Tissoni Benvenuti e Daniela Ferrari.

L'Accademia Nazionale Virgiliana in collaborazione con l'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona presentò il 10 giugno, nella sede dell'Accademia veronese, gli *Opera Omnia* di Giovanni Piubello. Intervenero Giancarlo Volpato e Mario Allegri, accademici veronesi e Mario Artioli e Wladimiro Bertazzoni, accademici mantovani.

Nell'ambito delle celebrazioni del 150° anniversario dei Martiri di Belfiore indette dal Comune di Mantova fu commemorato Pietro Fortunato Calvi con una serie di manifestazioni che si tennero il 3 e il 4 luglio. Presso la sede dell'Accademia si celebrò la commemorazione storica dal titolo «Pietro Fortunato Calvi rivoluzionario mazziniano». Fu relatore Maurizio Bertolotti mentre Francesca Campogalliani e Damiano Scaini lessero discorsi e lettere del Martire patriota.

Dopo la pausa estiva fu presentato a Rodigo il primo volume dell'edizione degli *Opera Omnia* di Ippolito Nievo edito in Venezia per i tipi di Marsilio. Si

tratta delle *Commedie* a cura di Piermario Vescovo. Con il presidente professor Claudio Gallico intervennero gli accademici Giuseppe Papagno e Mario Artioli.

Con il sostegno finanziario della Fondazione BAM e il contributo della Regione Lombardia Assessorato alle Culture, Identità e Autonomie, l'Accademia produsse il secondo ciclo de "*I Concerti dell'Accademia*" Anno II – 2005. Furono eseguiti i seguenti cinque concerti:

- *Eroine del barocco italiano* (Gazoldo degli Ippoliti, Salone della Musica di Villa Ippoliti, domenica 16 ottobre, ore 18.00 – Musici della Ca' Zoiosa, direttore Claudio Gallico).
- *Vivaldi a Mantova - Vivaldi per Mantova* (Mantova, Teatro Accademico del Bibiena, sabato 22 ottobre, ore 21.00 – Archi dell'Accademia, direttore Claudio Gallico).
- *Maestri fiamminghi di Isabella d'Este* (Mantova, Chiesa di San Barnaba, domenica 23 ottobre, ore 18.00 – De Labyrintho e La Pifarescha).
- *Salotto romantico* (Mantova, Teatro Accademico del Bibiena, sabato 29 ottobre, ore 17.00 – Giovanni Grano e Rosemary Forbes-Butler).
- *Ricorda Boccherini* (Canneto sull'Oglio, Teatro comunale "Mauro Pagano", domenica 30 ottobre, ore 17.00 – Quintetto dell'Accademia).

Il giorno 10 novembre nella Sala Ovale il professor Franco Cipriani, ordinario di Diritto processuale civile nell'Università di Bari, tenne una conferenza sull'insigne giurista mantovano «Lodovico Mortara nel 150° anniversario della nascita». L'incontro fu dedicato alla memoria dell'avvocato Domenico Ruggerini, vicepresidente dell'Accademia da poco scomparso.

Il volume di Claudio Gallico *Poesia seconda* (Firenze, Gazebo 2005) fu presentato il giorno 19 novembre in Accademia dal critico letterario Alberto Cappi e dall'accademico Mario Artioli.

Il 14 dicembre l'Accademia ospitò una sessione del convegno «Fascismo e antifascismo nella Valle Padana» organizzato dall'Istituto mantovano di Storia contemporanea e dagli Istituti di Storia della Resistenza di Piacenza, Parma, Reggio Emilia, Modena, Bologna, Forlì-Cesena, Ravenna, Ferrara, Cremona e Pavia.

L'Accademia Nazionale Virgiliana e l'Istituto Internazionale per l'Opera e la Poesia di Verona, con il patrocinio dell'UNESCO-Roste, organizzarono il convegno internazionale di studi su Claudio Monteverdi «Orfeo son io» che si tenne il 15 dicembre a Venezia – Palazzo Zorzi – dove, alla presenza del professor Mounir Bouchenaki, vice direttore generale per la Cultura dell'UNESCO, intervennero Quirino Principe, Jeffrey Kurtzman, Elena Bittasi e John Walter Hill. Il 16 dicembre il convegno si spostò a Verona – Palazzo della Gran Guardia –; qui esposero le loro relazioni i professori Maurizio Padoan, Peter Allsop, Robert Kendrick, Paola Besutti e Raffaella Morselli, Paolo Cecchi, Piero Margiulo, Mariateresa Dellaborra, Slawomir Pietras e Ágnes Romhánji. Infine a Mantova nel Teatro Accademico del Bibiena, il giorno 17 dicembre, intervennero i relatori Nigel Rogers, Patrizio Barbieri, Sara Dieci, Herbert Seifer, Anne MacNeil, Roger

Tellart, Tim Carter, Anna Maria Lorenzoni, Roberto Giuliani, Claudio Gallico e Livio Volpi Ghirardini. Al termine Livio Volpi Ghirardini guidò una visita all'affresco del *Concerto* dipinto nel catino del Duomo di Mantova, ove sono raffigurati strumenti coevi a Monteverdi.

EDITORIA

Nello scorso 2005 sempre per i tipi del nostro editore Leo S. Olschki, è uscito a stampa il secondo volume della serie «Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti» dal titolo *Il paesaggio mantovano nel Medioevo*, atti del Convegno di studi (Mantova 22-23 marzo 2002) a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato e Sara Tammaccaro.

È stato pubblicato il volume LXXII del periodico «Atti e Memorie» che si riferisce all'anno 2004. Esso contiene il diario completo dell'attività accademica dell'anno in oggetto e contributi di studio di Paolo Bertelli, Giosuè Berbenni, Walter Mantovani, Caterina Del Vivo, Anna Scannapieco, Roberto Salsano, Alberto Jori, Alberto Zava, Cristina Cavallaro e Marzia Bonfanti.

Nel gennaio 2006 è finita la stampa del volume *La natura e il corpo. Studi in memoria di Attilio Zanca*, Atti del convegno (Mantova 17 maggio 2003), a cura di Giuseppe Olmi e Giuseppe Papagno.

È preparazione il volume degli Atti del convegno su Petrarca: *Petrarca. Forme di poesia – forme di musica* mentre sono in corso di stampa gli Atti del convegno su *Il paesaggio mantovano dal XV secolo all'inizio del XVIII*.

È stato pubblicato il primo volume dell'edizione degli *Opera Omnia* di Ippolito Nievo, edito in Venezia per i tipi di Marsilio. Si tratta delle *Commedie* a cura di Piermario Vescovo. La Regione Lombardia ne ha sostenuto le spese di stampa. Continua l'attività rivolta alla Edizione Nazionale delle Opere complete di Nievo affidata all'Accademia dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

NOTE DI CRONACA

L'Accademia ha rinnovato la propria collaborazione all'attività didattica di Mathesis di Mantova, che promosse tre incontri tra marzo e aprile.

Il dipinto a olio *Ritratto di Maria Beatrice Ricciarda d'Este e dell'arciduca Ferdinando d'Asburgo* di Anonimo, datato circa 1775, che si trova nella sala della Presidenza dell'Accademia, è stato esposto alla mostra «Il trionfo dell'ornato. Giocondo Albertolli (1742-1839)» che si è tenuta in Svizzera a Rancaate nella Pinacoteca Cantonale «Giovanni Züst» dal 16 settembre al 27 novembre 2005. Il quadro è stato riprodotto nel catalogo della mostra edito da Silvana Editoriale.

Un altro nostro quadro è stato richiesto per una esposizione dal titolo «Cannossa 1077» che si terrà a Paderborn in Germania dal 21 luglio al 5 novembre di quest'anno. Si tratta dell'opera di Giulio Cesare Arrivabene *L'incontro di Cannossa*. Al momento si trova in fase di restauro e l'organizzazione della mostra ne

sosterrà la spesa.

È continuato anche nell'anno 2005 il rapporto con L'Ente Regionale per i Servizi all'Agricoltura e le Foreste che sta creando nell'area di Carpaneta, comune di Bigarello una foresta intitolata Parco di Virgilio la cui piantumazione è ispirata dalla poesia virgiliana. È stata chiesta la consulenza di Claudio Gallico. Per la sezione agraria del fondo è consulente Eugenio Camerlenghi.

BIBLIOTECA, MUSEO, ARCHIVIO, SEGRETERIA

L'Accademico Anna Maria Lorenzoni continua a occuparsi del Museo dell'Accademia e dei relativi contatti con Regione Lombardia, Provincia e Comune di Mantova. L'Accademico professor Mauro Lasagna mantiene l'incarico di bibliotecario.

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. È terminata la schedatura dei fondi antichi degli autori classici e ora ci si accinge a schedare gli opuscoli della Raccolta Bertolini e Viterbi.

Sono numerosi gli studiosi che avvalendosi del Servizio Bibliotecario Nazionale vengono nella nostra biblioteca, per consultare volumi e richiedere prestiti interbibliotecari.

Il controllo e la preparazione redazionale delle nostre pubblicazioni sono assiduamente esercitati dalle Signore Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro e Ines Mazzola. 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 lodevolmente tenuta dalla signora Natalina Carra. Segnalo anche la continua apprezzabile collaborazione dei signori Doro e Rosa Meschieri.

ACCADEMICATI

Il Collegio Accademico riunito in seduta straordinaria il giorno 26 novembre 2005 alle ore 16.30 ha nominato accademici *pro tempore muneris* il nuovo prefetto di Mantova, dott. Giuseppe Oneri, il sindaco, Signora Fiorenza Brioni e il presidente della Camera di Commercio prof. Ercole Montanari.

* * *

Con profondo cordoglio ricordo i nomi di coloro che oggi non sono più tra noi: il professor Carlo Castagnoli, l'avvocato Domenico Ruggerini, il professor Rinaldo Salvadori, il professor Giancarlo Bolognesi. Il giorno 24 febbraio 2006 è mancato improvvisamente il Presidente Professor Claudio Gallico.

ORGANICO DELL'ACCADEMIA OGGI 25 MARZO 2006

Accademici ordinari

– Classe di Lettere e Arti			
Accademici	27	su	30
Residenti	9		
Non residenti	18		
Posti vacanti	3		
– Classe di Scienze morali			
Accademici	24	su	30
Residenti	9		
Non residenti	15		
Posti vacanti	6		
– Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali			
Accademici	29	su	30
Residenti	10		
Non residenti	19		
Posti vacanti	1		
Totale accademici ordinari	80	su	90
Soprannumerari non residenti	1		

Accademici d'onore a vita

Accademici	10	su	10
------------	----	----	----

Accademici d'onore pro tempore

Accademici	10	su	10
------------	----	----	----

Soci corrispondenti

– Classe di Lettere e Arti			
Soci	20	su	20
– Classe di Scienze morali			
Soci	16	su	20
			posti vacanti 4
– Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali			
Soci	18	su	20
			posti vacanti 2
Totale soci corrispondenti		54	su 60

Nell'anno corrente 2006 sono già avvenuti alcuni incontri e adunanze: inaugurazione dell'Anno Accademico con la *Lectura Vergili* presentata dal professor Giorgio Bernardi Perini dal titolo *Sileno e le sue canzoni. Una lettura della sesta egloga di Virgilio* (20 gennaio 2006); adunanza indetta dalla Classe di Scienze, matematiche fisiche e naturali a conclusione dell'Anno Mondiale della Fisica, dedicata alla memoria del professor Carlo Castagnoli. Interventi di Walter Mantovani, Anna Brusamolin e Ledo Stefanini (3 febbraio 2006); conferenza del socio corrispondente Vanno Posio sul tema *Armi e armaioli a Mantova fra Medioevo e Rinascimento* (9 febbraio 2006).

Sono previste le seguenti iniziative:

– Aprile 2006: terzo Seminario italo-francese sul diritto contrattuale in collaborazione con il Consiglio Nazionale Forense e l'Associazione Henry Capitant.

– Settembre/ottobre 2006: terzo ciclo de «I Concerti dell'Accademia» Anno III-2006.

– 8, 9 e 10 novembre 2006: Convegno internazionale su «Andrea Mantegna. Impronta del genio» Padova, Verona e Mantova.

– 5 e 6 dicembre 2006: quinto Convegno su «Il paesaggio mantovano dall'Unità d'Italia a oggi».

E non mancheranno naturalmente conferenze o adunanze di studio, e presentazioni di volumi nostri o altrui meritevoli (imminenti su Pellico e Mozart).

EDITORIA ANNO 2006

- Atti del convegno *La natura e il corpo*, Studi in memoria di Attilio Zanca.
- «Atti e Memorie» n.s. volume LXXIII anno 2005 (in preparazione).
- Atti del convegno *Il paesaggio mantovano dal XV secolo all'inizio del XVIII* (in bozze).
- Atti del convegno *Il paesaggio mantovano dall'età delle Riforme all'Unità (1700-1866)*.
- Atti del convegno *Petrarca. Forme di poesia-forme di musica* (in preparazione).
- Gestione per delega ministeriale dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ippolito Nievo.

RELAZIONE DEL PRESIDENTE AL COLLEGIO ACCADEMICO DEL 18 NOVEMBRE 2006

1. PREMESSA

Nell'atto di svolgere questa mia prima relazione al Collegio Accademico non posso non rivolgere un pensiero reverente e commosso al mio predecessore e amico, che mai e poi mai avrei immaginato di dover sostituire in questa prestigiosa ma gravosa veste; e a lui, alla sua memoria, che a tutti voi so indelebilmente cara, vi prego di dedicare un minuto di raccoglimento.

Ognuno ha il suo stile e le sue risorse: io sono perfettamente consapevole che non potrò adeguatamente ricalcare le orme del lungo e proficuo lavoro presidenziale di Claudio Gallico, che tanto ha contribuito a tenere alto il prestigio della nostra Accademia.

Ma mi sforzerò di rifarmi al suo esempio, per quanto mi è possibile, e fin da ora vi chiedo scusa delle mie inevitabili manchevolezze. Chi mi conosce da vicino sa che non sono fatto per questo tipo di impegni e che non ne ho mai avuto l'ambizione. Solo la sostanziale unanimità con cui, credo sull'onda dell'emozione per il fraterno amico così inopinatamente scomparso, mi avete chiamato a succedergli, mi ha convinto ad accettare la difficile prova.

Vi prometto che farò del mio meglio, contando soprattutto sulla vostra collaborazione, per condurre decorosamente a termine questo triennio dopo il quale, lo annuncio fin da ora, sarò lieto di passare la mano a persona di più fresche energie, come mi impongono obiettive ragioni anagrafiche e di autoco-scienza.

2. ORGANIGRAMMA DELLE CARICHE ACCADEMICHE

La scomparsa del Presidente Gallico, avvenuta a un mese soltanto dal previsto rinnovo delle cariche accademiche per il triennio 2006-2008, ha suggerito al Vice Presidente di tenere l'interinato della Presidenza (da lui esercitato con saggezza e competenza esemplari) fino all'espletamento della Seduta Speciale che il 25 marzo 2006, di seguito alla seduta ordinaria del Collegio Accademico, ha eletto il nuovo Presidente nella persona di chi vi parla, e riconfermato l'ing. prof. Livio Volpi Ghirardini e il prof. Rodolfo Signorini rispettivamente nelle cariche di Vice Presidente e Segretario Generale.

In successive sedute dei Collegi di Classe sono state rinnovate le cariche delle singoli Classi, con i seguenti esiti:

Classe di Lettere e Arti (25.3.2006): dott.ssa Anna Maria Tamassia, Presidente; prof. Serafino Schiatti, Vice Presidente; prof. Ugo Bazzotti, Segretario; prof. Mario Artioli, 2° rappresentante nel Consiglio di Presidenza.

Classe di Scienze morali (29.3.2006): avv. Piero Gualtierotti, Presidente; prof. Adalberto Genovesi, Vice Presidente; dott. Mario Vaini, Segretario; prof.

Roberto Navarrini, 2° rappresentante nel Consiglio di Presidenza.

Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali (25.3.2006): dott. prof. Eugenio Camerlenghi, Presidente; prof. Giorgio Zamboni, Vice Presidente; prof. Walter Mantovani, Segretario; prof.ssa Anna Brusamolin, 2° rappresentante nel Consiglio di Presidenza.

Riconfermato come Bibliotecario il prof. Mauro Lasagna, per l'ufficio di Tesoriere è stato successivamente designato il prof. Walter Mantovani, che perciò ha rinunciato alla carica di Segretario della Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali; tale carica è stata quindi assunta dalla prof.ssa Anna Brusamolin.

Pertanto il Consiglio di Presidenza risulta attualmente così composto:

Presidente Prof. Giorgio Bernardi Perini; *Vice Presidente* ing. prof. Livio Volpi Ghirardini; *Segretario Generale* prof. Rodolfo Signorini; *Consiglieri* dott.ssa Anna Maria Tamassia, avv. Piero Gualtierotti, dott. prof. Eugenio Camerlenghi, prof. Mario Artioli, prof. Roberto Navarrini, prof. Anna Brusamolin. *Partecipanti con voto consultivo*: prof. Mauro Lasagna, prof. Walter Mantovani.

Come da Statuto, i Revisori dei conti attualmente in carica: (prof. Marzio Achille Romani, mons. Roberto Brunelli, dott.ssa Anna Aubert) saranno soggetti a nuova nomina nel 2007.

3. ELEZIONE DI NUOVI SOCI

Secondo procedura già avviata dal Presidente Gallico, la Classe di Scienze morali riunitasi in data 11.3.2006 ha designato Socio Ordinario l'ambasciatore dott. Bruno Bottai.

La tornata di elezioni tuttora in corso è stata inevitabilmente ritardata dal luttuoso evento che ha colpito la Presidenza. Tuttavia ha già esaurito tutte le procedure la Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali, che il giorno 13.11.2006 ha eletto Socio Corrispondente l'architetto dott. Carlo Togliani, al quale va il nostro benvenuto.

La Classe di Lettere e Arti procederà allo spoglio delle schede il prossimo 22 novembre; la Classe di Scienze morali si riunirà prossimamente per decidere sulle candidature.

In data 18.9.2006 la Classe di Lettere e Arti ha deciso, a norma dell'art. 37 bis dello Statuto, di trasferire nella categoria dei Soci Soprannumerari gli accademici mons. Ciro Ferrari e prof.ssa Chiara Perina. A mons. Ferrari, già Segretario Generale e Vice Presidente dell'Accademia, la Classe ha proposto di conferire la qualifica di Emerito in virtù delle grandi benemerenzze acquisite e della dedizione professata a tutti i livelli nei confronti dell'Accademia: proposta che, con il consenso del Consiglio di Presidenza, ho immediatamente mandato a effetto, sicuro di interpretare la volontà di tutti gli Accademici.

Ricordo a tutte le Classi che, secondo Statuto, la collocazione in soprannumero può essere esercitata «o a loro richiesta o per delibera del Consiglio di Classe» nei riguardi degli Accademici residenti «che per tre anni consecutivi non abbiano partecipato alle attività dell'Accademia», e che «il loro seggio diventa

vacante» (art. 37 bis).

A norma di Statuto (art. 33) e di Regolamento (art. 4), la prossima tornata di elezioni si terrà a seguito del Collegio Accademico di primavera. Ricordo che le proposte di candidatura vanno inviate al Presidente dell'Accademia, da parte dei Soci Ordinari e a prescindere dalle Classi di appartenenza, entro due mesi dalla prima seduta ordinaria del Collegio Accademico, nella quale il Presidente dà conto dei posti vacanti in ciascuna Classe. È vero che l'art. 33 dello Statuto prevede le procedure per la nomina di nuovi Soci «almeno una volta l'anno»: ciò vale a giustificare pienamente le discrasie o le mancate sincronie verificatesi quest'anno per la luttuosa causa di forza maggiore che ha colpito l'Accademia (vedi la duplice seduta elettorale della Classe di Scienze morali). Dal prossimo anno è mia intenzione ripristinare la regolarità annuale di candidature e votazioni.

4. ATTIVITÀ CULTURALI NEL 2006

Queste, in sintesi, le manifestazioni intervenute finora dopo quelle già ricordate nella relazione del 25 marzo scorso dal Presidente *ad interim* Volpi Ghirardini.

Lo stesso 25 marzo 2006, prima che si tenesse la seduta del Collegio Accademico e dopo che chi vi parla aveva brevemente commemorato, come Presidente della Classe di Lettere e Arti, lo scomparso Presidente Claudio Gallico, la dott.ssa Elena Bittasi e l'Accademico prof. Mario Artioli hanno presentato il libro di Rita Charbonnier *La sorella di Mozart*, presente l'autrice che ha poi dialogato con i presentatori e il pubblico. L'appuntamento era stato predisposto dal compianto Presidente che intendeva anche così contribuire alle manifestazioni dell'anno mozartiano.

Come sapete, Claudio Gallico è venuto a mancare alla vigilia della preventivata rappresentazione della *Fabula di Orfeo* di Angelo Poliziano, per la quale egli aveva appositamente composto le musiche di scena e per la cui realizzazione si era speso senza risparmio a fianco dell'insigne regista e grande amico Gianfranco De Bosio. Quella prima, ovviamente, fu cancellata; ma non si rinunciò a riproporla in altra data. Troppo forte era la volontà di testimoniare l'importanza e la bellezza di questo spettacolo, estrema fatica del nostro Claudio e realizzazione di un sogno artistico e intellettuale da lui lungamente coltivato e finalmente vicino ad avverarsi grazie al determinante, generoso sostegno della Fondazione Banca Agricola Mantovana, vicina come sempre alla nostra Accademia; cosicché la rappresentazione poté aver luogo il 12 aprile nel Teatro Accademico e risultò, nella circostanza, il migliore omaggio possibile alla Sua memoria. Commovente fu l'accoglienza del pubblico, e caloroso il successo artistico per la sapienza della regia e la bravura di cantanti, attori, musicisti e tecnici. Tale il successo di questa prima che lo spettacolo fu replicato due volte: l'11 maggio al Teatro Comunale di Rovigo, il 2 luglio ancora a Mantova, nel cortile d'onore di Palazzo Te, nell'ambito delle manifestazioni teatrali dell'«Arlecchino d'oro».

Il 20 maggio è stato presentato dal prof. Ferdinando Abbri dell'Università di Siena-Arezzo il volume, di nostra edizione, *La natura e il corpo*, che raccoglie, a cura dei nostri Giuseppe Olmi e Giuseppe Papagno, gli Atti del Convegno di Studi in memoria di Attilio Zanca svoltosi in Accademia nel maggio 2003.

Il 16 settembre, nel Teatro Accademico, col patrocinio dell'Accademia e in collaborazione con il Comune di Mantova, si è svolta la manifestazione indetta dalla Lega Italiana per la Lotta contro i Tumori sul tema «Un treno a vapore contro i tumori. La ricerca oncologica incontra la popolazione di Mantova». Tra i relatori, l'Accademico prof. Fabio Malavasi dell'Università di Torino.

Tra il 16 settembre e il 15 ottobre si è svolto in cinque diverse ma sempre affollate sedi e con notevole successo il terzo ciclo dei «Concerti dell'Accademia»: nel Teatro Accademico dove il Trio Matisse accompagnato da un pianoforte e dalla voce recitante di Federica Restani ha eseguito lo straordinario *Quattor pour la fin du temps* di Olivier Messiaen; nella Sala di Manto del Palazzo Ducale, dove i Musicisti della Ca' Zoiosa hanno dato vita a un programma di rare composizioni cinque- e seicentesche su testi dell'Eneide, dal suggestivo titolo *Vergilius-Virgilio. Parole e musica*; nel Salone della Musica di Villa Ippoliti a Gazoldo, dove il pianista Giampaolo Stuani ha eseguito pezzi di Schumann, Liszt e Brahms; nella rinnovata e splendida Basilica di Santa Barbara, con gli Archi dell'Accademia – una formazione di alto livello guidata da Paolo Ghidoni su impulso di Claudio Gallico – impegnati in un quartetto di Mozart e un quintetto di Schubert; infine nella Chiesa di San Barnaba, cara al compianto nostro Vice Presidente avv. Domenico Ruggerini, con un ricco e prezioso programma strumentale e vocale di *Musiche al tempo di Mantegna*, eseguito dalla BandAntica la Pifarescha e dal complesso De Labyrintho. Già ideato anch'esso da Claudio Gallico, il ciclo è stato impeccabilmente organizzato dalla prof.ssa Paola Besutti che ha saputo coinvolgere interpreti di alta caratura in programmi sagacemente costruiti e da lei stessa sapientemente illustrati di volta in volta nelle pubblicazioni di sala. Di particolare significato il concerto di Gazoldo, dove il pianista Stuani si è esibito sul pianoforte del maestro Gallico, trasferito per volontà della famiglia dalle sale dell'Accademia a quelle di Villa Ippoliti, dove la Direzione di quel Museo ha intitolato a Claudio Gallico il Salone della Musica. Anche per questi ciclo musicale è stato determinante il sostegno della Fondazione Banca Agricola Mantovana.

Insieme con con l'Associazione Postumia di Gazoldo degli Ippoliti l'Accademia ha partecipato all'iniziativa dell'Associazione Giuseppe Acerbi di Castelfoggo, diretta dal nostro Accademico Piero Gualtierotti, che ha indetto il 13 e 14 ottobre un importante Convegno di Studi sul tema «Europa: sogno e realtà. Da Giuseppe Acerbi a Jeremy Rifkin». La prima giornata del Convegno, conclusa da una visita dei relatori alla mostra del Mantegna, si è svolta nella Sala Ovale della nostra Accademia; la seconda nella Sala Consiliare del Comune di Castelfoggo. Ricca la partecipazione di studiosi di università italiane e straniere, tra essi i nostri soci Giuseppe Papagno e Carlo Prandi.

Infine, ed è cronaca recentissima, l'Accademia ha condotto in porto un'altra iniziativa di grandissimo impegno, anch'essa programmata a suo tempo da Claudio Gallico: il Convegno Internazionale *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, che l'8, 9 e 10 novembre, itinerando lungo le tre città mantegnesche: Padova, Verona, Mantova, ha chiamato a raccolta il fior fiore degli studiosi di storia dell'arte d'Italia, Austria, Francia, Inghilterra e Stati Uniti d'America. Decisivi sono stati lo sforzo economico delle Amministrazioni Provinciali di Mantova, Verona, Padova, e l'intesa con il Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Quinto Centenario di Andrea Mantegna presieduto da Vittorio Sgarbi, che ha visto nel Convegno l'ideale supporto scientifico alle Mostre che stanno attirando nelle tre città folle di visitatori. Ma qui preme sottolineare l'ingente sforzo organizzativo sostenuto dalla nostra Accademia, gravato sulle spalle robustissime del Segretario Generale Rodolfo Signorini, responsabile scientifico del Convegno, e reso possibile dall'abnegazione della nostra Segreteria, in particolare delle signore Viviana Rebonato e Ines Mazzola. A loro innanzi tutto va devoluto il ringraziamento calorosamente tributato all'Accademia dai relatori del Convegno alla fine dei lavori nel confortevole scenario dell'Opera Ghiotta. E non mancherò di citare, nel nutrito elenco dei relatori, la molto apprezzata presenza di nostri Accademici: oltre allo stesso Rodolfo Signorini, anche Ugo Bazzotti, David Chambers, Daniela Ferrari, Anna Maria Lorenzoni, Mario Vaini. Né si può dire che l'impegno dell'Accademia sia finito, perché ora si prospetta l'impresa, tutt'altro che semplice, di curare la pubblicazione degli Atti.

5. VARIE

Il Consiglio di Presidenza tenutosi il 22 aprile 2006 ha designato il prof. Rodolfo Signorini a rappresentare l'Accademia nel Comitato per il Millenario Polironiano e il prof. Gilberto Pizzamiglio a succedere al prof. Gallico nel Comitato per l'Edizione Nazionale delle opere di Ippolito Nievo.

Il nostro Vice Presidente prof. ing. Livio Volpi Ghirardini è succeduto a mons. Ciro Ferrari, ritiratosi per ragioni di età, nella Presidenza della Fondazione d'Arco. A lui i calorosi complimenti dell'Accademia, insieme con un sincero augurio per il più felice espletamento della prestigiosa carica.

È giunto in dono dalla Russia all'Accademia nel mese di giugno, per il prezioso tramite del Socio Vladimiro Bertazzoni, un bel quadro rappresentante Orfeo, opera della pittrice Elena Orlova.

Preziose pubblicazioni, ormai introvabili, del prof. Ettore Bolisani, insigne latinista dell'Università di Padova che fu socio della nostra Accademia, sono giunte in dono alla nostra biblioteca per mano del nipote dott. Ugo Bolisani, a cui va il nostro sentito ringraziamento.

Nella mostra di opere del nostro compianto Accademico prof. Alessandro del Prato, tenutasi a Medole dal 28 settembre al 24 ottobre, ha tenuto il posto d'onore l'autoritratto donato dall'artista stesso all'Accademia, che ha aderito volentieri alla richiesta degli organizzatori per il prestito dell'opera.

Su richiesta del Museo Diocesano di Paderborn, che ha organizzato la mostra «Canossa 1077. Erschütterung der Welt» (21 luglio – 5 novembre 2006), abbiamo inviato in prestito a quella città il quadro di Giulio Cesare Arrivabene raffigurante *L'incontro di Canossa* che adorna una parete della nostra segreteria. Il quadro è già ritornato in sede. L'operazione non solo non ha richiesto nostre spese ma, come da precisi accordi, è stato diligentemente restaurato a cura e spese degli espositori.

MEMORIE

LE CASE DEI CANONICI DEL DUOMO DI MANTOVA

In una precedente pubblicazione¹ si era fatta una distinzione fra la canonica del Duomo e le case dei canonici; anche se sono attualmente in stretta connessione esse sono parte di un nucleo di edifici che in origine devono essere stati differenziati sia per cronologia sia per il diverso uso cui sembrano essere stati adibiti. Nel tempo però arrivarono a costituire un complesso unitario munito di un unico accesso sbarrato da una porta, quale risulta nella pianta del Bertazzolo del 1628.

Un centro religioso cospicuo e adatto alla circostanza doveva già esistere nell'827, quando la città ospitò un sinodo di presuli del regno italico² ricoprendo così un prestigioso ruolo ecclesiastico mentre non risulta presente in altri concili del V e VI secolo.

Dai documenti si evince che nel 971³ per disposizione di Ottone I i canonici già presenti in *sancte mantuane ecclesie* dovranno costituire una *scola sacerdotalis* secondo gli statuti dei predecessori in modo da conservarne l'autonomia, continuando l'opera e il servizio. Di essa risulta *prebiter* nel 1036 Adalbertus⁴ al quale è riferito il titolo *de ordine et canonice S. Mantuanensis ecclesie*, il che ha fatto supporre l'esistenza di una canonica.⁵ Ma negli anni successivi si parla piuttosto di chiesa canonica

¹ A.M. TAMASSIA, *Gli edifici più antichi del centro episcopale di Mantova*, in *Le Origini della diocesi di Mantova e le sedi episcopali dell'Italia settentrionale nell'Alto Medioevo*, Atti del convegno, in corso di pubblicazione.

² Cfr. M. SANNAZZARO, *L'età tardoantica nel Mantovano: l'impatto della cristianizzazione sul paesaggio della città e del suo territorio*, in *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, I. *Dalla preistoria all'età tardoromana*, Atti del Convegno, Firenze, Leo S. Olshki, 2003, pp. 255-256.

³ P. TORELLI, *L'Archivio capitolare della Cattedrale di Mantova fino alla caduta dei Bonacolsi*, Verona, A. Mondadori, 1924, doc. 1.

⁴ P. TORELLI, *Regesto Mantovano*, I, Roma, E. Loescher, 1914, doc. 57.

⁵ Cfr. A. MONTECCHIO, *Cenni storici sulla canonica cattedrale di Mantova nei secoli XI e XII*, in *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*, II, Atti della Settimana di Studi, Mendola 1959, Milano, Vita e Pensiero, 1962 («*Pubblicazioni dell'Università cattolica del Sacro Cuore. Miscellanea del Centro di studi medioevali*», 3), p. 165.

che nel 1045⁶ era dedicata a San Pietro e Santa Speciosa, mentre nel 1053⁷ sembra essere solo San Pietro. Nel 1064⁸ è ricordato Rusticus con lo stesso titolo di Adalbertus, quindi la situazione del centro religioso non deve essere mutata. Parrebbe che i canonici avessero la loro sede presso la chiesa con la quale sembrano avere uno stretto legame, come si evince dal documento del 1053.

Ma in un atto di donazione di edifici da parte di Beatrice di Canossa e di sua figlia Matilde, datato 10/9/1073⁹ si fa espressa menzione della canonica di San Pietro e dei canonici che vi abitano nonchè di quelli *qui in eadem canonica ordinati fuerint*. Per questi vi sono particolari prescrizioni per il buon uso di quanto ricevuto. Ancora donazioni in natura, nel 1075,¹⁰ e di servitori, nel 1079,¹¹ ai canonici *regulariter viventes* nella canonica di San Pietro, sempre con le consuete prescrizioni.

L'esistenza di un edificio canonico, di una certa consistenza, appare attestato nel 1097¹² quando un documento fu redatto *in claustra canonice S. Petri*. Forse i lavori di costruzione (o di sistemazione?) continuarono e nel 1140¹³ si parla di refettorio dei canonici mentre il termine *domus canonicorum* sembra risalire al 1185.¹⁴ Più tardi, nel 1191 e nel 1192,¹⁵ gli atti si redigevano *sub porticu claustris S. Petri* e nel 1207¹⁶ è ricordato, per tale uso, il portico del palazzo dei canonici della chiesa di San Pietro.

È possibile che la *scola sacerdotalis* avesse la sua prima sede nell'attuale canonica, prima che questa venisse connessa con la chiesa di San Pietro, come si è rilevato, dopo la dismissione di Santa Speciosa e forse l'attività dei vari componenti si svolgeva nella cosiddetta Sala del Capitolo e in quella adiacente (nn. 6; 7; 8; 9; 12 nella planimetria di fig. 1), entrambe di uguali dimensioni e scandite da arcate. Sono state infatti rico-

⁶ P. TORELLI, *L'Archivio capitolare*, cit., doc. 2.

⁷ *Ivi*, doc. 3 ; P. TORELLI, *Regesto*, cit., doc. 74.

⁸ P. TORELLI, *L'Archivio capitolare*, cit., doc. 7.

⁹ *Ivi*, doc. 8 ; P. TORELLI, *Regesto*, cit., doc. 93.

¹⁰ P. TORELLI, *L'Archivio capitolare*, cit., doc. 9.

¹¹ *Ivi*, doc. 11.

¹² *Ivi*, doc. 13.

¹³ *Ivi*, doc. 18.

¹⁴ *Ivi*, doc. 33.

¹⁵ P. TORELLI, *Regesto*, cit., docc. 480-481; 503-504.

¹⁶ *Id.*, *L'Archivio capitolare*, cit., doc. 45.

LE CASE DEI CANONICI DEL DUOMO DI MANTOVA

In una precedente pubblicazione¹ si era fatta una distinzione fra la canonica del Duomo e le case dei canonici; anche se sono attualmente in stretta connessione esse sono parte di un nucleo di edifici che in origine devono essere stati differenziati sia per cronologia sia per il diverso uso cui sembrano essere stati adibiti. Nel tempo però arrivarono a costituire un complesso unitario munito di un unico accesso sbarrato da una porta, quale risulta nella pianta del Bertazzolo del 1628.

Un centro religioso cospicuo e adatto alla circostanza doveva già esistere nell'827, quando la città ospitò un sinodo di presuli del regno italico² ricoprendo così un prestigioso ruolo ecclesiastico mentre non risulta presente in altri concili del V e VI secolo.

Dai documenti si evince che nel 971³ per disposizione di Ottone I i canonici già presenti in *sancte mantuane ecclesie* dovranno costituire una *scola sacerdotalis* secondo gli statuti dei predecessori in modo da conservarne l'autonomia, continuando l'opera e il servizio. Di essa risulta *pre-sbiter* nel 1036 Adalbertus⁴ al quale è riferito il titolo *de ordine et canonice S. Mantuanensis ecclesie*, il che ha fatto supporre l'esistenza di una canonica.⁵ Ma negli anni successivi si parla piuttosto di chiesa canonica

¹ A.M. TAMASSIA, *Gli edifici più antichi del centro episcopale di Mantova*, in *Le Origini della diocesi di Mantova e le sedi episcopali dell'Italia settentrionale nell'Alto Medioevo*, Atti del convegno, in corso di pubblicazione.

² Cfr. M. SANNAZZARO, *L'età tardoantica nel Mantovano: l'impatto della cristianizzazione sul paesaggio della città e del suo territorio*, in *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, I. *Dalla preistoria all'età tardo romana*, Atti del Convegno, Firenze, Leo S. Olshki, 2003, pp. 255-256.

³ P. TORELLI, *L'Archivio capitolare della Cattedrale di Mantova fino alla caduta dei Bonacolsi*, Verona, A. Mondadori, 1924, doc. 1.

⁴ P. TORELLI, *Regesto Mantovano*, I, Roma, E. Loescher, 1914, doc. 57.

⁵ Cfr. A. MONTECCHIO, *Cenni storici sulla canonica cattedrale di Mantova nei secoli XI e XII*, in *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*, II, Atti della Settimana di Studi, Mendola 1959, Milano, Vita e Pensiero, 1962 («*Pubblicazioni dell'Università cattolica del Sacro Cuore. Miscellanea del Centro di studi medioevali*», 3), p. 165.

che nel 1045⁶ era dedicata a San Pietro e Santa Speciosa, mentre nel 1053⁷ sembra essere solo San Pietro. Nel 1064⁸ è ricordato Rusticus con lo stesso titolo di Adalbertus, quindi la situazione del centro religioso non deve essere mutata. Parrebbe che i canonici avessero la loro sede presso la chiesa con la quale sembrano avere uno stretto legame, come si evince dal documento del 1053.

Ma in un atto di donazione di edifici da parte di Beatrice di Canossa e di sua figlia Matilde, datato 10/9/1073⁹ si fa espressa menzione della canonica di San Pietro e dei canonici che vi abitano nonchè di quelli *qui in eadem canonica ordinati fuerint*. Per questi vi sono particolari prescrizioni per il buon uso di quanto ricevuto. Ancora donazioni in natura, nel 1075,¹⁰ e di servitori, nel 1079,¹¹ ai canonici *regulariter viventes* nella canonica di San Pietro, sempre con le consuete prescrizioni.

L'esistenza di un edificio canonico, di una certa consistenza, appare attestato nel 1097¹² quando un documento fu redatto *in claustra canonice S. Petri*. Forse i lavori di costruzione (o di sistemazione?) continuarono e nel 1140¹³ si parla di refettorio dei canonici mentre il termine *domus canonicorum* sembra risalire al 1185.¹⁴ Più tardi, nel 1191 e nel 1192,¹⁵ gli atti si redigevano *sub porticu claustri S. Petri* e nel 1207¹⁶ è ricordato, per tale uso, il portico del palazzo dei canonici della chiesa di San Pietro.

È possibile che la *scola sacerdotalis* avesse la sua prima sede nell'attuale canonica, prima che questa venisse connessa con la chiesa di San Pietro, come si è rilevato, dopo la dismissione di Santa Speciosa e forse l'attività dei vari componenti si svolgeva nella cosiddetta Sala del Capitolo e in quella adiacente (nn. 6; 7; 8; 9; 12 nella planimetria di fig. 1), entrambe di uguali dimensioni e scandite da arcate. Sono state infatti rico-

⁶ P. TORELLI, *L'Archivio capitolare*, cit., doc. 2.

⁷ *Ivi*, doc. 3 ; P. TORELLI, *Regesto*, cit., doc. 74.

⁸ P. TORELLI, *L'Archivio capitolare*, cit., doc. 7.

⁹ *Ivi*, doc. 8 ; P. TORELLI, *Regesto*, cit., doc. 93.

¹⁰ P. TORELLI, *L'Archivio capitolare*, cit., doc. 9.

¹¹ *Ivi*, doc. 11.

¹² *Ivi*, doc. 13.

¹³ *Ivi*, doc. 18.

¹⁴ *Ivi*, doc. 33.

¹⁵ P. TORELLI, *Regesto*, cit., docc. 480-481; 503-504.

¹⁶ *Id.*, *L'Archivio capitolare*, cit., doc. 45.

nosciute qui le parti più antiche dell'edificio,¹⁷ destinato poi ad avere una lunga storia. Infatti ad oriente vi è un terzo ambiente (nn.10; 11; 13; 14 = fig. 1) che si differenzia dai precedenti sia per dimensioni, sia per la mancanza di una comunicazione originaria diretta con essi, sia per la presenza di un piano interrato. In questo, nonostante le sottomurazioni recenti, si riconoscono i muri costruiti in ciottoli e basoli stradali legati da malta bianca, mentre altri blocchi di strada romana riutilizzati, a giudicare dai resti di malta, erano sparsi nel vano.

Il pianterreno fu molto rimaneggiato nel tempo ma che si tratti di una aggiunta al più antico edificio appare chiaro nel perimetrale meridionale (*e*) che ha uno spessore maggiore rispetto alla sua prosecuzione verso ovest.

Il perimetrale settentrionale è il muro *b*, elemento di collegamento di tutto il complesso anche se ora le due estremità risultano tagliate. Una apertura fu creata in esso (stanza n. 11 nella planimetria di fig. 1) e qui vi sono tracce di un arco nel cui taglio non apparvero resti di strutture più antiche. Ciò vale anche per l'apertura creata nello stesso muro *b* nella stanza n. 9 e se i due varchi sembrano assai simili se ne può solo dedurre che furono effettuati contemporaneamente, in una fase di espansione dell'edificio verso nord, cioè in ambienti in cui sembra dominare la tecnica laterizia il che fa propendere per una datazione più tarda rispetto ai muri principali. Nella stanza 3, parete nord, però un grande arco poi tamponato ed accompagnato da una porticina ad arco ribassato, parrebbe ritagliato in una struttura più antica in cui compaiono disordinatamente dei ciottoli mentre alla sua base si è trovato un blocco di pietra, giudicato nella didascalia di una vecchia foto quale stipite di un arco del chiostro. Una porticina analoga è ancora visibile nella stanza 14 (muro *e*) ma non ne è chiaro il significato. Presso la parete nord delle stanze 3 e 5 sono stati rilevati dai partecipanti ad un corso di Conservazione e Manutenzione Edilizia tre plinti di eguali dimensioni ed equidistanti, dei quali non si può stabilire la funzione e che sembrano rappresentare una fase recente, come la muratura cui si addossano. Il perimetrale est, cioè il muro *f*, è di fattura antica come si può arguire dalle fondazioni viste nel piano interrato, mentre nell'alzato, tutto intonacato, si possono vedere solo due archi ben conservati all'esterno (fig. 4) ove si dipartono da un unico pilastro che potrebbe corrispondere ad un plinto rilevato insieme a quelli prima citati. Un indizio cronologico per questa parete ci può venire dalle quattro nicchiet-

¹⁷ Cfr. nota 1.

te pentagonali binate (fig. 5) che si conservano all'interno del primo piano e che non possono non richiamare quelle della zona superiore della cinta muraria di via Accademia riferita all'età dei Bonacolsi.¹⁸

Più interessante il muro *d* (figg. 1-2) che si può intendere già come parte delle case dei canonici propriamente dette ma che comunque sembra la prima attestazione dell'espansione verso nord dell'edificio già esaminato, cioè la attuale canonica.

Esso ha fondazioni analoghe a *b* da cui si diparte, anche se nella zona centrale, forse in corrispondenza di un arco, ne è privo; inoltre manca di risega e la tecnica edilizia, pur antica, è più grossolana rispetto al muro adiacente. In esso fu aperta una porta, ora murata, per creare un più diretto rapporto con le case dei canonici, forse in contemporanea con l'apertura rilevata nella stessa stanza. Traccia della sua continuazione verso nord sembra essere apparsa, a un livello inferiore, nella casa di piazza Canonica n.12, come si può desumere da una fotografia dell'archivio di don Pecorari.¹⁹ Ma qui vi era la base di un arco che, costruito in laterizi e molto rimaneggiato, è ancora visibile nell'attuale ingresso (cfr. planimetria alla fig. 2) Ancora più a nord, sulla stessa traiettoria, è stato visto un grosso muro (*l*) costruito in ciottoli disposti a spina di pesce in maniera molto grossolana e con blocchi di pietra riutilizzati, ma che avrebbe potuto obliterare una arcata la cui luce corrisponderebbe esattamente a quella vista nell'ingresso della casa 12 e a quella del muro *d*. Si può allora formulare l'ipotesi che qui esistesse un portico esteso fino al limite della casa n. 14, che sarebbe quello del chiostro ricordato nel documento del 1097. Di altre ali dello stesso non pare esservi traccia, in quanto le arcate supposte negli ambienti 3 e 5 e altre ancora degli stessi vani, note da foto, per le quali è stata ipotizzata l'esistenza di una loggia,²⁰ non solo per la struttura sembrano più tarde ma anche per l'andamento, spesso solo ipotetico, non sono compatibili con quello del vano claustrale. Così pure l'ipotesi che alcune colonne riutilizzate nella cosiddetta Casa di Rigoletto proven-

¹⁸ E. MARANI, *Considerazioni su resti di antiche mura della città di Mantova*, in *Archeologia e storia a Milano e nella Lombardia orientale*, Atti del congresso, Como, P. Cairolì, 1980, p. 88.

¹⁹ A esso ci si riferisce ogni volta che si citano delle fotografie. Si trova presso l'Archivio diocesano di Mantova e comprende un gran numero di fotografie ma non sempre accompagnate da didascalie oppure con indicazioni di non facile interpretazione. Mancano anche di un numero di inventario.

²⁰ Così nelle didascalie di don Pecorari forse in riferimento alla *lobbia canonica* di un documento del 1232: cfr. *Mantova e l'episcopato mantovano nella prima metà del duecento (Registro della Mensa vescovile di Mantova 1215-1233)*, a cura di G. Nosari, Reggiolo, E. Lui, 2004, p. 364 n. 620.

gano da qui²¹ non pare valida.

Il portico appare addossato a due diversi edifici adiacenti ma separati da un muro ortogonale (*m*) che nella facciata ovest, cioè prospiciente l'orto, appare non ammorsato con i due muri (*n/1*; *n/2*) che gli si appoggiano. Meno evidente è ciò nel perimetrale antico est (muro *o*) cui sono state apportate molte variazioni, soprattutto aperture di porte ma anche riduzione dello spessore murario (cfr. planimetria alla fig. 2).

Il primo di questi edifici (civico n. 12) a sud si appoggia al muro *b* di cui si vede in basso la struttura listata e constava al piano terreno di un vano quadrangolare. In esso nella metà meridionale è stato visto e fotografato un plinto a base quadrata che sembra all'altezza della parte muraria listata, mentre la pavimentazione pertinente pare fosse in ciottoli. Ciò sembra significare che questa era la parte più antica dell'edificio. Se poi la notizia raccolta ma forse opinabile che un altro plinto si trovasse nell'altra metà del vano, allora si potrebbe pensare ad una scansione interna dello stesso.

Segue verso nord il secondo edificio (civico n. 14), più ampio e di forma irregolarmente trapezoidale ma del quale la documentazione fotografica presa durante i lavori di ristrutturazione è assai scarsa. Le due facciate verso l'orto presentano affinità ma sono state entrambe molto manomesse. Quella del n. 12 (muro *n/1*) è più bassa, più uniforme con predominio di parti in laterizi e ha soltanto in qualche zona la tecnica listata o dei ciottoli disposti in obliquo (fig. 6). La coesistenza incoerente di queste tecniche fa pensare a dei rappezzi di restauro e non è privo di significato il fatto che si ritrovino nella facciata, verso lo stesso orto, del muro *b* il quale invece all'interno della sala del Capitolo e soprattutto in quella adiacente presenta ancora qualche esempio di opera listata accurata. Ma più interessante appare il confronto per i ciottoli con una porzione di muro che si trova dopo una rasatura sopra la parete adiacente al mosaico paleocristiano e che precede in altezza la parte conservata di San Paolo.²² Solo una ripresa dello scavo in questa zona potrebbe darci dei termini cronologici almeno relativi e non solo per le case dei canonici.

La casa n. 12 ha una porta verso l'orto che appare molto rimaneggiata ma, stando ad una fotografia, pare che nei lavori di restauro sia ap-

²¹ E. MARANI, *Vie e piazze di Mantova (analisi di un centro storico): piazza Canonica S. Pietro*, «Civiltà Mantovana», 40, 1973, p. 239.

²² G.P. BROGIOLO, *Mantova: gli scavi a Nord del Battistero*, in *Gli scavi al Battistero di Mantova (1984-1987)*, a cura di G.P. Brogiolo, Mantova, SAP, 2004 («Documenti di archeologia», 34), pp. 42; 16; fig. 7.

parsa quella originaria che potrebbe corrispondere ad una delle due attuali finestre. Queste conservano resti di strombatura che potrebbe risalire ad epoca antica mentre poi in entrambe le facciate non si trovano corrispondenze tra finestre ritagliate nel paramento più antico oppure tamponate.

La facciata del n. 14 (muro *n/2*) appare più alta e tutta la zona superiore è ora completamente intonacata ma sembra corrispondere all'innalzamento che si vedrà meglio all'interno. In essa (fig. 7) è più estesa l'opera listata ma predominano le parti a ciottoli spesso disposti a spina pesce, da cui si deduce che i risarcimenti siano stati attuati in una stessa fase che potrebbe corrispondere a quella rilevata presso il mosaico paleocristiano. Da fotografie si potrebbe dedurre che le fondazioni erano in grossi ciottoli probabilmente simili alla struttura muraria del muro *o* parzialmente conservata nel vano 3 a pianterreno e di cui si dirà. Le strutture delle due case sono meglio rilevabili al primo piano (fig. 3), almeno dove sono state risparmiate durante i restauri. La tecnica tra esse appare abbastanza omogenea come si vede nei muri interni *m* e *o*, che è il perimetrale probabilmente anteriore alla creazione del portico. Questo nella parte sud, cioè pertinente al civico n. 12, appare leggermente disassato e pure di spessore minore rispetto alla sua continuazione settentrionale anche se le manomissioni subite e le aperture effettuate rendono difficile il giudizio. La parete *o* come quella di *m*, lasciata a vista al primo piano, pur tenendo conto delle stuccature di restauro che hanno appiattito la superficie, presenta una opera listata piuttosto irregolare (fig. 8), con prevalenza di ciottoli specie in alcune zone che possono essere state dei risarcimenti. Sicuramente però l'edificio è stato sopraelevato in un'epoca nella quale prevaleva l'uso del laterizio, per cui si può richiamare la parete conservata di San Paolo prospiciente il mosaico paleocristiano.²³

Ma un dato caratterizzante soprattutto il primo piano e certo rispondente ad un progetto assai interessante è che nella preesistente struttura del muro *o* sono state create delle aperture particolari che si ritrovano in entrambe le case e allora verranno considerate unitariamente. Per limitarci, per ora, al civico 12 si può notare che nella stanza 5 (cfr. planimetria alla fig. 3) presso il confine con *m* vi è la traccia di una porticina arcuata (largh. circa cm 45) che doveva arrivare al pavimento, tagliata nella struttura listata, con l'arco e i fianchi in mattoni, e più tardi rozza-mente tamponata con laterizi. A poche decine di centimetri, alla stessa altezza, fu tagliata una finestrella, pure costruita in mattoni, strombata e

²³ Cfr. nota precedente.

probabilmente aperta sull'esterno anche se ora appare tamponata (fig. 9, a-b). Più a sud, sullo stesso muro *o*, (stanza 4), si trova una porta ad arco che mostra di aver subito un ampliamento che ha compromesso la vicina finestrella strombata, certamente simile alla precedente. Qui poi il muro *o* deve aver subito una riduzione di spessore per poterne ricavare l'attuale pianerottolo. Così allo stato attuale porte e finestrelle sembrano aver avuto affacci diversi, mentre dovevano essere tutte aperte verso est.

Proseguendo col muro *o* verso nord, cioè all'interno della casa n. 14, a circa m 1,30 dall'angolo col muro *m*, nella stanza 6, è conservata una finestrella a doppia strombatura che si affaccia anche nella stanza 9 (fig. 10). Qui a circa m 1,20 di distanza vi è la traccia di una porticina ad arco tagliata nella struttura antica, in mattoni come la finestrella ma tamponata malamente e con resti di una nicchietta pentagonale non finita che richiama quelle del piano superiore della canonica. A essa corrisponde nella stanza 6 una porta rettangolare (fig. 11) che sembra essere stata tamponata, dopo che ne è stata variata la forma. Questa ha una ampiezza di circa m 1. A circa m 1,5 di distanza, ma entro la stanza 7, si nota sul muro *o* un arco di cerchio in mattoni che poteva in origine appartenere ad una porticina del tutto simile a quelle già viste. È strana la vicinanza con quella della stanza 9 ma è invece rispettata la distanza canonica con un'altra finestrella strombata (fig. 12) che però non trova rispondenza nell'altra faccia del muro *o* forse a causa di una parete ortogonale, di epoca incerta, che l'ha obliterata.

Nel vano scale (n. 3) è conservata un'altra finestrella a doppia strombatura, con affaccio nel vano 8 mentre alla distanza consueta di m 1,20 una porta rettangolare tamponata, larga circa m 1, potrebbe averne sostituito una più antica. Nello stesso vano 3 un'altra finestrella simile alle precedenti attraversa il muro *p* che è il perimetrale nord che delimita tutto l'edificio e di cui si dirà. Qui non si può stabilire se vi fosse una porticina che non è neppure ipotizzabile poichè l'edificio antico doveva terminare.

Le finestrelle del muro *o* hanno una distanza intermedia di circa m 4, mentre non è altrettanto costante il rapporto con le porte anche perchè queste non sono state altrettanto ben conservate in vista. Si ha comunque una scansione del muro che fa ipotizzare che da esso avessero accesso delle celle (forse destinate ad abitazione per i canonici), allineate e forse estese fino al limite del portico, cioè con una lunghezza supposta di m 2. Le dimensioni di ognuna poteva essere di m 4x2. Il loro livello pavimentale risulta ribassato rispetto alla parte retrostante dell'edificio, in quanto poggiava sul portico di cui si potrebbe calcolare l'altezza.

Le aperture appaiono tutte tagliate in una muratura preesistente e

interamente delimitate con laterizi anche se con scarsa precisione. Al di sopra sembra che si sia voluto pareggiare il muro con una o più (il numero non è costante) file di ciottoli disposte disordinatamente a spina pesce. Fa eccezione la finestrella di stanza 7. Poi continua la muratura in laterizi che nell'aggetto di tre file di mattoni piuttosto piccoli e sottili indizia l'appoggio degli spioventi del tetto antico mentre poi attesta un innalzamento dell'edificio la cui cronologia esula da questa ricerca. Però al secondo piano del vano 3 una finestrella a pareti rettilinee sembra aver voluto richiamare quelle più antiche. Invece il civico n. 12, che è più basso, ha solo la zona aggettante con qualche traccia di affresco.

Le finestrelle, che non sempre sono passanti, sembrano aver avuto funzione di illuminazione da una o da entrambe le parti, nel senso che potevano essere il sostegno di lucerne o candele. Solo la finestrella che attraversa il muro *p* poteva aprirsi verso l'esterno e forse portava luce diretta all'ambiente. Ma anche al piano terreno, nel vano 3 e sempre inserita nel muro *o*, vi è un'altra finestrella strombata a cui si potrebbe riferire una vicina porta tamponata. In questo caso poteva esservi una apertura sul portico da cui l'ambiente prendeva luce. Qui, e solo qui, per un breve tratto si può vedere la struttura del muro *o* nella sua parte inferiore che si differenzia da quella del primo piano. Infatti fino all'altezza di cm 60 dal pavimento (cm 80 rispetto alla piazza) esso appare costruito in ciottoli disposti senza regola, con la presenza di qualche mattone specie in basso. La risega è irregolare, mentre più sopra sembrano prevalere i ciottoli a spina pesce.

Meno facile invece avanzare ipotesi sulla finestrella simile alle precedenti ma aperta nel muro *b* (ambiente 7 della canonica. Fig. 1) e con affaccio nel vano 1 del civico n. 12. Un collegamento con il portico non sembra proponibile.

Il muro *p* desta particolare interesse sia perchè chiude le case dei canonici sia perchè pone dei problemi di non facile soluzione. Esso è in parte conservato a vista entro l'edificio n. 14 (fig. 13) e presenta a piano terra una struttura a ciottoli con qualche mattone sporadico, di una tipologia quindi inusuale negli alzati di questi edifici. Tale struttura arriva all'altezza di m 3,65 rispetto al livello della piazza (che è a m 23,81 s.l.m.) cioè al primo piano, ove dopo una consistente risega appare di spessore ridotto e tutto intonato salvo una zona verticale risparmiata, al di sotto della finestrella, dove compare una struttura listata molto irregolare e con prevalenza di ciottoli. Al secondo piano si vede il culmine del tetto anteriore alla sopraelevazione, con parte degli spioventi e il paramento murario quasi totalmente in ciottoli in una tessitura assai disordinata con malta grezza sulla quale linee impresse grossolanamente vorrebbero forse ri-

chiamare una struttura listata. Ma deve trattarsi di un volgare restauro.

La continuazione di tale muro, che ha direzione in obliquo, si può seguire nella piazza ove un rialzo dell' acciottolato certo corrispondente alle fondazioni giunge fino alla cosiddetta casa di Rigoletto dove nel seminterrato sono conservate le fondamenta di un grande vano quadrangolare paragonabile a quelli visti negli edifici canonicali. In essa sono poi conservate parti con tecnica listata oppure a ciottoli, il che la riconduce agli edifici esaminati e ripropone l'ipotesi di un complesso unitario chiuso.²⁴ Se si avessero indizi sulla parte tagliata del muro *b*, in probabile parallelo con *p*, si potrebbe forse tentare una definizione più esatta del chiostro e una maggior comprensione degli ambienti settentrionali della canonica.

Ma il muro *p* si prolunga anche verso ovest, cioè nell'orto, ove è in parte intonato quindi illeggibile; poi continua con una struttura in ciottoli (fig. 14) che nel cortile del Seminario costituisce il confine di proprietà, dietro il battistero paleocristiano. Essa non può non ricordare, genericamente, la zona mediana del muro di cinta messo in luce in via Accademia²⁵ ed è indubbio che ha direzione ortogonale all'antica cinta della città che poteva avere qui il suo limite settentrionale.²⁶ Tale muro è stato costruito parzialmente sopra una fogna con voltino a tutto sesto e muratura in ciottoli in disposizione ordinata.²⁷ Segue una risega in cui sono inclusi basoli stradali romani e poi il muro continua con una struttura in ciottoli legati da una malta bianca. La parte più alta con una disposizione disordinata di ciottoli e mattoni dovrebbe essere moderna. Purtroppo non sono note le quote assolute che avrebbero permesso un confronto con *p*. Solo uno scavo che metta in luce la zona inferiore di tale muro potrebbe assicurarci sulla sua natura originaria e sui rapporti eventuali col centro canonico nonchè sulla sua cronologia.

Il problema delle datazioni delle varie fasi architettoniche è di difficile soluzione. Infatti se si può ravvisare la parte più antica di questi edi-

²⁴ Cfr. E. MARANI, *Vie e piazze di Mantova*, cit., pp. 234; 240.

²⁵ Cfr. E. MARANI, *Considerazioni su resti*, cit., p. 87; A.M. TAMASSIA, *Le antiche mura di Mantova*, in *Mura delle città romane in Lombardia*, Atti del convegno, Como, Società Archeologica Comense, 1993, pp. 145; 148; fig. 3.

²⁶ Non sembra invece accettabile la proposta di vedere traccia delle mura nei lacerti dell'Istituto monsignor Martini sia per l'ubicazione sia per la mancanza di dati probanti: cfr. E.M. MENOTTI, A. MANICARDI, *Mantova e il suo territorio in età tardoantica e altomedievale*, in *Gli scavi al Battistero di Mantova*, cit., p. 141, figg. 6-7.

²⁷ G.P. BROGIOLO, *Mantova: gli scavi a Nord del Battistero*, cit., pp. 36-37; fig. 38.

fici in quella struttura a ciottoli vista nella parte inferiore del muro *p* e solo parzialmente lasciata in luce in *o*, allora si potrebbe fare riferimento al sinodo dell'827 o alla *scola sacerdotalis* del secolo seguente. Ma più complesso diventa il problema per le strutture listate che qui sono presenti in un disegno che appare unitario ma che hanno occupato un vasto arco di tempo. Studiando la cinta muraria della città romana²⁸ si era proposta una datazione per il basso impero (III secolo d.C.) ma che sarà tutta da rivedere quando saranno fatti conoscere e pubblicati i dati delle nuove scoperte che pare siano avvenute di recente in città. Ma tracce di queste strutture si sono viste anche nel muro pertinente al mosaico paleocristiano, sul quale però si dovrebbero condurre ulteriori indagini di scavo, ma anche parzialmente nel battistero. La cronologia si estende ancora di più se si considerano i resti del chiostro di Sant'Andrea dove però la sintassi parietale appare un po' diversa anche se in alcuni punti vi sono concordanze e se probabilmente vi è una certa contemporaneità.²⁹

Nelle case dei canonici le strutture listate sembrano concepite in modo unitario il che induce a farle riferire a quelle abitazioni ricordate nei documenti del 1073, del 1075 e del 1079 sopra citati. Se a quell'epoca esistevano le cellette già esaminate è chiaro che doveva già esservi il sottostante portico se non proprio l'intero chiostro che sembra ricordato, almeno come uso, dal 1097. Inoltre appare abbastanza chiaramente, nelle finestrelle strombate, la fase romanica cui si può riferire anche l'oggetto in mattoni sottili che indizia l'esistenza di un tetto e che per la tecnica strutturale si riallaccia alla parete conservata di San Paolo.

Purtroppo non si sono riscontrati nei grandi ambienti principali dei dati che possano indicare l'uso a cui erano adibiti e solo uno studio specialistico, che esula da questa ricerca, di confronto con altri edifici monastici potrà illustrare meglio quanto qui si è andati rilevando.

Allo stesso modo non si sono trovati elementi riferibili all'epoca postromanica, ma se si osservano le due case nella cartografia più tarda si può notare che il Bertazzolo nel 1596 ne dà una versione abbastanza confusa mentre nel 1628 (seguito poi dal Mortier nel 1704) le riproduce in forma molto vicina all'attuale, con un accenno non molto chiaro alle due diverse altezze. Se ne deduce che fu effettuata una ristrutturazione con cui, eliminato il porticato, fu eretta una nuova facciata ad est mentre nella

²⁸ A.M. TAMASSIA, *Le antiche mura*, cit., pp. 146-147.

²⁹ Cfr. la discussione in proposito in A. CALZONA, *La rotonda e il palatium di Matilde*, Parma, Università degli Studi, Istituto di Storia dell'Arte, 1991 («Civiltà Medievale»), pp. 196-199.

parte settentrionale del civico n. 14 fu ricavato un piano interrato (fig. 2) le cui strutture murarie sono ora irriconoscibili per l'intonaco che le ricopre. Sembra di poter affermare che ciò sia avvenuto per lo spostamento del centro episcopale forse e con carattere diverso nel *palatium episcopatus* (nell'attuale via Cairoli) ove la curia rimase fino ai primi decenni del 1800. In concomitanza potrebbe essere stata aperta la porta 'del Vescovado', nota fin dal Quattrocento, per cui fu demolito un edificio preesistente che occupava tutta la via e che, apparso durante lavori di scavo, costruito in ciottoli presentava una struttura medievale.³⁰ Tale porta immetteva nella Strada dell'Argine, un terrapieno che attraversava l'Ancona di Sant'Agnes e che, a detta del Davari, sarebbe stato eretto nella seconda metà del XIV secolo.³¹

Il catasto teresiano ci dimostra che a quei tempi l'uso delle case dei canonici, nonchè della canonica vera e propria come della cosiddetta 'Casa di Santa Speciosa' non era mutato, giacchè risultano tutte di proprietà del Canonicato della Cattedrale e concesse in affitto all'arciprete e a diversi canonici.³² Cade così l'ipotesi del Davari che qui sorgesse la casa dei *vicecomites*.³³

Si può invece notare come, nonostante le ristrutturazioni che hanno profondamente modificato le planimetrie interne che si è cercato di ricostruire, sia rimasto invariato attraverso i tempi l'uso di questi edifici così come se ne è conservata la denominazione.

³⁰ La planimetria e la sezione sono riprodotti, senza alcun elemento indicativo, in E.M. MENOTTI, A. MANICARDI, *op.cit.*, p. 144, figg. 9-10; A.M. TAMASSIA, *Mantova, via Cairoli: il Voltone del Vescovado*, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, «Notiziario della Soprintendenza archeologica della Lombardia», di prossima pubblicazione.

³¹ S. DAVARI, *Notizie storiche topografiche della città di Mantova nei secoli XIII-XIV e XV*, Mantova, A. Sartori, 1975 (ristampa della II ediz. 1903), p. 99.

³² Parrocchia di San Pietro, nn. 80-84.

³³ S. DAVARI, *Notizie storiche*, cit., pp. 21-22.

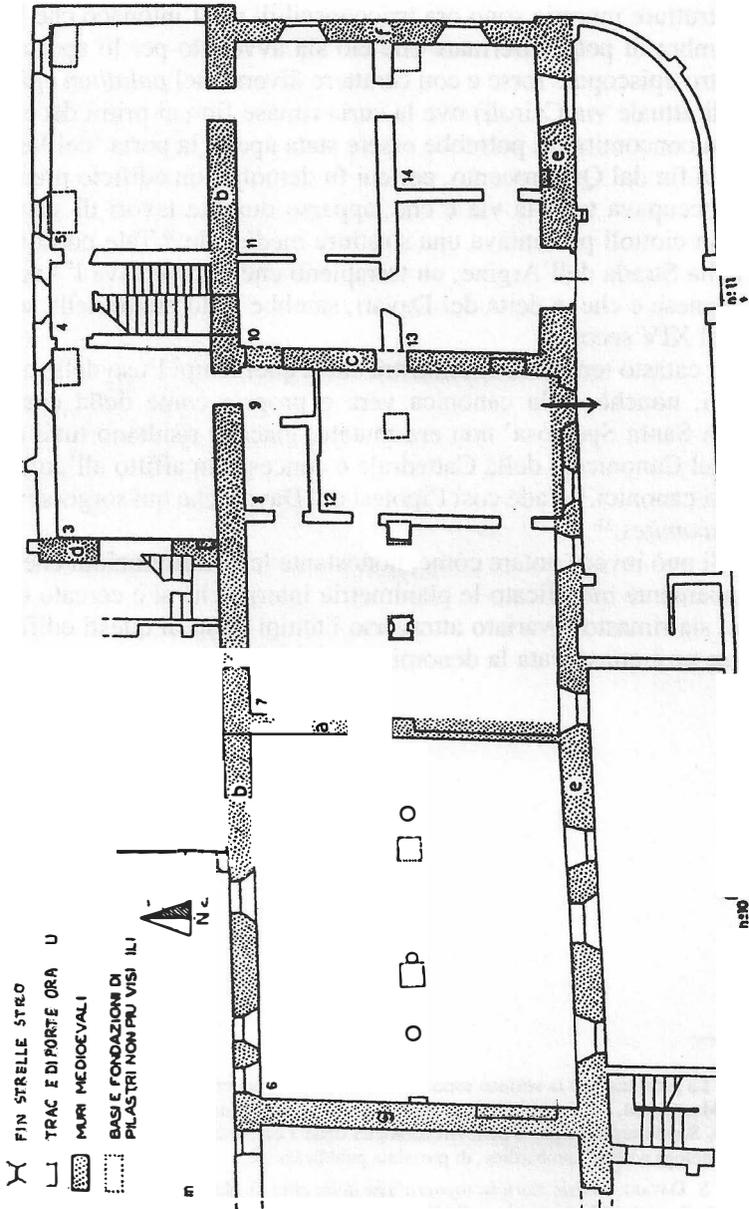


Fig. 1. Piazza Canonica di San Pietro, nn. 10-11, planimetria del pianterreno.

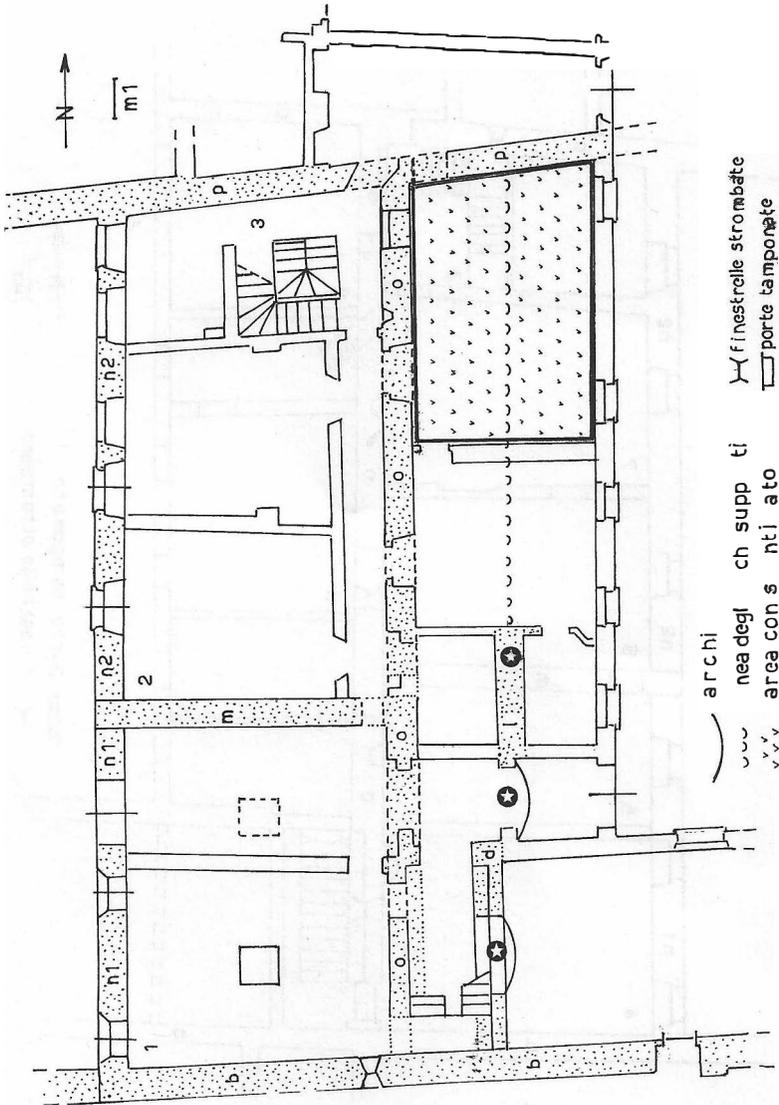


Fig. 2. Piazza Canonica di San Pietro, nn 12-14, planimetria del pianterreno.



Fig. 4. Piazza Canonica di San Pietro, n.11, particolare della facciata est (muro f).

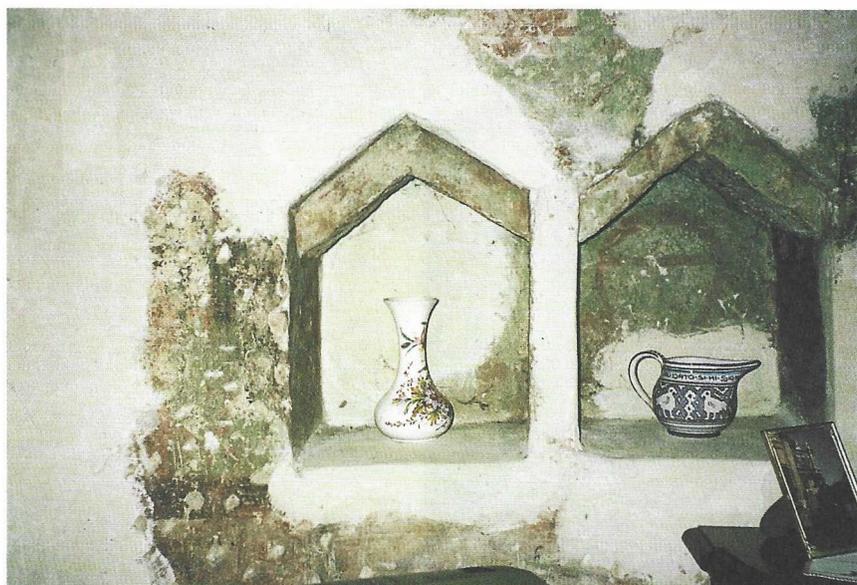


Fig. 5. Piazza Canonica di San Pietro, n.11, primo piano, interno, particolare del muro f.



Fig. 6. Piazza Canonica di San Pietro, n.12, facciata verso l'orto.



Fig. 7. Piazza Canonica di San Pietro, n. 14, facciata verso l'orto.

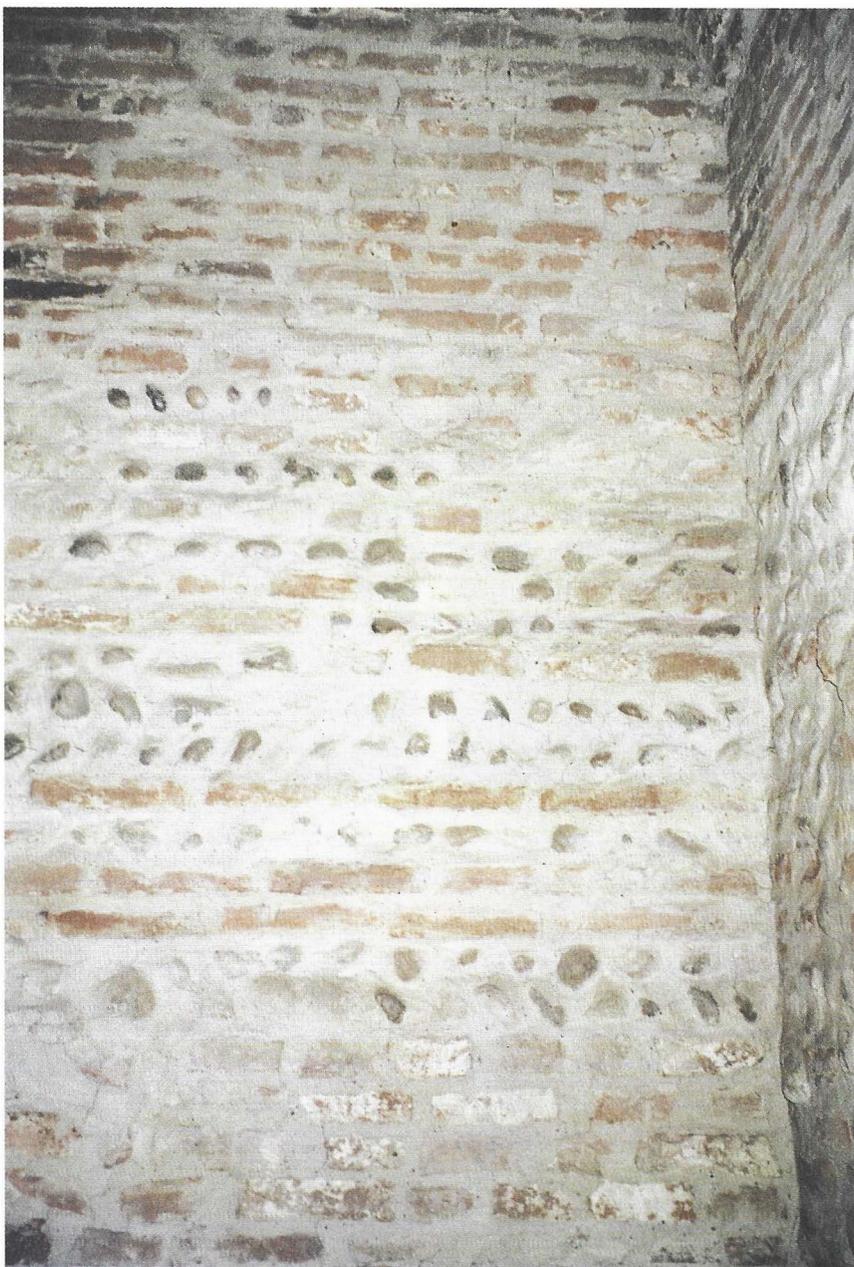


Fig. 8. Piazza Canonica di San Pietro, n. 12, primo piano, vano 5: particolare del muro *m*.



a



b

Fig. 9. Piazza Canonica di San Pietro, n. 12: primo piano, vano 5, a porticina ad arco, tamponata; b adiacente finestrella strombata.

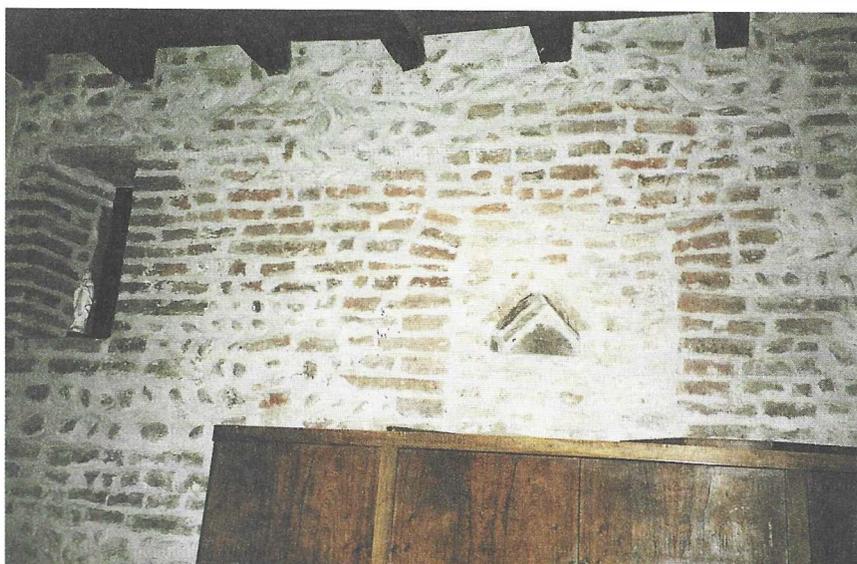


Fig. 10. Piazza Canonica di San Pietro, n.14, primo piano, vano 9: muro o.



Fig. 11. Piazza Canonica di San Pietro, n. 14: primo piano, vano 6, porta tamponata.

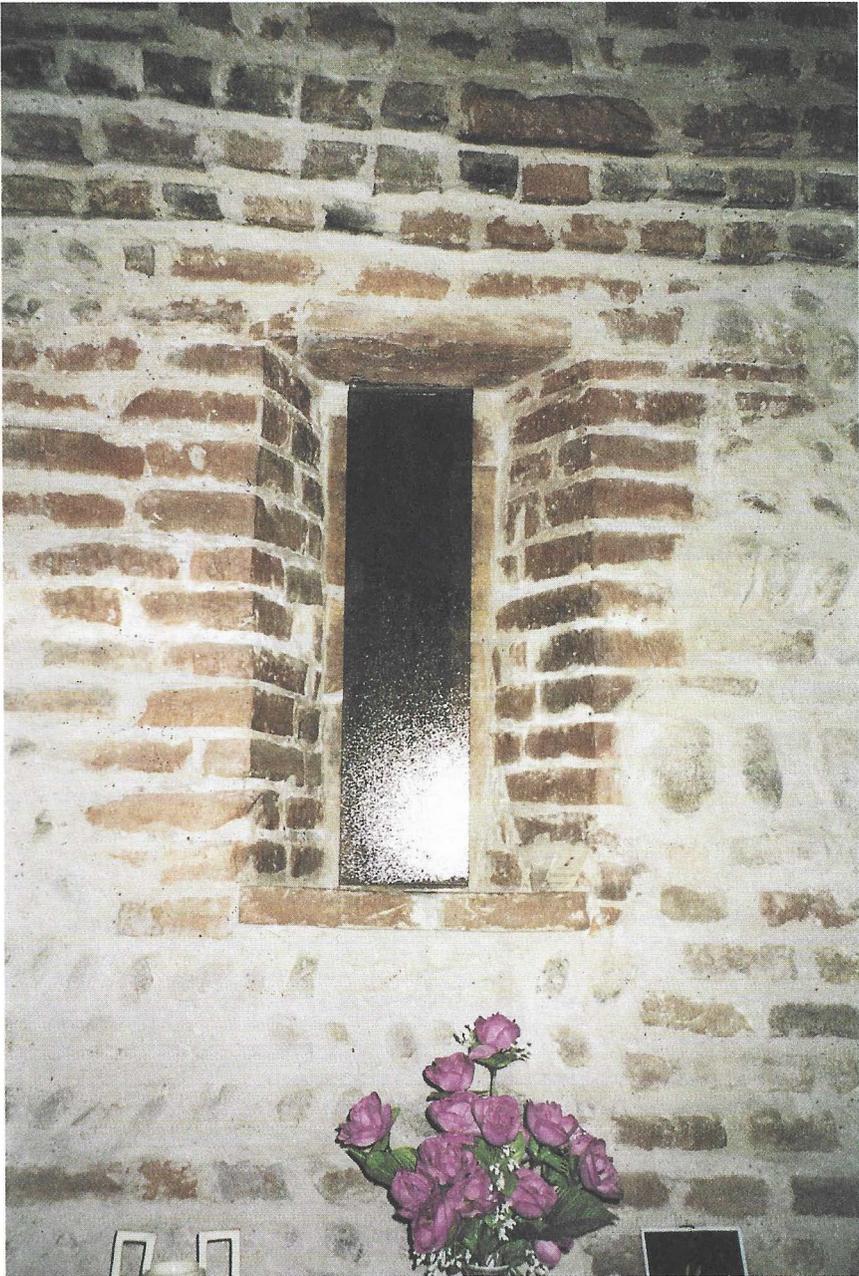


Fig. 12. Piazza Canonica di San Pietro, n. 14, primo piano, vano 7: finestrella strombata.



Fig. 13. Piazza Canonica di San Pietro, n. 14, vano scale col muro *p.*



Fig. 14. Piazza Canonica di San Pietro, nn. 12-14, continuazione del muro *p* nell'orto.

Le planimetrie sono state eseguite da Silvana Attene che si ringrazia per la cortese collaborazione. Le fotografie sono della scrivente. Un particolare ringraziamento va a monsignor Giancarlo Manzoli, direttore dell'Archivio Diocesano, che ha messo a disposizione la documentazione qui utilizzata.

GIUSEPPE GARDONI

NOTE SUL PROTOCOLLO PALINSESTO DI UN NOTAIO MANTOVANO DEL TRECENTO

1. PREMESSA

Nel corso di una prima ricognizione presso l'Archivio di Stato di Mantova del materiale archivistico risalente al secolo XIV, è stato rinvenuto un protocollo del notaio mantovano Ottobono Nuvoloni.¹ Esso, di modesta consistenza essendo costituito da sei fascicoli per complessive quarantotto carte sulle quali si contano centoventicinque imbreviature, attiene ad un solo anno di attività del notaio. È a tale unità archivistica che rivolgeremo la nostra attenzione in queste note.

Il protocollo riveste un interesse del tutto particolare che merita d'essere posto nel giusto rilievo. In primo luogo perché non solo costituisce una fonte da cui poter trarre numerosi dati attinenti ai più diversi aspetti della vita sociale mantovana d'inizio secolo, ma va annoverato fra il ristretto gruppo dei più antichi cartolari notarili mantovani pervenuti sino a noi. In secondo luogo esso rappresenta un interessante caso di protocollo palinsesto. Il protocollo risulta poi essere del tutto ignoto alla storiografia mantovana: una storiografia che ha guardato solo occasionalmente ad una simile tipologia documentaria, diversamente da quanto è invece stato fatto negli ultimi decenni dalla storiografia nazionale, attenta in particolare ai cartolari notarili del XII e del XIII secolo,² ma che annovera numerose ricerche anche sui protocolli trecenteschi,³ ricerche alle quali

¹ Il protocollo del notaio Ottobono Nuvoloni è conservato presso l'Archivio di Stato di Mantova (da ora ASMn), Archivio Gonzaga, b. 315. Di tale protocollo non si può non auspicare una futura edizione.

² In generale si veda M. BERENGO, *Lo studio degli atti notarili dal XIV al XVI secolo*, in *Fonti medioevali e problematica storiografica*, I, Atti del congresso internazionale per il 90° anniversario della fondazione dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 22-27 ottobre 1973, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1976-1977, pp. 149-172.

³ A titolo d'esempio si vedano P. MAINONI, *Gli atti di Giovannolo Oraboni notaio in Milano (1378-1382)*, in *"Felix olim Lombardia". Studi di storia padana dedicati dagli allievi a Giuseppe Martini*, Milano-Alessandria, Ferraris, 1978, pp. 517-671; D. DEGRASSI, *Il registro del notaio Giacomo di Faedis: una ricerca sulla vita rurale in Friuli nel secolo XIV*, «Studi medioevali», s. III, 12, 1981, pp. 183-223; L. ZAGNI, *La redazione dei protocolli notarili a Milano nel secolo XIV*, «Studi di

si aggiungono diverse edizioni.⁴

La nostra attenzione non si focalizzerà sull'elemento che costituisce il tratto distintivo della figura del notaio Ottobono Nuvoloni, un professionista della scrittura che dopo aver esercitato il mestiere di notaio per una vasta clientela entrò a far parte della cerchia dei notai postisi al servizio dei Gonzaga: la considerazione del Nuvoloni quale 'funzionario' signorile, potrà essere proficuamente affrontata nell'ambito di una più ampia indagine sui notai gonzagheschi, ovvero sugli esordi della 'cancelleria' dei Gonzaga.⁵

Quest'ultima è una tematica di indubbio interesse, che però esula dalle più limitate finalità di queste note, nate con il solo scopo di richiamare l'attenzione sui protocolli notarili mantovani superstiti nella prospettiva di avviarne uno studio che li tragga dall'oblio cui sino a ora parrebbero essere stati relegati. Non solo. Queste annotazioni traggono origine anche dalla volontà di offrire lo spunto per una possibile ricerca sul riutilizzo di materiale documentario da parte dei professionisti della scrittura: uno spunto che trova proprio nel protocollo palinsesto del Nuvoloni un utile termine di riferimento.

I due aspetti paiono poter proficuamente contribuire a richiamare l'attenzione verso il notariato mantovano, un tema assai trascurato, e ciò nonostante vada sempre più arricchendosi la letteratura attinente al notariato italiano e in particolare ai suoi rapporti con le istituzioni pubbliche,⁶

storia medioevale e di diplomatica», 7, 1982, pp. 43-53; L. MOSICII, *Note sul più antico protocollo notarile del territorio fiorentino e su altri registri di abbreviature del secolo XIII*, in *Il notariato nella civiltà toscana*, Atti del convegno, maggio 1981, Roma, Consiglio Nazionale del Notariato, 1985, pp. 171-238; A. BEDINA, *Il protocollo notarile di Francesco Oldoni notaio di Milano (1390-1393)*, «Studi di storia medioevale e di diplomatica», 12-13, 1992, pp. 71-89. Sui protocolli notarili non ha mancato di soffermarsi P. CAMMAROSANO, *Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991, specialmente alle pp. 268-276.

⁴ Forniamo di seguito qualche significativo esempio, tralasciando ogni riferimento ai ben noti protocolli dei notai genovesi risalenti alla metà del secolo XII: *Le abbreviature del notaio Oltremarino da Castello a Verona (1244)*, a cura di G. Sancassani, Roma, Il centro di ricerca, 1982; *Il 1° registro di abbreviature di Rufino de Rizzardo (1237-1244)*, a cura di A. Zaninoni, Milano, Giuffrè, 1983; *Il "Quaternus rogacionum" del notaio Bongiovanni di Bonandrea (1308-1320)*, a cura di D. Rando e M. Motter, Bologna, Il Mulino, 1997; *Le note di Guglielmo da Cividale (1314-1321)*, a cura di L. Gianni, Udine, Istituto Pio Paschini, 2001; MATTEO DI BILIOTTO, *Abbreviature. 1. registro (anni 1294-1296)*, a cura di M. Soffici e F. Sznura, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002.

⁵ Sui notai e sulla cancelleria dei Gonzaga nel Trecento lo scrivente ha in corso di elaborazione uno specifico contributo destinato al volume a cura di Isabella Lazzarini dedicato a *Scritture e potere. Pratiche documentarie e forme di governo nell'Italia tardomedievale (XIV-XV sec.)*.

⁶ Della vasta letteratura sull'argomento ricordiamo G. COSTAMAGNA, *Il notaio a Genova tra prestigio e potere*, Roma, Consiglio Nazionale del Notariato, 1970; M. AMELOTTI, G. COSTAMAGNA, *Alle origini del notariato italiano*, Roma, Consiglio Nazionale del Notariato, 1975; A. LIVA, *Nota-*

come evidenziano le numerose ricerche disponibili inerenti alla diplomatica comunale⁷ e signorile.⁸

2. CENNI SUI PROTOCOLLI NOTARILI MANTOVANI

La mancanza di studi specifici o d'insieme sui protocolli dei notai mantovani traditi⁹ preclude la possibilità di affermare con assoluta certez-

riato e documento notarile a Milano, Roma, 1979; *Notariato medievale bolognese*, Atti di un convegno, febbraio 1976, Roma, Consiglio Nazionale del Notariato, 1977; M.F. BARONI, *Il notaio milanese e la redazione del documento comunale tra il 1150 e il 1250*, in «*Felix olim Lombardia*» cit., pp. 5-25; E. BARBIERI, *Notariato e documento notarile a Pavia (secoli XI-XIV)*, Firenze, La Nuova Italia, 1990; *Studio bolognese e formazione del notariato*, Atti del Convegno, Bologna 6 maggio 1989, Milano, Giuffrè, 1992; C. CARBONETTI VENDITELLI, *Documenti su libro. L'attività documentaria del comune di Viterbo nel Duecento*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1996; G. TAMBA, *Una corporazione per il potere. Il notariato a Bologna in età comunale*, Bologna, Clueb, 1998; *Il notariato italiano del periodo comunale*, Atti del convegno, Piacenza 11 aprile 1998, Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, 1999; A. MEYER, «*Felix et inclitus notarius*». *Studien zum italienischen Notariat vom 7. bis zum 13. Jahrhundert*, Tübingen, M. Niemeyer, 2000; A. ROVERE, *L'organizzazione burocratica: uffici e documentazione*, in *Genova, Venezia, il Levante nei secoli XII-XIV*, Atti del convegno internazionale di studi, Genova-Venezia 10-14 marzo 2000, a cura di G. Ortalli e D. Puncuh, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2001, pp. 103-127; A. ROVERE, *Comune e documentazione*, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova*, Atti del convegno di studi (Genova, 24-26 settembre 2001), Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2002, pp. 261-298; A. BARTOLI LANGELI, *Notai. Scrivere documenti nell'Italia medievale*, Roma, Viella, 2006.

⁷ Oltre al classico P. TORELLI, *Studi e ricerche di diplomatica comunale*, Roma, Consiglio Nazionale del Notariato, 1980, si veda la recente messa a punto di D. PUNCUH, *La diplomatica comunale in Italia dal saggio del Torelli ai nostri giorni*, in *La diplomatie urbaine en Europe au Moyen Age*, Actes du congrès de la commission internationale de diplomatie, Gand, 25-29 août 1998, a cura di W. Prevenier e Th. De Hemptinne, Leuven-Apeldoorn, Garant, 2000, pp. 383-406. Per quanto concerne i rapporti tra notai e istituzioni comunali, oltre alla bibliografia riportata nella nota precedente, è d'obbligo ricordare la folta serie di studi condotti da G.G. Fissore (*Autonomia notarile e organizzazione cancelleresca nel comune di Asti. I modi e le forme dell'intervento notarile nella costituzione del documento comunale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1977; *La diplomatica del documento comunale fra notariato e cancelleria*, «*Studi medievali*», 19, 1978; *Pluralità di forme e unità autenticatoria nelle cancellerie del medioevo subalpino (secoli X-XIII)*, in *Piemonte medievale. Forme del potere e della società*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 145-167; *Il notariato urbano tra funzionariato e professionismo nell'area subalpina*, in *L'evoluzione delle città italiane nell'XI secolo*, a cura di R. Bordone e J. Jamut, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 137-150; *Origini e formazione del documento comunale a Milano*, in *Milano e il suo territorio in età comunale (XI-XII secolo)*, Atti del XI congresso internazionale di studi sull'altomedioevo, Milano 26-30 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano sull'alto medioevo, 1989, II, pp. 551-588; *Alle origini del documento comunale. I rapporti tra i notai e l'istituzione*, in *Le scritture del comune. Amministrazione e memoria nelle città dei secoli XII e XIII*, a cura di G. Albin, Torino, Scriptorium, 1998, pp. 39-60), e da A. Bartoli Langeli (*Le fonti per la storia di un comune*, in *Società e istituzioni dell'Italia comunale: l'esempio di Perugia (secoli XII-XIV)*, Atti del congresso storico internazionale, Perugia 6-9 novembre 1985, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1988; *La documentazione degli stati italiani nei secoli XIII-XV: forme, organizzazione, personale*, in *Le scritture del comune* cit., pp. 155-171; *Notariato, documentazione e coscienza comunale*, in *Federico II e le città italiane*, a cura

za che il 'quaderno' di Ottobono Nuvoloni costituisca – come è probabile – il più antico esemplare a noi giunto di tale tipologia documentaria. Ciò detto, non si vuol affatto affermare che la pratica di redigere protocolli non fosse in uso anche presso il notariato mantovano in epoca anteriore. Anzi. È certo che sin dai decenni compresi fra la fine del secolo XII e l'inizio del successivo, i notai mantovani – non diversamente da quelli di altre realtà urbane – avevano già adottato il sistema di scrivere in forma abbreviata la sostanza dei negozi cui erano chiamati a dare valore giuridico su appositi registri prima di redigerne i singoli *instrumenta*. Abbiamo eloquenti notizie, sia pur indirette, che confermano come tale sistema fosse pienamente in uso al principio del secolo XIII. Infatti troviamo spesso convalidazioni dove il rogatario esplicita di aver provveduto alla redazione *in mundum* di una imbreviatura estraneda dal protocollo di un altro notaio – di norma già defunto – indicando nella sua *completio* da chi aveva ricevuto quell'incarico.¹⁰ Non era però del tutto necessario giungere alla stesura 'in bella' del negozio, giacché la stessa imbreviatura aveva

di P. Toubert e A. Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 264-276; *Il notaio*, in *Ceti, modelli, comportamenti nella società medievale (secoli XIII-metà XIV)*, Atti del XVII convegno internazionale di studi, Pistoia 14-17 maggio 1999, Pistoia, Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte, 2001, pp. 23-42; *Il notariato*, in *Genova, Venezia, il Levante*, cit., pp. 73-101). Gioverà ricordare inoltre J.-C. MAIRE VIGUEUR, *Révolution documentaire et révolution scripturaire: le cas de l'Italie médiévale*, «Bibliothèque de l'École des chartes», 153, 1995, pp. 177-185; L. BAIETTO, *Elaborazione di sistemi documentari e trasformazioni politiche nei comuni piemontesi (secolo XIII): una relazione di circolarità*, «Società e storia», 98, 2002, pp. 645-679. Si vedano inoltre almeno A. PRATESI, *Appunti per una storia del notariato*, in *Id.*, *Tra carte e notai. Saggi di diplomatica dal 1951 al 1991*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1992, pp. 521-535; G. FASOLI, *Giuristi, giudici e notai nell'ordinamento comunale e nella vita cittadina*, in *EAD.*, *Scritti di storia medievale*, a cura di F. Bocchi, A. Carile, A.I. Pini, Bologna, La fotocromo emiliana, 1974, pp. 609-622; *EAD.*, *Il notaio nella vita cittadina bolognese (secoli XII-XIV)*, in *Notariato medievale bolognese*, cit., pp. 124-142.

⁸ Oltre al già citato A. BARTOLI LANGELI, *La documentazione*, cit., pp. 167-171; si vedano quantomeno, oltre al classico D. MARZI, *La cancelleria della Repubblica fiorentina*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli, 1910; L. MOSICI, *Ricerche sulla cancelleria di Castruccio Castracani*, «Annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari della università di Roma», VII, 1967, pp. 1-86; A. BARTOLI LANGELI, *Diplomi scaligeri*, in *Gli Scaligeri (1277-1387)*, a cura di G.M. Varanini, Verona, A. Mondadori, 1988, pp. 77-90; D. GALLO, *Appunti per uno studio delle cancellerie signorili venete del Trecento*, in *Il Veneto nel medioevo. Le signorie trecentesche*, a cura di A. Castagnetti e G.M. Varanini, Verona, Banca popolare di Verona, 1995, pp. 125-161.

⁹ Molte delle unità archivistiche che qui indicheremo sono già state segnalate in *L'Archivio Gonzaga di Mantova*, a cura di P. Torelli, Ostiglia, A. Mondadori, 1920, p. 65.

¹⁰ Dalle imbreviature del notaio Andrea Tosabecchi, che sappiamo essere attivo fra XII e XIII secolo, sono stati tratti, ad esempio, un atto del maggio 1213 (*L'archivio del monastero di S. Andrea di Mantova fino alla caduta dei Bonacolsi*, a cura di U. Nicolini, Mantova, Accademia Virgiliana di Mantova, 1959, n. XC, 1213 maggio 15) e uno del 1215 (ASMn, Archivio Gonzaga, b. 303, 1215 marzo 21).

pieno valore giuridico.¹¹ Diversamente dai primi appunti, le imbreviature venivano solitamente raccolte, una di seguito all'altra, su appositi fascicoli, chiamati per l'appunto protocolli.¹² Data la loro importanza giuridica, essi erano fatti oggetto di particolare cura da parte del singolo notaio. Alla sua morte i volumi contenenti le imbreviature da lui realizzate solitamente venivano consegnati a un altro professionista, il quale riceveva dalle pubbliche autorità la facoltà d'estrarne, in caso di necessità, i relativi instrumenti.

Dalla fine del secolo XII, dunque anche i notai mantovani risultano aver redatto e conservato i loro protocolli, ma per quanto è noto – si ponga attenzione – nessuno di essi è giunto sino a noi. Per il Duecento sappiamo che l'incontro fra le esigenze 'amministrative' di diverse istituzioni e la cultura e la professionalità dei notai, diede vita alla realizzazione dei diversi 'libri' in cui si articolavano le scritture del comune,¹³ nonché dei ricchi registri di imbreviature vescovili.¹⁴ Ma gli uni e gli altri, data la loro coloritura 'cancelleresca', si prestano a considerazioni diverse da quelle che possono essere sviluppate a proposito dei cartolari dei singoli professionisti. Un discorso analogo andrebbe condotto anche a

¹¹ P. CAMMAROSANO, *op. cit.*, p. 270: «Questi registri infatti, custoditi presso il notaio alla stregua di una sua proprietà personale e trasmissibile agli eredi (che spesso proseguivano la professione notarile del padre), vennero considerati come facenti pubblica fede al pari dell'instrumentum scritto su pergamena, sciolto e consegnato alle parti o a una di esse (normalmente il destinatario). Di qui il loro peso crescente rispetto alle pergamene nel complesso della documentazione, soprattutto di quella di natura privata. I privati contraenti facevano spesso a meno, per motivi di economia, di richiedere la consegna dell'atto in pergamena e in redazione integrale ("in mundum")».

¹² In proposito si veda G. COSTAMAGNA, *La triplice redazione dell'«instrumentum» genovese*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 1961 (ora in ID, *Studi di paleografia e diplomatica*, Roma, Il Centro di Ricerca, 1972, pp. 237-302).

¹³ Si ha sul finire del secolo XII la menzione di una *carta communis Mantue* (*Regesto mantovano. Le carte degli archivi Gonzaga e di Stato in Mantova e dei monasteri mantovani soppressi*, a cura di P. Torelli, Roma, Istituto storico italiano, Ermanno Loescher, 1914, n. 519, 1193 agosto 28), espressione che ricompare nel 1202 (ASMn, Archivio Gonzaga, b. 302, n. 385, 1202 marzo 13 e 16). Di alcuni registri comunali abbiamo alcune eloquenti attestazioni indirette nel corso dei primi decenni del secolo XIII: *L'archivio del monastero*, cit., n. CX, 1217 dicembre 28 (*liber procuratorum*); n. CXI, 1217 dicembre 28 (*carta cartulariorum*); di un *liber consiliorum* vi è traccia dal 1225 (ASMn, OC, b. 6. n. 16, 1225 giugno 29; Archivio di Stato di Milano (da ora ASMi), Pergamene per fondi, b. 252, 1225 giugno 30; *Ivi*, b. 228, 1227 maggio 12). Per ulteriori riferimenti si rimanda a P. TORELLI, *Studi e ricerche*, cit., pp. 167, 220, 273, 285, 291, 303.

¹⁴ I più antichi esemplari di registri vescovili, come è risaputo, risalgono ai primi decenni del Duecento; essi pur essendo registri di imbreviature notarili, si discostano dai protocolli privati dei notai potendo essere assimilati a dei registri di 'cancelleria': G. GARDONI, *I registri della Chiesa vescovile di Mantova nel secolo XIII*, in *I registri vescovili dell'Italia settentrionale (secoli XII-XV)*, Atti del Covegno di studi, Monselice 24-25 novembre 2000, a cura di A. Bartoli Langeli e A. Rigon, Roma, Herder, 2003, pp. 141-187.

proposito dei vari 'libri' realizzati da vari notai per le due famiglie signorili, i Bonacolsi prima e i Gonzaga poi.¹⁵

Per disporre di veri e propri *cartulari* notarili dobbiamo attendere il primo Trecento: una situazione che appare essere alquanto anomala,¹⁶ soprattutto se paragonata a molte altre città per le quali essi sono presenti già dal secolo XII, come risulta dal precoce caso genovese,¹⁷ e in maniera più generalizzata dal secolo successivo.

Parrebbe legittimo allora chiedersi per quali ragioni nessun protocollo notarile del secolo XII né di quello successivo sia giunto sino a noi. Potremmo riportare tale situazione ai soli fortuiti meccanismi che hanno presieduto alla perdita o alla conservazione della documentazione medievale nei fondi archivistici pervenuti. Ma per far piena luce su tale problematica ci si dovrebbe, soprattutto, addentrare nella considerazione delle vicende del collegio dei notai mantovani e del loro archivio.¹⁸

A tale proposito basti dire che al principio degli anni Ottanta del Novecento, Roberto Navarrini si accostava allo studio della preparazione dei notai mantovani richiamando l'attenzione verso un «tema ancora inedito: il notariato a Mantova».¹⁹ Navarrini evidenziava quella vistosa lacuna in occasione di un convegno – si badi – su Pietro Torelli, studioso che, com'è risaputo, dedicò al notariato una particolare attenzione,²⁰ anche se

¹⁵ Sulle scritture prodotte dai notai bonacolsiani, e in particolare su quelle in forma di libro, si attendono i risultati delle indagini avviate da Gian Maria Varanini. Per quanto attiene ai 'libri' dei Gonzaga, ai quali chi scrive si rifarà nello studio annunciato a nota 5, si rinvia a *L'Archivio*, cit., pp. XXVII-XXXII.

¹⁶ La situazione mantovana parrebbe accostabile, ad esempio, a quella milanese, ove i protocolli notarili si conservano solo dal tardo Trecento: L. ZAGNI, *La redazione*, cit., pp. 43-53.

¹⁷ Cfr. almeno G. COSTAMAGNA, *Il notaio a Genova*, cit., pp. 59-80.

¹⁸ Del collegio dei notai si occupa la terza rubrica del IV libro degli *Statuti bonacolsiani*, la cui redazione dovrebbe risalire al 1313: *Statuti bonacolsiani*, a cura di E. Dezza, A.M. Lorenzoni, M. Vaini, con un saggio inedito di Pietro Torelli, Mantova, Gianluigi Arcari, 2002, pp. 259-261. In tale rubrica viene imposto ai notai di redigere le imbreviature degli atti da essi rogati «in membranis et non possint eas scribere in cartis bombicinis», imbreviature che dovevano essere stese «plene et distincte non ponendo hoc verbum "et cetera"»; e non manca un riferimento alla *publicatio* di una imbreviatura traendola dal *quaternum* di un notaio defunto. In generale, per quanto attiene agli statuti bonacolsiani si veda, oltre ai contributi premessi alla citata edizione, almeno il saggio di I. LAZZARINI, *Il diritto urbano in una signoria cittadina: gli statuti mantovani dai Bonacolsi ai Gonzaga (1313-1404)*, in *Statuti città territori in Italia e Germania tra medioevo ed età moderna*, a cura di G. Chitolini e D. Willoweit, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 381-417.

¹⁹ R. NAVARRINI, *Note di legislazione mantovana in materia notarile nei secoli XIV-XVI: la preparazione del notaio*, in *Convegno di studi su Pietro Torelli nel centenario della nascita*, Mantova 17 maggio 1980, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova, 1981, pp. 89-109:91.

²⁰ Il riferimento va al notissimo volume di Pietro Torelli intitolato *Studi e ricerche di diplomatica comunale* già citato in precedenza (nota 7).

il suo interesse si focalizzò principalmente sulla funzione pubblica del notaio. Quella lacuna, per quanto è noto, attende a tutt'oggi d'essere colmata, cosicché non sappiamo ancora, ad esempio, se e da quando sia stato istituito uno specifico 'ufficio' addetto alla custodia dei cartolari dei notai defunti.²¹

Eppure si è preservato uno specifico Archivio Notarile di grande importanza.²² Esso è costituito da due grandi serie: le imbreviature, ordinate per notaio, e le registrazioni, raggruppate invece per anni. I primi registri che si conservano sono del 1345. A tale documentazione molti hanno attinto, e per le più diverse ragioni, ma nessuno si è accinto a dedicarvi uno studio d'insieme. Lo stesso Pietro Torelli vi riservò una sola nota, una nota che costituisce ancor oggi un imprescindibile punto di riferimento. In quelle poche righe dedicate per lo più all'ufficio del registro,²³ Torelli, dopo aver dato notizia del rinvenimento di documenti del 1342 e del 1344, ove è presente l'indicazione della avvenuta registrazione, osservò che «non ostante il silenzio degli statuti Bonacolsiani, trattasi di istituto ben più antico, per cui non sarebbe infruttuosa una *ricerca espressa* in tutte le sedi che contengono documenti notarili anteriori appunto al 1342».²⁴ Ai brevi accenni del Torelli si aggiungono ora le considerazioni svolte da Isabella Lazzarini, attinenti invero per lo più al secolo XV, quando «l'uso, di origine comunale, di conservare copia dei documenti privati rogati in città, raggiunse una nuova chiarezza formale e una più capillare sistematicità rispetto ai secoli precedenti».²⁵

²¹ Si veda almeno il caso genovese: G. COSTAMAGNA, *Il notaio a Genova* cit., pp. 217-219.

²² Rimandiamo alle indicazioni presenti nella 'voce' *Archivio di Stato di Mantova*, in *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, II, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1983, pp. 790-791.

²³ Per quanto attiene in generale alla problematica relativa alla natura di tale ufficio si faccia riferimento a P. CAMMAROSANO, *op. cit.*, pp. 192-193 e 254-255. Può essere utile un confronto con il ben più antico ufficio dei Memoriali bolognesi: TAMBA, *Una corporazione per il potere* cit., pp. 199-257.

²⁴ *L'Archivio Gonzaga*, cit., p. LVI, nota 3.

²⁵ I. LAZZARINI, *Fra un principe e altri stati. Relazioni di potere e forme di servizio a Mantova nell'età di Ludovico Gonzaga*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1996, p. 80, la studiosa annota inoltre che «il caso del registro mantovano sembra ricondursi più al modello dell'ufficio responsabile della autenticazione degli atti piuttosto che alla tipologia del controllo e dell'esazione del dazio dei contratti. Si tratta di ufficio piuttosto tardo rispetto ad altre realtà cittadine di più profonda cultura giuridica». Si considerino anche I. LAZZARINI, *Gerarchie sociali e spazi urbani a Mantova dal comune alla signoria gonzaghesca*, Pisa, GiseM, 1994, p. 23; EAD., «*Peculiaris magistratus*»: *la cancelleria gonzaghesca nel Quattrocento (1407-1478)*, «*Ricerche storiche*», XXIV (1994), pp. 337-349. Si veda inoltre A. BORGOGNO, *Prime indagini sulla cancelleria mantovana al tempo della signoria*, «*Ricerche medievali*», I, 1966, pp. 54-74. Di un periodo ancora più tardo si è occupata F. FANTINI D'ONOFRIO, *Fonti per la storia della cancelleria gonzaghesca: gli ordini ducali dal 1628 al 1707*, «*Civiltà mantovana*», XLIX, 1988, pp. 39-62.

Insomma, per quanto la sussistenza del collegio notarile – del quale non è pervenuto alcuno statuto²⁶ – e di un suo archivio, rimandino ad un contesto comunale, sta di fatto che in quell'archivio non si sarebbe conservata documentazione anteriore al Quattrocento, anche se, come si è detto, le tracce del suo funzionamento risalgono quantomeno ai decenni centrali del Trecento. E al Trecento, si ponga mente, attengono pure i protocolli notarili ancora oggi utilizzabili. Ma la loro sopravvivenza – come parrebbe potersi desumere anche da quanto si avrà modo di dire a proposito delle «abbreviature» del notaio Nuvoloni – potrebbe essere stata estranea e indipendente dall'esistenza di un collegio e di un archivio dei notai mantovani.

Allo stato attuale delle conoscenze è possibile dire che, oltre a quello del Nuvoloni, esistono altri protocolli di notai mantovani del secolo XIV. Basti qui ricordare, ad esempio, il *Liber abbreviaturarum* del notaio Boneto de Magisio, un protocollo degli anni 1345-1355; il *Quaternellus imbreviaturarum seu liber* risalente al 1357²⁷ di Petrozzano de Cavaciis – un notaio che non dovette essere privo di qualche spessore e sul quale sarà bene appuntare in futuro l'attenzione –,²⁸ e gli altri suoi 'quadernetti' dei successivi anni 1367, 1360, 1361. Dello stesso Petrozzano è anche un *Registrum cartarum septuagintaquatuor* (1343-1370). Né si deve omettere di citare il libro contrassegnato dalla sigla «IOB», ovvero le imbreviature di Bonsaverio notaio del fu Ottonello da San Leo (1304, 1306, 1307). Pare opportuno non tralasciare neppure di rammentare l'esistenza di fascicoli e libri di *abbreviature* della fine del secolo XIII, anche se, in verità, questi ultimi non si configurano come veri e propri protocolli notarili quanto piuttosto come 'registri' di interesse dei Bonacolsi o dei Gonzaga.²⁹ E forse gli esempi potrebbero essere moltiplicati.

Ecco allora che, il richiamare l'attenzione su quella particolare ti-

²⁶ R. NAVARRINI, *Note di legislazione* cit., p. 91.

²⁷ Merita d'essere posto in risalto il fatto che il notaio utilizzò come copertina di tale suo protocollo un foglio di un «Liber ambaxatarum» del comune di Mantova del 1283: cfr. *infra*, testo corrispondente a nota 100.

²⁸ Basti qui accennare al fatto che il notaio *Petrus Iohannes de Cavaçis* era stato eletto *ad officium vignalium*: C. CIPOLLA, *Documenti per la storia delle relazioni fra Verona e Mantova nel secolo XIII*, Milano, Hoepli, 1901, p. 291, 1299 marzo 17.

²⁹ Cfr. *L'Archivio Gonzaga*, cit., pp. XXVI-XXVII, XXX-XXXI, e p. 55, ove si segnalano, tra gli altri, un quaderno pergameneo intitolato *Liber abbreviaturarum instrumentorum scriptarum per Adelberium notarium de Adelberis*, (1295-1296) e un fascicolo pergameneo di *Abbreviature facte per me Guibertum quondam domini Salonini de Campitello* (1300).

pologia documentaria, sia pur partendo dalla considerazione di un singolo esemplare, può avere una sua precisa utilità: contribuire a ravvivare l'interesse per un tema ancora negletto.

3. IL NOTAIO OTTOBONO NUVOLONI FRA LIBERA PROFESSIONE E 'FUNZIONARIATO'

Giunti a questo punto, non possiamo esimerci, pur in attesa degli annunciati approfondimenti, di tratteggiare un succinto *curriculum* dell'autore del protocollo che ci accingiamo ad esaminare.

I dati raccolti permettono di gettare un raggio di luce sulle origini famigliari del notaio Ottobono, il quale va, con ogni probabilità, ricondotto alla nota famiglia mantovana dei Nuvoloni, una famiglia attiva in ambito pubblico sin dall'età comunale e che rivestirà una posizione non irrilevante nemmeno fra Tre e Quattrocento.³⁰

Sappiamo che il padre di Ottobono era Antonio Nuvoloni. Quest'ultimo potrebbe aver avuto rapporti parentali, non precisabili però allo stato delle conoscenze, con il giudice Bartolomeo, personaggio assai attivo nei decenni a cavallo fra i secoli XIII-XIV, come pone in risalto, fra l'altro, la sua nomina a capitano del popolo nella città di Firenze.³¹ È documentato un figlio di Ottobono, Antonio, che come il padre esercitò la professione notarile.³² Sappiamo altresì che Ottobono abitava in città, in una casa sita nella contrada di Santo Stefano, a lui concessa – ma non sappiamo a quale titolo – da Luigi Gonzaga.³³

³⁰ I. LAZZARINI, *Fra un principe*, cit., pp. 399-409, p. 399: «erano una famiglia di origine comunale: gli atti del *Liber Privilegiorum* raccolgono numerose testimonianze della loro partecipazione ai grandi avvenimenti del comune cittadino, e Bartolomeo Nuvoloni fu nel 1254 capitano del popolo a Firenze. Nel Trecento abbiamo tracce della loro presenza in città come notai e come consiglieri e anziani di comune: la loro tradizionale partecipazione alle cariche cittadine non venne meno con l'avvento dei Gonzaga. Nel XV secolo l'atrofizzarsi di queste cariche fece sì che vivessero accanto ai Gonzaga, servendoli qualche rara volta come vicari nel contado, più spesso impegnati in viaggi all'estero, perseguendo propri fini assai più che esplicite missioni marchionali e almeno in un caso, quello di Carlo di Antonio, apertamente legati ad altri signori, gli Este». M. VAINI, *Ricerche gonzaghesche (1189-inizi sec. XV)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, a p. 95, evidenzia «l'appartenenza ad un ceto privilegiato è affermata il 5 marzo dell'83 dal *nobile signore* Antonio Nuvoloni, figlio ed erede del q. *nobile uomo* Filippo, di professione mercante, che dichiara "se esse curialem et in curiam nostri magnifici domini domini Ludovici de Gonzage domini Mantue [...] conversari"».

³¹ I. LAZZARINI, *Fra un principe*, cit., p. 399.

³² Per quanto concerne l'attività espletata dal notaio Antonio Nuvoloni ci limitiamo ad annoverare le seguenti referenze documentarie: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 312, 1392 aprile 3; 1393 luglio 28; 1397 aprile 7. Antonio estrasse per volontà di Luigi Gonzaga il *mundum* di alcune imbreviature realizzate dal padre: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 309, 1336 dicembre 8.

³³ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 315, protocollo del notaio Ottobono Nuvoloni, c. 12r, <1321> ottobre 31. Nel 1343 Ottobono Nuvoloni è detto della contrada *Bechariorum*: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 245, fascicolo 24, c. 63v, 1343 ottobre 11.

Le attestazioni di Ottobono disponibili allo stato della ricerca non sono anteriori agli inizi del secolo XIV: i primi atti noti da lui rogati sono del 1314.³⁴ L'ambito entro il quale egli parrebbe aver svolto la sua libera professione è prettamente urbano. I suoi clienti sono quasi esclusivamente cittadini. E in città, salvo rare eccezioni, egli parrebbe aver svolto il suo mestiere. Tale è l'impressione che si può desumere da una prima lettura sia delle imbreviature del 1321 sia degli instrumenti rogati da Ottobono a noi noti. Insomma, è all'interno della città che Ottobono Nuvoloni raccoglie la sua clientela, una clientela che come appresso vedremo parrebbe aver 'orientato' i successivi sviluppi della sua 'carriera'. Ecco qualche significativo esempio. Nel 1315 redasse il testamento di Bonacurso figlio di *Pietrino de Bocamaioribus*³⁵ e funse da procuratore.³⁶ Nel 1316 rogò un atto nel quale agiva un procuratore del figlio di Tagino Bonacolsi.³⁷ Nello stesso anno agì nelle vesti di procuratore delle monache di San Giovanni Evangelista.³⁸ Nel 1317, invece, lavorò stando fuori dalla città, a Castellucchio.³⁹ In quel medesimo anno stese alcuni atti, fra i quali il contratto matrimoniale⁴⁰ inerente una donna di elevate origini sociali, Costanza del fu Alidusio Forzate da Padova, andata in sposa al mantovano Saraceno del fu Nicolò Cremaschi, personaggio sul quale ritorneremo. Altri contratti matrimoniali furono realizzati da Ottobono nel 1319⁴¹ e nel 1324.⁴² Nell'anno 1322 aveva invece messo per iscritto una vendita di terre.⁴³

Tale esemplificazione certamente non esaurisce l'intero panorama dell'attività espletata dal notaio Ottobono – un'attività che ci sentiamo di poter definire del tutto 'ordinaria' –, ma permette di fornire un primo e approssimativo quadro della sua committenza, all'interno della quale vanno

³⁴ ASMi, Pergamene per fondi, b. 224, n. 174, 1314 gennaio 17.

³⁵ ASMi, Pergamene per fondi, b. 228, n. 767, 1315 giugno 1.

³⁶ *L'archivio capitolare della cattedrale di Mantova fino alla caduta dei Bonacolsi*, a cura di P. Torelli, Verona, A. Mondadori, 1924, n. CCCXXXIX, 1315 ottobre 7, dicembre 1 e 2.

³⁷ *Ivi*, n. CCCXLI, 1316 marzo 16.

³⁸ ASMi, Pergamene per fondi, b. 234, 1316 gennaio 23.

³⁹ *Ivi*, b. 228, n. 809, 1316 agosto 29.

⁴⁰ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 308, 1315 aprile 24: con tale atto, rogato a Mantova, nella casa di Marcio *de Forzate*, Costanza «quondam filia domini Aliduxii de Forzate de Padua», chiese a un console di giustizia che il notaio Bonsaverio de Stanchis fosse designato quale suo curatore. Il contratto matrimoniale fra Costanza Forzate e Saraceno del fu Nicolò *de Cremaschis* venne redatto nella primavera del 1318: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 308, 1318 marzo 26.

⁴¹ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 308, 1319 maggio 15.

⁴² *Ivi*, b. 309, 1324 settembre 25.

⁴³ *L'archivio del monastero*, cit., n. CCXCIII, 1322 luglio 10.

emergendo, come già evidenziano i documenti rogati per Costanza Forzate, alcuni legami con ragguardevoli esponenti della società mantovana dell'epoca, ovvero con personaggi destinati a rivestire un ruolo non secondario nelle vicende che portarono al tracollo del dominio bonacolsiano sulla città e all'affermazione di quello gonzaghese. Quei legami, come si accennava, potrebbero non aver mancato di condizionare fortemente i successivi sviluppi professionali del Nuvoloni, lasciando nel contempo intuire quali dovettero essere i suoi personali orientamenti politici.

Vediamo dunque, sia pur rapidamente, di accennare a tali legami, partendo dalle tracce che permettono di scorgere la sussistenza di relazioni tra il notaio Nuvoloni e Luigi Gonzaga. Oltre a ribadire che il Nuvoloni abitava in una casa del Gonzaga, è utile fare riferimento ad una delle imbreviature del 1321. L'11 aprile di quell'anno il notaio Ottobono si trovava nella contrada di San Zeno, nella casa di Luigi Gonzaga, ove erano presenti, fra gli altri, il notaio Ledonico *de Cavaciis* e due domicelli del defunto Corrado Gonzaga, padre di Luigi. Questi prese allora 16 lire di veneti grossi da *Zorçius* del fu Giordano de Valenza *de Mediolano* a parziale soluzione di un debito che quest'ultimo aveva contratto con Corrado Gonzaga.⁴⁴

Appare inoltre opportuno porre nel giusto risalto la presenza fra i clienti di Ottobono Nuvoloni di alcuni esponenti di quel *milieu* di personaggi assai vicini ai Gonzaga. È bene sottolineare, in particolare, la presenza di membri della famiglia Cremaschi, giacché Petrozzano Cremaschi fu direttamente coinvolto nell'azione che portò Luigi Gonzaga al potere.⁴⁵ Con un atto rogato nel mese di aprile,⁴⁶ in una bottega posta nel palazzo nuovo del comune, il vicario Rinaldo Bonacolsi impose a Madaleone del fu Marco orefice, di mettere a disposizione del comune un destriero e un ronzino da consegnare «ad stangas palacii dicti comunis», con i quali Madaleone avrebbe dovuto porsi al servizio del comune per le cavalcate «ac alia subire factiones et onera». Ma poiché Madaleone non poteva far fronte a tale richiesta essendo «occupatus in variis et iustis causis», convenne con Petrezzano del fu Nicolò *de Cremaschis* affinché provvedesse lui in vece sua a far fronte alle richieste del vicario in cambio di 90 lire mantovane. È nella casa di Saraceno del fu Nicolò dei Cremaschi

⁴⁴ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 315, protocollo del notaio Ottobono Nuvoloni, c. 36v, <1321> aprile 11.

⁴⁵ M. VAINI, *Ricerche gonzaghese*, cit., pp. 48, 88-90, 170.

⁴⁶ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 315, protocollo del notaio Ottobono Nuvoloni, c. 37r, <1321> aprile 15.

che Ottobono nel giugno del 1321 realizzò l'atto mediante il quale lo stesso Saraceno vendette terre site in Levata.⁴⁷ In un'altra occasione Lancilotto *de Cremaschis* nominò Giovanni *de Sacca* e Bartolomeo del fu *magister* Omnebono, *iurisperitos*, suoi arbitri.⁴⁸

Né si può sottacere di coloro che a diverso titolo parteciperanno a quella grandiosa 'celebrazione' del prestigio dei Gonzaga tenutasi nel febbraio del 1340: la «magna curia».⁴⁹ È necessario in particolare porre l'accento sul fatto che fra i venticinque *milites* creati in quell'occasione,⁵⁰ vi troviamo, oltre al già citato Petrozzano dei Cremaschi, Filippo degli Abati. Ebbene, fra i clienti del Nuvoloni figura anche Filippino del fu Antonio *de Abbatibus*,⁵¹ appartenente a un gruppo parentale attivo già nel Duecento, annoverato fra i primi protagonisti della vita cittadina in età bonacolsiana e in forte declino nel Quattrocento.⁵² Fra gli atti che lo attengono traditi nel protocollo del notaio Nuvoloni ricordiamo quello mediante il quale, dopo aver amministrato il patrimonio del nipote Giovanni del fu Franceschino, sulla scorta dell'atto divisionale stipulato fra i due fratelli nel 1304, egli consegnò al nipote alcuni immobili posti in Scorzarolo, in Boccadiganda e nel territorio di San Giorgio.⁵³ Lo stesso Filippino è attore di una permuta avente per oggetto un terreno con casa posto nella contrada cittadina di Santo Stefano.⁵⁴ Il 27 febbraio Ottobono rogò stando nella camera del vescovo, ove si sono raccolti il frate Giovannino cappellano vescovile ed altri *familiars* del presule.⁵⁵ Lì, dinnanzi al vescovo Iacopo, si recò Filippino degli Abati, che fu investito di vari appezzamenti di terra che da tempo erano a lui stati concessi dall'episcopio come risul-

⁴⁷ *Ivi*, c. 1r, <1321> giugno 8.

⁴⁸ *Ivi*, c. 18v, <1321> novembre 24.

⁴⁹ Cfr. B. ALIPRANDI, *Aliprandina o Cronica de Mantua*, a cura di O. Begani, Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi, 1910, pp. 124-131; è pervenuto un noto e interessante 'libro' delle spese sostenute in quella occasione (ASMn, Archivio Gonzaga, b. 393), sul quale parrebbe non inutile tornare.

⁵⁰ M. VAINI, *Ricerche gonzaghesche*, cit., pp. 88-89.

⁵¹ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 315, protocollo del notaio Ottobono Nuvoloni, c. 35r, <1321> marzo 23. Da un'altra imbreviatura si apprende che Filippo degli Abati aveva casa nella contrada del Falcone: *ivi*, c. 19v, <1321> dicembre 3.

⁵² I. LAZZARINI, *Fra un principe* cit., p. 382, ne traccia un ampio profilo attinente però al secolo XV.

⁵³ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 315, protocollo del notaio Ottobono Nuvoloni, c. 21r, <1321> dicembre 9.

⁵⁴ *Ivi*, c. 35r, <1321> marzo 23.

⁵⁵ *Ivi*, c. 46v, <1321> febbraio 27.

tava manifesto dai pubblici istrumenti «scriptis et attestatis super quaternis episcopalis curie Mantue». ⁵⁶ Oltre a Filippino nella documentazione in esame compaiono altri membri della sua famiglia: Rodolfo figlio di Bartolo *de Abbatibus*, che assiste all'atto con il quale un console di giustizia assegna a Giovanni del fu Franceschino degli Abati un suo procuratore nella persona di Bongiovanni di Giovannasio degli Abati. ⁵⁷

Un rilievo non modesto assume pure la frequente presenza fra le 'abbreviature' del notaio Nuvoloni di transazioni concernenti Tommaso del fu Ugleno *de Strata*. Egli compare come acquirente di terre site nel territorio di Cerese, ⁵⁸ e Castellucchio. ⁵⁹ Ottobono in almeno una occasione stette sotto il loggiato della *domus* di Tommaso, casa che sappiamo così essere stata posta nella contrada *Libardorum coronatorum de Tribulis*. ⁶⁰ Non sono assenti atti con i quali Tommaso alienò in favore di altri suoi immobili. ⁶¹ Eloquenti sono poi le varie 'abbreviature' che permettono di fare di Tommaso un attivo prestatore di denaro. ⁶² Tra i clienti del notaio Ottobono figura anche un figlio di Tommaso, Giovannino, nelle vesti di acquirente di un terreno arativo posto nel territorio di Levata. ⁶³

Per i della Strada è necessario rifarsi alle ricerche condotte da Isabella Lazzarini, ⁶⁴ relative peraltro ad un periodo posteriore rispetto a quello che qui interessa. Tuttavia i dati da lei raccolti aprono qualche spiraglio anche sul Trecento. La famiglia dei della Strada è senza dubbio alcuno di origine mantovana. Lo Schivenoglia li dice «ab anticho tuti [...] sone speciali in Mantoa suxo el canton de Sancto Andria». ⁶⁵ Una famiglia di spe-

⁵⁶ Si veda in proposito G. GARDONI, *Notai e scritture vescovili a Mantova fra XII e XIV secolo. Una ricerca in corso*, in *Chiese e notai (secoli XII-XV)*, Verona, Cierre, 2004 («Quaderni di storia religiosa», XI), pp. 51-85, pp. 64-68. Sui notai vescovili si veda anche G. GARDONI, «Per notarios suos». *Vescovi e notai a Mantova tra XII e XIII secolo*, «Archivio storico lombardo», CXXXI-CXXXII, 2005-2006, pp. 149-192.

⁵⁷ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 315, protocollo del notaio Ottobono Nuvoloni, c. 21r, <1321> dicembre 9.

⁵⁸ *Ivi*, c. 3r, <1321> luglio 6; c. 10r, <1321 ottobre 7>; c. 18r, <1321> novembre 21.

⁵⁹ *Ivi*, c. 15v, <1321> novembre 9; c. 16r, <1321 novembre 9>: i venditori dichiarano che il ricavato della vendita sarà impiegato per per saldare l'acquisto di un bue necessario «ad laborandum alias suas terras».

⁶⁰ *Ivi*, c. 4r, <1321> luglio 8; c. 6v, <1321> agosto 29; c. 11v, <1321> ottobre 26; c. 15v, <1321> novembre 9.

⁶¹ *Ivi*, c. 4r, <1321> luglio 8.

⁶² *Ivi*, c. 12v, <1321 novembre 1>; c. 13v, <1321> novembre 4: si tratta di una vendita in favore del *de Strata* effettuata «pro solvendo quadam debitum».

⁶³ *Ivi*, c. 1r, 1321 giugno 8.

⁶⁴ I. LAZZARINI, *Gerarchie sociali* cit., pp. 126-127; EAD., *Fra un principe*, cit., pp. 226-232.

⁶⁵ Il passo di Andrea Schivenoglia è citato *ivi*, p. 226.

ziali, dunque, la cui bottega era posta accanto al monastero di Sant'Andrea, una bottega che rimarrà a lungo possesso comune a tutti i membri del gruppo parentale. Essi tuttavia già alla metà del secolo XIV non dovevano più esercitare quel mestiere, giacché la stessa spezieria risulta essere affittata.⁶⁶ È Consolato, il capostipite dei tre rami della famiglia che si contraddistingueranno nel Quattrocento, a consolidare le basi dell'ascesa pubblica della famiglia. Egli nel periodo compreso fra il 1385 ed il 1386 risulta essere stato massaro, *sapiens communis* nel 1370 ed anziano nel 1388. I suoi discendenti ricopriranno nei decenni susseguenti cariche d'elevato prestigio al servizio dei Gonzaga.

La fine degli anni Trenta del secolo XIV coincise con una profonda svolta nella vita professionale del notaio, una svolta che si colloca in una significativa contiguità cronologica con la presa del potere da parte dei Gonzaga. È noto che Luigi Gonzaga il 16 agosto 1328, con l'appoggio degli Scaligeri, si sostituì ai Bonacolsi ed acquisì il potere su Mantova; pochi giorni dopo – il 28 agosto – venne eletto capitano della città.⁶⁷

Orbene, il 18 agosto del 1328 vediamo il notaio Ottobono rogare per Luigi Gonzaga stando nella sua casa.⁶⁸ Erano passati appena due giorni da quando Luigi Gonzaga aveva assunto il controllo della città e sembra non privo di significato il trovarvi al suo servizio proprio il notaio Ottobono Nuvoloni.

Nella prospettiva di uno studio sulla prima cancelleria gonzaghesca, gioverà sottolineare con forza l'immediatezza con la quale Luigi Gonzaga provvede, e a brevissima distanza dalla assunzione del potere, a dotarsi di una struttura documentaria di sua fiducia, chiamando a lavorare presso di sé un professionista con il quale aveva già in precedenza avuto modo di instaurare delle relazioni. A dare corpo a tale considerazione soccorrono altri indizi. Nel gennaio del 1329 Ottobono Nuvoloni presenziò ad un atto rogato nella contrada di Santa Maria Matris Domini, nella casa di Luigi Gonzaga, che è qui già insignito della carica di vicario.⁶⁹ Nel novembre successivo l'Ottoboni sottoscriverà un documento di-

⁶⁶ A tal proposito si veda la documentazione indicata *ivi* a nota 134 di p. 226.

⁶⁷ Ci si limita qui a rinviare a M. VAINI, *Dal comune alla signoria. Mantova dal 1200 al 1328*, Franco Angeli, Milano 1986, pp. 281-282; I. LAZZARINI, *Gonzaga Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 810-814; R. TAMALIO, *Profilo di Luigi Gonzaga*, in *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo*, III. *Il Comune. I Gonzaga capitani generali del popolo di Mantova e vicari imperiali. I Gonzaga marchesi di Mantova. (1117-1530)*, Mantova, Banca Agricola Mantovana, 1997, pp. 52-53.

⁶⁸ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 309, 1328 agosto 18.

⁶⁹ *Ivi*, b. 309, 1329 gennaio 13.

chiarando di averlo realizzato su mandato – «de mandato» – del vicario.⁷⁰ È dunque chiaro che presso la dimora privata del Gonzaga⁷¹ – secondo una prassi che appare consolidata, giacché così accadeva già all'epoca dei Bonacolsi⁷² – si era costituito un primo embrione della cancelleria gonzghesca, alla cui attività contribuiva il Nuvoloni, che in quella occasione agiva in virtù di uno specifico *mandatum* del signore. Si tratta di una specificazione che ha un'evidente valenza funzionale, e che esalta anche in campo documentario la potestà del signore, che emerge quale autore della documentazione emessa dalla sua cancelleria.⁷³

Non passerà molto tempo che la posizione ricoperta in quel determinato frangente dal Nuvoloni sarà resa ancor più esplicita allorché nelle sue sottoscrizioni egli si dirà notaio di nomina imperiale e *scriba* del vicario: «(SN) Ego Ottebonus de Nuvolonis imperiali auctoritate notarius publicus et tunc prefati domini vicarii scriba his interfui et de mandato ipsius domini publice scripsi».⁷⁴

Si tratta di una qualifica che non verrà meno negli anni seguenti: infatti, per quanto si è a oggi potuto verificare, come *scriba* di Luigi Gonzaga il notaio Ottobono compare quantomeno sino al 1336.⁷⁵ Della sua attività espletata per oltre vent'anni al servizio dei Gonzaga⁷⁶ restano diver-

⁷⁰ ASMi, Pergamene per fondi, b. 229, n. 1000, 1329 novembre 18.

⁷¹ Del resto, a breve distanza di tempo, è proprio presso la casa di Luigi Gonzaga che risulterà aver sede la sua cancelleria: lo si può evidenziare ricordando un atto dell'autunno del 1350, rogato per l'appunto «in cancelaria infrascripti magnifici domini Loysii, sita in pallatio habitationis eiusdem», e rogato dal notaio «Blasius filius domini Oldevrandi de Pelegrinis», che nella sottoscrizione dichiara d'aver agito su mandato del signore (ASMn, Archivio Gonzaga, b. 3313, n. 506, 1350 ottobre 11). Un altro esempio: nel 1352 «in cancelaria palacii habitationis magnifici domini infrascripti», venne redatto un atto di Luigi Gonzaga per mano del notaio «Bonetus filius domini Co(m)ini de Magisio», il quale si dice notaio pubblico di nomina imperiale e precisa «et tunc notarius prefati magnifici domini»: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 311, n. 65, 1352 marzo 25. Si veda anche I. LAZZARINI, «*Peculiaris magistratus*» cit., p. 338.

⁷² Si rinvia allo studio annunciato sopra a nota 15.

⁷³ Per quanto attiene alla valenza del *mandatum*, del tutto assimilabile alla *iussio*, si veda G.G. FISSORE, *Autonomia notarile*, cit., pp. 164-166, ove si annota come la *iussio* sia uno «specifico elemento della documentazione cancelleresca [...] che tende a sottolineare il diverso – e per certi versi contrapposto – versante di un'operazione documentaria in cui i redattori sono semplici strumenti della volontà dell'autore, incaricati di esprimere, attraverso forme ritualizzate, il volto costante del potere».

⁷⁴ La sottoscrizione è stata tratta, a puro titolo d'esempio, da ASMn, Archivio Gonzaga, b. 9, 1330 giugno 6.

⁷⁵ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 309, 1336 maggio 3; [1336] dicembre 8.

⁷⁶ Il notaio Ottobono Nuvoloni assiste al principio del 1351 alla redazione di un atto stando nella cancelleria posta nel palazzo di Luigi Gonzaga: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 245, fascicolo 24, c. 96v, 1351 gennaio 22.

si atti sciolti;⁷⁷ ma Ottobono parrebbe aver utilmente contribuito anche alla realizzazione di documenti in libro della famiglia dominante.⁷⁸

4. LE 'ABBEVIATURE' DI UN NOTAIO DI CITTÀ

È tempo di addentrarsi nella considerazione del protocollo del notaio Ottobono Nuvoloni, del quale pare necessario fornire una succinta descrizione. Esso, privo di copertina, si compone di sei *quaterni*, di diversa misura, ognuno dei quali è regolarmente costituito da otto carte, rilegati fra loro con tenia. I singoli *quaterni* recano nel margine superiore del *recto* della prima carta un'intestazione che si apre con il *signum notarii* e che viene ripetuta sostanzialmente sempre in maniera identica:

- c. 1r: (SN) Abbeviature mei Otteboni de Nuvolonis per me scripte in millesimo trecentesimo vigesimo primo, indictione quarta
- c. 9r (SN) Abbeviature mei Otteboni de Nuvolonis per me scripte in millesimo trecentesimo vigesimo primo, indictione quarta sunt he***
- c. 17r (SN) Abbeviature scripte per me Ottebonum de Nuvolonis in millesimo trecentesimo vigesimo primo, indictione quarta
- c. 25r (SN) Abbeviature mei Otteboni de Nuvolonis per me scripte millesimo trecentesimo vigesimo primo, indictione quarta
- c. 33r (SN) Abbeviature mei Otteboni de Nuvolonis per me scripte in millesimo trecentesimo vigesimo primo, indictione quarta
- c. 41r (SN) Abbeviature mei Otteboni de Nuvolonis per me ipsum scripte in millesimo trecentesimo vigesimo primo, indictione quarta

Le singole imbeviature si susseguono le une alle altre delimitate da un tratto di penna che le incornicia. Tale 'segnatura' contraddistingue però solo quelle che, solitamente sul margine destro, sono contrassegnate dalla presenza della abbreviazione *at* con sovrascritta una linea obliqua di abbreviazione: è lecito ritenere che tali 'segni' siano stati utilizzati dal notaio Ottobono per indicare l'avvenuta estrazione del *mundum*. Si confronti,

⁷⁷ Per quanto riguarda l'attività svolta al servizio del Gonzaga si confronti almeno *Liber privilegiorum comunis Mantue*, a cura di R. Navarrini, Mantova, Gianluigi Arcari, 1988, n. 156, 1332 maggio 18, ove l'atto con il quale Luigi Gonzaga provvede a nominare il notaio Zampolo *de Medicis* suo procuratore per la stipulazione di un accordo con i Veneziani attinente alle relazioni commerciali fra Mantova e Venezia si dice che era stato redatto da Ottobono *de Nuvolonis* il 21 aprile del 1332.

⁷⁸ Sia per ora sufficiente rimandare a ASMn, Archivio Gonzaga, b. 7, cc. 316-319, anni 1331 luglio 15-1332 marzo 17. Del notaio Ottobono Nuvoloni è il quaderno conservato in ASMn, Archivio Gonzaga, b. 245, fascicolo 19, con atti degli anni 1330-1339.

ad esempio l'atto di c. 9r, <1321> ottobre 4: l'atto è incompleto e alle poche righe di testo presenti segue uno spazio bianco destinato ad accogliere la parte mancante del negozio; non si riscontra la presenza né della linea che normalmente incornicia, come detto, molte imbreviature, né vi è stata apposta l'abbreviazione *at*. È possibile addurre un ulteriore esempio: in corrispondenza di una imbreviatura di c. 3r, <1321 giugno 1>, mancano entrambi gli elementi che abbiamo ritenuto di ricondurre alla redazione del relativo *instrumentum*.⁷⁹ Tuttavia non sempre le due modalità si accompagnano in maniera costante: ad esempio a c. 8r, <1321> ottobre 4, non si denota la presenza della linea di cornice, ma vi è l'abbreviazione *at*. Da quanto detto, si evince che il notaio Ottobono di norma non utilizzò la più consueta modalità per indicare l'avvenuta realizzazione della 'bella', ovvero l'apposizione di una o più linee oblique.⁸⁰

Si riscontra un ampio uso di formule ceterate, e ciò solitamente alla fine del negozio.⁸¹ Sui margini, in corrispondenza delle singole imbreviature costante è la presenza di annotazioni, tutte di mano del notaio Ottobono, con le quali, in forma alquanto ridotta, si indica l'attore del negozio giuridico.⁸² Nel protocollo si riscontra poi la presenza di diversi spazi bianchi rimasti tali o perché non si è provveduto a portare a termine la stesura dell'imbreviatura, rimasta di conseguenza incompleta,⁸³ o perché troppo ampi per contenere il testo rivelatosi breve.

Rimane da richiamare l'attenzione su di un dato non privo di valore e strettamente connesso con la struttura del protocollo, ovvero sul fatto che la successione dei fascicoli non rispecchia l'ordine cronologico delle imbreviature in essi presenti, come si può desumere dalla tabella che segue. Si può ritenere che i fascicoli fossero originariamente tenuti sciolti, e che solo in un secondo momento siano stati rilegati fra loro. È possibile altresì porre in evidenza come l'ultimo dei fascicoli che compone il protocollo sia in realtà il più antico e che la sua compilazione ebbe inizio sul finire del 1320, a questo periodo risalgono quattro imbreviature, una del giorno 29 e tre del giorno 31. La prima imbreviatura del 1321 data invece 10 gennaio.

⁷⁹ Altri esempi si possono riscontrare in ASMn, Archivio Gonzaga, b. 315, protocollo del notaio Ottobono Nuvoloni, cc. 16v, c. 17v, c. 19v, c. 29v, c. 41v.

⁸⁰ Invero la presenza di tale modalità si riscontra *ivi*, c. 30v giugno 4.

⁸¹ Fra i diversi casi riscontrati si ricorda solo *ivi*, c. 8r.

⁸² Ad esempio *ivi*, c. 1r: «domini Thomaxii de Strata»; c. 1v: «Fedrigini draperii de Belvexinis»; c. 2r: «dicti Fedrigini»; c. 2r: «monasterii Sancti Ruffini et Amadei clerici de Verona»; c. 4r: «fratrum Sancti Viti».

⁸³ Tale situazione può essere esemplificata rinviando *ivi*, c. 23v, con spazio bianco che si estende anche sulla successiva c. 24r.

<i>Fascicoli</i>	<i>Carte</i>	<i>Estremi cronologici</i>	<i>Ordine cronologico</i>
I	1r-8v	8 giugno 1321 4 ottobre 1321	D
II	9r-16v	4 ottobre 1321 10 novembre 1321	E
III	17r-24v	11 novembre 1321 31 dicembre 1321	F
IV	25r-32v	31 maggio 1321 14 giugno 1321	C
V	33r-40v	9 marzo 1321 25 maggio 1321	B
VI	41r-49v	29 dicembre 1320 5 marzo 1321	A

La natura delle imbreviature di Ottobono Nuvoloni non presenta alcun particolare rilievo, ma permette, nonostante esse si riferiscano ad un solo anno della sua attività, di conoscere gli ambiti sociali e geografici entro i quali il notaio dovette svolgere la sua attività di libero professionista. La considerazione, ad esempio, dei luoghi presso i quali il Nuvoloni agiva, evidenzia come egli abbia lavorato prevalentemente all'interno della città e per una clientela prettamente urbana, costituita da appartenenti al mondo artigianale, oltre che da esponenti di rilievo della società cittadina come si è già accennato sopra.

Varia è la natura dei negozi giuridici che il notaio Ottobono venne chiamato a mettere per iscritto: numerose sono le compravendite di terreni posti all'esterno della città,⁸⁴ solitamente nelle sue immediate vicinanze,⁸⁵ o di immobili ubicati all'interno della stessa città (nel qual caso prevalgono transazioni aventi per oggetto case);⁸⁶ strettamente correlati a questi atti sono le prese di possesso dei beni comperati;⁸⁷ si aggiungono

⁸⁴ *Ivi*, c. 2v, <1321> giugno 1; c. 11r, <1321> ottobre 24, c. 12r, <1321> ottobre 31; c. 13v, <1321> novembre 4.

⁸⁵ *Ivi*, c. 1r, 1321 giugno 8; c. 6v, <1321> agosto 29.

⁸⁶ *Ivi*, c. 1v, <1321> giugno 17; c. 19v, <1321> dicembre 3.

⁸⁷ *Ivi*, c. 2r, <1321> giugno 17>; c. 5r, <1321> agosto 9; c. 8r, <1321> settembre 18; c. 31v <1321> giugno 7; c. 31v, <1321> giugno 14.

poi nomine di procuratori,⁸⁸ contratti d'affitto,⁸⁹ acquisti di lana,⁹⁰ transazioni connesse con la creazione o la gestione di società d'affari,⁹¹ locazioni di botteghe,⁹² permutate.⁹³ Sono presenti anche alcuni contratti matrimoniali.⁹⁴ Non trascurabile è il numero di quelli di mutuo,⁹⁵ e di altre transazioni dalle quali si evince che gli attori delle stesse erano attivi proprio nell'attività di prestito del denaro.⁹⁶

L'aver accennato alla tipologia degli atti presenti nel protocollo di Ottobono Nuvoloni, ha reso possibile alludere ad alcuni suoi clienti, ed in particolare ai non pochi uomini e donne coinvolti, sia pur a diverso titolo, in attività artigianali o commerciali.⁹⁷ Tali accenni permettono in particolare di documentare come la libera professione del notaio Nuvoloni fosse del tutto consuetudinaria.

5. UN PROTOCOLLO PALINSESTO

Diversamente dal contenuto delle 'abbreviature' del Nuvoloni che – lo si è appena mostrato –, non denota alcuna originalità, una specificità del suo protocollo va intravista nel materiale utilizzato per confezionarlo. Mette conto, infatti, porre in evidenza che il protocollo del notaio Ottobono si presenta a noi come composto da carte palinseste. Per la sua rea-

⁸⁸ *Ivi*, c. 3r, <1321> luglio 3; c. 14r, <1321 novembre 4>.

⁸⁹ *Ivi*, c. 6v, <1321 agosto 29>; c. 12r, <1321> ottobre 26; c. 16v, <1321> novembre 10.

⁹⁰ *Ivi*, c. 11r, <1321> ottobre 22.

⁹¹ *Ivi*, c. 14v, <1321 novembre 4>; c. 15r, <1321 novembre 6>.

⁹² *Ivi*, c. 15r, <1321> novembre 6: agisce Matteo Lappi da Firenze per sé e per altri suoi soci fiorentini, che assieme hanno in affitto una *domus* e delle botteghe ubicate in contrada *Beccariorum*.

⁹³ *Ivi*, c. 35r, <1321> marzo 23.

⁹⁴ *Ivi*, c. 5v, <1321> agosto 16: Tebalдино del fu Simebaldo *de Siccamiliis de Corregio*, maggiore di venticinque anni, prende in moglie – «anulo desponsavit» – Pienadibene del fu Zanino fornaio di Bagnolo, maggiore di anni quattordici, ricevendo in dote cento lire; l'atto viene rogato in una casa privata, dinnanzi ad un console di giustizia e alla presenza di alcuni testimoni e del notaio.

⁹⁵ *Ivi*, c. 12v, <1321> novembre 1; c. 12v, <1321 novembre 1>.

⁹⁶ *Ivi*, c. 12r, <1321 ottobre 26>; c. 16v <1321 novembre 10>; c. 18v, <1321> novembre 24; c. 19v, <1321> dicembre 3; c. 20r, <1321 dicembre 3>.

⁹⁷ Converrà, a puro titolo d'esempio, citare l'atto del 29 marzo con il quale, stando nella chiesa di San Zeno, Benevenuta da San Silvestro e Ugolino da San Giorgio, riceveranno 26 lire di piccoli mantovani da Zontio di Bartolomeo *de Parmexano*, al quale promisero «exercere et investire in arte seu mercadandia lini», per sei mesi: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 315, protocollo del notaio Ottobono Nuvoloni, c. 35v. Il giorno 11 febbraio Nascimbene *magister manarie*, proveniente da Ferrara ma ora abitante in Mantova, nella contrada delle Beccherie, entra in possesso di una casa sita in «contrata Bechariorum post palatium novum comunis Mantue penes domos furnorum comunis Mantue»: *ivi*, c. 44r, <1321> febbraio 11.

lizzazione il notaio riutilizzò infatti materiale di supporto eraso. Si tratta del reimpiego di materiale di varia origine e provenienza, come si evince dalle poche tracce di scrittura *inferior* che un primo e non esaustivo esame ha reso visibile ricorrendo all'ausilio della lampada a raggi ultravioletti. È un aspetto che, come ben si comprende, abbisogna di ulteriori supplementi d'indagine; nonostante ciò appare di qualche utilità fornire di seguito i pochi dati raccolti. Tali dati paiono sufficienti per incentivare future analisi, giacché le emergenze frammentarie da noi raccolte non fanno piena luce sul problema.

Alle cc. 2v-5r è possibile individuare una scrittura notarile disposta lungo il margine inverso rispetto a quello in cui sono scritte le 'abbreviature'; la pergamena doveva accogliere o un atto sciolto in grande formato o, più probabilmente, far parte di un registro di non piccole dimensioni. Si ha l'impressione che la mano presente in quelle carte sia sempre la stessa e che vi siano scritture riconducibili a varie transazioni economiche – è leggibile, non senza qualche difficoltà invero, un atto di compravendita. L'aver scorto alle cc. 4v-5r alcune linee oblique, indurrebbe a supporre che quei fogli abbiano costituito in precedenza un protocollo notarile.

A c. 5r si distingue «In nomine Christi. § Die lune quarto octob(ris). Present(ibus) dominis [...] de Bonacolsis». A c. 6r inizia un diverso negozio giuridico, del quale si intravede l'invocazione divina e parte della datazione cronica: «quinto oct(obris)»; segue un elenco di testi. Si intravedono poi alcune annotazioni marginali riferibili al contenuto del documento cui si è appena accennato, e ampie parti di un ulteriore negozio rogato nel palazzo nuovo del comune di Mantova, presso il banco degli estimatori. Sul *verso* della medesima carta è individuabile un atto rogato nel palazzo nuovo del comune il 5 settembre. Potrebbe essere una sentenza, quella presente a c. 7r, come induce a supporre la modesta porzione di testo leggibile: «lata fuit».

Non si è riscontrata traccia alcuna di *scriptio inferior* a c. 7v, come invece accade a c. 8r e come si desume dalle debolissime emersioni di segni grafici a c. 9r, ai quali sono state sovrapposte delle linee oblique. Una mano notarile è presente a c. 9v, una mano che parrebbe diversa da quella delle carte precedenti.

Inconfondibili segni di una scrittura *inferior*, profondamente erasa, si scorgono alle cc. 10v, 11r, 11v, 13r, 13v, 14r e 14v; in quest'ultima sembrerebbe doversi individuare un elenco di nomi. Le medesime notevoli difficoltà di lettura si estendono alle cc. 15r, 16r e 18r, ove è presente un'altra lista di nomi disposti su più colonne; ogni nome è contrassegnato da un segno di paragrafo.

Appaiono essere state interessate da una precedente scrittura anche

le cc. 20r, 21r, 21v, 23r, 23v, 24r, 24v, ma solo in quest'ultima si distingue, sul margine sinistro, una datazione: «die dominico XIII, feb(ruario), in domo comunis». A c. 25v leggiamo invece «de eidem muda». Mentre a c. 31v: «§ Io<hannes> de Erbusco duos ballorinos».

Nelle cc. 36v-37r doveva essere presente una serie di annotazioni relative a dei pagamenti come lascerebbe supporre l'annotazione marginale iterata «solvit».

Tutta questa prima parte del protocollo parrebbe dunque essere stata realizzata ricorrendo al riutilizzo di fogli di pergamena di grande formato e di diversa provenienza, ma che in modo generico possiamo considerare destinati ad accogliere delle scritture ordinarie: forse una parte di un protocollo, forse un lacerto di un registro attinente alla amministrazione di beni di qualche istituzione, probabilmente un ente religioso, ma le ultime carte potrebbero anche richiamare pratiche di scritturazione corrente del comune.

Di ben altro genere sembra essere invece il materiale di supporto riutilizzato per la realizzazione dell'ultimo fascicolo, il sesto. Innanzitutto è ben evidente la fila di forellini posti lungo il margine inferiore di tutte le otto carte del fascicolo: tali fori rinviano ad una loro precedente cucitura secondo una disposizione difforme da quella attuale e riferibile alla loro originaria destinazione. Già a occhio nudo sono inoltre rilevabili tenui tracce dell'uso nella scrittura inferiore di inchiostro rosso per tratteggiare lettere ingrossate e di grande formato in funzione di capolettera a inizio delle partizioni del testo. Talvolta appaiono essere state realizzate con il medesimo colore anche i titoli di quelle rubriche. La scrittura, disposta su due colonne, si avvicinerrebbe a una minuscola di sistema carolino, la *littera antiqua*, ovvero a quella scrittura, talora detta gotica, individuata anche con il termine di *littera textualis*.⁹⁸

Vediamo quali porzioni di scrittura abbiamo sin qui potuto rilevare:

- c. 42r: «et spolit omnia per omnia que»;
- c. 42v: una 'p' maiuscola, rossa e ingrossata;
- c. 44r: «et sig<...> in uno libro [...] qui semper era<...> in massaria»; sul margine vi è una annotazione di mano diversa: «instrum<...> oblig<...>»;
- c. 44v: una lettera 's' maiuscola, in inchiostro rosso; «inp<...> magnum ing<...> forensis»; una 'q' rossa; «<...>ulues Ma(n)t(ua) cotidie agitantur»; «si faciente vel non facte vel alia dicte cavalca<...>»;

⁹⁸ Cfr. S. ZAMPONI, *La scrittura del libro nel Duecento*, in *Civiltà comunale: Libro, Scrittura, Documento*, Atti del Convegno, Genova, 8-11 novembre 1988, Genova, Società ligure di storia patria, 1989, pp. 316-354.

- c. 45r: lettera 's' maiuscola di colore rosso; in rosso sono pure alcune altre lettere, forse «stat<...>».

Da quanto detto è evidente che Ottobono Nuvoloni poté ricorrere a materiale scritto precedentemente impiegato per la realizzazione di unità documentarie di diversa tipologia.

Si tratta di una pratica nient'affatto inconsueta. Basti rammentare, ad esempio, il frequente riutilizzo di materiale documentario per la creazione delle copertine dei protocolli notarili.⁹⁹ È una pratica che trova riscontro in vari casi e che è attestata anche in ambito mantovano, come permette di porre in evidenza la seguente esemplificazione. Il già ricordato notaio Petrozzano *de Cavaciis*, riutilizzò, proprio come coperta di uno dei suoi protocolli, un foglio di un *Liber amabxatarum* del comune di Mantova risalente all'anno 1283.¹⁰⁰ In tal modo, in maniera del tutto accidentale, è giunto a noi un sia pur minimo lacerto di un libro comunale che diversamente sarebbe andato del tutto irrimediabilmente perduto: la sua importanza è ancor più evidente se si considera la perdita dell'archivio del comune mantovano.¹⁰¹

Sarebbe di particolare interesse, quindi, poter stabilire la provenienza del materiale pergameneo utilizzato dal Nuvoloni, ciò consentirebbe di individuare i canali attraverso i quali ne entrò in possesso. Non solo. Si giungerebbe a disporre di qualche ulteriore elemento per la conoscenza di quelle scritture che si è soliti definire 'correnti' e che per la loro stessa natura erano destinate a non essere conservate.

Un discorso, solo in parte invero, diverso, si deve fare per le carte palinseste impiegate per la confezione dell'ultimo quaterno. Il tipo di scrittura, la *mise en page*, il grande formato, inducono a ipotizzare che possa trattarsi del lacerto di un libro di qualche rilievo: un libro del comune? Una redazione statutaria? L'ipotesi in tal modo prospettata è suggestiva, ma va corroborata.

⁹⁹ Un utile termine di confronto può essere costituito dal caso studiato in G.M. VARANINI, *Un "quaternus expensarum" del comune di Verona (novembre 1279)*, «Studi di storia medioevale e di diplomatica», VIII, 1984, pp. 73-100.

¹⁰⁰ Il foglio pergameneo di grandi dimensioni, è oggi conservato in ASMn, Archivio Gonzaga, b. 86bis. In attesa di adeguate indagini archivistiche, si segnala che nella medesima busta si conservano altri frammenti di atti riutilizzati come copertine. E un ulteriore esempio di riutilizzo di una pergamena – sulla quale parrebbe potersi leggere un elenco di pagamenti – come copertina, offre un volume gonzaghese di copialettere: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 2894, libro 81.

¹⁰¹ *L'Archivio Gonzaga*, cit., pp. XXI-XXII.

VANNOZZO POSIO

ARMI E ARMAIOLI
NELLA MANTOVA DEL RINASCIMENTO

Prima di affrontare il tema annunciato dal titolo, ritengo opportuno fare una specie di premessa su l'adozione da parte dell'uomo dell'arma sia per l'offesa che per la difesa.

La sopravvivenza ha sempre comportato per l'essere umano la necessità di munirsi di oggetti, poi chiamati armi, che gli consentissero di procacciare il cibo per se, per la sua famiglia e per il suo gruppo tribale.

Possiamo dire che la prima arma fu la mano dell'uomo subito potenziata da un ramo d'albero che per l'uso venne via via modificato sino a divenire una clava, appositamente studiata per essere molto efficace. Vi si aggiunse poi una pietra o un osso, resi taglienti, e si creò la scure e la lancia; poi, scheggiando la pietra, l'osso, o con grosse spine di pesce, si realizzarono punte di lancia e di freccia, coltelli, raschiatoi per lavorare le pelli della selvaggina abbattuta e quant'altro.

Ben presto queste armi rudimentali, ma già abbastanza efficaci, non furono più usate solo per procacciare il cibo ma anche per difendere i territori di caccia da altre comunità. Furono quindi frequenti gli scontri tra gruppi di cacciatori divenuti nemici, ciascuno dei quali cercava di avere armi sempre migliori e più efficaci di quelle dell'avversario.

E a questo punto divenne anche necessario dotarsi di armi per la difesa che, se per la caccia non erano indispensabili, trattandosi di un contatto ravvicinato con un essere inerme, nello scontro con altri uomini anch'essi armati, era opportuno per potersi proteggere dal lancio di pietre, di dardi o di colpi di bastone.

Cominciarono allora a essere utilizzati scudi di legno o di cuoio indurito, grossi giubbotti di pelle e, per la testa, la parte più delicata, caschetti di cuoio o pesanti cappucci di pelle.

Col tempo però l'uomo cominciò a conoscere i metalli, a lavorarli, a impararne l'uso e questo non solo per la caccia e gli scontri con altri uomini ma, anche per la produzione degli attrezzi da lavoro: zappe, scuri, vanghe, falci e altro ancora per la cui fabbricazione, in ogni comunità, nacque il fabbro, personaggio veramente importante perché dal suo lavoro dipendeva la sopravvivenza della comunità stessa.

Dalle fumose botteghe dei fabbri (fig. 1) cominciarono a prendere forma anche le armi vere e proprie che, nei tempi più remoti fino a giun-

gere più vicino a noi furono in massima parte una derivazione dagli attrezzi agricoli e dagli strumenti di lavoro.

Dalla falce fienaiia, il così detto 'fer da sgar' (figg. 2-3), posta in verticale all'estremità di una lunga asta di legno, nacque il falcione da guerra, poi accessoriatò, per renderlo ancor più offensivo, da spuntoni e rostri; dalla roncola del contadino derivò il robusto roncone da guerra con l'aggiunta di una cuspidè e di un becco sul dorso, dalla scure del boscaiolo venne la scure da guerra e la temibilissima alabarda, dal *venabulum* – lo spiedo da caccia – originò il potente spiedo da guerra nelle varie tipologie: alla furlana, alla bolognese, detto anche partigiana, alla corsesca etc.; dal forcone per raccogliere il fieno si giunse alla forca da scalata da usare negli assedi a luoghi fortificati, e il comune martello si trasformò nel vigoroso martello d'arme molto usato nel periodo medievale ma anche successivamente nelle giostre e nei tornei per scardinare le pezze difensive dell'avversario.

Talune di queste armi derivate dall'attrezzo agricolo, come il falcione e l'alabarda, e che presentavano superfici abbastanza ampie da consentire l'incisione di decori di varia natura, divennero armi da pompa e da parata usate dalle guardie di palazzo delle nobili famiglie, anche dai guardaportone, come quelle enormi esposte nel Museo Correr a Venezia, chiamate 'falzon de casada' e le alabarde delle guardie svizzere pontificie.

Vestigia delle prime armi sono state rinvenute anche in varie zone del territorio mantovano: punte di freccia di pietra e d'osso; raschiatoi, coltelli di selce lavorata e resa tagliente da ambo i lati, e anche i primi esemplari di armi in bronzo e in ferro sino a manufatti di alta epoca medioevale lasciati sul terreno e ritrovati dopo secoli, come la spada del XIII secolo trovata in un argine nei pressi di Borgoforte e ora al Museo Diocesano Francesco Gonzaga, o i due pugnali baselardi trecenteschi, oggi in Palazzo Ducale, dissepoliti a fine Ottocento in un canale a Ostiglia. Numerose sono anche le armi e i resti di armi di alta epoca rinvenuti nella zona del fiume Oglio.

Mantova da secoli è sempre stata un luogo forte, anche per la sua ubicazione, emergente in mezzo alle paludi, facilmente difendibile e di conseguenza particolarmente legata alle armi. Fonti d'archivio ci dicono che già al tempo di Roma qui vi era una fabbrica di loriche, le corazze originariamente di cuoio del soldato romano (da *lorum* correggia di cuoio). Sappiamo che la Valle Padana era luogo di reclutamento per le legioni romane sino dal tempo di Giulio Cesare e pertanto la produzione di armamenti in loco era ben giustificata.

A Mantova abbiamo anche tra le prime raffigurazioni di armi e armati medioevali nelle pitture murali del Palazzo della Ragione, risalenti

ai secoli XII e XIII. Sulla parete di fondo del vastissimo salone sono ritratti due gruppi di cavalieri che si contrappongono, sullo sfondo di un castello o di una città, episodio che sembra richiamarsi a una delle prime Crociate.

Tutti i guerrieri dei due gruppi indossano una protezione di maglia detta 'giizzerina' costituita da una lunga veste di tela pesante o di pelle ricoperta da lamelle metalliche sovrapposte a embricatura. Il guerriero così vestito veniva chiamato catafratto dal greco *κατά-φρακτος*, 'chiuso d'intorno' e dal latino *cataphractus*, 'coperto da una armatura metallica'. Tale abbigliamento, nelle varie composizioni del tipo di maglia, costituì la difesa personale del guerriero sino a che, nella seconda metà del secolo XIV, l'estendersi delle varie parti metalliche poste sul giubbone, a protezione dei punti più delicati del corpo, non si unirono tra loro sino a costituire un'unica veste di piastra metallica che 'in scatolava' termine che però definisce bene questo indumento che proteggeva ermeticamente l'intero corpo del guerriero.

Entrambi i gruppi sono armati della tipica spada mediterranea, non molto lunga, atta a colpire sia di taglio che di punta e imbracciano lo scudo a mandorla in uso all'epoca.

Il gruppo di sinistra ostenta un vessillo crociato ed elmi alla 'normanna' riportati anche sull'arazzo di Bayeau, che narra dell'impresa di Guglielmo il conquistatore dell'Inghilterra e pure nel salterio di Davide, conservato alla biblioteca comunale Teresiana di Mantova.

Gli uomini del gruppo di destra indossano invece un elmo chiuso detto 'pentolare' che troviamo riprodotto nel manoscritto dell'Eneide di Heneriche von Feldete, del tardo secolo XII, conservato a Berlino e nel reliquario d'argento di Carlo Magno che si trova ad Aquisgrana. Sugli scudi di questo gruppo è disegnato un giglio bianco e barrature e uno stemma fasciato di nero e di metallo come il primo stemma di casa Gonzaga. Risulta che un Gualtiero Corradi da Gonzaga abbia partecipato ad una spedizione in Terra Santa nel 1221.

Il 16 agosto 1328 è una data importantissima per Mantova, Luigi Corradi da Gonzaga, noto esponente della nobiltà terriera mantovana e assai esperto nell'arte militare, guidò una rivolta contro i Bonacolsi, famiglia che da alcuni decenni deteneva il potere della città e del suo territorio. Lo scontro principale, avvenuto nell'attuale piazza Sordello, come narrato nel grande quadro del Morone ora in Palazzo Ducale, fu violentissimo e lo stesso capo dei Bonacolsi, Passerino, rimase ucciso assieme a quasi tutti gli appartenenti alla sua famiglia, i corpi di taluni dei quali furono ritrovati nell'Ottocento, in una stanza murata del castello di Casteldario ove erano stati rinchiusi e lasciati morire di fame.

Luigi Corradi da Gonzaga si impadronì di tutte le proprietà dei Bonacolsi, assunse il potere di capitano della città e del piccolo stato e fu investito del ruolo di vicario imperiale come riportato nello splendido affresco, di ignoto autore quattrocentesco, tutt'ora ben visibile nella sala dei Capitani in Palazzo Ducale e che costituisce anche un vero e proprio catalogo di armi bianche dell'epoca per la varietà di quelle in possesso dei soldati ivi ritratti (fig. 4).

Come ben sappiamo la sua famiglia, che da allora assunse ufficialmente il nome Gonzaga dalla terra di origine, consolidò, ingrandì e rese prosperi la città e lo stato e mantenne il potere per quasi quattro secoli.

I Gonzaga, validi capitani e condottieri di eserciti al servizio di volta in volta del Papato, dell'Impero, della Repubblica di San Marco, del ducato di Milano e di altri potenti, avevano la necessità di disporre di consistenti scorte di armi e armamenti. La mancanza sul loro territorio di grandi boschi e di miniere li obbligava a essere tributari di Milano e di Brescia, da sempre ricche di fonderie e officine dove decine di fabbri armaioli producevano quantità notevoli di eccellenti armi e armamenti.

Mantova cominciò a rifornirsi da questi vicini di prodotti finiti, di semi-lavorati, di materie prime che venivano trattate dai fabbri locali; ma cominciò anche a importare manodopera specializzata e già nel Quattrocento era diventata, dopo Brescia e Milano, un punto alto per la produzione armiera se non per la quantità per la qualità. Questo è stato affermato da importanti studiosi quali l'architetto Lionello Giorgio Boccia, che fu uno dei massimi esperti di armi e della loro storia. Egli fu direttore di musei e gallerie tra i quali lo Stibbert di Firenze e fu anche il conservatore delle armature del Santuario delle Grazie ora custodite nel Museo Diocesano.

I fabbri 'armaroli' tuttavia nel Quattrocento non avevano a Mantova una loro università o paratico ma facevano sempre parte della corporazione dei ferrari e parolari. Fu solo nel 1554 che, risultando a Mantova in attività ben 24 botteghe di spadari, il duca Guglielmo concesse che venisse costituita una loro corporazione con tanto di statuto, stendardo, cappella e quant'altro di pertinenza ma con l'obbligo, peraltro in uso da anni, di donare annualmente al principe uno spadone a due mani finito in argento. Negli inventari dell'armeria gonzaghesca ne troviamo elencati un buon numero (fig. 5).

Negli archivi gonzagheschi conservati presso l'Archivio di Stato di Mantova, si trova una abbondante documentazione relativa ad armi e armamenti, costituita da corrispondenza, relazioni, atti, elenchi, note varie dalle quali abbiamo tratto, a titolo d'esempio, un certo numero di notizie che riteniamo assai interessanti.

Si ha notizia nel 1336 di un certo Lippo ab Coraciis e del figlio Francesco che nel 1383 ne continua l'attività; mentre nel 1390 risulta operante in Mantova, con bottega in contrada del Falcone, un Gaspare da Mediolanum. Nel 1374 si parla in vari documenti di certo Ruberto o Roberto delle Corazze e nel libro dei mandati del 1416 risulta che Giovan Francesco Gonzaga, V capitano, abbia condonato a Giovan Robertus 'armarolo', tutti i debiti ordinando che facessero lo stesso anche gli altri creditori; nel 1434, sempre Gianfrancesco, ora I marchese, dona a Rubertino 'armarolus' una pezza aratoria.

Nel 1433 viene fabbricata a Mantova una spada da cerimonia per l'imperatore, ora conservata alla Waffensamlug di Vienna. Nel 1542 il marchese Lodovico chiama, dal campo di Maranello, Pietro da Milano, al suo servizio in Mantova, per una corazza da sistemare. Sempre a Mantova, nel 1477, viene forgiato uno stocco da una mano e mezza dono di Paola Gonzaga, figlia del marchese Lodovico, al marito Leonard von Gortz, (conte di Gorizia) per le nozze. L'arma è tuttora visibile nell'armaria di Dresda.

Nella prima metà del Quattrocento, chiamato dal marchese Gianfrancesco, Antonio Pisano, detto il Pisanello, realizza in Corte Vecchia gli affreschi del ciclo arturiano per la ricerca del Sacro Graal riproducendo le prime armature in stile gotico italiano.

Zoan Pietro da Milano, con bottega in città, nel 1477 fabbrica armature per il marchese e si lamenta per il ritardo dei pagamenti e nel 1493 Alfonso d'Este duca di Ferrara chiede al marchese di Mantova che gli presti il maestro per farsi alcune armature. Nel 1493 il marchese Francesco II concede a Zoan Pietro licenza per costruire «domunculam unam» fuori Porto, ora borgo Cittadella, per adibirla a officina con obbligo di precedenza per «delucidare, tergere, anettare gratuitamente armi ed armamenti specie in tempo di guerra», dei Gonzaga.

Dal 1478 al 1493 è molto attivo Micheletto delle Corazzine, 'Michele ab Coraciis' conosciuto oggi da molti studiosi della materia. Egli produce una gran quantità di armamenti, in parte donati da Francesco Gonzaga a persone importanti quali il Gran Turco, il duca di Urbino e altri. Una nota del 1483 riferisce che egli aveva fabbricato 400 corazzine e sempre nello stesso anno il cardinale Sigismondo Gonzaga chiese al marchese di far fare dal Micheletto o da maestro Enrico di Milano, alcune armature e un paio di schinieri per un torneo. Questo armaiolo doveva essere personaggio di qualche importanza se un certo Policarpo spadaro, per una lite avuta con un suo famiglio dovette fuggire a Verona e da qui scrisse al marchese per ottenere il permesso di tornare a Mantova. Inoltre nel 1493 il Micheletto in una propria lettera vanta un credito di 70 ducati d'oro.

Dal 1491 al 1498 numerosa corrispondenza ci fa conoscere Jacopo da Capua, operante in Mantova. Il 13 aprile 1493 egli scrive al marchese Francesco di una spada schiavona che sta terminando e che sarà la più bella mai fabbricata. Risulta da una lettera del primogenito del duca di Ferrara del 1499 che maestro Jacopo è morto, infatti il futuro signore di Ferrara chiede al Gonzaga la restituzione del denaro anticipato per una armatura commissionata all'armarolo.

Oltre agli artefici fabbricanti di armi, a Mantova operavano mercanti di tali manufatti. Di questo esiste una testimonianza tutt'ora ben visibile. Nell'attuale piazza delle Erbe vi è la bella casa costruita nel 1455 – come dice una lapide sotto il portico – dal mercante Giovanni Boniforte da Concorezzo (ora proprietà della famiglia Norsa). Sempre sotto il portico, soprastanti la porta d'ingresso e le vetrine, targhe marmoree raffigurano piatti, guanti, pettini, speroni, spade, daghe, pugnali etc. Un vero emporio di allora che Andrea da Schivenoglia chiamò «La bela botega» nella sua *Cronaca di Mantova*.¹

Ma evidentemente la produzione locale non era adeguata alle necessità dei signori di Mantova e del loro *entourage*. E anche in questa direzione, nell'Archivio di Stato, si trovano ampie testimonianze che confermano i rapporti dei Gonzaga con prestigiosi artefici lombardi.

Essi nella seconda metà del Quattrocento si rifornivano di armamenti dai fratelli da Merate, poi trasferitisi in Francia ove adottarono il nome Arbois; in seguito, soprattutto dai Negroni detti Missaglia, una dinastia di armaioli di origine brianzola operante a Milano dalla seconda metà del Trecento ai primi decenni del Cinquecento, con succursali in varie altre località.

Da quanto ci risulta, i rapporti tra i Gonzaga e questi grandi esponenti dell'arte 'armorara' risalgono alla prima metà del secolo XV. Da un atto del 17 luglio 1458, rogato dal notaio Giacomo da Breno in Milano risulta che i fratelli Francesco, Antonio, Ambrogio e Damiano Negroni figli del fu Tommaso Negroni detto Missaglia, abitanti in Milano, in Porta Romana, contrada di Santa Maria Bertrade, delegano, di fronte a tre testimoni, il sacerdote Bartolomeo da Paderno, persona in contatto con i signori di Mantova, a riscuotere dal marchese Lodovico o dai suoi eredi un

¹ A. SCHIVENOGLIA, *Cronaca di Mantova dal 1445 al 1484 trascritta ed annotata da Carlo d'Arco*, Milano, Francesco Colombo, 1857 («Cronisti e documenti storici lombardi inediti», II); cfr inoltre M. PALVARINI GOBIO CASALI, *La casa di Boniforte da Concorezzo, una preziosa architettura del Quattrocento mantovano*; R. SIGNORINI, *Marmi della Casa del Mercante*, «Civiltà Mantovana»; V. POSIO, *Un emporio del XV secolo dai panni alle armi*, «La Reggia».

credito del padre, morto nel 1452, per forniture di armi fatte al marchese Gian Francesco, morto nel 1444. Doveva trattarsi di una fornitura molto importante sia per qualità che per quantità se dopo anni si ricorreva a una procedura così complessa.

Riteniamo che la cosa si sia comunque risolta perché i rapporti tra i Gonzaga e i Missaglia continuarono, essi in seguito furono investiti del titolo comitale (sappiamo che un Antonio Negroni, conte di Ello – esatta località della loro origine – fu, nella prima metà dell'Ottocento, colonnello comandante il XIV reggimento Lombardia della gendarmeria austriaca). Tra le sei armature composite in stile gotico italiano, ora al Museo Diocesano Francesco Gonzaga, numerose pezzi portano il marchio dei Missaglia e risultano prodotte ben dopo il 1450.

Sappiamo anche, da una buona documentazione d'archivio, che un Bernardino Missaglia fu al servizio dei Gonzaga per alcuni decenni e che in qualità di superiore della armeria marchionale si recò pure ad Augusta in Baviera per pagare e ritirare armature realizzate dai prestigiosissimi armaioli Helmshmit, fornitori di re e imperatori. Nel 1511 il Bernardino redasse un elenco di armamenti per il piccolo Federico, futuro primo duca di Mantova, tra i quali risulta una «bela spadona alla todesca la lama fu fatta nel 1412». Ciò conferma che già allora, nelle grandi famiglie, vi era la tradizione di far montare la lama della spada nel fornimento dell'epoca, dal padre al figlio. In epoca più recente erano chiamate anche lame di famiglia.

Per quanto riguarda le citate sei armature in stile gotico italiano del Museo Diocesano (fig. 6), rinvenute negli anni Trenta del Novecento nelle nicchie dell'impalcato nel Santuario della Beata Vergine delle Grazie, possiamo oggi dire con una certa sicurezza che queste appartennero al marchese Francesco II. Ciò risulta assai chiaro da quanto scritto nell'inventario dell'armeria gonzaghesca, redatto il 21 gennaio 1542 dal superiore (conservatore) maestro Caremolo da Modrone con rogito del notaio di Corte Stivini. La prima voce dell'inventario recita: «Primo; sei armature da homo d'arme parte adorate per fillo et il resto piane quale erano della Buona Memoria de ill.mo Sr Francesco q. marchese de Mantua de la quale ha fatto intrata ne lo monte d'larmaria».

Si tratta indubbiamente di quelle sei armature composite del santuario che furono date al frate Francesco da Acquanegra e ai suoi confratelli quando stavano completando la ristrutturazione dell'interno con l'impalcato e le nicchie. Recano infatti, come ho accennato prima, su varie pezze i marchi dei Missaglia e di altri armaioli lombardi.

Ed è probabile che una di queste sia stata indossata da Francesco II alla battaglia di Fornovo sul Taro il 6 luglio 1495 e un'altra per posare per

Andrea Mantegna nella tela de *La Mandonna della Vittoria* (fig. 7), trafugata nel 1797 da Napoleone Buonaparte e ora al Louvre di Parigi.

La conquista da parte dei Turchi di Costantinopoli nel 1453, proprio per l'utilizzo di enormi bombarde suonò subito come un allarme per l'Occidente dove, sino a quel momento, dalla sua invenzione alla polvere da sparo non si era data soverchia importanza. Questo tipo di propellente era stato utilizzato prevalentemente per fuochi di allegrezza e poco usato per schioppi e bombardelle.

Specie in Francia si cominciò a curare meglio la produzione di polvere da sparo o polvere nera, raffinandola al massimo sì da renderla più potente. Si fabbricarono nuovi tipi di artiglierie e anche nel campo dell'edilizia militare si provvide alla ristrutturazione delle difese statiche esistenti e a crearne di nuove secondo criteri più avanzati.

Nella sua calata in Italia verso il regno di Napoli nel 1494, Carlo VIII re di Francia utilizzò per la prima volta artiglierie ippotrinate che suscitarono grandi meraviglie nei cronisti del tempo. Purtroppo per lui, questi cannoni di nuovo tipo non poterono essere adoperati nella storica battaglia di Fornovo sul Taro, ove tanto onore si fece Francesco Gonzaga, comandante in capo dell'esercito della Lega Italica, perchè l'abbondante pioggia che imperversò per tutta la giornata bagnò le scorte della polvere da sparo e quindi le armi da fuoco non poterono essere usate.

Per questo Fornovo fu una delle ultime battaglie combattute secondo gli schemi medioevali con la preponderanza delle armi bianche sia per la difesa sia per l'offesa.

L'uso sempre più massiccio delle armi da fuoco creò nuovi sistemi di combattimento e l'armatura da 'homo d'arme' iniziò progressivamente il suo declino come difesa del combattente, divenendo sempre più un abbigliamento da parata e da pompa seppure usata anche nei caroselli, nelle giostre e nei tornei (fig. 8).

E proprio Mantova fu uno dei centri ove nacque la nuova tipologia di armatura da pompa e da parata detta anche 'all'antica', 'all'eroica' o 'alla romana', realizzata a sbalzo e cesello, incisa con svariati motivi – soprattutto di carattere mitologico – brunita, dorata che specie nella seconda metà del secolo XVI, fece di Milano la capitale di questa nuova produzione sempre più ricca.

A Mantova, a partire dal 1520 fu attivissimo il maestro 'armoraro' Caremolo da Modrone, armaiolo di fiducia del duca Federico (fig. 9). Egli ebbe la cittadinanza mantovana e qui ottenne ricchi compensi e la gestione di appalti. Ebbe casa e bottega in città, nella contrada del Liocorno, dietro Sant'Andrea, e officina con molino su di un corso d'acqua tributario del lago Superiore (pare fosse il Parcarello).

Caremolo da Modrone confezionò armature non solo per i signori di Mantova e per i loro cortigiani di maggior livello ma anche per personaggi di primissimo piano talvolta d'oltralpe. Tra le più note armature che il Caremolo fabbricò sono 'la de Palmas' e 'la de Tunes', portate in Spagna nel 1532 dallo stesso armaiolo all'imperatore Carlo V, dono del duca Federico e ora nell'armeria reale di Madrid (fig. 10). L'Imperatore, noto intenditore di armi ed armamenti, apprezzò moltissimo i donativi e, in due lettere autografe, conservate nell'Archivio di Stato di Mantova, archivio Gonzaga, ringraziò calorosamente il donatore aggiungendo espressioni laudative per 'l'armerò'.

Per Carlo V il da Modrone, fabbricò anche due rotelle – scudi rotondi in acciaio sbalzato, cesellato e dorato – entrambe si trovano nella citata armeria reale, una delle quali, detta del 'plus ultra', esalta la grandezza dell'imperatore sul cui impero non tramontava mai il sole e sembrerebbe realizzata su cartone di Giulio Romano (fig. 11).

Questo eccelso armaiolo fu anche, come si è accennato, superiore dell'armeria gonzaghese e venne a mancare nel 1542 poco meno di due anni dopo la morte del suo padrone Federico. Dal suo testamento, anch'esso conservato nell'Archivio Gonzaga, si può avere un'idea dell'ingente patrimonio accumulato in una vita di lavoro: proprietà immobiliari, fondi agricoli, scorte di armi etc.

Alcune delle armature da lui realizzate, come quella del conte di Bozzolo, sono conservate nell'armeria di Vienna, assieme ad alcune fatte alla sua maniera dai suoi allievi.

Altro mantovano che va ricordato è il pittore Filippo Orsoni, personaggio assai importante nel settore delle armi, vissuto nella metà del Cinquecento, del quale non si hanno notizie di archivio tranne una nota circa l'acquisto di un terreno. Resta però un suo importantissimo album manoscritto nel quale si definisce «pittore mantovano» datato 1554 che in seconda pagina di copertina si apre con una bella panoramica di Mantova vista a vol d'uccello dalla attuale piazza delle Erbe. Nell'album sono riportati 314 splendidi disegni a penna di spade, elmi, bardature, testiere da cavallo, con relative didascalie. Questo album manoscritto più che prezioso è conservato nel Victoria and Albert Museum di Londra (figg. 12-13).

Presso il Museo Diocesano di Mantova è pure visibile un'armatura da usare a cavallo realizzata, pare, da un armaiolo mantovano, peraltro non identificato. E' databile alla fine del Cinquecento - inizi Seicento, è brunita e reca tracce di doratura originale. Nel Museo Poldi Pezzoli di Milano è custodito un elmo chiuso, molto bello, appartenuto a Vincenzo Gonzaga IV duca di Mantova che faceva parte di una armatura, ora perduta, realizzata da uno dei più prestigiosi armaioli cinquecenteschi mila-

nesi, Pompeo dalla Chiesa. Documenti d'archivio danno conferma di questo lavoro.

Purtroppo, mentre dalle più volte citate documentazioni d'archivio risulta essere stata realizzata a Mantova una notevole quantità di armi ed armamenti, pochissime pezzi sono giunti sino ai giorni nostri.

Ben poco si trova nella Waffensamlug di Vienna, qualcosa a Madrid, parti diverse a San Pietroburgo, Londra e New York e anche in qualche museo minore o collezione privata.

La maggiore dispersione della pur ricca armeria gonzaghesca della quale, l'ultimo inventario che conosciamo anch'esso presso l'Archivio di Stato di Mantova, è del 1604, avvenne con il sacco del 1630 al quale si aggiunse la sinecura dei governi austriaco e per breve tempo anche francese, ai quali ben poco interessata al passato di Mantova.



Fig. 1. La bottega del fabbro.

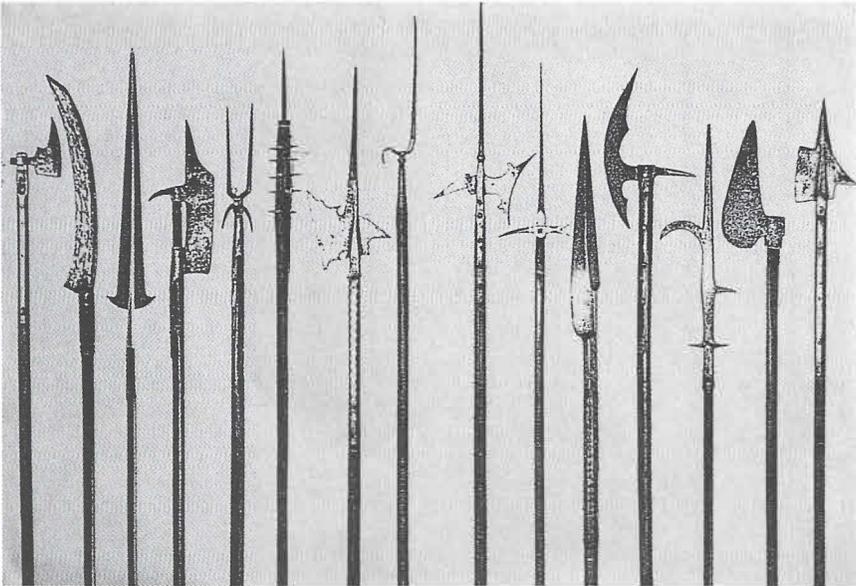


Fig. 2. Armi in asta di origine contadina e venatoria, XV-XVI sec.



Fig. 3. Punte di freccia, di lancia, di spiedo, ferro di scure, Alto Medioevo.

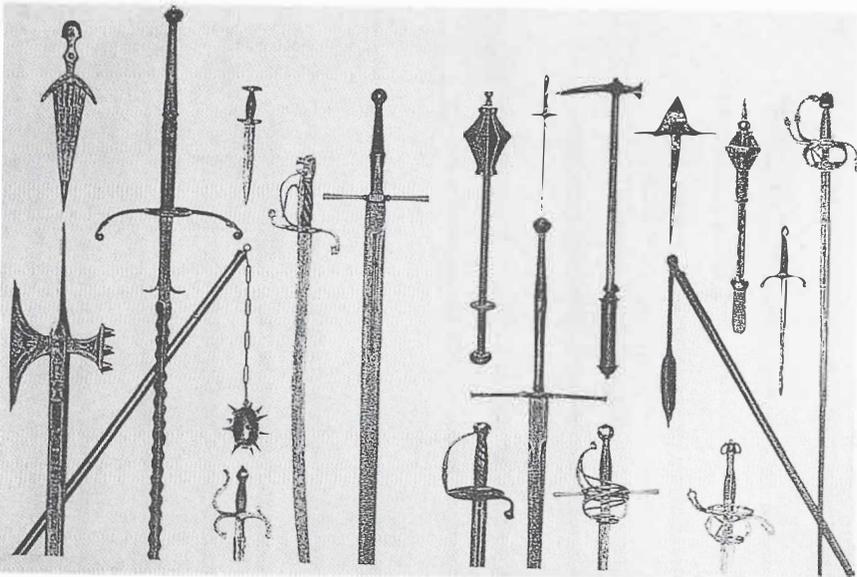


Fig. 4. Armi bianche corte, spade, daghe e da botta: mazza e martello d'arme, XV-XVI sec.

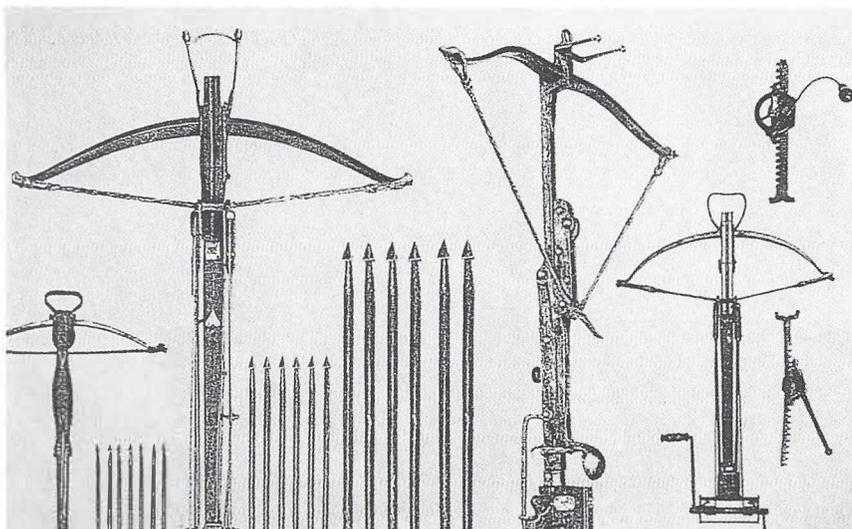


Fig. 5. Armi da lancio, balestre, XV-XVI sec.



Fig. 6. Mantova, Museo Diocesano Francesco Gonzaga, armatura da guerra in stile gotico italiano, XV sec.



Fig. 7. Ritratto di Francesco II Gonzaga (da ANDREA MANTEGNA, *Madonna della Vittoria*, 1496, Parigi, Museo del Louvre).

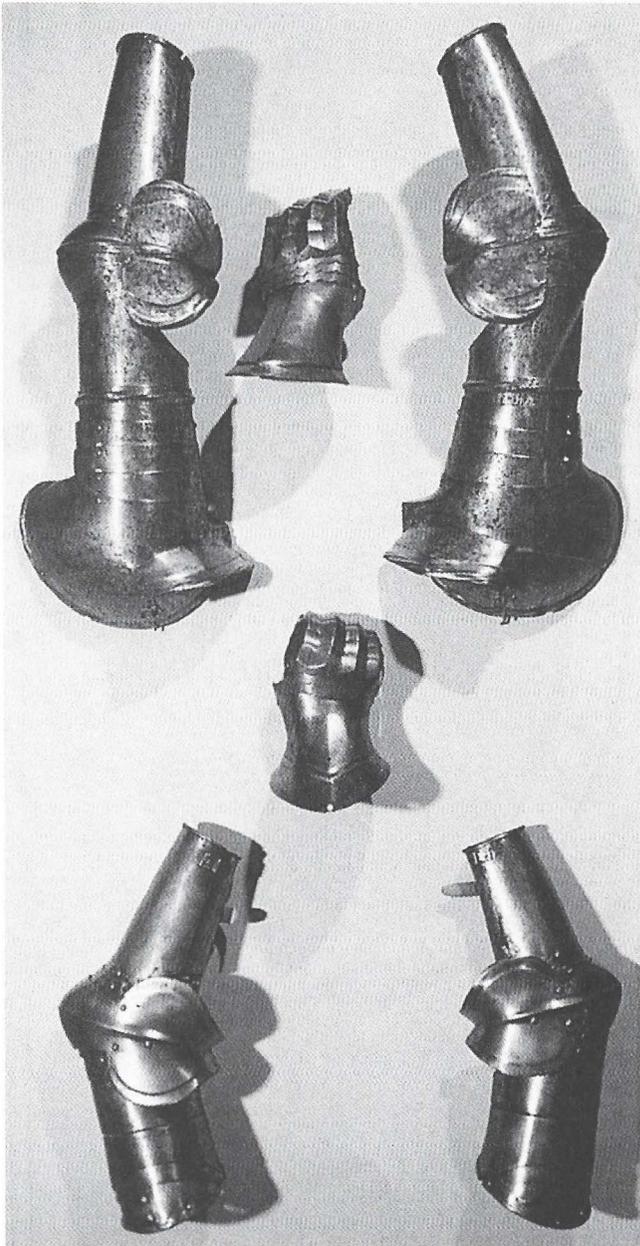


Fig. 8. Mantova, Museo Diocesano Francesco Gonzaga, pezzi difensivi per braccia e mani, XV sec.



Fig. 9. Federico II Gonzaga.



Fig. 10. Madrid, Armeria Reale, CAREMOLO DA MODRONE, armatura da pompa donata a Carlo V imperatore, 1503 ca.



Fig. 11. CAREMOLO DA MODRONE (attr.), rotella detta del *plusultra* donata a Carlo V imperatore, 1505 ca.



Fig. 12. Londra, Victoria & Albert Museum, *Veduta di Mantova* dal libro di disegni di armi e armamenti di Filippo Orsoni pittore mantovano, 1550 ca.

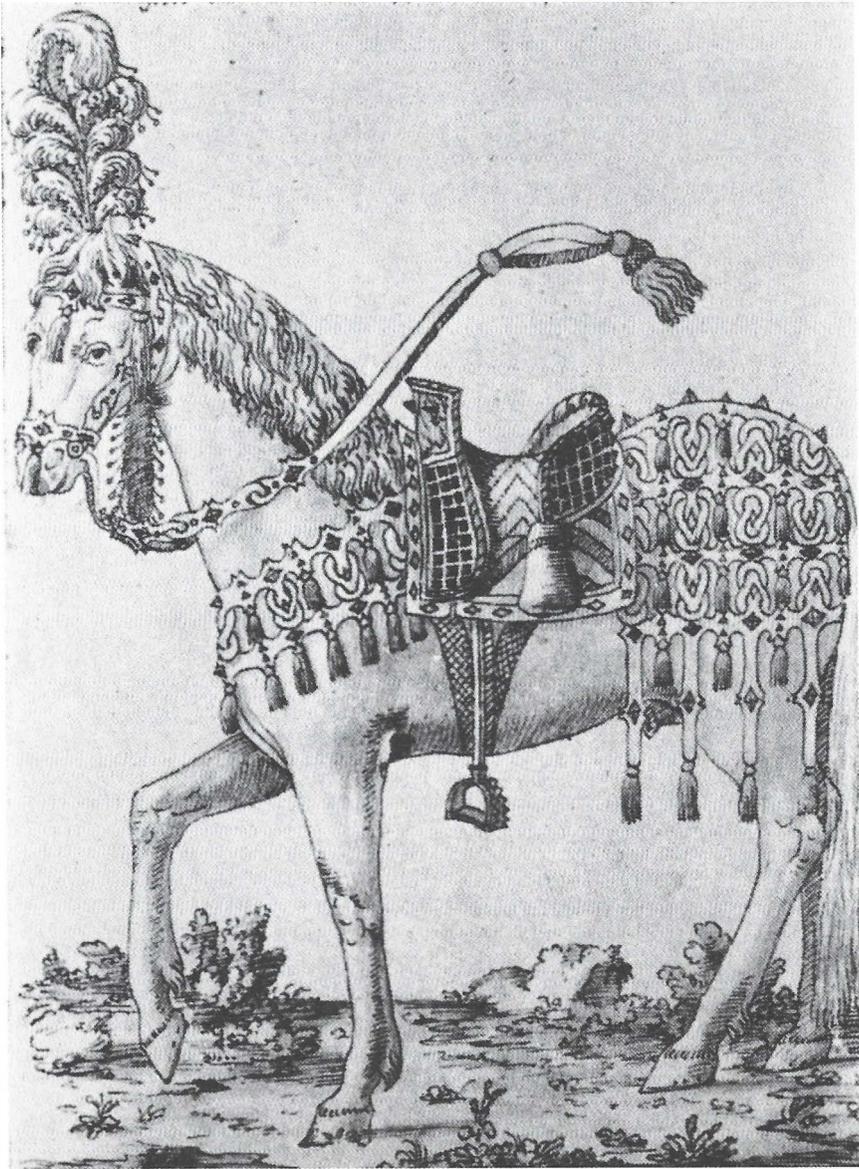


Fig. 13. Londra, Victoria & Albert Museum, barda per cavallo dal libro di disegni di Filippo Orsoni pittore mantovano, 1550 ca.

STEFANO L'OCCASO

IMPRONTE DI MICHELANGELO
NELLA MANTOVA DELLA CONTRORIFORMA

I.

Cesare Campana traccia un profilo biografico sintetico ma esauriente di Sigismondo Cauzzi Gonzaga nel 1590, quando questi è ancora in vita. I Cauzzi ottengono l'onore di fregiarsi anche del cognome Gonzaga ai primi del Cinquecento, quando Gianmaria sventa una congiura ai danni di Francesco II Gonzaga, quarto marchese di Mantova.

Sigismondo [che di Gianmaria è nipote] fu nella sua gioventù Colonnello di fanteria per lo Rè di Spagna, così nella guerra di Piemonte, come di Parma, et acquistovvi molto honore; fece anco chiaro il suo valore, nelle guerre di Corsica, e di Sardegna, et nell'armata della Santissima Lega, contra il Turco l'anno 1571. riportò lode di strenuo Capitano; essendo Colonnello di due mila fanti Italiani, andò con Beltramo della Queva all'espugnation del Finale, su'l Genovese, et acquistollo à nome del Rè di Spagna, benché il governo principale di quell'impresa avesse Beltramo, per esser nepote del Governator di Milano; ma egli era giovanetto di niuna sperienza, et il tutto s'eseguiva secondo il Consiglio del Gonzaga. Fu parimente di grand'utilità a' nobili di Genova, ne' tumulti di quella Republica, se ben giamai non si venne à notabil fattione con l'armi, essendo prima composte le cose dell'autorità de' Principi Christiani. Aggravato poi Sigismondo dall'età, ritrossi à Mantova per riposarsi degnamente doppò tante honorate fatiche, ritenendo tuttavia il carico di Colonnello, concedutogli dal Rè Catholico, di cui è stato honorato, e remunerato larghissimamente, secondo la grandezza di quella Maestà, et conforme a' meriti di tanto Capitano.

Hebbe egli prima per consorte Theodora nata del Conte Lodovico Rangone, Signor di Roccabianca, e di essa generò una femina, et un maschio; tolse poi Renea Estense, figliuola d'Alfonsino Signor di Castelnovo, e cugino del Duca Alfonso Secondo, la quale gli partorì altri tre figliuoli.¹

Di cuore ringrazio: Giovanni Agosti, Renato Berzaghi, Vera Bugatti, Laura Di Vincenzo, Elisabetta Sambo. Un grazie anche a mio papà Girolamo, che immagino più pensieroso del santo omonimo mentre paga le foto che servono a illustrare questo lavoro, e a Elena.

¹ C. CAMPANA, *Arbori delle famiglie le quali hanno signoreggiato con diversi titoli in Mantova*, Mantova, Osanna, 1590, p. 77.

L'8 novembre 1595 Sigismondo fa testamento, cui aggiunge un codicillo il 14 settembre 1596; col primo dei due strumenti chiede d'essere sepolto nella cappella di San Longino in Sant'Andrea «et in sepulcro vel monumento in medio dictae capellae nuper constructo sumptibus et de mandato predicti domini testatoris», ordina che il suo corpo sia vestito dell'abito della Società di Santa Croce, cioè in nero con una croce rossa; lascia a padre Sigismondo, lettore dell'ordine domenicano, «un Crucifisso dipinto sul quadro qual è nella camera di lui signor testatore sopra al cornisotto», e nomina suo erede universale il figlio Francesco.² Alla sua morte, nel 1596, viene redatto un inventario dei beni in cui figurano svariati oggetti d'arte: numerosi ritratti di familiari e di regnanti e alcuni dipinti religiosi o moraleggianti (come «Un Santo Michael piccolo del re di Franza», «Un quadro di Christo in cielo venetiano» o «Un quadro una morte intitolato Speculum vitae grande a uoglio, incornisato di noce»). L'unico dipinto attribuito emerge con prepotenza: si tratta di «Un Santo Hieronimo all'heremo grande con cornici adorate et coperto di cendale di mano di Michel Angelo».³

Quanto l'attribuzione possa essere attendibile, è difficile a dirsi e non c'è da sperare troppo che un tale dipinto di mano del Buonarroti sia stato realmente a Mantova nel tardo Cinquecento, nonostante Sigismondo Cauzzi Gonzaga fosse un uomo importante, e per quanto alcune opere del maestro, un marmo e alcuni disegni, siano realmente transitate nella città padana.⁴

² Archivio di Stato di Mantova (d'ora in poi ASMn), Archivio notarile, notaio Arsenio Dall'Oglio, rispettivamente nelle buste 3957 e 3957 bis, alle date citate.

³ ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1596, cc. 1519r-1529v:1519v; nella versione che si legge in ASMn, Archivio notarile, notaio Arsenio Dall'Oglio, b. 3957 bis, 9 novembre 1596 (ma l'inventario è steso il 10 ottobre), c. 2v, è scritto: «Un Sancto Hieronimo al'eremo grande con cornici adorati e coperto di cendale di mano di Michel' Angelo».

⁴ Tra essi il disperso *Cupido* marmoreo che fu di Isabella d'Este, alcuni disegni di o da Michelangelo documentati nella raccolta del cardinal Ercole Gonzaga (C.M. BROWN, *Paintings in the Collection of Cardinal Ercole Gonzaga: After Michelangelo's Vittoria Colonna Drawings and by Bronzino, Giulio Romano, Fermo Ghisoni, Parmigianino, Sofonisba Anguissola, Titian and Tintoretto*, in *Giulio Romano*, Atti del convegno internazionale di studi, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 1991, pp. 203-226) e il disegno con la *Pietà* passato dal cardinale a Fermo Ghisoni, che si vuole identificare nel foglio del Boston Stewart Gardner Museum (R. TAMALIO, *L'ambasciatore Ferrante Guisone, l'inventario dei beni artistici di Fermo Ghisoni e un disegno inedito di Michelangelo*, «Civiltà Mantovana», 115, marzo 2003, pp. 43-52. Ma si veda anche quanto scritto da M. BIANCO, V. ROMANI, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di P. Ragionieri, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 145-164:154, e G. AGOSTI, *Su Mantegna. I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 260 nota 102). Nel 1595, da Roma, Fabio Orsino invia a Vincenzo I Gonzaga «una pezza di mano di Michelangelo» che pare possedesse da circa 14 anni: A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra*, Milano, Cogliati, 1913, p. 107. B. FURLOTTI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, p. 49 sgg. e p. 248, doc. 252. Tre cartoni della battaglia di

Conosco due diverse versioni del Buonarroti di quel soggetto. Il primo *San Girolamo* è un disegno giovanile, databile al 1506 circa e conservato al Louvre, ma si ignora se questo progetto sia mai stato realizzato.⁵ L'artista affronta lo stesso tema anche in una fase assai più tarda della sua attività; negli anni Cinquanta realizza un disegno che Marcello Venusti traduce in pittura: progetto e dipinto sembrano perduti ma ne rimane memoria in un disegno del Boymans-Van Beuningen Museum di Rotterdam e in un'incisione di Sebastiano «a Regibus», che offre inoltre un termine *ante quem* del 1557 per la composizione michelangeloese.⁶ Non vi è però alcun elemento a sostegno dell'ipotesi, suggestiva ma poco probabile, che il dipinto Cauzzi Gonzaga fosse legato a una delle due invenzioni.

Quanto a dipinti con *San Girolamo* anticamente attribuiti a Michelangelo, vale la pena segnalare due diversi casi. Appena dopo la metà del Seicento, l'inglese Richard Symonds prende nota di alcune pitture esistenti in patria e segnala tra l'altro molti quadri provenienti dalle collezioni dei Gonzaga: tra questi è con ogni probabilità da annoverare un «St Jerome whole body sitting in a cave leaning on a Rock, a lyon by him, and is bound about cords and almost naked. Some say by M. Angelo. Tis upon board. I believe it to be by Giulio Romano».⁷ Il dipinto, su tavola, all'epoca è «Of the Kings at one Harisons, ye Kings Embroyderer near ye Thames at a wharfe neare Landsel house» e credo possa corrispondere a una precisa voce dell'elenco dei beni gonzagheschi del 1626-1627: «Un quadro con sopra un san Geronimo che a sedere sta contemplando, con la cornice, di mano di Giulio Romano, stimato scuti 100, lire 600» acquisito da Vincenzo Gonzaga e attualmente disperso.⁸

Cascina furono degli Strozzi e sono ricordati nel Cinquecento a Mantova: nel 1575 Francesco I de' Medici non riesce ad acquistarli (G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, II, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, p. 271), e due di essi finiscono a Torino, nelle raccolte sabaude, dove vanno perduti in un incendio nel 1659 (G. AGOSTI, *Una presentazione per «Le collezioni di Carlo Emanuele I»*, «Studi Piemontesi», XXV, 1, marzo 1996, pp. 133-144:137; ID., *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, p. 6 nota 16); il terzo – «un cartone rappresentante un gruppo di putti a chiaro-scuro» – pare sia rimasto a Begozzo di Palidano, nella Bassa mantovana, dove è notato ancora nel 1857 (L. LINGIARDI, *Le Mie Memorie, ispiratemi come rimedio per fuggir l'ozio e sedativo contro i miei mali nervosi*, Pavia, Torchio de' Ricci, 1983, pp. 77-78).

⁵ Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 705. Si veda P. JOANNIDES, avec la collaboration de V. GOARIN et C. SCHECK, *Inventaire général des dessins italiens*, VI, *Michel-Ange: élèves et copistes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 117, n. 18.

⁶ CH. DE TOLNAY, *Michelangelo*, V, *The Final Period*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 216, n. 238.

⁷ M. BEAL, *A Study of Richard Symonds. His Italian Notebooks and their Relevance to Seventeenth-Century Painting Techniques*, New York-London, Garland, 1984, p. 300.

⁸ R. MORSELLI, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Milano, Silvana,

Per quanto ne sappia, esiste solo un *San Girolamo* su tela che a metà Ottocento, quando era nella collezione del cardinale Fesch, portava un'attribuzione al Buonarroti; il dipinto giungerà poco dopo nella National Gallery di Dublino ma è palesemente di altra mano:⁹ mi sembra plausibile che si sia voluta cogliere in questa tela un'ispirazione al *Mosé* di San Pietro in Vincoli che può aver pesato sull'antica attribuzione (fig. 1).

Ritengo che la tela irlandese si possa attribuire a Bartolomeo Passerotti, interprete di un michelangiolismo accademico spesso fuso in maniera assai peculiare con una briosa pennellata e con acuti spunti di naturalismo: la pesante e ipertrofica anatomia del santo contrasta con la testa canuta e con la resa piuttosto vivace della natura circostante. Il leone è identico a quello che compare nella tela della Pinacoteca Capitolina (lo *Sposalizio della Vergine*) iniziata dal Francia e terminata dal Passerotti;¹⁰ se è veritiero il detto *ex ungue leonem* anche la nostra tela deve spettare a Bartolomeo, il quale usava 'firmare' le sue opere con un passero: nel *San Girolamo* l'uccellino è visibile poco sotto il teschio, sulla sinistra, a sostegno della mia attribuzione.¹¹ Inoltre, sembra da collegarsi al dipinto uno studio di nudo disegnato a penna su carta, anticamente attribuito a Michelangelo e ora al bolognese, conservato al Louvre, dove si trova anche un secondo foglio – anch'esso attribuito al Passerotti – con uno studio della testa del *Mosé* di San Pietro in Vincoli.¹²

Tornando al dipinto di Sigismondo Cauzzi Gonzaga, devo notare che nell'inventario datato 1614 dei beni del figlio ed erede universale di Sigismondo, Francesco, il dipinto già non compare più: evidentemente è stato

2000, p. 268 n. 670 (ma anche p. 154). Giulio Romano tratta senz'altro questa iconografia in una composizione della quale conosco due versioni: il disegno F 269 INF 16 dell'Ambrosiana e il 10264 del Cabinet des Dessins del Louvre.

⁹ M. WYNNE, *Fesch paintings in the National Gallery of Ireland*, «Gazette des Beaux Arts», LXXXIX, 1296, janvier 1977, pp. 1-8:2. La tela (inv. 1892) misura cm 183x133.

¹⁰ Si veda S. GUARINO, scheda 110, in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo Generale*, a cura di S. Guarino, P. Masini, Milano, Electa, 2006, p. 252.

¹¹ Sul Passerotti rimando a: A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592). Catalogo generale*, Rimini, Luisè, 1990; per i rapporti dell'artista con Michelangelo si veda: EAD., *Bartolomeo Passerotti, il culto di Michelangelo e l'anatomia nell'età di Ulisse Aldrovandi*, in *Rappresentare il corpo: Arte e Anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, a cura di G. Olmi, Bologna, Bononia University Press, 2004, pp. 151-163. Avendo segnalato la mia attribuzione al museo irlandese, Sergio Benedetti, conservatore nella National Gallery, mi ha cortesemente informato di essere giunto indipendentemente allo stesso risultato e di aver consegnato un articolo per la rivista «Paragone».

¹² Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, invv. nn. 8478 e 8493. Se non erro, al Passerotti o comunque al suo ambito vanno restituiti due fogli del Victoria and Albert Museum di Londra (invv. E.634-1922 e 635-1922), già ritenuti mantovani.

alienato per motivi a me ignoti.¹³ L'opera potrebbe anche essere passata ai Gonzaga del ramo dominante, ma nessuna voce nell'elenco del 1626-1627 dei beni gonzagheschi incoraggia questa pista, se non quella che – come si è visto – descrive un *San Girolamo* di Giulio Romano. In seguito, l'inventario dei beni del fu Carlo II Gonzaga-Nevers del 1665 include tra i dipinti di questo soggetto «Un altro quadro con cornici adorate con San Gieronimo di maniera di Mocciano», il quale sarebbe, per il Meroni, Girolamo Moccetto, ma che è ben più verosimilmente Girolamo Muziano (1528-1592), un artista per il quale era possibile una confusione col Buonarroti.¹⁴

La presenza di un suo *San Girolamo* non è improbabile nelle collezioni dell'epoca: in una anonima «Vita» dell'artista, composta tra il 1584 e il 1585, si legge che egli «Fece più quadri di diverse maniere, et massime San Girolamo, portati in paesi diversi del mondo».¹⁵ Uno si trova al principio del Seicento a Bologna, in casa di Carlo Fantuzzi;¹⁶ nel 1618 il cardinale Alessandro d'Este possiede «Un Paese con S. Giermo di Mutiano, cornizze dorate»;¹⁷ più d'un esemplare è nelle collezioni Mattei, a Roma;¹⁸ un altro è menzionato nell'inventario dei beni di Giovanni Francesco Negri del 1689, sempre a Bologna;¹⁹ anche nelle collezioni di Cristina di Svezia ne viene descritto uno.²⁰ Un quadro «in tela da Imperatore rapp.te S. Girolamo Copia del Muziano» è nel 1743 tra i beni del defun-

¹³ Cfr. ASMn, Archivio notarile, notaio Camillo Amigoni, b. 1320 bis, 1° dicembre 1614. Questo documento è ora in larga parte pubblicato da A. FERRARI, *Il Palazzo di Prada. Il palazzo di campagna di Isabella Boschetti*, «Postumia», 17/3, 2006, pp. 137-161.

¹⁴ *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura. Raccolte di quadri a Mantova nel Sei-Settecento*, IV, a cura di U. Meroni, Monzambano, Edizioni per le fonti di storia della pittura, 1976, p. 41. Si veda ASMn, Archivio Gonzaga, b. 331, c. 198r (3r).

¹⁵ U. PROCACCI, *Una "Vita" inedita del Muziano*, «Arte Veneta», 1954, pp. 242-264:251.

¹⁶ R. VARESE, *Una guida inedita del Seicento bolognese*, 3, «Critica d'arte», XVI, 108, 1969, pp. 23-34:25; F. CAVAZZONI, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1999, p. 58.

¹⁷ C. CREMONINI, *Le raccolte d'arte del cardinale Alessandro d'Este. Vicende collezionistiche tra Modena e Roma*, in *Sovrane Passioni. Studi sul collezionismo estense*, a cura di J. Bentini, Milano, Federico Motta, 1998, pp. 92-137:116.

¹⁸ F. CAPPELLETTI, L. TESTA, *Il trattenimento di Virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, prefazione di M. Calvesi, Roma, Argos, 1994, ad indicem.

¹⁹ R. MORSELLI, *Collezioni e quadre nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, a cura di A. Cera Sones, Los Angeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1998, p. 360 n. 234.

²⁰ Per la collezione di Cristina di Svezia (inventario del 1689 circa): G. CAMPORI, *Raccolta di Cataloghi e Inventari inediti*, Modena, Vincenzi, 1870, p. 345 («Un quadro di S. Girolamo in atto penitente e devoto guarda un Cristo Crocefisso, in un paese di mano di Muziano, in tela in piedi alta p.^{mi} quattro e larga p.^{mi} tre e un terzo»).

to cardinal Pietro Ottoboni.²¹ Due dipinti dello stesso soggetto, uno del Muziano e un altro a lui attribuito, transitano verso la fine del Settecento sul mercato antiquario parigino.²²

Tra le versioni del tema attribuite al maestro di Acquafredda, spicca senz'altro quella della Pinacoteca Nazionale di Bologna, che raffigura il santo con le gambe accavallate e le mani pateticamente giunte in preghiera e che viene anche incisa nel 1573 da Cornelis Cort (figg. 2-3). La tela bolognese (cm 263x182), dipinta verso il 1570, proviene dalla locale chiesa di San Giorgio in Poggiale, cui forse non giunge prima del 1589, ed entra in Pinacoteca nel 1797. Tra il dipinto e l'incisione vi sono alcune differenze: in questa il fondo è quasi tutto occupato da una vegetazione selvaggia che connota l'eremo del santo dalmata, cui la camicia arriva sin quasi a coprire i gomiti, mentre in quello la veste è lacera e lascia scoperte le spalle, e dietro la testa del santo si vede un lembo di cielo nuvoloso e tinto di rosso.²³ Ai suoi piedi è inoltre accovacciato il leone che invece nell'incisione si trova in secondo piano e accompagnato da un altro felino. Del dipinto esiste anche un disegno preparatorio, al Louvre;²⁴ nell'opera di Muziano l'idea compositiva ritorna, variata, anche in un dise-

²¹ E.J. OLSZEWSKI, *The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York, Lang, 2004, p. 124 n. 453.

²² Un «St. Jérôme en prière» del Muziano e un «St. Jérôme dans le désert» attribuito a furono venduti rispettivamente da Bellanger il 21 marzo 1791 e da Julienne il 30 marzo 1767: D. WILDENSTEIN, J. ADHÉMAR, *Les tableaux italiens dans les catalogues de ventes parisiennes du XVIII^e siècle*, «Gazette des beaux arts», CXXIV, 1362-1363, juillet-août 1982, pp. 1-48:36.

²³ U. DA COMO, *Girolamo Muziano, 1528-1592. Note e documenti*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1930, p. 205; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana. La pittura del Cinquecento*, vol. IX, parte VII, Milano, Hoepli, 1934, p. 440; C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna: 1686*, a cura di A. Emiliani, Bologna, ALFA, 1969, p. 78; J. J. MARCIARI, *Girolamo Muziano and Art in Rome, circa 1550-1600*, Ph.D. dissertation, Yale University, 2000, p. 474; P. TOSINI, scheda 235, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini-G. P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 357-359. Nell'opera del Muziano il tema trova anche ulteriori soluzioni. Nella Galleria Nazionale di Parma si trova una tela di identico soggetto riferitagli in S. MELONI TRKULJA, scheda 303, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, F.M. Ricci, 1998, p. 149, che tuttavia per G. CIRILLO, *Dipinti e disegni inediti del Cinquecento parmense a proposito del nuovo catalogo della Galleria Nazionale, seconda parte*, «Parma per l'Arte», V-VI, 2, 1999 - 1/2, 2000, pp. 7-42:13, è «decisamente una cosa veneta, in prossimità di Andrea Vicentino».

²⁴ Sul disegno inv. 20215 (*Studio per san Girolamo*) del Cabinet des Dessins del Louvre: M. JAFFÉ, *Rubens en de leeuwenkuil*, «Bulletin van het Rijksmuseum», III, 3, 1955, pp. 59-67; ID., *Rubens as a Collector of Drawings*, «Master Drawings», II, 4, 1964, pp. 383-397:385; J. J. MARCIARI, *op. cit.*, pp. 211-212; Rubens ne adoperò lo schema per il *Daniele nella fossa dei leoni* della National Gallery di Washington, da cui deriva anche la variante dello stesso soggetto, di bottega, presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 1695).

gno del Gabinetto Nazionale di Roma rappresentante un *Gruppo di Apostoli*,²⁵ oltre che in alcune copie recentemente elencate dalla Tosini.²⁶

Nella chiesa mantovana di San Barnaba si conserva un obliato *San Girolamo* analogo per impostazione a quello di Bologna, di formato minore ma con dimensioni identiche a quello bolognese nella figura, col risultato di una composizione meno ariosa e più concentrata sul santo.²⁷ Il dipinto è in uno stato di conservazione modesto e sarebbe necessario un intervento di restauro per poter accertare se è un autografo del Muziano o una copia. Tuttavia, vale la pena notare che il *San Girolamo* mantovano non può derivare dall'incisione del Cort, poiché qui manca il leone accucciato ai piedi del santo, che invece compare nelle due tele, bolognese e mantovana. Tra queste vi sono alcune differenze: alcuni particolari compositivi (nello sviluppo ed estensione dei panneggi, soprattutto), la diversa tavolozza, più 'veneziana' nella tela mantovana, e il modellato, più definito e plastico nella tela felsinea. La tela di San Barnaba, per certi versi più scarna ma di grande intensità nel volto del Dottore della Chiesa – gli occhi arrossati per il troppo vegliare, pregare e leggere – potrebbe anche essere una replica autografa. Non sappiamo se essa sia stata dipinta in origine per San Barnaba, dove si trova con certezza solo alla metà del Novecento;²⁸ potrebbe esservi giunta dalla sussidiaria San Sebastiano, in cui alla metà del XIX secolo viene notato un «San Girol[am]o di Lod[ovico] Carracci di fianco all'altare», un riferimento stilistico non inopportuno

²⁵ G. FUSCONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Note in margine ad una schedatura: i disegni del fondo Corsini nel Gabinetto Nazionale delle Stampe*, «Bollettino d'Arte», 16, ottobre-dicembre 1982, pp. 81-118:89; *Disegni romani dal XVI al XVIII secolo*, Catalogo della mostra, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, De Luca, 1995, p. 28. Il disegno è preparatorio per parte della pala dell'*Assunta* commissionata da Matteo Contarelli per San Luigi dei Francesi, non ancora conclusa nel 1585, alla morte del committente, e acquistata nel 1592 dai monaci della basilica di San Paolo fuori le mura, ove va distrutta nell'incendio del 1823. Una replica forse autografa si trova ad Anguillara Sabazia, riconosciuta da: C. STRINATI, *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, «Ricerche di Storia dell'arte», 10, 1980, pp. 15-48:46 nota 34.

²⁶ P. TOSINI, *op. cit.*. Sono in controparte rispetto alla tela bolognese e derivano quindi dall'incisione del Cort, sia la tela venduta da Christie's di Roma il 13 aprile 1989 (lotto n. 137), che il grande dipinto (cm 220x140) nella chiesa di Santa Cristina a Bolsena, in cui il modello del Muziano è rielaborato per rappresentare le *Tentazioni di sant'Antonio abate*. Tre composizioni derivate dal *San Girolamo* mi sono note attraverso fotografie della Fototeca Zeri (presso l'Università di Bologna), correttamente legate al celebre prototipo: si conservano nella cartella PI 341, fasc. 3 (nn. 74673-4 e 74677).

²⁷ Cm 183x135 circa, su una tela a tovagliato.

²⁸ Il dipinto è da riconoscere nel «*S. Gerolamo* – scuola veneta fine XVI sec.» segnalato in San Barnaba circa mezzo secolo fa: cfr. P. BERTELLI, *San Barnaba*, «Quaderni di San Lorenzo», 4, 2006, pp. 83-116:113 nota 243.

per un dipinto muzianesco.²⁹

Restano da chiarire gli eventuali rapporti tra le opere citate nell'inventario di Sigismondo Cauzzi Gonzaga e in quello di Carlo II Gonzaga-Nevers, e la tela in San Barnaba, ammesso e non concesso che ve ne siano.

Per concludere questo primo paragrafo, credo non sia sgradita la segnalazione di un documento settecentesco mantovano: tra i beni del fu Francesco Facipecora Pavesi, morto nel 1734, troviamo citata anche «Una carta dipinta in sbozzo di Michel Angelo Bonarota con filetto di cornice»; ma chissà cosa ha visto il notaio estensore di quell'inventario, ricchissimo di quadri, nessuno dei quali recante un'attribuzione con l'eccezione del citato e di sei «quadri compagni dipinti in tela, con filetto di cornice bianca, con animali, uomini, cucine et altro, del Bassani».³⁰

II.

Da un disegno a matita nera che si trova nel Gabinetto dei Disegni del Szépművészeti Múzeum di Budapest traggio spunto per la seconda riflessione di questo intervento. Il foglio faceva parte della ricca collezione di Paul II Praun, una raccolta che è stata oggetto di recenti studi di Katrin Achilles-Syndram e di una mostra.³¹ Praun nasce nel 1548 a Norimberga ma vive molti anni a Bologna, dove muore nel 1616; qui ha modo di raccogliere un importante gruppo di opere d'arte, tra le quali spiccano i di-

²⁹ Si tratta di un'annotazione a matita riportata verso la metà dell'Ottocento e forse da Carlo d'Arco, in corrispondenza del capitolo sulla chiesa di San Sebastiano nel volume: G. SUSANI, *Guida ad osservare quanto ha di spettabile Mantova pel cittadino e pel forestiere*, Mantova, Negretti, 1829, p. 79 (Biblioteca Comunale di Mantova, l'esemplare porta la segnatura 57.I.46). Tra i dipinti di Ludovico Carracci con quel soggetto segnalò la tela in deposito presso l'Ambasciata italiana a Berlino, di proprietà del Museo di Palazzo Venezia a Roma: cfr. M.S. SCONCI, *Le nuove acquisizioni d'arte antica*, in *Un palazzo italiano in Germania*, a cura di W. Schäche, M.S. Sconci, Torino, Allemandi, 2006, pp. 109-115:114.

³⁰ ASMn, Archivio notarile, notaio Francesco Antonio Bina, b. 2216, 22 luglio 1734. Segnalò anche che, col testamento del 1703, uno Scipione Facipecora Pavesi lasciava «al signor don Gilberto sodetto mio genero il quadro con sopra l'effigie delli serenissimi tre duchi di Mantova, cioè Francesco, Ferdinando e Vincenzo con li suoi retratini di sopra, tenuto di mano del Rubens pittore celebrerimo», un'attribuzione certamente improbabile: ASMn, Archivio notarile, notaio Francesco Bortesi, b. 2463, 16 luglio 1703.

³¹ K. ACHILLES-SYDRAM, *Paulus Praun's Collection of Drawings in Bologna and Nuremberg: Contribution towards a Reconstruction*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, Atti del colloquio (1990), a cura di G. Perini, Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. 389-402; *Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci*, Catalogo della mostra (Nürnberg, Germanischen Nationalmuseum, 3.3.-15.5.1994), Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1994; *Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719*, a cura di K. Achilles-Syndram, Nürnberg, Selbstverlag des Stadtrats, 1994.

segni: pare che egli riesca anche a ottenerne alcuni già della collezione di Giorgio Vasari.³² Molte di queste opere sono quindi confluite nelle raccolte del Museo ungherese, e tra esse vari pezzi mantovani: alcuni fogli riferiti all'ambiente di Giulio Romano o al maestro, un disegno piuttosto noto già attribuito alla cerchia di Ippolito Costa (la *Deposizione nel sepolcro*)³³, e anche il nostro, che viene presentato, nel catalogo della mostra del 1994, come una possibile copia da Michelangelo.³⁴

Il soggetto rappresentato è lo studio anatomico di una figura maschile vista dal basso e in posa atrocemente contorta; in basso a sinistra è la scritta, cinquecentesca: «Il Ladron cativo di Michel Agnolo in Mantua 1582».³⁵ Achilles-Syndram nota che il disegno piuttosto che dal vivo sembra ripreso da un modello plastico e suggerisce un'attribuzione in direzione del novellarese Lelio Orsi; ritiene inoltre che allo stesso autore possa spettare un foglio che si trova al Teyler Museum di Haarlem e su cui si trova la scritta «Il Ladrone di Micel'Agnolo Bonaroti».³⁶ Questo rappresenterebbe, tanto per Charles de Tolnay quanto per Achilles-Syndram e Janice Shell, una copia da un *Cattivo ladrone* che se non altro recava già alla fine del Cinquecento un riferimento a Michelangelo e che si suppone sia tratto da un gruppo bronzeo del Golgota, forse un prototipo in cera disperso da cui derivano alcune versioni plastiche.³⁷ La fortuna di questo modello è attestata anche da un'ulteriore copia, questa volta di-

³² P.J. LE BROOY, *Michelangelo Models formerly in the Paul von Praun Collection*, Vancouver, Creelman et Drummond, 1972, p. 25.

³³ *Sixteenth-Century Central Italian Drawings. An Exhibition from the Museum's Collections*, a cura di L. ZENTAI, Catalogo della mostra, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1998, p. 80.

³⁴ K. ACHILLES-SYDRAM, scheda n. 144 (*Nach Michelangelo (?)*), *Aktstudie, um 1582*), in *Das Praunsche Kabinett*, cit., pp. 271-272.

³⁵ Nell'inventario di fine Settecento della collezione (C.G. VON MURR, *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*, Nürnberg, Schneider, 1797, p. 40 n. 16) il disegno è descritto tra quelli ritenuti di Michelangelo: «*Il Ladron cativo di Michel Agnolo in Mantua*. Un possesseur a écrit cela en 1582».

³⁶ C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem-Ghent-Doornspijk, Teyler Museum-Snoeck-Ducaju et Zonn-Davaco, 2000, p. 152 n. 79. Il disegno proviene dalla raccolta Odescalchi, dalla quale è stato acquistato nel 1790. Sulla collezione di disegni di Cristina di Svezia: I.Q. VAN REGTEREN ALTEÑA, *Les Dessins Italiens de la reine Christine de Suède*, Stockholm, AB Egnelliska Boktryckeriet, 1966.

³⁷ CH. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 173 sgg., n. 159 A; K. ACHILLES-SYDRAM, scheda n. 144, in *Das Praunsche Kabinett* cit., pp. 271-272; J. SHELL, schede 63-70, in *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, Catalogo della mostra, a cura di P.C. Marani, Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, 1992, pp. 254-261, con bibliografia anteriore. Tra i gruppi plastici del Golgota, ricordo quelli a Milano (Castello Sforzesco, invv. 82, 83, 84) a Parigi (Louvre, inv. OA 9126), Berlino (inv. 2798) e New York (Metropolitan Museum of Art, invv. 37.28a,b,c).

pinta: un olio su carta, purtroppo giunto in modesto stato conservativo, che si trova nella Galleria Nazionale di Parma, datato al XVII secolo e sinora non messo in relazione col *Ladrone* michelangiolesco.³⁸

Achilles-Syndram ritiene che il foglio di Budapest non rappresenti un *Ladrone*: a suo avviso la posa innaturale della figura, con il braccio sinistro ripiegato, non si adatterebbe a un uomo crocifisso e potrebbe essere quindi in relazione con una figura in terracotta della stessa raccolta Praun, forse servita da modello per uno schiavo della tomba di Giulio II.³⁹ L'affermazione di Thode che nel gabinetto di Praun si trovassero i modelli in terracotta, o meglio di argilla, dei due ladroni, sarebbe erronea per la studiosa. In effetti, nella descrizione del «Praunsche Kabinet» pubblicata da von Murr nel 1797 si accenna solo a due pezzi fittili di Michelangelo: uno relativo all'*Amaan* della Sistina e l'altro non meglio identificato.⁴⁰

Vale invece la pena recuperare la citazione di un rilievo in terracotta rappresentante il *Cattivo Ladrone* colto nel momento del più violento dolore, già ritenuto opera di Michelangelo e descritto nel Seicento dal Gori: «Il Sig. Barone Filippo De Stosch conserva nel suo ricchissimo Museo un quadro alto poco meno di mezzo braccio, in cui in terra cotta è effigiato a bassorilievo il cattivo Ladrone confitto in Croce con Nostro Signore Gesù Cristo, ed è oltremodo stupendo, e meraviglioso; poichè nello sconcertamento, che fa, nell'atto di spirare, di tutte le membra del suo corpo; nel gettare all'indietro il suo capo, col volto pieno di rabbia, di dolore, colle ciglia aggrottate, esprimenti lo spasimo, ed in somma ogni più sensibile pena; colla bocca aperta, quasi che urli, e strida: meriterebbe certo, che disegnato fosse, ed intagliato da un peritissimo Artefice, sicchè almeno un'esatta copia passasse sotto gli occhi di tutti gl'intendenti; perchè ne arguissero dell'originale l'orrida vera bellezza, e l'ultimo squisito gusto e pulitezza nella muscoleggiatura del corpo».⁴¹ Questa testimonianza attesta l'esistenza di un *Cattivo ladrone* ritenuto di Michelangelo ma probabilmente diverso da quello – forse a tutto tondo – servito da modello per il disegno ungherese.

³⁸ Cfr. C. CAMPANINI, scheda 463, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, a cura e con un saggio di L. Fornari Schianchi, Milano, Franco Maria Ricci, 1999, pp. 26-28.

³⁹ P.J. LE BROOY, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁴⁰ H. THODE, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, IV, Berlin, Grote, 1908, pp. 478-479; C.G. VON MURR, *Description du Cabinet*, cit., pp. 12 n. 98 e 242 n. 76.

⁴¹ A.F. GORI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti pittore scultore architetto e gentiluomo fiorentino, pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi. Seconda edizione corretta e accresciuta di varie annotazioni*, Firenze, Albizzini, 1746, p. 118.

Da parte mia, non vedo alcun motivo per dubitare che il disegno ungherese rappresenti proprio il *Cattivo ladrone*: Jestas. Questi infatti non fu inchiodato, ma legato alla croce, alla sinistra di Cristo, e, proprio come nell'iconografia canonica, potrebbe avere il capo rivolto in direzione opposta al Salvatore che derise. Non credo nemmeno che stilisticamente il foglio sia dello stesso autore di quello di Haarlem o che sia da avvicinare alla produzione di Lelio Orsi. Basta confrontare il nostro *Ladrone* con i fogli dell'artista novellarese conservati nella stessa collezione ungherese, come la *Creazione del mondo* (inv. 58.1185) o *Giuseppe e i suoi fratelli* (inv. E.9.2) per trovare in quest'ultimo un fare più animato, che fa venire in mente l'Heemskerck. Se il disegno magiaro va abbinato, come sembra probabile, a quello olandese, posso suggerire due diverse soluzioni al problema: che si tratti cioè di due diverse rappresentazioni di Jestas, oppure che il foglio di Haarlem possa raffigurare il *Buon ladrone* in un gruppo plastico diverso, oppure diversamente composto, di quello noto soprattutto attraverso la versione newyorchese e probabilmente costituito da modelli in cera. Questi, recanti già pochissimi anni dopo la morte del maestro un'attribuzione allo stesso Michelangelo, forse transitano nel Cinquecento per Mantova dove vengono copiati in disegni dei primi anni Ottanta.

La stessa mano del *Cattivo ladrone* va a mio avviso riconosciuta in un disegno a penna della raccolta Santarelli agli Uffizi che rappresenta lo *Studio di una gamba* e che porta la scritta «Fatta in Mantua 1582», corretta poi in 1532, che tra l'altro è vergata con la stessa grafia che compare sui fogli di Budapest e di Haarlem. Una seconda scritta, forse più tarda, si trova in basso a destra del disegno fiorentino: «Costa Mantova[no]», e di fianco a essa è disegnata una rana;⁴² il piccolo anfibio compare anche in un altro disegno mantovano conservato agli Uffizi e raffigurante la *Metamorfofi di Amynone* e nella *Natività con santi* attribuita ad Antonio da Pavia, proveniente da Ostiglia e conservata nel Museo Diocesano di Mantova. Il confronto tra i due fogli datati 1582 mi pare più che ragionevole: analogo è il tratteggio sottile e incrociato a rendere una muscolatura potente e a sottolineare l'incidenza morbida della luce. Sono due disegni da

⁴² Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni, inv. 9044S. E. SANTARELLI, E. BURCI, F. RONDONI, *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. E. Santarelli alla R. Galleria di Firenze*, Firenze, Galileiana, 1870, p. 614 («Costa Mantovano. 1. Studio di una gamba sinistra. Disegno a penna; carta bianca»); C. PERINA, *La pittura, in Mantova. Le arti*, III, a cura, E. Marani, C. Perina, Mantova, 1965, pp. 325-667: 385 nota 4; T. GOZZI, *Lorenzo Costa il Giovane*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 10, 1976, pp. 31-62: 52; *La scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Catalogo della mostra (Mantova), Roma, Bulzoni, 1979, p. 69; G. AGOSTI, *Disegni*, cit., p. 298. Sulla *Metamorfofi di Amynone*: G. AGOSTI, *Disegni*, cit., pp. 134-138 n. 17.

miniature o da incisore, dal *ductus* preciso e calligrafico; sembrerebbero corrispondere all'identikit di Teodoro Ghisi, ma non sono compatibili coi pezzi che formano il suo catalogo grafico, così com'è stato ricostruito.⁴³ La scritta «Costa Mantovano» sul disegno Santarelli evidentemente allude a Lorenzo Costa il Giovane, morto nel 1583, ma la turgida ipertrofia dei due disegni nulla ha a che vedere con le eleganze di ascendenza zuccharesca e barocca di questo artista.

Anche il disegno di Haarlem potrebbe essere opera di un artefice mantovano, ed è forse anteriore poiché ancora influenzato della grafica giuliesca: non mi sembra opportuno, al momento, accostargli un nome preciso.

L'interesse verso Jestas e Dismas, i due ladroni, nasce in ambito francescano, e trova nel Cinquecento l'interesse di un predicatore come il senese Bernardino Ochino, cui sarebbe, tramite Vittoria Colonna, legato per certi versi lo stesso Michelangelo.⁴⁴ Il cappuccino scrive un *Dialogo del ladrone in croce*,⁴⁵ rifacendosi a una tradizione francescana che rimonta almeno all'*Arbor Vitae Crucifixae Jesu* del 1305 di Ubertino da Casale, pur mitigandone gli aspetti che troppo avrebbero potuto suscitare la reazione della Chiesa Romana.⁴⁶

In ambito francescano il tema è affrontato anche da san Bernardino da Siena, nella predica del 21 aprile 1424, a Firenze. Le sue parole a favore del Buon ladrone non sono distanti dalle affermazioni di Ubertino da

⁴³ R. BERZAGHI, *Un disegno di Teodoro Ghisi al Museo Civico di Cremona*, «Verona Illustrata», 18, 2005, pp. 41-49 elenca i vari disegni attribuiti al Ghisi, non tutti ugualmente convincenti: tra quelli a mio avviso dubbi sono il *Cristo risorto tra un santo vescovo e sant'Antonio abate* dell'École des Beaux-Arts di Parigi e gli *Apostoli* della Fondazione Miniscalchi Erizzo di Verona, oltre a quelli su cui ragiono in S. L'OCCASO, *Bernardino Malpizzi (1556-1626)*, «ACME», LX, II, 2007, pp. 97-114-99. Al Ghisi va anche restituito il foglio WAG 1995.182 della Weld-Blundell Collection di Liverpool, preparatorio per la pala carpigiana del 1574.

⁴⁴ E. CAMPI, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino, Claudiana, 1994.

⁴⁵ Pubblicato nelle rarissime edizioni dei *Dialogi quattro* e dei *Dialogi sette*, stampate a Venezia presso Zoppino nel 1540 e nel 1542, il *Dialogo* si può leggere in B. OCHINO, *I «Dialogi sette» e altri scritti del tempo della fuga*, a cura di U. Rozzo, Torino, Claudiana, 1985, pp. 83-88. Sono questi gli anni in cui sono documentati i rapporti dell'Ochino con Mantova: L. BERTAZZI NIZZOLA, *Infiltrazioni protestanti nel ducato di Mantova (1530-1563)*, «Bollettino storico mantovano», 2, 1956, pp. 102-130:116; 4, 1956, pp. 258-286:260-261; V. BUGATTI, *Orizzonti spirituali nella trattatistica dedicata alla Paleologa*, «Civiltà Mantovana», XLI, 121, marzo 2006, pp. 7-21:8-11.

⁴⁶ R. BELLADONNA, *Bernardino Ochino's Fourth Dialogue (Dialogo del Ladrone in croce) and Ubertino da Casale's Arbor Vitae: Adaptation and Ambiguity*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLVII, 1, 1985, pp. 125-145; EAD., *Motivi umanistici e ascetismo medioevale nel dialogo quarto di Bernardino Ochino*, in *Validità perenne dell'Umanesimo. Angelo Cini de' Ambrogini e la universalità del suo Umanesimo*, Atti del convegno, Montepulciano 1983, a cura di G. Tarugi, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, pp. 21-33.

Casale: Dismas riconosce che Cristo, figlio di Dio, viene crocifisso senza aver commesso peccato e gli chiede di ricordarsi di lui. Gesù gli promette il Paradiso. Pertanto l'Albizzeschi così conclude il suo elogio del Buon ladrone: «Cinque prerogative ebbe questo ladrone più che niun altro santo che sia in paradiso. Quando el vedete dipinto fategli onore a quello santo ladro, prima che fu compagno a Gesù in croce a un'otta; secondo che fu compagno della vergine Maria nella fede, che solo in lei e nel ladrone rimase la fede del suo figliuolo Gesù; terzo che al tempo del vituperio fu difenditore che accompagnò la vergine Maria nella compassione e a consolarla, e quando tutti gli altri gli toglievano a Gesù la fede e egli gliele dava. La quarta prerogativa del santo ladro chiedere la grazia del paradiso. Al tempo che niuno non credeva vile la vendemmia del sangue prezioso versante ed ebbe quello che seppe domandare. Quinta prerogativa ch'egli è figura di tutti e salvati tra le due valli di paradiso e d'inferno; cioè in questo mondo. Non sarà mai salvato niuno se non colla grazia di Dio e fa' del bene quanto tu sai. Elli fu el primo che li fu aperta la porta del paradiso e fu col nostro signore Gesù Cristo per la grazia».⁴⁷

Queste considerazioni vengono espresse, forse non con la stessa forza, anche dall'Ochino e potrebbero costituire l'*humus* per il cinquecentesco interesse verso l'iconografia dei due ladroni.

⁴⁷ SAN BERNARDINO [ALBIZZESCHI] DA SIENA, *Le prediche volgari. Firenze 1424*, II, a cura di C. Cannarozzi, Pistoia, Pacinotti, 1934, pp. 305-306; L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-190.



Fig. 1. Dublin, National Gallery of Ireland, BARTOLOMEO PASSEROTTI, *San Girolamo*.

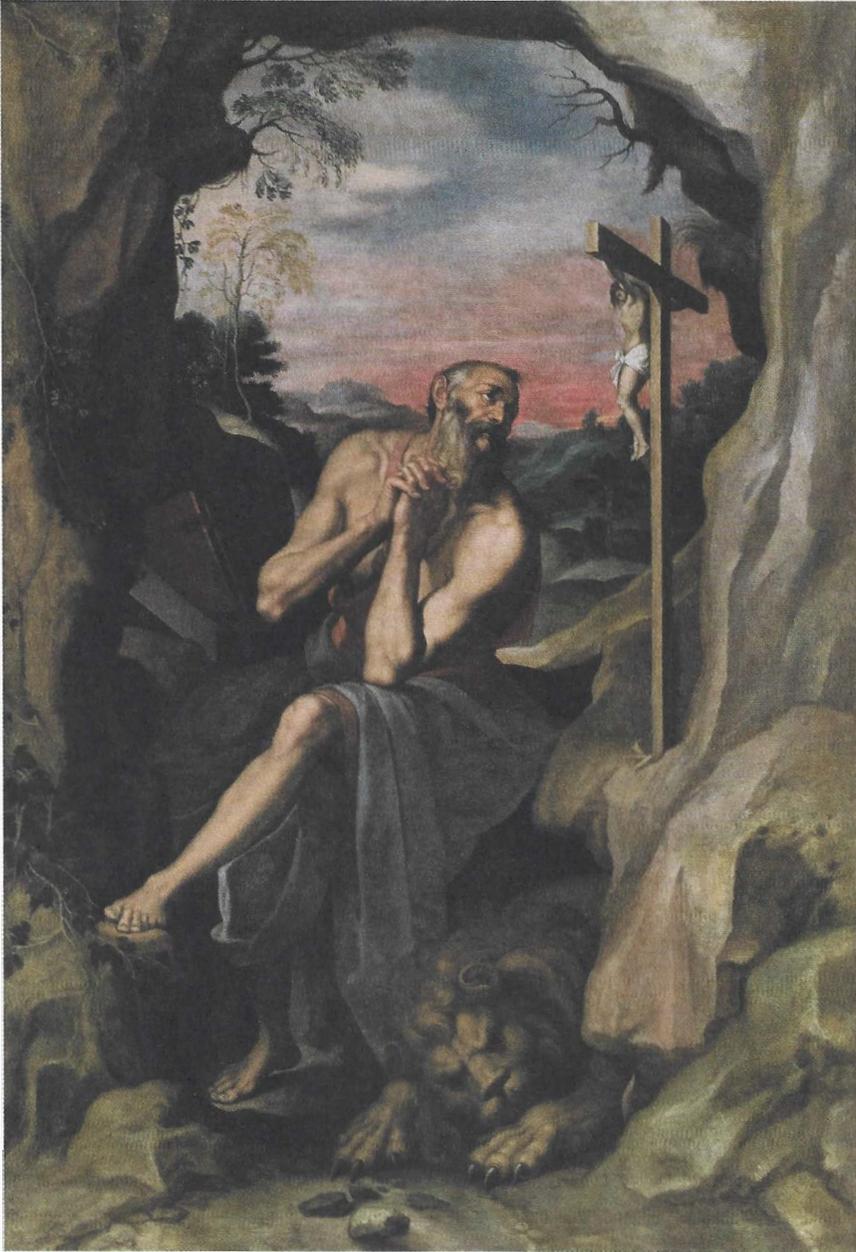


Fig. 2. Bologna, Pinacoteca Nazionale, GIROLAMO MUZIANO, *San Girolamo*.

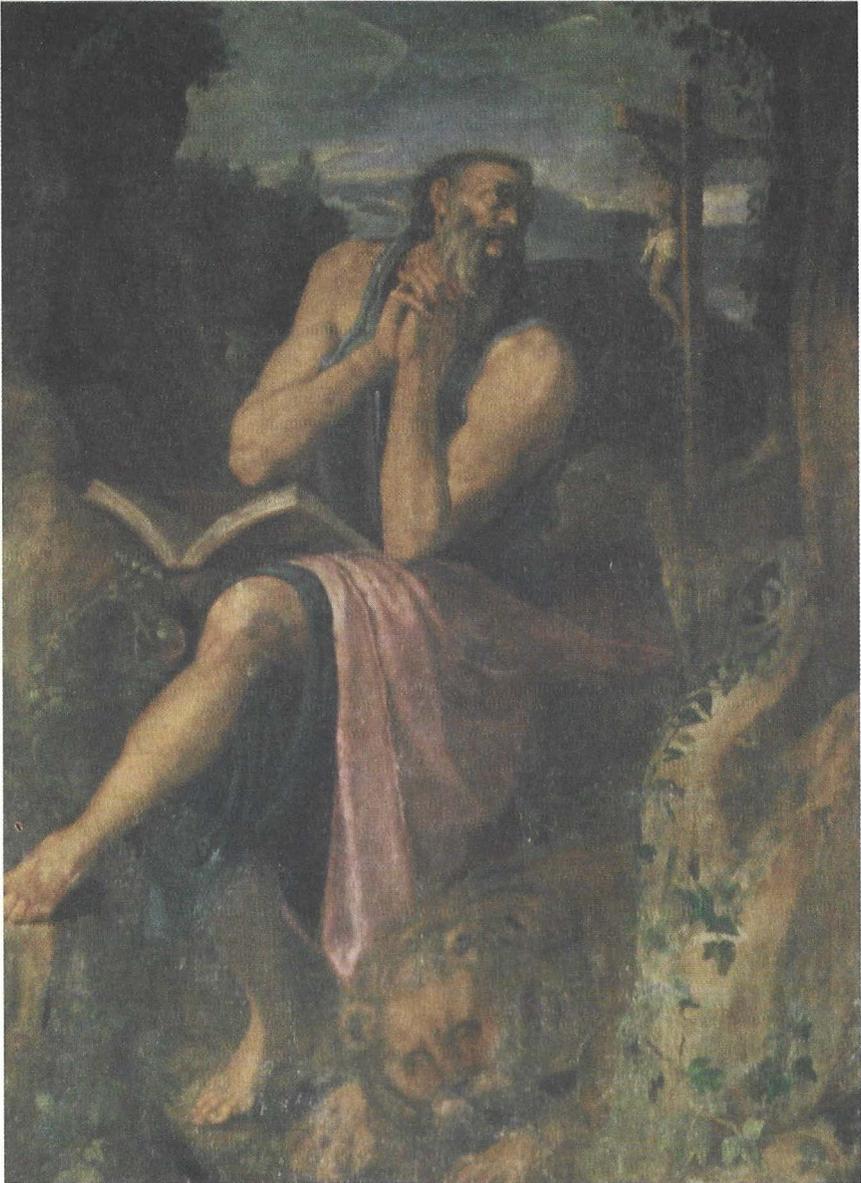


Fig. 4. Mantova, chiesa di San Barnaba, GIROLAMO MUZIANO (?), *San Girolamo*.

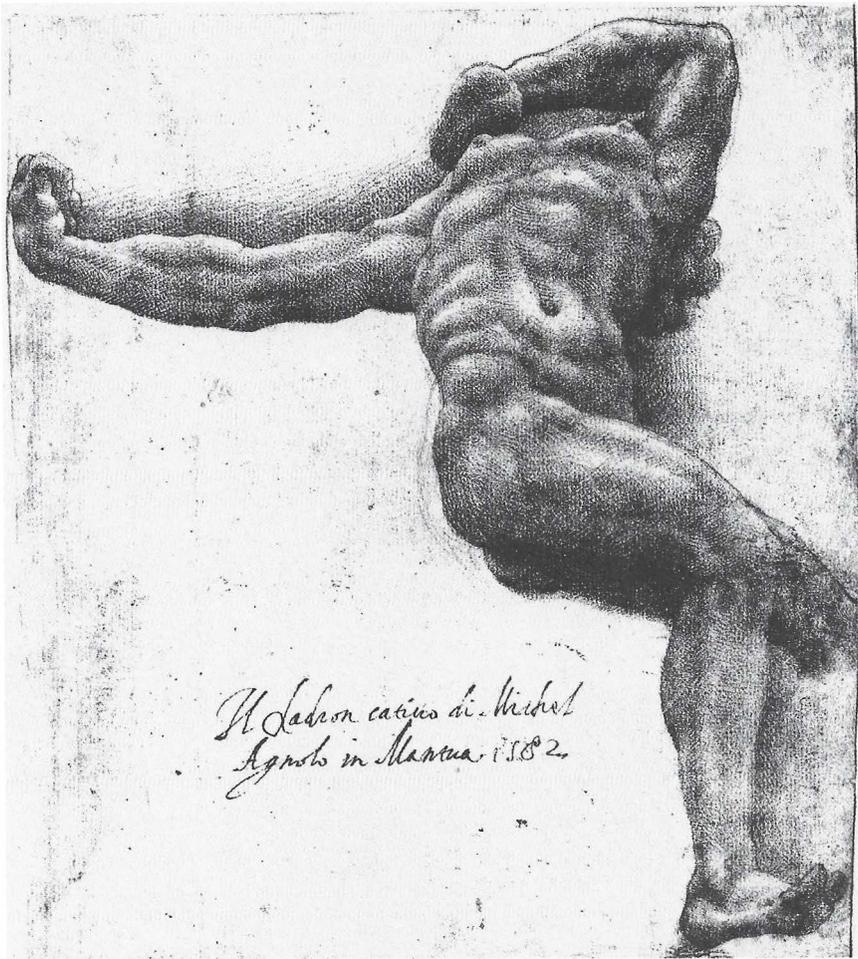


Fig. 5. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Anonimo artista mantovano, 1582, *Cattivo ladrone*.



Fig. 6. Haarlem, Teylers Museum, Anonimo artista mantovano, XVI sec., *Buon ladrone*.

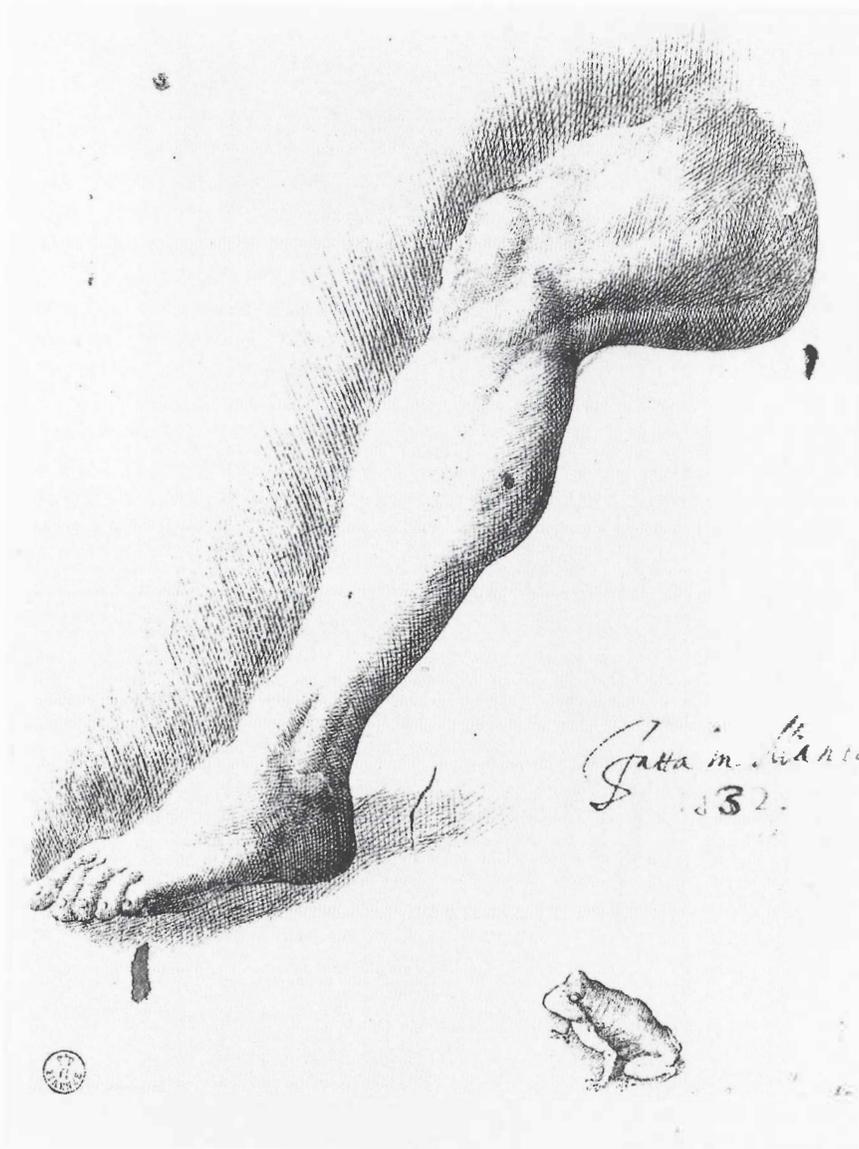


Fig. 7. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, Anonimo artista mantovano, 1582, *Studio di una gamba.*

RODOLFO SIGNORINI

DUE INEDITI: UN DISEGNO DEL MONUMENTO
DI LUIGI GONZAGA E UN'INCISIONE
DELLA «INGEGNOSA FONTANA» DI MARMIROLO*

IL MONUMENTO FUNEBRE DEL MARCHESE LUIGI GONZAGA
IN MANTOVA NELLA CHIESA DI S. MAURIZIO

A Mantova, nella chiesa di San Maurizio, nella seconda cappella a sinistra, dedicata a santa Felicità, spicca per imponenza il monumento funebre del marchese Luigi Gonzaga, figlio di Luigi e di Felicità Guerrieri Gonzaga, morto appena trentacinquenne in Ungheria combattendo contro i Turchi. La madre volle onorarne la scomparsa con una marmorea testimonianza d'amore. Il monumento si compone di due parti: a sinistra è il busto del giovane defunto, con baffi e pizzetto, esibente il collare dell'Ordine del Redentore, sotto è l'epitaffio. A destra è lo stemma della casata, sotto una seconda epigrafe.

Federigo Amadei, storico mantovano del XVIII secolo, così scrisse di quel giovane valoroso:¹

Morì quest'anno, in età fresca di soli 35 anni, combattendo contro de' Turchi nel più bello delle marziali sue imprese, Alvise Gonzaga: quello che nell'albero di Corrado, posto all'anno 1360, vedesi notato sotto del grado VIII per figlio d'un altro Alvise e di Felicità Guerrieri,² la quale, in ricevendone l'amara nuova, comeché donna d'animo grande, fece ergere a questo suo amato figlio un sontuoso deposito di rari marmi e col di lui busto al naturale nella chiesa di S. Maurizio, entro la cappella di sua famiglia, rara per le pitture del celebre [Annibale] Caraccio, ed in due lapidi di marmo nero a caratteri d'oro fecevi incidere questi due epitaffi:

D(eo) O(ptimo) M(aximo) / ALOYSIVS GONZAGA MARCHIO / HIC IACET NI SVO
VIVAT FVNERE / QVEM PRO FIDE PVGNANTEM PARCA EXPVGNNAVIT. / HVNC VINCENT(ius) I
REDEMPTORIS EQVITEM, / SVMVMV VENATIONIS PRÆFACTVM. /
FERD(inandus).MANT(uae). DVX / SVPREMVM EQVORVM ANTISTITEM; / AD VENETOS ET
ALLOBROGES DVCES LEGATVM: / MILLE EQVITVM DVCEM FERD(inandus). II. IMP(erator).

* *1* due documenti iconografici mi sono stati gentilmente segnalati dal loro proprietario, un amico mantovano che preferisce mantenere l'anonimato.

¹ F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, III, a cura di E. Marani, G. Amadei, G. Praticò, Mantova, Citem, 1956, p. 388. Le epigrafi sono state da noi riportate dall'originale.

/ HABVERE / ISTVM DVM EXTOLLEBAT PANNONIA / PES<T>INÆ³ MORS SVSTVLIT. /
 IVVENEM VICIT, NE SENI CEDERET IMMORTALI; / INVIDA ERRAVIT MENTE, SI NON
 DEXTERA: / CESSERAT ADOLESCENTI: VICTA TRIVMPHAVIT / VII ATTINGENS LVSTRVM /
 METAM ATTIGIT VITÆ, AT PRIVS GLORIÆ / ANNO D(omi)NI M.D.CXXVI⁴

D(eo) O(ptimo) M(aximo) / MARCH(ionis): ALOYSII GONZAGÆ / CLARISSIMI
 EQVITIS ET FILII, / QVEM MORTALEM MORS: I(m)MORTALEM MARS CONTENDVNT. / HORVM
 INCERTA VICTORIA, PATRIÆ CERTA IACTVRA. / ISTVM TRIVMPHALI PLAVSV EXCEPTVA
 VINCENTEM, / FERALI POMPA, FATIS EREPTVM AC VICTVM / MANTVA LACRYMATVR. /
 MARCHIONISSA FELICITA GVERRERIA GONZAGA, / INFELICISSIMA MATER / EX TANTO FILIO
 TANTI DOLORIS HÆRES, / HVNC CINERIBVS TVMVLVM / GLORIÆ SACRAT MONVMENTVM⁵

Le cariche da lui esercitate già leggonsi nelle suddette lapidi senza qui replicarle. Merita però che si rifletta a sua gran lode d'averle egli avute in età così giovanile, e massimamente l'aver egli eseguite le ambascerie presso il Senato Veneto, nella Savoia e nel Delfinato; così parimenti d'aver ottenuto dall'Imperador Ferdinando II il comando di mille cavalli per il noto valor suo.

Fu marito di Vittoria Pepoli, che gli partorì Ottavio ed Elena, ambi premortigli, e siccome Cesare, altro di lui fratello, morì senza figli, così in lui si estinse quel tralcio primogenito di sua famiglia e sottentrò nella maggioranza il tralcio secondo-

² F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, I, a cura di E. Marani, G. Amadei, G. Praticò, Mantova, Citem, 1955, pp. 574-575:575. Cfr. G. PASTORE, *Cappella di Santa Felicita*, in *San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica*. Catalogo della mostra a cura dell'Archivio di Stato di Mantova e di Italia Nostra, Sezione di Mantova, Brescia, 1982, pp. 101-104:101; I. CAZZANIGA DONESMONDI, *La parrocchia militare in San Maurizio*, in *San Maurizio in Mantova*, cit. pp. 141 (fig.), 142, n. 8, 146, nn. 2.a, 2.b.

³ Correggiamo così PESINÆ, verosimile errore per PESTINÆ. *Pestina* o *Pestinum* corrisponde a Pest. Devo l'informazione alla cortesia del professor László Csorba, direttore scientifico dell'Accademia d'Ungheria in Roma.

⁴ A Dio Ottimo Massimo. / Il marchese Luigi Gonzaga / qui giace, se non vivesse della sua morte. / La Parca l'espugnò mentre pugnava per la fede. / L'ebbero cavaliere del Redentore Vincenzo I, / sommo prefetto della caccia il duca di Mantova Ferdinando, / capitano supremo dei cavalieri, / legato presso i generali veneti e francesi, / comandante di mille cavalieri / l'imperatore Ferdinando II. / Mentre l'Ungheria lo celebrava / la morte lo rapì a Pest, / Vinse un giovane per non cedere ad un vecchio immortale. / Invidiosa, se non con la destra, errò nell'intento, / cedette ad un ragazzo, trionfò vinta. / Toccando il settimo lustro, / della vita, ma prima della gloria, toccò la meta / l'anno del Signore 1626.

⁵ A Dio Ottimo Massimo. / Del marchese Luigi Gonzaga / famosissimo cavaliere e figlio / che la morte reclama mortale, immortale Marte, / incerta la vittoria di questi, della patria la sciagura certa. / Colui che s'apprestava a ricevere vincitore con trionfale applauso, / con funebre pompa strappato e vinto dal destino / Mantova piange. / La marchesa Felicita Guerrieri Gonzaga, / infelicissima madre, / da tanto figlio di tanto dolore erede, / alle ceneri questa tomba, / alla gloria il monumento consacra.

genito di Claudio Gonzaga, suo zio paterno, della di cui morte e figliuolanza ho parlato l'anno 1621.⁶

Il disegno del monumento che viene qui riprodotto (la carta misura mm 541x802 e reca sul recto e sul verso "N° 2") è settecentesco e, più precisamente, risale al 1770, come si legge nella successiva attestazione del notaio mantovano Battista del fu Andrea Sabbadini, sottoscritta dal notaio procancelliere del collegio notarile, Francesco Amadei:

Effigies, stemma, et binæ Inscriptiones, de quibus supra, quæ videntur sculptæ, expressum, et incisæ in marmore sub albo, et lydïo lapide, a læva sacelli B. Felicitati in templo S. Mauritii Mantuanæ domus Theatinæ sacri, manu mihi fida, me præsentè, exemplata fuerunt a mausoleo marchionis Aloÿsii Gonzaga, in arbore genealogica huius fa=miliæ ad nonum gradum⁷ signati, quem Vincentius Mantuæ dux marchionatu Palazzoli in Monteferrato, per instrumentum ab Aemilio de Leonibus sub 18. Februarii 1595. receptum, et mihi exhibitum, decoravit, insignito marchionatibus Alicis, et Castri Roccherii, ibi sitis, Claudio, dicti Aloÿsii fratre,⁸ a Ferdinando ipsius Vincentii successore, /rogitu Francisci Paltii, notarii Casalis 18. Martii 1616, a me viso, quem una cum vetustiori supracitato restitui excellentissimæ dominæ marchioni donnæ Gertrudi Rangoni, viduæ marchionis Francisci Antonii Gonzaga, in dicta arbore sub gradu tertidecimo reperti, nominatum Claudium in abavum, dictum vero Aloÿsium in patrum/ maximum sortiti, prout de hisce omnibus ille, qui infra irrefragabiliter testatur. = Mantuæ hac die 26. Iunii 1770. Indictione tertia =.

Signum tabelionatus. Ego Ioannes Baptista olim notarii Andreae Sabbadini filius, civis, et publicus, Imperialique auctoritate notarius Mantuæ collegiatus, de præmissis manu mihi fida transcriptis, rogatus, in quorum robur hic me subscripsi, et solito meo, quo utor, tabelionatus signo, munivi, salvo mihi semper et cetera.

Almum et spectabile collegium dominorum notariorum Mantuæ. Signum collegii notariorum Mantuæ. Testatur controscriptum dominum Ioannem Baptistam Sabbadini de suprascriptis rogatum esse publicum et legalem Mantuæ notarium collegiatum, / talemque qualem se fecit, cuius scripturis tam publicis, quam privatis semper indubia fides adhibita est, et in dies magis adhibetur hic /et merito ubique locorum, in quorum fidem et cetera.

Datum Mantuæ ex collegio prædicto hac die 26. Iunii 1770, indictione III. /

⁶ F. AMADEI, *Cronaca*, cit., III, pp. 370-371.

⁷ Si sarà notato che l'Amadei scrisse invece ottavo grado.

⁸ «Cessò di vivere il giorno 15 agosto di quest'anno [1621] Claudio Gonzaga: quello che nell'albero di Corrado, posto all'anno 1360, notai sotto del grado VII per figlio secondogenito di Silvio. Claudio portò il titolo di Marchese d'Alice, di Castel Rochero e di Palazzolo in Monferrato. Fu padrone della corte del Poggio sul Mantovano, denominata de' signori Nobili, e fu anco creato Cavaliere del Redentore l'anno 1613» (*ivi*, p. 370).

Franciscus Amadei notarius collegiatus et dicti collegii pro-cancellarius de mandato scripsi.

Non abbiamo trovato il giorno della morte di Luigi, che tuttavia dovette cadere fra il 14 novembre e il 31 dicembre 1626. Il principe era infatti ancor vivo al 14 novembre, giorno in cui da Freistadt, in Ungheria,⁹ scrisse verosimilmente l'ultima sua lettera a Mantova, a Vincenzo II Gonzaga, condolendosi della scomparsa di suo fratello, il duca Ferdinando, pentosi a soli 39 anni, sei mesi e tre giorni, sabato 30 ottobre 1626:¹⁰

Serenissimo signore mio, signore e patrone collendissimo, richiede la riverente divotione ch'a vostra altezza serenissima professo che secho mi condolgha per la morte del signor ducha Ferdinando suo fratello di gloriosa memoria, et che insieme mi ralegri più con noi, suditi di vostra altezza, che con lei stessa, de l'aquisto che facciamo del suo patrocinio, cagionato da questa perdita, ché per certo altro non vi voleva, per così ben mitigare il disgusto che ragionevolmente si deve sentire per la morte d'un padrone, che la sichurezza ch'avemo nel suo valore, prudentia e giustizia. Io, come più obligatto a l'humanità sua d'ogni altro, ne ho quel godimento maggiore che sia possibile, et mi vien interoto la total consolatione solo dal non essermi permesso di poter venire imediatamente a' suoi piedi a esprimerli questo mio contento; ma l'essere l'armata di sua maestà cesàrea tuttavia unita et a fronte de l'inimicho fa che mi conviene diferir questo sino che di qui si ritiriamo, et resto, humilmente supplicando l'altezza vostra serenissima, a rendermi meritevole della benigna sua gratia, nella quale di riverente affetto me li racomando, et le hàughoro dal sommo Idio quel maggior corso di felicità che po bramare et che si richiede a l'alto suo merito. Di Fraistat [*sic*] in Ongheria li 14 novembre 1626. / Di vostra altezza serenissima / Humilissimo et devotissimo servitore / Luigi Gonzaga *manu propria*

Luigi Gonzaga cadde a Pest proprio durante la battaglia per la quale, mentr'egli scriveva a Mantova, già s'andavano schierando le armate cristiane e musulmane. Le sue spoglie giacciono nella detta cappella di Santa Felicita, nel pavimento, davanti all'altare: «Esso è coperto da una pietra di marmo rosso incorniciata da marmo bianco con decorazione a graffito».¹¹

⁹ Forse corrispondente all'attuale cittadina di Galgoc (in slovacco Hlohovec), sita in territorio slovacco. Devo questo suggerimento alla cortesia del direttore scientifico dell'Accademia d'Ungheria in Roma, prof. Lászlo Csorba, che qui nuovamente ringrazio.

¹⁰ ASMn, Archivio Gonzaga, *Registri Necrologici*, 30, c. 157r. Ma, «verso le ore tre e mezzo di notte del venerdì 28 venendo il 29» ottobre si legge in F. AMADEI, *Cronaca*, cit., III, p. 389.

¹¹ I. CAZZANIGA DONESMONDI, *op. cit.*, p. 146, n. 2.b.

L'«INGEGNOSA FONTANA» DELLA VILLA GONZAGHESCA DI MARMIROLO

Sono così numerose le lodi della villa gonzagesca di Marmirolo che qui basterà riportare per tutte quelle tessute da Raffaello Toscano:¹²

Gran circuito e spatioso tiene
Marmirolo, che fuori è situato,
La doue spiran l'aure ognihor serene,
Sotto un' aer salubre, e temperato.
Ha d'ogni intorno le campagne amene,
Che quiui fanno un Paradiso ornato.
Selue, Prati, Giardin, ui sono, e stagni,
Limpidi, Riui, e dilettoni Bagni.

Stanno iui ascosi, fra uerdi arboscelli,
Fra bianchi fior, persi, uermigli, e gialli,
Mille canori, e leggiadretti augelli
Che 'n sul di fanno risentir le ualli,
Corrono à schiera i uaghi pesci, e snelli,
Scherzando ne' liquidi cristalli;
Euui un bosco di quercie artificioso,
Et un Serraglio, ch'è miracoloso.

Cinge parecchi miglia di terreno
Il Parco suo, ch'infiniti animali,
Nel largo asconde, e spatioso seno,
E Lepri, e Daini, e Cerui, e fier Cinghiali,
Qui con i ueltri, rastullando a pieno
Vengon talhora à far preda i mortali,
Gli Ionii dal regio poi Palazzo, e i Dori
Traggon l'esempio de' lor bei lauori.

Son di pittura, e di rilievo ornate
Tutte le stanze con argento, & oro,
Qui posò la Cesarea Maestate,
Quella, ch'estinse il Saracino, e 'l Moro;
E privilegio accrebbe, e degnitate
Al superbo, mirando alto lauoro;
Dico il gran Carlo Quinto Imperadore,
Che tra i Cesari mai non fu il maggiore.

¹² R. TOSCANO, *L'edificazione di Mantova* [...], Mantova, Francesco Osanna, 1587, pp. 29-30.

Ma il rimatore non menziona alcuna fontana; eppure in quel giardino di delizie non mancavano i getti d'acqua e le statue «del Pia», commissionate nel 1571 «a proposito per la fontana», come si legge in una lettera di Anselmo Mondini ad Aurelio Zibramonti da Marmirolo del 3 marzo 1571.¹³

Evidentemente quelle fonti non erano così strepitose come quella seicentesca, architettata al tempo del nono duca di Mantova e settimo del Monferrato, Carlo II Gonzaga di Nevers (1637-1665), di cui è rimasta memoria in una rarissima incisione (mm 668x457) del bolognese Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718), assente anche nella raccolta della Cassa di Risparmio di Bologna.¹⁴

In calce all'immagine si legge, adorna dello stemma di Carlo II Gonzaga di Nevers, la seguente dedica del Mitelli al principe:

AL Ser.^{mo} Sig.^r Duca Carlo II Duca di Mantoua, e Monferrato, Etc. / Ser.^{ma} Altezza / All'Altezza Vostra, che è fonte di beneficenza, e di generosità, dedico questo Fonte di Marmirolo, non tanto perche è suo, quanto perche d'ordine suo/ fu' da me in rame intagliato. Stupiranno Scilla, e Glauco uedendosi di nouo scolpiti anzi troua(n)dosi di uiui, che prima erano, trasformati in marmi, et hora di marmi/ in fogli; e pur su' fogli ancora (non per hauer diuorata l'herba marina, e fatale) ma per esser passati in mano di V. A. son fatti immortali. Io la supplico riuerentemente a degnarsi / di riceuer questi (come ne' marmi), così ne' fogli per sua delitia. Mentre, inchinandomi profundam^e a pie' di queste, carte, consacro a V. A. i più riuerenti, e diuoti ossequij dell'/animo mio, e mi stabilisco eternamente / Di V. A. Sere.^{ma}

Humiliss.^o, et obligatiss.^o Seru^e diuotiss.^o / Giuseppe Maria Mitelli

La fontana, che doveva essere azionata da un «rodone» (rimasto però imperfetto per la morte del duca Carlo II),¹⁵ venne iniziata i primi d'aprile del 1661 («si darà principio alla fabbrica della fontana»)¹⁶ e il 29 aprile «[Francesco] Agnesini, fra due settimane [...] avrà perfezionata la statua del Mincio [...] che sarà bellissima, com'è anco raguardevole il finito tritone».¹⁷

¹³ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 2585. Cfr. L. GALAFASSI, C. BERTOLINI, *Cronache di Marmirolo e Pozzolo con altre notizie mantovane*, 2005, p. 91.

¹⁴ F. VARIGNANA, *Giuseppe Maria Mitelli. La raccolta della Cassa di Risparmio di Bologna*, Bologna, 1978.

¹⁵ L. GALAFASSI, C. BERTOLINI, *Cronache di Marmirolo e Pozzolo*, cit., p. 140.

¹⁶ *Ibid.*, *Marmirolo. Cenni storici*, Mantova, Sometti, 2000, p. 26.

¹⁷ *Ibid.*

L'Agnesini stava lavorando alla statua del Mincio ancora al 12 maggio 1662 e non si poteva vedere «di più bella».¹⁸ Quella fontana è forse da intendersi come un'elaborazione del «fontanone» già menzionato al 25 aprile 1659,¹⁹ adorno, al 14 dicembre 1665, di trenta statue,²⁰ che tuttavia non si vedono nell'incisione del Mitelli. In una corrispondenza del 15 marzo 1661 si legge che «le statue del Moro sono qui giunte in salvo». Ma quella medesima fontana doveva certamente riferirsi Giosafat Barlaam Bianchi, soprintendente alle fabbriche, scrivendo fra l'altro della villa di Marmirolo:

Ha da laterali due vaghissime ucceliere d'ordine gotico, ed in faccia un boschetto amenissimo con ingegnosa fontana nel mezzo attornata da statue marmoree fatte da mano industriale.²¹

Osservando l'incisione non pare che tra le statue che ornavano il fonte si possa ravvisare il Mincio.

Il personaggio posto in cima è Glauco, pescatore di Antedone di Beozia, figlio di Antedone, fondatore della città, e di Alcione, o, secondo altra genealogia, di Poseidone e d'una naiade. Stimolato a tuffarsi in mare da una strana erba che restituiva vitalità ai moribondi pesci da lui pescati e da lui gustata, fu reso divinità marina da Oceano e da Teti (Ov, *Met.*, XIII 904-968). Regge sulle spalle un pesce squamoso che spruzza acqua dalle fauci e dalle narici. Ai piedi del dio marino un putto presenta alla divinità una collana di perle con la destra, mentre con la sinistra tiene una face accesa, simbolo dell'amore di Glauco per Scilla.

Al di sotto di Glauco, entro uno squarcio della roccia, nell'atto di pettinarsi, è Scilla (prima della sua metamorfosi), amata da Glauco e da veleni preparati da Circe – vanamente innamorata di Glauco e gelosa di Scilla – tramutata in mostro: dai suoi inguini nacquero orribili cani (Ov, *Met.*, XIV 67). Glauco e Scilla sono raffigurati nella quarta camera (del *Fuoco*) della *Galleria di Passarino Bonacorsi* in Palazzo Ducale.²²

Nell'acqua della vasca, a sinistra un tritone (figlio di Poseidone e

¹⁸ L. GALAFASSI, C. BERTOLINI, *Cronache di Marmirolo e Pozzolo*, cit., p. 144.

¹⁹ *Ivi*, p. 140.

²⁰ L. GALAFASSI, C. BERTOLINI, *Marmirolo. Cenni storici*, cit., p. 26.

²¹ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 3168bis, cfr. L. GALAFASSI, C. BERTOLINI, *Marmirolo. Cenni storici*, cit., p. 79.

²² R. SIGNORINI, *La "Galleria di Passarino Bonacorsi"*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova, Sometti, 2003, pp. 261-280:278, n. 14 (28).

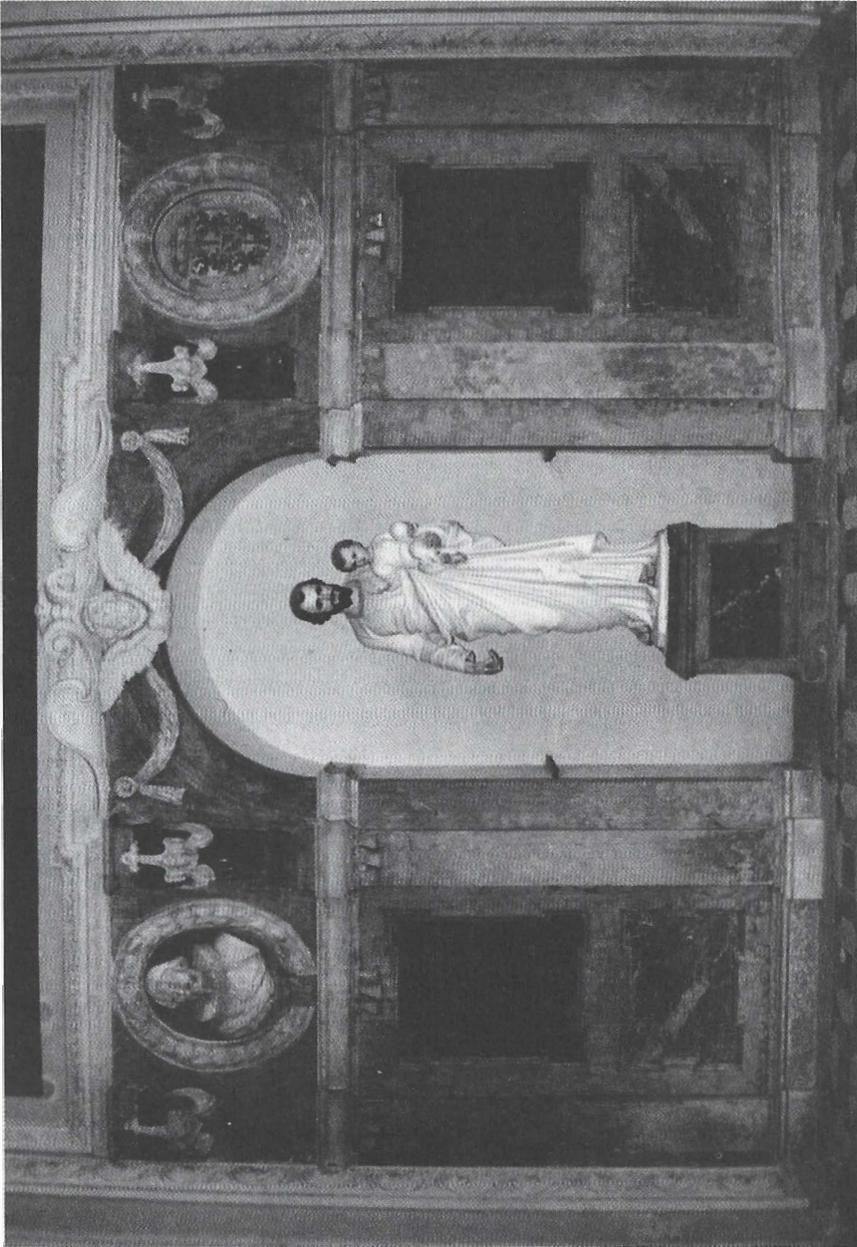


Fig. 1. Mantova, chiesa di San Maurizio, monumento funebre del marchese Luigi Gonzaga, 1626 (m 3,30 ca x 4,62 ca).

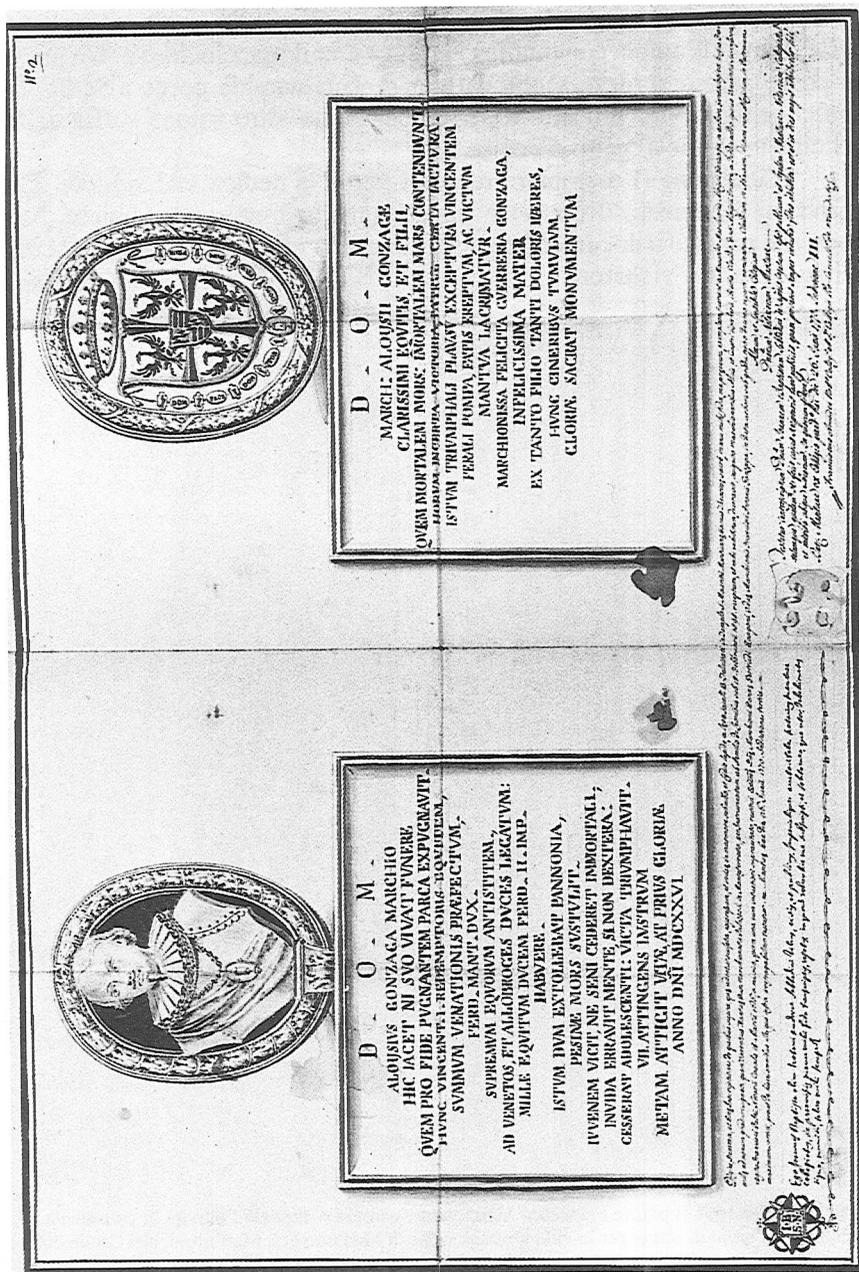


Fig. 2. Disegno del monumento funebre del marchese Luigi Gonzaga, 1770 (mm 541 x 802).

d'Anfitrite) solleva con la sinistra un ramo di corallo, e altro corallo e perle sono nell'ampia conchiglia che regge con il braccio destro. Un grosso pesce peloso spruzza acqua dalle nari. Una nereide porge a Scilla, in una conchiglia, una collana di perle, mentre un altro tritone soffia dalla buccina un copioso getto d'acqua.²³

L'incisione (l'esemplare reca sul verso la dedica «Al signore don Giovanni Bertanza / Roma») è un documento importante, poiché ben poco ci è rimasto a documentare visibilmente la meraviglia che la villa suscitava in tutti i visitatori.

²³ Nel 1661 il pittore Francesco Mantovano svolgeva a Venezia l'attività di consulente per l'acquisto e l'invio di statue per le ville gonzaghesche di Maderno e di Marmirolo. Nei documenti si dice di un gruppo raffigurante Venere e Adone (P. TOSETTI GRANDI, *Francesco Mantovano "un vaso pien de mille odori"*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXVII, 1998, pp. 89-132:108-110). Ringrazio l'amica, autrice del saggio, per la cortese segnalazione.

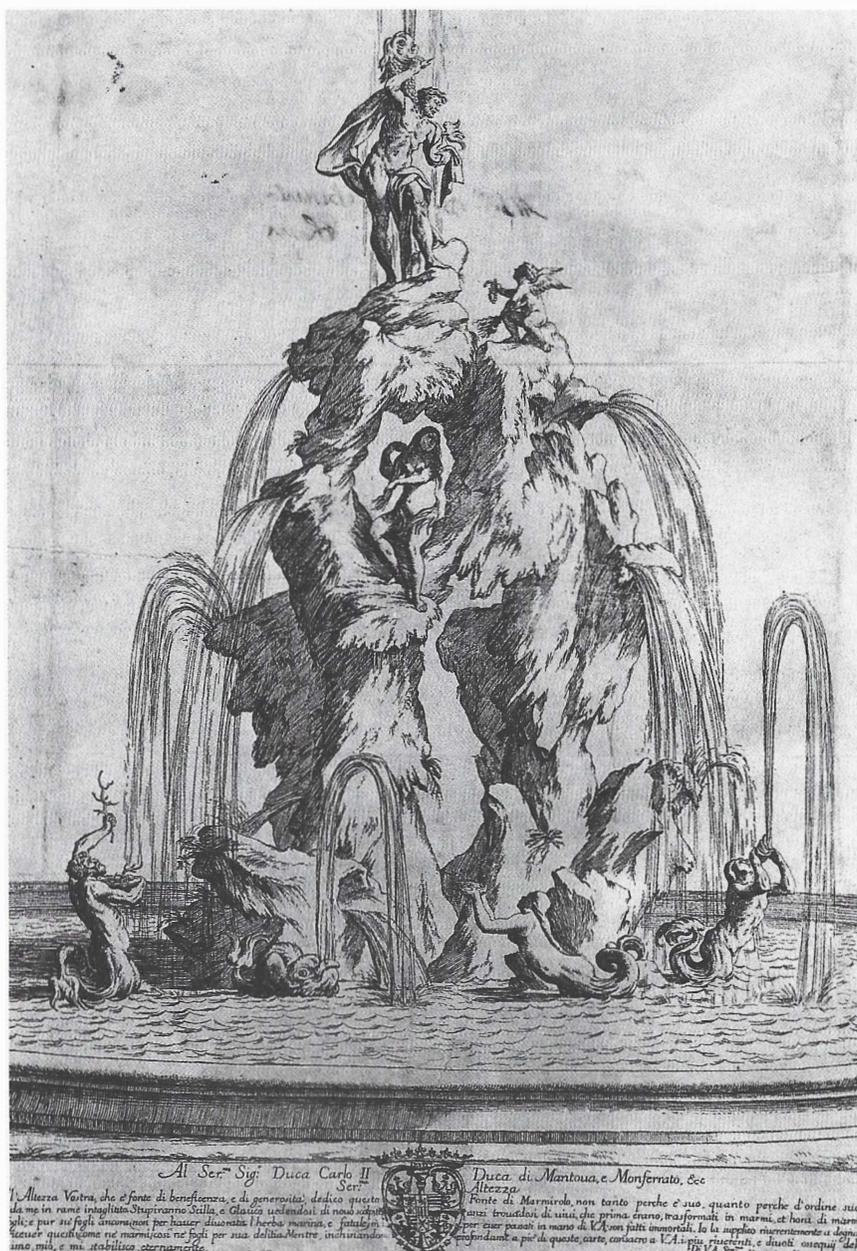


Fig. 3. GIUSEPPE MARIA MITELLI, Fontana di Marmirolo, per Carlo II Gonzaga di Nevers, sec. XVII, incisione (mm 668 x 457).

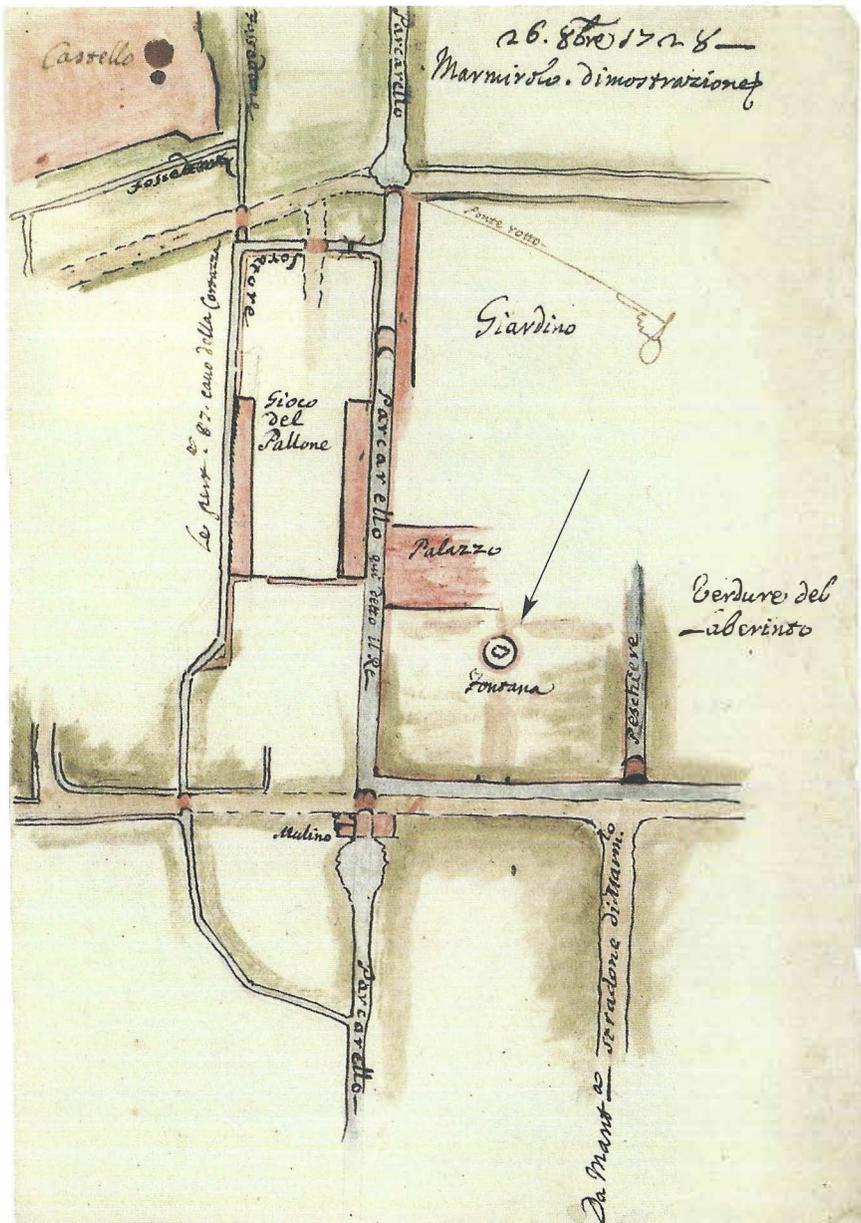


Fig. 4. Archivio di Stato di Mantova, Magistrato Camerale Antico, Acque, b. 9, 1728, mappa del palazzo di Marmirolo (26 ottobre 1728) con approssimativa ubicazione della fontana, indicata dalla freccia). Autorizzazione n. 69/2007.

MARIA GIUSTINA GRASSI

UN CURIOSO «RELIQUIARETTO À GRIADELLA» DI VINCENZO I GONZAGA

Una mia ricerca sui 'medaglioni-reliquiario' di Vincenzo I Gonzaga, pubblicata su «Civiltà Mantovana» nell'ormai lontano 1988,¹ partiva da una 'memoria' del 9 giugno 1599 che mi aveva particolarmente colpito.

Si legge in un manoscritto del fondo della chiesa palatina di Santa Barbara, conservato nell'Archivio diocesano, assai utile per le notizie che riporta sulla chiesa stessa e soprattutto sulle numerosissime reliquie e sui loro preziosi contenitori nel periodo a cavaliere tra Cinquecento e Seicento.

In essa è nominato un curioso «reliquiaretto in forma di Cassetta [cassetta] di altezza et lunghezza [sic, per larghezza] di un onzia [cm 5 ca] per banda et di lunghezza di oncie due, di oro overo adorato et fatto a griadella [a gratella, cioè traforato] co' sotto il colore cremesino [la fodera di color cremisi, tipico dei reliquiari]» contenente «una reliquia di grandissima importanza», di cui la chiave stava «sempre apresso alli Serenissimi signori [il duca Vincenzo I e la moglie Eleonora de' Medici]».

Il «reliquiaretto» viene fatto consegnare da «Madama Leonora Medici», certo per volontà del marito allora in procinto di partire o appena partito per Spa, località termale delle Fiandre,² ai «Deputati sopra la reliquia». La «scrittura [ricevuta]» della consegna sarebbe rimasta presso la duchessa: sarebbe stata restituita nel caso si volesse «repiliar detta cassetina» e stracciata, probabilmente secondo un *iter* prefissato.³

La reliquia misteriosa contenuta nel piccolo reliquiario era sicuramente la particella del Preziosissimo Sangue che aveva seguito il duca nelle due prime campagne di guerra contro i turchi (1595 e 1597), chiusa,

¹ M.G. GRASSI, *I medaglioni reliquiario di Vincenzo I Gonzaga*, «Civiltà Mantovana», n.s., 21, 1988, pp. 1-38.

² *Ivi*, pp. 3-17: note 15 e 16. Del viaggio a Spa, parla il Donesmondi (I. DONESMONDI, *Historia Ecclesiastica di Mantova*, II, Mantova, Osanna, 1616, p. 353). Sull'interpretazione che gli storici danno di esso: G. CONIGLIO, *I Gonzaga*, Varese, Dall'Oglio, 1967, pp. 371-377.

³ Archivio Storico Diocesano di Mantova (da ora ASDMn), Fondo di Santa Barbara, Inventari, Libro nel quale è notato tutto quello che si ritrova nel Sacro Reliquiario della chiesa de Santa Barbara de Mantova et più vi è notato diverse memorie pertinenti a detta chiesa, 1587-1624, c. 55r, Memoria 9 giugno 1599.

come testimonia Fortunato Cardi, segretario della Cancelleria ducale, nella seconda copia della sua relazione sulla campagna del 1595, in un «vasetto d'oro» custodito da monsignor d'Avila, confessore e teologo al seguito del duca,⁴ vasetto che dovrebbe essere in realtà il medaglione cinquecentesco in oro e cristallo di rocca giunto fino a noi.⁵

Mi permetto a questo punto un inciso che viene a completare, e insieme a complicare, le vicende da me esposte nel vecchio articolo. Mentre il Cardi sia nella prima che nella seconda copia della relazione menziona una particella della reliquia proveniente da quella che «si serba con grandissima custodia, et riverenza nella chiesa di Sant'Andrea in Mantova»,⁶ nel manoscritto dei Decreti del Capitolo della Cattedrale si ricorda invece «un pocho del pretiosissimo Sangue de Nostro Signore che si ritrova nel nostro reliquiario», consegnato su richiesta del duca Vincenzo il 6 agosto 1595 allo stesso monsignor d'Avila, in procinto di partire per l'Ungheria.⁷

Si potrebbe supporre quindi che non una, ma due particelle avessero seguito il duca, ipotesi che potrebbe essere avvalorata dalle successive memorie dell'8 e del 12 marzo 1609 del citato manoscritto del fondo di Santa Barbara, in cui si ritorna a nominare la curiosa cassetina e il suo contenuto, questa volta in maniera più dettagliata. Riassumo per comodità: il duca Vincenzo manda monsignor Federico Follini, cappellano di corte e suo uomo di fiducia, a chiedere ai deputati «sopra il sacro Reliquiario» di Santa Barbara «quella cassetina d'argento adorato fatta a gradella, la qual [...] portò e riporto dalla guerra di Canissa [Nagykanizsa]», cioè dalla sua terza campagna militare, del 1601. Essa viene poi aperta nella casa del prevosto, monsignor Giuseppe Vicentini, che di consueto «accomoda li reliquiari di Sua Altezza». All'interno «vi erano due man-

⁴ Archivio di Stato di Mantova (da ora ASMn) Archivio Gonzaga, b. 388, F. CARDI, *Relazione del primo viaggio del duca Vincenzo di Mantova per la guerra di Ongaria*, 1595, c. 371.

⁵ Potrebbe essere identificato con quello di cui Paolo Bertelli ha rinvenuto la documentazione del pagamento, effettuato a Innsbruck a un orafo spagnolo, tra le carte della campagna vincenzina del 1595 (comunicazione orale, 2004). Il termine 'vasetto' per indicare il medaglione è usato anche in altri documenti. A Innsbruck Vincenzo aveva fatto una sosta presso la sorella Anna Caterina, moglie dell'arciduca Ferdinando del Tirolo, durante il viaggio verso Vienna e Praga.

⁶ ASMn, Archivio Gonzaga, b. 388, F. CARDI, op. cit., cc. 335 e 371.

⁷ ASDMn, Fondo del Capitolo della Cattedrale, Decreta Capitularia, 1593-1617, c. 33v. È scritto: Sua Altezza «desiderava doppo l'altre sante reliquie che seco portava di havere ancora [il corsivo è nostro] un pocho del pretiosissimo sangue di N.S. che si ritrova nel nostro reliquiario». «Ancora» potrebbe riferirsi alla particella del Preziosissimo che già si era procurato. Si veda anche: S. CARNEVALI, *Un culto parallelo del sangue di Cristo*, in *Storia e arte religiosa a Mantova*, Mantova, 1999, pp. 73-82.

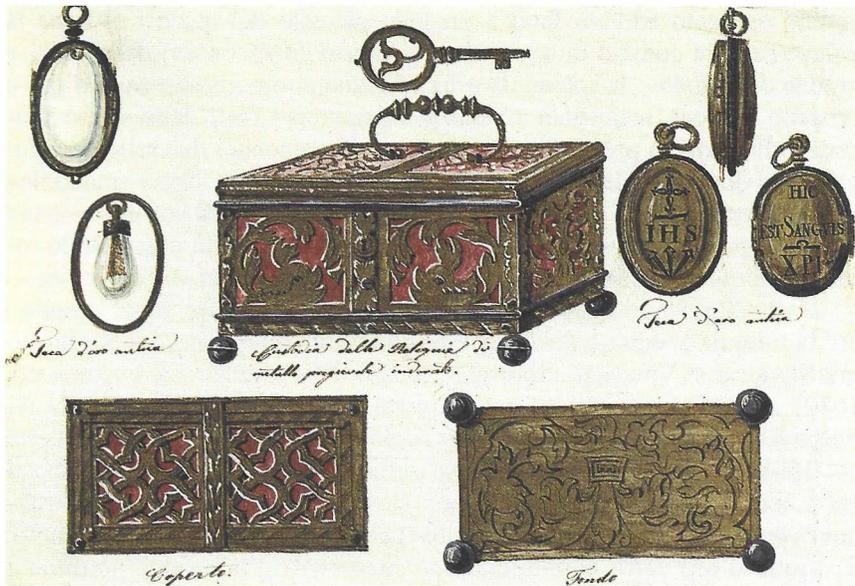


Fig. 1. Archivio di Stato di Mantova, Fondo di Santa Barbara, busta Legati e funzioni di Chiesa, fascicolo Preziosissimo Sangue di N.S., disegno acquerellato, lettera 18 ottobre 1856 dell'orafo Gaetano Fiocchi.

dole di cretalo de monte [di rocca], ma picciole co' dentro in ciascuna del sangue pretioso di nostro Signore».

Forse una conteneva la particella venuta da Sant'Andrea e l'altra quella venuta da Santa Barbara? Difficile rispondere. Ad ogni modo dalla cassetina viene tolta la mandola «più picciola» che, posta in un reliquiario «gioiolato», viene portata da Carlo di Nevers in Francia, come dono del duca alla cognata, Maria de' Medici, sorella di Eleonora e moglie del re Enrico IV. «Et l'altra mandola», dunque la più grande, «resto nella so-detta casetina, restituita et serata come di sopra».⁸

Della cassetina si ritorna a parlare in una memoria che segue le precedenti.⁹ Il 5 aprile 1615 il duca Ferdinando, ancora cardinale, si reca al sacro reliquiario di Santa Barbara e «di sua propria mane» prende «uno ca-

⁸ ASDMn, Fondo di Santa Barbara, b. Inventari, *Libro nel quale*, cit., memoria 8 marzo 1609 c. 64v.; memoria 12 marzo 1609 c. 65r, (cfr. M.G. GRASSI, *I medaglioni*, cit., pp. 3-4).

⁹ *Ivi*, memoria 5 aprile 1615, c. 70v; cfr. M.G. GRASSI, *I medaglioni*, cit., p. 4.

settinò d'argento adorato fatto à gradella picciolo del quale [...] tiene la chiave sempre apresso di se» (come Vincenzo ed Eleonora) dalla «Cassa grande di cristalo»: la splendida urna in ebano a minutissimi fregi d'oro e cristallo di rocca, acquistata a Venezia e donata nel 1601 dallo stesso Vincenzo alla basilica palatina per accogliere degnamente i due reliquiari guielmini del Preziosissimo Sangue e delle Due Spine.¹⁰ Dalla «mandola» in esso contenuta egli leva «un puocho» del «sangue pretioso» e lo pone in un «vaso picciolo d'oro fatto in forma de tabernacolo con uno cristalo rotondo nel quale vi è una preda in forma di rubino [...] per sua divotione».

Il religioso che sta stendendo la memoria precisa: «qual casetino co' la reliquia sodetta e quello che portò la felice memoria del Serenissimo Signor don Vincenzo Gonzaga duca di Mantova [era scomparso nel 1612] alla guerra di Canissa et ritornato da detta guerra lo restituì nel Sacro Reliquiario de Santa Barbara», confermando quanto era stato detto nel 1609. Eseguito il prelievo, la cassetina e il vasetto vengono riposti nella «cassa grande». Il duca aveva prelevato la piccola porzione di reliquia «per sua divotione»: e infatti il seguente 15 aprile, mercoledì santo, il vasetto d'oro verrà portato con una suggestiva processione notturna a corte nelle catacombe, (gli ambienti di dimensioni ridotte che egli stesso aveva fatto costruire a imitazione della romana Scala Santa, per tradizione popolare detti ancora oggi 'appartamento dei nani')¹¹ e posto sulla tavola del *Sancta Sanctorum*.¹²

Negli anni successivi e fino al 1700 non si hanno documenti riguardanti la cassetina. Ben tutelata, chissà con quali accorgimenti, insieme a tutto il resto della ricchissima dotazione della chiesa palatina dall'abate e dai canonici durante le disastrose vicende del sacco del 1630, la si ritrova nel Sacro Reliquiario il 20 gennaio 1707 quando, sotto sera, Ferdinando Carlo, ultimo duca di Mantova, si fa portare a corte la «medaglia tonda d'oro col suo cristallo da una parte» contenuta in essa, che stava al-

¹⁰ Sulla «cassa grande»: M.G. GRASSI, *Precisazioni su tre preziosi reliquiari e sul nucleo guielmino del "tesoro" della Basilica Palatina di S. Barbara in Mantova*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n.s., LXIX, 2001, pp. 83, 88-90, 114-120, 123, fig. 3; P. VENTURELLI, scheda n. 124 in *Gonzaga. La Celeste Galeria*, Catalogo della mostra, Mantova, Palazzo del Te 2002-2003 a cura di R. Morselli, Ginevra-Milano, Skira, 2002, pp. 306-307, con alcune imprecisioni: l'urna fu realmente comprata a Venezia e donata da Vincenzo I il 2 giugno 1601 alla basilica (ASDMn, Fondo di Santa Barbara, b. Inventari, *Libro nel quale*, cit., c.57r, memoria 2 giugno 1601).

¹¹ R. BERZAGHI, *La «Scala Santa» del duca Ferdinando*, in *La scienza a Corte*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 178-179.

¹² ASDMn, Fondo di Santa Barbara, b. Inventari, *Libro nel quale*, cit., memoria 15 aprile 1615 cc. 71v-72r.

lora in una borsa di broccato, «da portare seco nel viaggio di Venetia». Partirà l'indomani all'alba, per una fuga senza ritorno.

Ritournerà invece la medaglia, per riprendere il suo posto nel piccolo contenitore dorato.¹³ La presenza di questo viene via via testimoniata sia nell'inventario redatto intorno al 1726 sia in una distinta del 1789 (i medaglioni all'interno sono però di nuovo due; ambedue secondo il primo – più dettagliato – in cristallo legato in oro).¹⁴

Supererà indenne a fine secolo le vicende della campagna napoleonica: non un nuovo saccheggio, ma ben due requisizioni, prima quella assai pesante, anche se parziale, degli austriaci assediati e a corto di denari (1796), poi quella dei francesi (1797), che razziarono la quasi totalità di quanto era rimasto della dotazione della chiesa palatina.¹⁵

Lo ritroviamo in una nota del 1810 e poi nell'inventario del 1837. Nella prima si dice che contiene genericamente due «vasetti»; nel secondo «due piccoli reliquiari (teche) uno tutto d'oro e l'altro di cristallo con un cerchio d'oro, i quali contengono [...] ciascheduno una piccola parte del preziosissimo sangue di N.S.G.C.».¹⁶ Come si nota, questa volta i medaglioni non sono tutti e due «a cristalli», come si leggeva nell'inventario del primo Settecento: uno di essi era stato sostituito da un altro completamente in oro (di questo intervento intermedio non si è rinvenuta documentazione).

L'ultima segnalazione che riguarda la cassetina negli inventari è del 1865:¹⁷ conteneva sempre i due medaglioni nominati nel 1837, gli stessi che nel 1876, come si dirà più avanti, andranno a sostituire nel reliquiario d'oro guglielmino del Preziosissimo Sangue¹⁸ l'ampolla in esso

¹³ M.G. GRASSI, *I Medaglioni*, cit., pp. 5-6.

¹⁴ ASDMn, Fondo di Santa Barbara, b. Inventari, *Inventario o sia. Descrizione delle Sagre Reliquie che si conservano nel famoso Reliquiario della Chiesa Arciducale di S. Barbara di Mantova* [...], c. 2r; la data 1726 è a c. 6r. Ivi, b. 54-55, fasc. 54, *Distinta di preziosi ed argenti uniti alle Sagre Reliquie che si conservano nel Santuario e Sagrestia dell'Imperial Regia Ducale Basilica di S. Barbara, formata nel gennaio 1789*, c. 1r, n. 2.

¹⁵ I documenti relativi alle requisizioni del 1796 e del 1797, minute comprese, si trovano in ASDMn, b. 54-55, fasc. 54; b. Inventari.

¹⁶ ASDMn, Fondo di Santa Barbara, Fascicoli Miscellanei 1-62, fasc. 52, *Nota di preziose suppellettili sacre depositate nel Santuario di spettanza del Capitolo di S. Barbara*, 1810, c. 3r, b. Inventari, *Inventario di tutti gli effetti preziosi, argenti, arredi sacri etc. spettanti all'Imperial Regia Basilica di S. Barbara in Mantova*, 28 maggio 1837, c. 1r.

¹⁷ ASDMn, Fondo di Santa Barbara, b. Inventari, *Atto di ricognizione ovvero Inventario di tutti gli Arredi sacri, Preziosi, Biancheria, Tappezzerie, suppellettili di ragione della Regia Basilica di S. Barbara*, in Mantova, 26 aprile-6 maggio 1865, c. 2r, *Argenterie e Preziosi*, n. 1.

¹⁸ Sul reliquiario del Preziosissimo Sangue: M.G. GRASSI, *Precisazioni*, cit., pp. 83, 84-86,

contenuta con la reliquia maggiore, che verrà trasferita da Santa Barbara in Sant'Andrea, per essere posta in uno dei due nuovi Sacri Vasi.

È chiaro che il seguirla, un documento dopo l'altro, lungo ben due secoli e mezzo, aveva acuito la mia curiosità. Come era questa cassetina? Fatta eseguire appositamente sul finire del 1500 dal duca Vincenzo e dunque, pensando agli altri oggetti d'oreficeria da lui commissionati, sicuramente di un certo pregio anche dal punto di vista formale; originale e inusuale per l'esecuzione «à griadella», cioè traforata a trafori regolari, geometrici, oppure legati al gusto del tempo, tra Manierismo e Barocco? La risposta alle varie domande giunse quasi per caso e quando ormai avevo pubblicato l'articolo nel quale avrei dovuto a ragione inserirla. Don Giuseppe Pecorari, direttore dell'Archivio Diocesano, con un certo compiacimento, mi passò (eravamo nel 1992) un foglio da lui stesso rinvenuto che riteneva fosse legato ai miei studi: un disegno a penna, acquerellato, eseguito a tinte vive, rosso carminio, oro, azzurro, con una tecnica quasi da miniatore, con colori a corpo, in funzione del risultato che doveva essere quello di una raffigurazione tecnica, fedele e d'effetto nello stesso tempo.

Non senza emozione riconobbi immediatamente la cassetina di cui tanto avevo sentito parlare e insieme a essa la chiave che era passata dalle mani di Vincenzo e di Eleonora de' Medici a quelle via via degli altri duchi, fino a Ferdinando Carlo. Accanto, i due medaglioni giunti fino a noi nel reliquiario del Preziosissimo Sangue, quello d'oro e di cristallo di rocca, cinquecentesco, e quello tutto d'oro,¹⁹ secondo una la mia ipotesi assegnabile al primo Ottocento.²⁰

Ma vediamo direttamente insieme questo disegno. La cassetina è ripresa, come in una corretta documentazione fotografica attuale, prima nel suo complesso, poi dall'alto e da sotto. Il medaglione d'oro dai due lati, per evidenziare le scritte in esso apposte, e di profilo. Quello d'oro e di cristallo di rocca smontato, a quanto sembrerebbe, nelle due parti che lo costituiscono.

La cassetina è a forma di parallelepipedo e poggia su quattro piedini a boccia di colore azzurro (di cristallo di rocca? a smalto?). La su-

95, 99-106, 121 fig. 1; si veda anche: P. VENTURELLI, scheda n. 122, in *Gonzaga. La Celeste Galeria*, cit., p.306, con varie inesattezze dovute alla lettura affrettata dell'articolo *I medaglioni*, cit., *passim*.

¹⁹ ASDMn, Fondo di Santa Barbara, b. Legati e funzioni di chiesa, fasc. *Preziosissimo Sangue di N.S.G.C.*, lettera del 18 ottobre 1856 dell'orafo Gaetano Fiocchi a mons. Basilio de Corridori, abate di Santa Barbara, e disegno allegato (cm 15x19).

²⁰ M.G. GRASSI, *I medaglioni*, cit., pp. 10-12.

perficie superiore e le laterali sono costituite da lamine traforate a motivi diversi, inserite nell'intelaiatura di contorno con cornici decorate a fregi classici, fissate da piccoli chiodi; l'intelaiatura é sottolineata in alto e in basso da una filettatura pure azzurra. Il fondo è inciso. Mentre il motivo del coperchio è un intreccio di quadrilobi e boccioli stilizzati, quelli sui lati lunghi raffigurano due delfini affrontati le cui code, fitomorfe secondo i modi delle grottesche, si avvolgono in girali. Quelli sui lati brevi e sul fondo sono fitomorfi.

Il coperchio presenta una maniglietta, mobile, a due anse, simile per forma a quelle che si trovano nei cassetti dei mobili coevi. La chiovetta ha l'impugnatura ornata da girali a giorno. Ogni immagine reca sotto la sua didascalia, scritta con una calligrafia chiara e ordinata, identica a quella di chi ha scritto la lettera, datata 18 ottobre 1856, insieme alla quale il disegno è conservato, l'orafo Gaetano Fiocchi.

Proprio in quell'anno 1856, il 25 aprile, l'imperatore Francesco Giuseppe aveva concesso udienza al vescovo di Mantova, Giovanni Corti, recatosi appositamente a Vienna a perorare la richiesta dei Mantovani di risolvere l'ignominiosa vicenda del furto e della distruzione dei Sacri Vasi cinquecenteschi, avvenuta durante l'occupazione della chiesa di Sant'Andrea da parte di un reggimento austro-ungarico nell'aprile del 1848 (assai interessante a questo proposito la lettura del *Giornale* di Luigi Rosso, canonico di Santa Barbara, testimone pressoché in diretta degli avvenimenti).²¹ L'intento era quello di ripristinare l'interrotta tradizione del culto del Preziosissimo Sangue.

Per quanto riguarda Santa Barbara, si proponeva il trasferimento, appunto in Sant'Andrea, della reliquia maggiore in essa custodita.

In una lettera del successivo 21 giugno, inviata all'abate di Santa Barbara, monsignor Basilio de' Corridori, il Corti da Vienna comunicava che l'imperatore, prima di intervenire, desiderava fosse fatto un documento scritto che restasse come testimonianza sia dell'autenticità della reliquia sia della volontà dell'abate e del capitolo alla cessione, e che esso gli venisse trasmesso ufficialmente tramite il conte di Thun, «adde-
to al

²¹ L. ROSSO, *Giornale degli avvenimenti in Mantova come fortezza della guerra Italiana negli anni 1848-1851*, a cura di G. ANNIBALETTI, Mantova, Arcari, 2001, *passim*; e anche L. BOSIO, *I reliquiari del Preziosissimo Sangue custoditi nella Basilica di Sant'Andrea in Mantova*, in *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, Atti del convegno, Mantova, Biblioteca Comunale, 1974, p. 409 sgg.; M.G. GRASSI, *I medaglioni*, cit., pp. 8-10; R. SIGNORINI, *Il sacrilego furto dei Sacri Vasi*, in *Sulle orme del Preziosissimo Sangue di Cristo*, Mantova, Sometti, 1998, pp. 56-59.

²² ASDMn, Fondo di Santa Barbara, b. Legati e funzioni di chiesa, fasc. *Preziosissimo Sangue di N.S.G.C.*, lettera del 21 giugno 1856 di mons. Giovanni Corti all'abate di Santa Barbara. La

Governo Generale di Verona».²²

Convocato il 24 seguente il Capitolo, si dava testimonianza attraverso una relazione scritta dell'autenticità della reliquia, «parte vera e reale di quella depositata e venerata nell'insigne basilica di S. Andrea», citando l'*Historia Ecclesiastica* del Donesmondi e le *Costituzioni Sinodali* di frate Francesco Gonzaga, e si precisava che l'ampolla che la conteneva era stata fatta «fregiare d'oro» nel 1567 da Guglielmo Gonzaga su suggerimento della moglie Eleonora d'Austria, e porre «in altro vaso d'oro» (che dall'accurata descrizione è identificabile con quello del Preziosissimo). Di conseguenza si decideva di cedere all'imperatore l'ampolla perché egli potesse aderire alla richiesta del vescovo e dei Mantovani.²³

Sono certamente queste le premesse che dovrebbero avere indotto l'abate e i canonici, in attesa che si effettuasse il promesso intervento di Francesco Giuseppe e, forse in previsione della sua venuta a Mantova del 5 marzo 1857 e della sua visita in Sant'Andrea,²⁴ a sistemare i reliquiari di Santa Barbara che contenevano le tre reliquie del Preziosissimo Sangue, in primo luogo il «vaso d'oro», e che portano alla lettera dell'orefice Gaetano Fiocchi del 18 ottobre 1856 e all'annesso disegno acquerellato.

La lettera riguarda l'esame da lui eseguito dell'antico reliquiario guglielmino per verificarne le condizioni e indicare le necessarie riparazioni da farsi. E qui non mancano le sorprese. Così scrive il Fiocchi all'abate, monsignor Basilio de' Corridori:

Dietro la visita che per onorevole incarico di V.S.R. ho praticata per Lui ed il Reverend.mo Capitolo al vaso d'oro giudicato di Cesello Cellini e contenente la Preziosissima Reliquia del Sangue di N.S.G.C. dichiarato ovunque ed in ogni forma che per vetustà il detto vaso trovasi in varie parti sconnesso e bisognevole quindi delle se-

lettera è stata parzialmente pubblicata da L. GAITER, *Sul Preziosissimo Sangue di Gesù Cristo venerato a Mantova*, Mantova, Tip. B. Balbiani, 1876, parte III, p. 61.

²³ ASDMn, Fondo di Santa Barbara, b. Legati e funzioni di chiesa, fasc. *Preziosissimo Sangue N.S.G.C.*, [Relazione della] *Convocazione Capitolare tenutasi il giorno 24 giugno 1856*. Tra i firmatari è anche il canonico Pietro Pellegritti: nelle sue *Memorie storiche cronologiche dell'insigne I. R. Ducale Collegiata Basilica di S. Barbara in Mantova*, Mantova, Fratelli Negretti, 1850, a p. 47, cita anch'egli l'*Historia Ecclesiastica di Mantova* del Donesmondi (II, p. 354) e le *Costituzioni di Gonzaga*; così nel manoscritto per la seconda edizione (conservato in ASDMn, Fondo di Santa Barbara). Il che fa supporre che egli stesso abbia suggerito le due citazioni al Capitolo. La relazione è stata pure pubblicata dal Gaiter, alle pp. 61-63. In realtà sia il Donesmondi che il Gonzaga si limitano a trasmettere un dato giunto a loro per tradizione, senza darne documentazione. Il documento che possa testimoniare il passaggio della particella del Preziosissimo da Sant'Andrea a Santa Barbara con Guglielmo Gonzaga fino a oggi non si è trovato (M.G. GRASSI, *Precisazioni*, cit., pp. 95-97, nota 39).

²⁴ L. BOSIO, *I reliquiari*, cit., p. 418 nota 17.

guenti riparazioni.

1° Raddrizzare le due medaglie avente le scrizioni del Duca di Mantova ecc.- che nello stato quò per leggere dette scrizioni bisogna capovolgere il Vaso, motivo per cui il P.S. si è sparso per tutta la sua custodia di christallo.

2° Levare diverse micature [ammaccature] nel coperchio, e raddrizzare la Croce posta all'estremità del medesimo.

3° Conettare [connettere?] e chiudere ermeticamente il medesimo mediante un filo d'oro più consistente dell'attuale.

4° Pulire dalla polvere che trovasi internamente.

Qualora la S.V. volesse continuarmi quella fiducia di cui mi ha graziato, sarò pronto ad eseguire le dette riparazioni con tutta quella perizia che per me si potrà maggiore, onde ridonare a quel Sacro Oggetto la primiera sua forma e nitidezza. Frattanto mi permetto di ripetermi con profonda osservanza Di Lei Monsig.re Reverend.mo Devot.mo Servo Fiocchi Gaetano, Mantova, 18 8bre 1856

Come si vede, all'interno del reliquiario il Fiocchi non trova l'ampolla come ci si sarebbe aspettati, ma «due medaglie» che, a forza di capovolgere il contenitore per leggerne le scritte, allentatesi le cerniere, avevano sparso la reliquia dentro il vano allora circondato dalla parete in cristallo di rocca, oggi non più esistente: medaglie che vediamo nel disegno acquerellato, scrupolosamente raffigurate accanto alla cassetina a trafori. Forse il reliquiario nel tempo si era talmente mal ridotto da non poter custodire adeguatamente l'ampolla? Forse l'abate e i canonici già pensavano, quando si fosse riassetato il vaso e rimessa in esso l'ampolla, di far sistemare anche le medaglie e la cassetina e si era chiesto un disegno come documento dei tre oggetti da sistemare e da riunire insieme?

Non si sono trovate notizie sull'esecuzione del restauro del «vaso» da parte dell'orafo, ma si può pensare che sia stata da lui effettuata, permettendo ai religiosi di rimettere al proprio posto l'ampolla, come era al tempo del duca Guglielmo, in attesa della progettata traslazione in Sant'Andrea. Questa avverrà ben venti anni più tardi: tanti ne occorsero infatti nel succedersi del governo italiano a quello austriaco (1866), del vescovo Rota al vescovo Corti (scomparso nel 1868), per il restauro della cripta della chiesa e la sofferta elaborazione ed esecuzione dei nuovi Sacri Vasi, commissionati dall'imperatore Francesco Giuseppe nel 1862 su consiglio dei professori dell'Accademia di Brera all'orafo milanese Giovanni Bellezza (sulla vicenda si legga la puntuale ricerca di Luigi Bosio,

²⁵ *Ivi*, pp. 417-424; R. SIGNORINI, *Il sacrilego furto*, cit., pp. 58, 63-64 nota 12.

1974).²⁵ Infatti sarà proprio lui, Gaetano Fiocchi, chiamato a presenziare come tecnico alla sua riapertura ufficiale. Nel frattempo le due medaglie dovrebbero aver avuto ricetto nella cassetina: qui le troviamo infatti leggendo l'inventario del 1865, più sopra nominato.

Il recupero dell'ampolla per la consegna avvenne, come si legge nel rogito del notaio Giovanni Nicolini, il 22 maggio 1876. Essa «giaceva in un vaso d'oro e cristalli [il reliquiario guglielmino]» e venne estratta «previa la necessaria mano d'opera eseguita dal Perito Orefice Signor Fiocchi [la cui firma è tra quelle dei testimoni]. Nel vaso medesimo poi venivano riposte appendendole agli uncinetti di una sottile colonetta d'oro le due altre reliquie contenute ciascuna in una piccola Tecca in foggia di aneieto, l'una d'oro coll'impronta sopra un lato delle parole – Hic est Sanguis Xpi [Christi] – e sopra l'altro della Croce, delle lettere – I.H.S. – e di tre chiodi; l'altra di cristallo bianco legato in oro, la quale racchiude una piccolissima ampolla appesa mediante coperchio d'oro, intorno a cui si leggono le parole – Sang<uis> pre<tiosus> Xpi [Christi] – ».²⁶

Le due «tecche», ossia i medaglioni, erano ancora nello stesso reliquiario nel 1974 e furono tolte e trasferite in Curia, per essere meglio custodite, quando esso fu esposto insieme alle altre oreficerie barbarine alla mostra *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, allestita in Palazzo Ducale.²⁷ E colà sono rimaste, mentre il reliquiario si trova nel Museo Diocesano, del quale la mostra era stata preludio; nati ambedue, mostra e museo, soprattutto per il desiderio e l'impegno di Luigi Bosio.²⁸ Nessun documento parlerà più, viceversa, della cassetina «à griadella». Tanto più preziosa dunque la sua immagine, tramandata dal disegno acquerellato dell'orafo Gaetano Fiocchi, giunto a noi tra le carte d'archivio e venuto finalmente alla luce.

²⁵ M.G. GRASSI, *I medaglioni*, cit., pp. 8-10 e note.

²⁷ L. BOSIO, scheda n. 6 e figura relativa, in *Tesori d'arte*, cit., p. 62.

²⁸ *Museo Diocesano di Mantova. Mostra inaugurale* (Mantova, 18 marzo-20 novembre 1983), Busto Arsizio (Milano), Bramante, 1983, n. 58. Nell'archivio del museo è conservata la scheda redatta da chi scrive nel 1986.

PETRARCA

FORME DI POESIA
FORME DI MUSICA

Convegno di studi

Mantova, Teatro Accademico del Bibiena
20 novembre 2004

PETRARCA E L'AUTUNNO DEL MEDIOEVO
IN ALCUNE NOTAZIONI NELLA STORIOGRAFIA EUROPEA

Nel dibattito che si svolse nella storiografia italiana fra anni Trenta e anni Sessanta (all'incirca) del Novecento, circa il periodizzamento fra Medioevo, Umanesimo e Rinascimento, inteso per lo più quest'ultimo come già iniziata età moderna, dibattito di cui per evidenti ragioni di brevità si assumeranno a modelli le posizioni di sintesi di Federico Chabod e di Delio Cantimori, la connotazione autunnale del Medioevo dei secoli XIV-XV non ha trovato sostanzialmente cittadinanza o favore di accoglienza convinta. Basterà pensare alle reazioni per lo meno perplesse all'apparizione del celebre libro di Johan Huizinga, *L'Autunno del Medioevo* – oggi indicate nella raccolta di saggi *La mia via alla storia* in una edizione laterziana che anni fa curai – basterà pensare al silenzio con cui fu accolto, negli anni trenta il libro di Rudolf Stadelmann, *Vom Geist des ausgehenden Mittelalters* – se si fa eccezione per rapidissimi cenni in Chabod e in Cantimori – che io volli fosse tradotto in italiano per i tipi de Il Mulino nel 1978, con il titolo *Il declino del Medioevo. Una crisi di valori*: un libro che dopo quella del 1929 aveva conosciuto una ristampa in Germania nel 1966, mentre nel 1951, era apparso un ampio ricordo a cura di Hermann Heimpel, nella «Historische Zeitschrift». D'altra parte la personalità di Petrarca, vuoi in un quadro di 'Geist des ausgehenden Mittelalters' – come possibile periodizzamento, non con riferimento al libro di Stadelmann – vuoi in quello autunnale huzinghiano, vuoi, ovviamente, nella discussione diurna tra Chabod, Cantimori, Garin, Ritter, Burke e tanti altri, quella personalità, si diceva, ha sempre assunto il peso di un simbolo, il primo per lo più che racchiudesse il significato di un mutamento, o anche della testimonianza di una palinodia di valori destinati alla scomparsa o alla dissolvenza, a seconda che il venir meno della loro struttura portante (la monoliticità oggettiva del Medioevo) venisse considerata drammaticamente o esteticamente.¹

¹ Non credo che all'interno del 'periodizzamento' relativamente recente, dal punto di vista della storia della storiografia, 'tardo Medioevo' (o 'autunno del Medioevo' o 'Medioevo dissolventesi' o 'declino del Medioevo', pur con tutte le sottili differenziazioni che si vogliono e di cui sono ben avvertito, come dovrebbe dimostrare il saggio dedicato a Rudolf Stadelmann (R. STADELMANN, *Il de-*

Se la periodizzazione ‘autunno del Medioevo’ deve cronologicamente comprendere l’accentuazione della riflessione ‘umana’ agostinianamente interiore sui valori recepiti attraverso otto secoli di costruzione esterna e consapevole di un mondo cristiano, che s’era proiettato in senso sempre più ‘oggettivo’ verso l’esterno essa non solo giustifica la sua ‘separatezza’, la sua ‘distinzione’ all’interno del più ampio periodizzamento, ma non può non comprendere l’Umanesimo di Francesco Petrarca: il che non implica di necessità una valutazione ‘progressiva’ del processo storico, come per un’erronea interpretazione storicistica si è a lungo creduto e, nonostante importanti messe a punto anche recenti, si continua a credere. Nella fattispecie petrarchesca, poi, è difficile negare che sia caduta ogni idea di teleologia e che questa si esprima nei simboli-valori del cristianesimo medievale. Sarà interessante rileggere queste considerazioni di Johan Huizinga:

A questo punto doveva seguire un nuovo sviluppo: col dolce stil nuovo di Dante e dei suoi contemporanei si era giunti a un estremo. Petrarca già oscilla di nuovo fra l’ideale dell’amore cortese spiritualizzato e l’ispirazione attinta di nuovo dall’antichità; e da Petrarca fino a Lorenzo de’ Medici il canto d’amore in Italia ripercorse il cammino verso la sensualità naturale che compenetrava anche i modelli antichi così ammirati. Il sistema dell’amore cortese, elaborato con tanta arte, veniva di nuovo abbandonato.²

Ma non si deve avere fretta di concludere: anche questa storiogra-

clino del Medioevo, Bologna, Il Mulino, 1978), in O. CAPITANI, *Medioevo passato prossimo. Appunti storiografici tra due guerre e molte crisi*, Bologna, Il Mulino, 1979, pp. 145-189) si sia fatto – almeno in tempi prossimi – uno sforzo per comprendere la *Umwelt* storicamente concreta di cui poteva nutrirsi «l’esitante pessimismo» petrarchesco. E non a caso adopero la qualificazione ‘esitante’. Se si è sostanzialmente d’accordo nel collocare il poeta aretino in uno spazio temporale che – soprattutto sul piano artistico-letterario – non coincida con una concezione prevalente del Medioevo ma non sia ancora dei tutto chiaramente definibile come coscienza moderna (Chabod stesso in proposito, come vedremo, appariva non sempre sicuro) non si è voluto compiutamente esplorare, al di là del caso singolo, del singolo letterato o del sintomatico, abituale ‘precorrimto’, se fosse *operae pretium* indagare circa il definirsi della crisi dei referenti culturali ereditati senza beneficio di inventario dall’imponente tradizione del secolo XIII: anche, e forse soprattutto, nella direzione della religiosità della contestuale dialettica teologica che vuol fare i conti sempre più con le congruenze – o incongruenze – della storia degli uomini cristiani, con il loro bisogno di certezze. Sterminata è la letteratura storica sull’escatologia tardomedievale, sull’attesa dell’età nuova o comunque sull’attesa della fine che implica poi richiesta di lineamenti esistenziali da percorrere nemmeno il caso di abbozzare citazioni essenziali. Un’indicazione tuttavia recentissima e degna di essere sviluppata ci è parsa quella di M.C. BERTOLANI, *Per un’indagine sul lessico teologico del Triumphus Aeternitatis*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M.L. Doglio, C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 17-33.

² J. HUIZINGA, *L’Autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 148-149.

fia (Huizinga, intendo) come l'*animus* del Petarca stesso, è oscillante, se lo stesso Huizinga può, dopo poche righe dal passo citato, affermare, a proposito dell'umanista Robert Gauguin (1433-1501: poco meno di centocinquanta anni dopo la morte di Petarca!):

sebbene Gauguin sapesse di greco ancor tanto poco quanto il Petarca, non si può negare che fosse uno schietto umanista. E però vediamo che anche in lui lo spirito del Medioevo continua a vivere.³

Vorrei precisare che non di un generico 'spirito' del Medioevo si tratta, ma di tematiche intimamente connesse con la cultura medioevale del pieno Trecento, che si dialettizza all'interno di un contesto puntuale. Beatrice in Dante, Laura in Petarca, proiettate sullo sfondo di una delle più famose *querelles* tardomedioevali, quella della visione beatifica di Dio nella recente analisi di Maria Cecilia Bertolani, che impegna com'è noto, lo stesso papa Benedetto XII, ne sono una prova.⁴

In questa residuale appartenenza al mondo medievale, che ha bisogno di stimoli forti per sentirsi ancora medievale, verrebbe fatto di dire, si trova Petarca: e ciò senza assegnare in maniera alquanto astratta o approssimativa il Poeta a una o ad altra periodizzazione, ma piuttosto cercandogliene una sua propria in cui possono anche sussistere le contrapposizioni più violente, di cui Piero Camporesi, non molti anni or sono, forniva un affresco cruentemente icastico, forse, ma che vedeva rientrare quello che egli chiamava il «bifrontismo del Canzoniere» del «gran prete di Laura che scriveva rime in morte mentre l'amata era ancora viva, immaginandola spenta, e rime in vita quando da tempo ella era scesa nella tomba».⁵ Tutto si collocava «nella compresenza della morte nella vita e della vita nella morte, la coesistenza con l'idea della distruzione e del disfacimento». La dissacrazione dei morti nelle occasioni più varie, come quelle delle condanne a morte, non è solo il gioco sadico di cui si compiace la psicologia collettiva e di cui parla Huizinga: è anche un modo, forse inconsapevole, di richiamare, negandolo, un valore in cui non si crede ma che non ha sostituti. Non c'è confronto, c'è solo negazione: ovviamente espressa a livelli poetico-colti come a livelli di parossismi collettivi di squartamenti, abbruciamenti, impiccagioni per i genitali di

³ *Ivi*, pp. 458-459.

⁴ Cfr. M.C. BERTOLANI, *op. cit.*, *passim* e specialmente p. 33.

⁵ Cfr. P. CAMPORESI, *Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, in *Storia d'Italia. Annali*, 4, Torino, Einaudi, 1981, p. 109.

ubriacature di sangue. Ma non è il Medioevo del Concilio del cadavere, rituale ed esecrando e quindi, a modo suo, riaffermatore di certi valori, ma quello della vita come teatralità continua degli orrori, in attesa di un annichilimento totale: appena il caso di citare certi fenomeni di orge collettive al tempo della peste nera, proprio quando Laura sarebbe dovuta morire.⁶

⁶ Cfr. P. CAMPORESI, *Cultura popolare*, cit., pp. 108-109: «Parossismi collettivi, epidemie coeritiche, flagellazioni di massa scuotono e percorrono il corpo sociale su cui lo spettro del contagio, la pratica della violenza, l'effeatezza delle torture godute come spettacolo (corpi impalati, carni attanagliate, visceri dispersi, uomini impiccati per i testicoli, membri virili tagliati) lasciano impronte di paure e di crudeltà indicibili». E non certo nel tardo Trecento o nel Quattrocento (come dagli esempi tratti da Huizinga o Camporesi), ma con puntuale rispondenza delle 'pratiche' nel supplizio di fra' Dolcino e di Margherita: cfr. R. ORIOLI, Venit perfidus heresiarcha. *Il movimento apostolico-dolciniano dal 1260 al 1307*, Roma, ISIME, 1988, pp. 284-285. Né molto peso ha la qualità del condannato o la qualità del pubblico: J. HUIZINGA, *L'autunno*, cit., pp. 6, 26, riferisce del supplizio col fuoco di un giovane incendiario di Bruxelles, ma anche delle esecuzioni capitali «al cui spettacolo i magistrati non facevano mancare nulla» specie se riguardavano personaggi altolocati vittime di vendette trasversali tra Borgognoni e Arnagnacchi: la 'giustizia' doveva essere solenne, dura, ammonitrice senza distinzione di rango per edificazione dello stesso popolo che si godeva lo spettacolo; e un'edificazione del popolo che doveva essere tanto maggiore quanto più ricompresa in una cornice di terrore: nonostante la prescrizione di Clemente V del 1311, circa la concessione del sacramento della penitenza a condannati a morte i re di Francia Carlo V e Carlo VI non lo consentirono e al supplizio fisico unirono quello psicologico della pena eterna; dal canto suo, Clemente V il 1° giugno 1307 consentiva che Dolcino, Margherita e Longino venissero straziati secondo le consuetudini: giustamente l'Orioli non enfatizza il supplizio dei seguaci di Dolcino, poiché ricorda che, a detta del *Chronicon Parmense* per due assassini, si seguì una procedura analoga. Nulla di particolare quindi se non l'inevitabile conclusione che l'estremizzazione delle pene, è costantemente rivolta a sottolineare un dramma infinito di un'esistenza che non ha più riferimenti di comportamento ben ordinati, nemmeno quelli religiosi, peraltro senza alternativa; notazioni interessanti in merito a questo clima psicologico, si ritrovano in *La peste nera. Dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Spoleto, CISAM, 1994, specialmente i saggi di Mollat du Jourdin (pp. 13-24), Zanella (pp. 49-135), Dinzlacher (pp. 137-154), Casagrande (pp. 253-284). Su questo 'dramma' in cui si dibatte la coscienza della società bassomedievale, si rimanda anche alle conclusioni finali di P. CAMPORESI, *La carne impassibile. Salvezza e salute tra Medioevo e Controriforma*, Milano, Il Saggiatore, 1991 e rist., pp. 322-323. L'importanza, quasi la necessità psicologica di una distensione della dialettica esasperata che già verso la fine del secolo XIII si avvertiva anche ai vertici della società può secondo me, essere colta anche nella già accennata discussione e poi controversa questione della visione beatifica di Dio, che coinvolse sia Giovanni XXII sia Benedetto XII, per i quali rimandiamo alle voci rispettive dell'*Encicloedia dei papi*, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000. Al di là delle argomentazioni teologiche, dell'intrecciarsi di altre dispute tra domenicani e francescani, con rovesciamenti di fronte, le implicazioni della disputa, proprio per il loro carattere 'politico', ci insegnano qualcosa. La visione beatifica immediatamente dopo la morte, fa decadere ogni autorità papale. Infatti il potere di giurisdizione e di sovranità sugli uomini, acquisito da Cristo, e dal suo vicario assunto totalmente, sarebbe durato sino al giorno di giudizio e solo allora sarebbe stato rimesso dal Figlio al Padre: solo allora – con la riunione della Chiesa militante con la Chiesa trionfante – potrà esserci visione diretta di Dio da parte dei giusti; prima l'ordine della società umana della Chiesa militante sarà garantita dalla giurisdizione e dalla normativa del papa e della sua Chiesa. Due beatitudini c'erano per Dante ma un'unica, quella che era prospettata da Giovanni XXII (e accolta da Benedetto XII) rinviata a un tempo sconosciuto, remotissimo, mentre la morte del singolo era prevedibile e circoscrivibile in termini ragionevolmen-

Una parola chiarificatrice – e non solo allora, ritengo – la scrisse Federico Chabod nel suo insuperato articolo *Rinascimento* del volume dell'*Enciclopedia Italiana* uscito nel 1936: «Veramente classico esempio di un fatto pratico, che non riesce ancora a divenire coscienza teorica, principio di vita». Osservava Chabod nei riguardi della tendenza di buona parte della storiografia a lui contemporanea (ma non solo a lui, s'intende) a ricercare retrospettivamente le origini di grandi movimenti in nome della 'continuità', un modo – ma questa è osservazione mia – di eudemonizzare la storia delle grandi rotture, delle 'catastrofi', ricorrendo a operazioni che oggi chiameremmo di cosmesi revisionistica. E così a proposito di Francesco Petrarca scriveva:

Il mercante agisce in effetti secondo la ragione mercantile ma quando si rivolge in se stesso e si chiede il perché della propria vita, non ritrova una risposta che lo assicuri, e si rifugia in norme morali che traggono la loro vitalità da ben altra fonte.⁷

Al di là degli elementi quantitativamente rilevanti della tradizione medievale che nell'Umanesimo e perciò nel Petrarca, lo Chabod rintracciava sulla scorta di nuovi puntuali studi medievalistici, circostanza che lo portava *per absurdum* a notare che a forza di rinvenire 'antecedenti', la

te ipotizzabili. E allora appare più che accettabile la collocazione diversamente motivata e realizzata di Beatrice e di Laura, nel *Paradiso* e nel *Trionfo dell'eternità*, come ha indicato Maria Cecilia Bertolani, nel citato saggio, p. 33: «l'operazione del Petrarca risulta tutt'altro che pacifica: il poeta, infatti, rimanda la felicità somma al momento della resurrezione e in più fa mediare la sua visione beatificante proprio da una creatura, Laura, che è tanto più se stessa quanto più diviene figura Christi». Così, se non fraintendiamo, mentre per Dante Beatrice, assolutamente e necessaria per vedere Dio (basti pensare ai canti *Pd.* XXVIII e seguenti) non rappresenta alla fine nessun diaframma e nessuna mediazione per la visione beatifica, non è veicolo per 'amare' Dio, Laura invece in quanto oggetto dell'amore di Petrarca, nella sua resurrezione, come lo era stata in vita, consente l'amore di Dio per il suo tramite: proprio come è stato detto il «corpo beatificante». Ora è proprio questo bisogno di 'corporeità' che gioca un ruolo relevantissimo sia nella concezione del potere monarchico assoluto del papa, per lo meno da Innocenzo IV e, in modo assolutamente esplicito da Bonifacio VIII, come altrove ho scritto e tornerò ad analizzare, sia come testimonianza di un anelito religioso non stranianti dalla persona 'totale' dell'uomo; è proprio questa dimensione medioevale insoddisfatta (forse, ma ha dei dubbi, 'intollerante'), che ricerca una sua 'nuova coscienza', il tratto di un diverso Medioevo. Che è cosa alquanto diversa dal «Petrarca uno e due» di Federico Chabod o dal «bifrontismo» di Pietro Camporesi.

⁷ F. CHABOD, *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 45-46: «Siffatto dissidio fra coscienza umana e coscienza religiosa, fra desiderio dell'abbandonarsi alla gioia dei vivere e far della terra e degli uomini e delle passioni umane, il centro di ogni moto dell'animo, e senso – persistente – del peccato e della colpa, della miseria originaria dell'umanità della necessaria aspirazione verso un altro mondo non contaminato doveva venir espresso con tutta chiarezza, per la prima volta, dal Petrarca».

storia degli uomini sarebbe stata un grigio indistinto, dove più non potresti differenziare un'epoca dall'altra, e sottolineava l'imprescindibile necessità di non confondere vita pratica e vita di pensiero azioni quotidiane degli uomini e consapevolezza raziocinante che l'uomo può avere o non avere di questo suo agire «se il Rinascimento è tale non lo è per l'agire pratico, spicciolo di questo o quel personaggio, non il vivere allegro di un borghese fiorentino o il lusso di una gentildonna mantovana [...] è invece il modo con cui i propositi e le azioni degli uomini vengono sistemati concettualmente e da puro agire pratico, istintivo, divengono un credo spirituale un programma di vita».⁸ Si potrebbe osservare che qui non è Chabod, che parla, ma Croce: ma a parte la considerazione che le parole sono di Chabod, e ripropongono un convincimento che anche in altri scritti sarebbero stati espressi, con riferimento a Petrarca non si può non rammentare che, ben più recentemente, Gennaro Sasso è tornato sull'argomento a proposito del ricordo che Machiavelli fa della canzone *Italia mia benché il parlar sia indarno*, nel capitolo XXVI del *Principe* e di una ipotetica 'modernità' petrarchesca nella lode delle milizie nazionali al posto di quelle mercenarie. E richiamava la circostanza che nel citato capitolo XXVI del *Principe* Machiavelli si appellasse ad altro riferimento ideale diverso dall'irenismo sotteso a *Italia mia*, quello piuttosto più concretamente umano della raccolta di una sfida per cogliere una possibilità che unica si offrisse nella realtà del processo storico, esprimendosi nell'altra famosa canzone politica *Spirto gentil*, rammentata più tardi nel capitolo XXIX delle *Istorie fiorentine*, quasi profezia del tentativo compiuto da Stefano Porcari di rovesciare il governo di Niccolò V: pur constatandosi la contraddittorietà insita nella compresenza di un elemento profetico (il cavaliere che Petrarca non ha ancor visto) con quello dell'effettiva presenza *in loco* dello stesso Stefano Porcari. Su codesta questione ci sarebbe molto da dire, vuoi per l'identificazione del personaggio, vuoi per le aporie cronologiche connesse con un'interpretazione troppo aderente alle cose della profezia petrarchesca. Lasciamo stare: ciò che è indubitabile è

⁸ *Ivi*, pp. 11 e, ancora, p. 83; circa la continuità poco prima, (pp. 74-75): «Ma come l'attenersi esclusivamente alla "cosa come si è svolta" in sé e per sé [Ranke: rinvio mio] può condurre all'isolamento di essa, a fare della storia dell'umanità una serie di frammenti, ciascuno distaccato dall'altro, senza nesso e dunque anche senza senso; così il cercare ad ogni costo la "continuità" dimenticando di cogliere, ben nettamente, le caratteristiche proprie, individuali di un certo periodo e preoccupandosi esclusivamente di cercare l'allacciamento tra idee e azioni di età diverse, magari anche affini e formalmente quasi identiche, ma sentite e vissute come con diversità di sfumature e di tono, e pertanto non uguali, questo cercare affannosamente la continuità finisce con lo stender un velo grigio, uniforme sulle vicende dell'umanità e con l'annullare la storia stessa – che è sì nesso di eventi ma è anche continuo mutamento, novità, differenziazione».

la presenza dell'elemento profetico che se suggerisce una precisa identificazione nella realtà degli accadimenti, in Petrarca rimane il vagheggiamento di un rinnovamento che non riesce nemmeno ad avere la forza del Veltro dantesco.⁹

Certamente neanche Chabod, pur non tenero con gli affreschi più o meno cupi dell'*Autunno* huizinghiano, si sente sufficientemente fiducioso di proporre quella che abbiamo definito la più ristretta periodizzazione nell'ambito della maggiore e di riconoscere la singolare peculiarità e se volete ambiguità della collocazione spirituale di Francesco Petrarca: e deve parlare, lui pur così lucido e impegnato a fugare le approssimazioni concettuali, di un primo e di un secondo Petrarca.¹⁰ Ricordiamo brevemente alcuni giudizi espressi in *Momenti e forme del Rinascimento*:

Questo dissidio trova la sua massima espressione in Francesco Petrarca. Guardate con quale intensità la nota del peccato e della morte, questa nota fondamentale del Cristianesimo, riappaia in lui! E si citano i «*Trionfi*, amore e morte, fama e tempo» per lasciare solo e trionfante il nome di Dio «Miser chi speme in cosa mortal pone». E si cita il *Secretum*, che rimanda al genere medievale *De contemptu mundi*, alla assidua meditazione della morte. «Da questo punto di vista [...] il Petrarca è ancor più medievale di Dante: l'intensità passionale con cui egli sente il peccato e chiede perdono a Dio si riallaccia [...] al torbido stato d'animo dell'agostinismo medievale, assai più che non la equilibrata dottrina dantesca di tomistica origine».¹¹

Io direi di aristotelica origine, ma lasciamo stare. Questo 'è un primo Petrarca'. Ma ecco balzar fuori il «secondo Petrarca», che nella ricerca dei grandi modelli classici afferma il valore della personalità umana che nella lettura di quei classici cerca una risposta a una domanda, peraltro di nettissima ispirazione cristiana e medievale: *quid in re sit?* l'uomo. Senonché neanche Chabod vuole affermare che per il «secondo Petrarca», l'uomo solo è oggetto di attenzione, non trova per sé altro valore se non la propria stessa misura. E non gli basta e auspica proprio per se stesso una palingenesi dei vecchi valori: l'uomo nuovo non è ancora capace di espellere dal suo animo tutti i dubbi alimentati da una secolare tradizione. In

⁹ Si veda G. SASSO, *Sul ventiseiesimo del "Principe". L'uso del Petrarca*, «La Cultura», XXXIII, 2, agosto 1995, pp. 183-215.

¹⁰ Il saggio *Momenti e forme del Rinascimento* apparve nel 1941, frutto di una conferenza tenuta a Lubiana, all'Istituto Italiano di Cultura, nella rivista «Romana», V, 1941, pp. 737-752; ora si legge in *Scritti sul Rinascimento*, cit., pp. 55-70; le parole citate nel testo si leggono a p. 62, compresa la valutazione circa il «secondo Petrarca».

¹¹ *Ivi*, p. 62.

termini heideggeriani è il problema dell'essere del disvalore che è pur essere. Ma attenzione, aggiungo io: disvalore che è tale se privilegiamo come essere autentico quello 'successivo' e perciò 'progressivo', che assume il significato di 'valore' solo in una proiezione di futuro già realizzato, di valore già attingibile perchè necessariamente 'realizzando' come tale. E questo sarebbe un modo storicistico di vedere il problema della nostra periodizzazione.

Proprio a questo punto sembra opportuno spostare l'attenzione sulle considerazioni di Stadelmann che, per quanto allievo di Dilthey, non riuscì a mostrare, di quella periodizzazione, tratti e soprattutto confini, perchè in fondo non gli premeva mostrare: Cesare Vasoli, rarissimo buon lettore di Stadelmann, ha ragione di sottolineare che «lo storico tedesco, del resto molto serio, tornava a indicare nella Riforma l'origine del mondo moderno e a respingere il secolo italiano dell'Umanesimo nella grigia penombra di un crepuscolo, molto diverso dai toni splendidi dell'aurora»: giudizio al quale io recavo, alcuni anni or sono, questa chiosa allo Stadelmann «interessava assai di più la crisi che la "nuova età"». Il non avere il modello di una fede convincente non implicava il rifiuto *sic et simpliciter* del modello che si era avuto dinanzi agli occhi e alla coscienza.¹² Gli stessi episodi di sfrenatezza cui abbiamo accennato prima e che sul piano più elevato di espressione elitaria di un disagio culturale di cui non a caso Petrarca è stato indicato come rappresentante emblematico, vanno probabilmente assunti più come autocertificazione della fine che come anticipazione di un modello proiettato verso il futuro. Ove si pensi poi che la nuova *Weltanschauung* sarebbe stata appunto quella di un Lutero o di un Calvino, essa stessa fuori dalle 'sistemazioni' papali e romane, ma non da tante problematiche che avevano pur scosso le coscienze medioevali, forse si dovrà convenire che l'incubazione dell'uomo consapevolmente 'moderno' – quello per intenderci che in termini molto (forse troppo, in certi casi)

¹² Su Stadelmann, cfr. la bibliografia citata a nota 1; per il rinvio a Cesare Vasoli e alla mia 'glossa', cfr. O. CAPITANI, *op. cit.*, p. 146, nota 2. Mi lascia perplesso la valutazione di L. VILLARI, *Uno storico del futuro*, contenuta nella premessa alla ristampa de J. HUIZINGA, *Lo scempio del mondo*, Milano, Mondadori, 2004, pp. IX-XVII, di uno Huizinga quasi profeta di un'utopia che sembra assegnare al comunismo russo il compito di formare una nuova forma di civiltà che possa consentire di trasformare, senza violenza, la struttura della società forse poco prima della fine del secondo conflitto mondiale, Huizinga poteva ancora illudersi del permanere di una forma di civiltà che salvasse gli elementi più fecondi di una visione del mondo, della cultura, del vivere civile di una certa Europa 'prebellica': ma da questo a intendere il suo rimpianto del passato e la sua desolata constatazione dello scempio del mondo, che il nazismo in quanto espressione di una dittatura direttamente conosciuta, aveva operato, come modello negativo da non ripetere da parte del 'comunismo russo', di cui peraltro pochissimo era dato di conoscere e soprattutto di parlare nel 1944, ce ne corre...

rapidi tratteggiava Federico Chabod – è stata (è?) lunga. E queste considerazioni ci consentono di precisare la reale portata della consapevolezza teorica di una ‘nuova’ coscienza ai fini della periodizzazione. Nella prospettiva tutto sommato ottimistica di un andamento processuale/progressivo del corso della storia, la ‘consapevolezza’ del nuovo – massime per quanto riguarda la ‘storia moderna’ (Riforma/Controriforma – rivoluzioni della metà dei secoli XIX) – assume i caratteri di una ‘positività’, di un ottimismo, di una certezza dell’individuo nella valutazione di Chabod in quanto concettualmente ‘definita’ e ‘definibile’. Il discorso dei ‘precorrimenti’ è sostanzialmente negato, perché antistorico ed è vero che, come si è detto, il precorrimiento assolutizzato non sfocia in nessun processo, non dà luogo a dialettica ed è anche vero che come si è osservato, i tempi del passaggio dal non-valore al valore, su di un piano elettivamente filosofico/storicistico dovettero essere pensati in termini ristrettissimi: ma per la storia della società umana, per l’elaborazione di una ‘nuova coscienza’ quei tempi potevano ben essere quelli di una sofferta, non liberatrice periodizzazione. A me è sembrato che a questa tormentata consapevolezza appartenessero spiriti come quelli del Petrarca e forse in questa consapevolezza si possa e si debba scorgere una ‘diversa’ modernità.*

* Nelle lunghe more delle pubblicazioni di questa nota, ho pubblicato, in forma alquanto diversa, il testo e le note dello stesso in «Bullettino dell’Istituto Storico italiano per il Medio Evo», 109/1, 2007, pp. 419-428, dedicandolo a Sofia Boesch.

CLAUDIO GALLICO

FRANCESCO PETRARCA E IL LABORATORIO DEL MADRIGALE CINQUECENTESCO

Nel Cinquecento avanzato, nel più rigoglioso prodotto poetico musicale italiano, nel madrigale, allorché il linguaggio della musica compie una graduale e radicale evoluzione, Petrarca c'è.

dico che il Petrarca è somigliante a quel musico il quale ne' suoi figurati componimenti con la dolcezza e con la leggiadria va spargendo il diletto, studiandosi sovra ogni altro di non offender le orecchie, con isquisita soavità lusingandole [...]. Diremo dunque, secondo nostra sembianza, che il Marenzio (per parlar de' moderni) in musica sia un altro Petrarca.¹

Scrive Alessandro figlio di Battista Guarini nel dialogo *Il farnetico savio overo il Tasso* pubblicato a Ferrara nel 1610. Era in realtà circostanza rara che la virtù di un'opera di poesia fosse individuata e definita retoricamente mediante la comparazione con le qualità attribuite all'arte di un musicista: qui sono a confronto Luca Marenzio (1553 o 1554-1599), una delle corone della musica madrigalesca del Cinquecento, e Francesco Petrarca. La comparazione avveniva solitamente in senso inverso: è la qualità del poeta a essere aggettivata e utilizzata a commentare quella del musico.

La posizione di Guarini risulta simmetrica, e in un certo senso rovesciata rispetto all'incisiva suggestione esercitata alle soglie del secolo XVI dai *Rerum Vulgarium Fragmenta*, e più dal petrarchismo che ne discese, per l'avvento del madrigale musicale. Allora dalla canonizzazione della poesia petrarchesca compiuta da Pietro Bembo principalmente nelle *Prose della volgar lingua*, divulgate dal 1525, uscirono quei paradigmi di 'ordine', di 'componimento' e di 'armonia' variamente specchiati nelle categorie di 'suono', di 'numero' e di 'variazione'.² Saranno riflessi e condivisi nella nuova proprietà sonora della polifonia profana italiana ritornante sulla scena storica dopo la inquietante eclissi del secolo XV. Il per-

¹ A. GUARINI, *Il farnetico savio overo Il Tasso*, Ferrara, 1610, citato in F. DEGRADA, *Dante e la musica nel Cinquecento*, «Chigiana», XXII, 1965, p. 268

² P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, II, cap. IX sgg.

corso qui muove dal dominio letterario a quello musicale.³

La corrispondenza speculare dei due estremi cronologici fornisce anzitutto un'ulteriore dimostrazione irrefutabile della conclamata consanguineità delle due arti, che la poetica cinquecentesca assiduamente propugna, e che definisce combinata in un gemellaggio stretto:

Sono (Madama Serenissima) la musica e la poesia tanto simili e di natura congiunte, che ben può dirsi, non senza misterio di esse favoleggiando, c'ambe nascesero ad un medesimo parto in Parnaso [...] né solamente si rassomigliano queste due gemelle nell'arte, nelle fattezze [...] bene spesso musico il poeta e poeta il musico ci rassembra.⁴

Quella ornata prosa di Alessandro Guarini è l'esordio della dedicatoria a Lucrezia Este Della Rovere premissa all'edizione del sesto libro dei madrigali di Luzzasco Luzzaschi, 1596: area ferrarese. Essa compendia un sentire costante nel secolo del Rinascimento tutto fortemente segnato dalla corrente petrarchistica.

Occorrenze di poesia petrarchesca sono variamente diffuse nella storia del canto italiano. Ma le musiche del Cinquecento inoltrato accolgono la fase culminante e più determinata della presenza e dell'influenza del poeta dei *Fragmenta*. Questa si verifica sia per il gran numero di rime proprie del Petrarca prestate al suono, sia assorbendo nei programmi, come s'è accennato, i caratteri del petrarchismo capillarmente penetrati nella cultura letteraria. Circa cinquantamila sono i madrigali musicali a stampa catalogati e conservati. Sono frutti di una potente inclinazione del gusto riflessa anche in alacre e diffusa operosità editoriale. Di quelli, circa duemila sono composti su poesie del Petrarca. In grande maggioranza esse risultano cantate integralmente; in altri casi liberamente elaborate dopo la citazione di un capoverso originale. Quell'usanza di accogliere soltanto lo spunto iniziale d'uno dei *Fragmenta* del canzoniere non significa propensione meno partecipe del poeta o del musico. La ritengo molto interessante invece. Penso che andrebbe considerata da angolazioni svariate, riguardo al linguaggio, alle finalità d'ossequio, o d'imitazione, o d'emulazione, e alla collocazione culturale.

Madrigale ridiventa in quell'epoca un lemma del dizionario della

³ D.T. MACE, *Pietro Bembo and the literary origin of the italian madrigal*, «The Musical Quarterly», LV, 1969, pp. 65-86.

⁴ L. LUZZASCHI, *Il sesto libro de' madrigali a cinque voci*, Ferrara, V. Baldini, 1596, dedica; il testo fu dettato da Alessandro Guarini, cfr. *Prose*, Ferrara, 1611, p. 142.

composizione musicale. Nessun legame sostanziale con l'omonima fioritura trecentesca. Con quel nome sono intitolate ora polifonie cinquecentesche condotte sopra rime aventi abitudini metriche disparate: dalle più organizzate, il sonetto, la sestina, alle più libere, la singola stanza di canzone, l'aforistico nuovo madrigale poetico.⁵ Quel fare musicale pervade la scena italiana, che sarà affollata di canti e di suoni.

Petrarca è già presente nella gestazione, anzi nella fase prenatale. La musica profana italiana usciva sul finire del secolo XV da quell'apparente oscuramento nel quale era stata tenuta nei decenni precedenti dalla prassi umanistica della tradizione canora orale, mnemonica, oltre che dalla presenza egemonica nella penisola di capacissimi maestri di nome straniero. Eppure dalla musica cortigiana a cavaliere fra i due secoli Petrarca non è assente. Rileggo la testimonianza di Vincenzo Calmeta sugli esordi dell'esuberante prolificissimo rimatore musico canterino Serafino Aquilano: «fece in pochi anni tal profitto che a ciascun altro musico italiano tolse la palma» e

ad imparare sonetti, canzoni e trionphi dil Petrarca tutto se dispose, li quali non solo hebbe familiarissimi, ma tanto bene con la musica li accordava che a sentirli da lui cantare nel liuto ogni altra harmonia superarono.⁶

Frattanto una nitida cesura materiale è provocata dall'invenzione della stampa musicale a caratteri mobili. La nuova editoria comincia a esercitare il suo potente effetto divulgativo didascalico propagandistico ed esemplare.⁷ A partire dal 1504 escono dall'officina veneziana di Ottaviano Petrucci copiose miscellanee italiane che dimostrano in progressione l'accoglienza lenta ma certa della poesia del Petrarca nel repertorio melico alto.⁸

Si osserva che in quella fase aurorale, dinamica, transizionale della

⁵ D. HARRÁN, *Verse types in the early madrigal*, «Journal of the American Musicological Society», XXII, 1969, pp. 27-53.

⁶ V. CALMETA, *Vita del facondo poeta Seraphino Aquilano*, in M. MENGHINI, *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, Bologna, 1894, p. 2. Cfr. G. LA FACE BIANCONI, A. ROSSI, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999.

⁷ C. GALLICO, *Dal laboratorio di Ottaviano Petrucci: immagine, trasmissione e cultura della musica*, «Rivista Italiana di Musicologia», XVII, 1982, pp. 187-206 (ora anche in «Sopra li fondamenti della verità». *Musica italiana fra XV e XVI secolo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 279-295).

⁸ C. GALLICO, *Petrarca per musica agli inizi del Cinquecento*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di F. Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 105-110 (ora anche in «Sopra li fondamenti della verità», cit., pp. 387-392).

lingua musicale italiana la lirica petrarchesca non consegue trattamenti diversi da quelli della rimeria cortigiana comune.

Da qui in avanti presenterò tre intonazioni diverse del medesimo sonetto *Or che'l ciel e la terra e'l vento tace*, CLXIV di quelli raccolti in vita di madonna Laura, a dimostrare le strategie compositive rispettive.

Dal grande bacino della musica cortigiana fra i due secoli scelgo la intonazione di Bartolomeo Tromboncino,⁹ veronese attivo e favorito nelle case dei Gonzaga e degli Este. Cito l'autorevole trascrizione d'un maestro della disciplina, Alfred Einstein:¹⁰ invito alla lettura e all'ascolto.

Si scorge e si ode come Tromboncino accoppia a versi saturi di confidenza sentimentale una linea di canto povera di responsabilità espressive, e alquanto generica: solo il soprano intona le parole; il basso è funzionale sostegno armonico; una certa tendenza decorativa si fa luce nelle voci di mezzo. Bartolomeo si limita a rispettare la struttura materiale della poesia ricalcandola. La sua intonazione osserva la durata e l'abitudine del metro, anche se l'accento musicale è sghembo rispetto all'*ictus* dell'endecasillabo. L'uso di ritornelli musicali rispettivamente per le due quartine e le due terzine tradisce anch'esso il disimpegno espressivo nei riguardi del palpitante contenuto poetico. Dall'opera vapora soltanto un'aura complessiva di soave elegia, tinta forse da quella nostalgia interita che risvegliano in noi quei cantari lontani.

Quanto fosse professionalmente e psicologicamente neutrale la posizione di molti artefici delle due sponde è rivelato da una lettera di Niccolò da Correggio a Isabella d'Este del 1504: il poeta suggerisce di fare musicare la canzone petrarchesca *Si è debile il filo a cui s'atiene*, e la Marchesa affiderà quel compito a Bartolomeo Tromboncino; invia nel contempo una canzone sua scritta imitando quella

aciochè facendo fare canto sopra la petrarchesca, con quello canto medesimo potesse anche cantare la mia [...] et non solo questa, ma anche un'altra de una reconciliatione d'amore composta a foggia di quella pure del Petrarca che comincia *Chiare, dolci et fresche acque* [sic!].¹¹

Nella seguente fase espansiva spicca con evidenza la silloge, edita anch'essa dal principe degli editori Ottaviano Petrucci, intitolata *Musica*

⁹ *Frottole libro secondo*, Venezia, A. Antico, 1513, cc. 10v-12; *Frottole intabulate da sonare organi*, Roma, A. Antico, 1517, c. 36.

¹⁰ A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton Univ. Press, III, p. 10 sg.

¹¹ S. DAVARI, *La musica a Mantova*, «Rivista Storica Mantovana», I, 1884, p. 4.

*de meser Bernardo Pisano sopra le Canzone del Petrarcha*¹² pubblicata nel 1520. Sette sono le rime cavate dai *Fragmenta*, su diciassette brani del libro. La raccolta è tramandata mutila. Ma v'è un dato materiale che la qualifica singolare: ciascuna voce delle quattro è stampata in un fascicolo proprio, come già si usava per molta polifonia sacra. Quindi ciascuna voce del complesso canta la poesia, e così ogni parte dell'insieme assurge a pari importanza e dignità con le altre, cancellando le precedenti gerarchie. La conquistata autonomia delle voci ratificata nel libro di Bernardo Pisano è il sintomo di una attitudine alla disposizione strutturale propria dello stile polifonico, imminente protagonista del linguaggio profano.

Valichiamo quindi la transizione dalla musica cortigiana al madrigale. Sul meccanismo di quella successione temporale è aperta qualche disputa: una corrente storiografica della musicologia specialmente nordamericana si oppone all'idea di una discendenza genetica tra le due aree. Madrigale sarà la cifra vincente. La prima stampa di musica che presenta nel titolo il lemma recuperato appare nel 1530.¹³

Si entra nella fase alta; il bacino è dunque lo stile polifonico. L'avvenimento va attentamente confrontato con quell'intreccio ramificato di posizioni che è compendiato nell'espressione 'questione della lingua'. Riesce naturale assimilare la nuova musica alla condizione di un 'volgare illustre', dignificato dalla analogia strutturale con le maniere collaudate nel dominio sacro, con il contemporaneo mottetto latino. Fra le numerose testimonianze di quella fraternità assumo la frase lapidaria del contemporaneo Ercole Bottrigari (1531-1612) «i madrigali sono pur stati imitazioni de' mottetti».¹⁴

Il canto è vettore di poesia. La messa in musica procura rinomanza e diffusione al dettato poetico. Può anche determinarne la fortuna; inversamente essa testimonia la popolarità del dettatore e delle sue rime, e di quella fornisce la prova concreta (da rammentare è la funzione di cortese grazioso messaggio criptico, di 'lettera amorosa'). Riguardo a Petrarca l'esame statistico delle occorrenze nella musica cinquecentesca è già stato sufficientemente condotto.¹⁵ L'osservazione può avanzare allar-

¹² Fossombrone, O. Petrucci, 1520. L'esemplare esistente è privo delle parti di *cantus* e *tenor*.

¹³ [*Madrigali de diversi musici libro primo de la serena*, Roma, V. Dorico, 1530], ristampato nel 1534. Del primo esemplare rimane solo la parte di *altus*.

¹⁴ *Il trimerone de' fondamenti armonici, overo Lo essercitio musicale*, Bologna, Biblioteca del Conservatorio Musicale, ms B. 44, p. 65.

¹⁵ Una sintesi si legge in L. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura Italiana*,

gata. Le propensioni, le scelte poetiche dei compositori risultano condizionate variamente. Pertanto rivelano, insieme con la loro funzionalità diletta e utile e di intrattenimento, i casi e i processi del gusto in divenire, della cultura collettiva disposta in un'area civile delimitata.

Nella composizione a più voci la poesia è equamente distribuita in armoniosi consorzi di linee di canto differenti. La polifonia procura al madrigale un volume sonoro che si allarga alla occupazione e all'arredo e alla definizione estetica dello spazio d'interni: immagino che lo spazio sonorizzato comincia dove finiscono le pareti e le loro decorazioni, e là si colloca la fruizione dei presenti. La sintassi che lega e armonizza le voci è fondata su norme di proporzioni numeriche che stringono le parti vocali in un gioco simultaneo. Quindi la composizione soddisfa pure quell'ambizione di scienza compositiva che è codificata dai teorici maggiori del secolo. La razionalità dei rapporti, il numero, la densità del fascio di voci modellano una profondità che finisce per apparentarsi nella nostra immaginazione con la visione e con la percezione prospettica dello spazio; il bel contegno del costruito è metafora o interpretazione della dimensione architettonica.

Il carattere necessario della grammatica contrappuntistica certamente non vieta l'evidenza di tratti personalizzati, mediante ricerche deroghe ed eccezioni che l'analisi porta in luce di volta in volta. E qui si colloca la personalità del compositore.¹⁶ E taccio quelle imponenti variabili ulteriori che dipendono dalla esecuzione, dalla traduzione in suono delle figure, alla quale si affianca la possibile cooperazione di timbri strumentali.

La confidenza nel legame che unisce poesia e musica è in quell'epoca una costante discorsiva e metodica. Dal florilegio delle citazioni possibili ne scelgo due: «il corpo della musica son le note, e le parole son l'anima [...] le note devono seguire le parole» scrive Marc'Antonio Mazzzone nel 1569; e Nicola Vicentino «la musica fatta sopra parole, non è fatta altro se non per esprimere il concetto et le passioni et gli effetti di quelle con l'armonia».¹⁷

Il motto dominante è «imitazione». Quella aurea proposizione di

VI. *Teatro, Musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, p. 327 sgg.; dove è dichiaratamente utilizzata la tesi di laurea di Maria Giovanna Miggiani, «*Il Petrarca imbrodolato*». *Fortuna di testi petrarcheschi nel madrigale italiano del '500*, Università di Venezia, a.a. 1984-85, ivi n. 6.

¹⁶ *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, *Introduzione*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 24 sgg.

¹⁷ M.A. MAZZONE, *Il primo libro de' madrigali a quattro voci*, Venezia, G. Scotto, 1569, dedicatoria. Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, A. Barrè, 1555, c. 86.

Nicola Vicentino è enunciata nel 1555 in un trattato che segna una svolta. Essa rivela un programma che viene svolgendosi con gradualità e con irresistibile pressione fino a esiti estremi. Rientra nella morfologia del madrigale l'intento di dipingere col suono le parole più significative e privilegiate nelle rime. Da sempre era sfoggiata occasionalmente una sorta di naturalismo descrittivo, volto a cercare segni sonori che traducano l'immagine proposta dal poeta in altro linguaggio: imitazione della natura.¹⁸

Come quando Marenzio canta i versi di elogio degli occhi della persona amata composti da Veronica Gambara *Occhi lucenti e belli*, rilasciando sulla pagina figure tonde e cave di semibreve: che è manifestazione acuta di artificio manieristico.¹⁹ Considerando la distanza aperta tra scrittura e suono, una simile prassi prova che il destinatario del repertorio era prima di tutti l'esecutore, e che la pratica della esecuzione personale era diffusa ben oltre l'attività qualificata dei professionisti.

Di seguito avanza la tendenza a scandagliare nel profondo gli affetti dichiarati dal poeta; dapprima mediante colorature interpretative generiche (acuto o grave del disegno melodico, compagnia vocale rada o fitta, procedimento lasso o teso, andamento mosso o tardo, modalità alternate), indi a poco a poco forzando la morfologia a saturarsi segno dopo segno di movenze comunicative determinate.

Apriamo un'altra pagina in cui è intonato *Or che'l ciel e la terra*.²⁰ Propongo l'osservazione e l'ascolto della versione di Cipriano de Rore (circa 1516-1565) uscita a stampa nel 1542, e trascritta modernamente da Bernhard Meier.²¹ Vi appare con pronuncia personale la maniera stessa con cui sono modellate migliaia di altri madrigali. L'autore procede segmentando il corso della poesia. A ogni tratto isolato assegna un motivo proprio, cercando una gratificante *varietas*, benché all'interno d'una sintassi ben ordinata e calcolata. Contrappuntando in imitazione tra le voci, egli edifica episodi composti con la materia sonora dei motivi. Questi sono allacciati fra loro con sapiente naturalezza senza soluzione di continuità, a distendere nel tempo un costrutto sonoro incessante e benesonante. Qui di Cipriano v'è il tocco originale elegantissimo e coinvolgente: realmente in questa fattura la teorizzata sudditanza della musica non risulta.

¹⁸ Le sarcastiche critiche rivolte da Vincenzo Galilei agli effetti decostruttivi e impoetici di quella prassi sono rammentate in P. FABBRI, *Il madrigale*, cit., p. 20 sgg.

¹⁹ La rammenta A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit., II, p. 628.

²⁰ Sono grato al collega Marco Giuliani che mi ha procurato una somma di informazioni bibliografiche sulle intonazioni cinquecentesche di questo sonetto petrarchesco.

²¹ *Madrigalia 5 vocum*, in *Cipriani Rore Opera Omnia*, II, s.l., American Institute of Musicology, 1963 («Corpus Mensurabilis Musicae», 14), pp. 4-9.

La poesia destrutturata e l'intonazione a più voci inverano un paradosso nella composizione polifonica cinquecentesca. Essa giace su una contraddizione, ben certificata dalle dissertazioni antagonistiche dei due maestri della teoria Gioseffo Zarlino e Vincenzo Galilei. Entrambi apprezzano la coesione cercata fra parole e suono, la mitica «imitazione delle parole» o «dei concetti». Il primo si compiace degli esiti attuali e li convalida; l'altro li descrive ridendone e ne censura l'effetto di alterazione del discorso poetico.²²

Difatti la disposizione polifonica, ad onta del proclamato impegno di fratellanza o d'imitazione, corrompe irrimediabilmente la poesia. L'aspetto più appariscente risulta indotto dallo slittamento temporale dei ritmi del verso pronunciato dai cantori in momenti differenti – quelle successioni di arsi e tesi, posizioni toniche e atone, *ictus* primari e secondari, indugi, modulazioni, pause, che li caratterizzano –: dispersi nell'aria col cantare a più voci i ritmi dei versi sposati a ciascuna melodia si dissociano e si elidono a vicenda; così l'apparato contrappuntistico dissipa e giunge a spegnere alcuni valori e funzioni fondanti del dettato poetico.

La relazione d'imitazione tra poesia e musica era dunque propugnata da tutti. Risulta colma di eventualità, ricca di variabili. Oltre ai tratti di ingenuo illusorio realismo naturalistico il modello operativo viene concentrandosi sui concetti e sugli affetti che vivono nelle parole. Il disagio espresso da Vincenzo Galilei è rivelatore. La disintegrazione della polifonia osservata è alle porte. La tensione comunicativa va a diluire i nessi grammaticali che legano le voci tra loro. Fioriscono stilemi rinnovati che alterano i bei congegni ordinati. Il linguaggio si orna di movenze e disegni trasgressivi: e sono il cantar solo, la recitazione omoritmica collettiva, le alternative di gruppi vocali differenziati nel numero e nel timbro.

In anni non vicini, all'undicesimo congresso della Società Italiana di Musicologia celebrato a Copenhagen nel 1972,²³ proponevo uno schema di successioni che oso riprodurre qui tale e quale nonostante esso sia temerariamente scorciato.

²² Si leggono fianco a fianco in P. FABBRI, *Il madrigale*, cit., pp. 18-22.

²³ C. GALLICO, *Due contributi al congresso di Copenhagen*, «Rivista Italiana di Musicologia», VIII, 1973, pp. 14-23:23 (anche in «*Sopra li fondamenti della verità*», cit., pp. 185-193:193).

strategia comunicativa molteplice. La sua coerenza con il paesaggio e le pulsioni sentimentali raccontate nei versi è veramente stretta. Egli allestisce un vero teatro di suoni, colorato da esaltata varietà espressiva.²⁶ Mi pare addirittura che egli penetri in tale profondità da conferire valore aggiunto al sonetto.

Al notturno petrarchesco conviene la declamazione collettiva iniziale compressa nel grave: la semanticità del segno è sospesa; la striscia sonora è sola suggestione di colore ambientale. In tale fissità ombrosa il lievissimo mutamento dell'armonia alla parola «Notte» risuona come un colpo di percussione. Scatta la dimensione del sentire individuale: «Voglio». Un prisma di soluzioni ne diffrange i moventi. Poi «Guerra» vive nell'impulso ritmico animatissimo dei canti. Ma il pensiero ritornante di Laura spiana le voci in pace.

Di seguito una voce sola lancia il motivo delle terzine «Così sol d'una chiara fonte viva», e questo sarà avvolto da polifonie imitative. L'ossimoro «il dolce e l'amaro» richiama una tensione armonica congrua. Il bisticcio finale scompone l'insieme in gruppi alterni. «Moro» rallenta le voci; «lunge» diviene un'interminabile discesa *gradatim*. A tutte le voci insieme è affidata la chiusa del quattordicesimo endecasillabo.

1638: le occorrenze dei *Fragmenta* in musica vanno diradandosi; e il nostro linguaggio è mutato, arricchito e disposto alle nuove avventure creative.

²⁶ C. GALLICO, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro, musica sacra*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 53 sg., 60 sg.

LA LINGUA DEL CANZONIERE DEL PETRARCA

Non si dice nulla di nuovo asserendo che il Petrarca ha modellato con i *Rerum Vulgarium Fragmenta*, come già avevano riconosciuto i letterati del Quattrocento e sanzionato, anche criticamente, gli scrittori e i linguisti del Cinquecento, la lingua poetica italiana nella sua espressione più alta e più autentica, perché in lui solo e unico, come sentenziava il Bembo, «tutte le grazie della volgar poesia raccolte si veggono».

Nel suo canzoniere il Petrarca è infatti, sì certo «il principe – a giusto dire del Carducci – de' poeti analitici d'una passione» e l'affascinante inquieto poeta – si può aggiungere – di temi altamente dolenti (Amore, Tempo, Morte, Salvazione), ma anche il mirabile creatore di un assetto formale della poesia di eccezionale valore storico, frutto di una severa e finissima esperienza di artista, risultato di una elaborazione ininterrotta e mai pretermissa se non con la morte; di un assetto formale inteso idealmente a una forma conchiusa e perfetta, pervenuto a una lezione ben definita quale è consegnata in una chiara semigotica testuale nel codice Vaticano Latino 3195 di mano in parte del Petrarca e in parte, sotto la sua vigilanza, del copista Giovanni Malpaghini negli anni dal 1366 al 1374.

A chi osservi, da un punto di vista stilistico-linguistico, i testi dei rimatori della scuola siciliana, i componimenti poetici di Guittone e dei siculo-toscani, le rime di Dante lirico e tragico e i canti dei poeti stilnovistici, l'aspetto della poesia del Petrarca appare sorprendentemente nuovo, in armonia con la maggiore ricchezza di temi intellettuali e spirituali e con la più intensa e ampia esperienza psicologica che quella poesia presenta. Certo la poesia del Petrarca riprende i dati formali della tradizione poetica precedente, anche quelli danteschi della *Commedia*, poema nel quale egli ravvisava popolarità di stile nonostante la nobiltà della materia; ma quei dati, con selezione, innovazione e notevole accrescimento egli compone, secondo una più esigente e rigorosa consapevolezza d'arte, in un sistema linguistico di preziosa configurazione, di omogenea coerenza di tono e, soprattutto, di sorprendente musicalità, tanto che il musicista fiorentino del Cinquecento Matteo Rampollini poteva sostenere che le «leggiadre e dolce parole» del Petrarca avevano «la musica con esso loro». Il modello ideale del linguaggio della poesia, destinata nella sua origine secondo il Petrarca a placare la divinità e a propiziarsela con parole altiso-

nanti, definito dal Poeta in una lettera al fratello Gherardo del 1348-1349, era sublime; quel linguaggio doveva atteggiarsi «procul ab omni plebeio ac publico loquendi stilo» e costituirsi in una «non vulgari forma, sed artificiosa quadam et exquisita»; ossia esso doveva sonare come elevato e straordinario, del tutto difforme dal linguaggio comune delle relazioni pratiche e culturali, doveva configurarsi come una realtà originale armoniosa fuori del tempo e dello spazio.

Nel sonetto 40 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, rivolto a Giacomo Colonna, nel quale il Petrarca chiedeva in prestito all'amico un libro per poter terminare un lavoro in latino cui stava attendendo, il poeta proclamava la sua intenzione di stendere l'opera tra «lo stil de' Moderni e 'l sermon prisco». Il proposito era ovviamente riferito, qui, alla lingua latina; ma quella espressione può essere assunta, in presenza dell'esercizio di lingua e di stile dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, come indicazione dell'operato volgare del Petrarca, il quale foggia appunto un sistema stilistico-linguistico di varia formazione, coerente all'antica tradizione cortese e provenzaleggiante e congruente con la più recente tradizione dantesca e stilnovistico-ciniana, nonché saldamente incardinato nella sua propria modernissima elaborazione. La linea storica della poesia volgare era rappresentata per il Petrarca dai suoi sommi predecessori e dai suoi compagni d'arte, citati nel sonetto per la morte di Sennuccio, l'amico diletto: 287, 9-11 *Me ben ti prego che 'n la terza spera / Guitton saluti, et messer Cino et Dante, / Franceschin nostro, et tutta quella schiera.*

La poesia antica è raffigurata in un capo scuola come Guittone, erede e superatore dei siciliani, invisibile a Dante quanto stimato dal Petrarca che ne subisce a suo modo l'influenza, senza dubbio sul piano linguistico; quella di mezzo in Dante, non amato come risulta da una lettera al Boccaccio, forse dell'estate del 1359, ma certo molto studiato e imitato e definito in una delle *Seniles* «vir vulgari eloquio clarissimus», e nello stilnovista Cino, alla morte del quale scriveva l'accorato sonetto 92 *Piange-te, donne, et con voi pianga Amore*; quella più recente in Franceschino degli Albizzi, che il poeta ebbe vicino ad Avignone e che morì di peste nel 1348, e nello stesso Sennuccio del Bene, il poeta suo amico carissimo, per la cui fine nel 1349 aveva scritto il sonetto *Sennuccio mio, benché doglioso et solo / m'abbi lasciato* e al quale aveva già indirizzato altri quattro sonetti del canzoniere. E proprio nella concezione letteraria moderna del Petrarca va riconosciuta la convinzione, messa in atto nel canzoniere (che include, oltre a canzoni, sestine e sonetti, anche ballate e madrigali), che nella poesia lirica potessero essere adottati stili (e in conseguenza atteggiamenti linguistici) diversi, da quello illustre (dolce e leggiadro o aspro e sottile) a quello umile comico-giocosso, in netto contrasto con la

teoria cortese e dantesca che alla lirica d'amore e in genere ai *magnalia* riservava soltanto lo stile tragico e sublime. Nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* sono infatti presenti i vari stili teorizzati dalla retorica medievale. Intanto lo stile 'dolce' della più parte della poesia; poi lo stile 'comico' dei duri sonetti contro la corte avignonese (136/138); quindi lo stile 'aspro' di numerosi componimenti che risaltano per vivida espressività nel rivelare il desiderio dei sensi (un solo esempio 22,31 *Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una notte, et mai non fosse l'alba*), nel presentare rime tronche (*or non più no: / intendami chi pò*), nell'adottare in sede di rima antroponimi (Dante, Marcello, Piero, Pietro, ecc.), toponimi (Egitto, Marocco, Roma, Etiopi), idronimi (Gange, Arno, Ebro, ecc.), nell'impiegare rime di gusto espressivistico che contravvengono – come ha già mostrato Paolo Trovato rilevando l'imitazione dantesca delle 'petrose' – alle norme dello stile tragico (come esempio *mischi: arrischi: invischi: incischi; troppo: galoppo: zoppo: intoppo*).

Il Petrarca medesimo parla sovente, nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, del suo stile. A parte la dichiarazione, pur esplicita del primo sonetto (*del vario stile in ch'io piango et ragiono*), sembra chiara l'intenzione del poeta di differenziare retoricamente gli stili della scrittura; anche qui un solo esempio, sestina 332: v. 3 *e i soavi sospiri e 'l dolce stile / che solea resonare in versi e 'n rime*; v. 74 *e 'n aspro stile e 'n angosciose rime / prego che 'l pianto mio finisca Morte*. Analoga distinzione in ordine alle rime: (125, 17 *Dolci rime leggiadre / che nel primiero assalto / d'Amore usai*; 293, 7 *Et non ò più sì dolce lima, / rime aspre et fosche far soavi et chiare*).

La lingua dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* è, nella sua estensione, profondamente animata e mossa dalla virtù retorica della *varietas*, che il poeta considerava fondamentale per evitare la *identitas* generatrice di imperfezione. La coscienza di quella virtù retorica, consacrata già in Cicerone e Quintiliano, induceva il Petrarca a comporre una inedita realtà linguistica, intessuta di forme diverse, acconciata di antico e di moderno, di sublime e di comune, di consueto e di inusuale, mirabilmente armonizzata in una magica e levigata unità di tono. Nella varietà stilistico-linguistica, nella quale confluiva la vasta e multiforme esperienza culturale del poeta, si colgono influssi linguistici e formali di differente provenienza e tradizione. I segni di quegli influssi, spesso intenzionalmente non dissimulati, si iscrivono nell'ambito della *imitatio* quale era concepita dal poeta, che ne rappresentava l'esercizio con la metafora di stampo classico delle api che trasformano in cera e miele i fiori che hanno ricevuto. Ora, nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, a parte l'indubbio segno di una più

o meno intensa consonanza di suoni, forme, costrutti, stilemi e vocaboli sia con la tradizione guittoniana sia più specificamente con la lettera di Dante lirico e della *Commedia*, di taluni poeti stilnovistici (Cavalcanti, Lapo Gianni, Dino Frescobaldi, e avanti tutti Cino), oltre che, più occasionalmente, di rimatori provenzali (Arnaldo Daniello, Bernardo di Ventadorn, Rigaut di Berbezill e altri), sono presenti varie espressioni o locuzioni tratte da fonti molteplici, per lo più latine e prevalentemente classiche ma anche medievali o appartenenti alla tradizione religiosa, le quali consentono di riconoscere il processo di trasformazione del testo imitato che assume nella traslazione petrarchesca una veste del tutto nuova e una forma ritmica ed espressiva di inedita fattezze.

La varietà di lingua e di stile dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* non comporta una altrettanta varietà di tono, ossia del tenore della *inventio* (*res*) e della *locutio* (*verba*) che resta invece sostanzialmente il medesimo, proprio del *genus dicendi* temperato e armonioso. Anzi la manifesta unità di tono del canzoniere, nella sua musicale continuità e nella sua morbida costanza, ha indotto a interpretare erroneamente il sistema linguistico che in esso si attua in qualche modo uniforme nei suoi elementi costitutivi. Mentre la lingua dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, elaborata con letteratissimo studio, è il risultato di una suggestiva miscidanza di tratti diversi, la cui *variatio* resta la caratteristica sottesa, il tenore stilistico-linguistico dominante appare sempre di sostanziale e lucida medietà, insofferente dei dati crudamente realistici e avverso alle connotazioni troppo vistose.

Si consideri intanto la ricchezza nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* dei dati temporali che scandiscono la vicenda amorosa del poeta dal suo inizio alla morte dell'amata; se le numerose date espresse paiono indicare concreti momenti mondani, la abbondanza dei rimandi, i significati fatali che vi si accompagnano, le incongruenze cronologiche mostrano che si è in presenza di un ragguaglio temporale vago e imprecisato e di una esperienza insieme vissuta e ripensata e in ogni modo trasfigurata. Ma anche le frequentissime indicazioni di carattere geografico (nomi di località, di fiumi, di monti, di mari) spesso con valore figurato sembrano appartenere a un atlante dallo spazio e dal tempo indeterminati. Così le indicazioni di carattere storico (nomi della mitologia, della religione, della storia, della letteratura, dell'arte) paiono promossi più che da esigenze di oggettivo riferimento storico da ragioni poetiche della memoria. Le tante definizioni figurate del corpo umano (*corporeo velo*, *doloroso velo*, *carcer terreno*, *mortal velo*, *habito electo*, *gonna*, *vesta*, ecc.) e i tanti traslati per designare alcuna delle sue parti attestano bene il realismo generico e sfuggente della poesia petrarchesca.

Non diversamente dalle *res*, anche i *verba* dei *Rerum Vulgarium*

Fragmenta sfuggono alle forme troppo tipicamente connotate e rientrano nell'ambito di un uso lessicale levigato. Da un lato, l'espressivismo dello stile aspro in certe parole-rima è sempre dissolto nella tensione musicale del verso; dall'altro, come si può riconoscere dal manipolo di vocaboli propri dello stile comico o prosaico, estranei alla lirica tragica e novatori del ristretto corredo lessicale della poesia più elevata (per esempio *becco*, *bifolco*, *bollire*, *ceppo*, *chivo*, *fune*, *gabbia*, *galoppo*, *martello*, *scabbia*, *scoppio*, *sella*, *subbio*, *verme*, *zappa*, *zoppo*, ecc.), la violenza verbale è sempre moderata e stemperata, tanto che il più forte termine impiegato, 'putta' aveva già nella sua oggettiva tenuità decoro letterario.

L'esercizio d'arte assiduamente condotto dal Petrarca consisteva nella assunzione di disparati elementi linguistici in una sintassi di segno inconfondibilmente personale; ma esso consisteva anche nella adozione, con provetta maestria, di figure di parola e di pensiero, già proprie delle abitudini poetiche tradizionali, ma mediate da un gusto classico lontano dalla esuberanza della retorica medievale. Intanto le euritmiche distanziazioni fra i componenti della frase; le anticipazioni o dislocazioni verbali; le accumulazioni espressive (sequenze di aggettivi, sostantivi, verbi: *facendo lei sovr'ogni altra gentile / santa, saggia, leggiadra, honesta et bella; fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi; vegghio, penso, ardo, piango, et chi mi sface / sempre m'è inanzi*); le anafore magniloquenti (61, 1 *Benedetto sia i'l giorno, e 'l mese, et l'anno; 5 et benedetto il primo dolce affanno; 9 benedette le voci tante ch'io; 12 et benedette sian tutte le carte*); gli iperbatì espressivi (*tolse Giovanni dalla rete et Piero*) le antitesi insistite (*ardendo lei che come ghiaccio stassi*); le interrogazioni retoriche; i toni sentenziosi (*cosa bella et mortal passa et non dura; la vita fugge et non s'arresta un'hora*); le asserzioni per *impossibilità* (*quando avrò queto il core, asciutti gli occhi / vedrem ghiacciare il foco, arder la neve*); le amplificazioni per iperbole (*Per lagrime ch'i', spargo a mille a mille, conven che 'l duol per gli occhi si distille*). Ma l'esercizio d'arte si manifesta ancora, nell'intento del poeta di rispondere alle innumeri variazioni sentimentali e intellettuali della sua poesia e in presenza di un vocabolario limitato come quello della lirica d'amore, di molteplici parafrasi (per esempio, la primavera: *nova stagione, la stagion che 'l freddo perde, quando col Tauro il sol s'aduna, quando il sol fa verdeggiare i poggi, la stagione acerba, al tempo novo, la stagion d'fiori*, ecc.); di sensi traslati e metaforici (a parte la metafora *lauro-Laura* e quella *aura Laura*, il corpo di Laura è ad esempio *candida gonna*; la carnagione *dolce leggiadretta scorza-le brine tenere e fresche*, le chiome *dolce oro*, il viso *candida perla*, le sue labbra *rose vermiglie*, gli occhi *luci-lumi del ciel-faville-stelle*, ecc.) nell'uso figurato di diversi vocaboli (per esem-

pio *albergo* per cuore, *fango* per corruzione, ecc.); nell'attribuzione di inaspettate funzioni semantiche (*canuto* per maturo: con *stil canuto avrei fatto parlando / romper le pietre*; *indegno* per immeritato; *meschino* per lamentoso, ecc.). E quell'esercizio d'arte si manifestava altresì nella fusione appropriata, con piena coerenza stilistica, dei più disparati valori lessicali, i latinismi (*alse*, *aprico*, *cribra*, *egro*, *festo*, *flagro*, *gemino*, *molcere*, ecc.), i gallicismi (*ingiuncare*, *retentir*, *coraggio-cuore*, *dilivrare*, *dolzore*, *guerrera-nemica*, *guidardone*, *primer*, *rasesemblare*, ecc.), i dantismi (*aduggiare*, *argente*, *angue*, *despito*, *elicere*, *endonarsi*, *lezzo*, *scaltrire*, *scabbia*, ecc.), i neologismi petrarcheschi (*abbarbagliare*, *addogliare*, *algere*, *delibare*, *disossare*, *inchiavare*, *inhospite*, *intempestivo*, *molcere*, *speco*, *stanchezza*, *trilustre*, ecc.).

La varietà linguistica riflette la storia dell'educazione linguistica del Petrarca, fiorentino di parola, anche se aretino di nascita, dottamente latino di lingua, conoscitore del provenzale, assiduo lettore dei testi della multiforme tradizione poetica del volgare del sì. Nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* ricorrono dati linguistici differenti, sia pure in un tessuto di colorito omogeneo. A parte i settentrionalismi del copista (per esempio 105, 58 *addolcisse* per 'addolcisce': *et dolendo adolcisse il mio dolore*) e i tratti determinati da esigenza di rima (per esempio 240, 8 *sego* 'io sego', *ond'ei mi mena / talor in parte ov'io per forza il sego*) si hanno:

1) tratti medi e correnti, e certuni in qualche modo marcati, della parlata toscana (talora d'area orientale) o materna toscano-fiorentina: le forme dittongate *scuotere*, *figliuol*, *fuori*, *insieme*, *pensier*; il vocalismo tonico in *mio*, *divolga*; il vocalismo atono in *umore*, *ancidere*, *immantamente*; il consonantismo in *città*, *sembrare*; la spirante palatale in *basciare*; l'assimilazione consonantica in *vedella* vederla; l'uso del pronome relativo che con valore di avverbio temporale (*era il giorno che al sol si scoloraro / [...] i rai*); le forme verbali *avemo*, *semo*, *ponno*, *mossen*, *avrebbero*, *avessino-avessiro*; la consecuzione pronominale accusativo-dativo (*tal la mi trovo al petto*);

2) tratti latineggianti, nella grafia (*adversari*, *obscura*, *acto*, *optimo*, ecc.), nella fonetica (*ancille*, *inferme*, *licito*, *spelunca*, *antiquo*, ecc.), nella morfologia (*arbore*, *quindici*, *undecimo*, ecc.), sintassi (il costrutto latineggiante di *circondare*: *quel nodo ch'Amor cerdonda a la mia lingua*); l'accusativo alla greca *et di doppia pietate ornata il ciglio*;

4) tratti culti della tradizione poetica antica e recente, nella quale erano già confluiti gli esiti degli influssi provenzali o genericamente gallo-romanzi (per vero molto ridotti nel canzoniere): la rima di tipo siciliano (*altrui: voi*) i guitonismi *enchiostro*, *enfiamma*, *defecto*, *rechiede*, *desvia*, *occider*, *polir*, *fo fu*, ecc.; quindi i cultismi propri dell'uso poeti-

co: il monottongo in *core, gioco, scola, fora, more, fele, maniera, avene*; il consonantismo in *loco, nutrire, imperador, beltate, coverto, distrigne, accoglia, augeí, lassare, ecc.*; le forme *imago, polve, incude, aggio, caggio, cheggio, ave, face, credia, saria, conquiso, unqua*;

5) tratti rari e inconsueti rispetto alle abitudini correnti e alle pratiche dotte (come il pronome *desso*, le forme *farrei, sarrebbe, visso* vissuto) e tratti propriamente petrarcheschi: *selvestre, scurato*, la *scempia* in *squalida, Garona*, la forma *gli ossi*, l'uso transitivo di *sospirare* (*in quel bel viso ch'i' sospiro et bramo*), i neologismi semantici *acerba* prematura, *asciutto arido, clima paese, mendico contristato, orma* passo.

Si può concludere dunque che se il fiorentino Dante, con la eccezionale fortuna orale e scritta della sua stupefacente *Commedia*, ha foggato la lingua scritta degli italiani, il Petrarca dal canto suo ha creato il modello ammiratissimo dell'italiano letterario per tutto il corso della nostra storia linguistica.

ALBERTO GALLO

LA MUSICA NEL *DE REMEDIIS*

Verso la metà del XIV secolo il tema della Fortuna e dei possibili rimedi da opporre alla sua influenza sulle umane vicende ebbe due illustri cultori, Guillaume de Machaut e Francesco Petrarca. Le analogie tra il *Remede de Fortune* e il *De remediis utriusque Fortunae* non si limitano alla comunanza del tema generale, ma si estendono al rilievo che entrambi gli autori danno all'argomento musicale; Machaut concepisce il suo poemetto in volgare come un manuale esemplificativo delle forme poetico-musicali del tempo.¹ Petrarca inserisce nel suo dialogo latino capitoli che trattano questioni concernenti la musica, non due soltanto, come a suo tempo sostenuto² ma almeno quattro.

Si tratta di un tipo di testi (dei quali soltanto ora ci si comincia a interessare) che affrontano la musica non alla maniera dei trattati teorici tradizionali, provenienti dalla e destinati alla ristretta categoria degli specialisti (i *musici* e i *cantores*), ma rivolti alla grande categoria dei comuni *auditores* di musica e quindi seguenti percorsi inconsueti che riguardano più propriamente la sensibilità dell'ascoltatore.

Ecco quindi che il dialogo XXIII del *De remediis* è intitolato *De dulcedine musica*³ e le varie proposizioni illustrano le varie sensazioni prodotte dal fare o dall'ascoltare musica.

Cantu delector ac fidibus
Cantibus sonisque permulceor
Musica suavitate delinior
Cantu gaudeo et exaltor
Cano dulciter
Cantu ac tibiis delector
Cantu moveor
Delectat canere
Suavibus vocum modis cum delectatione detineor

¹ F.A. GALLO, *Trascrizione di Machaut*, Ravenna, Longo, 1999.

² ID., *Musica nel castello*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 65-66.

³ F. PETRARCA, *De remediis utriusque Fortunae*, Sumptibus Esaiæ le Preux, 1613.

La stessa cosa avviene nel dialogo successivo dedicato alla danza.

Choreis gaudeo
 Choreis cupide intersum
 Choreis delector
 Delectabiles sunt choreae
 Honesto tripudio libenter exerceor

Per la verità, la danza è considerata esercizio ancor più riprovevole e deleterio della musica, secondo un orientamento ben consolidato nella letteratura sull'argomento.⁴

Ex cantu enim dulcedo aliqua et saepe utilis ac sancta percipitur [si allude evidentemente alla *Musica sacra*], ex choreis nihil unquam nisi libidinosum ac inane spectaculum honestis invisum oculis, viso indignum

Onde dimostrare compiutamente l'insensatezza e persino il ridicolo della passione per la partecipazione o anche solo per la contemplazione del ballo, viene proposto un curioso esperimento.

Finge enim te choream ducere vel cernere neque tibicinem audire, atque ita stultas mulierculas et viros mulierculis molliores in silentio circumferri, redire, ineptire; quid, quaeso unquam absurdius aut delirantius vidisti?

Curiosamente l'esperimento è riproposto, quasi alla lettera, un secolo dopo da uno dei primi trattatisti della danza, Guglielmo Ebreo da Pesaro⁵ in questo caso senza finalità moralistiche, ma al solo scopo di dimostrare l'assoluta necessità di un accompagnamento musicale:

Senza la qual harmonia ovvero consonanza, l'arte del danzare niente seria, ne fare si poria. Imperoche volendo alchuno danzare senza suono o senza alcuna concordante voce, pensa che piacere seria, o che diletto porgeria a chi danzasse, ovvero a chi ascoltasse: certo nisuno. Anzi piuttosto dimostraria spiacevolezza et matteria et cosa contra sua natura.

⁴ A. ARCANGELI, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Roma, Fondazione Benetton-Viella, 2000.

⁵ *Guglielmo Ebreo of Pesaro. De Pratica seu arte tripudii. On the practice or art of dancing*, ed., trad. introd. T.B. Sparti, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 108.

Ben diversi i suoni evocati nel dialogo LXIV, *De aviariis avibusque loquacibus*. Il Petrarca fa riferimento alla consuetudine molto diffusa ai suoi tempi di mantenere voliere piene di uccelli (*Aves varias in aviario conclusi*) allo scopo di godere del loro canto (*Dulcisonam canoramque lusciniam nactus sum*). Proprio il non poter ascoltare il canto dell'usi-gnuolo (insieme con il suono degli strumenti musicali) è il primo ramma-rico di chi la Fortuna ha privato del senso dell'udito. È questo l'argomen-to del dialogo XCVII *De audito perduto*. Una prima considerazione con-solatoria elementare è che in tal caso si è al riparo anche dalla percezione dei suoni sgradevoli.

Philomenam credo vel citharam tibusque non audies; sed nec rudentes itidem asellos, nec grurientes sues [...] risus stultorum, confusas voces quo nullus usque sonus inamoenior.

Ma il seguito dell'argomentazione tocca poi un punto di grande ri-levanza per l'estetica musicale

Quibus tonis aut numeris, aut diapente constet, aut diapason quibusve propor-tiones aliae quae tractantur a musicis nosse vel surdus potest.

Se anche chi è affetto da sordità può essere in grado di rendersi conto della struttura proporzionale di una composizione musicale, ciò non può che avvenire tramite la mediazione della vista. Ci si trova così di fronte a una inattesa e inconsueta valorizzazione della scrittura musicale: se anche non si sente il suono, si può vedere la struttura musicale. Questa esperienza sostitutiva non viene per nulla considerata di grado inferiore, ma anzi per la sua natura eminentemente razionale sembra assumere un valore assolutamente privilegiato.

Et quamvis humanae vocis fidiumque vel organi modos auribus non audiat, si tamen causas animo tenet, delectationem intellectus haud dubie praefereat aurium vo-luptati.

L'espressione *delectationem intellectus* sembra richiamare diretta-mente la *delectatio intellectualis* che Pietro d'Alvernia introduce nel suo commento all'ottavo libro della *Politica* di Aristotele,⁶ sempre in relazio-

⁶ *S. Thomae Aquinatis in Octo libros Politicorum Aristotelis Expositio*, ed. R.M. Spiazzi, To-rino-Roma, Marietti, 1966, p. 423.

ne al riconoscimento della struttura proporzionale delle composizioni musicali.

Sed ulterius in intentione soni harmonici intellectus considerat rationem et causam proportionis, quasi aliquod intelligibile secundum seipsum, in quo est quaedam perfectio intellectus [...] cognitionem veritatis de proportionibus musicalibus consequitur delectatio intellectualis sicut omnem operationem intellectualem.

Si noti che qui non si tratta di astratta speculazione, di pura teoria, bensì di **comprensione**, attraverso la lettura di determinate composizioni musicali, anche polifoniche (*organi modos*, nel testo petrarchesco) che estendono il campo delle proporzioni anche ai rapporti intervallari tra le varie voci e, nella musica misurata, anche ai rapporti temporali tra le durate dei suoni. L'impressione è che, al di là delle necessità consolatorie di circostanza, questa concezione possa avere per Petrarca una portata generale. E che quindi, almeno per la polifonia misurata (si pensi esemplarmente, al madrigale *Non al su' amante* scritto per l'intonazione di Jacopo da Bologna), la lettura sia preferibile all'ascolto.

Se così fosse, le ragioni consolatorie del dialogo petrarchesco prolungherebbero, in un certo senso, la loro efficacia sino ai giorni nostri. La sordità diverrebbe così metafora della condizione in cui si trova ad operare l'attuale cultore di musica medievale. Privato di fatto della possibilità di percepire la realtà sonora originaria delle composizioni, può però comprenderne e apprezzarne la struttura mediante la lettura silenziosa.

MASSIMO ZENARI

FORME DI POESIA, FORME DI MUSICA. PETRARCA E IL MADRIGALE DEL TRECENTO

Per il graditissimo invito dell'Accademia Nazionale Virgiliana, mi si presenta oggi l'occasione di rendere omaggio a Francesco Petrarca attraverso i miei studi più recenti, i quali, riuniti, vedranno presto la luce in un volume intitolato *Cadenze sospese. Sul madrigale del Trecento italiano*. Cadenze che si incastonano placidamente nei propositi del Convegno («fornire spunti critici e prospettive di ricerche ulteriori»), se alle «forme» che ne segnano il titolo conferiamo il valore di 'morfologie', nella più stretta accezione di 'morfologia poetica' e 'morfologia musicale' applicate al madrigale 'antico'. Proprio non è il caso, mi sembra, di indugiare sugli aspetti più filologici e metrici della questione; meglio affidarsi ad un *excursus* di carattere divulgativo, che si chiuda con un paio di esempi concreti utili a campeggiare la parte di tecnicismi che, inevitabilmente, affioreranno qua e là. In quanto a Petrarca, il Poeta darà il via a queste note e ne suggellerà la conclusione, lasciando, per una volta in disparte, oltre i propositi enunciati in esergo, il proscenio al madrigale.¹

Madrigale del Trecento, si è detto: ovvero impalpabilità di una forma metrica che ancora oggi, nel migliore dei casi, vive camuffata tra i rigli della musica medievale, precisamente di quella che è stata definita, non senza durature controversie, l'*ars nova* italiana. Ben altro, si sa, è il prestigio di cui gode e ha sempre goduto il madrigale cinque-secentesco, il madrigale per antonomasia, pensando al quale si affacciano subito alla mente i nomi quasi favolosi di Orlando di Lasso, Luzzasco Luzzaschi,

¹ Si è voluto conservare per gli atti, con la sola aggiunta di alcune note bibliografiche, il tono colloquiale della relazione, che si chiude con l'ascolto di due madrigali e la proiezione delle rispondenti carte manoscritte, poi puntualmente commentate a braccio con la musica in sottofondo: il *fragmentum* 52 di Petrarca *Non al suo amante più Diana piacque* secondo Iacopo da Bologna, e *Cavalcando con un giovine acorto* di Piero, tratti, nell'ordine, dalle cc. 71r e 91r del codice Panciatichiano 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze, nelle storiche esecuzioni del Ricercare Ensemble für Alte Musik di Zurigo diretto da Michel Piguët (EMI, 1972) e del Pro Musica Antiqua Ensemble diretto da Safford Cape (*The History of Music in Sound*, General Editor: G. Abraham. III. *Ars Nova and the Renaissance: c. 1300-1450*, London, Oxford University Press, 1953). Per l'occasione, chi scrive ha fatto ricorso ad alcuni passi del suo saggio d'argomento affine, allora inedito, *Sul madrigale antico. Note morfologiche (con due esempi dal Panciatichiano 26)*, «Stilistica e metrica italiana», IV, 2004, pp. 89-116, che poggia comunque su altre esemplificazioni.

Gesualdo da Venosa, Monteverdi, e ancora, per la parte poetica, del Tasso, Rinuccini, Guarini, Marino e, naturalmente, del modello Petrarca. Sarebbe allora lecito domandarsi che parte abbiano avuto in questo nostro distacco dal madrigale ‘antico’, oltre alla sua natura letteraria troppo ‘popolareggiante’ per resistere al tempo, oltre al mutamento dei nostri gusti musicali, invero poco gratificabili dalle intonazioni trecentesche (per quanto sempre più affinate nelle esecuzioni degli ultimi anni), sarebbe lecito domandarsi, dicevo, che parte abbiano avuto l’eterometria e la libertà di rime del madrigale ‘moderno’, più vicine alla nostra sensibilità, o ignoranza, metrica di quanto lo sia la forma ben codificabile che contraddistingue il madrigale dell’*ars nova*: ma è un discorso, questo, che ci porterebbe troppo lontano.

Alcuni anni or sono, governando nel repertorio metrico delle rime di Petrarca il problematico madrigale *Perch’al viso d’Amor portava insegna* (RVF 54),² mi era parso che gli studi luminosi di Capovilla, decisivi per l’interpretazione morfologica del componimento e del madrigale trecentesco in genere, fornivano i punti prospettici di un nuovo metodo che valeva la pena d’essere esplorato, senza esitazioni. Se fino ad allora (siamo a cavallo degli anni Ottanta) la descrizione formale del madrigale ‘antico’ si era basata principalmente sull’analisi metrica, invero assai compendiosa, e su quella storico-letteraria, alla luce degli interventi di Capovilla diventava cogente il ricupero della dimensione filologica, e con essa di quella musicale: le sorprese non avrebbero tardato a palesarsi. Data la premessa, lo studio non poteva che partire dai quattro madrigali inclusi nel *Canzoniere*, con verosimiglianza i soli che il Poeta intese lasciarci, tutti metricamente originali rispetto a quella che si sarebbe poi chiamata «tradizione».

Se valutiamo l’espressione retorica e ci fermiamo sulla medievale *rota Virgilio*, il madrigale corrisponde all’*humilis stylus*, o ricade, secondo le parole dello stesso Petrarca, fra le «*plebeiae cantiones*» (la formula postilla la ballata *Amor, quand’io credea* del preziosissimo «codice degli abbozzi», il Vat. lat. 3195).³ Certo, a ben vedere, l’esperimento poetico del Poeta non fu ancora decisivo per la lirica trecentesca, che, per dirla con Contini, «tanto meglio sarebbe rappresentabile dal cosiddetto ibridismo,

² M. ZENARI, *Repertorio metrico dei “Rerum vulgarium fragmenta” di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1999 («Studi sul Petrarca», 27): si vedano in particolare le pp. 136, 156 e xxv.

³ La postilla, a c. 14r, si riferisce a una variante dei vv. 1-2: «hoc est principium unius plebeie cantionis»; ora in F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino. Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996 («I Meridiani»), p. 861.

ma vada inteso a tutti gli effetti, di un Antonio da Ferrara»: ⁴ ovvero, aggiungiamo noi, di un cosiddetto «minore». Tuttavia, se la stagione di Petrarca è il Cinquecento bembesco, e se l'italiano letterario del Trecento «segue l'itinerario che passa per Dante e Boccaccio, e prima ancora per le lettere di Guittone», è anche la scelta di comporre madrigali ad ancorare Petrarca al suo tempo, tenendo però nel debito conto che sarebbe fuorviante considerare quei quattro brevi componimenti come una semplice concessione al gusto dell'epoca, dato che il Poeta non tradisce le proprie 'aristocratiche' scelte stilistiche neppure di fronte alla forma trecentesca per eccellenza (semmai, è la sua versatilità che riflette l'ibridismo dei suoi contemporanei). Così, se Petrarca non ci spiega il Trecento (un privilegio accordato, appunto, ai «minori»), capire i «minori» a lui coevi, e con essi i poeti dell'*ars nova*, significa in ultima istanza gettare nuova luce su Petrarca e sugli influssi della sua tradizione.

Prima di venire al merito, però, vorrei fare un passo indietro. A ridosso del 1970, la pubblicazione del *corpus* trecentesco delle rime musicali italiane per opera di Giuseppe Corsi, che seguì di poco meno vent'anni quella cospicua dei poeti «minori» del Sapegno, ha avuto il grande merito di convogliare su di un repertorio allora massimamente appannaggio della musicologia l'attenzione di una schiera sempre più nutrita di filologi e di critici letterari. ⁵ Non che fossero mancati illustri antecedenti, a cominciare dallo studio *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del XIV secolo* di Carducci, del 1870 e divenuto presto celebre, così come sul crinale della poesia detta popolare e popolareggiante vanno ricordate le ricerche preziose di D'Ancona, Ferrari, Flamini, Zaccagnini. ⁶

⁴ La citazione, come la seguente, debitrice di Schiaffini, è tratta da G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* [1951], in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970 («Paperbacks», 96), pp. 169-92:191. La questione è sviluppata in M. ZENARI, *In margine ai 'fragmenta' LIV e CXXI di Francesco Petrarca*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éditées par M.-C. Gérard-Zai, P. Gresti, S. Perrin, Ph. Vernay, M. Zenari, Genève, Slatkine, 2000, pp. 341-51: 343-44.

⁵ Si vedano: *Poesie musicali del Trecento*, a cura di G. Corsi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970 («Collezione di opere inedite o rare», 131); G. CORSI, *Rimatori del Trecento*, Torino, Utet, 1969 («Classici italiani», 15); N. SAPEGNO, *Poeti minori del Trecento*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1952 («La letteratura italiana - Storia e testi», 10).

⁶ Si vedano: G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV* [s.l., s.n., 1870, con un'Appendice del 1893], in *I Trovatori e la Cavalleria*, Bologna, Zanichelli, 1936 («Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci», IX), pp. 293-391; A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891² (rist.: Torino, Bottega d'Erasmus, 1971); S. FERRARI, *Biblioteca di letteratura popolare italiana*, Firenze, Polverini, 1882; F. FLAMINI, *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Giusti, 1895; G. ZACCAGNINI, *I rimatori pistoiesi dei secoli 13. e 14.*, Pistoia, Sinibuldiana, 1907 (rist.: Sala Bolognese, Forni, 1979).

Quanto al Carducci, al Carducci poeta, in un certo senso l'altro lato della stessa medaglia, e qui mi sia concessa una parentesi, meritano menzione le *Rime nuove* (1861-87), dove egli utilizza antichi metri romanzi secondo un programma poetico antiromantico mirante alla riscoperta delle vere radici della nostra tradizione, sebbene il primato cronologico dell'impresa spetti al Tommaseo – è del 1835 la ballata minore *Libertà. Ad un fuoruscito infermo a morte*, ed è collocabile tra il 1832 e il 1845 il madrigale *Napoleone*, il cui schema ABA CBC DE DE è composto sul modello menzionato di RVF 54 –.⁷ Già negli *Juvenilia* (1850-57) Carducci sperimenta con rigore la canzone petrarchesca, così come nei *Levia gravia* (1861-71) si cimenta sia con le ballate di ascendenza cavalcantiana e dantesca, sia col sirventese, sia, ne *In un albo*, col madrigale 'antico' – peraltro confuso, come d'altronde in *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del XIV secolo*, con una varietà del rispetto toscano e come tale pubblicato (AB BA CCDD lo schema metrico, in luogo di ABB ACC DD) –.⁸ Di questo stampo carducciano sono anche i *Versi raccolti ed ordinati* (1892) del suo maggiore epigono, Severino Ferrari, un poeta oggi ricordato soprattutto per gli studi filologici e per gli influssi formali esercitati sull'amico Giovanni Pascoli.⁹ Ma il ricupero dei metri antichi del primo Pascoli, quello di *Myricae* (1891-1903),¹⁰ si attua, come ha bene sintetizzato Mario Martelli, su fondamenti e obiettivi diversi, dove conta non tanto l'erudizione nostalgica legata a certe forme del passato più illustre, quanto «il loro impiego in un contesto semantico e psicologico del tutto moderno ed originale, sì da determinare una sorta di in-

⁷ G. CARDUCCI, *Giambi ed epodi e Rime nuove*, Bologna, Zanichelli, 1894 («Opere di Giosue Carducci», IX); N. TOMMASEO, *Confessioni*, Paris, Pihan Delaforest, 1836, e *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1872. Sull'argomento si veda: G. CAPOVILLA, *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, «Metrica», I, 1978, pp. 95-145.

⁸ G. CARDUCCI, *Juvenilia e Levia gravia*, Bologna, Zanichelli, 1891 («Opere di Giosue Carducci», VI). Sulla questione del rispetto si vedano di A.M. CIRESE, *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIV, 1967, pp. 3-54, e *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988 («Prisma», 108), pp. 35-153.

⁹ S. FERRARI, *Versi: raccolti e ordinati*, Modena, Sarasino, 1892, che riuniscono i *Bordatini*, Ancona, Morelli, 1885, *Il secondo libro dei Bordatini*, Firenze, Ademollo, 1886, *Nuovi versi*, Faenza, Conti, 1888, e altri componimenti.

¹⁰ G. PASCOLI, *Myricae*, Livorno, Giusti, 1891¹ (1903⁶), e, ancora, *Il diario autunnale*, Bologna, Zanichelli, 1908, posto in appendice ai *Canti di Castelvecchio*, ivi, 1912⁶ («Poesie di Giovanni Pascoli», IV).

tenzionale ‘dissonanza’ [...] tra metro da una parte e contenuto dall’altra». ¹¹ L’influenza carducciana si avverte anche nel D’Annunzio dei libri giovanili – il madrigale è utilizzato ad esempio ne *L’Isotto* (1886), ne *La Chimera* (1885-88), ne *Il poema paradisiaco* (1891-93) –, ma qui il reimpiego massiccio delle forme antiche, che sconfinava nel calco e si spinge al limite della falsificazione, soddisfa piuttosto il gusto decadente, di origine francese, per la rievocazione di raffinate atmosfere medievali, cortesi e cavalleresche. Quello che Capovilla ha giustamente definito «sfarzoso collezionismo», ¹² in *Alcyone* (1903) si orienta in un senso più sperimentale, giacché, ancora con Martelli, «le forme antiche vengono sottoposte a una destrutturazione che – pur non impedendone, in genere, la riconoscibilità – ne altera profondamente i connotati». ¹³ Questo atteggiamento incide nello sviluppo della poesia novecentesca, soprattutto nell’approccio alle forme chiuse della tradizione, che non esauriscono, contrariamente a quanto si possa pensare, il loro movente creativo. Gli schemi tradizionali vengono così da un lato rielaborati a fondo, in modo anche parodistico, a simboleggiare il superamento di un’obsoleta tradizione poetica, dall’altro ‘rivitalizzati’ e ‘svecchiati’, «onde eliminare incrostazioni di una pratica secolare e ormai ripetitiva, riguadagnando al metro una sorta di “verginità” atta ad accogliere i contenuti della nuova poesia»: è il caso, ad esempio, di Saba e di Penna, entrambi autori di madrigali dallo schema classico trecentesco, ¹⁴ e, in tempi a noi vicinissimi, di Patrizia Valduga, la cui ultima raccolta poetica, *Lezione d’amore*, uscita appena in aprile, procede madrigale per madrigale seguendo proprio la forma ‘antica’. ¹⁵

¹¹ Qui, e di seguito, M. MARTELLI, *L’Ottocento*, in F. BAUSI, M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1996² («Università», 1), pp. 233-63: in particolare le pp. 248-49 e, per *Il Novecento* (pp. 265-96), 291-92. Si veda inoltre: M. MARTELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri*, in *Letteratura italiana*, direzione: A. Asor Rosa. *III. Le forme del testo. I Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620.

¹² G. CAPOVILLA, *Occasioni arcaicizzanti*, cit., p. 128.

¹³ G. D’ANNUNZIO, *L’Isotto. La Chimera (1885-1888)*, Milano, Treves, 1890 («Poesie di Gabriele D’Annunzio»); G. D’ANNUNZIO, *Poema paradisiaco. Odi navali (1891-1893)*, ivi, 1893 («Opere di Gabriele D’Annunzio. Poesie»); G. D’ANNUNZIO, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Libro III. Alcione*, ivi, 1908.

¹⁴ U. SABA, *Il Canzoniere (1900-1954)*, Torino, Einaudi, 1961 («I millenni», 4); S. PENNA, *Poesie*, prefazione di C. Garboli, Milano, Garzanti, 1989 («Gli elefanti - Poesia»).

¹⁵ P. VALDUGA, *Lezione d’amore*, Torino, Einaudi, 2004 («Collezione di poesia», 327). La Valduga si era già cimentata col sonetto e l’ottava nei *Medicamenta* dell’82 – poi colla sestina: *Medicamenta e altri medicamenta*, con uno scritto di L. Baldacci, ivi, 1989 («Collezione di poesia», 211) – e colla terzina dantesca nel poemetto *La tentazione*, introduzione di F. Cordelli, Milano, Crocetti, 1985 («Aryballos», 2).

Un po' diverso è il caso di Montale, il cui approccio alle forme chiuse della tradizione è forse una via di mezzo tra le due appena indicate: ne *La bufera* (1940-54) troviamo la *Ballata scritta in una clinica* e sonetti 'shakespeariani' quali *Nel sonno* e *Gli orecchini*, dalle soluzioni formali 'moderatamente' libere, ma ne *La bufera* compaiono anche i *Madrigali privati*, il cui riferimento alla struttura tradizionale è soltanto allusivo, proprio come avviene nel *Madrigale a Nefertiti* di Sereni, incluso in *Stella variabile* (diffuso all'inizio dell'82 nell'ultima versione).¹⁶

Si è detto del Carducci poeta e del Carducci filologo di *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del XIV secolo*. Tuttavia, fino a un buon terzo del Novecento il versante della «poesia per musica» rimase oscurato proprio dall'ombra carducciana, il cui prestigio aveva altresì intiepidito i propositi di rinnovare il suo formidabile commento al *Canzoniere* del Petrarca, realizzato con l'aiuto di Severino Ferrari. È infatti soltanto nel 1935, a ruota di *Poesia popolare e poesia d'arte* di Croce, che Ettore Li Gotti, filologo, e Nino Pirrotta, musicologo, gettarono in Italia le basi della moderna ricerca sul «genere», in un connubio che nel tempo si mostrò comunque sbilanciato sulla 'veste' musicale (e non soltanto per la prematura scomparsa del primo; agì infatti sugli studi quella parte della scuola musicologica tedesca segnata dal lungo magistero del Wolf, del Ludwig e dell'allora giovane Bessler, e che ebbe fra i più innovativi proseguitori, nel secondo dopoguerra, lo svizzero von Fischer)¹⁷. Le attività di ricerca di Pirrotta sfociarono così nell'edizione dei musicisti fiorentini

¹⁶ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1977 («Lo specchio»), da considerarsi l'edizione definitiva per *La bufera* e altro; V. SERENI, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981² («Poesia»). Si accennerà, giusto *en passant*, al caso altrettanto preminente di Pasolini, autore in gioventù, su suggestioni soprattutto pascoliane, di versi friulani dagli schemi di matrice provenzale e petrarchesca, segnante, quest'ultima, anche le *Poesie incivili*, tutte canzoni, de *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961; P.P. PASOLINI, *La meglio gioventù. Poesie friulane (1941-53)*, Firenze, Sansoni, 1954 («Biblioteca di Paragone», 15). Per un approfondimento si vedano: P.V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Giannella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova, Antenore, 1988 («Medioevo e umanesimo», 72), pp. 555-98, poi nel suo *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991 («Paperbacks», 216), pp. 27-74; le pp. 308-35, dedicate al recupero dei metri tradizionali, di G. LAVEZZI, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1996 («Studi superiori NIS - Lettere», 274).

¹⁷ Tra i saggi di Li Gotti e Pirrotta si vedano: E. LI GOTTI, N. PIRROTTA, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, Firenze, Sansoni, 1935; E. LI GOTTI, *Franco Sacchetti uomo «discolo e grosso»*, Firenze, Sansoni, 1940; E. LI GOTTI, *La poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palermo, Palumbo, 1944; E. LI GOTTI, *Restauri trecenteschi*, Palermo, Palumbo, 1947 («Saggi di letteratura italiana», 9); N. PIRROTTA, *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco. I.*, «Rivista musicale italiana», XLVIII, 1946, pp. 305-23; N. PIRROTTA, *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco. II.*, «Rivista musicale italiana», XLIX, 1947, pp. 121-42; N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984 («Saggi», 670).

dell'*ars nova* italiana (1954-64), che influenzò, in quegli anni davvero effervescenti, i preziosi lavori curati dai quasi coetanei Schrade e Marrocco su Francesco Landini (1958), la caccia (1961²) e, ancora, l'*ars nova* (i volumi dell'*Italian Secular Music* di Marrocco inclusi nella collana *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* risalgono agli anni 1967-78); ma a Pirrotta si devono ricondurre, per via diretta o meno, magari come frutto di un sano antagonismo dialettico, le successive generazioni di studiosi italiani e statunitensi (Pirrotta insegnò per lunghi anni a Harvard), da Gallo a Della Seta, da D'Accone a Nádas, ai più giovani, ne cito alcuni, Di Bacco, Campagnolo, Gozzi, D'Agostino.¹⁸ Un altro tangibile riflesso di questo rinnovato dinamismo è rappresentato dall'inaugurazione, nel 1959, del ciclo di Convegni internazionali di Certaldo sull'«Ars nova italiana del Trecento» (il primo anno annoverò, fra promotori e relatori, la Becherini, la Bridgman, Ghisi, Fellerer, Monterosso, oltre a Pirrotta e von Fischer), un'iniziativa benemerita che, a dispetto delle vicissitudini organizzative che ne hanno condizionato il regolare svolgimento, ha contribuito a sostenere gli studi sui rapporti fra musica e poesia fino agli anni Ottanta (mi risulta che da qualche anno Di Bacco organizza nuovi seminari estivi).¹⁹

Come detto, le antologie curate dal Corsi tra il 1969 e il 1970 hanno offerto il destro di investigare più a fondo non solo la poesia trecentesca per musica, ma anche gli ambienti di corte, soprattutto le settentrionali. Con tutto ciò, alle sue importantissime fatiche non sono mancate pronte e minuziose recensioni, che ne hanno puntualmente messo in luce le maggiori lacune testuali e le debolezze di natura metodologica (*in primis*, l'assenza di un esame della tradizione manoscritta e di un'autentica *recensio*, o per lo meno dell'abbozzo di uno *stemma codicum*). Ma se a distanza di quasi sette lustri le sillogi del Corsi rimangono insostituite (rimonta al 1990 l'annuncio del Carsaniga di un loro globale rifacimento), vanno ascritte ad un contesto assai più informato di conoscenze alcune nuove e

¹⁸ Si vedano almeno: *The Music of Fourteenth-Century Italy. I-V*, Edited by N. Pirrotta, Amsterdam. American Institute of Musicology, 1954-64 («Corpus Mensurabilis Musicae», 8); *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Edited by L. Schrade. *IV. The Works of Francesco Landini*, Les Remparts - Monaco. L'Oiseau-Lyre, 1958; *Fourteenth-Century Italian Caccia*, Edited by W. Th. Marrocco. Second Edition. Revised, Cambridge (Mass.), The Medieval Academy of America, 1961; *Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Italian Secular Music. VI-XI*, Edited by W. Th. Marrocco. Les Remparts - Monaco. L'Oiseau-Lyre, 1967-78.

¹⁹ *L'Ars Nova italiana del Trecento. I.*, a cura di B. Becherini, Certaldo, Centro di studi sull'ANTF, 1962; *II.*, a cura di F. A. Gallo, *ivi*, 1968; *III.*, a cura di F. A. Gallo, *ivi*, 1970; *IV.*, a cura di A. Ziino, *ivi*, 1978; *V.*, a cura di A. Ziino, Certaldo, Enchiridion, 1985; *VI.*, a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Certaldo, Polis, 1992.

importanti edizioni di singoli autori e di rime spicciolate, si pensi all'edizione delle rime del Sacchetti approntata dalla Ageno (1990), a quella di Alesso di Guido Donati del Berisso (1993), a quella recentissima del Quirini della Duso (2002).²⁰

Anche gli studi di Capovilla sulla morfologia del madrigale 'antico' risalgono agli anni dei convegni certaldiani, ai quali lo studioso partecipò in più di un'occasione anche per esporre i risultati delle proprie ricerche (il saggio *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale "antico"*, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento, scritto tra il 1977 e il 1978, uscì nel 1982).²¹ Il maggior merito di Capovilla è stato quello di orientare l'attenzione sull'elemento strofico del madrigale trecentesco e dei suoi legami con la musica. Fino ad allora, infatti, ogni definizione del metro aveva coinciso soltanto con il ritratto della 'veste' poetica, prescindendo dalla portata di un elemento davvero centrale: che la quasi totalità del repertorio madrigalesco ci è stato trasmesso da manoscritti musicali. Come a voler dire, in altre parole, che il madrigale 'antico' nacque con l'*ars nova* e con essa svanì, quasi fossero i due poli della medesima pila. Ma leggiamo, in parte, la descrizione approntata da Capovilla:

Se inteso nella sua qualità di organismo strofico [e qui sta forse un eccesso di cautela], il madrigale può sommariamente definirsi come una serie di pochi terzetti (da due a cinque [i rari casi di terzetti scompagnati sono ricondotti a corrottele della tradizione manoscritta]) per lo più conclusa da un 'ritornello' distico (più raramente si incontrano ritornelli monostici, o distici in coppia); le rime dei terzetti si dispongono secondo varie formule combinatorie; talora una di esse travalica nel ritornello; quale misura versale, anche al madrigale compete l'endecasillabo, eventualmente misto al settenario. A parte qualche caso [...], sussiste una diretta relazione tra stroficità testuale e musicale, dato che l'intonazione, polifonica (*superius* e *tenor*; più raramente compare una terza voce), suole marcare i singoli versi facendo coincidere fioriture melismatiche coi margini di ciascuna misura stichica, e sottolineando il trapasso dai terzetti al ritornello mediante un mutamento del ritmo e/o delle figurazioni melodiche.²²

²⁰ F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, Edited by F. Brambilla Ageno, Firenze - Perth, Olschki - University of W. Australia Press, 1990 («Italian Medieval and Renaissance Studies», 1); M. BERISSO, *Le Rime di Alesso di Guido Donati*, «Studi di filologia italiana», LI, 1993 [1994], pp. 53-88; G. QUIRINI, *Rime*, edizione critica con commento a cura di E.M. Duso, Roma - Padova, Antenore, 2002 («Biblioteca veneta», 19).

²¹ G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico'*, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento, «Metrìca», III, 1982, pp. 159-252.

²² G. CAPOVILLA, *ivi*, pp. 165-66.

È importante rilevare come la natura strofica del madrigale e il suo legame quasi genetico con l'intonazione fosse ben presente agli occhi dei poeti e dei trattatisti del tempo, e come la sua cognizione sia svaporata con il declino dell'*ars nova*, tanto da apparire intangibile ancora dopo le riacquisizioni di Capovilla. Il veronese Gidino da Sommacampagna, volgarizzando negli anni '80 del Trecento il trattato di Antonio da Tempo *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, del 1332, scrive infatti: «E cossì come se canta la prima parte delo marighalo, similmente se debbono cantare tutte le seguente parte».²³ Al contrario, la manualistica metrica odierna, probabilmente a causa del connaturato semplicismo tipico del 'genere-manuale', se così si può definire, non entra nel merito della questione ed ignora le precipue puntualizzazioni di Capovilla. In questo modo la Lavezzi, nell'ancorché eccellente *I numeri della poesia*, del 2002, citando proprio lo studioso padovano ma in modo parziale, finisce involontariamente col distorcerne il pensiero e col precludere la piena intelligenza della forma poetica: vi leggiamo, infatti, che «Il madrigale del Trecento "può sommariamente definirsi come una serie di pochi terzetti [...] per lo più conclusa da un 'ritornello' distico [...]»», ma non vi troviamo alcun accenno all'elemento strofico (dalla definizione viene infatti cassato l'attacco: «Se inteso [il madrigale] nella sua qualità di organismo strofico [: ecc. ecc.]»²⁴).

Le mie ricerche si pongono nel solco di *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico'*.

Sulla base dell'analisi dei manoscritti dell'*ars nova*, e in particolare del Panciaticchiano 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze, il più ricco di indicazioni e compendi grafici, mi sono accorto che in realtà lo studio di Capovilla non era del tutto affrancato dall'idea morfologica allora corrente del madrigale trecentesco. Muovendo appunto dalla visione dei codici, appariva subito chiaro che la sua indagine si era concentrata, di fatto, sui soli terzetti, e che il concetto di stroficità solo ad essi si riferiva. La

²³ GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, riproduzione fotografica del cod. CCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona. Testo critico a cura di G.P. Caprettini, introduzione e commentario di G. Milan, con una prefazione di G.P. Marchi e una nota musicologica di E. Paganuzzi, Vago di Lavagno, La Grafica, 1993, p. 135; ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, edizione critica a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977 («Collezione di opere inedite o rare», 136).

²⁴ G. LAVEZZI, *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Roma, Carocci, 2002 («Università», 392), p. 112. Al madrigale è riservato lo stesso trattamento nella sua *editio major*: G. LAVEZZI, *Manuale*, cit., pp. 173-74, s.v.

precostituita e classica bipartizione ‘terzetti/ritornello’, per quanto di per sé inoppugnabile, avrebbe dovuto suscitare dei sospetti per il suo disequilibrio definitorio: se da una parte abbiamo i ‘terzetti’, regolati dal principio della ripetizione, dall’altra spicca invece un non meglio precisato ‘ritornello’, la cui natura metrica rimane esplicitamente nascosta. Ciò che ho voluto mostrare, anche sulla scorta di *Perch’al viso d’Amor portava insegna* e di *Or vedi, Amor, che giovenetta donna* di Petrarca, è che in realtà – fanno testo i manoscritti – l’elemento strofico determina anche il ritornello, secondo tipologie che riassumerò a breve, e che risultano paradigmatiche per tutte le forme di «poesia per musica» concluse da un *refrain* che prevede un ‘da capo’ (è il caso di certe cacce e, nel repertorio francese, delle canzoni discantiche *à forme fixe*, la *ballade*, il *rondeau* e il *virelai*).

Molto condensando, lo studio non poteva quindi che sfociare in una nuova definizione metrica del madrigale ‘antico’; il quale, pertanto, è

un componimento di impianto strofico composto di più terzetti variamente rimati (strofe o stanze, ma non è raro il terzetto scompagnato), ai quali fa séguito quasi sempre un ritornello, a sua volta costituito da un distico a rima baciata o, più raramente, da monostici in coppia a rima baciata, da distici in coppia su rime diverse, da un monostico. In alcuni casi il ritornello è franto in due parti intercalate ai terzetti (madrigale che per praticità definiamo “ritornellato”). I versi sono endecasillabi e talvolta settenari, spesso combinati liberamente. Poche eccezioni confermano la regola, come la scelta delle quartine in luogo dei terzetti o il ritornello mimetizzato nelle strofe (individuabile quindi soltanto tramite l’intonazione – ma qui si dissolve lo iato morfologico tra madrigale poetico e madrigale musicale –).²⁵

Da questa lettura, esce ridimensionata la nozione indiscussa di «canonicità» riferita al madrigalismo trecentesco, tutta basata sulla distinzione morfologica del metro in stanza/ritornello e su uno schema rimico dominante (ABB CDD EE). Benché non si sottragga all’elementare semplicità e all’invarianza di immagini e contenuti, il madrigale si regge invece, saldamente, sui valori formali – e diremmo retorici – della *variatio*: basti considerare che i madrigali la cui natura strofica del ritornello è stata finora ignorata dalla filologia – e perciò stesso taciuta anche nelle edizioni musicali – rappresentano all’incirca il 20% dell’intero patrimonio trasmessoci dai manoscritti dell’*ars nova*. Non solo. Il confronto stretto tra

²⁵ Una prima formulazione è in M. ZENARI, *Sul madrigale antico*, cit., p. 105.

morfologia poetica e morfologia musicale ha in fondo permesso di meglio circoscrivere il campo dell'una e il campo dell'altra, sbrogliando nodi terminologici che avviluppano la cognizione stessa di questa forma di «poesia per musica». Mi riferisco alle diciture tuttora invalse di «madrigale-caccia» o «caccia-madrigal», che fondono mondi morfologici distinti e sostituiscono l'esigenza di una 'normalità' possibile. Perché se queste definizioni possono diffondere un barlume d'evidenza agli occhi dei musicologi, sprofondano nel buio quei letterati digiuni di competenze musicali. Così, a prima vista, in un «madrigale-caccia» quale dei due elementi si riferisce alla musica e quale alla poesia? Abbiamo a che fare con un madrigale che 'veste' una caccia poetica oppure con un madrigale intonato come una caccia musicale? Il problema è complesso, tenuto conto che questa impostazione ha generato 'mostri' poetici quali madrigali simultaneamente cacce. Se non si è ancora giunti a un'univoca definizione della caccia poetica (la più convincente, a mio parere, è quella che si limita a intenderla come un componimento astrofico composto di versi di varia misura, per lo più brevi, e variamente rimati), sappiamo almeno che cos'è la caccia musicale, ovvero una forma di tipo contrappuntistico che consta di due voci che si rispondono in canone (il *primus* e il *secundus*), alle quali si aggiunge una terza parte al basso con funzione di sostegno (il *tenor*). Ora, senza entrare in dettagli fuori luogo,²⁶ sarebbe davvero opportuno evitare questi ibridismi nomenclatorî, assai frequenti nelle edizioni musicali, e seguire soluzioni più logiche, specificando, all'occorrenza, che abbiamo a che fare o con un madrigale a due voci o a due voci in canone; oppure con una caccia, che è sempre a tre voci, con il *primus* e il *secundus* in canone e il *tenor* di sostegno, salve eccezioni. In nota, o nel commento, si dovrebbe confinare tutto il restante, vale a dire, per esempio, ciò che pertiene alla 'veste' poetica, sia per la forma (è una ballata, un madrigale, una caccia, una terzina di sonetto, una stanza di canzone o quant'altro), sia per la figurazione (è un madrigale che fissa una battuta di caccia, è una caccia d'ambiente piscatorio).

Per avvicinarci alla fine, torniamo a Petrarca, e gioviamoci di *Non al suo amante più Diana piacque* (RVF 52), il solo madrigale musicato, per quanto ci è dato sapere, vivente il Poeta. Oltre la giacitura delle rime,

²⁶ L'intera questione è ampiamente trattata nel capitolo inedito *Il madrigale, la caccia (e una nota sul rispetto)*, in corso di stampa nel volume già citato *Cadenze sospese. Sul madrigale del Trecento italiano*.

affatto unica rispetto al *corpus* trecentesco, lo schema metrico è ‘standard’, ovvero dispiegato su due terzetti e un ritornello distico a rima baciata: ABA , BCB + CC. Lo conferma l’intonazione di Iacopo da Bologna, dove il ritornello si sviluppa lungo un unico periodo musicale, senza bisogno di un “a capo” per la scansione del suo secondo verso (*tutto tremar d’un amoroso gielo*):²⁷

Non al suo amante più Diana piacque, quando per tal ventura tutta ignuda la vide in mezzo de le gelide acque,	3
 ch’a me la pastorella alpestra et cruda posta a bagnar un leggiadretto velo, ch’a l’aura il vago et biondo capel chiuda,	6
 tal che mi fece, or quand’egli arde ’l cielo, tutto tremar d’un amoroso gielo.	8

Se, codice alla mano, prendiamo in esame *Cavalcando con un giovane acorto* di Piero²⁸, notiamo subito che il madrigale ha un ritornello strofico, contrariamente a *Non al suo amante* di Petrarca. La stroficità della chiusa è infatti determinata dalla ripresa del periodo musicale per l’esecuzione dell’ultimo verso (*l’una co gli occhi, l’altra co la trezza*). In sede editoriale, è pertanto necessario evidenziare graficamente i due stichi del ritornello – tramite una spaziatura ad esempio, proprio come si usa per i terzetti –, secondo uno schema metrico che possiamo così rappresentare: ABB , CDD , EFF , GHH + I , I:

²⁷ Oltre che attraverso il menzionato Panciaticchiano 26, c. 71r, l’intonazione di Iacopo ci è giunta grazie ad altri tre codici musicali: i mss. Palatino 87 o «Squarcialupi», Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, cc. 10v-11r; Fonds italien 568, Paris, Bibliothèque Nationale, cc. 4v-5r; Nouvelle acquisition française 6771 o «Reina», Paris, Bibliothèque Nationale, c. 3. Il ms. 117 della Biblioteca Comunale di Faenza, meglio noto come «codice di Faenza», alle cc. 87v-88r riproduce un’intavolatura per solo strumento a tasto, purtroppo priva del ritornello. Per l’intonazione si vedano: *The Music of Fourteenth-Century Italy*. IV., cit., pp. 15-16, e *Polyphonic Music of Fourteenth Century*. VI., cit., pp. 114-15; per il testo, invece: F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004² («I Meridiani»), p. 268.

²⁸ Ms. Panciaticchiano 26, c. 91r (la parte poetica è anche nel ms. C 43, c. 47v, della Biblioteca Comunale di Perugia). Per l’intonazione si vedano: *The Music of Fourteenth-Century Italy*. II., cit., p. 8, e *Polyphonic Music of Fourteenth Century*. VI., cit., pp. 4-5; nostra è invece la trascrizione critica dal Panciaticchiano.

Cavalcando con un giovine acorto
 qual io bramoso di trovare amore,
 giugnemo in un bel prato pien di fiore. 3

Guardando in mezo di questa verdura,
 vedemo Amor in forma d'una dea,
 che due donzelle in suo braccio tenea, 6

l'una biondetta, cogli occhi leggiadri,
 l'altra col viso benigno e umile
 e di coraggio ciascuna gentile. 9

Quando ci vide, Amor le braccia aperse:
 allor queste col raggio di sua vista
 cinsono intrambi d'amorosa lista. 12

Ciascuna prese 'l suo per sua vaghezza, 13

l'una cogli ochi, l'altra cola trezza. 14

Volendo inquadrare, in un prospetto complessivo, tutte le forme madrigalistiche desumibili dai manoscritti dell'*ars nova*, otteniamo quanto segue:

1a. Madrigale 'standard', del tipo 3 , 3 + 2:

	Strofe						Rit.	
Periodi musicali	α	β	γ	α'	β'	γ'	δ	ε
Versi	1	2	3	4	5	6	7	8
	I terzetto			II terzetto			Distico	

Es.: *Per ridd'andando ratto al terzo cerchio* di Giovanni da Cascia (schema metrico: ABB, CDD + EE).²⁹

²⁹ Per l'intonazione si vedano: *The Music of Fourteenth-Century Italy. I.*, cit., pp. 32-34, e *Polyphonic Music of Fourteenth Century. VI.*, cit., pp. 66-67; per il testo, M. ZENARI, *Sul madrigale antico*, cit., p. 109.

Il modello vale anche per il madrigale il cui ritornello è ridotto al solo periodo musicale δ e al verso 7:

1b. Madrigale con ritornello monostico, del tipo 3 , 3 + 1:

	Strofe						Rit.
Periodi musicali	α	β	γ	α'	β'	γ'	δ
Versi	1	2	3	4	5	6	7
	I terzetto			II terzetto			Mo.

Es.: *In verde prato a padiglion tenduti* di Iacopo da Bologna (schema metrico: ABB , CDD + E).³⁰

2a. Madrigale con ritornello strofico (monostici in coppia), del tipo 3 , 3 + 1 , 1:³¹

	Strofe						Rit.	
Periodi musicali	α	β	γ	α'	β'	γ'	δ	δ'
Versi	1	2	3	4	5	6	7	8
	I terzetto			II terzetto			I m.	II m
	Monos i							

Es.: *All'ombra d'un perlato* di Piero (schema metrico: ABB , CBB + D , D).³²

Il modello vale anche per il madrigale il cui primo distico del ritornello è sottoscritto ai periodi musicali δ - ϵ , e il secondo è da eseguire con δ' - ϵ' :

2b. Madrigale con ritornello strofico (distico in coppia), del tipo 3 , 3 + 2 , 2:

	Strofe						Ritornello			
Periodi musicali	α	β	γ	α'	β'	γ'	δ	ϵ	δ'	ϵ'
Versi	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	I terzetto			II terzetto			I distico		II distico	

³⁰ Per l'intonazione si vedano: *The Music of Fourteenth-Century Italy. IV.*, cit., pp. 9-10, e *Polyphonic Music of Fourteenth Century. VI.*, cit., pp. 97-99; per il testo, *Poesie musicali del Trecento*, cit., p. 36.

³¹ Un refuso disorientante ha obliterato l'apice del secondo δ in M. ZENARI, *Sul madrigale antico*, cit., p. 103.

³² Per l'intonazione si vedano: *The Music of Fourteenth-Century Italy. II.*, cit., pp. 1-2, e *Polyphonic Music of Fourteenth Century. VI.*, cit., pp. 2-3; per il testo, M. ZENARI, *Sul madrigale antico*, cit., p. 110.

Es.: *Ogni diletto e ogni bel piacere* di Piero (schema metrico: ABA , BAB + cD , cD).³³ È anche il caso ipotetico del petrarchesco *Perch'al viso d'amor portava insegna* (RVF 54).

3a. Madrigale 'ritornellato' con ritornello monostico, del tipo 3 + 1 : 3 + 1:

	Strofa			Rit.	Strofa			Rit.
Periodi musicali	α	β	γ	δ	α'	β'	γ'	δ'
Versi	1	2	3	4	5	6	7	8
	I terzetto			I m.	II terzetto			II m.

Es.: *Giunge 'l bel tempo della primavera* di Iacopo da Bologna (schema metrico: ABB + E : CDD + E).³⁴

3b. Madrigale 'ritornellato' con ritornello distico, del tipo 3 + 2 : 3 + 2:

	Strofa			Rit.		Strofa			Rit.	
Periodi musicali	α	β	γ	δ	ε	α'	β'	γ'	δ'	ε'
Versi	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	I terzetto			I distico		II terzetto			II distico	

Es.: *Quando la stella press'a l'alba spira* di Giovanni da Cascia (schema metrico: ABB + CC : DEE + FF).³⁵

4. Madrigale con ritornello mimetizzato nella strofe, del tipo 2+1 . 2+1 . 2+1 . 2+1:

	Strofa		Rit.	Strofa		Rit.	Strofa		Rit.	Strofa		Rit.
Periodi musicali	α	β	γ	α'	β'	γ'	α''	β''	γ''	α'''	β'''	γ'''
Versi	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	I terzetto			II terzetto			III terzetto			IV terzetto		

³³ Per l'intonazione si vedano: *The Music of Fourteenth-Century Italy. II.*, cit., pp. 14-15, e *Polyphonic Music of Fourteenth Century. VI.*, cit., pp. 12-13; per il testo, *Poesie musicali del Trecento*, cit., pp. 6-7.

³⁴ Per l'intonazione si vedano: *The Music of Fourteenth-Century Italy. IV.*, cit., p. 34, e *Polyphonic Music of Fourteenth Century. VI.*, cit., pp. 92-93; per il testo, M. ZENARI, *Undici madrigali a testimone unico del Panciatichiano 26*, «Studi di filologia italiana», LXII, 2004 [ma 2005], pp. 131-60:144.

³⁵ Per l'intonazione si vedano: *The Music of Fourteenth-Century Italy. I.*, cit., pp. 38-39, e *Polyphonic Music of Fourteenth Century. VI.*, cit., pp. 72-73; per il testo, M. ZENARI, *Undici madrigali*, cit., pp. 136-37.

Es.: *Canta 'l gallo la sera çascun hora* di anonimo (schema metrico: AA+B , CC+D , EE+F , GG+H).³⁶

5. Madrigale musicalmente astrofico, salvo il ritornello distico, del tipo 3,3 + 2:

Periodi musicali	Strofa						Rit.	
	α	β	γ	ε	ζ	η	θ	ι
Versi	1	2	3	4	5	6	7	8
	I terzetto			II terzetto			Distico	

Es: *Donna già fui leggiadra innamorata* di Giovanni da Cascia (schema metrico: ABA,BCC + DD).³⁷

6. Madrigale senza ritornello:

Es. nella fattispecie astrofico: *Con dolce brama e con gran disio* di Piero (schema metrico: ABB,CDD,EFF,GHH,ILL).³⁸

Per. musicali	Strofa														
	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο
Versi	1	2	3	4	5	6	7	8	10	11	12	13	14	15	16
	I terzetto			II terzetto			III terzetto			IV terzetto			V terzetto		

E questi, per concludere, sono i quattro madrigali di Petrarca posti a confronto con la tradizione trecentesca appena riassunta:

1. Madrigali con ritornello distico (tipo 1a):

Non al suo amante più Diana piacque (RVF 52)
ABA , BCB + CC

³⁶ Si vedano *Polyphonic Music of Fourteenth Century. VIII.*, cit., pp. 10-11, e, per il testo, O. MISCHIATI, *Uno sconosciuto frammento appartenente al codice Vaticano Rossi 215*, «Rivista italiana di musicologia», I, 1966, pp. 68-76:74.

³⁷ Per l'intonazione si vedano: *The Music of Fourteenth-Century Italy. I.*, cit., pp. 12-14, e *Polyphonic Music of Fourteenth Century. VI.*, cit., pp. 34-35; per il testo, *Poesie musicali del Trecento*, cit., p. 13.

³⁸ Per l'intonazione si vedano: *The Music of Fourteenth-Century Italy. II.*, cit., pp. 11-14, e *Polyphonic Music of Fourteenth Century. VI.*, cit., pp. 9-11; per il testo, M. ZENARI, *Undici madrigali*, cit., pp. 151-52.

Nova angeletta sovra l'ale accorta (RVF 106)

ABC , ABC + DD

2. Madrigale con ritornello distico in coppia (tipo 2b):

Perch'al viso d'Amor portava insegna (RVF 54)

ABA , CBC + DE , DE

3. Madrigale senza ritornello (tipo 6):

Or vedi, Amor, che giovenetta donna (RVF 121)

ABB , ACC , CDD

ENRICO FUBINI

DALLA BOLLA DI PAPA GIOVANNI XXII
AL 'DOLCE SUONO' DANTESCO:
LA CRISI DELLA TRADIZIONE TEORICA MEDIEVALE

Siamo nei primi vent'anni del XIV secolo, quando papa Giovanni prende atto della grande crisi intercorsa, a suo giudizio, nella tradizione musicale della chiesa, o a detta di altri, della vistosa rivoluzione in atto nel campo della musica occidentale. Pochi anni prima, Dante, nel Purgatorio soprattutto, nei suoi versi parla senza ombra di polemica del nuovo stile che si era andato ormai consolidando nella musica e parallelamente, nella poesia; arte, peraltro da sempre strettamente legata alla musica, e ora più che mai. Queste due prospettive, se così possiamo chiamarle, sono all'incirca contemporanee e ci danno la misura di quanto siano stati ampi i mutamenti intercorsi nella musica e nella poesia a cavallo tra i due secoli, il Duecento e il Trecento, e soprattutto la misura di quanto sia stata profonda tra i contemporanei la coscienza delle trasformazioni radicali intercorse in quegli anni nel modo di percepire l'esperienza musicale.

Quando si parla di periodizzazioni nella storia dell'arte, è noto che per quanto riguarda la musica sono sempre sorti problemi specifici, dal momento che la musica ha un suo percorso storico che non coincide affatto con quello delle altre arti, figurative, architettoniche, o letterarie: la sua periodizzazione, infatti, segue criteri differenti. A quando si può far risalire il Rinascimento nella musica? Vi è nella musica un fenomeno storico analogo a ciò che nelle arti figurative, nella letteratura è stato chiamato Rinascimento? Gli storici non sono affatto d'accordo su questo punto: per lo più si afferma che il Rinascimento musicale inizi con la Camerata dei Bardi, con l'avvento del melodramma e con l'aspirazione a far rinascere il teatro greco, epoca in cui il Rinascimento nella pittura, nell'architettura e nella letteratura era ormai al tramonto; altri storici invece sono più propensi ad anticipare il Rinascimento musicale di uno o addirittura di due secoli con l'*Ars Nova*. Ad esempio Paul Lang tende per l'appunto a far coincidere il Rinascimento con l'avvento dell'*Ars Nova* e della musica profana del Trecento, mentre la nascita del melodramma coinciderebbe con l'avvento del Barocco. Tutto sta ad intendersi su cosa si intende per Rinascimento: nelle arti letterarie, così come nell'architettura e in certa misura anche nelle arti figurative in genere si ritiene che un elemento necessario perché si possa parlare di Rinascimento sia la presenza dell'aspirazione a far rivivere i grandi modelli della classicità greca, i mo-

delli aurei dell'età periclea. Difficile che ciò si verifichi per quanto riguarda il mondo della musica, se non altro per il fatto che i modelli musicali greci non sono stati tramandati sino a noi, e che abbiamo ereditato solamente il pensiero dei filosofi e dei teorici greci. Inoltre è sorta molto tardi nella musica occidentale la coscienza della propria storicità: la musica per molti secoli, praticamente sino all'inizio del XVIII secolo era composta per lo più per essere eseguita e consumata in breve tempo, spesso alla sua prima esecuzione. Per cui difficilmente per la musica si può parlare di Rinascimento come aspirazione a far rivivere modelli classici peraltro sconosciuti. Cosa può contraddistinguere allora un ipotetico Rinascimento nella musica? Nelle altre arti ciò che contraddistingue la Rinascita non è solamente un generico rifiorire delle arti dopo un periodo di ipotetico oscurarsi della produzione nel Medioevo; non è solamente la speranza di recuperare lo splendore dell'età periclea. Ciò che caratterizza il Rinascimento così come l'età moderna è la nuova coscienza o la ritrovata coscienza dell'autonomia dell'arte. Questo elemento vale anche per quanto riguarda la musica; anzi vale tanto più per quanto riguarda la musica. Ciò che caratterizza in linea generale il modo di creare, di fruire e di considerare le arti nel Medioevo è l'idea che la creazione artistica ha una diversa finalità rispetto alla pura fruizione dell'arte: potremmo dire che la produzione artistica è essenzialmente eteronoma e viene prodotta per soddisfare esigenze che stanno fuori del mondo dell'arte. Nel caso della musica si può affermare che essa non è fatta per il piacere dell'udito ma serve a molte altre cose: alla vita religiosa e alla preghiera anzitutto; ma può servire alla vita sociale in varie occasioni. È cosa nota il sospetto con cui le gerarchie ecclesiastiche, per tutto il Medioevo, sin dai primissimi secoli dell'era cristiana con i Padri della Chiesa, hanno considerato la musica per il piacere sensibile o anche solamente per le emozioni che essa poteva suscitare. Pertanto la chiesa non ha mai optato in modo radicale per il bando della musica ben sapendo quanto essa poteva 'servire' proprio nell'ambito della funzione liturgica per attirare i fedeli. Unire *utile dulci* è sempre stato un obbiettivo della Chiesa cristiana e il suo atteggiamento nei confronti della musica è esemplare a questo proposito: non bandirla ma moderarne gli 'effetti', renderla utile ma evitare la tentazione che i fedeli ne fruissero come di un'arte capace di produrre piacere, svincolandosi così dal suo servizio sacro: perciò la Chiesa si è sempre appoggiata a una collaudata tradizione che ne garantisse le caratteristiche di grande utilità e di poca dolcezza.

L'idea o meglio il sospetto che la musica possa essere un'arte autonoma, il cui piacere sensibile non sia finalizzato ad altro che a se stesso non è estraneo al pensiero medievale ma al tempo stesso è sempre pre-

sente la consapevolezza che si tratta di un male da evitare. Basta pensare a certi passi delle *Confessioni* di Agostino che vale la pena di ricordare perché esprimono in modo esemplare, anche se in forma diaristica, il conflitto che anima l'intero pensiero medievale sul problema, in fondo non risolto, dell'alternativa tra autonomia ed eteronomia della musica. Questo dualismo già descritto a livello teorico nel *De Musica* di Agostino, lo ritroviamo vissuto e sofferto come dramma esistenziale nelle sue *Confessioni*. Il filosofo è combattuto tra il pericolo di essere preso nel vortice del piacere della melodia, anche se si tratta di una melodia sacra, e la considerazione che tale melodia rappresenta, anche se in forma sensibile, l'ardore della fede e perciò la verità razionale. Così si esprime Agostino, evidenziando come da una parte sia presente nel suo animo una naturale e istintiva propensione al fascino dei suoni ma dall'altra vi siano remore moralistiche che esercitano una potente censura nei confronti di ogni piacere dei sensi:

Quante lacrime versate ascoltando gli accenti dei tuoi inni e cantici, che risuonavano dolcemente nella tua chiesa! Una commozione violenta: quegli accenti fluivano nelle mie orecchie e distillavano nel mio cuore la verità, eccitandovi un caldo sentimento di pietà – le lacrime che scorrevano mi facevano bene.¹

Ma il travaglio interiore pertanto è reso ancor più complesso dal fatto che Agostino si rende ben conto che non si tratta di un problema esclusivamente personale, di un conflitto da risolversi nell'ambito della propria coscienza, dal momento che la musica ha una funzione precisa come strumento di preghiera. Come non riconoscere che il canto collettivo è un potente mezzo per avvicinare i credenti alla preghiera e alla fede? Il dramma in realtà rimane irrisolto sul piano esistenziale, come appare chiaramente da un altro passo sempre delle *Confessioni*:

I piaceri dell'udito mi hanno impigliato e soggiogato più tenacemente, ma tu me ne hai sciolto e liberato. Fra le melodie che vivificano le tue parole, quando le canta una voce soave ed educata, ora poso, lo confesso, un poco, ma non al punto di rimanervi inchiodato, cosicché mi rialzo quando voglio. Tuttavia per entrare nel mio cuore insieme ai concetti che le animano, vi esigono un posto non indegno, e io difficilmente offro quello conveniente. Talvolta mi sembra di attribuire ad esse un rispetto eccessivo, eppure sento che, cantate a quel modo, le stesse parole sante stimo-

¹ Cfr. AGOSTINO, *Confessioni*, Libro IX.

lano il nostro animo a un più pio, a un più ardente fervore di pietà [...]. Spesso il piacere dei sensi fisici, cui non bisogna permettere di sfibrare lo spirito, mi seduce: [...] qui pecco senza avvedermene, e poi me ne avvedo. Talora esagero invece in cautela contro questo tranello e pecco per eccesso di severità, ma molto raramente [...]. Quando però mi tornano alla mente le lacrime che canti di chiese mi strapparono ai primordi nella mia fede riconquistata, e alla commozione che oggi ancora suscita in me non il canto ma le parole cantate, se cantate con voce limpida e la modulazione più conveniente, riconosco di nuovo la grande utilità di questa pratica. Così ondeggio fra il pericolo del piacere e la constatazione dei suoi effetti salutari, e inclino piuttosto, pur non emettendo una sentenza irrevocabile, ad approvare l'uso del canto in chiesa, con l'idea che lo spirito troppo debole assurga al sentimento della devozione attraverso il diletto delle orecchie. Ciò non toglie che quando mi capita di sentirmi mosso più dal canto che dalle parole cantate, confessi di commettere un peccato da espiare, e allora preferirei non udire cantare.

Questo lungo passo, valeva la pena di riportarlo perché vale di più di tanti trattati medievali sulla musica, e ci porta all'interno di un conflitto che correrà lungo i secoli e che ritroveremo in forma esplicita nel dibattito sull'*Ars Antiqua* e l'*Ars Nova*.

La questione centrale, che è a un tempo estetica ed etica, è il problema dell'autonomia dell'arte e nel caso specifico della musica. L'uomo del Medioevo aveva evidentemente un grosso timore nell'ammettere che la musica avesse un suo campo di riferimento specifico, che poteva essere quello di 'muovere gli affetti' come è stato poi definito dai teorici del Rinascimento. Finché la musica era al servizio di un fine estraneo alla musica stessa, quale poteva essere la preghiera, il servizio liturgico, i suoi 'effetti' potevano rimanere sotto controllo, e indirizzati a fini buoni. Il piacere dell'udito, e dal piacere o dispiacere dell'udito si passa poi alle emozioni, la cui gamma è assai ampia e può comunque distrarre il fedele dalla preghiera, come ben avvertiva Agostino, diventa così assai pericoloso e problematico dal momento che tutti, sin dai tempi più antichi, avvertivano bene il grande potere della musica sull'animo umano. Negare la sua autonomia significava mettersi al riparo dal rischio che la musica stessa comportava. In fondo la famosa tripartizione della musica in *Mundana*, *Humana* e *Instrumentis* aveva proprio questo significato: relegare la *musica instrumentis*, cioè quella che risuona concretamente e fisicamente e che può quindi esercitare tutto il suo potere sulle emozioni e sull'animo umano, in una posizione subordinata e isolarla, e quindi in definitiva negarla e declassarla a prodotto di infimo rango. La *musica mundana* non è altro che l'idea di musica, oggetto di riflessioni teoriche, musica che può così assurgere al rango di scienza.

La disputa tra i fautori dell'*Ars Antiqua* e quelli dell'*Ars Nova* ha fatto in qualche modo esplodere la situazione: fino a quel momento la disputa era rimasta sopita e individuabile solamente tra le pieghe di un dibattito non ancora esplicito. Basta pensare ai destini della musica profana che è sempre esistita durante tutti i secoli del Medioevo cristiano ma che ha sempre vissuto di una vita marginale, un'esistenza grama, priva di una sua ufficialità e del riconoscimento di una sua autonomia, rispetto al grande corso della musica liturgica, del canto gregoriano prima e della nascente polifonia dopo. In fondo già l'avvento della polifonia, ai suoi primi esperimenti dopo l'anno Mille, dimostra come nella musica liturgica sino ad allora rimasta chiusa nell'austero canto gregoriano, si insinuassero a poco a poco germi di esigenze prettamente musicali che dimostrano come la musica tendesse dal suo interno a conquistarsi un'area di autonomia, seppur sempre nell'ambito del servizio liturgico. Infatti la polifonia compie inesorabilmente la sua strada e dai primi timidi esperimenti si fa sempre più ardita e più complessa, fino al momento in cui le autorità ecclesiastiche avvertono che la situazione è arrivata a un punto di rottura: la musica ormai non era più intesa come un docile strumento al servizio di altro da sé. La complessità inerente alla stessa scrittura polifonica, viene avvertita sempre più come un vero e proprio pericolo per la tradizione ecclesiastica dal momento che richiede una sempre maggior specializzazione sia per quanto riguarda i compositori, sia per quanto riguarda gli esecutori; e perciò tende a definire un ambito artistico autonomo dove la musica si crea un suo regno. L'autonomia a lungo negata e repressa tornava a farsi strada e a irrompere prepotentemente nel corso della musica occidentale colta, segnandone il destino nei secoli a venire.

La famosa bolla di Papa Giovanni XXII è un documento di esemplare chiarezza: dalle accuse ai fautori della cosiddetta *Ars Nova* emergono nitidamente i caratteri della 'nuova musica' e il tradimento operato dalle nuove leve rivoluzionarie rispetto a chi seguiva ancora il vecchio stile. Ma non bisogna lasciarsi trarre in inganno dalla lettura della bolla pontificia: non si tratta tanto di un mutamento di stile, o di un semplice conflitto generazionale tra i giovani e i vecchi, tra chi vuole introdurre qualche tratto nuovo per ringiovanire la vecchia musica liturgica e chi rimane aggrappato al vecchio stile. Il conflitto in realtà è più profondo e di altra natura: si tratta del conflitto tra una concezione eteronoma della musica e una sua concezione autonoma. L'*Ars Nova* nel Trecento ha rappresentato una vera e propria rivoluzione che ha mutato profondamente il volto dell'intera cultura musicale del tempo, e nessun documento può testimoniare meglio la svolta che stava avvenendo nella storia della musica occidentale quanto le invettive del Papa contro la 'nuova' musica:

Alcuni discepoli di una nuova scuola – affermava Giovanni XXII – impegnando tutta la loro attenzione a misurare il tempo, cercano con nuove note di esprimere arie inventate solo da loro, a scapito degli antichi canti che essi sostituiscono con altri composti di brevi e semibrevi e di note quasi inafferrabili. Essi interrompono le melodie, le rendono effeminate con l'uso del discanto. le riempiono a volte di triple e di volgari mottetti, in modo da giungere spesso a disprezzare i principi fondamentali dell'Antifonario e del Graduale, ignorando i fondamenti stessi su cui costruire, confondendo i toni senza conoscerli. La moltitudine delle loro note cancella i semplici ed equilibrati ragionamenti per mezzo dei quali nel canto piano si distinguono le note una dall'altra. Essi corrono e non si riposano mai, inebriano le orecchie e non curano gli animi; essi imitano con gesti ciò che suonano, cosicché si dimentica la devozione che si cercava e viene mostrata la rilassatezza che doveva essere evitata.

Da questo importante documento traspare non solo la tradizionale diffidenza della Chiesa nei confronti della musica, con tutto il sottofondo moralistico legato a questo atteggiamento; nella bolla di papa Giovanni XXII emergono anche altri elementi di ordine più strettamente estetico o filosofico che dir si voglia. La contrapposizione tra musica antica e musica moderna rivela in fondo due diversi atteggiamenti di fronte alla musica, che si delineano forse in modo più netto in questo strenuo difensore dell'*Ars Antiqua* che nei teorici dell'*Ars Nova*. Qui si contrappongono infatti non solo i valori antichi della semplicità, della chiarezza, contro l'astruseria, la complicazione, la novità gratuita, elementi di una polemica che si ritrova in tutti i tempi, propri della eterna polemica tra passato e presente, tra tradizione e rinnovamento; la contrapposizione è piuttosto – come già si è detto – tra una concezione della musica a servizio di altro da se stessa, cioè come strumento di edificazione religiosa e una concezione della musica come fine a se stessa, autosufficiente e autonoma nel suo valore puramente uditivo. La musica moderna «inebria le orecchie» – si dice nella bolla pontificia –, cioè rincorre un fine estraneo a quello assegnatole dalla poetica più antica che la concepiva non come strumento di piacere ma come aiuto per l'elevazione a Dio, per rendere più efficace la preghiera. La polemica si manifesta ormai in termini non più ambigui ma inequivocabili, tra chi sostiene una concezione della musica che ricerca i suoi valori e le sue ragioni in se stessa e chi invece continua a sostenere, in linea con una tradizione ufficiale ormai plurisecolare, una sua concezione eteronoma.

La battaglia non sarà né breve né semplice ma arricchirà, nelle sue complesse articolazioni, il dibattito sulla musica per parecchi lustri. Le ragioni della musica diventano sempre più prepotenti e tendono ad affermarsi prescindendo in modo sempre più aperto da motivazioni e giustifi-

cazioni di tipo teologico, cosmologico, moralistico; i difensori dell'antica concezione della musica tuttavia sopravviveranno a lungo per difendere sino all'ultimo le loro ragioni, legate spesso non solo a scelte astrattamente teoriche, ma al controllo pratico di un vasto settore della vita collettiva che tendeva a sfuggire dall'ambito della chiesa per organizzarsi in modo autonomo.

I termini della polemica che si delinea così incisivamente nella bolla papale si ritrovano ancora, anche se molto più sfumati, nei trattati dei fautori dell'*Ars Nova*, come in quello di Johannes de Muris. Per il teorico francese, nato in Normandia agli albori del Trecento, amico di Philippe de Vitry, la musica è un'arte che unisce, come dice Orazio, *utile dulci*. L'accento tuttavia sembra cadere più sul dolce che sull'utile. «La musica – afferma – tra tutte le arti è la più dolce, perché nessuna procura tanto piacere in così breve tempo». ² Quanto all'utilità Johannes de Muris si rifà alla tradizione greca e alessandrina secondo cui la musica «è una medicina che opera mirabilmente curando i morbi, soprattutto quelli prodotti dalla malinconia e dalla tristezza [...]. Inoltre la musica conforta i viandanti, scoraggia e mette in fuga i ladri. Conforta i timidi nelle battaglie, richiama i dispersi e i vinti; e, come si legge in Pitagora, i lussuriosi sono ricondotti alla continenza. Vi sono alcune melodie che allontanano dalla lussuria mentre altre inducono ad essa». Questo quadro delle meraviglie prodotte dall'arte dei suoni si conclude con il richiamo ai valori del piacere piuttosto che a quelli dell'utilità, o meglio affermando che la più grande utilità della musica consiste proprio nel piacere e nella dolcezza da essa procurata:

Non vi è nulla da stupirsi che l'uomo, che è un animale razionale, provi piacere nella musica, dal momento che i greggi e i quadrupedi, alcune specie di uccelli e certi pesci sembra che si quietino nel piacere della musica. ³

Questa rivoluzione ideologica, prima ancora che stilistica non può essere pienamente affermata se non si presta attenzione a quanto è avvenuto parallelamente nella letteratura e nella poesia. Si è detto come la musica profana sia sempre esistita ma in un ambito non ufficiale, conducendo un'esistenza per lo più marginale e relegata in zone *a latere* rispetto al

² GERBERT, III, p. 193.

³ *Ivi*, p. 195.

grande e trionfante filone della musica liturgica. E ciò avveniva anche per i testi che accompagnavano la musica che per lunga tradizione era nella sua grande maggioranza vocale: testi che erano di natura popolaresca, provenienti da una letteratura anch'essa marginale rispetto a quella ufficiale, musica e testi affidati molto spesso a una tradizione orale. Indubbiamente la rivoluzione musicale non solo è parallela a una analoga rivoluzione letteraria ma, una novità di non poco conto che segna il Trecento, è un nuovo tipo di incontro tra la poesia e la musica. Forse per la prima volta nel Medioevo la poesia 'alta' si unisce, si fonde, s'incontra con la musica di musicisti per creare un nuovo genere profano creato per il 'diletto' dell'ascoltatore. Anche qui preme sottolineare che non si tratta solamente di un'innovazione stilistica, ma più ancora di un mutamento di prospettiva nei riguardi della musica. Le testimonianze di questa rivoluzione tra i contemporanei sono numerosissime, soprattutto tra i poeti e i letterati e forse sono più eloquenti dei numerosi trattati dei teorici della musica del Trecento. Sono concordi i letterati nell'affermare che la musica è dolce e piacevole e non le si chiede altro che tali qualità. Giovanni Gherardi da Prato ad esempio nel terzo libro del *Paradiso degli Alberti* così si esprime riguardo alla musica di Francesco Landini:

E prestamente con piacere di tutti e singularmente di Francesco musico, due fanciullette cominciarono una ballata a cantare «Orsù gentili spiriti» con tanta piacevolezza e con voci sì angeliche che non che gli astanti uomini e donne, ma chiaramente si vide e udì li uccelletti che su per li cipressi erano, farsi più pressimani e i loro canti con più dolcezza cantare.

Ed ancora:

fu comandato a Francesco che toccasse un poco l'organetto per vedere se il cantare degli augelletti menomasse o crescesse per il loro sonare. E così prestissimamente faceva; di che grandissima meraviglia seguì: che cominciato il suo, si vidono molti uccelli tacere e, quasi come attoniti faccendosi più dappresso, per grande spazio udendo passaro; dappoi ripresso il lor canto, raddoppiandolo, mostravano inistimabile vaghezza.

Il tema della musica che con la sua dolcezza influisce persino sugli animali, di evidente derivazione classica, si ritrova con molta frequenza nel Trecento e rafforza l'idea che se la musica viene recepita persino dagli animali, può influire tanto più sull'animo umano, in virtù di sue qualità specifiche. La dolcezza della musica fa sì che essa diventi un elemento importante nella vita sociale del tempo, nei ritrovi di nobil uomini e nobil

donne in virtù della nuova funzione che le veniva riconosciuta quale divertimento; così afferma Guillaume de Machaut nel suo poema *Remede defortune*, descrivendo una festa in cui tutti suonavano e cantavano per il diletto di tutti:

E là non ci fu alcuno che si volesse divertire, danzare, cantare o far festa ai tavoli, agli scacchi, agli strumenti, con giochi, con canti, con suoni che là non trovasse il suo divertimento preferito. E così c'erano musicisti tanto abili ed esperti nella vecchia e nella nuova maniera che la Musica, che forgia i canti, e Orfeo, che cantava tanto bene da incantare tutti quelli dell'inferno con la dolcezza del suo canto, davanti ad essi non avrebbero saputo cantare.

La testimonianza più illustre e forse più significativa del potere della musica la troviamo in Dante, di cui il Boccaccio (*Vita di Dante*) afferma che «sommamente si diletto in suoni nella sua giovinezza, e a ciascuno che a quei tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico ed ebbe la sua usanza». Nel *Convivio*, nel *De vulgari eloquentia* sono numerosi gli accenni alla musica e numerosi sono pure nella *Commedia*. Sono sempre citati i versi del canto II del *Purgatorio* in cui Dante ascolta il canto dell'amico Casella (musicista di cui peraltro non si hanno altre notizie e di cui nessuna musica è giunta sino a noi):

[...] se nuova legge non ti toglie
 memoria o uso all'amoroso canto
 che mi solea quietar tutte mie voglie,
 di ciò ti piaccia consolare alquanto
 l'anima mia, che con la sua persona
 venendo qui, è affannata tanto.
 Amor che nella mente mi ragiona
 cominciò allor sì dolcemente,
 che la dolcezza ancor dentro mi suona.
 Lo mio Maestro, ed io, e quella gente
 Ch'eran con lui, parevan si contenti
 come a nessuno toccasse altro la mente.

La musica è dunque dolce all'udito e non si tratta più di musica delle sfere – anche se qui siamo in *Purgatorio* – ma di musica che risuona alle orecchie procurando un dolce piacere. A tale effetto della musica allude ancora nel *Purgatorio* quando nel canto IX Dante scrive:

io mi rivolse attento al primo tuono,
 e *Te Deum laudamus* mi pareva udire
 in voce mista al dolce suono,
 tale immagine appunto mi rendea
 ciò ch'io udiva, qual prendere si suole
 quando a cantar con organi si stea;
 ch'or si or no s'intendon le parole.

Tutto il *Paradiso* dantesco risuona di musica e di dolci canti. Anche se Dante sembra alludere ancora a una musica delle sfere, alla *musica mundana* – e dove può esserci la *musica mundana* se non in Paradiso?! – in realtà si tratta ancora una volta di musica che risuona e che comunica agli animi ma anche alle orecchie la sua infinita dolcezza. Allude per lo più a canti liturgici piuttosto che a musica profana ma si tratta pur sempre di musica udibile, fatta di suoni e di canti, con frequenti accenni assai precisi a intrecci polifonici delle voci:

Diverse voci fàn giù dolci note;
 così diversi scanni in nostra vita
 rendono dolce armonia tra queste rote
 (*Par.* VI, 124)

La dolcezza della musica è quasi un *topos* negli scritti danteschi così come in molti scritti di suoi contemporanei, sia letterati sia teorici della musica. Così pure il Petrarca nelle *Familiare*s parla di un musicista che «soavemente l'orecchio ti allietta» e in un'epistola in versi elogia un giovane musicista francese: «Egli è espertissimo nel rendere con le dita tutte le inflessioni strumentali e cacciare dall'animo tutti gli affanni, smuovere con il canto i boschi, fermare i torrenti che precipitano e placare i venti»; la stessa Laura viene spesso descritta come intenta al canto: «verde colle / ov'or pensando et or cantando siede».

Le citazioni potrebbero moltiplicarsi all'infinito ma ciò che preme notare è il fatto che il poeta nel Trecento è direttamente implicato nel mondo della musica, della nuova musica che si affacciava nell'Europa del tempo. Per la prima volta la musica profana si serve di testi dei poeti più famosi e la stessa musica profana non è più musica popolare ma musica composta dai più accreditati musicisti del tempo, musica che entra a pieno diritto nel mondo dell'arte e che viene ormai scritta e non più affidata solamente alla memoria. Questo incontro di musica e letteratura sancisce la nuova autonomia della musica che fino a ieri era comunque messa in ombra dal suo uso prevalentemente liturgico. Pertanto anche la musica li-

turgica, come già aveva denunciato Papa Giovanni XXII con la sua bolla, conoscerà una nuova vita e un nuovo modo di essere, generando così quella lunga polemica che si trascinerà per secoli all'interno della stessa Chiesa. Nella Chiesa cristiana e soprattutto nella futura Chiesa cattolica ci si chiede spesso: è ancora sopportabile la presenza di una musica che si va facendo di giorno in giorno più prepotente nella sua richiesta di autonomia espressiva, tecnica e linguistica, nei suoi sempre più complessi e artificiosi intrecci prima polifonici e poi melodici, senza che venga lesa la stessa autonomia del testo liturgico e della preghiera?

Musica e poesia sono due arti che hanno sempre presentato una sottile e ambigua complicità non priva tuttavia di forti tensioni. Anche in questo caso il ravvicinamento e il nuovo incontro di poeta e musicista, con l'*Ars Nova*, ha posto nuovi e complessi interrogativi: tutta la storia della musica occidentale si è trovata di fronte a un intreccio di problemi a cui non è mai stata data una vera e propria soluzione ma solamente provvisorie sistemazioni. In realtà soluzioni, dal punto di vista teorico, non ce ne sono, dal momento che si tratta della fusione di due linguaggi per molti versi eterogenei e orientati in direzioni diverse se non opposte; eppure tutta la storia della musica occidentale presenta questa meravigliosa fusione di questi due linguaggi che debbono pur avere una sorta di segreta affinità, inaugurata forse proprio con l'*Ars Nova* e con i grandi poeti del Trecento. incominciando dal Petrarca, il poeta dei musicisti per eccellenza. Forse, anche se può sembrare un paradosso, la poesia può veramente fondersi con la melodia della musica solo quando quest'ultima si libera da ogni tipo di soggezione alla parola, solo quando nella sua piena e ritrovata autonomia può ergersi come arte, come puro discorso musicale di fronte alla musica della parola, senza assoggettarsi a essa, ma pronta a fondersi, a sciogliersi e a integrarsi con il flusso del discorso verbale, con la musicalità dei versi del poeta. Ed è proprio ciò che è avvenuto con l'*Ars Nova* e con il declino della tradizione teorica medievale. Si parla e si parlerà ancora per ben oltre un secolo di *musica mundana* e ne parla più volte lo stesso Dante nel *Paradiso*; ma ormai si tratta di espressione priva del suo significato originario. La *musica mundana* del *Paradiso* dantesco è una musica che risuona alle orecchie del poeta, deliziandolo con le sue dolci melodie, melodie che hanno una loro indubitabile corporosità fisica. La musica per molti decenni verrà ancora definita come una 'scienza', ma un musicista dell'*Ars Nova* quale il grande Guillaume de Machaut aggiungerà che questa scienza è finalizzata «a far ridere, cantare e danzare il popolo». Si è mai visto che una scienza faccia ridere, cantare e danzare il popolo?

IN MEMORIA
DI CARLO CASTAGNOLI

Adunanza accademica

Mantova, Sala Ovale dell'Accademia Nazionale Virgiliana
3 febbraio 2006



WALTER MANTOVANI

RICORDANDO CARLO CASTAGNOLI

L'Organizzazione delle Nazioni Unite aveva dichiarato l'anno 2005 Anno Internazionale della Fisica. E il destino ha voluto che proprio in quell'anno venissero a mancare due fisici di valore, compagni nella vita e nel lavoro: Carlo Castagnoli e Giuliana Cini, sua sposa. Carlo si spegneva il 5 maggio, appena due mesi dalla morte di Giuliana. Il figlio Giulio, durante i funerali del padre al cimitero degli Angeli della nostra città, ricordava i genitori con queste parole: «Noi figli, ieri ci siamo persi la Luna, oggi il Sole». Nessuna frase è più appropriata di questa se ci rifacciamo alla vasta ricerca sperimentale e al costante studio nel campo della astrofisica dei due coniugi.

Oggi l'Accademia Nazionale Virgiliana, promovendo un sessione di studi sulla fisica, non poteva non ricordare un suo valente accademico, già vice presidente nei primi anni della presidenza Gallico.

Sono emozionato e onorato di commemorare il nostro 'Carletto', così lo chiamavano i grandi Maestri che lo avevano conosciuto durante il suo periodo di assistente universitario, e così lo chiamavano i suoi amici colleghi.

Carlo è nato a Mantova nel 1924. Ci siamo conosciuti negli anni Trenta-Quaranta perché, entrambi figli di ferrovieri, andavamo la domenica pomeriggio al cinema al dopolavoro ferroviario e anche perché entrambi siamo stati allievi dell'Istituto Magistrale Isabella d'Este.

Terminato il corso inferiore alle magistrali, Carlo con borsa di studio passava al liceo scientifico Belfiore ove, superato brillantemente l'esame integrativo, veniva iscritto alla seconda classe, guadagnando quindi un anno. Ottenuta la maturità nel 1942, entrava alla Scuola Normale di Pisa.

Iscritto alla facoltà di fisica, nel 1947 si laureava con lode e subito iniziava la carriera di ricercatore e di docente universitario. Nello stesso anno si diplomava pure con lode alla Scuola Normale.

Il professor Renato Angelo Ricci, di qualche anno più giovane di Carlo, racconta:

I trascorsi della Scuola Normale sono, per me, che ne sono stato una specie di fratello minore, fonte di grande commozione. Essi sono alla base di una solida ed af-

fettuosa amicizia che non doveva più attenuarsi né perdersi nel tempo. [...] furono anni di maturazione delle nostre affinità culturali e sociali e del nostro affettuoso sodalizio [...]. Io, matricola, lo incontrai per la prima volta nel 1946 e, seguendo le consuetudini della Scuola, gli fui assegnato come “attendente”, ossia come portatore di caffè-latte al mattino.

La gioventù della Normale era veramente splendida; era quella che, reduce da una lunga guerra disastrosa nei mezzi e nelle coscienze e, per alcuni, anche da una guerra civile, si era buttata a capofitto nel processo di ricostruzione morale e materiale del dopoguerra mettendo a disposizione la sua intelligenza, le sue certezze e la grande voglia di lavorare. Si può affermare, e ci sono attestazioni in merito, che Castagnoli appartiene a quella generazione di allievi diretti dai grandi maestri che negli anni Cinquanta del Dopoguerra furono artefici della ricostruzione della fisica italiana. A Roma fece parte della scuola attiva di Edoardo Amaldi, il fisico del gruppo di via Panisperna di Enrico Fermi della Scuola di Roma di Corbino, negli anni Trenta-Quaranta centro di studi avanzati di fisica atomica. E, verso Amaldi, Castagnoli non mancherà mai di nutrire gratitudine per i suoi insegnamenti di fisica e un esempio di vita operosa.

A Roma Carlo integrava la borsa di studio con i proventi di un incarico come operatore al microscopio elettronico realizzato dall'Istituto Superiore di Sanità.

La scuola e gli insegnamenti di Amaldi avevano creato una terna di assistenti capaci e laboriosi e Carlo ne era il trascinatore. I due compagni di Carlo erano i giovani Alberto Gigli Berzolari e Sebastiano Sciuti. Il gruppo, sempre sotto la guida di Amaldi, si occupava dei rapporti tra componente penetrante e componente elettrofotonica negli sciami estesi della radiazione cosmica: la tecnica di rivelazione era costituita da camere di ionizzazione schermate sotto piombo, accoppiate a contatori di Geiger e Müller. Saranno i primi passi per le esperienze successive sotto il Monte Bianco e sotto il Gran Sasso.

Da Amaldi riceveranno una preparazione anche sulle nuove scoperte della fisica moderna in Italia e nei centri internazionali di ricerca. In anni successivi cattedre italiane o estere di fisica sperimentale, di fisica teorica o di fisica nucleare saranno occupate degnamente da questi allievi.

Castagnoli e i suoi compagni furono definiti da alcuni storici della fisica «i nipotini di Fermi». Il lavoro a Roma era tanto. Si lavorava – così raccontava – dal mattino presto fino a sera, sabato e domenica compresi.

Carlo, quando veniva a Mantova per trovare la sua famiglia, faceva una puntatina al Caffè Sociale per incontrare gli amici mantovani e qualche suo compagno liceale; a noi provinciali raccontava che a Roma a mez-

zogiorno consumava i pasti nello scantinato dell'Istituto di Fisica e alla sera rimediava la cena in una mensa popolare, gestita dalle suore, tra barboni e poveracci in uno stanzone puzzolente e fumoso. Confessava di avere sempre tanta nostalgia della nostra cucina e, con noi, non faceva altro che ringraziare la sorella per avergli preparato, nella sua breve trasferta nella nostra città, un pranzo mantovano che a Roma gli mancava tanto.

Diventato professore straordinario di Fisica Generale a Parma negli anni 1959-1960, iniziò subito la sprovincializzazione dell'Istituto di Fisica nonché un nuovo modo di fare ricerca. Organizzò un gruppo autonomo che lavorava nel campo delle particelle elementari con emulsioni nucleari inserendo i neolaureati in gruppi nazionali e in collaborazioni internazionali: a Parma questo modo di operare venne definito 'formula Castagnoli'.

Chiamato a Torino alla cattedra di Fisica Generale I dal 1960 al 1987, passava alla cattedra di Astrofisica e nel 1968 vi creava a Torino l'Istituto di Cosmogeofisica del CNR, che diresse fino al 1995. E tutti gli anni torinesi si dimosteranno un periodo di grande lavoro impegnativo per le numerose ricerche, per i nuovi indirizzi della fisica e per le originali esperienze.

Il suo impegno scientifico fu di grande rilievo, basta ricordare le importanti ricerche del 'gruppo romano' delle quali fanno parte la prima osservazione in lastre nucleari di una annichilazione antiprotone cosmico con un protone e l'organizzazione degli esperimenti 'sotterranei' nel laboratorio della galleria del Monte Bianco del CNR (1969-1999) e, con Gilberto Bernardini, sul Plateau Rosa.

Questa ultima opera è stata una vera impresa pionieristica che servì ad aprire la strada al contributo di primaria importanza dei fisici italiani a questo campo di ricerche, rafforzatosi successivamente con la creazione del Laboratorio Nazionale del Gran Sasso dell'Istituto Nazionale di Fisica nucleare, con la partecipazione attiva di Antonio Zichichi. È indubbio che le ricerche della scuola italiana di fisica in questo periodo la collocano al pari di tutti i centri di studi avanzati della fisica nel mondo. Le riviste internazionali accolgono molte pubblicazioni dei lavori dei nostri giovani fisici. Il gruppo di questi giovani e dei loro maestri studia e lavora proficuamente eguagliando l'impegno del gruppo di Fermi degli anni precedenti la seconda guerra mondiale. Non va dimenticato che gli studi nel campo della astrofisica hanno trovato in Castagnoli, negli anni della cattedra torinese di Astrofisica, un alfiere di grande attitudine, di sapiente maestria e di saldo carattere. Numerose sono le pubblicazioni, a firma Castagnoli, che dimostrano le sue notevoli doti di divulgatore. Scorrendo la vasta lista delle sue ricerche è possibile apprezzare il suo contributo sperimentale in questi campi di fisica e astrofisica: *Particelle e Campi; Alta*

*Energia con acceleratori; L'universo primario; Materia oscura galattica; Stabilità della materia; Modelli solari e Neutrini solari; Supernovae e Neutrini da supernovae; Oscillazione di Neutrini; Origini e composizione dei raggi cosmici; Sorgenti cosmiche di raggi gamma; Neutrini di alta energia; Sciami estesi in aria; Esperimenti con satelliti e palloni a grande altitudine; Rivelazione di onde gravitazionali e rivelatori e acquisizione dati.*¹

A detta dei suoi collaboratori e allievi, Carlo è stato un autentico maestro. Di lui si ricorda il motto: «Saper fare e far sapere». È stato ideatore e direttore del «Giornale di Fisica» della SIF (Società Italiana di Fisica), direttore del Nuovo Cimento e della sua «Rivista del Nuovo Cimento». L'Accademia delle Scienze di Torino lo annoverava fra i suoi soci. È stato anche Presidente dell'istituto Galileo Ferraris di Torino.

Un suo affezionato allievo e in seguito suo collaboratore, Pio Picchi, nel ricordarlo nel «Nuovo sagggiatore» elenca alla fine dell'articolo tutti i nomi (e sono tanti) di coloro che furono suoi validi collaboratori nelle numerose ricerche, negli esperimenti nelle diverse sedi nazionali ed estere, nelle pubblicazioni su riviste scientifiche italiane ed estere. Al primo posto compare Giuliana Cini, la moglie.

Ricordando la sua sposa e prima collaboratrice, mi appresto a chiudere il mio intervento in memoria di Carlo Castagnoli, l'amico mio, l'amico e collega di tutti gli accademici ma soprattutto, e tengo a sottolineare, della città di Mantova che aveva sempre nel cuore. E amava veramente Mantova. Diceva che quando rientrava tra noi, dopo lunga assenza, gli piaceva immensamente sentire e parlare il nostro dialetto; lo sentiva come il dolce sottofondo musicale dello scorrere dei suoi ricordi giovanili. In questi ultimi anni poi voleva che la rivista, da lui diretta, pubblicasse una serie di articoli su argomenti di storia della cultura scientifica mantovana. Per questo mi sollecitava a fare ricerche in Archivio di Stato e nelle biblioteche cittadine al fine di togliere dall'oblio quegli illustri personaggi che nei secoli passati avevano onorato Mantova con le loro opere, ricerche e attività didattiche facendo della Mantova rinascimentale e poi della Mantova austriaca un fecondo centro di studi.

Carlo ebbe a dire un tempo: «Mi sento un buon virgiliano, abituato alle luminose primavere della Lombardia»² e, da buon virgiliano, ha voluto riposare in terra mantovana.

¹ Da «Ricordo di Carlo Castagnoli» discorso pronunciato da Renato Angelo Ricci il 9/5/2005 a Torino in occasione della cerimonia funebre.

² *Ibid.*

ANNA BRUSAMOLIN MANTOVANI

GREGORIO RICCI CURBASTRO INVENTORE DEL CALCOLO DIFFERENZIALE ASSOLUTO

Il nome di Gregorio Ricci Curbastro è molto probabile sia sconosciuto alla maggioranza dei lettori; tuttavia è il nome di un matematico italiano che occupa un posto di primissimo piano nella storia della scienza moderna.¹

Gregorio Ricci Curbastro nacque a Lugo di Romagna, in provincia di Ravenna, il 12 gennaio 1853 da una delle più antiche famiglie di Lugo, per tradizione profondamente cattolica. Dopo aver compiuto privatamente sia gli studi elementari che quelli superiori classici, superato l'esame di ammissione nel 1869, si iscrisse al corso filosofico-matematico della Pontificia Università degli Studi della Sapienza di Roma. Dopo aver frequentato il primo corso di matematica, Ricci fu richiamato a Lugo dal padre, preoccupato per la situazione militare e politica creatasi a Roma con l'arrivo dei piemontesi dopo la breccia di Porta Pia.

Nel 1872 si iscrisse alla Università di Bologna e poi, per concorso, alla Scuola Normale di Pisa nel novembre dell'anno successivo. Tra i suoi professori vi erano due eccellenti matematici: Enrico Betti, che teneva i corsi di fisica matematica, astronomia e meccanica celeste, e Ulisse Dini i corsi di analisi e geometria superiore. Nel 1875 Ricci si laureò con lode in Scienze fisiche e matematiche e, ottenuta una borsa di studio, frequentò ancora per un anno i corsi di perfezionamento dei professori Betti e Dini. Fu in questo periodo che Betti esercitò una influenza fondamentale sulla formazione culturale di Ricci, suscitando in lui interesse per le teorie più avanzate della fisica moderna e di una matematica rigorosa capace di analizzare i fenomeni fisici. Nel 1878, vinto un concorso di perfezionamento all'estero, Ricci andò a Monaco di Baviera e frequentò le lezioni del famoso matematico Felix Klein.

¹ Il presente saggio si avvale delle seguenti opere, di carattere generale: E. BONCINELLI, U. BOTTAZZINI, *La serva padrona. Fascino e potere della matematica*, Milano, Cortina, 2000; B. HAUCHECORNE, D. SURREAU, *Des mathématiciens de A à Z*, Paris, Ellipses, 1996; M. KLINE, *Storia del pensiero matematico*, II, Torino, Einaudi, 1972; R. TAZZIOLI, *La matematica relativistica della seconda metà dell'Ottocento*, «Scienze», ottobre 1996, pp. 68 e 73 A. TONOLO, *Commemorazione di G. Ricci Curbastro nel primo centenario della nascita*, «Nuova Civiltà delle macchine», luglio-settembre 2000; F. TOSCANO, *Il genio e il gentiluomo*, Milano, Sironi, 2005.

Tornato a Pisa, fu assistente straordinario della cattedra di Calcolo di cui Dini era titolare.

Nel 1880 fu nominato professore straordinario di Fisica matematica nell'Università di Padova e nel 1890 fu nominato, per concorso, titolare della cattedra di Algebre complementari nella stessa università, conservando anche il precedente corso di Fisica matematica. Durante gli anni universitari e nel periodo vissuto a Monaco di Baviera, seguendo i corsi di Klein, Ricci si impadronì delle nuove teorie matematiche sviluppate da Gauss e Riemann.

Carl Friedrich Gauss, vissuto tra il 1777 e il 1855, fu il più geniale matematico del suo tempo. Egli elaborò un'opera originale e innovativa nel campo della matematica e, considerando la geometria come applicazione della analisi, costruì quella che oggi viene chiamata 'Geometria differenziale'.

George Fiedrich Bernhard Riemann (1826-1866), padre dei matematici tedeschi, produsse un'opera colossale che comprende le matematiche nel loro complesso. Fondamentali sono i suoi studi sulle superfici della Geometria differenziale e delle Geometrie non euclidee.

Gli studi di Gauss, Riemann e altri, erano finalizzati a comporre le leggi delle scienze matematiche e fisiche in un quadro il più possibile unitario.

Ebbene, Ricci prese l'ispirazione dai lavori di questi grandi e, a partire dal 1884, iniziò uno studio sistematico di quel notevole capitolo delle matematiche dell'epoca.

Egli notò che studi diversi riferibili a Geometria, Analisi o Fisica mostravano strette attinenze tra loro nelle formule matematiche che li esprimevano. Ricci si propose quindi di esaminare a fondo la natura di tali espressioni matematiche allo scopo di rendere unitarie le varie teorie delle tre discipline. Incominciò così a sviluppare quello che egli chiamò 'calcolo differenziale assoluto' che si rivelò un raffinato sistema di algoritmi che oggi è essenziale nei più avanzati settori della Geometria e della Fisica teorica. Tramite il calcolo differenziale assoluto è possibile studiare quelle proprietà geometriche dello spazio che vengono trasformate in forma analitica indipendentemente dal sistema di coordinate considerato.

Fondamentale è il concetto di 'tensore', costituito da un insieme di funzioni matematiche che variano, secondo leggi definite, al variare delle coordinate. Per effetto di queste leggi se due tensori sono uguali in un dato sistema di coordinate, si trasformeranno in un altro sistema di coordinate mantenendo l'uguaglianza tra loro. Si dice che le equazioni fra tensori sono 'invarianti'. Come conseguenza, metteva in evidenza Ricci, le leggi della Geometria e della Fisica dimostrano un carattere di indipendenza

dalle coordinate quando le equazioni che esprimono tali leggi sono descritte tramite tensori.

Con Ricci collaborò un suo brillante allievo, Tullio Levi-Civita, che si affermò poi come uno dei più geniali matematici del suo tempo. Collaborando con il suo maestro, Levi-Civita studiò numerose applicazioni del calcolo differenziale assoluto alla Fisica matematica, raggiungendo ottimi risultati come, per esempio, la soluzione di un problema che matematici del calibro di Riemann e Volterra non erano riusciti a portare a termine. A tale proposito Levi-Civita affermò che i metodi di Ricci si adattavano con notevole agilità a questioni svariatissime evidenziandone l'intima natura e spogliandole da ogni difficoltà non essenziale.

A causa del temperamento molto riservato di Ricci, il calcolo differenziale assoluto era conosciuto da una ristretta cerchia di studiosi e non venne, in generale, molto capito e quindi apprezzato. È significativo il fatto che per ben due volte a Ricci venne negato, nonostante l'importanza dei suoi lavori, il Premio Reale per la Matematica, bandito dall'Accademia dei Lincei e che all'epoca era considerato il massimo premio che poteva essere assegnato a un matematico.

Felix Klein, che era a conoscenza dei lavori di Ricci, gli chiese di preparare un saggio da pubblicare sulla prestigiosa rivista «*Mathematische Annalen*», diretta all'epoca dallo stesso Klein. La memoria doveva trattare il calcolo differenziale assoluto in forma sintetica ma completa, evidenziando i campi in cui il metodo poteva essere applicato, permettendo ai matematici di conoscere i nuovi algoritmi e familiarizzare con essi.

Ricci redasse la memoria con il titolo *Méthodes de Calcul différentiel absolu et leurs applications*, firmata naturalmente da lui e da Levi-Civita e pubblicata nel 1900.

Nei suoi lavori Ricci sottolineò i vantaggi che il calcolo differenziale assoluto offriva nelle ricerche in cui vengono trattate proprietà indipendenti dalla scelta delle coordinate. E affermava: «I metodi di ricerca assumono una notevole uniformità e spontaneità e i risultati una simmetria tutta loro propria». Ricci e Levi-Civita, in una nota, affermarono ancora:

Poincaré ha scritto che nelle Scienze matematiche una buona notazione ha la stessa importanza filosofica di una buona classificazione nelle Scienze naturali. Evidentemente, e a maggior ragione, lo stesso si può dire dei metodi, perché è proprio dalla loro scelta che dipende la possibilità di costringere una moltitudine di fatti, senza alcun legame apparente tra loro, a raggrupparsi secondo le loro affinità naturali.

Nonostante l'impegno didattico e gli studi, Ricci partecipò attivamente ai lavori amministrativi della sua città, ricoprendo le cariche di con-

sigliere comunale e provinciale. Si occupò soprattutto della situazione idraulica della zona che presentava il grave problema delle inondazioni periodiche causate dal riempimento di valli della zona e il conseguente innalzamento degli alvei dei fiumi. Elaborò, per risolvere il problema, un progetto che più tardi venne realizzato seguendo le sue indicazioni.

Il meritato riconoscimento per il lavoro svolto da Ricci si concretizzò solo nei primi decenni del secolo XX quando le sue ricerche servirono ad Albert Einstein per la sua teoria della Relatività Generale. Infatti il grande fisico tedesco nello sviluppare la sua teoria aveva incontrato ostacoli insormontabili perché non possedeva uno strumento di calcolo adeguato. Fu così che, nell'agosto del 1912, trovandosi in gravi difficoltà, si rivolse ad un suo caro amico, compagno di studi e collega al Politecnico di Zurigo, il matematico Marcel Grossmann, con queste parole: «Grossmann aiutami altrimenti divento pazzo!». E l'amico gli fu di valido aiuto, suggerendogli proprio il calcolo differenziale assoluto di cui Einstein si impadronì grazie anche al prezioso aiuto di Grossmann. Fu così che il Calcolo creato da Ricci divenne lo strumento fondamentale per la teoria della Relatività Generale, pilastro fondamentale della Fisica contemporanea.

Einstein in quel periodo scrisse a un amico:

Al momento mi occupo esclusivamente del problema della gravitazione e ora credo che riuscirò a superare tutte le difficoltà grazie all'aiuto di un amico matematico. Ma una cosa è certa, in tutta la mia vita non ho mai lavorato tanto duramente e l'animo mi si è riempito di un grande rispetto per la matematica, la parte più sottile della quale avevo finora considerato, nella mia dabbenaggine, un puro lusso. In confronto a questo problema, l'originaria teoria della relatività è un gioco da bambini.

L'impresa richiese ad Einstein anni di duro lavoro. Tecnicamente il problema della Relatività Generale era quello di formulare le equazioni della nuova teoria in modo che fossero invarianti per arbitrarie trasformazioni di coordinate. Il calcolo di Ricci Curbastro era indispensabile per quello scopo e consentiva la traduzione matematica delle ipotesi fisiche di Einstein che poté così costruire la sua teoria con rigore formale.

Quando nel 1916 Einstein diede finalmente alle stampe la sua opera con il titolo *I fondamenti della Teoria della Relatività Generale*, nella prefazione evidenziò che:

I mezzi matematici necessari per la Teoria della Relatività Generale erano già pronti nel Calcolo differenziale assoluto che da anni era stato elaborato ed eretto a sistema da Ricci Curbastro nella generale indifferenza dei colleghi.

Con l'esplosione della Relatività di Einstein vennero espressi a Ricci i meriti riconosciuti. Molte accademie lo accolsero nel loro consesso; gli vennero assegnate numerose onorificenze e, finalmente, il calcolo differenziale assoluto, o 'calcolo tensoriale' come venne denominato più tardi, venne trattato in moltissimi lavori e articoli e fu utilizzato in importanti campi della Matematica e della Fisica. Ma a Ricci la soddisfazione più grande venne offerta da Einstein. Infatti il genio tedesco, quando nel 1921 venne in Italia per tenere una serie di lezioni sulla Relatività, manifestò il desiderio di conoscere personalmente Ricci. L'incontro fra i due avvenne a Padova il 21 ottobre quando Einstein tenne una conferenza nella affollatissima Aula Magna della università patavina. Fu Ricci a presentare lo scienziato al pubblico e Einstein, parlando in italiano, disse di essere molto compiaciuto di presentare il suo lavoro nell'università in cui insegnava il creatore del calcolo differenziale assoluto.

Ricci, anche se i suoi meriti erano riconosciuti in tutto il mondo, continuò a vivere in disparte e con distacco. E non poteva essere diversamente se si tiene conto del suo carattere molto riservato.

Attualmente il nome di Ricci Curbastro è familiare solo a una ristretta cerchia di addetti ai lavori, anche se viene annoverato in tutte le enciclopedie scientifiche. Eppure, come scriveva Einstein:

La Teoria della Relatività è un meraviglioso esempio di come la Matematica abbia fornito lo strumento teorico per una teoria della Fisica senza che il problema della Fisica abbia avuto un ruolo risolutivo per le corrispondenti creazioni matematiche. I nomi di Gauss, Riemann, Ricci, Levi-Civita e le loro opere apparrebbero ai contributi importanti del pensiero occidentale anche se questi non avessero portato al superamento dei sistemi inerziali.

Gregorio Ricci Curbastro morì a Bologna il 6 agosto 1925 a causa di un violento attacco di angina pectoris. Levi-Civita, commemorando il suo Maestro, disse:

Ricci raccomandò funerali senza pompa disponendo che la tomba di famiglia, nel cimitero di Lugo, recasse a suo ricordo una semplice lapide che testimoniava la sua professione ardente di fede cattolica. È un esempio edificante di modestia in un uomo che pur ebbe giusta coscienza di aver legato perennemente il suo nome al calcolo differenziale assoluto e alle sue applicazioni grandiose.

Nel 1949 Einstein rese, ancora una volta, omaggio al matematico romagnolo inviando una lettera alla figlia Livia, e così scrisse: «I rilevanti studi di vostro padre e di Levi-Civita mi hanno aiutato in maniera con-

siderevole nel mio lavoro sulla Teoria della Relatività generale».

Il calcolo creato da Ricci subì successivamente notevoli sviluppi e importanti generalizzazioni, ma rimangono basilari le idee e gli algoritmi del suo creatore. Oggi i metodi creati da Ricci costituiscono uno strumento presente ed essenziale nella moderna Geometria differenziale e nella Fisica teorica.

LEDO STEFANINI

EINSTEIN (E GALILEO)
NELLA SCUOLA SECONDARIA ITALIANA

La provvista di parole è così scarsa rispetto all'infinita varietà di pensieri che gli uomini, abbisognando di termini che si adattino alle loro precise nozioni, saranno forzati, nonostante tutta la loro cautela, a usare spesso la stessa parola, con significati diversi.

John Locke. *Essay concerning Human Understanding*, 1690

PROFILO STORICO DELLE FORTUNE DELLA RELATIVITÀ NELLA SCUOLA ITALIANA

Elementi di relatività speciale si affacciarono alla vita scolastica italiana (o almeno nei manuali scolastici) negli anni Settanta, quando la parola d'ordine era 'svecchiare'. Questa comparsa era probabilmente legata al desiderio di diffondere nella scuola elementi culturali che sembravano ormai appartenere alla cultura comune come, ad esempio, la famosa formula di equivalenza tra energia e massa. I primi segni consistevano in note a piè di pagina che affermavano la massa dipendere dalla velocità e che, in particolari circostanze, poteva trasformarsi in energia.

Per la verità, negli anni Settanta ci sono stati due fatti importanti che avrebbero potuto segnare positivamente l'ingresso della relatività ristretta nella scuola media superiore. Il primo è rappresentato dal tentativo di diffusione del *Physical Science Study Committee* (P.S.S.C.)¹ per iniziativa del Ministero e delle università di Bologna e Modena. Tale corso, rivoluzionario nei confronti della tradizione italiana, proponeva alcuni argomenti *advanced* (come la meccanica statistica) e tra questi la Relatività Ristretta. Il veicolo didattico non era limitato al testo, ma comprendeva anche due (bellissimi) film didattici. Il primo,² di carattere introduttivo, descrive un esperimento di misura dell'energia di elettroni accelerati in un acceleratore lineare e mostra come i risultati sperimentali si discostino vistosamente dalle previsioni della meccanica newtoniana. Il secon-

¹ P.S.S.C., *College Physics*, Heath, Lexington, Massachusetts, 1968.

² W. BERTOZZI, *The Ultimate Speed*, Education Development Center, Newton, Mass., 1962.

do,³ che ha carattere conclusivo, descrive la misura della vita media di particelle elementari che si formano nell'alta atmosfera (si tratta di una versione di un esperimento di Bruno Rossi del 1943) con risultati interpretabili come fenomeno di dilatazione dei tempi.

Il secondo evento di rilievo per la scuola italiana fu l'«Iniziativa Relatività», promosso dalla Società Italiana di Fisica, dall'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare e dal Ministero della Pubblica Istruzione e diretto da Giulio Cortini.⁴ Al progetto parteciparono alcune decine di professori di scuola media superiore e docenti universitari, tra i quali si segnalano per contributi originali Silvio Bergia e Bruno Touscheck, oltre al già citato Cortini. L'iniziativa produsse una notevole mole di materiale didattico destinato agli studenti,⁵ e di studi destinati agli insegnanti.⁶ Si trattava di una risposta italiana alla diffusione di una quantità di *Project* didattici che erano fioriti specialmente nei paesi anglosassoni. Basti ricordare, oltre al già citato *Physical Science Study Committee*, l'*Harvard Project Physics* e il *Nuffield Science Teaching Project*, che non ebbero una significativa diffusione nella scuola italiana, ma che tuttavia provocarono un grosso rivolgimento nella didattica della fisica. Per esempio, promossero la diffusione dei problemi di fisica e dell'attività di laboratorio condotta dagli studenti. Tutte novità che accoglievano solo formalmente l'ispirazione pedagogica che informava i progetti a cui mostravano di richiamarsi.

L'*Iniziativa Relatività* di Cortini fu la risposta culturalmente più degna all'esigenza di introdurre elementi di fisica moderna nell'insegnamento secondario, se non altro per il fatto che fu elaborata nell'ambito dell'università e della scuola. E forse è questa la ragione per cui – a distanza di trent'anni è un'evidenza sperimentale – non ne rimane traccia nella prassi dell'insegnamento della fisica nella scuola italiana. L'*Iniziativa Relatività* si basava sull'assioma pedagogico che quello della fisica è un sentiero bellissimo; ma riservato a camminatori esperti: si limitava infatti a presentare la relatività della simultaneità e i problemi legati ai pro-

³ D.H. FRISCH, J.H. SMITH, *Time Dilation - an Experiment with Mu-Mesons*, Education Development Center, Newton, Mass., 1962.

⁴ *Iniziativa Relatività*, «Quaderni del Giornale di Fisica», IV, 6, 1981.

⁵ G. CORTINI, S. BERGIA, *La relatività ristretta*, Torino, Loescher, 1978. M.A. VALENZA, *Introduzione alla relatività galileiana*, Palermo, Arti Grafiche Siciliane, 1976.

⁶ S. BERGIA, *Einstein e la relatività*, Bari, Laterza, 1978. G. CORTINI, *Vedute recenti sull'insegnamento della relatività ristretta ad un livello elementare*, «Quaderni del Giornale di Fisica», 2, 13, 1976. G. SEGRÈ, *Un'introduzione moderna alla relatività ristretta: il "K-calculus" di Bondi*, «Giornale di Fisica», 18, 132, 1978.

cessi di sincronizzazione. Evitava perfino le trasformate di Lorentz.⁷

Radicalmente diversa e (apparentemente) molto più ambiziosa è la linea didattica dei manuali attualmente diffusi nelle scuole. Prende le mosse dall'esperimento di Michelson, il risultato del quale è assunto come base sperimentale sia dell'invarianza della velocità della luce che del principio di relatività (la cosa avrebbe sorpreso e indignato lo stesso Einstein) e, sulla base di questi, si imposta un sistema lineare che porta alle trasformate di Lorentz-Fitzgerald. A questo punto, il più è fatto: si può ora liberamente calcare il terreno della relatività delle distanze e dei tempi, con aerei che si accorciano in moto e osservatori (spesso identificati in ragazzi con tanto di nome) che litigano sulla simultaneità dell'accensione di lampade. Il 'paradosso dei gemelli' consente bellissimi problemi sull'incontro tra un vecchio cadente e il pimpante fratello. Ma non ci si ferma qui: la struttura dello spazio-tempo non placa le ansie relativistiche dei compilatori di manuali scolastici che considererebbero come fallito un percorso didattico che non portasse all'aurea relazione tra massa ed energia. È questa la chiave che apre la porta ad una varietà di problemi che vanno dal fabbisogno energetico nazionale alla sequenza protone-protone che regola la produzione di energia nel sole. Alla base di tutto questo il processo di trasformazione di massa in energia 'pura'.

Saltano quindi agli occhi le profonde differenze didattiche e scientifiche tra l'approccio minimalista dell'Iniziativa Relatività e quello adottato dai manuali scolastici correnti. L'aspetto più appariscente è rappresentato, per così dire, dall'orizzonte (apparente) delle due prospettive: ristretto alla sola struttura spazio-temporale quello dell'Iniziativa Relatività; esteso addirittura alla dinamica quello attualmente diffuso. Impressiona ad esempio il fatto che si dedichino numerose pagine dei manuali alla trattazione di un urto quanto-relativistico (effetto Compton) quando, ad esempio, nel testo utilizzato al M.I.T.⁸ il fenomeno viene trattato con grande sobrietà. Sono confronti altamente istruttivi per chi nutra interesse per l'educazione scientifica corrente nel sistema scolastico nazionale. Quando, tra un secolo, gli storici vorranno farsi un'idea dello stato della scuola italiana, in materia di educazione scientifica, se ricorreranno ai documenti, cioè ai manuali, rischieranno di prendere un abbaglio. Lo spazio dedicato alla fisica moderna è molto ampio (anzi, come l'universo di Hubble, in continua espansione) ma a questa volumetria non corrisponde

⁷ «That is all my teacher told me, because he was a very good teacher and knew when to stop talking». R. FEYNMAN, *Lectures on Physics*. Addison-Wesley Publishing Co, 1964.

⁸ A.P. FRENCH, *Special Relativity*, Massachusetts Institute of Technology, 1968.

la qualità minima che si riterrebbe necessaria in uno strumento di educazione scientifica. In altri sistemi scolastici, dove la cultura scientifica ha miglior corso che in Italia o, semplicemente, la selezione degli insegnanti viene operata sulla base della preparazione disciplinare, la situazione non sarebbe così grave: i testi più indegni sul piano scientifico verrebbero rifiutati dagli insegnanti ed espulsi dall'editoria scolastica. Ma in questo Paese le cose non stanno così: qui non sono gli insegnanti a determinare la qualità dei manuali scolastici; ma i manuali a determinare la qualità dell'insegnamento. È infatti noto che la formazione culturale degli insegnanti di fisica è (nei casi migliori) limitata agli anni universitari. Ma anche questa esperienza può essere ridotta ai due corsi del primo biennio. Contenuti culturali che certamente sono ben lontani dal garantire la ricchezza culturale che l'insegnamento della fisica (specialmente a livello di scuola media superiore) richiederebbe. Pertanto, la formazione culturale e professionale degli insegnanti italiani di fisica avviene sugli stessi libri di testo che vengono utilizzati dagli allievi. E questo fatto ha gravissime conseguenze sul piano della qualità didattica che l'istituzione offre agli studenti. È poi da rilevare che la citata dipendenza degli insegnanti dai manuali scolastici produce una sorta di *feed-back* positivo che porta a un progressivo scadimento tanto dell'insegnamento che della qualità dei libri di testo.

L'INSEGNANTE COME PSICOPOMPO

Voltaire (François-Marie Arouet, 1694-1778) in un breve romanzo del 1767 descrive ciò che accade a un simpatico selvaggio che viene a contatto con la nostra cultura. Una lettura consigliabile ai nostri insegnanti di fisica che, nei confronti dei propri allievi, hanno una posizione simile a quella del reverendo Kerkabon nei riguardi dell'urone, battezzato 'Ingenuo'. Il priore, nell'impresa di trasformare il volonteroso selvaggio in un cittadino francese rispettoso delle leggi civili e religiose e delle convenzioni a queste connesse, parte dal presupposto che la cultura originaria dell'urone non vada tenuta in nessun conto, in quanto ingenua e primitiva, ma non tarda ad accorgersi che l'operazione è oltremodo difficile. Lo stesso Ingenuo, dopo una serie di imbarazzanti risultati, dovuti principalmente al fatto che prende alla lettera le enunciazioni in materia religiosa, abbandona il suo desiderio di diventare francese e sceglie di tornare alle sue foreste. Scelta condivisa dalla maggior parte dei nostri allievi che si rapportano alla scuola come a un sistema retto da regole estranee alla loro cultura, e a cui si deve solo un'adesione formale.

Pochi si rendono conto che il compito affidato ai professori di fisi-

ca è difficile quanto quello del volenteroso priore, ammesso che il fine dell'insegnamento sia quello di traghettare il ragazzo a un più alto livello di interpretazione dei fenomeni, ovvero, dalle fisiche intuitive alle fisiche colte. Questo richiede, prima di tutto, che l'insegnante sia un uomo che faccia realmente professione di fisica, cioè che sia avvezzo a muoversi nei territori culturali verso i quali, per contratto, dovrebbe traghettare gli allievi. Operazione difficile anche perché la cultura fisica dell'adolescente non è cosa da cui si possa prescindere dato che la fisica spontanea dovrebbe rappresentare il livello culturale di riferimento e, nello stesso tempo, il terreno comune su cui dovrebbe avvenire l'incontro (e lo scontro) tra le due culture fisiche: quella intuitiva e quella colta. La cosa non è diversa da ciò che avviene in altri ambiti culturali (linguistico, filosofico, geometrico, ad esempio) che propongono al ragazzo (anche) questioni sulle quali ha riflettuto per conto proprio e sulle quali si è formato opinioni proprie o, semplicemente, ha interiorizzato concetti e modi di pensare dell'ambiente culturale in cui vive. Le fisiche intuitive si giustappongono alle fisiche colte e, nei confronti di queste, assumono talvolta la funzione di connessione a una fenomenologia e a un dizionario conosciuti: talaltra si pongono in funzione antitetica. Comunque le fisiche intuitive sono sponda di partenza e condizione necessaria all'esplicazione dell'azione didattica, poiché forniscono il codice linguistico comune che consente la comunicazione tra l'allievo e il maestro (e viceversa). Nel dizionario delle fisiche scolastiche, di cui dovrebbe essere portatore l'insegnante, e delle fisiche intuitive, la cui titolarità è dell'allievo, vi è una quantità di parole comuni: tempo, forza, calore, energia, raggi di luce, ecc. sulle quali si fonda la comunicazione tra i due. I termini sono gli stessi; ma i concetti che indicano poggiano su costruzioni teoriche diverse. Da qui il paradosso dell'insegnamento: il maestro deve utilizzare gli stessi termini per condurre l'allievo ad attribuire loro una valenza diversa. Obiettivo ambizioso e raramente raggiunto, come dimostrano le innumerevoli ricerche condotte in materia. Le fisiche intuitive sono costituite da un insieme di esperienze e di costrutti teorici che riguardano la meccanica dei solidi e dei fluidi, la termologia, l'ottica, l'acustica e la struttura della materia. Non si tratta solo della conoscenza dei nomi; per conoscere il significato di concetti quali velocità, ombra, caldo, fusione, ecc. è necessario essere depositari di un'un'ampia collezione di esperienze tra loro correlate e sintetizzate in semplici ma solide strutture teoriche. In questo dizionario il 'calore' è contrapposto al 'freddo'; il 'colore' è una proprietà dei corpi, l'*horror vacui* è una evidenza sperimentale. In particolare, manca qualsiasi distinzione tra concetto e oggetto: la 'forza' è quella 'cosa' che fa muovere gli oggetti, la 'temperatura' la 'cosa' che scalda gli oggetti, la 'luce' è

la 'cosa' che li illumina. Tutto ciò sottintende che il ragazzo coltivi l'idea che le sue fisiche siano oggettive, ovvero che siano le sole possibili in quanto la forza, la temperatura, il colore, il caldo e il freddo hanno carattere ontologico ovvero sono indipendentemente dall'osservatore.

Per la verità, la gran parte dell'attività didattica non si pone di questi problemi. Le fisiche propedeutiche alle materie tecniche, la meccanica necessaria per lo studio delle macchine; l'elettromagnetismo come base per l'elettrotecnica, ecc. non comportano simili aporie. A questo tipo di insegnamento è funzionale la didattica modulistica entusiasticamente adottata nella scuola secondaria. Il risultato di un insegnamento di questo genere è che l'allievo memorizza un certo numero di nozioni di fisica scolastica che archivia come tali (quando va bene come funzionali a studi tecnici successivi); mentre le fisiche intuitive – la sua visione del mondo fisico, i paradigmi concettuali che utilizza per la sua interpretazione – rimangono quelle che erano prima di iniziare il corso.

Che l'insegnamento della fisica abbia questo fine – dell'innalzamento del livello di percezione della realtà fisica – sfugge alla gran parte degli insegnanti, che considerano velleitaria un'affermazione di questo genere. Ciò non toglie che sarebbe doveroso riconoscere che, se per l'insegnamento della fisica valesse una sorta di giuramento d'Ippocrate (e perché no?), richiederebbe di enunciarlo come versione scolastica del popperiano criterio di falsificabilità: «tutto ciò che, in relazione alla cultura dell'allievo, è non-falsificabile, non è formativo». Di insegnare ai bambini che la terra ruota; che gli elettroni girano intorno al nucleo, che all'inizio vi fu il *big bang*, che il peso è dovuto alla forza di gravità, ecc. sono capaci tutti; proprio in quanto si tratta di mera finzione. Il motivo è che l'atteggiamento mentale della maggior parte dei bambini (ma anche degli adulti) nei riguardi della realtà fisica è quello della registrazione delle esperienze; solo in misura esigua della loro correlazione. Il passo che si richiede al bambino è troppo grande per dare origine a un conflitto cognitivo e quindi innescare un processo di crescita. Le sue fisiche, su questi versanti, sono troppo fragili per costituire una difesa nei riguardi del sogno. Il bambino non ha alcuna difficoltà a conferire realtà fisica a Pollicino, al modello eliocentrico e all'elettrone come pallina (purché piccolissima): si tratta sempre di immagini. Il conflitto cognitivo si produce su oggetti e fenomeni che fanno parte dell'esperienza comune: le bolle di sapone, le giostre, l'arcobaleno, la trottola. L'interesse che questi suscitano nasce dalla meraviglia. Quindi, l'informazione che la terra è sferica, ruota su se stessa e attira i corpi vicini non è vera conoscenza. Se la maestra descrivesse l'isola di Brobdingnag, abitata da giganti, otterrebbe un'analogo manifestazione di fiducia. Infatti, solo chi avesse conoscenze

abbastanza avanzate di meccanica troverebbe il racconto di Swift in conflitto con la realtà fisica. E questo spiega perché gli insegnanti siano inclini a trattare questioni 'difficili' piuttosto che quelle 'semplici': perché, così ridotta, la relatività generale è più semplice della meccanica della bicicletta.

Un atteggiamento pedagogico corretto vorrebbe invece che il terreno dell'insegnamento fosse quello accessibile al discente, cioè una sorta di intersezione tra i due domini: delle fisiche ingenuie e delle colte. Purtroppo a questo proposito è da segnalare una deriva che si è manifestata negli ultimi decenni e che contribuisce a rendere l'insegnamento della fisica impresa sempre più difficoltosa. È rappresentata da un progressivo impoverimento del patrimonio di cultura fisica ingenua nei giovani. Il fenomeno non è difficile da spiegare. Quelli che erano bambini alcuni decenni fa avevano molta maggiore libertà di giocare e fare esperienza fisica. L'uso del corpo nel gioco (e nel lavoro) era molto diffuso: biciclette, palle, carriole, carretti, archi e frecce, fionde elastiche e altro richiedevano e sviluppavano diverse abilità nel bambino e a queste corrispondevano conoscenze e teorizzazioni di fenomeni. Chi non ha mai giocato con una palla o provato a 'fare il morto' nell'acqua o cercato di accendere un fuoco di legna o osservato una candela consumarsi ha una cultura in fisica inferiore rispetto a un altro che abbia fatto queste esperienze. Tutto ciò è ormai negato ai bambini attuali che vivono esperienze controllate, preordinate e omologate come le merendine di cui si cibano.

La scuola elementare e la media inferiore potrebbero dare un notevole contributo alla formazione 'scientifica' dei bambini e degli adolescenti, evitando di infilare loro la testa in manuali scolastici in cui si parla di *big bang* e di elettroni in orbita intorno al nucleo, ma fornendo l'opportunità di fare le esperienze di gioco (cioè di conoscenza) che il corrente stile di vita nega loro.⁹ Alla scuola media superiore è tardi, ormai: il dizionario della fisica intuitiva è completato (o quasi) e il professore deve far leva su quello che è stato accumulato per cercare di trasformarlo in conoscenza scientifica.

MISERIA E NOBILTÀ DELL'INSEGNAMENTO

L'insegnamento, per necessità di cose, opera in quella terra di nes-

⁹ C'è più fisica nelle attività che andavano sotto il nome di 'Educazione fisica' che nei tre volumi di fisica (rigorosamente divisi in 'moduli') sotto i quali si seppellisce la gioia di scoprire e di accumulare esperienze.

suno che separa le due fisiche: l'ingenua e la colta. La situazione è, in qualche modo, simile a quella di Galileo, che aspira a una nuova fisica (che non conosce e tuttavia si adopra per raggiungerla) in mancanza della quale la sua visione del mondo fisico è insostenibile. In quest'opera di attraversamento del guado, tutti i mezzi sono giustificati, in Galileo; anche il ricorso ad argomentazioni che oggi consideriamo erronee. Lo sono anche nell'allievo, anzi una misura dell'efficacia dell'insegnamento potrebbe essere il suscitare nel ragazzo tentativi fantasiosi e personali di uscire da un conflitto cognitivo. Ma è raro che l'insegnamento attuale susciti davvero conflitti di questo genere nel ragazzo, perché la fisica scolastica, generalmente, resta fuori dal patrimonio cognitivo dell'allievo. Questa è forse la caratteristica peculiare dell'apprendimento scolastico: di restare confinato in una sorta di magazzino provvisorio, da dove viene espulso e disperso per far posto ad altre merci in transito. Solo molto di rado viene ammesso a far parte del magazzino delle conoscenze 'vere', quelle che consentono di rapportarsi con la realtà fisica. È quindi un segnale positivo il fatto che nell'allievo si ingenerino i conflitti e le contraddizioni di cui dicevamo e che si produca in tentativi (errati) di risoluzione. La situazione più desolante è quella contraria. Si rifletta infatti sul fatto che l'insegnante di fisica fa, di fronte ai suoi allievi, affermazioni ben lontane dal senso comune, e che dovrebbero provocare rifiuto o, per lo meno, grande meraviglia. Per esempio, che il peso dei corpi si può annullare, o che il colore non è una qualità delle superfici, o che la terra è in moto, o che la luce è un'onda, o che la luce non è un'onda, eccetera. Affermazioni meravigliose nel senso etimologico; ma che, generalmente, vengono immagazzinate provvisoriamente nella più grande indifferenza.

L'insegnante è costretto ad adeguarsi a questa forma di svalutazione culturale e finisce col perdere egli stesso il senso del valore delle conoscenze di cui è – o dovrebbe essere – portatore. Per esempio, non è affatto vero che tutti sappiano che la terra sia in moto. Tutti credono di saperlo; ma nessuno è in diritto di fare questa affermazione che non sia in grado di rispondere alle obiezioni che 400 anni fa venivano portate contro il moto della terra e questo non lo si può fare se non nell'ambito della fisica newtoniana. E di newtoniani in giro se ne vedono pochi: la cultura fisica della quasi totalità delle persone è pre-galileiana. La vera grande sfida dell'insegnante sarebbe quella di essere preso sul serio e quindi giudicato pazzo dai suoi allievi; ché altro non può essere uno che sostiene che, ad esempio, la luce ha la stessa natura delle onde radio. Sappiamo che questo non succede mai; lo sconcerto e la meraviglia che dovrebbero accompagnare la riflessione sui fenomeni fisici è sostituito dall'indifferenza. Come se all'affermazione della pluralità dei mondi fosse seguito un

annoiato consenso di circostanza: cento volte peggiore del rogo.

L'insegnante dev'essere consapevole che il terreno sul quale ambirebbe impiantare una nuova cultura fisica non è deserto. Proprio la fecondità che è presupposto di qualsiasi azione educativa fa sì che il ragazzo abbia elaborato una personale precisa formazione teorica sui fenomeni, in assenza della quale non sarebbe in grado di condurre una vita normale. Una mole sterminata di conoscenze semiquantitative organizzate in strutture teoriche che non sono formulate in linguaggio matematico, solitamente indicata come 'fisica qualitativa' che è stata oggetto di importanti studi scientifici.¹⁰ Suscita meraviglia il fatto che, all'interno dei pedagogismi che hanno colonizzato la scuola italiana nell'ultimo decennio, non vi sia traccia di questi contenuti psicologici che pure sarebbero di primaria importanza per il professore di scuola media. Inutile dire che non fanno parte neppure dei corsi universitari per la formazione degli insegnanti di fisica anche se sarebbero di gran lunga più importanti di altri contenuti disciplinari. In questo *background* di conoscenze – inteso sia come collezione di esperienze che come raccolta di strutture teoriche – vi è, in relazione all'evoluzione culturale del ragazzo, qualcosa di analogo allo sviluppo storico della scienza.¹¹ Un ampliamento teorico – come quello della relatività speciale rispetto alla meccanica classica – non si compie ignorando la struttura teorica pregressa, ma come sviluppo di questa, sul significato della quale la nuova più ampia teoria proietta nuovi parametri di interpretazione. Dal punto di vista didattico tale ricco bagaglio di conoscenze organizzate in teorie qualitative dovrebbe rappresentare un aiuto al processo di ampliamento cognitivo ma, nella gran parte dei casi, finisce per costituire una sorta di zavorra psicologica di invincibile inerzia. Infatti, è raro che un corso di fisica abbia il potere di mutare l'ottica con cui lo studente guarda ai fenomeni fisici; generalmente, la mente del ragazzo archivia la fisica scolastica come uno strumento che non serve ad altro che a se stesso. Per interpretare la realtà fisica egli continua a servirsi del proprio, personale, magazzino esperienziale. Questa affermazione trova conforto in una amplissima letteratura scientifica che dimostra che gran parte degli studenti usciti dalla scuola media superiore e perfino degli studenti universitari di discipline scientifiche continuano a essere degli anarco-individualisti in fatto di fisica.

¹⁰ P. BOZZI, *Fisica Ingenua*. Milano, Garzanti, 1991.

¹¹ A. DI SESSA, *Unlearning Aristotelian Physics: A Study of Knowledge-Based Learning*, «Cognitive Science», 6, 1982.

LA STERILIZZAZIONE PEDAGOGICA

Sosteneva Indro Montanelli che per scrivere poesia basta «andare a capo». La cosa è meno paradossale di quanto possa apparire, anzi sembra definire i caratteri peculiari che rendono riconoscibile una composizione come 'poetica'. Vi è una vasta pubblicistica di autori misconosciuti che «in vari lor metri» trattano di patère, di nardi e di corimbi e che si sforzano di disporre le parole in modo da renderne oscuro il senso. È tutto questo che consente di catalogare questa produzione letteraria come 'poesia'. Non diverso è ciò che si produce per la scuola o per un pubblico più vasto nel campo della fisica. I caratteri peculiari della fisica scolastica e dell'attività di divulgazione popolare riguardano principalmente il linguaggio e l'iconografia. Si riconosce che si sta parlando di fisica se nel discorso compaiono determinate parole e immagini *standard*. Se si parla di 'massa', di 'correnti', di 'frequenze'; se un'immagine rappresenta un dinamometro o un amperometro, allora si tratta di fisica. Ma la fisica è prima di tutto un'inevitabile interazione con la realtà fisica richiesta dalla necessità di sopravvivenza dell'uomo. E come la poesia esisteva prima che si andasse a capo (nei codici antichi non vi era neppure la separazione tra le parole; anzi la composizione poetica per eccellenza, l'*Iliade*, non era neppure scritta), così la fisica esisteva prima che si parlasse di dinamometri e di 'errori di misura'. Questo è stato vero per la storia dell'umanità ed è vero per il ragazzo. La fisica *naïf*, insieme di conoscenze e teorie ingenuo costruito dal bambino attraverso innumerevoli esperienze e che gli permette di vivere una vita normale, occupa uno spazio psicologico ben più ampio, profondo e duraturo di quello che l'adolescente assegna alla fisica scolastica, il lascito della quale si esaurisce, generalmente, in alcune formule verbali. Sembra che le fisiche scolastiche non abbiano nulla da spartire con le fisiche ingenuo che sono patrimonio di tutti, anche se non in ugual misura. Non è che la fisica spontanea costi poco in termini di apprendimento: imparare a camminare, ad andare in bicicletta, che l'immagine riflessa dallo specchio è speculare, che il peso degli oggetti dipende dal loro volume e dalla loro natura, che l'acqua sostiene i corpi, ecc., tutto questo richiede un lungo e faticoso apprendistato, che comporta errori, tentativi reiterati, momenti di sfiducia e altri di gratificazione, come in tutti i processi di apprendimento: una scuola in cui non si contempra la possibilità della fatica e dell'insuccesso può far felici le mamme e i pedagogisti ministeriali, ma rende infelici gli allievi. Certo il passaggio dalla fisica spontanea alla fisica colta è una grande impresa intellettuale di cui pochi insegnanti sono in grado di valutare la portata. A un bambino che ha imparato che tutti gli oggetti hanno una tendenza natura-

le a cadere (tant'è vero che per meravigliarlo gli compriamo un palloncino che ha una tendenza a fare il contrario) il maestro racconta che questa tendenza è una misteriosa proprietà della terra. Alcuni tra gli uomini più dotti del Seicento e del Settecento guardarono con cautela¹² e sospetto all'ipotesi newtoniana e alcuni non esitarono a rifiutarla per la sua natura di 'proprietà occulta'. Lo stesso Newton si mostrò molto esitante a conferire un crisma di realtà alla forza di gravità. Per contro, a scuola, l'ipotesi della gravitazione viene presentata ai bambini e agli adolescenti come un dato di fatto, dotato dello stesso valore di verità dell'osservazione condivisa che tutti i corpi cadono. Che significato può avere allora l'adesione immediata del ragazzo a una tale 'rivoluzione scientifica'? A immaginare l'attrazione di gravità non ci vuol molto: alcuni riescono perfino a immaginare che certe persone riescano a spostare gli oggetti 'con la sola forza del pensiero'. Ora, quando l'insegnante comunica ai suoi giovani allievi che il peso non è una qualità di ciascun corpo, ma una proprietà del sistema oggetto-terra, dovrebbe essere – lui per primo – ben consapevole del significato di ciò che afferma. Il ragazzo non è *tabula rasa*; ha una giustificata confidenza nel valore delle sue teorie fisiche; della loro validità ha innumerevoli conferme ogni giorno e gli si chiede di accettare una tale rivoluzione sulla base di esigenze di cui spesso non viene posta in luce la forza: come quella di dare un'interpretazione unitaria dei fenomeni celesti e di quelli terrestri. Il passaggio a un nuovo paradigma ha senso solo se la giustificazione è veramente forte; se si riesce a comunicare la necessità di interpretazione unitaria di fenomeni tanto diversi tra loro, quali sono la caduta dei gravi e il moto dei pianeti. Altrimenti, ciò che si chiede all'allievo è una sorta di abiura, ovvero un atto formale di sottomissione all'autorità del maestro, una rinuncia meramente rituale alla propria cultura profonda, in cambio della sua approvazione. Di fatto questa transizione dalla cultura fisica ingenua alla fisica colta non avviene quasi mai e il maestro sembra non rendersene conto poiché è opinione diffusa che non si possa pretendere altro dall'insegnamento, se non un'adesione di tipo rituale. In effetti il ragazzo continua a professare la sua fede fisica e per questo non ha bisogno di catacombe: l'adesione alla confessione scolastica è una formalità che, una volta espletata, non comporta conseguenze culturali. I manuali e la tradizione didattica sembrano ignorare che il fine dello studio della fisica è, prima di tutto, un mutamento di paradigma. E questa rivoluzione di pensiero (se è tale) è una transizione difficile

¹² STEPHEN G. BRUSH, *Cautious revolutionaries: Maxwell, Planck, Hubble*, Am. J. Phys., 70, 119, 2002.

e dolorosa. Eppure nell'attività scolastica, in un'ora di lezione si operano mutamenti di paradigmi che hanno comportato storicamente dibattiti secolari che talvolta hanno investito anche i poteri politici. Si pensi al problema del moto della terra, alla nascita della meccanica quantistica e all'empirio-criticismo, alla teoria dell'evoluzione, all'ipotesi atomica, per non citare che gli esempi più noti. Tutto questo, a scuola, passa nella più grande indifferenza (degli allievi, ma anche degli insegnanti). Perché l'ipotesi gravitazionale, che ha suscitato tanti dibattiti ai tempi di Laplace, oggi viene trasmessa come cosa ovvia perfino ai bambini? Persino l'ipotesi atomica, appassionatamente contestata da scienziati di grandissimo valore, viene 'comunicata' ai bambini delle scuole elementari come una 'verità' sulla quale non vale la pena di soffermarsi. Tutto questo avviene perché queste nozioni vengono registrate dagli allievi (e dagli insegnanti) in un capitolo a parte della coscienza: quello delle nozioni scolastiche. Pochi ricordano che ancora alla fine degli anni cinquanta in ogni aula scolastica erano appese delle teche che mostravano vere mine e bombe a mano. Avevano lo scopo di rendere gli scolari consapevoli del pericolo rappresentato da quegli oggetti; ma, mentre subito dopo la guerra venivano guardati con timore e interesse, negli ultimi anni venivano considerate come parte del tradizionale arredamento scolastico. Questa è la fine che hanno fatto, nella prassi scolastica, le idee rivoluzionarie che abbiamo ricordato: sono solo dei contenitori vuoti. Nozioni che Arnold Arons definisce «pedagogically sterile».¹³ I bambini del dopoguerra guardavano con rispettoso interesse a quegli ordigni (pur sapendoli innocui) perché facevano parte della loro esperienza diretta. Questo è un principio generale del processo di apprendimento: l'uomo non registra se non ciò che fa parte del territorio delle conoscenze che già possiede.

Un esempio: il professore può parlare per decine di lezioni di meccanica newtoniana senza ricevere dalla classe alcun segnale di risposta. Magari gli studenti mostrano di conoscere le definizioni e di saper risolvere gli esercizi posti alla fine dei capitoli; ma tutto questo rimane in superficie: solo un mezzo per ottenere l'approvazione finale. Provino invece gli insegnanti ad affrontare, ad esempio, il problema della bicicletta. Perché in bicicletta si percorrono tratti più lunghi che a piedi? Le ruote non potrebbero avere dimensioni diverse da quelle tradizionali? Perché sono necessari corona e pignone? Perché bisogna andare abbastanza veloci per stare in equilibrio? Queste sono alcune delle domande possibili.

¹³ B.A. ARONS, *Phenomenology and logical reasoning in introductory physics courses*. Am. J. Phys. 50, 1, Jan. 1982.

Su questo terreno, comunque, l'attenzione degli allievi è molto più viva e, quel che più conta, più vivace può essere la contestazione alle affermazioni dell'insegnante, perché su queste questioni si scontrano in maniera non fittizia (come sempre a scuola) le fisiche ingenue, proprie di ciascun allievo, e le fisiche scolastiche. Indurre gli allievi a esplicitare le proprie convinzioni fisiche non è facile come si potrebbe credere. Lo impedisce una sorta di pudore a dare enunciazione formale dei personali costrutti teorici. Nel provocare risposte non scolastiche dagli allievi si potranno manifestare le vere capacità maieutiche del maestro; che avrà la possibilità di portare a coscienza le convinzioni fisiche profonde. Queste riguardano principalmente l'ambito che la fisica scolastica definisce come 'meccanica'; ma anche l'ottica, la termodinamica, la meccanica dei fluidi e la struttura della materia. Tra queste vi sono 'teorie' condivise – come quelle dell'*horror vacui* e dell'*impetus*, riconoscibili come aristoteliche – e altre strettamente personali. Naturalmente, a ciascuna di queste teorie corrisponde un dizionario e una semantica. E poiché il significato di parole come 'forza', 'inerzia', 'energia', 'densità', ecc., dipende dall'ambiente teorico in cui si collocano, la semantica non è – come spesso si finge che sia – prestabilita e oggettiva. Condizione di cui il maestro dovrebbe tener conto nell'attività didattica.

PAROLE E PIETRE NELL'INSEGNAMENTO

Che ne sia consapevole o meno, l'insegnante è uno che suscita idee negli allievi. Lo strumento di cui si serve in quest'opera di insemminazione è la parola e le parole in fisica come in ogni altra attività umana, ricavano il loro significato dal contesto in cui vengono usate. Vi è una immensa varietà di motti di spirito basati sul duplice significato di tante parole. Nel campo della fisica si chiamano, talvolta, paradossi. Sono basati su una sorta di gioco di destrezza che consiste nell'utilizzare una parola, secondo una data accezione, in un contesto che non le è proprio. Gli esempi più noti vengono dalla *Relatività Speciale Ad Uso delle Università Popolari* e consistono in gemelli di età diversa, di regoli che si accorciano, di masse che tendono all'infinito, ecc. Ma anche questi fenomeni a scuola non riscuotono che un effimero interesse; essendo esperienza comune che nella maggioranza dei casi, la gran parte delle nozioni trattate nei corsi di fisica elementare va perduto. Vi sono tuttavia parole che sopravvivono alla dispersione. Ad esempio, energia, gravità, calore, temperatura. Altri concetti, altrettanto indispensabili per l'interpretazione della realtà – massa, entropia, quantità di moto, differenza di potenziale, intensità del campo elettrico, per citarne alcuni – non entrano a far parte del linguaggio, pur

avendo lo stesso rilievo delle prime. Il motivo è che le prime parole trovano un ambiente intellettuale adatto ad accettarle. Per il calore è ovvio: è una parola che appartiene già al lessico comune e fa riferimento a una sorta di fluido (che richiama il ‘calorico’ degli alchimisti) che fluisce dai corpi caldi ai freddi. Pertanto, il termine ‘calore’ viene ‘riconosciuto’ dal ragazzo, nel quale, però, evoca un concetto ben diverso da quello che ne ha – o ne dovrebbe avere – l’insegnante. Serve, se mai, a conferire una sorta di riconoscimento scientifico a un concetto *naïf*. L’analogo vale per un’altra parola: energia. L’idea comunemente associata a questo concetto è ben diversa da quella descritta con ammirevole chiarezza da Richard Feynmann;¹⁴ l’energia di cui parlano i politici e gli imbonitori televisivi è anch’essa un fluido imponderabile che non si conserva. Può infatti essere emesso a volontà dalle mani dei pranoterapeuti ed essere persino fotografato. È anche caratterizzato dal fatto che si può consumare; tant’è vero che se ne raccomanda il ‘risparmio’.¹⁵ Il fatto è che in nessun contesto come nella fisica le parole diventano pietre: una volta entrate nell’uso, nessuno si chiede più quale sia il loro reale significato. Non si pensi poi che gli insegnanti siano immuni da questa visione dell’energia: ne costituisce prova ciò che si legge su tanti manuali a proposito dell’equivalenza relativistica tra massa ed energia, insomma della famosa equazione $E=mc^2$: che la massa si trasforma in energia ‘pura’. Ciò rivela che si pensa all’energia come ad una sorta di *quid* metafisico; mentre l’aggettivo che lo qualifica sembra suggerire che l’energia associata a un elettrone in moto o a un piatto di rigatoni o a un’onda elettromagnetica non sia veramente ‘pura’.

Una volta che l’insegnante l’abbia pronunciata, una parola assume la consistenza dell’‘esistente’. Si pensi alla gravità. Con questo *éscamotage* concettuale, Newton riduce a unità il moto dei pianeti e il peso dei corpi. Egli si rende conto del prezzo pesante che rappresenta l’introduzione di questa ‘qualità occulta’ – a proposito della quale si rifiuta di «fin-gere ipotesi» – ma lo considera equo, in confronto al portato di economia di pensiero che consegue alla sua introduzione. Tuttavia, ciò che per lo stesso Newton altro non era che un’utile ipotesi, presso gli insegnanti e gli studenti diventa un ‘fatto’ forse proprio a causa della contiguità con certe proprietà occulte che attengono all’esoterismo. Per questo, basta pronun-

¹⁴ R. FEYNMANN, *La legge fisica*, Torino, Boringhieri, 1971.

¹⁵ A una grandezza strettamente legata all’energia, l’entropia, è toccata una sorte ben diversa: vive solo in ambienti intellettuali ristretti. Nella scuola non ha vita facile, tant’è vero che su di essa circolano alcune leggende metropolitane che riguardano raccolte ‘ordinate’ di libri che avrebbero un’entropia minore degli stessi scaffali con i libri ‘in disordine’.

ciare la parola («it's the gravity, stupid») perché l'uditore ricavi l'impressione di aver capito, né lo sfiora il senso di mistero che la parola stessa dovrebbe evocare.

Tutto questo porta ad avanzare l'ipotesi che la fortuna di alcune parole della fisica – energia, gravità, temperatura, forza, ecc. – non coincida con la fortuna dei concetti. Quest'ultima è molto limitata presso la maggior parte degli studenti, portatori di reti concettuali ingenuie a cui corrisponde un diverso dizionario. Può accadere che alcune parole della fisica scolastica coincidano con quelle che fanno parte del dizionario *naïf* o che un concetto si presti a essere riconosciuto come appartenente alla rete concettuale corrispondente. In tal caso la parola viene senz'altro adottata e acquista un valore diverso: riceve lo *status* di concetto 'scientifico'. Non si spiegherebbe altrimenti come tante persone che non hanno idea neppure della sua unità di misura, parlino con tanta sicurezza di consumo energetico, forza centrifuga e di campi elettrici, no magnetici, ovvero elettromagnetici. Gli insegnanti non si facciano illusioni: la gravità, l'inerzia, la forza centrifuga, il calore, ecc. sono etichette alle quali corrispondono contenuti concettuali pre-galileiani o che attengono più all'alchimia che alla scienza.

LA PSEUDO-RELATIVITÀ DEI MANUALI SCOLASTICI

La tesi che sosteniamo è che la diffusione nei manuali scolastici della fisica moderna – nello specifico, della relatività speciale – non è affatto un sintomo di innalzamento del livello della cultura scientifica media. Al contrario, favorisce la diffusione di una sorta di sincretismo che va in direzione opposta a un corretto atteggiamento scientifico che ha fondamento nell'esigenza di coerenza logica. Questa è anche alla base della nascita della relatività speciale: l'esigenza di rendere coerenti la meccanica e l'elettromagnetismo con il principio di relatività.

Un manuale di fisica è uno strumento didattico e la didattica, per sua natura, è attività per la quale non si possono dettare norme precise. Sulle scelte didattiche si possono dare valutazioni diverse egualmente legittime, entro certi limiti di cui parleremo. Ma sulle questioni attinenti la disciplina vera e propria non si possono esprimere opinioni: in questo caso si tratta di veri e propri errori. In un sistema scolastico diverso dal nostro avrebbero determinato la vita (breve) del libro di testo che ne fosse affetto; ma questo non accade in Italia: gli errori di cui daremo ora un succinto elenco caratterizzano alcuni tra i manuali scolastici più diffusi e il confronto tra le successive edizioni rivela una generale tendenza non solo a confermarli; ma ad aggravarli e ad aggiungere errore a errore, nell'an-

sia di aumentare il numero delle pagine e il volume del volume. Fatto, questo, che dovrebbe interessare principalmente i pedagogisti, poiché dimostra che l'insegnamento (non solo) della fisica è spesso più simile ad un dialogo *à la Ionesco* che a un confronto corale con i fenomeni: nessuno dei partecipanti al dialogo (autori del manuale, insegnante e allievi) sa di che cosa si parla.

Prima di tutto è bene mettere in chiaro che quella che viene tradizionalmente indicata come 'Teoria della Relatività Ristretta' non è affatto una teoria in quanto si limita a fornire una descrizione del continuo spazio-temporale, cioè del teatro in cui si svolgono tutti i fenomeni fisici. All'interno di questo quadro si devono collocare le diverse teorie specifiche, cioè la dinamica del punto materiale, l'elettromagnetismo, la termodinamica, ecc. Queste devono quindi essere riformulate in maniera da rispettare il quadro generale o, se vogliamo dirlo in forma più tecnica, le leggi devono essere formulate in termini che siano invarianti per le trasformate di Lorentz. Questo è il motivo per cui oggi, alla denominazione tradizionale si preferisce il nome più appropriato di 'geometro-cinematica', per indicare la cornice generale entro la quale si devono iscrivere, adeguandovisi, le specifiche teorie. Questo rappresenta il portato di maggior peso della Relatività Ristretta dal punto di vista dell'educazione scientifica: che le teorie – ad esempio, la dinamica del punto – non sono imposte dalle evidenze sperimentali; ma libere costruzioni della mente. Tenute, tuttavia, a rispettare un determinato quadro concettuale. L'assenza di questa consapevolezza rappresenta l'aspetto più inquietante dell'esposizione corrente adottata dalla maggior parte dei manuali. Quindi, quando si afferma che la massa è espressa da

$$m = \frac{m_0}{\sqrt{1 - u^2}} = m_0 \gamma(u) \quad (1),$$

si opera una grossolana mistificazione concettuale, poiché si contrabbanda l'idea che la massa sia questo, mentre questo è solo un modo (legittimo, ma arbitrario e desueto) di mettere un'etichetta su un'espressione matematica. Tutto ciò che la condizione di Lorentz-invarianza impone è che l'espressione della quantità di moto sia

$$\bar{p} = m_0 \gamma(u) \bar{u} \quad (2).$$

A questo punto, si pone la questione di definire il concetto di forza in modo che valga la legge del moto nella forma classica

$$\bar{F} = \frac{d\bar{p}}{dt} \quad (3)$$

dell'assioma di Newton in ogni sistema inerziale, cioè in modo che sia Lorentz-invariante. L'espressione della forza che soddisfa a questa richiesta è

$$\bar{F} \equiv m\bar{a} + (\bar{F} \circ \bar{u}) \circ \bar{u} \quad (4)$$

Questa mostra, tra l'altro, che la forza non è, in generale, parallela all'accelerazione. Quindi è manifestamente falsa l'espressione che alcuni manuali (tra i più diffusi, purtroppo) forniscono della espressione relativistica della legge di Newton:

$$\bar{F} = \frac{m_0}{\sqrt{1 - u^2}} = \bar{a} \quad (5)$$

Questa è falsa persino nel caso unidimensionale, perché quella corretta si riduce a

$$F_x = \frac{m_0}{1 - u_x^2} = a_x \quad (6)$$

che è ben diversa dalla precedente.

Ma non è questo l'errore più carico di conseguenze. Le trasformate di Lorentz e, di conseguenza, la dilatazione dei tempi e la contrazione delle lunghezze sono espresse in maniera corretta. Tuttavia, per ciò che concerne la fisica dello spazio-tempo, l'errore è di natura concettuale e didattico nello stesso tempo. Il portato concettuale più importante della relatività è che è possibile costruire una fisica indipendente dal sistema di riferimento (inerziale); cioè che esistono degli 'invarianti'. Due osservatori o, meglio, due sistemi di riferimento attribuiscono a due eventi separazioni spaziali e temporali diverse ($\Delta\bar{s}$, Δt) e ($\Delta\bar{s}^1$, Δt^1); ma vi è uno scalare che è invariante nel passaggio dall'uno all'altro:

$$\Delta\tau \equiv \sqrt{\Delta t^2 - \Delta s^2} \quad (7).$$

È noto che a questo invariante si attribuisce il nome di 'intervallo di tempo proprio'. Quindi la cosa importante è l'esistenza di una grandezza assoluta, indipendente dal sistema di riferimento. Per usare il linguaggio delle esposizioni 'serie' della Relatività Ristretta, gli intervalli spaziali e temporali sono componenti di un quadrivettore la cui norma è invariante. Quindi, ciò che importa è mettere in luce che gli intervalli spaziali e temporali variano nel passaggio da un riferimento all'altro; ma vi è una grandezza che non varia: la norma del quadrivettore. Ora, il contenuto principale delle esposizioni scolastiche consiste appunto nella relati-

vità degli intervalli spaziali e temporali. Non vi è nulla infatti di più facile – e più povero concettualmente – che proporre problemi sull'accorciamento di treni relativistici e sulla desincronizzazione degli orologi dei capitreno e dei capistazione. Ciò che sfugge è, invece, che, a dispetto di dilatazioni e contrazioni, i due osservatori concordano sul valore di una grandezza.

Ha la stessa origine un altro macroscopico errore che non risparmia neppure i manuali di scienze per la scuola media inferiore: la leggenda della 'trasformazione della massa in energia' a cui spesso si associa l'aggettivo 'pura' come se vi fosse una gerarchia energetica. Aggettivo rivelatore, comunque, dell'atteggiamento mentale di chi scrive queste cose, che identifica la massa come una proprietà della materia e l'energia con un *quid* privo di tutte le qualità che siamo soliti attribuire alla materia, ad esempio, il peso. Nasce da questa concezione l'idea che in determinate condizioni, la massa si possa trasformare in energia. E questa, tra tutti i paradossi della relatività scolastica, è la più paradossale. Le cose, naturalmente, non stanno in questi termini. Ricordiamo che l'espressione per l'energia relativistica di un punto materiale di massa (a riposo) m_0 è: $E = m_0 \gamma c^2$ o, ponendo, come si usa (e come abbiamo fatto nelle precedenti), $c = 1$, $E = m_0 \gamma$. Questa mette in evidenza che E e $m_0 \gamma$ rappresentano una stessa grandezza fisica. Una delle due è quindi ridondante: e questa constatazione porta all'eliminazione della massa relativistica¹⁶ come concetto significativo. La preferenza accordata all'energia discende dal fatto che questa è la componente temporale del quadrivettore energia-impulso (*momentum*). Solo questo quadrivettore ha diritto di cittadinanza nel quadro della dinamica relativistica, poiché la sua norma è invariante per le trasformate di Lorentz. Vale infatti la relazione

$$E^2 - p^2 = m_0^2 \quad (8)$$

in tutto analoga alla (1), relativa all'intervallo spazio-temporale.

Nel classico diagramma di Minkowski la quantità di moto e l'energia sono cateti di un triangolo rettangolo di cui la massa è l'ipotenusa (Fig.1).¹⁷

¹⁶ L.B. OKUN, *The concept of mass*, «Physics Today», 42, 31, 1989.

¹⁷ E.F. TAYLOR, J.A. WHEELER, *Spacetime Physics*, San Francisco, W.H. Freeman and Co., 1966.

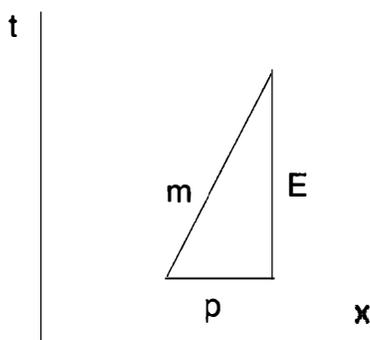


Fig. 1. Il quadrivettore energia-impulso.

La norma del quadrivettore (la massa a riposo) è un invariante nel passaggio da un sistema di riferimento ad un altro (per contro, non sono invarianti le componenti spaziali e temporali del quadrivettore). Questo significa che la massa di un sistema non è la somma delle masse dei suoi componenti. Volendo usare termini più vicini al dizionario classico, all'energia di ciascuna particella del sistema, contribuiscono la massa e l'energia cinetica. Ne segue che

$$m_0 = \sum m_i + \sum T_i \quad (9)$$

cioè che la massa a riposo di un sistema di particelle è maggiore della somma delle masse a riposo di ciascuna particella: vi contribuisce anche la somma delle energie cinetiche.

È quindi corretto affermare, ad esempio, che l'esplosione di una bomba H da 20 megaton converte 0,93 kg di massa in energia? Assolutamente no. La massa a riposo del sistema di gas in espansione, frammenti e radiazioni (dopo l'esplosione) ha lo stesso valore che aveva prima: la massa a riposo del sistema non è cambiata; sono cambiati i due termini della somma. Il primo termine della (9) (somma delle masse a riposo) è diminuito di 0,93 kg; il secondo (somma delle energie cinetiche) è aumentato della stessa quantità.

In meccanica classica gli intervalli di tempo e le distanze spaziali sono grandezze diverse e quindi si misurano in unità diverse. Ma, accettata l'invarianza della velocità della luce e il principio di relatività, si devono intendere come componenti di un quadrivettore (l'intervallo spazio-temporale) la cui norma è invariante. Per questo le distanze si usano misurarle in unità di tempo (30 cm = 1 ms). Analogamente, in fisica classica

la massa è distinta dall'energia e dalla quantità di moto e così ognuna di queste grandezze richiede una distinta unità di misura: kg, J, kg m/ s. Nella meccanica relativistica l'energia e la quantità di moto sono le componenti (temporale la prima, spaziale la seconda) di un quadrivettore la cui norma (invariante) è la massa. Non vi è quindi alcuna misteriosa trasformazione di massa in energia. Ovviamente, assunta come unitaria la velocità della luce, la quantità di moto, la massa e l'energia si misurano nelle stesse unità: la massa di un elettrone è circa mezzo MeV. E che cosa rimane della

$$E = mc^2 \quad (10)$$

la formula più famosa della fisica? Bisogna rassegnarsi: in meccanica classica è, ovviamente, falsa; in meccanica relativistica, tautologica. Ciò è dovuto al fatto che la velocità della luce condivide il destino di tutte le costanti universali sulle quali si reggono i nuovi concetti della fisica. Man mano che con questi si acquista una maggiore familiarità, nella ricerca e nell'insegnamento, diviene più manifesta la vera natura delle costanti universali: semplicemente fattori di conversione che consentono di passare da un'unità di misura all'altra. In effetti lo *status* teorico di una costante universale diminuisce man mano che aumenta la sua importanza pratica. Un buon esempio di questo destino è offerto dalle classiche costanti termodinamiche J e k . La prima è servita a unificare calore e lavoro ($L = J Q$); la seconda a mettere in relazione la temperatura con la misura statistica dell'energia cinetica ($E = kT$, a meno di un fattore che dipende dai gradi di libertà). Queste due costanti sono connesse all'introduzione di due nuove teorie: la termodinamica e la meccanica statistica. Ma oggi siamo così abituati a questi concetti che le costanti vengono già inglobate nella scelta delle unità di misura, per cui si ha $k = 1$ e $J = 1$: la temperatura e il calore sono ambedue energia. Questo è il triste fato delle costanti universali: di venire progressivamente incorporate nel *background* implicito dei concetti fisici, fino a ridursi al ruolo di semplici fattori di conversione da un'unità all'altra e, alla fine, con un'opportuna scelta delle unità, a scomparire.¹⁸

¹⁸ J.-M. LÉVY-LEBLOND, *On the conceptual Nature of the Physical Constant*, «La Rivista del Nuovo Cimento», 7, 2, aprile-giugno 1977.

SULL' ISTITUZIONE DI UNA MECCANICA RELATIVISTICA

È (apparentemente) strano che nei corsi di filosofia si studi la storia del pensiero scientifico e, nel contempo, si trascurino i problemi epistemologici connessi alla costruzione delle teorie fisiche. È infatti solo affrontando le questioni sulle quali si basa l'istituzione di teorie dei fenomeni meccanici (ed elettromagnetici) che si può avere la misura della rivoluzione epistemologica connessa con la relatività di Einstein. La sintassi dell'istituzione di una nuova meccanica è affatto assente dall'orizzonte dei manuali scolastici, non solo per la scuola media superiore, e quindi dalla consapevolezza degli insegnanti.

Una meccanica che sia collocabile nel quadro della geometrocinetica deve soddisfare alle seguenti condizioni:¹⁹

1. essere in accordo con i principi di relatività, cioè essere Lorentz-invariante;
2. ridursi alla meccanica classica per velocità trascurabili rispetto alla velocità della luce;
3. soddisfare il principio di azione e reazione (solo quando l'interazione è per contatto).

Queste tre condizioni (o postulati) sono sufficienti a determinare completamente il contenuto fisico della meccanica relativistica. Non però la sua forma, che dipende dalle definizioni delle grandezze dinamiche fondamentali (massa, forza, energia, impulso), poiché queste dipendono soltanto dall'arbitrio del fisico (con la condizione che si riducano alle definizioni classiche quando le velocità tendono a zero).

È infatti necessario tener presente che in ogni teoria fisica si distinguono due aspetti complementari, interdipendenti ma differenziati: un contenuto fisico e una struttura formale. Il contenuto fisico è l'insieme dei fatti sperimentali che la teoria è in grado di ricondurre ai principi.²⁰ Seguendo Popper si potrebbe anche asserire che il contenuto fisico è l'insieme di tutte le sue implicazioni che sono falsificabili.

La struttura formale è il linguaggio utilizzato dalla teoria per descrivere il contenuto fisico. Anche la fisica presenta diversi esempi di teorie di uno stesso dominio fisico formulate con schemi formali diversi: basta pensare alla meccanica nella formulazione classica e nella formulazione di Lagrange, la termodinamica nella formulazione classica e in

¹⁹ S. BERGIA, A.P. FRANCO, *Le strutture dello spaziotempo*, Bologna, CLUEB, 2001.

²⁰ G. RIZZI, *Introduzione alla Relatività Speciale*, Torino, Politeko, 1998

quella di Caratheodory o la meccanica quantistica nelle formulazioni di Schrödinger e di Heisenberg. Il formalismo è una libera creazione della mente (a somiglianza delle varie geometrie) che deve rispondere al solo criterio della coerenza logica. La scelta del formalismo non è questione di rispondenza alla realtà fisica ma è solo determinata da criteri di opportunità culturale. Solamente il contenuto fisico può essere vero o falso; il formalismo può essere comodo o scomodo: deve solo rispondere alla condizione di coerenza logica. Ora, nel caso della meccanica, è ovvio che il formalismo più comodo è quello della meccanica classica o, perlomeno, è quello a cui siamo più abituati. Poiché la struttura formale della meccanica classica poggia sostanzialmente sugli assiomi di Newton, i teoremi di conservazione (dell'energia, della quantità di moto e del momento angolare) e sul teorema dell'energia, è ragionevole riguardare i teoremi di conservazione come *definizioni implicite* dei concetti di energia, impulso e momento angolare. Di conseguenza l'esigenza di 'salvare il formalismo classico' si precisa operativamente nel seguente criterio: ridefinire tutte le grandezze dinamiche fondamentali (massa, impulso, forza, energia, momento angolare)

a) in modo che continuino a valere gli assiomi di Newton, i teoremi di conservazione e il teorema dell'energia;

b) le nuove definizioni si riducano alle tradizionali nel limite classico.

Nei manuali scolastici non v'è traccia di tutto questo; il messaggio che trasmettono è che la meccanica relativistica sia una sorta di raffinamento della meccanica classica: non una diversa teoria, nella quale i nomi possono essere gli stessi; ma le grandezze che indicano, diverse.

A coloro che pensano che le considerazioni svolte siano eccessivamente sottili in relazione all'insegnamento secondario, vogliamo proporre il seguente (macroscopico) errore che riguarda non la meccanica relativistica, ma quella classica, ordinariamente trattata a scuola.

I manuali più ambiziosi sul piano formale, a proposito dell'assioma di Newton, passano dalla forma più elementare

$$F = m \frac{dx}{dt} \quad (11)$$

(ci limitiamo a una dimensione) alla più evoluta

$$F = \frac{dp}{dt} \quad (12)$$

dove p è la quantità di moto.

Vi sono manuali che affermano essere questa forma superiore alla

prima in quanto applicabile al caso di oggetti a massa variabile (problema del razzo, ad esempio) e, proprio per questo, trasferibile all'ambito relativistico. Alcuni si spingono a esplicitarla:

$$F = m \frac{dv}{dt} + v \frac{dm}{dt} \quad (13)$$

mostrando quindi di non rendersi conto che questa non può sussistere nell'ambito classico, a motivo del fatto che non è invariante per le trasformazioni di Galileo:²¹ vi compare infatti una velocità. Nell'esposizione della meccanica classica, la forma corretta è quindi la (11) che presuppone la massa costante: la (13) non può sussistere né in ambito classico, né in ambito relativistico.

²¹ Per un'analisi più approfondita si veda: A. BERRA, L. STEFANINI, *La legge di Newton con massa variabile*, «Giornale di Fisica», XLV, luglio-settembre 2004.

GIANCARLO MANTOVANI

UN RICORDO DI CARLO CASTAGNOLI

A quasi due anni dalla sua scomparsa è per me un grande onore poter dare, su invito della Presidenza, un modesto contributo alla memoria del compianto professor Carlo Castagnoli, illustre accademico della Classe di Scienze, al quale mi legava un rapporto molto particolare. Rapporto che non traeva origine da quello più diretto e abituale tra allievo e maestro, dal momento che io non sono stato allievo suo ma del suo grande amico e collaboratore dei primi anni del dopoguerra, il professor Alberto Gigli di Pavia, del quale fui il primo laureando nel 1963, dopo il suo trasferimento da Parma, dove era stato per due anni proprio insieme a Castagnoli.

Il mio rapporto un po' speciale con lui traeva origine dunque anche da questo comune legame con Gigli, ma credo fosse dovuto soprattutto alla comune 'mantovanità' e oserei quasi dire, con discutibile neologismo alla 'gonzaghèsità' mia e dell'altro illustre accademico, il professor Bruno Coppi, che fu mio vicino di casa negli anni della giovinezza oltre che mio esempio inarrivabile e mio ispiratore a proseguire dopo il Liceo Scientifico Belfiore, proprio come lui, gli studi scientifici all'Università di Pavia. Carlo Castagnoli aveva infatti a Gonzaga alcuni stretti parenti, che noi ben conoscevamo, ed è sempre stato, come è noto, un grande estimatore di Bruno Coppi.

Certamente si può dire poi che egli ebbe sempre molta fiducia e stima nel carattere schietto e perseverante dei giovani della sua terra, per cui anch'io ho potuto beneficiare, pur se in maniera un po' più indiretta, della sua stima, che spero di avere meritato, così come pure mi auguro di non averlo mai deluso.

Questa stima si manifestò in modo particolare quando risultai vincitore della Cattedra con la commissione di cui egli era presidente nel concorso di fisica generale del 1980, che determinò poi la mia decisione di trasferirmi in modo stabile a Perugia, università molto antica, in cui si stava aprendo un nuovo corso di laurea in fisica e dove la fisica nucleare e l'astrofisica erano state fino ad allora assenti. Un trasferimento che è stato per me veramente motivo di grande entusiasmo e voglia di agire, che mi ha procurato nel corso di 25 anni grandi soddisfazioni.

Proprio in quel periodo ricordo che incontrai Carlo Castagnoli su

un treno diretto a Roma, quando egli era ancora Presidente della Società Italiana di Fisica (SIF). In seguito lo incontrai più volte in quegli anni, anche a Perugia, perché coltivava alcuni 'interessi paralleli' nell'Italia centrale. Ricordo che ebbi un po' di titubanza nell'avvicinarlo la prima volta, forse intimorito anche dal quel 'fiero cipiglio' che gli era caratteristico e temendo che non mi riconoscesse. Ma entrambi fummo ben felici dell'incontro e proprio in quell'occasione egli non solo mi incoraggiò moltissimo nella mia decisione di trasferirmi definitivamente, prassi non abituale tra i vincitori di concorso, ma anche mi propose di tenere il congresso annuale della SIF dell'anno successivo (1982) proprio a Perugia, per 'lanciare' la sede dove stava partendo il nuovo corso di laurea. Il che puntualmente avvenne con grande successo l'anno seguente e si ripeté poi anche nel 1995, allorché ebbi anche il grande onore di averlo ospite a casa mia insieme a Bruno Coppi; in quella occasione essi mi parlarono per la prima volta anche dell'Accademia Virgiliana, della quale appresi che persone a me note e care erano già autorevoli membri, come il mio ex-compagno di liceo ingegner Volpi Ghirardini e la carissima professoressa Brusamolin, mia indimenticabile insegnante il primo anno al Belfiore.

Carlo Castagnoli, fisico dei raggi cosmici *in primis*, in quegli anni aveva deciso di partecipare con il suo gruppo ad alcune attività del neonato laboratorio sotterraneo del Gran Sasso, in collaborazione con il professor Zichichi, allora presidente dell'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare (INFN) e principale promotore del laboratorio stesso.

La mia attività fin dai tempi di Pavia riguardava invece piuttosto la fisica delle particelle elementari con acceleratori (al CERN di Ginevra e a Stanford in particolare) e non la fisica cosiddetta 'passiva' dei raggi cosmici, che non si avvale di acceleratori ma di strumentazione lanciata nello spazio o anche di laboratori sotterranei, per alcune ricerche che richiedono efficaci schermature (quali per esempio quelle sui neutrini).

In quell'occasione sentii, anche per il rapporto di devozione e gratitudine che mi legava a Castagnoli, il dovere di intraprendere qualcosa a Perugia e fu così che incoraggiai qualche mio giovane ricercatore a unirsi all'attività del Gran Sasso, in cui egli era coinvolto; questa attività che con alterne vicende è continuata negli anni fino ai giorni nostri, gli causò anche qualche cruccio, poi superato con il passare del tempo.

Non vorrei qui ripetere la descrizione del *curriculum* e delle attività che hanno procurato a Castagnoli la sua chiara fama, così bene illustrate anche nella commemorazione tenuta dall'accademico Walter Mantovani. Mi limito dunque a sottolineare l'aspetto che era importante per me: oltre che la gratitudine e la devozione che provavo per Lui come suo figlioccio, entrambi emigrati dalla nostra terra.

Come hanno detto illustri colleghi della SIF in commemorazioni ufficiali, Castagnoli appartiene alla generazione, purtroppo irripetibile, dei giovani fisici del primo dopoguerra che ebbero la fortuna di essere in diretto contatto con i grandi Maestri, in particolare quelli della Scuola romana di Fermi, e in particolare con Edoardo Amaldi. Questa generazione, che ha preceduto la mia di circa vent'anni, ha fatto ripartire la fisica italiana nel settore nucleare e subnucleare nel dopoguerra, consentendole di raggiungere una posizione mondiale di livello paritario o addirittura superiore a quello di molti altri paesi progrediti. Un risultato, raggiunto da ben poche altre discipline scientifiche, che continua tuttora e del quale noi più giovani abbiamo largamente beneficiato. L'alone di autorevolezza e di rispetto che circondava questi nostri Maestri rifondatori del dopoguerra richiamava forse un po' l'idea dei 'baroni' universitari, che ai giorni nostri è ormai tramontata definitivamente, almeno nella campo della Fisica. Ma anche allora quando riuscivamo a penetrare attraverso le 'fessure' che ogni tanto si aprivano, scoprivamo la profonda umanità, la ricchezza di consigli e anche l'affetto per noi più giovani di questi nostri Maestri.

È questo che io ho soprattutto avvertito nel mio rapporto con Carlo Castagnoli e che lo rende per me una figura indimenticabile.

PUBBLICAZIONI

FERDINANDO ABBRI

Presentazione del volume

La Natura e il Corpo. Studi in memoria di Attilio Zanca

Atti del Convegno, Mantova, 17 maggio 2003,

a cura di Giuseppe Olmi e Giuseppe Papagno, Firenze, Leo S. Olschki, 2006
(«Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti. Miscellanea», 16)

ALCUNE CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

All'inizio di questo intervento desidero ringraziare l'Accademia, il suo Presidente professor Giorgio Bernardi Perini e l'amico e collega Giuseppe Olmi dell'invito a parlare in questa sede prestigiosa del volume di studi in memoria di Attilio Zanca. Non ho mai avuto l'opportunità di conoscere personalmente il Professor Zanca, ma esiste un fattore decisivo che unisce un insieme di studiosi, pur nelle loro differenze, e ne fa una comunità, certificando un'appartenenza ideale: la circolazione delle idee attraverso interventi scritti, saggi e libri. La mia conoscenza di Attilio Zanca è avvenuta attraverso i suoi innumerevoli contributi di storia della scienza e della medicina e il mio rimpianto per la sua scomparsa si associa a quello degli amici e dei collaboratori che lo hanno appena ricordato.

Prima di entrare nel merito del volume che presentiamo stasera mi sia consentito di svolgere alcune considerazioni di carattere storiografico che possono risultare di qualche utilità al fine di inquadrare il tipo di saggi che lo compongono, gli ambiti nei quali si collocano e le innovazioni che apportano alla conoscenza storica.

Nel 1992 Brian J. Ford ha curato, per la British Library, un volume-catalogo dal titolo *The Images of Science. A History of Scientific Illustration*, nel quale venivano sottolineate le molteplici funzioni svolte dall'illustrazione scientifica, e tra queste in particolare venivano richiamate quella didattica e il «recording of the state of human understanding»: una illustrazione può essere il segno dello stato della conoscenza in un determinato momento storico.¹ Nella civiltà odierna della comunicazione, frequentemente di tipo non verbale, si è portati a sottolineare con forza il valore di un'immagine come strumento di trasmissione d'un messaggio, ma nel nostro paese, che non ha una percezione diffusa della scienza come cultura e della sua rilevanza antropologica, si trascura spesso di considerare che un'immagine, una rappresentazione può essere un indicatore formidabile

¹ B. J. FORD, *Images of Science. A History of the Scientific Illustration*, London, The British Library, 1992, p. 2.

dello stato della conoscenza scientifica, filosofica, letteraria, artistica ecc., in un determinato tempo storico e in uno specifico spazio sociopolitico. Il volume di Ford era volutamente un *survey*, un panorama a carattere generale, completo sul piano cronologico e su quello disciplinare, ma si presentava come un lavoro pionieristico, soprattutto in ambito storico-scientifico.

È innegabile che da molto tempo gli storici della medicina hanno dedicato, com'era necessario, un'attenzione privilegiata all'iconografia anatomica e scientifica, mentre in tempi assai più recenti, gli storici dell'arte hanno spostato il loro sguardo verso la rappresentazione botanica e zoologica o sui significati del ritratto scientifico, mentre alcuni storici si sono occupati del fenomeno del collezionismo in età moderna e la nascita dei musei scientifici.² Gli storici delle scienze naturali non potevano certo ignorare le tavole che sono parti essenziali delle fonti primarie della loro ricerca ma quelle raffigurazioni botaniche, zoologiche, mineralogiche o naturalistiche in genere possono essere osservate e guardate con occhi ben diversi. Michel Foucault ha da tempo insegnato che una figurazione grafica è un discorso specifico, ovvero una costruzione a carattere socio-culturale, quindi non è neutrale rispetto al contesto della sua elaborazione, produzione e diffusione.³ Le classificazioni botaniche e quelle etnografiche non hanno mai costituito un'attività ingenua e priva di conseguenze sul piano anche politico.

La novità che caratterizza l'indagine storica negli ultimi anni è rappresentata dall'incontro su un terreno unico di queste differenti prospettive e di questi diversi interessi per cui certi temi non possono essere più ignorati dalla storiografia della scienza. Mi sia consentito richiamare, in maniera sommaria e schematica, qualche esempio al fine di segnalare l'apertura di nuovi campi d'indagine storiografica.

Nel 1997 Sachiko Kusakawa, che è studioso di Filippo Melantone, il principale collaboratore di Martin Lutero e il *praeceptor Germaniae*, ha pubblicato sul «Journal of the History of Ideas», ossia in una celebre rivista di storia delle idee filosofiche e di storia della cultura, un saggio sull'importanza che un naturalista del Cinquecento come Leonhart Fuchs attribuiva alle immagini.⁴ Il riferimento è ai *De historia stirpium commenta-*

² G. OLMI, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1992. *From Private to Public. Natural Collections and Museums*, a cura di M. Beretta, Sagamore Beach MA, Science History Publications, 2005.

³ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 17-30.

⁴ S. KUSUKAWA, *Leonhart Fuchs on the Importance of Pictures*, «Journal of the History of Ideas», LVII, 1997, pp. 403-427.

rii insignes del 1542 di Fuchs, e Kusukawa pone in relazione questi commentari sulla storia delle piante e le loro illustrazioni con la concezione melantoniana della dialettica. Illustrazione botanica, metodo di esposizione e precetti logici di Melantone vengono posti in una correlazione stretta. Per gli storici della Riforma protestante può destare qualche sorpresa apprendere che un filosofo, teologo, riformatore delle scuole e delle università della Germania protestante come Melantone ha svolto un ruolo significativo anche nel definire il metodo corretto di scrittura della storia della botanica e delle relative illustrazioni delle singole piante descritte.

Nel 2000 Richard Drayton ha pubblicato un volume dal titolo *Nature's Government. Science, Imperial Britain, and the 'Improvement' of the World*, nel quale ricostruisce il rapporto tra natura, indagine botanica e geografica e la costruzione dell'impero coloniale britannico. Drayton dimostra che la creazione di Kew Gardens a Londra, i viaggi naturalistici e la nascita ed espansione dell'impero coloniale britannico sono fenomeni strettamente collegati. Scienze naturali, viaggi, illustrazioni scientifiche, orti botanici, musei, in sintesi l'impresa scientifica si svolse nell'età moderna in piena sinergia con la costruzione di un impero coloniale e politico.⁵ Sir Joseph Banks (1743-1820), esploratore, viaggiatore, naturalista, sostenitore di Linneo, presidente della Royal Society di Londra tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, svolse un ruolo decisivo nel modellare i viaggi britannici di esplorazione, nel favorire lo sviluppo dei Kew Gardens a Londra e lo sviluppo economico dell'Inghilterra, nonché nell'invenzione di un continente come l'Australia, ossia nel vedere in questa nuova terra un luogo adatto a risolvere i problemi di sovraffollamento delle carceri inglesi. Banks è un caso esemplare di legame tra scienze naturali, economia e politica.⁶

Nel 2003 è uscito il volume IV di *The Cambridge History of Science*, dedicato alla *Eighteenth-Century Science* e curato da Roy Porter. Si tratta di un testo di quasi mille pagine, contenente trentasei contributi monografici che nell'insieme compongono un quadro di grande rilievo della cultura scientifica settecentesca. Vi si ritrovano temi e argomenti classici – le istituzioni scientifiche, le discipline e le loro classificazioni, scienza e potere, scienza e religione, gli strumenti scientifici – ma anche temi en-

⁵ R. DRAYTON, *Nature's Government. Science, Imperial Britain, and the 'Improvement' of the World*, New Haven and London, Yale University Press, 2000.

⁶ P. FARA, *Sex, Botany, Empire*, Cambridge, Icon Books, 2004. J. GASCOIGNE, *Joseph Banks and the English Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. R. HUGHES, *La riva fatale. L'epopea della fondazione dell'Australia*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 77-119.

trati di recente nel campo visivo dello storico: scienza e *gender*, cioè scienza e relazioni di genere, tradizioni non occidentali, significato della scienza nelle colonie e i rapporti tra scienza, impero e commercio, ossia l'inizio della globalizzazione. Uno spazio significativo è dedicato al rapporto tra arti figurative, scienze naturali e rappresentazione della natura, all'illustrazione scientifica, vale a dire alla questione del significato storico scientifico delle arti figurative e della pratica del disegno e della pittura di oggetti naturalistici.⁷

L'interesse di alcuni storici dell'arte e di – pochi – storici della scienza è divenuto un capitolo ineludibile della storia della scienza moderna. Mi pare importante ricordare che proprio grazie all'Accademia Virgiliana di Mantova nel 2000 Giuseppe Olmi, Lucia Tongiorgi Tomasi e Attilio Zanca hanno curato quel magnifico volume su *Natura-cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini* che è probabilmente il contributo storiografico più importante sul tema uscito negli ultimi anni.⁸

In tutti i campi le specializzazioni sono un elemento necessario, ma spesso rischiano di far trascurare gli incroci, le intersezioni, quelle zone di confine che rimangono ignorate a ragione della loro collocazione marginale, ma nelle quali si possono rinvenire novità, sorprese, e conoscenze.

Il volume che si presenta stasera, pur con una impostazione in parte diversa e programmaticamente con uno sguardo focalizzato su alcuni punti, si riallaccia idealmente a quello edito nel 2000 e ci dice della capacità dei convegni mantovani di favorire, sul tema della rappresentazione scientifica, la collaborazione fra studiosi che lavorano seguendo orientamenti metodologici e prospettive diverse: storici, storici del collezionismo, dell'arte, della scienza, della medicina possono utilmente interagire al fine di chiarire aspetti decisivi della rappresentazione e della comunicazione scientifica.

Questi incontri sono probabilmente anche il risultato di una nuova percezione della scienza e della sua storia: una storia culturale della scienza è un approccio innovativo che caratterizza la storiografia scientifica dell'ultimo decennio. Una pratica storica che adotta un'impostazione antropologica considera la scienza come una costruzione, un discorso assai spe-

⁷ *The Cambridge History of Science*, 4. *Eighteenth-Century Science*, a cura di R. Porter, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Cfr. anche *Science and the Visual Image in the Enlightenment*, a cura di W.R. Shea, Canton MA, Science History Publications, 2000, in particolare il saggio di Lucia Tongiorgi Tomasi (pp. 111-136) sull'illustrazione naturalistica Toscana.

⁸ *Natura-Cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, a cura di G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi, A. Zanca, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Mantova, 5-8 ottobre 1996, Firenze, Leo S. Olschki, 2000.

cifico che si colloca su un terreno nel quale è posta accanto e in relazione con altri discorsi. Scienza, filosofia, letteratura, arti sono domini specifici ma non separati, isolati, sono anzi interagenti secondo le più diverse direzioni e, insieme, compongono una determinata cultura. Non si tratta più di definire l'influenza, ad esempio, della scienza sulla letteratura o viceversa ma di comprendere che scienza, letteratura e arti (antiche, moderne, contemporanee) vivono, prosperano o muoiono sullo stesso terreno.⁹

‘La storia della civiltà umana è piena di ‘strani’ oggetti che si trovano nei luoghi più impensati e che necessitano di incontri di competenze diverse per potere essere compresi nei loro molteplici significati e valori. Il corpo è uno di questi strani oggetti: molto concreto ma anche molto complesso, naturale ma anche artificiale perché socialmente costruito, visibile ma anche largamente invisibile, centro di discorsi appartenenti ai domini disciplinari più diversi, fonte di metafore che spaziano dalla teologia (il corpo mistico) alla visione della società (il corpo politico).¹⁰

È sufficiente ricordare che la nudità d'un corpo umano è qualcosa di naturale, ma lo è in maniera paradossale perché è, allo stesso tempo, qualcosa d'innaturale che deve essere superata in una dimensione di civiltà, attraverso abiti che rappresentano la ‘verità sociale’. I termini *naked* e *nude*, per rifarsi al lessico inglese, non hanno etimologicamente niente a che fare con la sessualità, e tuttavia nudità e sesso vengono automaticamente associati. È chiaro che il tema del corpo, della ‘nudità’, dell'esperienza umana della nudità è rilevante al fine di comprendere i significati mutevoli assegnati al rapporto tra natura e civiltà, natura e cultura, ecc.¹¹

Le storie del corpo nelle loro problematiche e difficili relazioni con un concetto così complesso e sfuggente come quello di natura possono essere di una qualche utilità per definire le modalità che hanno organizzato la vita e le civiltà dell'uomo. Il ricorso al termine ‘natura’ è assai agevole per articolare discorsi, ideologie, paradigmi e per proporre precetti normativi che avrebbero il merito di essere fondati su leggi di natura, quindi oggettive, e non su credenze specifiche.¹² Agli occhi dello storico quella

⁹ F. ABBRI, *Contesti di alterità*, Cosenza, Brenner, 2002. ID., *Concetti e contesti di discorso: storia intellettuale e storia culturale della filosofia e della scienza*, in *Storia della scienza, storia della filosofia: interferenze*, a cura di G. Canziani, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 185-196.

¹⁰ *Fragments for a History of the Human Body*, a cura di M. Feher, R. Naddaff, N. Tazi, New York, Zone, 1989.

¹¹ Cfr. R. BARCAN, *Nudity. A Cultural Anatomy*, Oxford-New York, Berg, 2004.

¹² F. ABBRI, *Contesti di alterità* cit., pp. 38-53. ID., *Legge naturale e etica applicata* (in corso di stampa, nei «Lavori in corso» del Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici di Arezzo).

natura nelle sue molteplici relazioni, e in particolare nelle relazioni con la corporeità umana, sembra avere fondamenti deboli, ossia è un risultato intriso di storia. La natura è una costruzione storica e la scienza è un discorso, assai potente, significativo e utile, che ha prodotto nelle varie civiltà e nei vari periodi immagini differenti del mondo che ci circonda.

SCORRENDO L'INDICE DEL VOLUME

Ogni saggio di *La natura e il corpo* meriterebbe una considerazione ravvicinata ma per ovvie ragioni di tempo e di competenze dovrò fornire solo sommarie indicazioni che vogliono essere poco più che uno scorrere l'indice del volume stesso.

Dopo la presentazione dei due curatori che è un doveroso omaggio e ricordo di Attilio Zanca, il volume si apre con un saggio di Giuseppe Pagnano dal titolo *Ma l'uomo è al centro?* che è una impegnativa riflessione di carattere antropologico sul rapporto uomo – mondo che affronta, in prospettiva scientifica contemporanea, l'eterno problema della collocazione dell'uomo nel mondo.

La figura n. 1 del volume presenta due fotografie a colori dell'interno del santuario di Santa Maria delle Grazie a Curtatone, e offre un'immagine del coccodrillo che è collocato all'interno della chiesa. Il saggio di Carlo Prandi, *Attilio Zanca e il coccodrillo*, ci ricorda quanta attenzione Zanca abbia dedicato, da storico della medicina, a questo santuario e alla presenza così inquietante di questo reperto zoologico. Le chiese sono piene di simboli, quelle cattoliche romane lo sono in modo particolare e il lavoro di Zanca su Santa Maria delle Grazie, richiamato da Prandi, ha avuto il merito di farci osservare un edificio sacro come fonte di conoscenza che è allo stesso tempo filosofica, scientifica e che rinvia a una forte simbolica religiosa.

Il saggio di Lucia Tongiorgi Tomasi e di Paolo Tongiorgi dal titolo *Natura, verbum, signum* ha un sottotitolo – *Brevi note su imprese e storia naturale* – in tonalità musicale minore in quanto intende presentare solo delle brevi note sul rapporto tra imprese e storia naturale, argomento all'apparenza marginale ma che in realtà dischiude lo sguardo a un mondo di rappresentazioni e di illustrazioni naturalistiche d'inegabile rilievo storico. Gli emblemi, i simboli di argomento naturalistico, con raffigurazioni di piante e animali, possono fornire non poche conoscenze storiche sullo stato del disegno e della conoscenza della natura.

Il contributo di José Pardo-Tomás, *Tra «Oppinioni» e «Dispareri»*: *la flora americana nell'erbario di Pier'Antonio Michiel (1510-1576)*, riguarda l'opera del naturalista veneto Pier'Antonio Michiel, attivo sino

agli anni Settanta del Cinquecento e la presenza della flora americana nel suo erbario. Questo lavoro si collega a quello di Peter Mason, *Il contributo dei Libri Picturati A. 32-38 alla comprensione dell'iconografia del Brasile olandese nei dipinti di Albert Eckhout e di Frans Post*, che studia la iconografia naturalistica brasiliana (paesaggi, animali, piante) nell'opera di Albert Eckhout e Frans Post, due pittori olandesi del Seicento, ossia del secolo d'oro (*Gouden Eeuw*) dei Paesi Bassi e della cultura neerlandese. Questi due lavori rappresentano due capitoli nella storia della costruzione naturalistica europea del Mondo Nuovo, delle Americhe, ma riaffermano anche la centralità del tema della rappresentazione e della comunicazione scientifica. Spesso non si pone mente al fatto che le discussioni europee sul Nuovo Mondo avvennero tra intellettuali che non avevano messo mai piede in quelle terre e che si basavano su resoconti altrui. La scoperta di nuovi oggetti nel cielo e di nuovi paesaggi, esseri viventi, piante, oggetti minerali nei mondi nuovi e nelle antiche civiltà dell'Oriente da parte dei viaggiatori europei impose un'alleanza nuova tra naturalisti, filosofi e artisti. Nei viaggi di esplorazione del Seicento e del Settecento naturalisti e disegnatori divennero ospiti fissi a bordo delle navi.¹³ Le illustrazioni che sono il necessario corredo iconografico del saggio di Mason ci consentono di vedere il Brasile con gli occhi di un passato che è reso di nuovo presente grazie alla ricostruzione storica.

Il saggio di Giuseppe Olmi, dal titolo *Botanica in originali: Jacob Corinaldi, Tommaso Luigi Berta e i loro esperimenti di impressione 'al naturale'*, affronta l'affascinante problema della riproduzione di piante al naturale: la comunicazione non verbale della scoperta di nuove piante impose un'alleanza tra naturalisti e artisti, l'invenzione di tecniche e la sperimentazione nell'ambito della riproduzione. Olmi narra un capitolo affascinante di questa sperimentazione del primo Ottocento italiano.

Il saggio di Claudia Pancino, *Come eravamo. La rappresentazione del feto nell'iconografia anatomica d'età moderna*, è dedicato alla storia dell'iconografia anatomica moderna e si sofferma sul tema specifico della rappresentazione del feto: la sua conclusione, pienamente condivisibile, è che i progressi scientifici nella rappresentazione del corpo femminile dai codici alla ceroplastica tardo settecentesca mantennero inalterate l'ideologia della donna e del suo corpo, ovvero l'essere pensata per procreare.

L'ampio e affascinante saggio di Renato G. Mazzolini sulla storia

¹³ Cfr. F. ABBRI, *Intersecting Worlds: Northern Contexts, Tuscan Culture, and Exotic Islands*, in *The Routes of Learning. Italy and Europe in the Modern Age*, a cura, F. Abbri, M. Segala, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 85-100.

dell'albinismo dal 1609 al 1812, *Albinos, Leucoæthiopes, Dondos, Kakerlakken: sulla storia dell'albinismo dal 1609 al 1812*, costituisce un capitolo della storia medica delle razze nell'Europa moderna che Mazzolini scrive e che si trova anticipata in alcuni saggi pubblicati in altre sedi. Sulla questione della costruzione europea del nero africano Mazzolini ha fornito contributi illuminanti, secondo una prospettiva di storia della medicina.¹⁴ I quadri, i ritratti, la stampa rinvenuti da Mazzolini in Germania, Polonia, Svezia e a Firenze e riprodotti come elemento essenziale del suo saggio, spiegano finalmente il significato di alcune controversie tra naturalisti del Settecento, individuandone gli 'oggetti' storici, e ci dicono molto sull'importanza della trasmissione figurativa della conoscenza. Testo, relazione scientifica, immagine, quadro, letteratura (Mazzolini prende le mosse da *Le etiopiche*, il romanzo greco di Eliodoro) sperimentazione concorrono a definire la storia di un fenomeno specifico legato alle vicende della medicina e dell'antropologia.

Il volume si chiude con il saggio *Medicina e matematica: due mondi apparentemente lontani* di Anna Brusamolín Mantovani sul rapporto tra medicina e matematica che sono due mondi lontani solo all'apparenza.

Naturalmente nel volume non manca la bibliografia di Attilio Zanca divisa nelle due sezioni (Scienza e Storia) che sono stati oggetto della ricerca dello studioso mantovano.

UNA BREVE CONCLUSIONE

Nella loro *Introduzione* Giuseppe Olmi e Giuseppe Papagno ricordano che Attilio Zanca aveva pensato e progettato una ricerca pluriennale dedicata a *Il corpo* come centro di storie, soggetto di metafore e oggetto di rappresentazione. Questa ricerca si è interrotta con la morte del professor Zanca ma alcuni contributi presenti in questo volume sono legati alle storie del corpo. Il volume in sé ci racconta come la pratica della storia continui a costituire un modo irrinunciabile per afferrare i significati di canoni fondamentali della contemporaneità.

¹⁴ R.G. MAZZOLINI, *Kiel 1675: la dissezione pubblica di una donna africana*, in *Per una storia critica della scienza*, a cura di M. Beretta, F. Mondella, M.T. Monti, Milano, Cisalpino, 1996, pp. 371-393. ID., *La maledizione di Canaan (Genesi, 9, 20-27) e gli Africani sub-sahariani nella letteratura scientifica e teologica (1646-1733)*, in *Scienze e sacra scrittura nel XVII secolo*, a cura di M. Mamiani, Napoli, Vivarium, 2001, pp. 247-278.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE IN CAMBIO O DONO NELL'ANNO 2006

- R. Signorini. *La chiesa di Santo Spirito in Mantova*, Mantova, Sometti, 2003.
- I. Nievo. *Emanuele*. Mantova, Arcari, 1991.
- S.G. Bougerol. *Introduzione a San Bonaventura*, Vicenza, LIEF, 1988.
- E. Via. A. Lepschy. *Scienza e tecnica del restauro della basilica di San Marco*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 1999.
- S. Mantovani. "Ad honore del signore vostro patre et satisfactione nostra", Modena-Ferrara, Deputazione di Storia Patria, 2005.
- *Studi storici bertinoresi*, Bologna, Deputazione di Storia Patria, 2004.
- *Atlas corologic de la flora vascular dels països catalans*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2004.
- *Documents de la secció filologica*, IV, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2004.
- *El catala de l'alguer: un model d'ambit restringit*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2004.
- F. Cipriani. *Lodovico Mortara nel centenario del giuramento in cassazione*, estr. da «Rivista di diritto processuale», a. 59, s. II, I, 2004.
- G. Pinotti. *Virgilio e la caduta di Occidente*, Firenze, Gazebo, 2003.
- *Corpus Chartarum Italiae ad Rem Typographicam*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2004.
- M. Calzolari. *La biblioteca dei Pico*, Modena, Quaderni della Bassa Modenese, 2005.
- M. Borsotti. *Rosso: Fuoco, sangue e passione. Progetti di allestimento per il Museo Storico Nazionale dei Vigili del Fuoco di Mantova e del Museo Internazionale della Croce Rossa di Castiglione delle Stiviere*. Milano. Libreria Clup, 2005.
- *Dal Mincio al Po. Canti tradizionali della pianura mantovana*, Bergamo, Carrara, 1975.
- Academia Romana. *Discoursuri de receptie (1868-1872)*, I-VIII (1868-1995), Bucarest, Academia Romana, 2005.
- F. Tiradritti. *Le collezioni di scarabei siro-palestinesi delle Civiche raccolte archeologiche di Milano*. Milano. Mascher, 2002.
- G. Motta. *Il museo nel vicus*, Gruppo Archeologico Ostigliese, 2003.
- F. Petrarca. *Prose*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.
- F. Petrarca. *Rime Trionfi e poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.
- A. Muggia. *Impronte nella sabbia*, Firenze, All'insegna del Giglio, 2004.
- *Progetto Sciamano 2004*, a cura di C. Contin, Pordenone, Provincia di Pordenone, 2004.
- *Un'occasione di dibattito sulle iniziative per il teatro della differenza*, Pordenone, Provincia di Pordenone, 2005.
- *Tra passato e futuro: le biblioteche pubbliche statali dall'unità d'Italia al 2000*, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione generale per i beni librari e gli istituti culturali, a cura di F. Sicilia, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2004.
- A. Morlino, *L'avvocatura lucana tra consigli di disciplina e Ordine Avvocati*, Potenza, Leukanicà, 2005.
- Osservatorio Regionale per l'integrazione e la multiethnicità, *Rapporto 2004. Gli immigrati in Lombardia*, Milano, ISMU, 2005.
- Osservatorio Regionale per l'integrazione e la multiethnicità, *L'immigrazione straniera in Lombardia*, Milano, ISMU, 2005.
- Osservatorio Regionale per l'integrazione e la multiethnicità, *Annuario statistico dell'immigrazione straniera. Anno 2003*, Milano, ISMU, 2005.
- Osservatorio Regionale per l'integrazione e la multiethnicità, *Quinto rapporto sull'immigrazione straniera nella provincia di Mantova*, Milano, ISMU, 2005.
- Fondazione BAM, *Relazione e bilancio 2003*, Mantova, 2005.
- Fondazione BAM, *Indagine sul pubblico dei musei lombardi*, Mantova, 2005.
- M. Calzolari, *Le ricerche archeologiche sermidesi di Gaetano Mantovani*, Sermede La Cabbalà, 2003.
- ITC. Centro per le scienze religiose, *2000-2005 Cinque anni di Newsletter*, Trento, 2005.
- *Storia di Mantova*. 1. *L'eredità gonzaghesca, secoli 12.-18*, a cura di M.A. Romani, Mantova, Tre Lune, 2005.
- *Una Spina nel piatto. Comacchio 2005*, testi a cura di F. Berù et al., Ravenna, Banca Popolare di Ravenna, 2005.
- Heritage Interpretation Centres, *The Hiciria Handbook*, Barcelona, 2005.

- *La biblioteca comunale S. Agostino. Interventi per la salvaguardia e la conservazione del patrimonio*, Palermo, Regione Siciliana, 2003.
- E. Colle, F. Mazzocca, *Il trionfo dell'ornato*, Milano, Silvana, 2005.
- *La sapienza, il lavoro, la vita. Gli strumenti agricoli nel processo produttivo delle derrate alimentari: dall'aratro al trion*, Mantova, Biblioteca della Pro Loco Teofilo Folengo-Comune di San Benedetto Po, 2005.
- M. Jodice, E. Turri, et alii, *Gli iconemi: storia e memoria del paesaggio*, Milano, Electa, 2005.
- M. Alberghina, *L'Accademia Gioenia*, Palermo, Maimone, 2005.
- B. Bertotti, *La teoria della relatività generale a confronto con l'esperienza*, Bologna, Composità, 1989.
- A. Travaglini et alii, *La moneta scrive la storia della città: Egnazia*, Lecce, Museo Provinciale "Sigismondo Castromediano", 2004.
- A. Tenenti, *L.B. Alberti e le statue degli dei*, Varsavia, Institut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1998.
- M. Capaccioli, A. Garzya, F. Tessitore, *I mercoledì delle Accademia Napoletane*, Napoli, Giannini, 2004.
- S. Gracilotti, *Il petrarchista dalmata Paolo Paladini e il suo canzoniere*, Roma, Società Dalmata, 2005.
- M. Bacigalupo, *Genova per noi*, Genova, Accademia Ligure, 2004.
- *Accademia della Crusca: la storia, le attività, l'organizzazione*, Firenze, 2004.
- C. Callegari, *Gli affanni del collezionista*, Padova, Il Poligrafo, 2005.
- W. Bergmann, *Antisemitismo vecchio e nuovo*, Mantova, Mantova Ebraica, 2005.
- *Laboratorio di scrittura*, a cura di E. Serra, Trieste, Liceo Galilei, 2005.
- *Per Antonio Ivan Pini*, Bologna, Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, 2005.
- L. Giovetti et alii, *Scrivar e lesar in dialet. Guida pratica di ortografia e grammatica del dialetto mantovano*, Mantova, Sometti, 2005.
- Accademia dei Concordi di Rovigo, *Statuto*, Rovigo, Accademia dei Concordi, 2005.
- G.F. Viviani, G. Volpato, *Bibliografia veronese*, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, 2004.
- *La sapienza, il lavoro e la vita. Gli strumenti agricoli nel processo produttivo delle derrate alimentari*, San Benedetto Po, Pro Loco Teofilo Folengo, 2005.
- L. Pescasio, *Enciclopedia delle curiosità mantovane*, Mantova, Vidiemme, 2005.
- I. Apolloni, *Il golfino celeste a maglie larghe*, Trapani, Coppola, 2005.
- G. Bergamini, G. Ellero, *Studi Friulani*, Udine, Deputazione di Storia Patria, 2005.
- S. Andrés, *Cartas familiares (Viaje de Italia)*, I-II, Madrid, Verbum, 2005.
- I. Apolloni, *Singlossie*, Palermo, Novecento, 2005.
- R. Signorini, *A casa di Andrea Mantegna*, Milano, Silvana, 2006.
- *Il Mortorio nel convento di Sant'Antonio in Polesine di Ferrara: storia e restauro*, a cura dei Musei Civici d'Arte Antica, Ferrara, Comune di Ferrara, 2004.
- *Il monumento di Paolo V per la fortezza di Ferrara*, Ferrara, Comune di Ferrara, 2006.
- Bonelli Arte Contemporanea, *Federico Lombardo*, Mantova, Publi Paolini, 2006.
- L. Spallanzani, *Opere edite direttamente dall'Autore*, Modena, Mucchi, 2006.
- G. Leghissa, *Il gioco dell'identità*, Milano, Mimesis, 2006.
- A. Castaldini, G. Cattaneo, *Cesare Castiglioni*, Perugia, Ares, 2005.
- *Civiche memorie. Il museo Riminaldi. Guida*, Ferrara, Musei Civici di Arte Antica, 2006.
- M. Vezzà-Bass, *Trieste. Raccolte dei Civici Musei di Storia ed Arte e rilievi*, Roma, Quasar, 2003.
- L. Lonardo, *Duecento grammi di pane al giorno*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- S. Ciroidi, *Giaches de Wert*, Reggio Emilia, N. Futurgraf, 2004.
- P. Pinelli, *Italians and Germans*, Trento, Logoprint, 2004.
- A. Dal Prato, *Dal Prato incisore*, Volta Mantovana, GUM, 2005.
- G. Bonelli, *Di Provenza il mar, il suol*, Trieste, Università degli Studi, 2005.
- A. Faccini, *Due donazioni alla Biblioteca di Castelvechio*, Verona, Labora, 2005.
- Regione Lombardia, *Mostre in Lombardia*, Varese, Fiera Milano, 2005.
- F. Aporti, *Memorie storiche riguardanti San Martino dall'Argine*, Mantova, Arcari, 2004.
- A. Colleoni, *Petroglyphs of Javichlant (Mongolia)*, Trieste, EUT, 2005.
- B. Cavallaro, D. Furgeri, M. Rebuzzi, *Corte Brolazzo*, Goito, Amministrazione Comunale, 2006.
- T. Folengo, *La vera storia di Guidone da Montalbano e Baldovino di Francia*, Padova, Gordini, 2006.
- A. Traina, *Il latino del Pascoli*, Bologna, Patron, 2006³.

- P. Artoni, *Sandro Negri. Frammenti*, Mantova, 2006.
- G.P. Minardi, *Trentatrè variazioni sopra un tema*, Mantova, 2006.
- G. Benevelli, G. Marchese, S. Alberti, V. Balena, *Quattro scultori due generazioni*, Mantova, 2006.
- E. Gravagnuolo, *That's all Folks!*, Mantova, Publi Paolini, 2006.
- M. Bergamasco, *Il portale eterico*, Mantova, Publi Paolini, 2006.
- G. Berti, F. Della Peruta, *La nascita della nazione. La carboneria*, Rovigo, Minelliana, 2004.
- M. Bertaiola, C. Bombarda, *La fondazione della comunità mantovana*, Mantova, Sometti, 2006.
- S. Settis, *Sopravvivenza dell'antichità*, Padova, Imprimatur, 2006.
- G. Papagno, *I Portoghesi d'oro*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006.
- F. Finotti, *Retorica della diffrazione*, Firenze, Leo S. Olschki, 2004.
- O. Fabris, *Le Doctrinae Cosinandi di Merlin Cocai*, Vicenza, Associazione Amici di Merlin Cocai, 2006.
- L. Lockwood, *A ferrarese Chansonnier*, Lucca, LIM, 2002.
- *Il codice A.M.5.24. (Moda) ΑΥΧΧΑ*, Lucca, LIM,
- J. Nàdas, A. Ziino, *The Lucca Codex*, Lucca, LIM, 1990.
- D. Ferrari, *Mantova nel Settecento*, Winkler, Bachum, 2005.
- C. Prandi, *Lucien Lévy-Bruhl*, Parma, Unicopli, 2006.
- C. Monteverdi, *L'Orfeo*, ed. critica a cura di C. Gallico, Eulenburg, Mainz, 2004.
- E. Del Cavaliere, *Rappresentazione di anima, et di corpo*, Modena, Forni, 2000.
- G. Caccini, *L'Euridice*, Modena, Forni, 2002.
- J. Peri, *Le musiche sopra l'Euridice*, Modena, Forni, 1995.
- R. Signorini, *Cristiano I in Italia*, Mantova, Citem, 1976.
- BAM, *Bilancio Socio-Ambientale*, Mantova, BAM, 2006.
- G. Terenna, F. Vannozi, *La collezione degli strumenti di fisiologia*, Siena, Nuova Immagine, 2006.
- I. Apolloni, *New York. Allucinogeni e merletti*, Lecce, Manni, 2004.
- I. Apolloni, *Favole per adulti*, Palermo, Intergruppo, 1981.
- P. Cappello, *Assetto di volo*, Milano, Crocetti, 2006.
- P. Pinelli, *Pensaci oh neurologo e parlane*, Milano, Lampi di stampa, 2006.
- *Mantova dopo la grande trasformazione*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- C. Gallico, *Poesia seconda*, Firenze, Gazebo, 2005.
- G. Andrisani, *Il Secolo*, Marcianise, La Diana 2004.
- G. Andrisani, *Il Diavolo*, Marcianise, La Diana, 2005.
- G. Andrisani, *Contributi per la storia di Marcianise*, Caserta, Saggi storici casertani, 2006.
- A. Cervone, *I cittadini onorari di Gaeta*, Gaeta, Gazzetta di Gaeta, 1983.
- F. M. Apollonj Ghetti, *Monumenti del Lazio. Sud*, Caserta, Russo, 1982.
- *Progetto Sciamano 2005*, Pordenone, Provincia di Pordenone, 2006.
- E. Castelli, *Le corporazioni artigiane a Mantova attraverso i documenti*, Mantova, Flli Castelli, 2006.
- *Il Centro Carlo Scarpa a Treviso*, Treviso, Centro Carlo Scarpa, 2006.
- Comune di Verona, *Cultura e città*, Verona, Cierre, 2006.
- A. Di Lieto *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*, Verona, Marsilio, 2006.
- C. Dickens, *Mantova e Palazzo Te. La polveriera*, Mantova, Il Cartiglio, 2006.
- V. Cunja Rossi, *I Gesuiti Trieste e gli Asburgo nel Seicento*, Trieste, Società di Minerva, 2005.
- M. Zanca, *Dal Mincio al Piave. Pozzolo 1800*, Mantova, Sometti, 2005.
- A. Liberati et alii, *Caldiero 1805*, Verona, 2004.
- E. Santi, M. Zanca, *Dal Museo locale all'itinerario storico*, Arcole, Comune di Arcole, 2004.
- Fondazione BAM, *Relazione e bilancio 2005*, Mantova, Eurograf, 2006.
- A. Petrini, *Teatro totale*, Suzzara, Bottazzi, 2005.
- A. Cappi, *Arnia*, Suzzara, Bottazzi, 2005.
- Fondazione Balzan, *Premi Balzan 2005*, Milano, Scheiwiller, 2006.
- G.B. Vassallo, *Annali che contengono diversi avvenimenti in Casale Monferrato*, Mantova, Arcari, 2004.
- P. Castellini, M. Rossi, *La chiesa di Santa Maria Annunciata a Bienno*, Bienno, Comune di Bienno, 2005.
- Accademia di Belle Arti di Brera, *Salon I 2006. Giovani Artisti dell'Accademia di Belle Arti di Brera*, Milano, Museo della Permanente, 2006.
- A. Savignano, *Etica dell'ambiente*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- C. Desinan, *Formazione e Comunicazione*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- G. Tassoni, *Il gioco della signora*, Mantova, Tre Lune, 2005.

- A. Castaldini, *Il segno del giusto*, Correggio, Diabasis, 2001.
- A. Castaldini, *Il sacrificio e l'attesa*, Perugia, Ares, 2005.
- A. Castaldini, *Ottorino Murari*, Verona, Fiorini, 2005.
- G. Busi, *The Great Parchment*, Torino, Aragno, 2004.
- G. Busi, *The Book of Bahir*, Torino, Aragno, 2005.
- C. Stiegemann, M. Wemhoff, *Canossa 1077*, Band I, *Essays*, Monaco, Hirmer, 2006.
- C. Stiegemann, M. Wemhoff, *Canossa 1077*, Band II, *Katalog*, Monaco, Hirmer, 2006.
- A. Moresco, A. Sanna, *Don Chisiotte e la risoluta volontà del sogno*, Mantova, Tre Lune, 2005.
- A. Schwarz, *Renzo Margonari, alchimie dell'inconscio*, Mantova, Casa del Mantegna, 2003.
- A. Brandadell, *La moralità de la politica linguistica*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2005.
- *San Michele Arcangelo*, Mantova, Questura di Mantova, 2006.
- R. Guerra, *In optima via. Dal lontano medioevo un antico manoscritto dall'Abbazia di Santa Maria di Sesto*, Venezia, 2004.
- R. Guerra, *Liquentia. Un fiume nella X Regio augustea Venetia et Histria*, Venezia, 2006.
- R. Guerra, *Il fiume Livenza*, Venezia, 2006.
- *Il fiume Livenza. contributo alla salvaguardia del territorio*, a cura di R. Guerra, L. Mattazzi, M. Uvai, Venezia, 2003.
- M. Monaldi, *Hegel e la storia*, Napoli, Arte tip., 2000.
- L. Czerwinsky Domenis, B. Grassilli, *Nuovi contesti della formazione*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- E. Fugali, *Anima movimento*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- I. Kant, *Logica di Vienna*, Milano, Franco Angeli, 2000.
- I. Apolloni, *Racconti patafisici e pantagruelici*, Lecce, Piero Manni, 2000.
- I. Apolloni, *Dalla parte del mare*, Lecce, Piero Manni, 2001.
- I. Apolloni, *L'amour ne passe pas*, Palermo, Coppola, 2006.
- I. Apolloni, *Marrakech*, Lecce, Piero Manni, 2006.
- I. Apolloni, *Gilberte*, Palermo, Novecento, 1994.
- I. Apolloni, *Roma 1956*, Palermo, Flacconio, 1988.
- I. Apolloni, *Capellino*, Lecce, Interguppo, 1991.
- G. Sartori, *Sabbioneta Illustrissima. La memoria ritrovata*, Sabbioneta, Comune di Sabbioneta, 2005.
- L. Tomaz, *Architettura Adriatica*, Venezia, Think ADV, 2006.
- M. Mori, *Codex. Poema concreto in (K+7) canti*, Mantova, Grassi, 2006.
- Belleli, *Una fabbrica tra storia e memoria*, Mantova, FIOM-CGIL, 2006.
- P. Artoni, A. Gandini, *V Biennale d'arte Postumia giovani 2006*, Gazoldo, MAMU, 2006.
- A.M. Salvadè, *Imitar gli antichi. Appunti sul Castiglione*, Milano, Unicopli, 2006.
- C. Viola, *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto*, Gelatina, Congedo, 2006.
- J.G. Perich, *E Poblament Vegetal dels aiguamolls de l'Empordà*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2006.
- R. Unfer Lukos, *Lettere di Elisabetta Camner (1751-1796)*, Padova, Think ADV, 2006.
- R. Mangialupi, *Il cattivo zelo*, Vicenza, Fincati, 2006.
- Virgilio Marone P., *Eneide*, Milano, San Paolo, 1998.
- M. Vegio, *Eneide. Supplementum*, Milano, San Paolo, 1997.
- G. Benelli, G. Tonini, *Studi in ricordo di Carmen Sanchez Montero*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 2006.
- S. Marinelli, P. Marini, *Mantegna e l'antica Verona, 1450-1500*, Venezia, Marsilio, 2006.

Tesi di Laurea

- A. Pignatta, *L'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova e i suoi libri*, Verona, Università degli Studi di Verona, relatore prof. G. Volpato, 2006.

RECENSIONI

Gli iconemi: storia e memoria del paesaggio, fotografie di Mimmo Jodice, testi di Eugenio Turri, Barbara Capozzi, Walter Guadagnini, Giorgio Gabriele Negri, Emilio Tadini, Milano, Electa, 2001 («Osserva.Te.R.»).

Gli iconemi, termine coniato da Eugenio Turri, sono come egli stesso qui chiarisce, particolari episodi emergenti da un paesaggio, «unità elementari della percezione che poi, sommate con le altre in combinazione, formano l'immagine complessiva del paese: il paesaggio come sintesi, sommatoria e combinazione razionale di tanti elementi, di tanti iconemi». Questo volume, sesto di una serie che la Direzione Regionale per l'Agricoltura e l'Unione Lombarda delle Bonifiche vanno producendo con particolare attenzione ai paesaggi della pianura lombarda, offre un sontuoso album di fotografie, scattate da un esperto professionista come Mimmo Jodice, con l'intento di comporre un inventario degli iconemi, appunto, che caratterizzano i paesaggi di Lombardia. Sono immagini non solo belle, ma ben coerenti rispetto al tema proposto e capaci di suggestive sintesi, talora dense come un saggio scritto. Le accompagnano puntuali schede informative redatte da Barbara Capozzi. Meritevole di lettura attenta e di utili approfondimenti, per amministratori e progettisti, è il saggio introduttivo nel quale Turri, come sempre elegante e ispirato, compone una classifica degli iconemi lombardi: da quelli fluviali agli agresti, da quelli urbani ai più storicamente significativi, castelli, borghi, residenze signorili. Completano la pubblicazione, brevemente introdotta dal promotore della collana Giorgio Gabriele Negri, un profilo dello stesso Jodice, tracciato da Walter Guadagnini, e le riflessioni di Emilio Tadini su natura, opere dell'uomo, occhio del fotografo. [E.C.]

FONDAZIONE CENSIS, *Mantova dopo la grande trasformazione. Rapporto sull'identità locale e le prospettive di sviluppo della realtà mantovana*, Milano, Franco Angeli, 2006.

È la sintesi di un'ampia ricerca promossa dalla Camera di Commercio di Mantova, che dopo una frettolosa presentazione pubblica non pare avere richiamato l'attenzione, che pur meriterebbe, da parte dell'opinione locale. Per l'occasione che offre di specchiarsi nella realtà statistica del recente passato, per la messa a fuoco di alcune «criticità» che si frappongono a ulteriori avanzamenti in campo economico e per il tentativo di definire alcune concrete «opportunità» da cogliere in un prossimo futuro. Senza travisare la sostanza territoriale, storica e morale che ha

consentito quel processo di trasformazione intensa, frutto di una crescita soprattutto endogena e spontanea, vissuto nell'ultimo mezzo secolo. Il *Rapporto* si articola in tre parti: una prima nella quale si descrivono lo scenario socio-economico provinciale e le linee della transizione avvenuta; una seconda che raccoglie valutazioni e previsioni di «testimoni privilegiati», scelti fra i gruppi dirigenti locali; una terza nella quale si trovano esposti i risultati di una vasta indagine su «identità, valori e attese dei cittadini mantovani», svolta su un campione di circa mille intervistati nella primavera del 2005. Sono forse queste le pagine di maggiore interesse per il lettore non specialista. Vi emerge un ancor diffuso radicamento, nella popolazione mantovana, dei valori tradizionali di attaccamento al lavoro, di consapevolezza del passato storico e della sua importanza, di affezione per il territorio, di fiducia nella tenuta del modello di economia raggiunto. Con maggiori aperture all'eventualità di nuove vocazioni produttive nell'area provinciale, rispetto al capoluogo, che si conferma nel complesso il meno dinamico. Mentre rimane generalizzata una scarsa fiducia nelle capacità della classe politica locale di concorrere a determinare, con proprie scelte, lo sviluppo economico dell'area. [E.C.]

BRUNO CAVALLARO, DIEGO FURGERI, MARCO REBUZZI, *Corte Brolazzo*, Goito, Amministrazione Comunale, 2006.

Il Brolazzo è una delle corti storiche che contrassegnano il territorio di Goito e ne rappresentano meglio i caratteri, che poi sono i medesimi e più peculiari della millenaria civiltà rurale, fiorita intorno al corso del Mincio con i connotati inconfondibili che conosciamo. La corte Brolo, poi Brolazzo, affacciata sul terrazzo in sinistra del fiume, tra le Bertone e Maglio, conserva le tracce dei più incisivi interventi antropici: dai prosciugamenti alle bonifiche agrarie, con irrigazioni, prati stabili e risaie, agli allevamenti transumanti e stanziali e all'avvio di una più complessa economia fondata sulle infrastrutture (il Naviglio di Goito) e le prime attività industriali. Fino alla violenza delle estrazioni di cava, delle quali peraltro qui non si dice. La storia del Brolazzo, come affermano i coautori, è quella di un articolato rapporto con l'acqua (da funzione di difesa a risorsa produttiva, a mezzo di trasporto), ma anche di complesse vicende legate alle strategie del potere locale. Specie su quest'ultimo aspetto viene offerta un'ampia documentazione, che illumina una complicata evoluzione «circolare» da borgo rurale a sede politica, poi di nuovo centro abitato e infine corte agricola. Sempre sotto il controllo più o meno diretto dei dominanti, in specie della stessa casa Gonzaga, che al Brolazzo attribuì ripetutamente «il ruolo di ricompensa concessa agli uomini più fidati e stimati» dell'amministrazione cortigiana. Gli storici dell'agricoltura trove-

ranno una ricca e ordinata appendice documentaria, prodiga di inventari dei beni civili e rurali presenti nella corte tra XVI e XVIII secolo. [E.C.]

La biblioteca dei Pico nel palazzo ducale di Mirandola. Il catalogo del 1723, a cura di Giorgio Montecchi, Mirandola, 2006.

Il titolo non riflette fedelmente il contenuto del volume, che raccoglie i contributi di dieci autori, espressione di quel sodalizio molto attivo nello studio della storia della Bassa modenese e che spesso fa incursioni anche nell'Oltrepò mantovano con esiti assai pregevoli e di cui presto o tardi bisognerà parlare.

L'*input* è fornito dalla ricerca di Mauro Calzolari sulla dispersione della biblioteca dei signori della Mirandola (pp. 17-35), che fu trasferita nel Palazzo Ducale di Mantova e ora l'Autore ha in parte rintracciato nella Biblioteca Teresiana, sulla base del catalogo compilato nel 1723, di cui Montecchi, ne *I libri dei Pico della Mirandola nel Palazzo ducale di Mantova* (pp. 35-62), fornisce un'esauriente analisi, che dimostra la ricchezza dell'ambiente culturale dei signori del luogo, indagato anche da U. Casari, *La cultura alla corte del duca Alessandro II Pico* (pp. 63-71) e da B. Carboni, *Alcune letture "proibite" di Federico II Pico* (pp. 73-79).

Raffaella Perini, conservatrice dei manoscritti della Teresiana, con il nutrito saggio *I codici della Biblioteca comunale di Mantova appartenuti ai Pico della Mirandola* (pp. 81-99), sposta la ricerca sul piano tecnico con puntuale descrizione codicologica impreziosita da una cinquantina di tavole: seguono i saggi di F. Macchi (pp. 107-131) e G.L. Tusini (132-142) per le legature e gli stemmi dei Pico; in appendice Alberto Calciolari trascrive il già citato catalogo, base di tutta la ricerca (pp. 147-207).

Il volume dimostra ancora una volta l'importanza dei fondi della Teresiana e mentre l'Amministrazione comunale si appresta a dare il via al restauro degli ambienti, viene spontaneo richiamare l'attenzione sulla necessità di promuovere uno studio sistematico e scientifico dei fondi bibliografici, in modo da valorizzare il suo grande patrimonio. [M.V.]

CORPO ACCADEMICO

CARICHE ACCADEMICHE

CONSIGLIO DI PRESIDENZA per il triennio 2006-2009

Presidente	prof. Giorgio Bernardi Perini
Vicepresidente	ing. prof. Livio Volpi Ghirardini
Segretario Generale	prof. Rodolfo Signorini
Consigliere	dott.ssa Anna Maria Tamassia
..	avv. Piero Gualtierotti
..	prof. Eugenio Camerlenghi
..	prof. Mario Artioli
..	prof. Roberto Navarrini
..	prof.ssa Anna Brusamolín Mantovani
Bibliotecario	prof. Mauro Lasagna
Tesoriere	dott.ssa Anna Maria Tamassia
Tesoriere dall'08/07/2006	prof. Walter Mantovani

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI per il triennio 2004-2006

Presidente	prof. Marzio Achille Romani
Revisore	mons. Roberto Brunelli
Revisore Rappresentante del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali	dott.ssa Anna Aubert

CONSIGLI DI CLASSE

Classe di Lettere e Arti

Presidente	dott.ssa Anna Maria Tamassia
Vicepresidente	prof. Serafino Schiatti
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	prof. Mario Vaini
Secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	prof. Roberto Navarrini

Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali

Presidente	prof. Eugenio Camerlenghi
Vicepresidente	prof. Giorgio Zamboni
Segretario	prof. Walter Mantovani
Segretario dall'08/07/2006	prof.ssa Anna Brusamolin Mantovani
Secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	prof.ssa Anna Brusamolin Mantovani

UFFICIO DI SEGRETERIA E DI BIBLIOTECA

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

CORPO ACCADEMICO
al 25 marzo 2006

ACCADEMICI ORDINARI

Classe di Lettere e Arti

- 1) Artioli prof. Mario
- 2) Barchiesi prof. Alessandro
- 3) Bazzotti prof. Ugo
- 4) Bernardi Perini prof. Giorgio
- 5) Burzacchini prof. Gabriele
- 6) Conte prof. Gian Biagio
- 7) D'Anna prof. Giovanni
- 8) Ferrari mons. Ciro
- 9) Gorni prof. Guglielmo
- 10) Grilli prof. Alberto
- 11) La Penna prof. Antonio
- 12) Lasagna prof. Mauro

- 13) Perina Tellini prof.ssa Chiara
- 14) Piavoli maestro Franco
- 15) Pizzamiglio prof. Gilberto
- 16) Pozzi prof. Mario
- 17) Putnam prof. Michael
- 18) Schiatti prof. Serafino
- 19) Sermonti prof. Vittorio
- 20) Signorini prof. Rodolfo
- 21) Sisinni prof. Francesco
- 22) Stussi prof. Alfredo
- 23) Tamassia dott.ssa Anna Maria
- 24) Toesca Bertelli dott.ssa Ilaria
- 25) Traina prof. Alfonso
- 26) Zorzi prof. Renzo

Classe di Scienze Morali

- 1) Alpa prof. Guido
- 2) Belfanti prof. Carlo
- 3) Bottai dott. Bruno
- 4) Brunelli mons. Roberto
- 5) Busi prof. Giulio
- 6) Capitani prof. Ovidio
- 7) Chambers prof. David
- 8) De Maddalena prof. Aldo
- 9) Della Peruta prof. Franco
- 10) Genovesi prof. Adalberto
- 11) Giarda prof. Angelo
- 12) Gualtierotti avv. Piero
- 13) Lambertini prof. Renzo
- 14) Lorenzoni Anna Maria
- 15) Mariano prof. Emilio
- 16) Nardi prof. Renzo
- 17) Navarrini prof. Roberto
- 18) Olmi prof. Giuseppe
- 19) Papagno prof. Giuseppe
- 20) Romani prof. Marzio Achille
- 21) Rumi prof. Giorgio
- 22) Serangeli prof. Sante
- 23) Vaini prof. Mario
- 24) Vitale prof. Maurizio
- 25) Vivanti prof. Corrado

Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali

- 1) Berlucchi prof. Giovanni
- 2) Bertotti prof. Bruno
- 3) Bonora prof. Renzo
- 4) Bosellini prof. Alfonso

- 5) Brusamolin Mantovani prof.ssa Anna
- 6) Calvi ing. Renato
- 7) Camerlenghi prof. Eugenio
- 8) Castagnoli prof. Erio
- 9) Castelli prof. Mario
- 10) Coen prof. Salvatore
- 11) Coppi prof. Bruno
- 12) Datei prof. Claudio
- 13) Dina prof. Mario Alberto
- 14) Enzi prof. Giuliano
- 15) Gandolfi prof. Mario
- 16) Mantovani prof. Walter
- 17) Nonfarmale prof. Ottorino
- 18) Orlandini prof. Ivo
- 19) Perry prof. Samuel Victor
- 20) Pinelli prof. Paolo
- 21) Possati prof. Leonardo
- 22) Premuda prof. Loris
- 23) Ricci prof. Renato Angelo
- 24) Rubbia prof. Carlo
- 25) Schadewaldt prof. Hans
- 26) TENCHINI prof. Paolo
- 27) Volpi Ghirardini ing. prof. Livio
- 28) Zamboni prof. Giorgio
- 29) Zanolio prof. Bruno

Soprannumerari

- 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) Frezza avv. Luigi
- 6) Genovesi avv. Sergio
- 7) Pacchioni dott. Pier Maria
- 8) Paolucci dott. Antonio
- 9) Scaglioni dott. Giovanni

Pro tempore muneris:

- 1) Il Prefetto della Provincia di Mantova: dott. Giuseppe Oneri
- 2) Il Vescovo della Diocesi di Mantova: mons. Egidio Caporello
- 3) Il Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Mantova: prof. Maurizio Fontanili

- 4) Il Sindaco della città di Mantova: Fiorenza Brioni
- 5) Il Presidente della Camera di Commercio I. A. A.: prof. Ercole Montanari
- 6) Il Soprintendente per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per le Provincie di Brescia Cremona e Mantova: dott. Filippo Trevisani
- 7) Il Soprintendente ai Beni Ambientali e Architettonici delle Province di Brescia Cremona e Mantova: arch. Luca Rinaldi
- 8) Il Direttore dell'Archivio di Stato di Mantova: dott.ssa Daniela Ferrari
- 9) Il Responsabile del Servizio Biblioteche del Comune di Mantova: dott. Cesare Guerra
- 10) Il Direttore del Nucleo operativo di Mantova della Soprintendenza Archeologica: dott.ssa Elena Menotti

SOCI CORRISPONDENTI

Classe di Lettere e Arti

- 1) Azzali Bernardelli prof.ssa Giovanna
- 2) Belluzzi prof. Amedeo
- 3) Besutti prof.ssa Paola
- 4) Bonfanti dott.ssa Marzia
- 5) Borsellino prof. Nino
- 6) Brown prof. Clifford
- 7) Calzona prof. Arturo
- 8) Canova prof. Andrea
- 9) Castaldini dott. Alberto
- 10) Coccia prof. Michele
- 11) Erbesato dott. Gian Maria
- 12) Ferri dott.ssa Edgarda
- 13) Fiorini Galassi prof.ssa Maria Grazia
- 14) Gioveti dott.ssa Paola
- 15) Grassi prof.ssa Maria Giustina
- 16) Palvarini Gobio Casali prof.ssa Maria Rosa
- 17) Piva dott. Paolo
- 18) Roffia dott.ssa Elisabetta
- 19) Signoretti geom. Aldo
- 20) Soggia arch. Roberto

Classe di Scienze morali

- 1) Bertazzoni Vladimiro
- 2) Bertolotti prof. Maurizio
- 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 prof.ssa Isabella
- 10) Nicolini avv. Cesare
- 11) Nobis dott. Enrico
- 12) Nuvoletti dott. Giovanni

- 13) Posio comm. Vanno
- 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) Docimo prof. Rocco
- 4) Fontanili prof. Maurizio
- 5) Malavasi prof. Fabio
- 6) Mantovani prof. Giancarlo
- 7) Mercanti prof. Fabio
- 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
- 17) Tongiorgi prof. Paolo
- 18) Turganti ing. Gianfranco

SERIE DEI PREFETTI E PRESIDENTI

dalla riforma di Maria Teresa a oggi

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 Masè Dari	1948-1961
Prof. Vittore Colorni	1961-1972
Prof. Eros Benedini	1972-1991
Prof. Maestro Claudio Gallico	1991-2006
Prof. Giorgio Bernardi Perini	2006

PUBBLICAZIONI DELL'ACCADEMIA

ATTI E MEMORIE - PRIMA SERIE

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

ATTI E MEMORIE - NUOVA SERIE

Volume I - Parte I	edito nel 1908 *
Volume I - Parte II	edito nel 1909 *
Volume II - Parte I	edito nel 1909 *
Volume II - Parte II	edito nel 1909
Volume II - Appendice	edito nel 1910
Volume III - Parte I	edito nel 1910
Volume III - Parte II	edito nel 1911
Volume III - Appendice I	edito nel 1911
Volume III - Appendice II	edito nel 1911
Volume IV - Parte I	edito nel 1911 *
Volume IV - Parte II	edito nel 1912
Volume V - Parte I	edito nel 1913
Volume V - Parte II	edito nel 1913
Volume VI - Parte I-II	edito nel 1914
Volume VII - Parte I	edito nel 1914
Volume VII - Parte II	edito nel 1915
Volume VIII - Parte I	edito nel 1916
Volume VIII - Parte II	edito nel 1919

Volume IX-X	edito nel 1920
Volume XI-XIII	edito nel 1921 *
Volume XIV-XVI	edito nel 1923 *
Volume XVII-XVIII	edito nel 1925
Volume XIX-XX	edito nel 1929 *
Volume XXI	edito nel 1929
Volume XXII (Celebrazioni Bimillennarie Virgiliane)	edito nel 1931
Volume XXIII	edito nel 1933
Volume XXIV	edito nel 1935
Volume XXV	edito nel 1939
Volume XXVI	edito nel 1943 *
Volume XXVII	edito nel 1949
Volume XXVIII	edito nel 1953
Volume XXIX	edito nel 1954
Volume XXX	edito nel 1958
Volume XXXI	edito nel 1959
Volume XXXII	edito nel 1960
Volume XXXIII	edito nel 1962
Volume XXXIV	edito nel 1963
Volume XXXV	edito nel 1965
Volume XXXVI	edito nel 1968
Volume XXXVII	edito nel 1969
Volume XXXVIII	edito nel 1970
Volume XXXIX	edito nel 1971
Volume XL	edito nel 1972
Volume XLI	edito nel 1973
Volume XLII	edito nel 1974
Volume XLIII	edito nel 1975
Volume XLIV	edito nel 1976
Volume XLV	edito nel 1977
Volume XLVI	edito nel 1978
Volume XLVII	edito nel 1979
Volume XLVIII	edito nel 1980
Volume XLIX	edito nel 1981
Volume L	edito nel 1982
Volume LI	edito nel 1983
Volume LII	edito nel 1984
Volume LIII	edito nel 1985
Volume LIV	edito nel 1986
Volume LV	edito nel 1987
Volume LVI	edito nel 1988
Volume LVII	edito nel 1989
Volume LVIII	edito nel 1990
Volume LIX	edito nel 1991
Volume LX	edito nel 1992
Volume LXI	edito nel 1993
Volume LXII	edito nel 1994
Volume LXIII	edito nel 1995
Volume LXIV	edito nel 1996
Volume LXV	edito nel 1997
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 LXXII	edito nel 2004
Volume LXXIII	edito nel 2005

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'Enéide*, tradotta da Giuseppe Albini, 1921*.
 Volume III - Romolo Quazza, *Mantova e il 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 - 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 pancreatico* (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, 2 voll., 1952*.

IV Centenario dell'Accademia Virgiliana, discorso celebrativo di Vittore Colomi 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.

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 XV-LXVILXVIII (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), 2 voll., 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.

Volumi pubblicati dalla Casa Editrice Leo S. Olschki

MISCELLANEA
 (Nuova serie)

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 internazionale (16-19 novembre 1994), 1999.
 8. *Natura-cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, Atti del convegno internazionale 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.
 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), a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro, 2005.
 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. *La natura e il corpo, Studi in memoria di Attilio Zanca*, Atti del Convegno (Mantova, 17 maggio 2003), a cura di Giuseppe Olmi e Giuseppe Papagno, 2005.
 17. *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 corso di stampa).
 18. *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti. 4. Il paesaggio mantovano dall'età delle riforme all'Unità*, Atti del convegno (19-20 maggio 2005) (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.
2. Alberto Castaldini, *Mondi Paralleli. Ebrei e cristiani nell'Italia padana dal tardo Medioevo all'Età moderna*, 2004.

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.

Le pubblicazioni sono distribuite dalla Casa Editrice Leo S. Olschki di Firenze.

* Volumi esauriti.

☐ Volumi non pubblicati dall'Accademia.

INDICE

ATTI

Giorgio Bernardi Perini, <i>Ricordo di Claudio Gallico</i> (4.12.1929 – 24.2.2006)	pag.	7
Relazione del Presidente <i>ad interim</i> all'Assemblea Ordinaria del 25 marzo 2006	»	11
Relazione del Presidente al Collegio Accademico del 18 novembre 2006	»	19

MEMORIE

Anna Maria Tamassia, <i>Le case dei canonici del duomo di Mantova</i>	»	27
Giuseppe Gardoni, <i>Note sul protocollo palinsesto di un notaio mantovano del Trecento</i>	»	49
Vannozzo Posio, <i>Armi e armaioli nella Mantova del Rinascimento</i>	»	71
Stefano L'Occaso, <i>L'impronta di Michelangelo nella Mantova della Controriforma</i>	»	91
Rofolfo Signorini, <i>Due inediti: un disegno del monumento di Luigi Gonzaga e un'incisione della «ingegnosa fontana» di Marmiolo</i>	»	111
Maria Giustina Grassi, <i>Un curioso «reliquiaretto à griadella» di Vincenzo I Gonzaga</i>	»	123

PETRARCA. FORME DI POESIA. FORME DI MUSICA

Ovidio Capitani, <i>Petrarca e l'autunno del Medioevo in alcune notazioni nella storiografia europea</i>	»	135
Claudio Gallico, <i>Francesco Petrarca e il laboratorio del madrigale cinquecentesco</i>	»	145
Maurizio Vitale, <i>La lingua del canzoniere del Petrarca</i>	»	155
Alberto Gallo, <i>La musica nel De Remediis</i>	»	163
Massimo Zenari, <i>Forme di poesia, forme di musica. Petrarca e il madrigale del Trecento</i>	»	167
Enrico Fubini, <i>Dalla bolla di Papa Giovanni XXII al 'dolce suono' dantesco: la crisi della tradizione teorica medievale</i>	»	185

IN MEMORIA DI CARLO CASTAGNOLI

Walter Mantovani, <i>Ricordando Carlo Castagnoli</i>	pag. 199
Anna Brusamolin Mantovani, <i>Gregorio Ricci Curbastro inventore del calcolo differenziale assoluto</i>	» 203
Ledo Stefanini, <i>Einstein (e Galileo) nella scuola secondaria italiana</i>	» 209
Giancarlo Mantovani, <i>Un ricordo di Carlo Castagnoli</i>	» 233

PUBBLICAZIONI

Ferdinando Abbri, <i>Presentazione del volume La Natura e il Corpo. Studi in memoria di Attilio Zanca</i>	» 239
Pubblicazioni ricevute in cambio o dono nell'anno 2006 . . .	» 247
Recensioni	» 251

CORPO ACCADEMICO

Cariche accademiche	» 257
Pubblicazioni dell'Accademia	» 263

*Finito di stampare nel mese di dicembre 2007
dalla Publi Paolini, Mantova*

*Direttore responsabile: Giorgio Bernardi Perini
Presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana*

*Comitato di redazione: Mario Artioli (coordinatore)
Anna Maria Tamassia, Eugenio Camerlenghi, Mario Vaini*

Redazione: Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro

Reg. Trib. Mantova n. 119 del 29.8.1966

