Accademia Nazionale Virgiliana
di Scienze Lettere e Arti

ATTI E MEMORIE

Nuova serie
Volume LXXXVI (2018)

2019

ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA
DI SCIENZE LETTERE E ARTI

ATTI E MEMORIE

Nuova serie
Volume LXXXVI (2018)

MANTOVA 2019

Questo volume è pubblicato con il contributo di

Fondazione
Banca Agricola Mantovana

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

ISSN 1124-3783

ATTI

RELAZIONE DEL PRESIDENTE
AL COLLEGIO ACCADEMICO DEL 24 MARZO 2018

Il Presidente dichiara aperta la seduta ed esprime compiacimento nei confronti dei Presidenti di Classe per la loro conduzione efficace e del Vicepresidente per la fattiva collaborazione.

Informa sulla situazione dei posti vacanti delle singole Classi: per la Classe di Lettere e Arti n. 2 posti per Corrispondente; per la Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali n. 2 posti per Ordinario e n. 3 per Corrispondente. Sono inoltre disponibili n. 5 posti per Accademici *d'onore a vita* e 4 per Accademici *pro tempore muneris*. Da oggi, a termine di Statuto, decorrono i termini per la presentazione di candidature da parte degli Accademici ordinari.

Il Presidente informa anche dell'improvvisa scomparsa del professor Giovanni Bignami, da poco Accademico ordinario della Classe di Scienze matematiche e del suo interesse per l'Accademia.

Sono terminati i lavori nella sede, completati gli arredamenti e arricchite le strumentazioni tecnologiche. Il Presidente informa di aver chiesto al Sindaco di Mantova la disponibilità del secondo piano del palazzo, ora inutilizzato, per migliorare l'esposizione e la fruizione dei materiali di proprietà dell'Accademia e le sue attività culturali. Oltre a ciò esprime il desiderio di recuperare i beni di valore artistico e storico di proprietà dell'Accademia ma ancora custoditi altrove, per poterli esporre e aumentarne la fruibilità per gli studiosi e il pubblico.

Il Presidente evidenzia i servizi bibliotecari e archivistici dell'Accademia che è aperta dal lunedì al sabato. Comunica che sono stati 93 gli utenti registrati, che il numero dei prestiti librari è stato di 101 volumi, e che è stata concessa la consultazione di 47 documenti d'archivio. Fa notare che tutta questa attività è realizzata grazie alla efficienza del personale della segreteria, signore Ines Mazzola e Maria Angela Malavasi.

Fa inoltre notare la graditissima presenza in assemblea del professor Francesco Sisinni, a cui esprime, a nome di tutti gli Accademici, la gratitudine per quanto da lui fatto in passato a favore dell'Accademia come Direttore generale del Ministero dei Beni Culturali.

Ricorda poi che l'inaugurazione dell'anno accademico, il primo marzo u.s., è stata contrassegnata dalla ricca ed articolata relazione del professor Gilles Pécout, Rettore delle Università di Parigi, esperto del Risorgimento italiano, sui rapporti tra Italia e Francia nel diciannovesimo secolo. Anche il convegno sul 250° di fondazione ha avuto un pieno successo, grazie al lavoro fatto da ognuna delle tre Classi per quanto di propria competenza ed anche per aver utilizzato le relazioni interdisciplinari. La realizzazione di copie della medaglia del 1772 relativa alla sistemazione del palazzo accademico, l'annullo postale e l'esposizione di un progetto di mostra tenuta in biblioteca. Informa che per poter esporre reperti particolari è necessario adeguare i locali a determinati requisiti, cosa che si potrà fare con un *facility report*.

Ricorda poi le attività già avviate: il convegno su Battista Spagnoli, gli Incontri dell'Accademia a cadenza settimanale e la serie, ancora in corso, relativa

all'antico Egitto, il Premio Internazionale Virgilio, con il conferimento a ottobre del premio *Vergilius* e *Mantua*. Riguardo all'editoria, fa presente che è uscito a stampa il primo volume della serie dedicata alla Grande Guerra, che sarà seguito dai successivi, tutti prodotti dal Coordinamento delle Accademie.

Prosegue la schedatura in SBN di fondi librari pregressi e correnti, la collaborazione con Università ed Accademie, il riordino e l'inventariazione dell'Archivio Storico dell'Accademia, mostre, recupero del patrimonio accademico. Il Presidente inoltre esprime il desiderio che l'Accademia intensifichi l'attività di ricerca, anche su progetti pluriennali.

Aperta la discussione, dà la parola la professor Francesco Sisinni, che, ringraziata l'Accademia per l'occasione che gli viene offerta, lamenta l'indifferenza attuale delle istituzioni verso le accademie, condivide l'auspicio che l'Accademia si impegni nella ricerca, in particolare sulle questioni attinenti la realtà attuale, e ricorda l'origine del Ministero dei Beni Culturali; insiste sulla necessità di una riflessione generale sulla funzione delle accademie; rievoca poi, come ricordo personale, l'incontro nel 1981 con l'allora presidente dell'Accademia professor Eros Benedini in occasione del Bimillenario Virgiliano e la visita a Mantova del Presidente della Repubblica on. Sandro Pertini.

Il professor Ledo Stefanini, presentando il volume *La contraddizione fra calcolo e ragionamento* da lui curato, spiega come già nell'Accademia creata da Maria Teresa si noti la frattura moderna tra umanesimo e scienza, e addirittura una frattura interna allo stesso mondo dei matematici.

Il professor Armando Savignano invita gli Accademici all'incontro del 7 aprile p.v. in cui, insieme col dottor Gabrio Zacchè, presenterà il volume *Bioetica ed Educazione* contenente tre saggi del compianto Presidente dell'Accademia professor Giorgio Zamboni.

La parola passa al Tesoriere professor Alessandro Lai, che illustra la struttura e i dati del rendiconto 2017 e legge la relazione dei Revisori dei conti. Aperta la discussione e posta ai voti la relazione finanziaria, viene approvata all'unanimità.

Non essendovi altri interventi, il Presidente dichiara chiusa la seduta ordinaria.

Apre poi la seduta speciale, dando informazioni sulle votazioni che saranno svolte per l'elezione del Presidente, del Vicepresidente e del Segretario generale, ed inoltre di un Accademico *pro tempore muneris*.

Dopo lo spoglio il Presidente comunica il risultato delle votazioni:

avvocato Piero Gualtierotti, presidente; ingegner Livio Volpi Ghirardini, vicepresidente; professor Roberto Navarrini, segretario generale e il dottor Sandro Lombardi, Prefetto di Mantova, accademico d'onore *pro tempore muneris*.

RELAZIONE DEL PRESIDENTE AL COLLEGIO ACCADEMICO DEL 24 NOVEMBRE 2018*

Il Presidente dichiara aperta la seduta e comunica l'esito delle recenti votazioni. Nella Classe di Lettere e Arti, Corrispondente Edoardo Scarpanti; nella Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali, Corrispondente Emanuele Goldoni, Ordinari Fulvio Baraldi e Carlo Togliani, già soci corrispondenti.

Riguardo alla sede, il Presidente avverte che sono stati finalmente completati i lavori di restauro nella biblioteca. Circa la prospettiva di ampliamento della sede è stata richiesta al Sindaco l'assegnazione del secondo piano e di alcune parti del pian terreno; attualmente la situazione è d'incertezza, ma vi è la garanzia di una probabile assegnazione.

Con l'importante contributo degli Accademici è stato portato a termine il restauro del ritratto dell'imperatrice Maria Teresa che si trova nella Sala Piermarini.

È stata collocata nel corridoio d'ingresso una lapide marmorea in ricordo degli Accademici Anna Brusamolin-Walter Mantovani e verrà istituito un Premio nazionale a loro nome.

Il Presidente illustra l'intensa attività svolta durante l'anno 2018.

Celebrazione del 250° Anniversario dalla fondazione (1768-2018) e Inaugurazione dell'Anno Accademico

Il 4 marzo 1768 l'Imperatrice Maria Teresa consacrava con suo diploma la nascita della Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere che poi ha assunto la denominazione di Accademia Virgiliana.

In occasione del 250° anniversario della fondazione della più antica istituzione culturale mantovana una pubblica cerimonia al Teatro Scientifico ha ricordato l'importante evento. Hanno fatto da cornice un convegno internazionale ed una mostra rievocativa dell'epoca.

1° marzo - Teatro Accademico del Bibiena. Inaugurazione dell'Anno Accademico. Dopo il saluto delle Rappresentanze istituzionali e la relazione del Presidente dell'Accademia, si è svolta la prolusione di Gilles Pécout (École Normale Supérieure, Paris) sul tema *Italiani e Francesi nel Risorgimento: storia di una difficile amicizia internazionale nell'Ottocento romantico*. Al termine la conse-

* Progettazione e realizzazione grafica dei programmi, Maria Angela Malavasi

gna al dott. Sandro Lombardi, Prefetto di Mantova, del diploma di Accademico d'onore *pro tempore muneris*. Alle ore 18.30 nella Biblioteca dell'Accademia si è tenuta l'inaugurazione dell'esposizione sul tema *Il tempo delle Accademie*.

2 marzo - Teatro Accademico del Bibiena. Convegno Internazionale di Studi, *La Reale Accademia di Mantova nell'Europa del Settecento (1768-2018)*. Alle ore 9.30 si è svolta la cerimonia dell'Annullo postale celebrativo, poi alle ore 10.00 l'apertura lavori convegno. Presiede Piero Gualtierotti, Presidente dell'Accademia; Andrea Battistini, Università di Bologna, *La vita delle Accademie tra Cinque e Seicento: l'esempio di Bologna*; Peter Assmann, Direttore Palazzo Ducale di Mantova, *I trecento anni di Maria Teresa d'Austria*; Achille Marzio Romani, Università Bocconi di Milano e Accademia Nazionale Virgiliana, *Mantova nell'età dei Lumi*; alle ore 12.00 c'è stata la visita degli appartamenti Teresiani di Palazzo Ducale. I lavori sono ripresi nella Sala Ovale dell'Accademia alle ore 15.00 con la I sessione - Classe di Lettere e Arti. Presiede Ugo Bazzotti, Vicepresidente della Classe di Lettere; Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études, Paris Sorbonne, *Accademie della seconda metà del Settecento: il legame con il potere, tradizioni locali e irradiazione europea*; Paola Besutti, Università di Teramo, Accademia Nazionale Virgiliana, *Luigi Gatti: dalla Reale Accademia di Mantova all'Europa musicale*; Gilberto Pizzamiglio, Università di Venezia, Accademia Nazionale Virgiliana, *"Presenze" venete in Accademia Virgiliana tra Sette e Ottocento*; Renzo Rabboni, Università di Udine, Accademia Nazionale Virgiliana, *Viaggi eruditi e di formazione scientifica nella prima metà del Settecento*; Roberta Piccinelli, Università di Macerata, Accademia Nazionale Virgiliana e Ludovica Cappelletti, Politecnico di Milano, *Tra "Costituzioni", "Regolamenti" e struttura teorica: relazioni diplomatiche e artistiche della Regia Accademia Ducale di Pittura, di Scultura e di Architettura (1768-1797)*; Stefano L'Occaso, Direttore Polo Museale della Lombardia, Accademia Nazionale Virgiliana, *Bottani e Campi artisti in Accademia nel Settecento*; Raphaël Tassin, Università de Poitiers – Francia, L'*Accademia Reale delle Scienze e Belle Lettere* di Mantova e la *Société Royale des Sciences et Belles Lettres* di Nancy: due istituzioni intellettuali nell'Europa dei Lumi.

3 marzo - Sala Ovale, ore 9.30 - II Sessione - Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali. Presiede Eugenio Camerlenghi, Presidente della Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali; Giuseppe Armocida, Università dell'Insubria, Accademia Nazionale Virgiliana, *La scienza in Europa nella seconda metà del Settecento*; Fulvio Baraldi, Accademia Nazionale Virgiliana, *Il pensiero geologico nel XVIII secolo e le dissertazioni degli Accademici Mantovani*; Renato Marocchi, Accademia Nazionale Virgiliana, *La discussione sulla riproduzione dei vegetali nelle opere di G.S. Volta e L. Spallanzani*; Luigi Natale, Università di Pavia, Accademia Nazionale Virgiliana, *Un secolo di Idrodinamica, da Torricelli a Eulero*, Luigi Togliani, Accademia Nazionale Virgiliana, *Su una dissertazione di Pietro Cossali presentata all'Accademia Reale di Mantova nel 1794*; Andrea Zanca, ASST di Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, *Le dissertazioni partecipanti ai concorsi indetti dalla Facoltà Fisica della Reale Accademia negli anni 1768-1796*; ore 15.00 - III Sessione - Classe di Scienze Morali. Presiede

Alessandro Lai, Presidente della Classe di Scienze Morali; Thomas Hermann, HochSchule der Wirtschaft Für Management-University of Applied Management Studies-Mannheim, *Metafore di Accounting nell'illuminismo austriaco e lombardo*. "La Scienza del Buon Governo" di Joseph von Sonnenfels e "Dell'armonia politico-economica fra la città ed il suo territorio" di Gherardo d'Arco; Sergio Genovesi, Accademia Nazionale Virgiliana e Achille Marzio Romani, Università Bocconi di Milano, Accademia Nazionale Virgiliana, *Beccaria in Accademia: "come rendere più dolci le pene senza compromettere l'ordine pubblico"*; Alessandro Lai, Università di Verona, Accademia Nazionale Virgiliana, *La "Responsabilità Sociale" nelle dissertazioni presentate al concorso indetto dalla Reale Accademia di Mantova nel 1780*; Raffaele Tamalio, Accademia Nazionale Virgiliana, *Il nobile marchese Ludovico Andreasi e la Reale Accademia di Scienze Lettere e Arti in Mantova*; Paola Tosetti Grandi, Accademia Nazionale Virgiliana, *I fratelli Carlo, Luigi e Gaetano Valenti Gonzaga, nella Colonia degli Àrcadi e nella Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere di Mantova*; Gilberto Roccabianca, Storico locale, *L'Ospedal Grande di Mantova e le Riforme Sanitarie nella Lombardia Austriaca*; Romana Bassi, Università di Padova, *Accademie e filosofia della storia nel Settecento*. A conclusione delle Celebrazioni si è tenuto un concerto di musica classica alle ore 19.00 nel Teatro Accademico del Bibiena con il *Quartetto dell'Accademia Virgiliana*: Paolo Ghidoni, *violino primo* - Agnese Tasso, *violino secondo* - Eva Impellizzeri, *viola* - Michele Ballarini, *violoncello*.

Incontri dell'Accademia – Anno XII/ 2018

19 gennaio - *Don Primo Mazzolari*. *Mantova e i Mantovani*. Sono intervenuti: Bruno Bignami, Presidente Fondazione don Primo Mazzolari, Nanni Rossi, Associazione Postumia, Giovanni Telò, Direttore «La Cittadella» e Sergio Genovesi, Accademico virgiliano

20 gennaio - Presentazione del volume di Fabio Federici e Alessandro Meluzzi, *Il se e il ma delle investigazioni*. *Casi di cronaca vissuti*. Introduzione di Piero Gualtierotti, Presidente dell'Accademia, Enzo Lombardi, Prefetto di Mantova e On. Matteo Colaninno, Analista. Sono intervenuti Paolo Boldrini, Direttore «Gazzetta di Mantova», Luca Crovi, giallista, Claudio Meneghetti, scrittore. Erano presenti gli Autori del libro, Alessandro Meluzzi, psichiatra forense, criminologo e Fabio Federici, Medaglia d'Argento al Valore Civile, Colonnello dei Carabinieri. Ha moderato l'incontro Ilaria Mura, giornalista di *Quarto Grado*

9 febbraio - *La prima redazione autografa del* Libro del Cortegiano *di Baldassarre Castiglione, ora all'Archivio di Stato di Mantova*, conferenza tenuta

da Amedeo Quondam, Accademico virgiliano

23 febbraio - In ricordo del professor Mario Artioli, Accademico virgiliano, *La «poesia fuori di sé» nel lavoro dell'avanguardia novecentesca*, relatore Lucio Vetri, SSML Istituto Universitario Carlo Bo

16 marzo - *Medicina tecnologica e neuroscienze*. Sono intervenuti Alfonso Ciccone, Direttore Dipartimento di Neuroscienze (ASST di Mantova), Armando Savignano, Ordinario di Bioetica (Università di Trieste) e Andrea Zanca, Dirigente SSD Dermatologia (ASST di Mantova).

6 aprile - *Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. *Sulle tracce di un inviato davvero speciale che non voleva viaggiare*, conferenza tenuta da Stefano Scansani, Accademico virgiliano

7 aprile - *Bioetica ed educazione*. Conferenza in memoria del professor Giorgio Zamboni, già Presidente dell'Accademia, in occasione della presentazione del libro *Antologia bioetica* a cura di A. Savignano e G. Zacchè, Editrice La Cittadella, Mantova 2018. Sono intervenuti Piero Gualtierotti, Presidente dell'Accademia, Roberto Rezzaghi, Direttore dell'Istituto di Scienze Religiose di Mantova, Armando Savignano, Accademico virgiliano, Università di Trieste, Gabrio Zacchè, Primario emerito di Ostetricia e Ginecologia Ospedale C. Poma di Mantova

4 aprile - *Il disegno anatomico nell'investigazione scientifica*, l'incontro è stato tenuto da Elena Pagani, Divisione Anticrimine della Questura di Mantova, Gabinetto Provinciale di Polizia Scientifica

20 aprile - Presentazione del volume del Coordinamento delle Accademie della Lombardia, del Trentino e del Veneto, *La Grande Guerra*. *A due passi dal fronte*. *Città di retrovia e culture urbane nel prisma della Grande Guerra* (Mantova, Tre Lune Ed. 2018). Interventi di Piero Gualtierotti, Presidente dell'Accademia, Maurizio Bertolotti, Accademico virgiliano, Luciano Parenti, Editore. Erano presenti i curatori Emilio Franzina e mariano Nardello, Accademia Olimpica di Vicenza

19 maggio - Presentazione del volume di Philippe Van Parijs, Yannick Vanderborght, *Il reddito di base*. *Una proposta radicale* (Bologna, Il Mulino, 2017). Interventi di Marina Romani, Università di Genova, Luca Mocarelli, Università di Milano-Bicocca. Era presente l'autore Philippe Van Parijs insieme alla traduttrice del libro Costanza Bertolotti

25 maggio - Raffaele Ghirardi, ASST di Mantova, conferenza sul tema *Sentore d'aglio in salsa mantovana*. Interventi di Ledo Stefanini e Andrea Canova, Accademici virgiliani

30 maggio - Presentazione del «Quaderno dell'Accademia n. 9», *Angelo Gualandris (1750-1788). Uno scienziato illuminista nella società mantovana di fine Settecento* di Nicoletta Azzi, Fulvio Baraldi e Eugenio Camerlenghi. Insieme agli Autori è intervenuto l'Accademico Marzio Romani

8 giugno - *La famiglia Capilupi di Mantova. Vicende storiche di un nobile casato*. Sono intervenuti Daniela Ferrari, Istituto di Storia Contemporanea, Ugo Bazzotti e Marzio Romani, Accademici virgiliani

15 giugno - *Donne Gonzaga a Corte. Reti istituzionali, pratiche culturali e affari di governo*. Interventi di Chiara Continisio, Università Cattolica di Milano, Daniela Ferrari, Istituto di Storia Contemporanea, Raffaele Tamalio e Marco Belfanti, Accademici virgiliani

14 settembre - *Denominazione di Origine Inventata. Le bugie del marketing sui prodotti tipici italiani*. Alberto Grandi, Università di Parma, ha parlato insieme a Maurizio Castelli, Dottore Agronomo

22 settembre - *L'industria della copia. Modalità e tecniche della copistica antica*. Conferenza tenuta da Federico Rausa, Università di Napoli *Federico II*. Introduzione del Presidente Piero Gualtierotti

28 settembre - *Perché la cultura classica. La risposta di un non classicista*. Conferenza di Lucio Russo, Università di Roma, con un intervento di Ledo Stefanini, Accademico virgiliano

5 ottobre - In ricordo del professor Gianfranco Maretti Tregiardini, conferenza tenuta da Marco Munaro, *Il mestiere di tradurre, 4* - La traduzione come gioco e tenzone. L'egloga 7, vv. 1-16. - L'ultimo canto di Tregiardini. La poesia come traduzione dei poeti. Echi e scambi di parole. Palazzeschi, Rebellato, Penna. - La poesia come traduzione del tempo. Orazio, Odi, I, 11. La traduzione inedita di Tregiardini. Introduzione del Presidente Piero Gualtierotti

12 ottobre - Presentazione del libro di poesie di Elena Miglioli, *Spengo la sera a soffi* (Vicenza, Ed. Ronzani 2018). Ha dialogato con l'autrice il poeta e direttore artistico di Mantova-Poesia-Festival Internazionale Virgilio Stefano Iori. Ha letto le poesie Adolfo Vaini, attore della Compagnia Teatrale Campogalliani di Mantova. Commento musicale di Luca Truffelli, flauto traverso. Introduzione

del Presidente Piero Gualtierotti. L'evento è inserito nel Mantova-Poesia-Festival Internazionale Virgilio, quinta edizione

20 ottobre - *Ricordo del prof. Ettore Adalberto Albertoni, cultore appassionato dell'identità lombarda, amico di Mantova e del sapere*. In collaborazione con Associazione Consiglieri di Regione Lombardia e Associazione Postumia. Ha presieduto l'incontro Piero Gualtierotti. Sono intervenuti Stefano Bruno Galli, Assessore Autonomia e Cultura di Regione Lombardia: *Ettore A. Albertoni tra cultura e politica*. Testimonianze di Sandro Bertoja, presidente dell'Associazione Consiglieri Regionali della Lombardia, Maria Rosa Palvarini, Roberto Navarrini, Accademici virgiliani, Luigi Gobio Casali, Enzo Lucchini e Nanni Rossi, Associazione Postumia

24 ottobre - In collaborazione con Istituto per la Storia del Risorgimento, Comitato di Mantova. Pierluigi Roesler Franz e Enrico Serventi Longhi, *Martiri di Carta. I giornalisti caduti nella Grande Guerra*. Era presente l'editore Paolo Gasperi

7 novembre - In collaborazione con Istituto per la Storia del Risorgimento, Comitato di Mantova, *Oltre al testo il gesto - D'Annunzio e la Grande Guerra*. L'incontro, condotto da Elena Ledda, Presidente dell'Ateneo di Salò, è stato dedicato all'esperienza bellica del poeta-soldato

9 novembre - Flavio Caroli ha presentato il suo ultimo libro *L'arte italiana in quindici weekend e mezzo* (Milano, Mondadori 2018). Introduzione di Luciano Morselli, Accademico virgiliano e Marco Tonelli, critico e storico dell'arte. Letture a cura di Rossana Valier

16 novembre - *Mantova Internazionale*. Conferenza di mons. Roberto Brunelli, Accademico virgiliano, sulle opere del Museo Diocesano provenienti dal mondo intero

17 novembre - Presentazione del libro di poesie di Maria Pia Quintavalla *Quinta vex* (Stampa 2009 Editore, 2018). Ha dialogato con l'autrice il poeta e direttore artistico di Mantova-Poesia-Festival Internazionale Virgilio Stefano Iori. Introduzione di Lucia Papaleo, Presidente associazione *La Corte dei Poeti*. L'evento è inserito nel Mantova-Poesia-Festival Internazionale Virgilio, quinta edizione

30 novembre - *Riflessioni sulla natura del tempo*. Presentazione dei saggi *Dagli orologi al tempo* e il *Tempo generato dagli orologi* (Mimesis editore) di Claudio Borghi, docente di matematica e fisica (Liceo Scientifico Belfiore). Ha conversato con l'autore Ledo Stefanini, Accademico virgiliano

1° dicembre - *Una speciale* Messa mantovana *per Guglielmo Gonzaga*. Sono intervenuti, Licia Mari, Università Cattolica - sede di Brescia, Stefano Albarello, specialista di canto liturgico medievale e rinascimentale, Umberto Forni, direttore artistico *Gaude Barbara beata*

3 dicembre - Presentazione dei «Quaderni dell'Accademia» n. 8, *Archivio Pietro Torelli (1886-1952). Inventario* (Mantova, Publi Paolini 2017) a cura di Elena Lucca e Ombretta Primavori, e n. 11, *Torelli inedito. Saggi sui materiali dei fondi torelliani a Mantova. Biblioteca Teresiana, Archivio di Stato, Accademia Nazionale Virgiliana* (Mantova, Publi Paolini 2018) a cura di Giuseppe Gardoni, Isabella Lazzarini e Gian Maria Varanini. Erano presenti, oltre ai curatori, Cesare

Guerra, Biblioteca Teresiana e Roberto Navarrini, Accademia Nazionale Virgiliana.

7 dicembre - *Maria Teresa d'Austria nel dipinto restaurato dell'Accademia Nazionale Virgiliana*. *Tracce di un percorso nell'iconografia della sovrana*. Conferenza di Giovanni Rodella, Accademico virgiliano. Alle ore 17.30 Visita al restaurato dipinto di Hubert Maurer (olio su tela, 1770 - di proprietà dell'Accademia Nazionale Virgiliana) *Maria Teresa d'Austria*, collocato nella Sala Piermarini.

14 dicembre - In collaborazione con Istituto per la Storia del Risorgimento, Comitato di Mantova. *La Grande Guerra vista attraverso gli occhi delle vittime*, conferenza del prof. Costantino Cipolla, Università di Bologna.

Premio Internazionale Virgilio – anno 2018

Il Premio ha ricevuto il riconoscimento della medaglia del Presidente della Repubblica e il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Turismo e del Comune di Mantova.

15 ottobre alle ore 9.00 nella Sala Ovale, *A scuola con Didone*. Gli studenti incontrano il professor Antonio Ziosi, Università degli studi di Bologna. Alle ore 16.30 nel Teatro Accademico del Bibiena, dopo il saluto del Presidente dell'Accademia Piero Gualtierotti e delle Autorità e l'introduzione del Presidente della Commissione giudicatrice Gian Biagio Conte, è stato conferito il *Premio Vergilius* a David Quint, Yale University New Haven e il *Premio Mantua* a Antonio Ziosi, Università di Bologna. Al termine un concerto classico *Memorie d'antico* con il Quartetto dell'Accademia e Daniela Longhi, soprano. Musiche di Claude Debussy e Ottorino Respighi

Seminari/Giornate di Studio

L'Egitto attraverso gli occhi di Giuseppe Acerbi, Console Generale d'Austria

Ciclo di conferenze organizzato nell'ambito delle celebrazioni per il 250° anniversario della Fondazione dell'Accademia, ha visto riuniti grandi esperti di storia della cultura, di storia dell'Egittologia e di museologi, capaci di comunicare, anche al grande pubblico, aspetti meno noti della formazione delle collezioni di antichità egizie nella penisola italiana, anche in centri minori.

2 febbraio - I Incontro. Massimiliana Pozzi, Società Cooperativa Archeologica, *La collezione egizia di Palazzo Te e le collezioni «minori» in*

Italia. Presentazione della collezione egizia di Palazzo Te a Mantova, formata tra l'altro da molti materiali riportati dal console Acerbi nella sua terra, e di collezioni minori sparse in tutta Italia, pure in centri piccoli o piccolissimi, grazie a collezionisti, viaggiatori, commercianti che, soprattutto nel primo trentennio dell'Ottocento avevano portato in Patria piccole, o anche grandi antichità egizie che poi furono donate da loro stessi o dai loro eredi alle città in cui erano nati o avevano esercitato la loro attività.

16 febbraio - II Incontro. Maria Cristina Guidotti, Istituto Italiano per la Civiltà Egizia, *La spedizione franco-toscana in Egitto*. *L'arrivo delle collezioni egizie a Livorno*. *L'interesse per l'Egitto nell'Italia centrale*. Conferenza dedicata alla spedizione franco-toscana del 1828-29, grazie alla quale Ippolito Rosellini e Jean-François Champollion riportarono in Toscana e in Francia pezzi egizi della più grande importanza, dando impulso allo studio scientifico dell'Egitto antico in Europa. La dott.ssa Guidotti ha parlato anche di altre interessanti collezioni di antichità egizie presenti nell'Italia centrale.

23 marzo - III Incontro. Rosanna Pirelli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, *L'interesse per l'Egitto nell'Italia meridionale*. È stato illustrato l'interesse per l'Egitto nell'Italia meridionale e la presenza di oggetti egiziani ed egittizzanti sul territorio, come a Benevento o in altre città del meridione.

13 aprile - IV Incontro. Elena Maria Menotti, Università degli Studi di Milano, *Roma e l'Egitto*. *I culti orientali nell'Impero Romano*. Conferenza sulla diffusione dei culti orientali nell'Impero Romano, la presenza di Isei (templi dedicati alla dea egizia Iside) nella penisola italica e nell'Impero, e il ritrovamento di molte antichità egizie portate in Italia dai Romani, ad abbellire piazze e ville dell'epoca, dai monumentali obelischi a piccole statuette di culto, passando per splendide statue collocate nell'antichità, ad esempio, nella Villa Adriana di Tivoli.

4 maggio - V Incontro. Piero Gualtierotti, Presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana, *L'Egitto dei Faraoni e di Mohamed Ali nei manoscritti inediti di Giuseppe Acerbi* e Stefano Benetti, Direttore Palazzo Te, *Le collezioni Acerbi e Sissa fra passato e futuro*. L'avvocato Piero Gualtierotti, massimo studioso del Console d'Austria Giuseppe Acerbi, ha parlato del grande intellettuale, diplomatico e viaggiatore che formò un'importante collezione durante la sua permanenza in Egitto, parte della quale è oggi a Mantova, parte nella sua casa di Castel Goffredo e parte a Milano, mentre il dottor Stefano Benetti ha illustrato gli sviluppi di due collezioni conservate a Mantova, l'Acerbi e la Sissa, e la loro sistemazione futura in città.

18 maggio - VI Incontro. Patrizia piacentini, Università degli Studi di Milano, *Due secoli di Egittologia in Italia, dalle origini a oggi*. Ripercorsi due secoli di storia dell'Egittologia italiana, dai primi passi con Rosellini fino alla grande avventura del salvataggio dei monumenti nubiani cui parteciparono per l'Italia i grandi egittologi Donadoni e Curto e molti giovani egittologi degli anni Sessanta, che ricoprirono poi cattedre universitarie e ruoli dirigenziali nei Musei con collezioni egittologiche del Paese. Si è parlato anche delle grandi scoperte effettuate dagli Italiani in Egitto nel corso degli ultimi due secoli, e delle prospettive di ricerca future.

Convegni

10 febbraio - *Il carmelitano Battista Spagnoli, 'Virgilio cristiano' per l'Europa dell'Umanesimo*. Convegno di studi tenuto nella Sala Ovale dell'Accademia, dopo i saluti del Presidente dell'Accademia Piero Gualtierotti e del Vescovo di Mantova Marco Busca, si è aperta la sessione del mattino presieduta da Andrea Canova, con i seguenti interventi: Paola De Capua, *Battista Spagnoli e la rifondazione dell'umanesimo*; Daniela Marrone, Limnócharis e i dolcissima poma *di Battista Mantovano: appunti sugli apologi delle* Sylvae; Angelo Piacentini, *La poesia di Battista Mantovano: aspetti della lingua e della tecnica versificatoria*; Andrea Severi, *L'*Adolescentia *di Battista Mantovano e la bucolica del Quattrocento*. La seduta del pomeriggio è stata presieduta da p. Giovanni Grosso O. Carm., sono intervenuti: Giovanna Brizzi, *Battista Spagnoli, un umanista santo*; Mario Alfarano, *Fra Battista Spagnoli riformatore carmelitano*; Roberto Capuzzo, *Battista Spagnoli e Pietro da Novellara*. *L'*Opusculum de sanguine Jesu Christi *nel dibattito antitomista di fine Quattrocento*; Rodolfo Signorini, *Andrea Mantegna superiore ai più famosi artisti greci (Celebrazione del Maestro in una* sylva *di Battista Spagnoli)*; Paolo Bertelli, *Sull'iconografia di Battista Spagnoli: dal volto all'effigie tra paleoantropologia e arte*.

25-26 ottobre - Sala delle Vedute della Biblioteca Comunale Teresiana. *Saverio Bettinelli letterato mantovano*. *Nel terzo centenario della nascita (1718-2018)*. Convegno di studi in collaborazione con Comune di Mantova e Università di Verona, Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento.

Giovedì 25, mattino, *Il Settecento di Bettinelli*. Interventi di Corrado Viola, Università di Verona, Amedeo Quondam, Università di Roma-Accademico virgiliano, Gilberto Pizzamiglio, Università di Venezia-Accademico virgiliano, Franco Motta, Università di Torino, Paola Besutti, Università di Teramo-Accademico virgiliano, William Spaggiari, Università di Milano, Fabio Danelon, Università di Verona. Pomeriggio, *La prosa di Bettinelli*. Interventi di Matilde Dillon, Università di Bergamo, Franco Arato, Università di Torino, Alessandra di Ricco, Università di Trento, Fabio Forner, Università di Verona, Cristina Cappelletti, Università di Verona.

Venerdì 26, mattino, *La poesia di Bettinelli*. Interventi di Renzo Rabboni, Università di Udine-Accademico virgiliano, Simona Brunetti, Università di Verona, Stefania Baragetti, Università di Friburgo, Rosa Necchi, Università di Parma, Anna Maria Salvadè, Università di Milano. Nel pomeriggio, *Carte d'archivio*. Interventi di Piero Gualtierotti, Presidente dell'Accademia, Giovanni Catalani, Università di Verona, Luca Bani, Università di Bergamo, Gian Paolo Marchi, Università di Verona, Roberto Navarrini, Accademia Virgiliana.

5 dicembre - Convegno di studi *Argomenti di Dermatologia*

I Sessione - *Stato dell'arte della psoriasi e della dermatite atopica*. Moderatore del Convegno dott. Andrea Zanca. Interventi: *Clinica della Dermatite Atopica e possibili complicanze cutanee*, dott. Pietro Danese; *Dupilumab: lettura magistrale*, dott. Andrea Zanca; *Non sono tutti uguali: l'importanza dell'idratante in dermatologia e il ruolo dei prodotti Emollienti/Idratanti in dermatologia*, dott. Antonio Zini.

II Sessione - *Dermatiti Psoriasiformi: Concordanze e Discordanze clinico/patologiche*, dott. Angelo Cassisa; *Guselkumab: un nuovo biologico nella terapia della Psoriasi*, dott. Carlo Carrera; *Microscopia confocale in vivo nella diagnosi precoce dei tumori cutanei*, dott.ssa Marina Venturini e dott.ssa Arianna Zanca; *Ulcere: valutazione clinica e gestione della cute perilesionale*, dott. Primo Lui.

12 dicembre - Convegno di studi *La personalità umano-cristiana e l'opera di Giovanni Corti, Vescovo di Mantova (1847-1868), nel 150° anniversario della sua morte*.

I Sessione - Relazione: prof. Giorgio Vecchio, Università di Parma, *La Chiesa italiana negli anni del Risorgimento*. Comunicazioni: dott. Moreno Vazzoler, Archivio Storico Diocesano di Milano, *Mons. Corti nell'archidiocesi di Milano: dal Seminario al Prevostato di Besana Brianza*; prof. Cesarino Mezzadrelli, storico, *Il Vescovo Corti e i suoi rapporti con l'Episcopato Lombardo*; prof. Roberto Navarrini, Accademia Nazionale Virgiliana, *Il Vescovo Corti e il suo popolo. Indagine sul rapporto tra Corti e la società mantovana del tempo*

II Sessione - Relazione: dott. Giovanni Telò, storico e giornalista, *Un Vescovo nella tempesta. La realtà mantovana vista con gli occhi di mons. Corti*. Comunicazioni: prof.ssa Donatella Martelli, storica, *Le Visite* ad limina *del Vescovo Corti alla Santa Sede*, prof. Renato Pavesi, docente di filosofia, *Religione, popolo e Chiesa al tempo del Vescovo Corti*, dott. Massimiliano Cenzato, Archivio Storico Diocesano di Mantova, *L'Episcopato mantovano di Corti: storie di un clero difficile*. A conclusione del convegno, alle ore 18.00 nella Cattedrale di San Pietro in Piazza Sordello, celebrazione della S. Messa presieduta da mons. Roberto Busti, Vescovo emerito.

Celebrazioni nel 150° anniversario della morte di Gioachino Rossini

L'Accademia Nazionale Virgiliana possiede un autografo di Gioachino Rossini. Si tratta di alcuni fogli di partitura per basso, soprano coro a tre voci e quartetto d'archi contenenti i recitativi da inserire dopo il coro e dopo il terzetto della cantata *Giovanna d'Arco* (1845) del compositore mantovano Lucio Campiani (Mantova, 16 settembre 1822-Mantova, 4 novembre 1914). In quegli anni Campiani studiava al Liceo musicale di Bologna dove Rossini ricopriva il ruolo di Consulente Perpetuo Onorario. Le pagine autografe di Rossini entrarono quindi a far parte della cantata del giovane Campiani che, in seguito, le donò all'Accademia Nazionale Virgiliana.

Per valorizzare questo documento musicale e le sue implicazioni, l'Acca-

demia Nazionale Virgiliana ha promosso il convegno di studi dedicato alla *Formazione musicale, letteraria e teatrale al tempo di Rossini* (Accademia Nazionale Virgiliana, 21-22 dicembre 2018) con il contributo della Fondazione Banca Agricola Mantovana e la collaborazione del Conservatorio di musica 'L. Campiani' di Mantova.

La ricerca abbraccia un secolo di storia: dal 1768, anno della rifondazione dell'Accademia di Mantova da parte di Maria Teresa d'Austria e il 1868, anno della morte di Rossini.

Convegno di studi *Rossini e Mantova: nel 150° anniversario della morte del maestro*

21 dicembre - *Formazione musicale, letteraria e teatrale al tempo di Rossini*

I sessione - Paola Besutti, Università di Teramo, Accademia Nazionale Virgiliana, *Rossini didatta: pagine autografe per l''allievo' Lucio Campiani*; Licia Mari, Università Cattolica di Brescia,

Rossini nella formazione musicale di Lucio Campiani: ulteriori indagini; Francesca Seller, Conservatorio 'G. Martucci' di Salerno, *Per "il progresso in Italia dell'arte nobilissima musicale". Ruolo educativo e ricreativo delle accademie a Napoli nell'Ottocento*; Simona Brunetti, Università di Verona, *Il teatro del grande attore italiano tra Restaurazione e Unità*; Simonetta Chiappini, Società Italiana delle Storiche, *"Il cantar che nell'anima si sente". Natura e cultura nella vocalità rossiniana*. Interventi musicali a cura del Quartetto dell'Accademia in collaborazione con la classe di canto di Salvatore Ragonese del Conservatorio di Musica 'L. Campiani' di Mantova. Alle ore 21.00, al Teatro Accademico del Bibiena si è tenuto un concerto con l'Orchestra 'Archi dell'Accademia', primo violino Paolo Ghidoni. Sono state eseguite musiche di L. Gatti, L. Campiani, G.B. Pattoni e G. Rossini.

22 dicembre - *Formazione musicale, letteraria e teatrale al tempo di Rossini*

II sessione - Paolo Giovanni Maione, Conservatorio di musica S. Pietro a Majella di Napoli, *Formazione privata e "memorie" dell'antico a Napoli tra Sette e Ottocento*, Francesco Cotticelli, Università di Napoli Federico II, *Teatri, pubblico costume e pubblica educazione: il concorso per le produzioni teatrali a Napoli nel 1812*, Rosa Cafiero, Università Cattolica di Milano, *Un'istituzione «richiamata all'antico splendore»: il collegio di musica di Napoli nell'età di Rossini (1815-1822)*, Luca Aversano, Università di Roma Tre, *L'insegnamento del violino in Italia al tempo di Rossini*.

MOSTRE

1 marzo - Presentazione progetto espositivo *Il tempo delle Accademie*

Si è voluto presentare al pubblico non è una mostra, ma il progetto di una mostra, pensata divisa in sei sezioni. Le prime tre sezioni sono volte a presentare al pubblico il grande progetto di Maria Teresa d'Austria che in Lombardia, fra il 1768 e il 1786, diede vita in due importanti città, come Mantova e Milano, a istituzioni aperte agli studi socialmente utili, quali furono le accademie. Nel 1768, infatti, è istituita a Mantova la Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere, l'attuale Accademia Nazionale Virgiliana, cui farà seguito nel 1776 a Milano

l'Accademia di Brera. A fianco delle due Accademie furono istituite due grandi biblioteche: a Mantova, nel 1780, l'Imperial Regia Biblioteca, attuale Biblioteca Teresiana, a Milano, la Biblioteca Braidense, aperta al pubblico nel 1786. Le successive tre sezioni sono dedicate all'aspetto della cultura del tempo, vista attraverso la figura di un importante mantovano, Giuseppe Acerbi, che fu anche accademico di Brera. La sua persona, che ha rivestito un ruolo importantissimo nella ricerca egittologica, non solo italiana, è strettamente legata alla cultura della città di Mantova grazie alla prestigiosa collezione egizia, ora conservata a Palazzo Te, che reca il suo nome. L'esposizione è rimasta aperta al pubblico sino al 30 aprile 2018, con ingresso libero a tutti.

11 maggio - Sala Ovale e Biblioteca, inaugurazione della mostra *Renzo Margonari*. *Un omaggio*. Sono intervenuti, insieme a Renzo Margonari, il presidente dell'Accademia Piero Gualtierotti, Luciano Morselli e Roberto Soggia, Accademici virgiliani e Marco Tonelli, storico dell'arte. L'esposizione è rimasta aperta al pubblico sino al 31 maggio 2018, con ingresso libero a tutti.

I Concerti dell'Accademia - Anno XV (2018), a cura dell'Accademica professoressa Paola Besutti

25 gennaio - Teatro Accademico del Bibiena, in collaborazione con l'Istituto Mantovano di Storia Contemporanea, *Sentire la memoria - Un concerto per ricordare*. Trio dell'Accademia: Paolo Ghidoni, *violino*; Pietro Bosna, *violoncello*, Leonardo Zunica, *pianoforte*. Musiche di E. Grieg, A. Schönberg, A. Copland. Il concerto è stato preceduto da un'introduzione tenuta da Piero Gualtierotti e da interventi di Daniela Ferrari, Andrea Ranzato e Paola Besutti.

3 marzo - Teatro Accademico del Bibiena, *250° anniversario della fondazione della Reale Accademia di Scienze Lettere e Arti*. Il *Quartetto Archi dell'Accademia Virgiliana*, con Paolo Ghidoni, *violino primo* - Agnese Tasso, *violino secondo* - Eva Impellizzeri, *viola* - Michele Ballarini, *violoncello* hanno eseguito musiche di Giuseppe Acerbi (1773-1846) *Quartetto* in do magg., Giacomo Puccini (1858-1924) *Crisantemi*, *Intermezzo* da *Manon Lescaut*, trascrizione di Eva Impelizzeri, Franz Schubert (1797-1828)

Quartetto n. 14 in re min. D. 810, *La morte e la fanciulla* I. Allegro - II. Andante con moto - III. Scherzo: Allegro, Trio - IV. Presto, Prestissimo

15 ottobre - Teatro Accademico del Bibiena, *Memorie d'antico* nell'ambito del Premio Internazionale Virgilio *Quartetto Archi dell'Accademia Virgiliana*, Paolo Ghidoni, *violino primo* - Agnese Tasso, *violino secondo* - Eva Impellizzeri, *viola* - Michele Ballarini, *violoncello* - Daniela Longhi – *soprano*, musiche di Claude Debussy (1862-1918) *Deux arabesques. 1 Andantino con moto* (1888). *2 Allegretto scherzando* (1891), trascritti per quartetto da Steve Jones e Eva Impellizzeri; Ottorino Respighi (1879-1936) *Il tramonto* (1914), poemetto lirico per mezzosoprano e quartetto d'archi (versi di Percy B. Shelley); Claude Debussy *Quartetto* op. 10 in sol min. (1892) I. *Animé et très décidé* - II. *Assez vif et bien rythmé* III. *Andantino, doucement exspressif* - IV. *Très modérè - Très mouvementé*

21 dicembre - Teatro Accademico del Bibiena, *Rossini e Mantova nel 150° della morte del maestro*. Concerto con l'*Orchestra Archi dell'Accademia Virgiliana* con Paolo Ghidoni, *violino concertatore e solista*; *Violini*: Ludovica Angelini, Claudio Bartolamai, Erica Barzoni, Leonardo Bellesini, Mauro Belluzzi, Nicholas Bragantini, Silvia Brusini, Luca Cacciatori, Giacomo Invernizzi, Miranda Mannucci, Erica Mason, Agnese Tasso, Lucia Zanella. *Viola*: Eva Impellizzeri. *Violoncello*: Michele Ballarini. *Oboi*: Giulio Baruffaldi, Franco Tocci. *Corni*: Maurizio Cavallini, Domenico Guglielmello. Musiche di Luigi Gatti (1740-1817) *Concertone* in Re magg. I. [Allegro] - II. [Larghetto] - III. Allegro con brio, Antonio Bonazzi (1754-1802) *Concerto* in SIb magg. per violino e orchestra I. Allegro spiritoso - II. Adagio - III. Rondò grazioso, Gioachino Rossini (1792-1868) *Sonata* n. 1 in Sol magg. per archi I. Moderato - II. Andante - III. Allegro, Wolgang Amadeus Mozart (1756-1791) *Concerto* K 216 in Sol magg. per violino e orchestra I. Allegro - II. Adagio - III. Rondeau Allegro

Prestiti - Patrocini - Collaborazioni

- L'Accademia ha consentito il prestito del pannello n. 4 contenente n. 25 strumenti chirurgici del secolo XVIII, facente parte della propria Collezione dei Ferri Chirurgici, per la mostra *Dentro il Corpo*. L'esposizione organizzata dal Comune di Carpi (Modena), si è tenta presso il Palazzo dei Pio, dal 14 settembre al 16 dicembre 2018.

- Patrocinio al *Certamen Acerranum quintum 2018-2019*. Il Liceo Statale "Alfonso Maria de' Liguori" di Acerra indice, per l'a.s. 2018/2019, la quinta edizione del Certamen Acerranum, tra i certamina accreditati dal MIUR per la selezione dei concorrenti delle Olimpiadi delle Lingue e Civiltà Classiche. La partecipazione è riservata agli alunni del penultimo e dell'ultimo anno dei Licei Classici e Scientifici italiani che abbiano ottenuto nella disciplina Lingua e Cultura Latina, in sede di scrutinio finale nel precedente anno scolastico, una valutazione non inferiore agli 8/10.

- Patrocinio al progetto *Mantova-Scienza 2018*, organizzato da Alkèmica Coop. Soc. onlus di Mantova

- Patrocinio al *Premio Letterario Giuseppe Acerbi* - XXVI edizione. Organizzato dall'Associazione Giuseppe Acerbi di Castel Goffredo (Mantova), istitui-

to nel 1992 è uno dei maggiori premi letterari italiani, ed è l'unico, nella Regione Lombardia, rivolto alla letteratura straniera europea ed extra-europea.

- Patrocinio alla rassegna *Appuntamenti d'estate* - luglio 2018 a cura dell'Associazione Amici di Palazzo Te e dei Musei Mantovani Voci della Cultura Mantovana, XVI edizione, *Le parole e le immagini*

- Collaborazione con gli Istituti scolastici di Mantova. Sono state stipulate convenzioni per l'accoglienza di studenti in Alternanza Scuola Lavoro con gli Istituti Redentore, il Liceo Classico Virgilio e il Liceo Scientifico Belfiore di Mantova e il Liceo Classico Galileo Galilei di Ostiglia.

- Collaborazione con il Comune di Borgo Virgilio nell'ambito del piano di valorizzazione del Forte di Pietole che contempla la creazione del museo multimediale dedicato a Publio Virgilio Marone. L'Accademia è presente con n. 3 Accademici ordinari nell'organico della Commissione per il coordinamento degli aspetti tecnici e artistici del progetto.

- *18th Biennial International Conference on Baroque Music* compartecipazione con il Comitato di Volontariato *Cremona International Musicology Conferences*, all'organizzazione scientifica della sessione speciale su Francesco Rovigo del 15 luglio a Mantova; supporto logistico presso la sede dell'Accademia e Teatro Bibiena.

Varie

- Il Premio Brusamolin-Mantovani è stato assegnato a Paolo Colorni e Luigi Biasi classe III L e Valeria Benazzi classe III B del Liceo Scientifico Belfiore di Mantova, che si sono distinti per gli ottimi risultati conseguiti in matematica nel corso dell'anno scolastico 2017-2018.

- È stato restaurato dalla ditta Billoni & Negri di Mantova il primo dei tre dipinti di proprietà dell'Accademia che sono esposti nella Sala Piermarini o Sala Teresiana, di Hubert Maurer, *Ritratto di Maria Teresa d'Austria*, olio su tela del 1770, cm 320 × 180 ca.

Editoria

Sono usciti a stampa i seguenti volumi:

«Quaderni dell'Accademia»

9. *Angelo Gualandris (1750-1788). Uno scienziato illuminista nella società mantovana di fine Settecento* di Nicoletta Azzi, Fulvio Baraldi, Eugenio Camerlenghi.

10. *Mantova italiana. Economia, religione, politica dall'unità alla fine del secolo*, Atti del Convegno di Studi. Mantova - 16 e 17 dicembre 2016, a cura di Eugenio Camerlenghi.

11. *Torelli inedito. Saggi sui materiali dei fondi torelliani a Mantova*, a cura di Giuseppe Gardoni, Isabella Lazzarini, Gian Maria Varanini.

12. *Ad Amicum Amicissimi. Studi per Eugenio Camerlenghi*, a cura di Isabella Lazzarini.

- «Atti e Memorie» n.s. volume LXXXIV (2016)

- *La «contraddizione fra calcolo e ragionamento»: un dibattito di fine*

‘700 sul ruolo del calcolo infinitesimale nelle scienze di Ledo Stefanini e Emanuele Goldoni. Supplemento a «Atti e Memorie» n. LXXXIV (2016)

- «Atti e Memorie» n.s. volume LXXXV (2017)

- *Il pensiero geologico nelle dissertazioni inedite degli Accademici mantovani del XVIII secolo* di Fulvio Baraldi. Supplemento a «Atti e Memorie» n. LXXXV (2017)

Miscellanea

- *La famiglia Capilupi di Mantova. Vicende storiche di un nobile casato*, a cura di Daniela Ferrari.

Classe di Scienze Morali

- n. 4. *La corrispondenza di Giuseppe Acerbi con lo scienziato bassanese Giovanni Battista Brocchi (1815-1826)* di Roberto Navarrini.

L’Accademia ha dato il proprio contributo per la stampa di:

- *A due passi dal fronte. Città di retrovia e culture urbane nel prisma della Grande Guerra*, a cura di Emilio Franzina e Mariano Nardello. Comitato Interaccademico - La Grande Guerra, I.

- *Donne Gonzaga a corte. Reti istituzionali, pratiche culturali e affari di governo*, a cura di Chiara Continisio e Raffaele Tamalio.

- *Pecunia non olet. Potere e ideologia del denaro nell’Antica Roma* di Alberto Jori. Prefazione di Alessandro Lai.

- *Mantova e i bambini di Vienna. Cronaca di una cordiale e generosa accoglienza*, a cura di Daniela Ferrari.

- *Saverio Bettinelli. Letterato mantovano 1718-1808* a cura di Giovanni Catalani e Pasquale Di Viesti. Catalogo della mostra. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana 23/10-19/12/2018.

Prende la parola il vicepresidente, ingegner Livio Volpi Ghirardini, che in assenza del Tesoriere professor Alessandro Lai e del Presidente del Collegio dei Revisori professor Marzio Romani, illustra il bilancio di previsione per l’anno 2019, riferisce il parere favorevole espresso dal Collegio dei Revisori e non essendoci osservazioni da parte del Collegio Accademico, il bilancio viene approvato all’unanimità.

Il Presidente propone l’elezione ad accademico d’onore del Direttore della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Cremona, Lodi e Mantova. Dallo spoglio delle schede, all’unanimità, risulta eletto accademico *pro tempore muneris* il dottor Gabriele Barucca.

La seduta si conlude con i ringraziamenti del Presidente rivolti al Consiglio di Presidenza, ai Revisori dei Conti e a tutti gli Accademici per la loro collaborazione all’attività accademica e un riconoscimento speciale alle signore Ines Mazzola e Maria Angela Malavasi per il loro prezioso lavoro.

MEMORIE

LUIGI BELLONI

UN ORFEO 'NEO-VIRGILIANO'*

In ricordo di Giorgio Bernardi Perini
Anima cortese mantovana

La musica, il teatro operistico, hanno alcuni nemici grandi da tenere a bada: la noia, la carenza umana, l'algore pedantesco. Ogni altro difetto o errore, quando dettato da ragionato convincimento e da schiettezza sensitiva, può aver un lato proficuo e dar luogo alla rivelazione di un tono vitale o a fruttiferi movimenti dialettici.

Gianandrea Gavazzeni

Quando, il 5 ottobre 1762, l'«Azione Scenica» *Orfeo ed Euridice* fu rappresentata al vecchio *Burgtheater,*[1] il pubblico viennese sapeva di dover assistere ad uno spettacolo di circostanza, dovendosi celebrare il giorno onomastico dell' Imperatore Francesco, appena trascorso; un evento – dobbiamo subito ricordarlo, fra altre, più cogenti motivazioni – con il quale non si sarebbe potuto conciliare un Finale luttuoso, con la perdita definitiva di Euridice.[2] Ma Ranieri de' Calzabigi e Christoph Willibald von Gluck non si attennero a criteri di esclusiva ufficialità: in primo luogo, scelsero un *mythos* – aristotelicamente, un «intreccio drammatico» fedele al canone dell'unità compositiva (*Poet*. 1451 a 16 ss.) – tutt'altro che scontato, anzi il più 'attuale' ed idoneo possibile per affrontare lo snodo,

* Ringrazio Alberto Cavarzere e Paolo D'Achille per la disponibilità con cui hanno seguito la stesura di queste pagine.

[1] *Orfeo ed Euridice*. Azione teatrale. Testi di Ranieri de' Calzabigi. Musiche di Christoph Willibald Gluck. Prima esecuzione: 5 ottobre 1762, Vienna (www.librettidopera.it: dicembre 2003). Com'è noto, l'*Orfeo* fu oggetto di una revisione, già avviata da Gluck per una ripresa a Parma nel 1769, poi conclusa con l'edizione parigina del 1774: vd., in particolare, P. Howard, *From 'Orfeo' to* 'Orphée', in *C. W. von Gluck*. Orfeo. Compiled by P. Howard, Cambridge 1981, pp. 67-83. Su queste, e su ulteriori revisioni dell'opera – quella cosiddetta 'di Berlioz' (1859) e quella approntata da Casa Ricordi (1889) – vd. anche E. Giudici, *L'opera in CD e video*, Milano 2007², pp. 429-430. Ivi, pp. 430-441, è la *recensio* delle esecuzioni o incisioni fino al 1998.

[2] Cf. G. Paduano, *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo 1982, p. 187 e n. 24.

ancora *sub iudice* nel genere operistico, fra parole e musica, fra testo ed azione scenica.[3] Quale protagonista sarebbe potuto essere, nel ruolo, più adatto di Orfeo, insieme eroe e poeta, e quindi *naturaliter* 'predestinato' a trasmettere un prezioso, duplice lascito, che l'opera voleva ricostituire, ricomporre nella sua antica e indivisibile unità? Inoltre, mettendo in scena *Orfeo ed Euridice*, librettista e compositore non trascurarono di sollecitare nel pubblico, con un'esortazione contenuta nell'*Argomento* del libretto («Leggasi Virgilio al libro IV delle *Georgiche*, al VI dell'*Eneide*»),[4] una puntuale memoria virgiliana, ulteriormente confermata da una *nota* successiva, ove Calzabigi precisa che, fra i balli, il terzo – la «Danza degli Spiriti Beati» – è «idea presa da Virgilio al libro VI dell'*Eneide*».[5] Ed ancora, in esergo all'*Incipit* del libretto vengono citati due versi dalle *Georgiche*, afferenti il *pathos* del divino cantore (*Georg*. IV [465-466]): «Te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te veniente die, te decedente canebat».[6] In un'epoca in cui la reviviscenza del Classico era frequentemente caratterizzata da certa congenita 'inerzia', simili annotazioni meritano un rilievo; innanzitutto, in quanto rivolte ad un pubblico colto, elitario, al punto da poterlo *quasi* ritenere un erede del dotto pubblico ellenistico; ed anche perché, come a volerle completare, un protagonista della cultura teresiana quale fu il Conte Carl von Zinzendorf, in una nota del prezioso, locale *Diario* datata al 7 ottobre,[7] disquisisce sul 'colore' scenico dei Campi Elisi, sulla sua riuscita evocazione nella sera della Prima e, per l'appunto, due giorni più tardi, quando l'*Orfeo* venne riproposto al Palazzo Esterházy.[8] Certo, gli studi del compositore e del librettista sono una necessaria, doverosa giustificazione,[9] ma non sufficiente a documentare, per noi, il 'peso', l'autentico significato di una ripresa nel suo rapporto ef-

---

[3] Vd., in particolare, M. Napolitano, *Greek Tragedy and Opera: Notes on a Marriage Manqué*, in *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, a cura di P. Brown e S. Ograjenšk, Oxford, University Press 2010, pp. 31-46. Sulla *vexatissima quaestio* del rapporto fra parola e musica ricordo L.E. Rossi, *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, in *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a cura di A. C. Cassio, D. Musti, L.E. Rossi («AION», Quaderni 5), Napoli 2000, pp. 57-96:69-74.

[4] *Orfeo ed Euridice*, cit., p. 4.

[5] Ivi, p. 5.

[6] Ivi, p. 6.

[7] *Wienerisches Diarium* (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 12708). Vd., in merito, anche la recensione (anonima) comparsa il 13 ottobre, su cui H. Heimler, *First Performance: Documentary*, in *C. W. von Gluck*. Orfeo, cit., pp. 53-56. Sulle prime rappresentazioni dell'opera cf. inoltre B.A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991, pp. 368-381.

[8] Cf. B.A. Brown, *Gluck*, cit., p. 367 e n. 28.

[9] Su entrambi cf., in genere, B.A. Brown, *Gluck*, cit., p. 359 sgg., ed anche G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino 1991, p. 77 sgg.

fettivo, possibilmente dinamico, con un testo antico. Sappiamo che Gluck, *Kammermusikus* dei Principi Lobkowitz dal 1734, dopo una 'normale' e, musicalmente accurata, educazione scolastica nell'Alto Palatinato, nel 1730 figurava quale studente alla Facoltà di Filosofia a Praga; soprattutto, sarà sempre suo costume ponderare con cautela e gradualità ogni scelta teatrale, sensibile a quel tipo di eredità classica che il genere del balletto aveva preservato sulle scene settecentesche; e che a Vienna ebbe rinnovata fortuna grazie all'impulso 'pantomimico' di Gasparo Angiolini, emigrato da Firenze nel 1758.[10] Quanto a Calzabigi, mi limiterò a ricordare la sua formazione umanistica (e gesuitica) al Collegio Cicognini di Prato e che, dopo il 1761, il soggiorno a Vienna fa dell'eclettico uomo di cultura ed avventuriero[11] – già tempestosamente parigino, quasi un altro Lorenzo da Ponte – un accorto librettista, a suo tempo permeato dalla lezione classica di Metastasio, del quale era stato editore,[12] e dalla prassi della *tragédie lyrique*, ma ora orgoglioso di una sua indipendenza dal rigore metastasiano e dal suo composto classicismo:[13] quasi 'intermezzi' in una continua 'emancipazione', che a Vienna poté trovare pieno compimento usufruendo anche dell'esperienza del Conte Giacomo Durazzo, direttore degli spettacoli imperiali. Di fatto, nella metropoli culturalmente tanto avanzata, Calzabigi e Gluck danno vita ad una forma d'arte in cui parole e musica si fondono con danza e scenografia,[14] generando uno spettacolo foriero, nella più tarda sensibilità romantica, di ben altre, 'totali' e totaliz-

---

[10] Cf. B.A. Brown, *Gluck*, cit., p. 282 sgg., ed anche G. Biagi Ravenni, *Calzabigi e dintorni: Boccherini, Angiolini, la Toscana e Vienna*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi dalla Toscana all'Europa*. Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987), a cura di F. Marri, Firenze 1989, pp. 29-71:32-37.

[11] Cf. F. Tariffi, *La formazione intellettuale di Calzabigi dalla Toscana all'Europa*, in *La figura e l'opera di Ranieri*, cit., pp. 73-105.

[12] Vd. la celebre *Dissertazione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*, premessa da Calzabigi al testo, edito a Parigi nel 1765, in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A. L. Bellina, Tomo I, Roma 1994, p. 22 sgg. In merito, cf. *e. g.*, P. Gallarati, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: il caso Metastasio*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 14, 1980, pp. 497-538; T. Shcherbakova, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by S. Sadie - J. Tyrrell, Vol. 10, London - New York 2001², pp. 30 ss., ed anche F. Tariffi, *op. cit.*, p. 95 sgg., 101 ss.

[13] Cf. P. Howard, *The* Libretto, in C. *W. von Gluck*. Orfeo cit., pp. 17-22. Ricordo, inoltre, M. Garda, *Il tragico e il sublime in Calzabigi*, in *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli*. Atti del convegno di studi (Livorno, 23-24 settembre 1996), a cura di F. Marri, F.P. Russo, Lucca 1998, pp. 15-26.

[14] Vd. anche E. Montale, *«Orfeo ed Euridice di Gluck»*, in *Il secondo mestiere. Arte, Musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano 1996, pp. 644-647 (a proposito di un'esecuzione scaligera del 1958, diretta da Lovro von Matačić ed interpretata da Fedora Barbieri e Sena Jurinac).

zanti conseguenze;[15] ma anche erede di una tradizione performativa che in epoca antica aveva usufruito delle medesime componenti, giungendo a definire le tre canoniche (?) 'unità' cui una messa in scena si sarebbe dovuta attenere. Sono, però, notizie sporadiche, soprattutto per Gluck[16] significative di una formazione buona ma rimasta latente, allo stato 'nativo', che solo il contatto con la scena risvegliò e rese suscettibile di un *fieri*, imprimendo alla sua conoscenza dell'Antico un vero e proprio ζῆλος, uno spirito emulativo che doveva indurlo a riformare l'intero teatro musicale.

Poiché la nostra valutazione – di necessità – non può che arrestarsi sulla soglia degli esiti, proprio nel rispetto di un limite inderogabile mi sembra opportuno richiamare, del *mythos* complesso e per certi aspetti inafferrabile, quei tratti senz'altro performativi che dovrebbero essere sopravvissuti nel substrato della tradizione, fino a riemergere nella forma e nei modi dettati da un gusto, da una sensibilità più che mai lontani dal loro remoto, oserei dire 'virtuale' archetipo. E sebbene la nostra condizionata *recensio* non sia in grado di raggiungere i piani alti del tràdito, rimane la testimonianza di un Antico dall'amplissima fortuna letteraria; al di là del suo configurarsi in età arcaica e classica – solo dal VI secolo in poi, per noi[17] –, in epoca ellenistica il mito consolidava ed estendeva le proprie fortune, storicamente le più congrue ad una reviviscenza in età augustea, ma anche le più specifiche al fine di (ri)valutare nella sua diacronia la parola cantata di Orfeo e la sua incidenza sul pubblico. Se nel primo libro delle *Argonautiche*, subito dopo l'invocazione alle Muse, Orfeo apre – singolarmente[18] – il catalogo degli eroi (v. 23 Ῥηῶτά νυν Ὀρφῆος μνησώμεθα …), ed è poi autore di un canto – di un «tentativo» di canto (v. 495 πείραζεν ἀοιδῆς) – volto a placare, in luogo delle consuete forze naturali, l'ira di Idmone e Ida (vv. 494-515), nel secondo libro del poema egli riveste una dignità sacerdotale quando consacra la lira ad Apollo (vv. 928-929),[19] siglando in tal modo la sua presenza nell'impresa argonautica. Ma è soprattutto la seconda circostanza a (ri)plasmare la figura del cantore, perseguendo una sorta di *contaminatio* fra la memoria omerica delle

---

[15] Su questa anticipazione di princìpi 'wagneriani' cf. anche P. D'Achille, *Aspetti linguistici della librettistica "viennese" di Ranieri de'Calzabigi, in* Id., *Parole al muro e in scena. L'italiano esposto e rappresentato*, Firenze 2012, pp. 200-216:191-216.

[16] Vd. anche A. Einstein, *Gluck. La vita - le opere*, trad. it. Milano 1946, pp. 12-19.

[17] Un fr. di Ibico (306 P.) ed uno di Simonide (567 P.) costituiscono le più antiche testimonianze di Orfeo. Cf. ora T. Mazza, *Il nuovo Orfeo di Virgilio. Un mito riscritto (*georg. 4, 453-427), Roma 2009, pp. 12-20.

[18] Vd. già H. Fränkel, *Noten zu den Argonautika des Apollonios*, München 1968, pp. 45-46.

[19] Cf., in particolare, *Apollonio Rodio. Argonautiche*. Libro II. Introd. e comm. a cura di R. Matteo, Lecce 2007, p. 601.

sontuose *performances* di Demodoco e la 'nuova' cosmogonia empedoclea, nella quale – secondo verisimiglianza – penetrano credenze orfiche, ormai inscindibili dalla poesia *di* Orfeo, che nella sua lontana origine, similmente a quella dei poeti omerici e non,[20] era destinata, soprattutto, a suscitare un incanto in quanto poesia ispirata. E l'Orfeo apolloniano lo sancisce emblematicamente, con autorevolezza, quando sospende il suo canto (v. 512 Ἦ· καὶ ὁ μὲν φόρμιγγα σὺν ἀμβροσίηι σχέθεν αὐδῆι…) inviando ad un pubblico (di lettori) 'segnali' che ancora appartengono ad una tradizione performativa, peculiari di un uditorio coinvolto emotivamente nell'esecuzione:[21] alla pausa segue il silenzio, accompagnato da una mimica gestuale che ritrae il pubblico affascinato,[22] reso attonito dall'omerico κηληθμός – citato dal *poeta doctus* nella stessa sede metrica delle due occorrenze omeriche (*Od*. 11, 334, 13, 2); il probabile impiego di un *hapax* al v. 515 – θελκτύν rispetto a θέλκτρον, congettura di Meineke e di Koechly[23] –, dove la *lectio difficilior* desunta dal tràdito (θέλκτην / θέλκτυν) contribuisce a riaffermare, con la sua deliberata unicità, il potere fascinoso, rapinoso di un canto che ha avvinto completamente l'uditorio, dilatando, a discapito di altre, le sole potenzialità dell'ascolto (vv. 513-515):

τοὶ δ᾽ ἄμοτον λήξαντος ἔτι προύχοντο κάρηνα
πάντες ὁμῶς ὀρθοῖσιν ἐπ᾽ οὔασιν ἠρεμέοντες
κηληθμῶι· τοῖόν σφιν ἐνέλλιπε θελκτὺν ἀοιδῆς.

Ci troviamo dinanzi ad un canto più piccolo ricreato nel canto più grande –'laboratorio sperimentale' di una prassi esecutiva poi fortunatissi-

---

[20] Potrebbe essere significativa la 'serie' che accomuna Orfeo e Museo a Esiodo ed Omero (Plat. *Apol*. 41; Aristoph. *Ran*. 1030-1036, ripresa anche da Cic. *Tusc*. 1, 98): vd. ora T. Mazza, *Il nuovo Orfeo di Virgilio*, cit., p. 23 sgg. Su altre figure di poeti orfici cf. M.L. West, *The Orphic Poems*, Oxford 1983, p. 39 sgg.

[21] Sulla memoria storica del passo vd., *e. g*., D.N. Levin, *Apollonius'* Argonautica *Re-Examined*, I. *The Neglected First and Second Books*, Lugduni Batavorum 1971, pp. 50-58; M.L. West, *The Orphic Poems*, cit., p. 127; J.J. Clauss, *The Best of the Argonauts*. *The Redefinition of the Epic Hero in Book 1 of Apollonius' s* Argonautica, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993, pp. 83-86; R. Hunter, *The* Argonautica *of Apollonius*. *Literary Studies*. *Cambridge* 1993, pp. 148-151, e, da ultimo, I. Schaaf, *Magie und Ritual bei Apollonios Rhodios*. *Studien zu ihrer Form und Funktion in den Argonautika*, Berlin-Boston 2014, pp. 54-62.

[22] Su questo, mi permetto di rinviare al mio articolo *Una* performance *ellenistica ed una romantica (Apoll*. *Rhod*. Arg. *I 496-515; R*. *Wagner,* Die Meistersinger von Nürnberg*, Atto III, Scena V),* «Aevum(ant)» 3, 1990, pp. 125-141.

[23] Cf. *Apollonios de Rhodes*, *Argonautiques*. Tome I, Chants I-II. Texte établi et comm. par F. Vian et trad. par É. Delage, Paris 1974, p. 73. Vd. anche *Apollonio Rodio*. *Le Argonautiche*. Libro I. Testo, trad. e comm. a cura di A. Ardizzoni, Roma 1967, p. 160.

ma nei suoi contenuti ed effetti[24] –, che unendo nuovo ed antico permette all'antica parola di avere ancora un futuro, combinandosi con le modalità proprie di una tematica teogonica e cosmogonica: di per sé, al di là di alcune 'interferenze' favorite dall'ampiezza tematica della poesia orale, non del tutto in sintonia con il patrimonio dell'epica tradizionale. E quasi ad avvalorare ulteriori aperture, la lira di Orfeo diverrà 'strumento' di inestinto *Fortleben*, quando accoglierà, in ambito ellenistico e pitagorico,[25] l'episodio di Euridice, giunto relativamente tardi a 'completare' la struttura del mito. Nonché unico caso nel quale Orfeo ed il suo canto non dovrebbero riportare il consueto successo; o riportarlo solo parzialmente, ad ulteriore testimonianza di un *mythos* più che mai 'contraddittorio' e indefinibile negli esiti mutuati da continue riscritture, che, come sempre,[26] ne fanno la Storia.

Sono, queste, alcune fra le lontane premesse di una scelta musicale che certamente intende portare sulle scene i due filoni virgiliani del mito di Orfeo – i passi dall'*Eneide* e l'epillio che chiude le *Georgiche* –, ma che al medesimo tempo si richiama – più o meno scientemente – ad un substrato più antico. Dal quale non escluderei il precedente apolloniano e la sua particolare mimesi, volta a storicizzare in una vera e propria *performance* la figura, il ruolo del mitico cantore, attribuendogli specifiche finalità che ne recuperano, dinanzi ad un pubblico, una connotazione 'omerizzante'. Quanto, poi, già è patrimonio della memoria letteraria di Virgilio, l'opera di Gluck lo farà suo in maniera particolare, legando quell'eredità ad una riforma di parole e musica che di lì a poco, con *Alceste*, troverà la sua ufficiale definizione nella celebre *Premessa*,[27] redatta da Gluck insieme a Calzabigi, o, forse, stesa dal solo Calzabigi:[28] nella quale, nondimeno,

---

[24] In Virgilio, basti ricordare il racconto di Enea a Didone, con il suo celebre avvìo (*Aen*. 2, 1): Conticuere omnes intentique ora tenebant.

[25] Cf. M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, p. 33.

[26] Oltre a M.L. West, *The Orphic Poems*, cit., p. 1 sgg., cf., in genere, C. Segal, *Orfeo*. *Il mito del poeta*, trad. Torino 1995 (Baltimore and London 1989), pp. 4-49, ed anche M. Bettini, *Le riscritture del mito*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, Roma 1985, pp. 15-35; T. Mazza, *Il nuovo Orfeo di Virgilio*, cit., p. 119 sgg.

[27] Il testo è anche in Pestelli, *L'età di Mozart e Beethoven*, cit., pp. 298-300. Ricordo, in merito, G. Carli Ballola, *«Alceste», o la religione del classicismo*, in *Alceste*, Teatro alla Scala, Milano 1987, pp. 45-52; D. Del Corno, *Una tragedia a lieto fine*, in *Alceste*, cit., pp. 55-57; P. Gallarati, *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*, Torino 1984, p. 70 sgg., e G. Paduano, *La riforma di Calzabigi e Gluck e la drammaturgia classica*, in *La figura e l'opera di Ranieri de'Calzabigi*, cit., pp. 15-27. Per ulteriore bibliografia rimando a P. Howard, *Christof Willibald Gluck*. *A Guide to Research*, New York and London 2003², p. 104 sgg., 130 ss.

[28] Cf. M. Donà, *Dagli archivi milanesi: lettere di Ranieri de'Calzabigi e di Antonia Bernasconi*, «Analecta Musicologica» 14, 1974, p. 268 sgg.

entrambi rivelano una piena e rara comunione d'intenti, attestata dallo stesso Gluck nella *Lettre au Rédacteur du «Mercure»*, scritta a Napoli il 25 giugno 1784.[29] Una riforma doppiamente caratterizzante, se in grado di connettere fra loro due *mythoi* nei quali già gli antichi avevano ravvisato più analogie, quasi un *fieri* condiviso; non del tutto sopite nel fluire del testo di *Orfeo*, soprattutto nella sostituzione, rispetto all'episodio di *Georgiche* IV, del tanto discusso Finale,[30] per altro già 'positivo' nell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, nel suo «alto richiamo ad Apollo».[31] Fra l'altro, un *paradeigma* che già aveva raggiunto una meta nel dare compimento, quale *prima* opera, al *recitar cantando* pionieristicamente 'restituito' dalla Camerata Fiorentina: «L'*Orfeo* potrebbe essere anche di un frequentatore di Casa Bardi artisticamente più provveduto».[32]

* * *

In principio, sono le parole ed il canto, indivisi, inalienabili, quali dovevano sussistere in un'epoca di alta oralità che appena riusciamo a percepire, con l'altissimo potere evocativo attribuito alla 'parola scenica'.[33] Sullo sfondo di una natura più o meno selvaggia, nel canto si compie l'intera parabola di Orfeo.

Ma non è mio compito, ora, riprendere il mito di Orfeo nella sua complessa stratigrafia, né tanto meno avventurarmi in quella, ancor più variegata, dell'Orfismo.[34] Mi limiterò semplicemente a ricordare come il

---

[29] Vd. il testo in CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, cit., Tomo I, p. 257 sgg.

[30] Cf., *e. g*., i giudizi – diversamente 'negativi' – di A. DELLA CORTE, *Gluck e i suoi tempi*, Firenze 1948, p. 93, e di M. KRIEGER, *Orpheus "mit Glück". The Deceiving Gratifications of Presence*, «Theatre Journal» 35, 1983, pp. 295-305.

[31] C. GALLICO, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino 1979, pp. 64-65. Cf. inoltre ivi, pp. 62-74. Sulla prassi esecutiva di questa *Favola in musica di Alessandro Striggio* (Mantova 1607) vorrei inoltre ricordare GIUDICI, *Il teatro d'opera in disco*, cit., pp. 674-681, 2102-2105, ed anche M. MILA, *Pochi riguardi per Monteverdi*, in *Massimo Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, a cura di R. Garavaglia e A. Sinigaglia. Pref. di G. Gavazzeni, Milano 1989, pp. 43-45, 345-347.

[32] G. PANNAIN, *Da Monteverdi a Wagner. Pagine di storie della musica*, Milano 1955, p. 7. Sul 'ruolo' dell'opera e sul suo approccio al mito vd., *e. g*., J. STEINHEUER, *Orfeo (1607)*, in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Ed. by J. Whenham and R. Wistreich, Cambridge 2007, pp. 119-140, nonché l'ancor utile *nota bibliografica* in C. GALLICO, *op.cit*., pp. 189-191.

[33] Mutuo la felice dicitura dalla moderna poetica verdiana. Cf. esempi e situazioni commentati, *e. g*., in G. GAVAZZENI, *La bacchetta spezzata*, Pisa 1987, p. 66 sgg.

[34] Oltre a M.L. WEST, *The Orphic Poems* cit., soprattutto p. 26 sgg., 39 ss, cf., *e. g*., E.R. DODDS, *I Greci e l'irrazionale*. Present. di A. Momigliano, trad. it. Firenze 1973 (Berkeley & Los Angeles 1951), p. 186 sgg. Ancora di notevole interesse l'ampia documentazione fornita da I. M. LINFORTH, *The Arts of Orpheus*, Berkeley and Los Angeles 1940, pp. 1-173. Rinvio, inoltre, ai problemi affrontati in *Orfeo e l'orfismo*. Atti del Seminario Nazionale, Roma-Perugia 1985-1991, a cura di A. Masaracchia, Roma 1993.

fascino del canto – della parola che è canto – sia il principio fondamentale di una «musica», di μέλη di veneranda antichità, nei quali Orfeo – secondo le congiunte testimonianze di Glauco di Reggio e di Alessandro Poliistore[35] – non avrebbe avuto predecessori; e sebbene le due fonti insistano sulla priorità delle sue melodie, imitate anche da Terpandro,[36] per noi la sua poesia condivide storicamente il fascino di quella omerica[37] – 'feacica', direbbe Carlo Diano[38] – , che insieme τέρπει e θέλγει e che, 'superato' l'ambito orfico – apollineo, troverà il suo compimento nelle *Bassaridi* di Eschilo: la fine terrificante di Orfeo, dilaniato dalle Baccanti, segnerà il culmine di una dinamica, opponendo fra loro poesia tragica e poesia lirica.[39] Non senza significato – anche se per ragioni diverse – un'altra voce dissonante è quella di Platone, che nel *Simposio* (179 d – e), mette a confronto il *paradeigma* di Orfeo con quello di Alcesti, ma a detrimento del κιθαρωιδός, che non ebbe il coraggio di scegliere la morte per amore – come fece la sposa di Admeto – , ἀλλὰ διαμηχανᾶσθαι ζῶν εἰσιέναι εἰς Ἅιδου. Giudizio per altro atteso, dato il *Credo* poetico di Platone e la sua condanna di certa poesia, ma di grande interesse ai fini del nostro discorso, essendo il paragone prodromo di una certa lettura del mito di Orfeo, di una sua stretta 'parentela' con quello di Euridice, che almeno in parte, sarà responsabile, per le due opere contigue di Gluck, di un mutamento sostanziale: da «Azione Scenica» qual è ancora *Orfeo*, a «Tragedia messa in musica» quale sarà *Alceste*.

Sicuramente le riprese virgiliane sono testimonianza di un'evoluzione del canto orfico, tangibile sia nel VI dell'*Eneide* sia nell'epillio

---

[35] Rispettivamente, *apud* Plut. de mus. 4, 1132 e; 5, 1132 e-f. Ma la prima citazione comprende, in parte, il testo di Alessandro Poliistore: cf. *Poetica pre-platonica*. *Testimonianze e frammenti*. Testo, trad. e comm. a cura di G. Lanata, Firenze 1963, pp. 271-272.

[36] Cf. *Terpander*. Veterum testimonia coll., fragmenta ed. A. Gostoli, Roma 1990, p. 20, test. 31) e pp. 94-97. Anche Timoteo, presentando le sue innovazioni, si richiama alla sequenza Orfeo-Terpandro, precisando che πρῶτος ποικιλόμυσον Ὀρ- / φεὺς <χέλ>υν ἐτέκνωσεν … (*ibid*., p. 30 [test. 46, 234-235] e pp. 112-114).

[37] Al cui 'incanto' si richiamano anche le quattro citazioni di Orfeo contenute nelle *Bucoliche* (3, 44 ss., 4, 48 ss., 6, 27 ss., 8, 52 ss.).

[38] C. Diano, *La poetica dei Feaci*, in origine discorso inaugurale tenuto il 24 novembre 1957 presso l'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti («Memorie», 1957-1958, p. 1 sgg.), poi ripubblicato in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, pp. 185-214.

[39] Cf. *Poetica pre-platonica*, cit., pp. 16-17, 137. Significativo il contrasto che emerge da Eur. *Med*. 190-203, su cui vd. ivi, pp. 167-168. Cf., inoltre, A. Michel, *La parole et la beauté*. *Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris 1982, pp. 29-31, M.L. West, *The Orphic Poems*, cit., pp. 12-13, ed anche T.M. Compton, *Victim of the Muses*. *Poet as Scapegoat, Warrior, and Hero in Greco-Roman and Indo-European Myth and History*, Cambridge, Mass.-London 2006, pp. 177-180. Sulla fine di Orfeo vd. inoltre la testimonianza di Apollod. 1,3,2, su cui *Apollodoro*. *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di P. Scarpi. Trad. di M. G. Ciani, Milano 1996, pp. 432-434.

delle *Georgiche*. Ed in merito, nonostante il terreno sia insidioso, ritengo ancor degna di attenzione l'ipotesi di Eduard Norden, che ravvisa nella preghiera di Enea alla Sibilla (*Aen*. 6, 119 ss.) « die erste deutliche Spur der Benutzung der orphischen Katabasis seitens Vergils».[40] Parole che sarebbero in grado di confermare, per altro, un possibile tramite ellenistico cui Virgilio accede per delineare il ritratto del *suo* Orfeo.[41] Prendendo le mosse dall'*Eneide*, non possiamo dimenticare come, durante la discesa agl'Inferi di Enea, venga ascritta al *Threicius sacerdos* (v. 645) – proprio nel momento in cui raggiunge i Campi Elisi, e mentre i Beati ritmano danze ed intonano canti (v. 644 pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt) – una precisa 'impostazione' del canto, un modo di eseguirlo che valuta accuratamente ritmo ed intervalli tonali, nel loro rapporto con le parole (vv. 646-647):

obloquitur numeris septem discrimina vocum,
iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.

Il commento di Norden interviene a modificare la traduzione fornita in precedenza dallo studioso, ed interpreta il primo verso «er spricht zu den Rhythmen (*numeris* Dativ) die sieben Tonintervalle»,[42] evidenziando – ben a ragione – come questa dicitura della musica orfica venga a cadere in un momento di alta solennità, al punto che … «die Erklärung schwankt». Ma il ripensamento di Norden permette di ravvisare nel canto orfico la sua interezza – «Worte, Rhythmen, Melodie» –, aggiungendo inoltre il dettaglio esecutivo, circa il modo in cui Orfeo tocca le sette corde della sua lira,[43] sia con le dita sia con il plettro.[44]

---

[40] E. Norden, *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*. Vierte Auflage (neu mit dem Text der zweiten Auflage verglichen), Darmstadt 1957, p. 158. L'ipotesi di Norden è stata lungamente dibattuta nella successiva esegesi: cf. *Virgil,* Aeneid *6*. A Commentary by N. Horsfall. Vol. 2. Comm. and App., Boston-Berlin 2013, p. 142 sgg. Vd. anche *Virgilio. Eneide*, a cura di E. Paratore. Vol. III (Libri V-VI). Trad. di L. Canali, Roma 1979, p. 226 sgg.

[41] Sugli echi ellenistici, tangibili nella loro *poikilia* sia nelle *Bucoliche* sia nelle *Georgiche*, vd., in particolare, P. Gagliardi, *I due volti dell'Orfeo di Virgilio*, «Hermes» 140, 2012, p. 299 sgg.

[42] E. Norden, *op. cit*, p. 298. La traduzione anteriore (cf. p. 89) recita: «Greift (*scil*. Orpheus) mit seinen Fingern in die Seiten…». Similmente, cf. la versione di N. Horsfall, *Virgil*, I, cit., p. 45: «The Thracian Priest … performs in harmony with their tune the intervals of the seven notes …». Vd., inoltre, J. Heurgon, in *Enciclopedia virgiliana*, II, Roma 1987, *s. v. Orfeo*, pp. 883-884.

[43] Probabilmente lo stesso eptacordo sul quale già Terpandro eseguiva νέους ὕμνους. Cf. Terp. fr. 4, su cui A. Gostoli, *Terpander* cit., pp. 136-140. Sul tipo di strumento e sulle sue denominazioni vd. inoltre M.L. West, *Ancient Greek Music*, cit., pp. 51-56.

[44] E. Norden, *op. cit*., «Und zwar werden die sieben Saiten der Kithara sowohl mit dem Plektron wie mit den Fingern gespielt».

Il Sacerdozio di Orfeo e la sua 'investitura' quale musico appartengono ad un'ἔκφρασις (vv. 637-665) caratterizzata da alto profilo letterario, nella quale sembrano toccare il loro vertice i tratti luministici e pittorici, gli effetti fonici, la calligrafia di una τέχνη consumata, propria della tradizione ellenistica, e non solo: «Wenn wir alles zusammenfassen, so dürfen wir sagen, daß Vergil den elysischen Hain mit allen Kunstmitteln jener zierlichen λέξις geschildert hat, die in der Kunstprosa grade auch bei der Schilderungen von ἄλση und παράδεισοι traditionell waren».[45] Certamente in contrasto con gli stridori e le fiamme del Tartaro (vv. 548 ss.),[46] con i *durissima regna* di Radamanto (v. 566), ai fini del nostro discorso l'ἔκφρασις si pone quale elemento – principe nel dirimere un intreccio di parole e suoni che trova in 'Orfeo' il suo *paradeigma*. Le allitterazioni,[47] le anafore, i πάρισα messi in luce dal commento di Norden si aprono qui con una annotazione luministica (vv. 640-641 largior hic campos aether, et lumine vestit/purpureo, solemque suum, sua sidera norunt) che riconduce esplicitamente all'ἐνάργεια, indispensabile ad una definizione ecfrastica, via via 'accresciuta' nella sua potenzialità di sollecitare la φαντασία del lettore.[48] Tratti che – per altro – è agevole reperire anche nella *Stimmung* della pagina gluckiana dei Campi Elisi, giustamente definita una «naturale sinfonia»[49] nella quale voce e suoni evocano un paesaggio senza che l'una prevarichi, prevalga sugli altri: in perfetta sintonia con l'*exemplum* virgiliano, con il suo rifarsi ad una ἀκοή di lontana ascendenza, in modo che l'effetto visualizzante risulti esaustivo, compenetri il paesaggio di un – altrimenti tradizionale – *locus amoenus*, e qualifichi una reale, anzi una verisimile *performance*.[50] Ai canti ed alle danze di una parte dei Beati (v.

---

[45] Ivi, p. 297.

[46] Vd. anche N. Horsfall, *op. cit*., pp. 437 ss.

[47] Queste, per altro, ricorrenti anche nel Tartaro, naturalmente in una 'descrizione' ben diversamente connotata: cf. E. Norden, *Aeneis Buch VI* cit., p. 272 sgg.

[48] Ricordo soprattutto G. Zanker, *Realism in Alexandrian Poetry: A Literature and Its Audience*, London-Sydney-Wolfeboro, N H 1987, p. 39 sgg.; S. Goldhill, *The Naive and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in *Art and Text in Ancient Greek Culture*, a cura di S. Goldhill e R. Osborne, Cambridge 1994, pp. 197-223, e A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*. Phantasia *ed* enargeia, Pisa-Roma 1998, pp. 51-60, 149-154. Sebbene con accenti diversi, sia il trattato *del Sublime* (15, 1-2) sia Quintiliano (6, 2, 29-32) associano fra loro *phantasiai* (*visiones*) ed *enargeia*. Vd. inoltre J.J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven and London 1974, *s. v.* φαντασία (*phantasia*), pp. 293-297.

[49] Vorrei ricordare, soprattutto, le fini osservazioni di A. Della Corte, *Gluck e i suoi tempi* cit., pp. 96-98.

[50] Cf., *e. g*., l'*ekphrasis* del manto di Giasone (Apoll. Rhod., *Arg*. 1, 721 ss.), soprattutto nella chiusa, ove Frisso sembra porgere ascolto alle parole del montone (vv. 763-764… ὡς ἐτεόν περ/ εἰσαΐων κριοῦ, ὁ δ᾽ ἄρ᾽ ἐξενέποντι ἐοικώς).

644 pars pedibus plaudunt choreas, et carmina dicunt) fa seguito il peana da loro intonato ad ornare il lieto banchetto (vv. 656 ss.). Non posso, ora, addentrarmi nella *vexata quaestio* delle eventuali fonti che si celano nell'Elisio virgiliano, ma mi sembra che la sua 'unicità' risieda *anche* nel comporre in una specifica armonia quanto il poeta evince dall'Antico, come volesse onorare tanto *mythos* ripristinandone una sua 'esecuzione': nell' etere provvisto di una sua luminosità, Orfeo «parla», ai ritmi delle sue melodie (v. 646 obloquitur) – le «accompagna» con le sue parole, Enea «ammira» (v. 651 miratur), nelle sue armature e nei carri di guerra, ormai vuoti, il fiore della prole di Teucro, ed infine *conspicit* (v. 656) il canto del peana, che *Homerico more* è ornamento del banchetto.[51] I due eroi sembrano elaborare una 'nuova' ἔκφρασις vincolandola alla parola (cantata) di Orfeo ed alla *visio* di Enea, focalizzando in tal modo ὄψις ed ἀκοή nel nitore, nel luminismo proprio del contesto. Al quale si ricollega un contenuto di pari importanza, se pensiamo che la figura di Orfeo introduce la serie dei 'primi' Troiani – un poco come aveva inaugurato, in Apollonio, il catalogo degli Argonauti – e che la *performance* del peana si rivolge, in primo luogo, agli eroi che bene meritarono sacrificandosi per la patria, quindi ai sacerdoti, ai *pii vates* ispirati da Febo; infine a quanti nobilitarono l'umana esistenza con la scoperta delle arti, oppure, per i loro meriti, vennero eternati nel ricordo degli uomini. Che equivale ad una rievocazione dell'antica poesia, al suo 'canonico' serbare – «nella guerra illustre contro il tempo» – quanto fosse degno del ricordo e, pertanto, in grado di favorire la civiltà umana nel suo progredire, rendendola sensibile all'incanto, al fascino della parola cantata: nel caso della *performance* di Orfeo, vero e proprio «deterrente» nei confronti della barbarie se capace di ammansire persino le fiere. Il noto passo oraziano[52] troverà eco e fortuna amplissima, promuovendo la μουσική dei Greci ad una ricezione secolare, sempre accolta da un pubblico sensibile all'ascolto ed al rinnovamento di una malìa che l'Antico gli aveva saputo infondere.

Se passiamo all'epillio – chiusa delle *Georgiche*, in questa sede posso solo ribadire la sua piena congruenza con l'intero poemetto[53] e allu-

---

[51] Sulla nota tipologia, vd. i luoghi omerici commentati da G. Lanata, *Poetica-preplatonica*, cit., pp. 16-19, ed anche in *Canti e aedi nei poemi omerici*. Ed. e comm. di S. Grandolini, Pisa-Roma 1996, soprattutto p. 115 sgg.

[52] *Ars* 391 ss., su cui vd. C.O. Brink, *Horace. On Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge 1971, p. 387 sgg.

[53] Cf. *in primis* E. Norden, *Orpheus und Eurydike. Ein nachträgliches Gedankblatt für Vergil*, «Sitzungs-Ber. der Preuss. Akad. der Wiss.», Philol.-Hist. Kl., 1934, pp. 626-683 = *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*, hrsg. von B. Kytzler, Berlin 1966, pp. 468-532. Ricordo inoltre G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984, pp. 43-53; Id., *Virgilio. L'epica del sentimento*,

dere alla recenziorità del ruolo di Euridice,[54] nonostante da lei dipendano un *pathos*, una fama che incideranno notevolmente sulla catabasi di Orfeo e sulla sua memoria storica.[55] Già in Virgilio, d'altra parte, si è giustamente riconosciuto quanto l'epillio si accosti all'elegia a motivo della sua componente soggettiva,[56] forse persino autobiografica, se il poeta – ma è solo un tratto della *vexatissima quaestio* – avrebbe attinto alle sventure di Cornelio Gallo al fine di coniugare mito ed (auto)biografia, realizzando in tal modo un nuovo, originale modello di *Humanitas*. Un particolare, tuttavia, s'impone fra gli altri, una dotta eco teocritea che Virgilio avrebbe adattato a Gallo mediante una «dafnizzazione» dello sventurato amico[57] – scopertamente nella decima *egloga*, ma tutt'altro che estranea al nostro passo, ove la possiamo ben individuare in Orfeo che, perduta definitivamente Euridice, ricusa Venere e le nozze.

Dal peregrinare in lande desolate, dal rimpianto in grado di commuovere alberi e fiere,[58] e dal *miserabile carmen* (v. 515) che non apporta requie né conforto alcuno, emerge con chiarezza la decisione di Orfeo, dalla quale dipenderà la sua fine violenta (v. 516): «Nulla Venus, non ulli animi f l e x e r e hymenaei», mentre il suo canto si riverbera in un paesaggio reso sterile dal ghiaccio, con una acribia che lo priva dei suoi tradizionali, ammalianti effetti sulla natura, «…raptam Eurydicen atque inrita Ditis/dona querens». Ma per le donne dei Ciconi quel canto suona come un affronto, ed è causa del rinnovarsi di una punizione già inflitta, a suo tempo, a Preto dalle Menadi (vv. 520-522): «spretae Ciconum quo munere matres/inter sacra deum nocturni orgia Bacchi/discerptum latos iuvenem sparsere per agros». Il parallelo con il mito delle *Bassaridi* eschilee s'impone con chiarezza,[59] ma il microtesto virgiliano fa memoria, ancora una volta, di un *partner* che in maniera inammissibile per il codice etico arcaico non accetta la legge di Afrodite e ricusa l'Amore. Ne

---

Torino 2002, pp. 65-89, e, da ultimo, P. Gagliardi, *I due volti dell'Orfeo di Virgilio*, «Hermes» 149, 2012, soprattutto p. 294 sgg.

[54] Vd., fra altri, *Virgil*. *Georgics*. Vol. 2: Books III-IV, Ed. by R. F. Thomas, Cambridge 1988, p. 225 sgg.

[55] Cf., *e*. *g*., A. Pennacini, *La narrazione poetica di Virgilio: Orfeo nell'Ade*, in *Orfeo e l'Orfismo*, cit., p. 211 sgg.

[56] Cf. già B. Otis, *Virgil*. *A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1964, pp. 190-208, ed anche P. Domenicucci, *L'elegia di Orfeo nel IV libro delle "Georgiche"*, «GIF» 16, 1985, pp. 239-248.

[57] Cf. G.B. Conte, *Virgilio: il genere e i suoi confini* cit., pp. 16-26, quindi P. Gagliardi, *Gallo e Dafni nell'*ecl. 10 *di Virgilio*, «A&A» 57, 2011, pp. 56-73.

[58] Sul quale vd., *e*. *g*., F. Boldrer, *Il ritorno di Orfeo (Verg*. Georg. *4, 509)*, in *Miscillo flamine*. Studi in onore di Carmelo Rapisarda, a cura di A. Degl'Innocenti-G. Moretti, Trento 1997, pp. 83-99.

[59] Vd., *e*. *g*., R.F. Thomas, *Virgil*. *Georgics*, cit., II, pp. 234-235.

viene crudamente punito, quale responsabile di una storica ἀδικία che qui, attingendo al celebre *topos*,[60] riecheggia tuttavia un preciso dettaglio del Dafni teocriteo (I, 96-98), allorquando una Cipride λάθρη γελάοισα, βαρὺν δ᾽ ἀνὰ θυμὸν ἔχοισα formula all'amato ora renitente una doppia, sarcastica domanda: «Τύ θην τὸν Ἔρωτα κατεύχεο Δάφνι λ υ γ ι ξ ε ῖ ν;/ ἦ ῥ᾽ οὐκ αὐτὸς Ἔρωτος ὑπ᾽ ἀργαλέω ἐ λ υ γ ί χ θ η ς ». In senso lato, inscriviamo la ripresa virgiliana del mito nelle sue ben note ascendenze: poiché il *carmen* si è 'isterilito' e non sortisce alcun effetto, è ben lungi dall'essere un φάρμακον – tradizionalmente il 'mezzo' in grado di recare sollievo alle pene d'amore.[61] Ed il languire di Amore – il suo τάκειν (vv. 66 ss.) – suscita il compianto della natura ed il suo inasprirsi, fino a provocare la sospensione del canto da parte delle Muse (vv. 127 ss.), mentre a tanto *pathos* fa da sfondo un paesaggio non dissimile da quello virgiliano nel suo tetro inaridirsi. Ma il 'caso', in particolare, sembra differenziarsi da altre reviviscenze in quel suo focalizzare la ribellione ad Amore di Orfeo e di Dafni, il loro rifiuto di farsi «piegare» da una legge universamente accolta e praticata. Ed il *flectere* virgiliano sembra proprio *vertere* il λυγίζειν teocriteo, parola – chiave nel testo ellenistico, e scelta accurata da parte del *poeta doctus*, che attinge ad una metafora della lotta non immune da qualche bivalenza semantica.[62] Anche se, nel nostro caso, l'immagine di una 'lotta' con una forza impari bene si addice, sia in Teocrito sia in Virgilio, alla vana battaglia di chi ardisce ribellarsi ad Eros, prevalendo sulla metafora degli «intrecci» (λύγοι), che ne amplierà l'originario campo semantico.[63]

Il 'gran rifiuto' di Orfeo subito s'impone nello stabilire un netto divario fra l'epillio virgiliano e la ripresa di Gluck e Calzabigi, riuscendo decisivo, nell'opera, quel perentorio invito ad Orfeo perché «riconosca» Amore e deponga le sue «furie»,[64] instaurando le premesse della soluzione positiva del dramma. Che tuttavia potrebbe essere 'giustificata' da ele-

---

[60] Sull'impiego teocriteo del tema rimando a G. Tarditi, *Il sorriso di Afrodite (Theocr. I 95-96)*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, Urbino 1987, pp. 347-352 = *Studi di poesia greca e latina*, a cura di L. Belloni-G. Milanese-A. Porro, Milano 1998, pp. 195-200.

[61] Penso naturalmente al *Ciclope* di Teocrito ed al valore lenitivo del *pharmakon*: ricordo soprattutto A. Barigazzi, *Una presunta aporia nel c. 11 di Teocrito*, «Hermes» 103, 1975, pp. 179-188.

[62] Sul testo (il futuro è un verisimile, opportuno emendamento in luogo del tràdito λυγιζῆν) e sul suo significato cf. *Theocritus*. Edited with a Transl. and Comm. by A.S.F. Gow, II, Cambridge 1952², pp. 21-22, e *Theocritus. A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 11 and 13*. Ed. by R. Hunter, Cambridge 1999, p. 95.

[63] Cf. Frisk, *GEW*, *s. vv. λύγος, λυγίζομαι*, ed anche LSJ, *s. v. λυγίζω*. Vd., da ultimo, R.S.P. Beekes (with the Assistance of L. van Beek), *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden 2009, *s. vv.*

[64] *Orfeo ed Euridice*, cit., Atto II, Scena II (pp. 18-19).

menti interni ed esterni all'opera; ad incominciare – si è più volte osservato – da testimonianze antiche che suffragano un Finale lieto per la catabasi di Orfeo; basti qui ricordare il passo dall'*Alcesti* euripidea (vv. 357 ss.)[65] in cui Admeto auspica di avere γλῶσσα καὶ μέλος di Orfeo per strappare all'Ade la sua sposa: sebbene il sovrano di Fere non esprima certezze in merito alla riuscita dell'impresa, il suo augurio perderebbe di significato nell'economia della tragedia se non supponesse l'analogo parallelo di Euridice, tolta agl'Inferi dalla malìa del canto. Ma, al di là di queste ipotesi, il Finale di Calzabigi e di Gluck supera la contingenza di un 'Lieto Fine' ad ogni costo. Le ragioni della sua verisimiglianza scenica sono state indagate, fra altri, da Guido Paduano, e ruotano attorno allo snodo della celebre aria di Orfeo – «Che farò senza Euridice…».[66] Probabilmente, la 'vittoria' di Orfeo si deve *anche* a sottese ragioni comportamentali che parrebbero avallare una scelta eroica nel nome di valori umanistici da lui vissuti, realizzati dallo spessore della sua 'parola', e magari in un ruolo contraddittorio con le funzioni sottilmente espletate da Euridice: personaggio in origine marginale al mito, che in qualche modo recupera un suo protagonismo. Non a caso, proprio su *questa* Euridice la critica si è più volte divisa,[67] ed anche l'aria ha sempre goduto di alterne fortune per la sua «semplicità» e inafferrabile vaghezza, pressoché interamente affidate, di volta in volta, alle capacità interpretative del tenore in scena,[68] alla sua tecnica di 'fraseggio'. Come a dire, nonostante le scrupolose indicazioni musicali, quei segni paiono cedere all'impatto della parola sul suono, originando un'impalpabile atmosfera concertante fra due 'strumenti' che, forse proprio qui, si sfidano tra loro e, in una dinamica sottile, sembrano contendersi un primato. Senza raggiungerlo in maniera univoca.

Tuttavia, scendendo su un terreno più concreto, non dobbiamo trascurare quanto, nel libretto e nella musica, l'estemporaneo intervento di Amore realizzi sì l'esplicita, 'abusata' indicazione di Calzabigi – un tributo al gusto del tempo[69]–, ma anche possa (inconsapevolmente) riesumare, nel suo esito scenico e musicale, una qualche, ancestrale memoria del mito

---

[65] Su questa ed altre testimonianze cf. G. Paduano, *Noi facemmo ambedue un sogno strano*, cit., pp. 181-182 e n. 6; *Euripide. Alcesti*, a cura di D. Susanetti, Venezia 2001, pp. 205-206.

[66] Cf. G. Paduano, *Noi facemmo ambedue un sogno strano*, cit., p. 193 sgg.

[67] Ricordo, *e. g.*, il severo giudizio – sull'aria, ed anche sul Finale – di R. Celletti, *Il teatro d'opera in disco (1950-1987)*, Milano 1988³, p. 284 (a proposito dell'ed. Cetra 1951, diretta da Wilhelm Furtwängler).

[68] Vd. P. Howard, *Synopsis*, in *C. W. von Gluck*, cit., pp. 37-38.

[69] Cf. *Orfeo ed Euridice* cit., *Argomento*, p. 4: «Per adattar la favola alle nostre scene ho dovuto cambiar la catastrofe». Vd. anche B.A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, cit., pp. 358-359 e n. 3.

'positivo', che poi emergerà decisamente in *Alceste*: quasi il preannunzio di un rinnovato *Fortleben*, non estraneo all''ottimismo' ideale cui daranno voce il Mozart della *Zauberflöte* ed il Beethoven di *Fidelio*.[70] Ed al quale già si allinea il mozartiano *Idomeneo*, forse il termine di confronto più 'immediato' per l'*Orfeo* gluckiano.[71] In ogni modo, il 'trionfo' con cui l'uditorio deve confrontarsi non può esaurirsi nel *topos* del Lieto Fine; proprio lo stacco con il testo virgiliano delle *Georgiche* permette di individuare punti di contatto con l'Orfeo di *Eneide* VI, con il suo substrato performativo che filtra nei rivoli della tradizione successiva, lasciando memoria di un canto caratterizzato dalle sue pause, dagli intervalli cui l'ascolto di un pubblico dovrebbe riprendere ad assuefarsi. Il canto del *nuovo* Orfeo appartiene a quella «Musica di declamazione» voluta dalla riforma di due 'co-autori', nel pieno rispetto della *vis scaenica* della parola e del suo rapporto dinamico, non sottomesso, con la musica. Quelle «arie parlate» prive di abbellimenti, che Calzabigi intendeva privilegiare a discapito di barocche «stravaganze» si abbinano alle qualità melodiche dal librettista riconosciute all'intervallo, anzi alla sua pregnanza melodica, parte di una «esattezza prosodica» da ritenersi preziosa eredità della Scuola italiana di canto.[72] Anzi, evidenziando la 'curva' melodica grazie a precise indicazioni prosodiche, volte a eliminare «i passaggi, le cadenze, i ritornelli», ed a costituire, invece, una più pronunciata varietà ritmica:[73] tutto un bagaglio del gusto arcadico che aveva oscurato la tradizione propriamente 'classica', compromettendo (a favore dei secondi) il rapporto fra parole e suoni; ora da recuperarsi anche nella restituzione del ritmo e delle sue pause, valori impliciti nella Scuola del canto italiano, nel suo articolarsi della parola rispetto al canto.

Senza alcuna forzatura, ritornano gli echi dei *discrimina vocum* di virgiliana memoria, le pause che il *Thracius Sacerdos* scandiva nelle sue *performances*, nonché le puntuali precisazioni di Eduard Norden afferenti *Rhythmen* e *Tonintervalle*, probative di una tradizione che non può ritenersi avulsa dal canto ellenistico di Orfeo, ove – nella testimonianza apolloniana – è proprio la pausa a rendere incisivo l'intervento del cantore ed a

---

[70] Cf. G. Carli Ballola, *«Alceste», o la religione del classicismo*, cit., p. 52.

[71] Vd. P. D'Achille, *Aspetti linguistici della librettistica "viennese"*, cit., p. 215.

[72] Cf. P. Gallarati, *Ranieri de'Calzabigi e la teoria della «musica di declamazione»* in *La figura e l'opera di Ranieri de'Calzabigi*, cit., soprattutto p. 7 sgg.; P. D'Achille, *Aspetti linguistici della librettistica "viennese"*, cit., p. 201 sgg., e anche G. Carli Ballola, *Orfeo e Euridice*, in *Guida all'opera (da Monteverdi a Henze)*, a cura di G.L. Tomasi, Milano 1987², pp. 202-212.

[73] Vd. la *Lettre au Rédacteur du «Mercure»*, in *Scritti teatrali e letterari*, Tomo I cit., p. 265, nonché l'accurata indagine di lessico e ritmo in P. D'Achille, *op. cit*.

motivare la ricezione dell'uditorio. L'*Orfeo* di Gluck e Calzabigi pagherà anche il (necessario) debito ad Euridice, ed in tal senso riesuma o ricrea il tanto discusso Finale; ma il protagonista dell'opera discende dal Sacerdozio della parola che l'Orfeo virgiliano celebra nell'*Eneide*, ai cui spunti performativi ritornano i due (storicamente) inconsapevoli adepti di una tradizione antica. E se l'Orfeo virgiliano di *Eneide* VI non è immune da un'incidenza misterica cui il Norden già aveva dato rilievo, riprendendo la dicitura contenuta nel *Testamento* di Posidippo di Pella (118, 25),[74] potremmo allora avventurarci a sostenere che l'Orfeo antico e moderno percorre un suo μυστικὸν οἶμον, riuscendo a rendere attuali gli echi anche più lontani di un incanto mai completamente perduto. Erede, attraverso Virgilio, di una tradizione ellenistica che seppe imprimere un nuovo impulso mimetico alla fascinosa «via del canto»[75] – all'οἶμος, appunto – che i *poetae docti* di nuova generazione interpretarono – e magari 'falsarono' – secondo i loro canoni, preservando nondimeno dall'oblio una «Via» che rimarrà una traccia indelebile nel cammino poi percorso da altri: quei successori che noi – non sempre a ragione – gratifichiamo del titolo di 'epigoni'. In realtà, fecondi autori del Nuovo nel solco dell'Antico.

---

[74] Vd. ora il testo edito da U. Müller in *Der neue Poseidipp*. Text-Übersetzung-Kommentar. Mit einem Anhang von M. Baumbach und U. Müller. Hrsg. von B. Seidensticker, A. Stähli und A. Wessels, Darmstadt 2015, pp. 398-400.

[75] Sul tema antico e sulla sua evoluzione/involuzione cf. M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*. II: *Risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma 1976, soprattutto p. 167 sgg.

ANNA MARIA TAMASSIA

STELE FUNERARIA DA TORNATA

Durante lavori agricoli nel campo 'Balsemino' di Tornata, in provincia di Cremona, nel marzo 1978[1] fu rinvenuta fortuitamente una imponente seppur frammentaria stele che fu portata dapprima al museo di Piadena. L'anno seguente fu restaurata dallo studio Formica di Milano ove fu anche redatta la relativa scheda tecnica.[2]

La stele è in nembro,[3] di forma quadrangolare sovrastata da un grande blocco arcuato mentre i fianchi, profilati da una modanatura a gola, delimitano due nicchie sovrapposte, col fondo semplicemente sbozzato e separate da una fascia orizzontale iscritta. Nel restauro si sono volutamente evitate integrazioni per cui la sinistra è meglio conservata, a parte una riparazione e qualche incrinatura mentre sulla destra l'arco è molto manchevole e, nel punto in cui si congiungeva, è rotta la modanatura del fianco che nella parte sottostante reca tracce di fratture riparate. La stele è classificata[4] come anarchitettonica ad arco, tipologia che si trova nella Lombardia Occidentale ma molto più frequente a sud del Po, con una cronologia ampia tra la metà del primo secolo a.C. e quella del primo d.C.

---

[1] G. Pontiroli, *Stele romana trovata a Tornata*, «La Provincia di Cremona», 28 marzo 1978; F. Durando, *Parole, Pietre, Confini. Cremona e il suo territorio in epoca romana*, Cremona, Turris 1997, p. 104 sgg., n. 24; H. Pflug, *Römische Porträstelen in Oberitalien*, Mainz am Rhein 1989, p. 263 sgg., n. 269. Inv. St. 22013.

[2] Formica, *Restauri archeologici in Lombardia. Attività della Soprintendenza, 1977-1981. Soprintendenza Archeologica della Lombardia*, Como, Comune di Como 1982, p. 60.

[3] h. mass. cons. cm 110; largh. cm 65; spessore cm 20 circa.

[4] H. Pflug, *op. cit.*, p. 34; C. Compostella, *Ornata sepulcra, Le "borghesie municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano*, Firenze 1995, pp. 39-42.

Il culmine arcuato reca nello spessore un foro quadrato con tracce di piombo e, al centro, la scritta
(h. delle lettere cm 9):

V(ivus) F(ecit)

Seguono due nicchie quadrangolari sovrapposte ma separate da una fascia liscia che reca l'iscrizione (h. delle lettere: prima riga cm 5; righe successive cm 4):

M(arcus) Iventius L(ucii) f(ilius)/Ani(ensi tribu) patr(onus) sibi et Anin/iae L(ucii) l(ibertae) Rufae uxori/.

La nicchia superiore reca due ritratti, uno maschile ed uno femminile, certamente riferibili alla coppia dell'iscrizione, mentre in quella inferiore sono due ritratti di giovani che vengono interpretati come liberti a giudicare dal titolo «patrono» presente nella dedica. Tutti dovevano in origine posare su busti resecati di forma ovaleggiante, ma quelli dei giovani sono perduti. Per la forma di questi, nei monumenti dell'Italia settentrionale, non si può fissare una stretta cronologia[5] ma nei due ritratti superiori, meglio conservati, si intravvede traccia della scollatura della tunica.

I tre ritratti virili hanno in comune le profonde orbite degli occhi e le orecchie a vela[6] con l'orlo delineato «a cordoncino», mentre in quello dell'ordine superiore (*M. Iventius)* par di vedere tracce della pupilla (?), anche se mal conservate. Questi ha un volto allungato nel quale appaiono chiari i tratti veristici della tradizione repubblicana e se naso, bocca e mento sono perduti si riconoscono le linee labio-nasali accentuate, mentre il modellato delle guance richiama i ritratti padani. La chioma consta di brevi ciocche disordinate, portate sul davanti a formare una frangetta sulla fronte, secondo una tipologia che, già in voga all'epoca del secondo triumvirato[7] è andata arricchendosi in età giulio-claudia.

I due giovani «liberti» posti nell'ordine sottostante, sono simili fra loro ed entrambi hanno il naso fratturato e parzialmente anche la bocca, ma l'impostazione delle teste, la plastica struttura del volto, modellato a volume pieno, mostrano la voluta differenziazione anagrafica rispetto

---

[5] H. Pflug, *op. cit.*, pp. 23, 88-91.

[6] La tipologia delle orecchie a vela è molto diffusa nella prima metà del I secolo ma anche il particolare interno compare in un'area vasta fino ad un esemplare di Alba in Piemonte, ivi, p. 327, n. 287.

[7] O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der Römischen Republik*, Lund-Leipzig 1941, pp. 190-197.

al *patronus* dal quale tuttavia sembrano non staccarsi troppo. Così la capigliatura forma una calotta più compatta in cui le singole ciocche sono ordinatamente disposte a delineare la fronte, tipologia assai diffusa sulle stele del periodo fra Tiberio e Claudio. Ma pure una lieve differenza si nota fra i due: un po' più maturo quello di sinistra mentre l'altro potrebbe essere il fratello di poco più giovane, anche se molto simile è la resa delle basette a tratti paralleli.

Il ritratto di *Aninia Rufa* si inserisce, quanto a tipologia, tra quelli maschili sia per i tratti veristici che ricordano *Marcus Iventius* sia per la plasticità delle gote abbastanza vicina a quella dei giovani liberti. Il volto è tondeggiante, gli occhi sono grandi con le palpebre ben disegnate, le orbite profonde forse accentuate dalla fronte bassa, il naso in parte manchevole e la bocca a taglio netto con labbra sottili. Un aspetto severo cui si accompagna una pettinatura dalle linee rigide con la scriminatura centrale da cui partono le onde calamistrate che sul lato destro sembrano lasciare parzialmente scoperto l'orecchio.

Questo tipo di acconciatura è parsa riferibile ad età tiberiana[8] perché qui compare in forma semplice mentre poi è attestata in varianti locali che si differenziano dalla tipologia originaria urbana con conseguenti scarti cronologici.[9] Dai confronti fra le varie acconciature non è facile trarre una data esatta per la stele che presenta personaggi di diversa età, ma ritenuti contemporanei se devono rappresentare una famiglia. Per la datazione delle stele a ritratti sono ritenute fondamentali le pettinature femminili[10] ma qui l'assenza del *cognomen* di *Marcus Iventius* riporta all'epoca anteriore a Nerone per cui sembra possibile assegnarla al primo terzo del I secolo d.C.

Per la tipologia del monumento, a parte caratteri generici molto diffusi, è un po' difficile classificarlo geograficamente[11] poiché il luogo di rinvenimento è in provincia di Cremona, città di antica romanizzazione ma dove di stele centinate, frammentarie e con due ritratti ciascuna ne sono state rinvenute solo due.[12] E neppure due resti frammentari dal non lontano territorio bergamasco[13] possono offrire termini di confronto. Pure

---

[8] K. Polaschek, *Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier und zum weiblichen Haartracht der iulisch-claudischen Zeit*, Trierer Zeitschrift, XXXV, 1972, fig. 8, nn. 9,10, 14, 16.

[9] H. Pflug, *op. cit.*, p. 72 sgg.

[10] Ivi, p. 13.

[11] Sull'argomento in generale cfr. G. Sena Chiesa, *Monumenti sepolcrali nella Transpadana centrale* in *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina*, Antichità Altoadriatiche, XLIII, 1997, p. 275 sgg.

[12] In *Corpus Signorum Imperii Romani*. ITALIA, regio X Cremona, Milano, 2009, p. 132 sgg., nn. 24 e 25.

[13] H. Pflug, *op. cit.*, p. 270, nn. 285 e 286.

il riferimento con Brescia[14] non appare calzante perché potrebbe essere esteso ad altri territori ricchi di tali monumenti.

La particolarità di questo non è solo la forma generale con suddivisioni interne rigide ma la netta corrispondenza non solo geometrica con i ritratti che pur nei caratteri personali conservano una rigida severità. Questa può essere l'esempio di una peculiarità dell'arte locale settentrionale che si limitava ai tratti somatici trascurandone la interiorità psicologica.[15]

La linearità riscontrata vorrebbe che anche i ritratti dei due liberti fossero contrassegnati dai rispettivi nomi ma la rottura trasversale impedisce di conoscere il monumento nella sua completezza.

Un solo frammento con resti di iscrizione pare sia stato l'unico elemento rinvenuto nello scavo, ricomposto da due pezzi,[16] molto scheggiato, corroso e riferibile alla stele per il gentilizio parzialmente conservato. La scritta di difficile lettura[17] consta solo delle iniziali di parole che si è cercato di ricostruire, con comprensibili dubbi. In particolare la terza riga poteva avere diverse interpretazioni: la prima lettera è in parte abrasa e in parte coperta dalla stuccatura di restauro mentre le altre, considerando che il monumento di famiglia era stato eretto dal titolare ancora in vita e a sue spese, potevano essere riferite ad una azione relativa al possesso (dal verbo *adimere)*.

Pro [suis] /M(arcus) Ive[ntius]/ (E?)ade(m?)/de[sua pecunia]

Certamente era questa la parte terminale della stele ma la linearità generale riscontrata fa supporre che vi fosse anche un elemento di chiusura in basso.

---

[14] Ivi, nota 1.

[15] G.A. Mansuelli, *Il ritratto romano nell'Italia settentrionale*, Röm. Mitt., LXV, 1958, pp. 96-99.

[16] h. mass. cons. cm 26; largh. mass. cm 21; spessore cm 10 circa; h. delle lettere cm 4.

[17] Non è stato possibile un contatto tattile e neppure una lettura a luce radente in quanto il monumento è chiuso in una cassa conservata presso il Museo Archeologico *Platina* di Piadena (Cremona), che non si è potuto far aprire.

DEBORA TREVISAN

PROSPETTIVA ETNOGRAFICA E RICERCA PALETNOLOGICA MANTOVANA NEGLI ANNI SETTANTA DELL'OTTOCENTO: IL CASO DI VINCENZO GIACOMETTI

REPERTI ARCHEOLOGICI E FONTI ARCHIVISTICHE

RIASSUNTO

L'identificazione e lo studio di documenti conservati in alcuni archivi storici di Istituzioni italiane ha permesso di capire la provenienza e il contesto in cui si è formato un gruppo di reperti litici conservati nei depositi del Complesso Museale del Palazzo Ducale di Mantova, di proprietà del Comune di Mantova.[1] Si tratta di materiali extraeuropei, collezionati nella seconda metà dell'Ottocento dal paletnologo mantovano Vincenzo Giacometti (1819-1888), a scopo comparativo, successivamente confluiti nella sezione pre-protostorica dell'allora Museo Civico di Mantova.

PREMESSA

Il progetto di dottorato svolto dalla scrivente,[2] volto a indagare la storia degli studi paletnologici in territorio mantovano, ha portato al reperimento di numerose fonti archivistiche inedite che hanno consentito di fare chiarezza su un piccolo gruppo di materiali civici conservati presso i depositi del Complesso Museale del Palazzo Ducale di Mantova. Nello specifico è stato possibile riconoscere la provenienza e il contesto di collezione di cinque reperti litici extraeuropei originariamente parte di una collezione privata formatasi nell'Ottocento. Le fonti inedite che hanno consentito la revisione di questo piccolo lotto di reperti 'esotici' sono la corrispondenza epistolare tra Vincenzo Giacometti e Luigi Pigorini (1842-1925), conservate nel Fondo Pigorini dell'Università degli Studi di Padova e nell'Archivio storico del Museo delle Civiltà di Roma.

---

[1] Autorizzazione allo studio rilasciata dal Comune di Mantova n. prot. 1271 del 8 gennaio 2019.

[2] Università degli Studi di Padova, *Il Mantovano tra il XIX e la prima metà del XX secolo: la storia degli studi paletnologici, la ricostruzione delle collezioni e la collezione Masè-Boldrini*, Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, tutor prof. M. Cupitò, XXVII ciclo.

VINCENZO GIACOMETTI: CENNI BIOGRAFICI

Vincenzo Giacometti nasce a Mantova nel 1819. Figlio di un medico, si laurea nel 1844 all'università di Pavia, facendo esperienza nelle cliniche di Firenze e di Roma e proseguendo la professione paterna. Nel 1846 rientra a Mantova ove viene assunto nell'ospedale quale medico assistente della sezione chirurgica.[3] Nel 1850 è tra i diciotto cittadini che la sera del 2 novembre si riuniscono in casa Mori costituendosi in Comitato (detto poi di Belfiore) per organizzare la ribellione popolare contro il governo austriaco. Condannato in contumacia, vive esule per molti anni, esercitando la sua professione di medico in Liguria dal 1853.[4] Nel 1856 rientra per seguire la madre, rimasta vedova, favorito dal fatto che il governo austriaco ha aperte le frontiere anche ai profughi. Dal 1863 al 1885 ricopre il ruolo di primario all'Ospedale di Mantova.[5] Alla competenza medica Giacometti affianca un'ampia cultura umanistica. Interessato alla numismatica e alla paletnologia, è membro di numerose istituzioni: è nel Comitato di vigilanza dell'Istituto Tecnico, nella Commissione destinata a dirigere e sorvegliare il Museo e la Biblioteca Comunale di Mantova;[6] si adopera nella conservazione dei monumenti e nella vigilanza agli scavi meritandosi il titolo di Regio Ispettore.[7] È accademico attivo della Regia Accademia Virgiliana[8] dal 1863, accademico consigliere dal 1868 alla morte,[9] socio effettivo della Società Italiana di Scienze Naturali dal 1870, socio del Comizio Agrario di Mantova. Interviene «a quei congressi di dotti italiani che nel terreno in apparenza neutrale e fido delle conferenze scientifiche concorsero ad esplicare il sentimento patriottico».[10] È ricordato come accademico, medico, patriota,[11] scrittore,[12] ma non va dimenticata la sua attiva partecipazione in istituzioni filantropiche: è nel Consiglio della Croce Rossa e dell'Istituto Garibaldi per la protezione dei fanciulli, nell'Ospizio Marino per la cura

---

[3] Sacchi 1890, pp. 44-45.

[4] Portioli 1888, p. 3.

[5] Sacchi 1890, p. 51.

[6] Bazzotti e Freddi 1985, pp. 78-79. È anche direttore del Museo ma il suo lavoro non è apprezzato da Attilio Portioli che si esprime così: «È da meravigliarsi che una persona incompetente affatto abbia avuto il coraggio di fare ciò che era ed è estraneo alle sue cognizioni. Ma di persone ultra coraggiose ve ne sono, purtroppo, per mandare a male una cosa eccellente» (Portioli 1889).

[7] Portioli 1888, p. 3.

[8] Attene 1996, p. 67.

[9] Trevisan 2018, p. 58.

[10] Sacchi 1890, p. 44.

[11] Per approfondire questo aspetto si veda Giusti 1966, pp. 106, 231.

[12] Baroni 2002, p. 145.

degli scrofolosi, presidente della Commissione per la pellagra.[13] L'attività di ricerca che conduce per un'intera vita lo porta a pubblicare articoli a carattere paletnologico,[14] medico,[15] agronomico.[16]

Morto nel 1888, il necrologio comparso sulla «Gazzetta di Mantova» ben sintetizza la sua vita.[17]

VINCENZO GIACOMETTI PALETNOLOGO

Il necrologio dedicato a Giacometti, comparso sul «Bullettino di Paletnologia Italiana»,[18] sottolinea correttamente come egli sia il primo

---

[13] Portioli 1888, p. 3.

[14] Giacometti 1868; Giacometti 1880; Giacometti 1881a; Giacometti 1881b; Giacometti 1881c; Giacometti 1883; Giacometti 1884a; Giacometti 1884b.

[15] Giacometti 1846?; Giacometti 1873.

[16] A tal proposito si legge: «a me, [è Enrico Paglia che scrive] per la consuetudine affettuosa ch'ebbi col caro estinto negli studi naturali specialmente applicati all'agricoltura, è toccato l'onorevole e geniale incarico di ricordare l'opera e gli scritti di specie ed argomento agronomico del Giacometti, come prova della chiara mente, dell'indomato affetto di lui per ogni progresso della scienza; specialmente di quella che spingendo l'occhio ad indagare nel vasto campo della natura, cerca nella osservazione, negli sperimenti, nella luce dei fatti e nella critica di essi, la via per svelarne i segreti, formulare le leggi ed assicurarne le applicazioni più utili al benessere sociale ed economico degli agricoltori» (Paglia 1888, p. 6).

[17] «Buon patriota, egli era dè 18 cittadini che la sera del 2 novembre 1850 convennero in Casa Mori, costituendosi in Comitato per organizzare la ribellione popolare contro lo straniero oppositore. Condannato in contumacia, visse esule per molti anni, esercitando in Liguria la sua professione di medico, nella quale spiegò non commune valentia; che al suo rientro in patria gli conciliò le più cospicue clientele. Il dott. Giacometti era infatti il medico delle più distinte famiglie di Mantova; e sino all'ultimo non ha mai cessato di tenersi al corrente dè progressi della scienza, distinguendosi altresì per l'amore con cui coltivava gli studi moderni d'antropologia. Un suo ritrovato per misurare più esattamente certe configurazioni del cranio è stato molto apprezzato dagli scienziati; e ha formato l'oggetto di una sua dotta memoria negli "Atti dell'Accademia Virgiliana" di cui era socio. Alla componente medica il dott. Giacometti aggiungeva una larga coltura letteraria ed artistica: era intelligente di numismatica e di bibliografia – e in tale qualità apparteneva alla commissione sull'Archivio Gonzaga, sui Musei ecc. Uomo di cuore, per la sua indole mite e conciliante, era amato e stimato da tutti: e di questa concorde deferenza ebbe più volte lusinghiera prova con la rielezione quasi unanime alle cariche di consigliere comunale e provinciale e con la nomina ad altri uffici pubblici. Presidente della commissione per la pellagra egli è stato uno dè più operosi e zelanti nell'accrescere i benefici di questa filantropica istituzione che ha ottenuto onorificenze distintissime e può essere additata ad esempio delle altre provincie» (Necrologio 1888).

[18] «Dobbiamo registrare le dolorose perdite fatte del dott. Vincenzo Giacometti […], morti il primo in Mantova nel 1maggio […]. Il Giacometti, vent'anni sono, iniziò con molto profitto le ricerche paletnologiche nel Mantovano, e scoperse che ivi esistevano terremare strettamente collegate con quelle delle provincie dell'Emilia, esponendo quindi i risultati delle proprie indagini nella *Relazione intorno ad alcune scoperte paleoetnologiche fatte nelle adiacenze di Mantova*, 1868, […]. Appresso non pubblicò più alcuna speciale memoria di paletnologia, tuttavia non lasciò di dedicarvisi, e interessano le nostre ricerche altri due suoi scritti, vale a dire le *Note per uno studio di paletnologia del*

paletnologo della provincia mantovana ad annunciare pubblicamente notizie sulle scoperte e sui ritrovamenti di siti pre-protostorici nel comprensorio sin dal 1868.[19] Individua infatti il sito dell'età del Bronzo di Bigarello, denominato Dosso delle Pignatte, entro il 1867, segnalandolo nel 1868.[20] Tra il 1867 e il 1868 scopre anche i siti di Susano e Pomella, posti nel Comune di Castel d'Ario, e il sito di Coazze (VR).[21] Nel 1871 Luigi Pigorini, riferendosi all'anno precedente, scrive che «Vincenzo Giacometti di Mantova scoperse nei dintorni di quella città nuove terramare».[22] La notizia è però priva delle indicazioni dei nuovi siti.[23] Dalle fonti archivistiche si sa che entro il 1871 lo studioso mantovano individua il sito di San Cassiano, in Comune di Roncoferraro,[24] e che esplora i siti già noti dell'età del Bronzo di Castellazzo e Dosso delle Pignatte, in Comune di Bigarello, e di Pomella, nel Comune di Castel d'Ario, in compagnia degli amici mantovani Enrico Paglia (1834-1889) e Francesco Masè (1808-1884) e del veronese Pietropaolo Martinati (1812-1877).[25] Ancora nel 1871, Giacometti partecipa, assieme ai mantovani Francesco Masè e Giovanni Nuvolari (1805-1894), al V Congresso di Antropologia ed Archeologia Preistoriche di Bologna.[26] La sua presenza al Congresso è esortata dal Municipio di Mantova.[27] Durante il Congresso Giacometti espone dei materiali «dell'industria umana preistorica» provenienti dai siti mantovani di Bigarello, Gazzo di Bigarello, Torre di Marmirolo.[28] La sua partecipazione è positivamente commentata nel rapporto del Con-

---

territorio mantovano, 1880, e la Relazione sopra il civico Museo di Mantova, oltre alle notizie da lui fornite sopra varie scoperte di antichità primitive di quella provincia, inserite in questo Bullettino» (Pigorini 1888, p. 108).

[19] Giacometti 1868.

[20] In Pigorini 1911, p. 4. Dosso delle Pignatte è segnalato come scoperto nel 1862; tuttavia, poiché questa data non ha trovato riscontro né nelle fonti archivistiche inedite, né nelle altre fonti edite riferite al sito, è da ritenere, allo stato delle ricerche, un errore.

[21] ABP, Fondo Chierici, b. 14/1 'Vincenzo Giacometti', lettera del 16 ottobre 1876.

[22] Pigorini 1871, p. 230.

[23] Dall'analisi critica delle fonti archivistiche a disposizione, si potrebbe tuttavia ipotizzare che si tratti dei siti di Susano, Pomella e Coazze (VR).

[24] AABo, Fondo speciale Giovanni Capellini, lettere di Francesco Masè, b. LXXXIV, f. 32.

[25] FPUPd, Giacometti Vincenzo, 1871 agosto 31.

[26] Pigorini 1872a, pp. 908-910.

[27] ASMn, inv. 148 'carte Attilio Portioli. Anni 1353-1889', b. 26 'Museo Civico. I parte', lettera del 21 aprile 1870.

[28] Vitali 1984, p. 289. I materiali esposti da Giacometti compaiono «sotto il nome di Museo Civico di Mantova» (AABo, Fondo speciale, Giovanni Capellini, lettere di Giacometti Vincenzo, b. LXI, f. 5, lettera del 22 ottobre 1871).

gresso[29] e da Luigi Pigorini.[30] Nel 1873 Giacometti esplora il sito estrusco di Castellazzo della Garolda, nel Comune di Roncoferraro; nel 1874, assieme a Francesco Masè, il sito di Coazze (VR). Ancora nel 1874 risulta membro corrispondente[31] e membro partecipante[32] del Congresso Internazionale d'Antropologia e d'Archeologia preistoriche di Stoccolma. Le fonti archivistiche lasciano però intuire che lo studioso mantovano non si recherà a Stoccolma per impegni lavorativi.[33] Nel 1876 «scopre in Rivalta nel Comune di Rodigo uno scheletro umano giacente nella nuda ghiaia fluvioglaciale, intorno al cui braccio si raccolsero 13 cuspidi di selce per frecce e per giavellotti»,[34] di cronologia non nota. Nel 1878 effettua raccolte di superficie a Castelbonafisso (attuale Castelbelforte), non precisando località e materiali raccolti, e nel 1884 scopre anche una «probabile stazione di genti italiche»[35] a Castelgrimaldo, nel Comune di Cavriana, dove raccoglie reperti che non descrive. Questa è l'ultima scoperta paletnologica compiuta da Giacometti e riportata dalle fonti. L'avanzare dell'età probabilmente lo arresta nelle ricerche.

ACCENNI ALLA COLLEZIONE PALETNOLOGICA DI VINCENZO GIACOMETTI

Giacometti, con i reperti rinvenuti durante le raccolte di superficie

---

[29] «après la paléoethnologie piémontaise venait immédiatement celle de la Lombardie, merveilleusement représentée […] le Dr. Vincent Giacometti de Mantoue, et le curé François Masé de Castel d'Ario […] Sous le nom d'industrie humaine préhistorique du Mantouan M. le Dr. Vincent Giacometti de Mantoue a fait suivre les collections de la Lombardie des reliques déterrées dans les environs de Mantoue. C'est à M. Giacometti que les paléoethnologues sont redevables de la première découverte de terramare de l'époque néolithique sur la rive gauche du Po; il est donc tout naturel que dans cette collection on rencontre très-souvent des objets trouvés dans ces dépots, c'est-à-dire, des silex travaillés, des fragments de poterie où l'on remarque l'anse avec l'appendice en forme de croissant [...] La collection de M. Giacometti a mérité en outre la spéciale attention des visiteurs et du Jury pour avoir donné place à beaucoup d'objets préhistoriques du Mantouan tirés de çà et delà de toute la province, et qui n'ont rien à envier aux meilleures piéces des plus riches collections. Nous nous bornerons, pour nous soustraire à l'ennuyeuse nomenclature d'un prospectus, à signaler la pointe d'une lance en silex blanchatre qu'on a trouvée à Torre près Marmirolo, laquelle, à cause de son volume et de la finesse de son travail, a été jugée par tous comme la seule qui mérite d'occuper la seconde place de cette classe dans notre Exposition» (Congrès 1873, pp. 488-489).

[30] «la paletnologia lombarda era riccamente rappresentata dalle esposizioni del Marinoni, del Masi [sic], del Cornalina [sic], del Giacometti» (Pigorini 1872, p. 909). Masi e Cornalina sono certamente due errori di stampa, si deve intendere Masè e Cornalia.

[31] Congres 1876, p. 975.

[32] Ivi, p. 998.

[33] FPUPd, Giacometti Vincenzo, 1874 agosto 1.

[34] Pigorini 1877, p. 246.

[35] Pigorini 1884, p. 168.

condotte sui siti mantovani e veronesi sopra menzionati, forma una raccolta archeologica privata. In particolare le fonti edite permettono di sapere che Giacometti detiene lo scheletro umano scavato da Francesco Masè a Castel d'Ario nel 1871[36] e «coltelli-ascie di bronzo provenienti da Governolo di Roncoferraro».[37] La ricognizione, svolta durante la tesi di dottorato, sui reperti ottocenteschi conservati nei magazzini del Complesso Museale del Palazzo Ducale di Mantova ha permesso di ritenere come certamente appartenuti alla collezione di Giacometti i reperti provenienti da Franciosa,[38] nel Comune di Villimpenta, da Castelbelforte,[39] da Casale[40] di Roncoferraro e da Bigarello.[41] I materiali attribuiti al collettore Giacometti sono costituiti per lo più da esemplari ceramici e litici provenienti da siti mantovani. Va osservato che in vita Giacometti dona parte o tutta della sua collezione al Museo Civico della Città di Mantova ma durante i primi decenni del Novecento, per una serie di motivazioni affrontate in Trevisan 2019, la sezione pre-protostorica di detto Museo viene traferita nel Palazzo Ducale di Mantova, dove è ancora conservata. È verosimile ipotizzare che i materiali giunti nel Palazzo Ducale, nel tempo, siano stati sottoposti a interventi che potrebbero averne in parte causato la perdita di alcuni cartellini, rendendo in tal modo indistinguibile il collezionista. In questa situazione si hanno numerosi reperti provenienti dai siti esplorati anche da Giacometti privi dell'indicazione del possessore iniziale. È pertanto plausibile pensare, a fronte di quanto appena esposto, che i pezzi posseduti da Giacometti fossero molti più di quelli ad oggi certamente identificati. Ulteriori indagini archivistiche potrebbero aiutare nella ricognizione.

LE FONTI ARCHIVISTICHE PER L'IDENTIFICAZIONE DEI REPERTI 'ESOTICI' CONSERVATI NEI MAGAZZINI DEL COMPLESSO MUSEALE DI PALAZZO DUCALE DI MANTOVA

La corrispondenza inedita tra Vincenzo Giacometti e Luigi Pigorini, conservata, come si ripete, nel Fondo Pigorini dell'Università degli Studi di Padova e nell'Archivio storico del Museo delle Civiltà di Roma, permette di identificare un piccolo nucleo di reperti che erano parte della collezione

[36] Paglia 1879, p. 282.
[37] Pigorini 1878, p. 126.
[38] Invv. 7612-7632, si veda anche Tirabassi e Trevisan 2016.
[39] Inv. 9319.
[40] Invv. 9321 e 9389, corrispondenti a quelli indicati in Pigorini 1878.
[41] Invv. 9646-9647.

archeologica del Mantovano, aggiungendosi ai materiali descritti sopra.

Dal 1871 al 1879 le missive tra Giacometti e Pigorini trattano di argomenti dedicati alla «Scienza paleoetnografica».[42] Di seguito si analizzano esclusivamente quelle lettere i cui contenuti hanno contribuito al riconoscimento di 5 reperti litici di origine extraeuropea come di proprietà dello studioso mantovano. Si tratta di comunicazioni che si scambiano nel 1878,[43] in cui emerge la determinazione di Luigi Pigorini per ottenere un reperto della Terra del Fuoco posseduto da Giacometti al fine di arricchire il Museo di Roma (che da tre anni sta dirigendo) e la posizione del Mantovano che, di fronte al vate della paletnologia, contro voglia, cede alla richiesta. Il suo tentennamento però porta a uno "scambio", riceverà infatti reperti dal Messico e dall'Ohio.

Nel dettaglio, il 26 gennaio 1878 Luigi Pigorini scrive a Giacometti invitandolo a riflettere sulla possibilità di donare al Museo di Roma «la freccia di pietra degli Indigeni della Terra del Fuoco».[44] Pigorini sembra supplicare Giacometti per ottenere la freccia di pietra, al punto che scrive: «Se le riesce grave farne un dono a questo Museo, non volendo ella certamente venderla, vediamo almeno di fare un cambio, e io potrei darle una piccola serie di oggetti litici della Columbia».[45] Nella risposta del 3 febbraio 1878 Giacometti scrive di argomenti paletnologici, e con riferimento a «quella benedetta freccia della Terra del Fuoco»[46] sostiene che «sgraziatamente il foglio non mi lascia spazio sufficiente per scrivere».[47] La mancata risposta di Giacometti indispettisce Pigorini, che appena due giorni dopo replica così:

> Mi duole assai, assai che ella non voglia nemmeno trattare di un cambio fra la freccia dell'Isola del Fuoco, e gli oggetti che io le darei, mentre ne sarebbe compensato ad usura. Quanto a me, colle basi vaste date al mio Museo, si capisce che io cerchi ogni modo per avere oggetti di ogni contrada ma non mi par proprio del tutto ragionevole la sua fierezza a non cedere, mentre, mi permetta dirlo, a lei tanto vale la freccia sia della Terra del Fuoco come della Columbia, e mentre poi non un oggetto ma una serie di oggetti della Columbia stessa sono disposto a darle. […] Non pretendo nemmeno che ella mi mandi la freccia prima di avere il corrispettivo. Le manderei la nota degli oggetti offerti, poi, quando ella li accetti

[42] FPUPd, Giacometti Vincenzo, 1871 agosto 31.

[43] Questa corrispondenza è già stata oggetto di studio in Vietri 2006, pp. 261-262.

[44] MPRm, b. 208, f. 1.8 'Vincenzo Giacometti'.

[45] *Ibid*.

[46] Ivi, f. 1.9 'Vincenzo Giacometti'.

[47] *Ibid*.

in cambio, gli oggetti stessi perché li veda. Via dunque non si ostini a tener fermo ad una cosa inutile per lei, utilissima per un Museo Nazionale, e dalla quale lei avrebbe grande profitto per la raccolta sua. Questa volta non ha più la noia di dovermi scrivere sulle terramare, ha tutto lo spazio che vuole per rispondermi lungamente e spero che la risposta verrà e sarà conforme ai miei desideri.[48]

Il 1 marzo Vincenzo Giacometti si «trova vinto dalla estrema energia e ferma volontà»[49] di Luigi Pigorini nell'ottenere la freccia della Terra del Fuoco. Lo studioso mantovano è ora disposto non solo a cedergli la tanto desiderata freccia ma ad aggiungerne una seconda «benchè sprovvista della relativa cuspide che andò smarrita»[50] e un indumento in pelle, «unico vestimenta che copriva le spalle del misero selvaggio inutilmente munito di quella arma contro la rapace avidità dell'Europeo».[51] La proposta di uno scambio, che consentirebbe di ottenere un piccolo lotto di armi litiche dalla Columbia, finalmente convince Giacometti: il 3 marzo è ringraziato da Luigi Pigorini per avere accettato. Nella stessa lettera Pigorini informa Giacometti che verrà a Mantova di persona «a portare gli oggetti litici della Columbia e a indossare il vestito e brandire le armi dei Fuegani».[52] Dall'epistola successiva[53] si intuisce che lo studioso di Parma raggiunge realmente Mantova definendo il tanto sospirato «cambio»; tuttavia, al 21 marzo Pigorini lamenta di non aver ancora ricevuto «le freccie, l'arco e la palla dei Fuegani».[54] Il 25 marzo Giacometti rincuora Pigorini dell'avvenuta spedizione degli oggetti «fissandoveli su un assicella e tutto ravvolsi ogni carta».[55] Il 28 marzo Pigorini ringrazia Giacometti per avere ricevuto «esattamente e sani gli oggetti speditimi».[56]

Incrociando i dati archivistici con i reperti pre-protostorici rinvenuti durante l'Ottocento, conservati oggi nei magazzini del Complesso del Palazzo Ducale di Mantova, e analizzando le etichette che in questo caso si sono conservate, è stato possibile individuare, come certamente corrispondente al dono di Pigorini a Giacometti i reperti nn. 9271-9273 e nn. 9277-9278.

---

[48] Ivi, f. 1.7 'Vincenzo Giacometti'.
[49] Ivi, f. 1.6 'Vincenzo Giacometti'.
[50] *Ibid*.
[51] *Ibid*.
[52] Ivi, f. 1.5 'Vincenzo Giacometti'.
[53] Ivi, f. 1.4 'Vincenzo Giacometti'.
[54] *Ibid*.
[55] Ivi, f. 1.1 'Vincenzo Giacometti'.
[56] Ivi, f. 1.3 'Vincenzo Giacometti'.

DESCRIZIONE DEI REPERTI 'ESOTICI' IDENTIFICATI A MANTOVA E A ROMA COME CAMBIO TRA VINCENZO GIACOMETTI E LUIGI PIGORINI

I materiali corrispondenti ai nn. inv. 9271-9273 e ai nn. inv. 9277-9278, di cui si è potuto appurare in via definitiva l'originaria acquisizione da parte di Vincenzo Giacometti nella seconda metà dell'Ottocento e la successiva confluenza nel Museo Civico di Mantova, conservano ancora l'etichetta, indicante la provenienza e l'appartenenza iniziale a Pigorini. In particolare dalle etichette si evince che i reperti ai nn. inv. 9271-9273 sono provenienti dal «Messico», quelli ai nn. inv. 9277-9278 da «Mound-Ohio». Il reperto al n. inv. 8271 è un nucleo in ossidiana della lunghezza di 8,5 cm; al n. inv. 9272 corrisponde una sottile lama con ritocchi in ossidiana della lunghezza di 7 cm; il n. inv. 9273 è una punta di freccia in ossidiana della lunghezza di 3 cm; i nn. 9277 e 9278 corrispondono a 2 punte di freccia (quarzite?) della lunghezza di 4 cm.

Se dalla corrispondenza tra Pigorini e Giacometti i reperti litici donati al Mantovano dovrebbero essere della «Columbia», quelli realmente individuati nei magazzini del Complesso Museale del Palazzo Ducale di Mantova provengono dal «Messico» e dal «Mound-Ohio». È da evidenziare che in una lettera Pigorini parla di «una piccola serie di oggetti»[57]

Fig. 1 – Reperto n. inv. 9271, lunghezza 8,5 cm, con etichetta che permette di identificarne la provenienza e il proprietario.

Fig. 2 – Reperto n. inv. 9272, lunghezza 7 cm, con etichetta che permette di identificarne la provenienza e il proprietario.

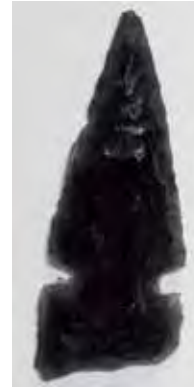


Fig. 3 – Reperto n. inv. 9273, lunghezza 3 cm, privo di etichetta.

[57] Ivi, f. 1.8 'Vincenzo Giacometti'.

che intende cambiare con Giacometti, non specificando quanti e quali effettivamente siano i reperti destinati al Mantovano. Questo dato piuttosto vago impedisce oggi di sapere se il piccolo lotto di reperti extraeuropei conservati nei magazzini del Complesso del Palazzo Ducale di Mantova è completo o solo una parte di quello effettivamente dato come cambio da Pigorini; quest'ultima ipotesi parrebbe però la più plausibile e giustificherebbe l'assenza dei reperti dalla «Columbia» e la contestuale individuazione dei reperti dal «Messico» e dal «Mound-Ohio», nelle missive non esplicitamente menzionati.

Al Museo delle Civiltà di Roma è possibile individuare i reperti che Pigorini è riuscito a farsi donare da Giacometti, corrispondenti ai nn. invv. 2882-2887. Nello specifico si hanno: «n. inv. 2882 "semi dei frutti per fare ornamenti"; nn. invv. 2883-2884: due punte di arpone di osso; n. inv. 2885: una freccia con cuspide di ossidiana e asta di legno; n. inv. 2886: un arco di legno con corda di tendini di guanaco intrecciati; n. inv. 2887: una pelle di quadrupede».[58] Anche in questo caso non è puntuale la corrispondenza tra i reperti menzionati nella corrispondenza e quelli rintracciati nell'istituzione museale. È verosimile che Giacometti abbia aggiunto allo scambio concordato ulteriori oggetti fuegini in suo possesso, come i semi e l'arco, che ipoteticamente facevano parte di un lotto più ampio di quello da lui citato nella lettera.[59]

SUL SIGNIFICATO DEL COLLEZIONARE REPERTI DALLA TERRA DEL FUOCO: L'ARRICCHIMENTO DEL MUSEO DI ROMA E LO SCOPO COMPARATIVO

Per comprendere l'importanza del collezionare reperti provenienti dalla Terra del Fuoco e contestualizzare la donazione di Vincenzo Giacometti al Museo di Roma è necessario evidenziare come l'origine delle collezioni etnografiche fuegine e la loro circolazione verso l'Occidente iniziano con l'insediamento della Missione Anglicana nel sud della Terra nel Fuoco nel 1869.[60] Si tratta dunque di materiali che, all'epoca della corrispondenza tra Giacometti e Pigorini, circolano in Europa da poco meno di dieci anni. Questo dato si lega alla storia, alla fondazione, alla formazione e all'ampliamento del Museo di Roma, aperto al pubblico dal 1876, a opera del fondatore Luigi Pigorini, e al significato che questi

[58] Vietri 2006, p. 261.
[59] Ivi, p. 262.
[60] Preto e Càrdenas 2006, p. 245.

reperti rivestono in un contesto museale.

Prima di affrontare il significato di questi materiali è bene evidenziare che i reperti che Giacometti dona a Pigorini sono i primi a essere entrati nel Museo di Roma per la costituenda collezione fuegina[61]. Con questo dato è possibile anche giustificare la tanta insistenza mostrata da Pigorini per ottenerli; tuttavia va detto che l'atteggiamento di Pigorini, sia dall'edito che dalla lettura delle fonti archivistiche analizzate per la mia tesi di dottorato, appare generalmente determinato, è dotato infatti di una straordinaria capacità organizzativa e relazionale che, accanto alla posizione ricoperta, gli permette sovente di raggiungere gli obiettivi prefissati. In questo caso l'obiettivo non era il mero ottenimento dei reperti della Terra del Fuoco posseduti da Giacometti ma quello ben più complesso di avviare la sezione etnografica fuegina e arricchirla velocemente, così da poter raggruppare tanti reperti in una sola istituzione museale con un vantaggio logistico per gli studi comparativi, come già avevano dimostrato le collezioni botaniche dal Settecento.

La volontà di Pigorini di arricchire il Museo che sta dirigendo con reperti etnografici fuegini risponde sia all'esigenza di essere in linea con le contemporanee ricerche e interessi scientifici volti alle scienze antropologiche, etnografiche e sociali più in generale, sia di rispondere al suo obiettivo di portare il Museo di Roma a essere «luogo d'incontro della scienza preistorica con quella etnologica, in vista della ricostruzione di quella "storia universale dell'uomo" che sarà il fine ultimo di tutta la scienza della seconda metà dell'Ottocento».[62] I reperti fuegini, ma più in generale i materiali 'esotici', consentono l'incontro tra preistoria e etnologia. Come strumento metodologico è applicata la comparazione con i 'primitivi' extraeuropei, partendo dal presupposto che questi rappresentano la vestigia della prima tappa dell'evoluzione umana. I 'selvaggi' della Terra del Fuoco impersonano un oggetto di studio ideale e gli oggetti da loro prodotti si connotano di un significato non solo di curiosità esotica ma costituiscono un'evidenza culturale.[63] Del resto Pigorini è uno dei massimi sostenitori italiani del metodo del comparativismo etnografico e della posizione secondo cui la paletnologia non può nascere senza l'etnologia, necessaria per descrivere i vari stadi dell'evoluzione unilineare delle società umane.[64] Quanto scrive Salvatore Settis che «etnografia e paletnologia marciano

[61] Vietri 2006, pp. 261-262.
[62] Nobili 1990, p. 327.
[63] Vietri 2006, pp. 259-260.
[64] Trevisan 2015, p. 187.

in parallelo, nella ricerca comparatistica e nell'organizzazione museale»[65] ben riassume il modo di operare e di ricercare di Pigorini che esplica anche nella formazione della raccolta etnografica fuegina, a cui i reperti di Giacometti hanno concorso per prendere avvio.

SUL COLLEZIONARE REPERTI 'ESOTICI', IL CASO DI VINCENZO GIACOMETTI

Perché Vincenzo Giacometti, dopo avere opposto resistenza, cede alle incessanti richieste di Luigi Pigorini volte a ottenere i suoi materiali dalla Terra del Fuoco? È il ruolo[66] di vate della paletnologia ricoperto da Pigorini che induce Giacometti a sottostare alla sua richiesta? O più probabilmente è la proposta dello scambio con altro materiale 'esotico' che lo convince? È in questa ultima ipotesi che si deve verosimilmente giustificare la definizione di uno 'scambio' di reperti tra Pigorini e Giacometti. Se da un lato Giacometti resta privo dei rari e preziosi materiali della Terra del Fuoco che circolano in Europa solo dal 1869 e di cui è entrato in possesso, dall'altro lo scambio gli permette di ottenere reperti dal Messico e dal Mound-Ohio, dunque sempre materiali dal Nuovo Mondo, che permettono di «istituire rapporti fra l'età della pietra dell'Europa e quella dell'America»[67] e che consentono, ancora secondo Giacometti, «a […] i miei paesani […] farsi una giusta idea per mezzo di opportuni confronti fra le armi e le costumanze usate dai moderni selvaggi e quelle messe in opera dagli antichi abitatori di queste nostre terre».[68] Le stesse parole di Giacometti sottolineano lo scopo comparativo dei reperti che va collezionando e che avrebbe ottenuto in cambio da Pigorini.

L'interesse personale di Giacometti per reperti etnografici in generale dunque è legato alle tante e diverse competenze che compongono la sua biografia, di stampo prevalentemente scientifico, medico e antropologico in particolare. Giacometti colleziona questi reperti contestualmente ad altri materiali, quali quelli paletnologici. Collezionarli assieme ai reperti paletnologici evidenzia nuovamente il nesso tra etnologia e paletno-

---

[65] Settis 1993, pp. 309-310.

[66] Tra il 1875 e il 1876 Luigi Pigorini assume tutte le principali cariche istituzionali relative alla preistoria nell'ambito del nascente stato italiano (è nominato capo sezione della Direzione Generale dei Musei e degli Scavi di Antichità, direttore del costituendo Regio Museo Preistorico Etnografico, titolare della cattedra di Paleoetnologia di Roma).

[67] MPRm, b. 208, f. 1.8 'Vincenzo Giacometti'.

[68] Ivi, b. 208, f. 1.6 'Vincenzo Giacometti'.

logia[69] e lo scopo comparativo riservato a questi materiali.

L'ottenimento dei reperti della Terra del Fuoco da parte di Giacometti è quasi certamente da attribuire al mercato, non essendo né il Mantovano un viaggiatore né avendo individuato fonti archivistiche che testimonino il supposto viaggio. È verosimile pensare che l'interesse sempre più crescente verso i reperti della Terra del Fuoco e etnografici in generale ne abbia favorito un mercato, a cui deve avere attinto anche lo studioso Mantovano.

Dati sull'acquisto dei reperti cambiati con Pigorini non sono pervenuti tuttavia le fonti archivistiche analizzate accennano a un mercato di reperti 'esotici'. Sono alcune annotazioni di Giacometti che lasciano ben intendere che anche nel Mantovano circolano materiali dal Nuovo Mondo.[70]

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Le fonti archivistiche considerate hanno permesso di identificare i reperti extraeuropei scambiati tra Vincenzo Giacometti e Luigi Pigorini nel 1878, oggi conservati nei magazzini del Complesso di Palazzo Ducale di Mantova e di metterli in relazione con quelli già individuati[71] al Museo delle Civiltà di Roma. I materiali conservati a Roma e a Mantova, trattati in questo studio, sono la testimonianza tangibile dell'interesse condiviso da Giacometti e Pigorini sulla *Scienza Paleoetnografica*.[72] Si tratta infatti di reperti etnografici collezionati in contesti di raccolte paletnologiche per scopi comparativi.

Nell'Ottocento gli studi etnografici si muovono entro i quadri del positivismo evoluzionistico, parallelamente alla nascita e affermazione in Italia della paletnologia.[73] La fase iniziale delle ricerche paletnologiche

---

[69] Da ricordare come nel 1865 durante il convengo dei naturalisti italiani presso la Società Italiana di Scienze Naturali a La Spezia viene coniato il termine 'paleo-etnologia', connubio dell'etnografia con le scienze geologiche e storiche. Nel 1875 il consolidato il termine 'paletnologia'.

[70] «In questo stromento stimo conveniente di dirle che colla massima probabilità esso deve essere quello stesso che il Sig.r Dott. Marco Guastalla nell'estate 1870 comperava qua in Mantova da certo Sig. Norsa negoziante di anticaglia, al quale era stato ceduto da un nostro farmacista che nel 1855 l'aveva avuto da un Signore al quale poi era stato spedito dal Bahìa del Brasile insieme a varii altri oggetti curiosi e specialmente ad una piccola collezione di elegantissime spoglie di uccelletti dei tropici». FPUPd, Giacometti Vincenzo, 1871 agosto 31.

[71] Vietri 2006.

[72] FPUPd, Giacometti Vincenzo, 1871 agosto 31.

[73] In Italia la paletnologia è in grado di organizzarsi a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento.

documenta uno stretto legame con le scienze geologiche, storiche e con l'etnografia.

Gli studi etnografici hanno talvolta anche ripercussioni sui modelli museali,[74] come documentato in Emilia dove, durante i primi decenni in cui si assiste ad una esplosione di interesse per la ricerca paletnologica, numerosi sono i musei in cui accanto alla sezione paletnologica si forma o si implementa la sezione etnografica, a scopo comparativo: Reggio Emilia e Bologna sono esemplificativi.[75] Da notare come a Modena, nel 1875, si assiste allo scorporo della collezione etnologica dal Museo Universitario di Antropologia ed Etnografia per costituire, insieme alla collezione paletnologica, il Museo Civico di Paletnologia ed Etnologia.[76]

Nell'appena nato Museo Civico di Mantova, al contrario di quanto avviene nei Musei della confinante Emilia, non si ravvisano riferimenti al modello museale del comparativismo etnografico. L'assenza della formazione di una specifica sezione etnografica non deve essere intesa come disinteresse all'argomento ma le ragioni sono probabilmente da individuare nelle difficoltà organizzative interne alla nuova istituzione che, per mancanza di fondi e di sufficienti energie, impediscono una buona organizzazione e funzionamento del Museo.[77] Questo studio permette di fornire un primo quadro dello stretto collegamento fra ricerca paletnologica e etnografia per scopi comparativi in territorio mantovano nella fase in cui si assiste all'affermazione della nuova disciplina paletnologica, a opera del pioniere Vincenzo Giacometti, e di cogliere, sempre nel comprensorio mantovano, la circolazione di materiali dal Nuovo Mondo per mezzo di un mercato di 'anticaglie esotiche' che ulteriori ricerche potranno meglio definire e inquadrare.

---

[74] Tarantini 2012, p. 105.

[75] Cova 2014, p. 88.

[76] Tarantini 2012, p. 105, nota 42.

[77] Trevisan cds.

BIBLIOGRAFIA

ATTENE S. 1996, *Gli studi archeologici e la conoscenza del territorio mantovano nell'Ottocento*, «Civiltà Mantovana», XXXI, pp. 57-69.

BARONI C. 2002, a cura di, *Dizionario Onomastico Mantovano*, Mantova.

BAZZOTTI U. e FREDDI I. 1985, *Brevi notizie storiche sul Civico Museo di Mantova*, «Quaderni di Palazzo Te», 2, pp. 78-79.

CONGRÈS 1873, *Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques 1871: compte rendu de la cinquième session à Bologne: 1871*, Bologne.

CONGRÈS 1876, *Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques: compte rendu de la 7° session à Stockholm: 1874*, Stockholm.

COVA E. 2014, *Continuità e rinnovamento: la storia della preistoria italiana vista dai musei*, in *150 anni di Preistoria e Protostoria in Italia*, a cura di A. Guidi, «Studi di Preistoria e Protostoria», 1, IIPP, pp. 87-82.

GIACOMETTI V. 1846?, *De metritide: dissertatio inauguralis quam pro doctoris medicinae laurea ... publicae disquisitioni una cum thesibus defendendis mense junii 1846 offerebat Giacometti Vincentius ex Peschiera in Prov*. Mantuae.

GIACOMETTI V. 1868, *Relazione intorno ad alcune scoperte paleo-etnologiche ultimamente fatte nelle adiacenze di Mantova letta dall'accademico dr. V. G*., «Atti e Memorie della Reale Accademia Virgiliana di scienze, lettere ed arti», 1868, pp. 49-84.

GIACOMETTI V. 1873, *La questione del Manicomio provinciale mantovano: relazioni dei medici Vincenzo Giacometti e Achille Sacchi*, Mantova.

GIACOMETTI V. 1880, *Note per uno studio di paleontologia del territorio mantovano letta il 16 giugno 1878*, estratto da «Atti e Memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova», Mantova.

GIACOMETTI V. 1881A, *Relazione sopra il civico museo: presentata e letta alla Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti nella seduta del 19 aprile 1881*, «Gazzetta di Mantova», a. XIX, n. 102, 2 maggio 1881.

GIACOMETTI V. 1881B, *Sul Megaceros Hibernicus*. *Comunicazione del socio cav. V. G. letta nella tornata del giorno 12 giugno 1881*, «Atti e Memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova», 1881, pp. 175-178.

GIACOMETTI V. 1881C, *Il cranipolimetro*. *Memoria del socio cav. V. dott. G. letta nel giorno 12 giugno 1881*, «Atti e Memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova», 1881, pp. 167-174.

GIACOMETTI V. 1883, *Museo civico*, «Gazzetta di Mantova», a. XXI, n. 16, 20 gennaio 1883.

GIACOMETTI V. 1884, *Museo Civico*, «Gazzetta di Mantova», a. XXII, n. 13, 16 gennaio 1884.

GIUSTI R. 1966, *Compromessi politici nel mantovano: 1848-1866*, Mantova.

NECROLOGIO 1888, «Gazzetta di Mantova», a. XXVI, n. 118, 1-2 maggio 1888.

NOBILI C. 1990, *Per una storia degli studi di antropologia museale*. *Il museo 'Luigi Pigorini' di Roma*, «Lares», 3, pp. 321-382.

PAGLIA E. 1879, *Saggio di studi naturali sul territorio mantovano*, Mantova.

PAGLIA E. 1888, *Brevi parole di commemorazione del cav. dott. Vincenzo Giacometti socio del comizio agrario di Mantova*, Mantova.

PIGORINI L. 1871, *Paleoetnologia*, «Annuario Scientifico Industriale italiano», VII, pp. 209-236.

PIGORINI L. 1872, *Esposizione italiana di antropologia ed archeologia preistoriche in Bologna*, «Annuario Scientifico Industriale italiano», VIII, p. 908-909.

PIGORINI L. 1877, *Paleoetnologia*, «Annuario Scientifico Industriale italiano», XIII, pp. 233-297.

PIGORINI L. 1878, *Notizie diverse*, «Bullettino di Paletnologia Italiana», 4, pp. 31 e 126.

PIGORINI L. 1884, *Notizie diverse*, «Bullettino di Paletnologia Italiana», 10, p. 168.

PIGORINI L. 1888, *Necrologie*, «Bullettino di Paletnologia Italiana», 14, p. 108.

PIGORINI L. 1911, *Preistoria*, «Cinquanta anni di storia italiana», II, Milano, pp. 1-72.

PORTIOLI A. 1888, *Giacometti Vincenzo*, «Gazzetta di Mantova», a. XXVI, n. 118, 1-2 maggio 1888, p. 3.

PORTIOLI A. 1889, *L'on. D'Arco e il museo comunale*, «La Provincia di Mantova», a. III, n. 779, 1 luglio 1889.

PRIETO A. E CARDENAS R. 2006, *Il collezionismo museale della Terra del Fuoco tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX*, in *Finis Terrae. Viaggiatori, esploratori e missionari italiani nella Terra del Fuoco*, a cura di A. Salerno e A. Tagliacozzo, Roma, pp. 245-258.

SACCHI A. 1890, *Per Vincenzo Giacometti: Commemorazione*, Mantova.

SETTIS S. 1993, *Da centro a periferia: l'archeologia degli italiani nel secolo XIX*, in *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento*, a cura di L. Polverini, Napoli, pp. 299-334.

TARANTINI 2012, *La nascita della paletnologia in Italia (1860-1877)*, Borgo San Lorenzo.

TIRABASSI I. E TREVISAN D. 2016, *L'abitato dell'età del Bronzo di Franciosa (MN): strutture e materiali ceramici rinvenuti durante l'Ottocento*, «Postumia», 27/1-2-3, pp. 323-340.

TREVISAN D. 2015, *Il Mantovano tra il XIX e la prima metà del XX secolo: la storia degli studi paletnologici, la ricostruzione delle collezioni e la collezione Masè-Boldrini*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, tutor prof. M. Cupitò, XXVII ciclo.

TREVISAN D. 2019, *Storia delle scoperte e studio dei reperti ceramici rinvenuti nell'Ottocento: gli abitati dell'età del Bronzo di Susano, Pomella, Demorta, Casazza a Castel d'Ario (MN). Appendice. La nascita della sezione pre-protostorica del Museo Civico di Mantova*, Edizione Publi Paolini.

VITALI D. 1984, *Il V Congresso di Antropologia e Archeologia Preistoriche a Bologna*, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, a cura di C. Morigi Govi e G. Sassatelli, Casalecchio di Reno, pp. 277-297.

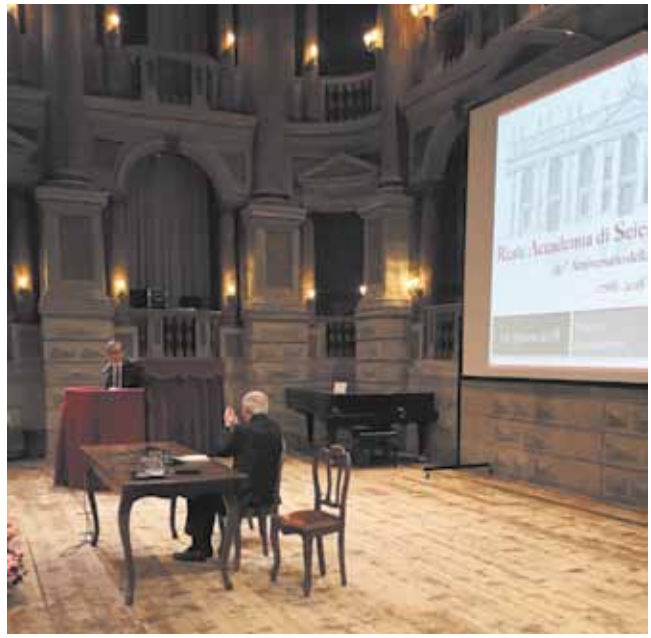
VIETRI L. 2006, *Storia e microstorie. Le collezioni della Terra del Fuoco del Museo "Luigi Pigorini"*, in *Finis Terrae. Viaggiatori, esploratori e missionari italiani nella Terra del Fuoco*, a cura di A. Salerno e A. Tagliacozzo, Roma, pp. 259-294.

ABBREVIAZIONI UTILIZZATE

AABo Archivio Archiginnasio Bologna
ABP Archivio Biblioteca Panizzi (RE)
ASMn Archivio di Stato di Mantova
FPUPd Fondo Pigorini dell'Università degli Studi di Padova
MPRm Museo Pigorini di Roma

INAUGURAZIONE ANNO ACCADEMICO

MANTOVA, TEATRO ACCADEMICO DEL BIBIENA
1 MARZO 2018



Prolusione affidata al
prof. GILLES PÉCOUT
École Normale Supérieure, Paris

GILLES PÉCOUT

ITALIANI E FRANCESI NEL RISORGIMENTO: STORIA DI UNA DIFFICILE AMICIZIA INTERNAZIONALE NELL'OTTOCENTO ROMANTICO

Chiarissimo Presidente dell'Accademia,
Signor Sindaco,
Autorità tutte,
Egregi e cari colleghi,

che il vostro Risorgimento sia stato anche il nostro, per non dire quello dell'Europa, non può rivendicarsi una proposta di una grande originalità. Durante gran parte dell'Ottocento, sappiamo che l'intera Europa vive all'ora dell'Italia, o piuttosto all'ora degli Italiani.

Certo, la forza di attrazione della penisola non nacque col Risorgimento: fin dal Settecento, il «Grand Tour» ha svegliato la cosidetta «terra dei morti», nella letteratura e nelle rappresentazioni estetiche. Forza di attrazione, ma anche dissimetria e rapporto di sudditanza interiorizzato, quando pensiamo la relazione tra la comunità erudita italiana e quella francese nell'ambito della Repubblica delle lettere di cui l'Accademia di Mantova sarebbe un campione eminente. Abbiamo difatti in mente l'argomentazione della storica Françoise Waquet che ben mostrò nel suo classico *Le modèle français et l'Italie savante* come, dalla fine del Seicento al Settecento, si instaurò un rapporto di ammirazione scientifica e accademica per la Francia legato al sentimento del declino italiano, mentre questa dissimetria non corrispondeva alla realtà di un'erudizione italiana sempre uguale se non superiore a quella della Francia: un Magliabecchi e un Muratori valgono bene un paio di Mabillon e Monfaucon per non citare, nell'anno del tricentenario della sua nascita, il vostro concittadino Bettinelli, conoscitore della Germania, prima, certo, ma anche dell'illuminismo e dei filosofi francesi.

In quanto storico francese, devo proprio all'amicizia di colleghi e illustri membri dell'Accademia Virgiliana di trovarmi in questa prestigiosa sede e voglio ringraziare il Presidente Gualtierotti, il professor Stefanini ed i membri per l'onore che mi hanno fatto invitandomi all'inaugurazione di questo Anno Accademico. É la prima volta che vengo a Mantova, anche se già fui invitato senza poter rispondere. Devo questo onore per omologia anacronistica alla rappresentazione – senz'altro idealizzata – del ruolo giocato dai Francesi a Mantova e nella penisola durante il vostro

lungo Risorgimento. Un ruolo che voglio evocare con la categoria di amicizia internazionale anche se fu però tutt'altro che lineare, un ruolo che fu anche ed inizialmente legato alla guerra, alla conquista e all'occupazione.

Un'occupazione che avrebbe anche preceduto gli anni francesi, se seguiamo la prosa alacre di un altro mantovano – legato all'abate Bettinelli – Matteo Borsa, che riflettendo al tema del concorso dell'Accademia di Mantova «sul declino del gusto delle belle lettere in Italia» alla fine del Settecento, trova una soluzione – quasi la spiegazione di tutti i mali – evocando i Francesi. Leggiamo Borsa: «E infatti quasi non bastasse l'averli tra noi i Francesi, siam anche vicini alla Francia ricca, potente, inventrice di mille piaceri, e novità in ogni genere; cara alle Donne, e ai Signori per i comodi, il lusso e le mode; rispettata per que' tanti geni del secolo passato; famosa per sei o otto incomparabili penne del presente e per centinaia minori, è vero, d'assai e talor anche futili e puerili, ma pur sempre feconde di libri or facili e ameni, or singolari e spiritosi».

Difficile parlare di stretti legami franco-italiani dopo tale dichiarizione liminare! Si e no. Non tanto difficile, perchè il nostro postulato sarà considerare che col periodo rivoluzionario francese, giacobino e napoleonico si fonda un nuovo rapporto costruttivo – il che non significa semplice o sempre positivo – che rinvia al concetto di amicizia politica interna a un minimo di principi condivisi: ora nell'eredità della Rivoluzione, ora nell'ostilità al Congresso di Vienna. Il che fa del binomio franco-italiano e italo-francese un elemento cardinale della storia dell'Ottocento euromediterraneo. Tornando alla classica analisi della gerarchia dei gusti e dei talenti letterari – evidenziata dal concorso dell'Accademia di Mantova e dal testo di Borsa evocato – potremmo citare Paul Hazard, egli stesso lettore di Borsa, che nel suo grande libro *La Révolution française et les lettres italiennes* pubblicato nel 1911 scrive: «La révolution française crée une littérature italienne et met fin à l'hégémonie littéraire de la France. Le progrès du caractère national dans la litt italienne est certain. La liberté est interprétée ds le sens de nationalité et le plus curieux esrt que la nationalité est confiée à la littérature avant d'exister en fait»? Il più strano – scrive – è che la nazionalitè è affidata alla letteratura prima di esistere nei fatti. Non commentiamo la sorpresa di fronte alla spiegazione culturalista ma torniamo appunto ai fatti degli anni francesi.

AI FATTI E ALLA LORO MEMORIA RISORGIMENTALE

Non mi soffermerò sulla storia dettagliata degli anni francesi: delle guerre ed occupazioni del Direttorio o del periodo napoleonico che oramai

la storiografia ha preso l'abitudine di trattare come un unico blocco di periodizzazione.

Non torno nemmeno sulla lunga e veneranda abitudine fin dalla storiografia francese dell'inizio novecento con Georges Bourgin – di cui sarebbe opportuno ripubblicare la somma bibliografica sul Risorgimento del 1911 – di considerare l'arrivo dei Francesi a Milano come l'inizio del Risorgimento. Anche le più recenti sintesi italiane sul Risorgimento italiano adottano questo *terminus a quo* stendhaliano, facendo dell'*incipit* della *Certosa di Parma* l'*incipit* del Risorgimento. C'è quasi una naturalizzazione, non sempre discussa dopo la parentesi della storiografa fascista delle cause endogene, di questa idea della nascita francese del Risorgimento.

Lascio anche agli esperti della fine del Settecento e del periodo francese l'autorità di confermare se si può rivisitare questi anni e notevolmente l'occupazione militare in chiave di modernizzazione penisolare.

Ma desidero ritenere solo tre aspetti sul racconto del periodo francese, prendendo le mosse dalla realtà mantovana e dalla vita della sua accademia per i primi due.

Conosciamo la lunghezza e l'importanza militare dell'assedio di Mantova che dura fino a febbraio 1797. Ma dobbiamo anche avere in mente che per i contemporanei l'entrata di Bonaparte a Mantova dopo la ritirata di Wurmser è proprio considerata come la vera e prima conferma – dopo Milano e Arcole – del ruolo strategico e politico di Bonaparte in Italia. Nel *Memoriale di Sant'Elena* – grande narrazione napoleonica dell'Ottocento – leggiamo «Après Mantoue; la position de l'Italie avait été un véritable révélateur». Oramai non solo l'esercito francese minaccia direttamente gli stati ereditari dell'Austria, ma inoltre come scriverà lo storico lombardo Ettore Rota nel 1907: «con Mantova l'amicizia italiana diventa una necessità di guerra (contro l'Austria) e una condizione fondamentale della vittoria. Ma questa vittoria – e sarà il mio secondo punto – Mantova diventa anche nel discorso delle *elites* francesi e lombarde vittoria dell'arte e della letteratura. Sarebbe inutile e quasi inopportuno soffermarsi in questa sede sull'azione ben nota del generale francese Miollis. Non posso non ricordare – in quanto provenzale anch'io – che Miollis, Sextius Alexandre Miollis, è provenzale, proviene dall'aristocrazia provenzale, da Aix città considerata come romana, latina. Il 4 febbraio 1797 diventa governatore della città.

Quali saranno le prime misure francesi? La prima di esenzione fiscale – soppressione delle tasse – per gli abitanti di Pietole. Non so se questo fatto documentato da Hazard e anche dal vostro Luzio sia accertato. Comunque è una bella storia per chi dubita dell'utilità pratica dei nostri autori latini.

Ancora più seriamente, si deve a Miollis oltre al nome del vostro prestigioso sodalizio, l'organizzazione delle prime grandi feste virgiliane a Pietole il 14 ottobre 1798 con seduta fuori le mura delle classi dell'accademia e l'erezione del monumento che poi sarà spostato a Mantova e distrutto.

Si deve anche a Miollis la concezione di un vero parco storico con ricostruzione fittizzia – quasi hollywoodiana – dell'universo virgiliano: statue degli eroi dell'Eneide. Il professor Bertolotti mi diceva che talvolta queste statue fossero statue sacre delle chiese presentate come divinità o eroi pagani. Ma l'ambizione è anche di ricostruire l'alveare delle *Georgiche*, il faggio delle *Bucoliche* ecc. Il parco è inaugurato ma poi dustrutto in modo sistematico dagli Austriaci e ricominciato dallo stesso Miollis nel 1801, come documentato nel 1882 nelle ceremonie virgiliane da Portioli in *I progetti francesi a Pietole*.

Aldilà dell'anedotto cosa trarre da questi episodi? Il modello senz'altro esagerato ma vigoroso di un paese protettore delle arti e della letteratura che durante l'Ottocento e il Novecento contrasterà con l'immagine del saccheggio francese dell'Italia. Il che si rifà più profondamente all'idea che l'italianità in quanto eredità latina è universale e deve provocare quello che Miollis stesso chiamerà «la religion de l'Italie chez les étrangers». Ma secondo me, più di questo è il modello della fratellanza – o sororità – latina dei due paesi che questi episodi possono nutrire. Emblematico a questo proposito l'insistere sull'opera di distruzione del parco di Pietole dagli austriaci che volendo toccare e urtare la Francia raggiungono in modo traumatico e decisivo il più profondo della civiltà italiana.

Ma lasciando Mantova, vorrei evocare un ultimo aspetto del ricordo degli anni francesi nei discorsi e scritti delle *élites* risorgimentali liberali e anche moderate. Incontriamo molto spesso l'idea del periodo francese e soprattutto napoleonico come unico vero periodo di ordine pubblico interno. Vediamo già fiorire quest'argomentazione dopo la Consulta di Lione del 1802 come frutto della propaganda francese ripresa delle *élites* italiane e notevolmente dalla poesia encomiastica lombarda e toscana. Ma si ritroverà in vari scritti di uomini della Restaurazione, anche nella loro scrittura privata. Michele di Cavour, il padre di Cavour – di cui ebbi la possibilità di vedere le carte private in Svizzera – scrive ai cugini ginevrini come è lieto che nel 1849 Camillo non fosse stato eletto alla Camera perchè sarebbe stato pericoloso per lui, visto che cito « siamo ritornati al tempo pericoloso del pugnale che solo Napoleone seppe estirpare». Certo, la citazione è un po' di parte, perchè il padre di Cavour fu collaboratore efficiente della polizia di Napoleone, ma comunque l'idea e l'immagine si ritrovano abbastanza spesso.

Questo intanto richiama che le generazioni dei moderati visti come patrioti – per non parlare dei radicali – conservano negli anni della Restaurazione un'immagine prevalentemente positiva legata a Napoleone. Importanti convegni e varie ricerche hanno mostrato che certo le cose non fossero tanto semplici, ma possiamo ammettere che il detto tradimento di Campoformio come le esazoni e violenze dell'esercito francese non riescono stranamente a cancellare la figura dell'eroe della Rivoluzione per un verso o del restauratore dell'ordine per un'altro. Il mito dell'eroe napoleonico – importante in Francia e in Italia come dimostrato da Mascilli Migliorini – obbedisce a questa duplice logica. Ho citato il padre di Cavour per illustrare il primo verso dei moderati ed anche conservatori, è giusto lasciare la parola a un radicale per illustrare il secondo verso. Citerò Orsini grande vettore della mediatizzazione degli affari italiani in Francia come giustamente ricordato dalla attuale e bella mostra sulle icone politiche dell'Istituto mantovano di storia contemporanea. In una famosa sua lettera indirizzata a Napoleone III dopo l'attentato di gennaio 1858 – sul quale torneremo – il patriota romagnolo incarcerato ricorda a Napoleone III la grandezza del suo zio e la sua popolarità italiana: «Che Sua Maesta si ricordi che gli Italiani, tra i quali il mio padre, hanno dato il loro sangue per Napoleone il grande, e che gli Italiani sono andati ovunque piacque a Napoleone di condurli».

Ma tra Napoleone il Grande e Napoleone il piccolo, per citare V. Hugo, ci fu la primavera dei popoli ed il Quarantotto che ci permettono di fare un bilancio della presenza francese alla vigilia della transizione unitaria.

L'avventura possiede le sue belle pagine e meno belle pagine. Cominciamo con le belle. La parentela delle rivoluzioni costituzionali e liberali poi anche democratiche italiane e francese è un luogo comune nella pubblicistica dell'epoca. Fa parte di questo momento risorgimentale del discorso francese studiato e molto bene da Finelli e Fruci in un saggio degli *Annali* Einaudi. I contatti sono certo intellettuali, ideologici e indiretti, sono anche più concreti come lo hanno rivelato per esempio i lavori sui volontari francesi partiti da Marsiglia in Italia nel 1848, in Toscana, nel Veneto e soprattutto in Sicilia dove nel 1848 sono più di mille. I primi mille di Sicilia, per cosi dire, partiti tra inverno 1848 e primavera 1849. Sono proprio questi fatti, questi legami che spaventano i liberali moderati e i conservatori. Per fare un esempio: in una lettera inedita del febbraio 1849, il fratello di Cavour, il cattolico moderato Gustavo, scrive in francese:«*Le volcan fermente en France et la lave de son irruption doit nécessairement augmenter l'incandescence de celle qui déjà ns envahit*» [Il vulcano lavora in Francia e la lava della sua eruzione deve necessariamente far

crescere l'incandescenza di quella che già ci invade]. Prosegue scrivendo: «Ci minacciano la Montagna e la Repubblica rossa dei Francesi». Ma a rassicurare il moderato Gustavo di Cavour, ci saranno i Francesi stessi, accorsi nel 1849 a Roma per difendere il Santo Padre. Basti ricordare che il 20 aprile 1849 sbarca a Civitavecchia il corpo di spedizione francese comandato dal generale Oudinot, per restituire a Pio IX l'autorità sulle Stato Pontificio col pretesto del governo repubblicano reazionario francese di impedire un'intervento brutale dall'Austria. L'esercito francese comincia l'assedio di Roma, e entrerà all'inizio di luglio dopo uno tra i più gloriosi episodi del Risorgimento romano e italiano e cioè la battaglia della Villa del Vascello sul Gianicolo, nella quale i garibaldini italiani – ma anche certi volontari francesi – resistono all'assedio delle truppe regolari francesi. Roma – e non si deve dimenticare – è dal Quarantotto il lugo di un fratricidio fra Francesi, che non è solo simbolico. La spedizione di Roma – con gli interventi di Hugo, Veuillot e Montalembert alla Camera – fa veramente entrare il Risorgimento nella storia politica della Francia. E l'inizio di questo «momento italiano» di politicizzazione dell'opinione francese.

Ma dopo la guerra di Crimea ed il Congresso di Parigi del 1856, la Francia diventa lo Stato che fa dell'Unità d'Italia il suo orizzonte diplomatico politico e mediatico con come principale protagonista il regno di Sardegna. I segnali di un rafforzamento d'intesa tra Parigi e Torino sono numerosi, si aspetta solo l'occasione di varcare una tappa più formale e di affermare l'opposizione ufficiale della Francia all'Austria. I primi passi sono già compiuti col discorso di Napoleone all'ambasciatore dell'imperatore Francesco Giuseppe dopo la rottura delle relazioni diplomatiche tra Torino e Vienna nel 1857. Comunque sara ben il 1858 l'anno decisivo della dinamica italiana della Francia. E tutto comicia coll'attentato del patriota romagnolo Orsini il 14 gennaio 1858. In apparenza l'impatto del caso Orsini è un paradosso. Siamo di fronte a un episodio di regicidio non classico nel senso che si tratta anche di uno tra i primi attentati con dimensione di massa dell'Ottocento (con morti e più di 150 feriti). Comunque più dell'attentato, la preparazione del processo e la difesa di Felice Orsini dal grande avvocato repubblicano Jules Favre sono il motivo di una vera mediatizzazione degli affari italiani. La pubblicazione delle lettere di Orsini e, soprattuto, l'arringa di Jules Favre mettono in rilievo l'importanza nelle *élites* politiche radicali ma anche liberali e moderate dell'immagine della Francia come alleata dell'Italia dei patrioti e del Risorgimento. Molto abile, Jules Favre finisce la sua perorazione con queste parole «Principe alzate la bandiera dell'indipendenza italiana che il vostro predecessore aveva restaurata». Osando anche questa dichiarazione «Principe le radici

della vostra Casa 'Maison' sono rivoluzionarie». Ma rimane la questione: come mai un sovrano cede al ricatto di chi volle assassinarlo? Come mai un sovrano, aldilà del perdono che certo è una prerogativa monarchica, dà retta a un cospiratore repubblicano? Sappiamo che non vale l'argomentazione del timore di nuovi attentati, come non vale quello del ricordo degli impegni carbonari del giovane principe Napoleone. Napoleone III aveva gia preso la sua decisione di impegnarsi attivamente con la monarchia sabauda, anche per interessi geopolitici. In Francia, il caso Orsini è pubblicizzato come evento che puo avere conseguenze traumatiche in Italia e quindi in Europa. Basterebbe citare quest'osservazione del Conte de Viel Castel, noto reazionario, protetto dalla cugina dell'imperatore che avverte, proprio in Lombardia, il pericolo di rivoluzione. Siamo al 26 maggio 1858 e cito: «In Italia si vende dappertutto il ritratto di Felice Orsini onorato come martire. A Pavia e nelle altre città academiche, messe furono celebrate per questo nuovo santo del calendario italiano /*En Italie on vend partout le portrait d'Orsini honoré comme un martyr. A Pavie et dans les autres villes d'universités des messes ont été célébrées pour ce nouveau saint du calendrier Italien*». Dopo questa bella operazione di mediatizzazione, la diplomazia entra in gioco. L'incontro di Plombières del luglio 1858 è preparato da un'intensa attività che conferma il trionfo di quella famosa rivoluzione diplomatica voluta da Cavour. Il risultato è troppo noto per meritare ulteriori sviluppi. Il presidente del Consiglio ha ottenuto che fosse risposto alle questioni centrali della futura amicizia franco-sarda che sarà prima di tutto un'alleanza d'interessi. I quesiti sono: come cominciare la guerra con la Francia? perchè fare la guerra e come fare la guerra?

Con queste domande tratte dal memoriale Nigra-Salmour riletto e accettato da Cavour arriviamo al termine del nostro itinerario: cosa significa questa alleanza nella transizione unitaria italiana? Guardiamo prima allo stato delle opinioni politiche. La causa italiana rappresenta alla fine del decennio 1850 un vero indicatore di liberalismo e di progressismo. Un indicatore che copre un'ampio arco del progressismo francese.

Dal radicalismo anche repubblicano di opposizione a Napoleone III che mette sopratutto in rilievo la figura di Garibaldi e la forza del volontaruato garivaldino come diplomazia dei popoli, una forza che troverà sulla terra francese un'attualità nuova 10 anni più tardi con la vittoria dei garibaldini dell'esercito del Vosges a Digione, una simpatia che fa di Garibaldi l'eroe sia di George Sanbd, di Alexandre Dumas e di Victor Hugo. Ma questa simpatia per l'Italia continua ad essere quella del liberalismo di giusto mezzo '*juste milieu*' per rifarsi alla terminologia di Cavour come di Guizot. Il liberalismo di quelli convinti che l'Italia e soprattutto quella del regno di Sardegna e la terra della secolarizzazione dopo la legge Siccardi

o il liberalismo simpatetico di quelli che si sentono un po' forzati anche se sono un po' conservatori. Quella simpatia che fece scrivere a un Charles de Mazade: «Per quel che ci riguarda in Francia, anche se noi non amassimo l'indipendenza italiana per essa stessa, per ciò che ha di generoso, dovremmo tener ad essa in quanto liberali. Se non desiderassimo l'emancipazione della penisola per spirito di liberalismo, dovremmo sperarla in quanto conservatori, e, anche in mancanza di queste due ragioni, dovremmo auspicarla in quanto francesi. Attraverso questa catena di interessi cosi complessa noi siamo indissolubilmente legati alla causa della liberazione nazionale italiana».

Questa catena presente nell'opinione è anche e soprattutto al cuore della diplomazia tradizionale bilaterale. La ritroviamo nell'esposizione delle «ambizioni» reciproche di guerra alla vigilia della vostra seconda guerra d'indipendenza che noi chiamiamo «guerre d'Italie». Prima, è prevista l'organizzazione di un nuovo assetto territoriale per la penisola intorno a un regno dell'Alta Italia piemontese con Lombardia, Veneto e ducati, mentre il resto della struttura più confusa scappa al governo sardo e mentre chiaro è l'impegno di cessione della Savoia alla Francia nell'attesa di Nizza. Forse meno note e più emblematiche delle relazioni franco-sarde appaiono le due convenzioni annesse al trattato segreto che spiegano come si deve fare la guerra tra… buoni amici. Una convenzione prevede il funzionamento delle forze armate: duecento mila Francesi debbono impegnarsi in Italia e centomila sardi sotto il comando supremo dell'Imperatore. E si evoca il disciplinamento militare e politico dei volontari ammessi nell'esercito sardo, i famosi «lombardi», di cui tanti studenti diventati eroi letterari come il Franco del *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro. L'altra convenzione annessa riguarda il «nerf de la guerre», il denaro. Si prevede che le spese di guerra saranno rimborsate alla Francia dal futuro Regno con annualità corrispondenti a un decimo delle entrate annue del Regno. All'inizio il governo francese e in primo luogo il sovrano avevano chiesto in un modo imperativo il pagamento completo e veloce delle spese di guerra. E qui sale sul palcoscenico Costantino Nigra, diplomatico ufficioso di Cavour. Lui rimane molto fermo sulla questione delle spese di guerra delle truppe francesi in Italia. Cito la sia lettera scritta in francese a Cavour:

Quand aux frais de guerre, j'ai dit au Prince que c'était bien peu honorable pour un grand Empire comme la France de se faire payer la solde de ses troupes par un petit Etat. J'ai ajouté que si la France dont les ressources sont immenses rencontre des difficultés pour se procurer l'argent nécessaire à la guerre c'était absurde de prétendre que le Piémont petit et

sans ressources eût à se soumettre à un engagement aussi extraordinaire.

Esemplare e di grande efficacia mi pare quest'argomentazione fondata sul duplice principio degli effetti di dimensione (con riferimento alla grandezza della Francia argomento fatto per lusingare i capi della mia nazione) e della razionalità politica di una guerra che non puo essere mercenaria per la Francia. Difatti Cavour usa quest'argomentazione e fa pervenire il messaggio seguente all'Imperatore dei Francesi: «Per qualche centinaia di mila di franchi la Francia perderebbe tutto il vantaggio politico». É stata la grande abilità di Cavour di sempre a mostrare all'esecutivo francese che dal canto sardo e italiano si potesse e si sapesse valutare il peso politico interno ed internazionale dell'intervento francese nella penisola, pur sapendo che la Francia del Secondo Impero avrebbe accettato solo con grande difficoltà la conquista di Roma. Ora per concludere questa parabola italo-francese che so incompleta non vorrei dare l'idea che il legame tra i Francesi e il Risorgimento italiano fosse esclusivamente visione condivisa ma forse un po' cinica dei soli rapporti di forza. Richiamiamo che nell'Ottocento francese l'italofilia è una realtà che deve essere studiata sul serio e sistematicamente. E anche se i governi, e quello di Napoleone III che fece la vostra seconda guerra d'indipendenza sfruttano questi sentimenti pubblici con motivi geopolitici e di interesse, rimane certo che non lo avrebbero potuto senza un minimo di simpatia per la causa italiana nella classe politica e nell'opinione durante la stagione della transizione unitaria. Una simpatia che diventerà fortemente avversa a Napoleone Terzo dopo Villafranca e quello che fu considerato il terzo tradimento dei napoleonidi dopo Campoformio e la battaglia del Gianicolo. Ma sappiamo bene anche che il legendario della amicizia italo-francese nata nel Risorgimento, sarà ben facilmente ripristinato dopo la dichiarazione della Prima Guerra Mondiale. Un'ultimo aneddoto ce lo richiamerebbe coll'unico ricorso che mi permetterei a un periodo recente: nel marzo 2008 (10 anni fa) morì in Francia l'ultimo combattente della Prima Guerra Mondiale, un veterano di 110 anni. E quando il presidente dell Repubblica francese volle onorarlo – come ben si doveva – fu informato del fatto che questo glorioso e meritevole francese chiamato Lazare non si chiamasse Lazzare, ma Lazzaro, Lazzaro Ponticelli e non fosse francese quando fece la Prima guerra in quanto emigrato arruolato come volontario garibaldino. Passiamo sul fatto che la Francia gli fece aspettare fin agli anni 1950 la sua naturalizzazione e sul fatto che come molti altri combattenti lui fu incarcerato e espulso dalla polizia francese nel 1940.

Ma ricordiamo il fatto che nelle poche interviste date, il Ponticelli sempre insistette sul suo impegno militare in Francia come pagamento

di amicizia storica e politica con la Francia della Rivoluzione del 1889 e della battaglia di Solferino e San Martino. Un modo di richiamare nella lunga durata l'esistenza del vostro lungo risorgimento come risorgimento europeo, e, se mi é concesso aggiungerlo in questo tempo di commemorazione di un'istituzione erudita culturale amata e apprezzata dalla Francia, fu anche un Risirgimento un po' franco-italiano o italo-francese. *Grazie per l'attenzione*.

IL CARMELITANO BATTISTA SPAGNOLI
‘VIRGILIO CRISTIANO’
PER L’EUROPA DELL’UMANESIMO

CONVEGNO DI STUDI
SALA OVALE, 10 FEBBRAIO 2018

ANDREA CANOVA

PREMESSA

Si pubblicano qui gli atti del convegno *Il carmelitano Battista Spagnoli "Virgilio cristiano" per l'Europa dell'Umanesimo*, svoltosi in Accademia il 10 febbraio 2018. La giornata di studi aveva preso forma anche in virtù della collaborazione con la Diocesi di Mantova e mi è grato ricordare l'aiuto di monsignor Giancarlo Manzoli nelle fasi preparatorie dell'iniziativa. A me era toccato mantenere i contatti con i relatori, cui torno a esprimere la più viva riconoscenza per avere accettato l'invito. Sono felice di vedere oggi stampato l'esito di quell'iniziativa; però devo ripetere per iscritto quanto avevo detto all'apertura dei lavori: l'organizzazione del convegno non derivava da una mia spontanea iniziativa ma dal desiderio di mantenere la promessa fatta a un amico. Nel 2016, anno del quinto centenario della morte di Battista Spagnoli, Giorgio Bernardi Perini, cui naturalmente, tra gli Accademici Virgiliani, sarebbe toccato quell'onere, mi disse di essere troppo stanco e preoccupato d'altro per sovrintendere all'impresa; e mi chiese – con la sua solita amabilità – se volessi farmene carico. Dopo aver cercato inutilmente di restituire l'incombenza alle sue mani, certo più adeguate delle mie, accettai, a patto che lui dettasse le linee fondamentali e che io svolgessi la parte più servile. Le cose purtroppo sono andate diversamente: Giorgio ci ha lasciato il 18 febbraio 2017 e io posso solo rimpiangere la sua guida. A lui, che avrebbe dovuto scrivere questa pagina, va il mio ricordo più affettuoso e più commosso.

* * *

Se non mi inganno, questo è in assoluto il primo convegno che celebra la figura di Battista Spagnoli. Il fatto è strano, se si pensa ai personaggi di caratura non proprio altissima che hanno popolato l'Umanesimo italiano ed europeo e che hanno goduto di fasti congressuali magari ripetuti. La sua fama di poeta latino dentro e fuori i confini d'Italia, il suo ruolo storico nell'ordine carmelitano, la rete dei suoi rapporti in quell'Italia che tra i secoli XV e XVI stava cambiando in profondità avrebbero forse dovuto garantirgli miglior fortuna presso i moderni. La letteratura su di lui, però, non è esigua, e anzi va ultimamente crescendo, anche per merito di alcuni dei relatori i cui interventi sono raccolti in questo volume. Battista fu in

realtà uomo tale ai suoi tempi da poter essere designato solo come *Mantuanus* 'il Mantovano' e da meritare l'appellativo di «Virgilio cristiano»; parlò, fin dai banchi di scuola, a diverse generazioni di Europei, i quali impararono il latino sui suoi libri, che si stamparono a migliaia. Inoltre fu beatificato da papa Leone XIII, il pontefice della *Rerum novarum*, ma anche il pontefice che aprì – almeno in parte – l'Archivio Segreto Vaticano agli studiosi: un vero papa umanista, abile scrittore latino a sua volta. Per una comunità sovranazionale che cerca, oggi più che mai, idee e personalità unificanti, il carmelitano dall'inesauribile vena poetica non è figura trascurabile. Con questo denso fascicolo l'Accademia Nazionale Virgiliana spera di contribuire alla sua moderna fortuna in misura significativa.

PAOLA DE CAPUA

BATTISTA SPAGNOLI E LA RIFONDAZIONE DELL'UMANESIMO*

Uno dei dati più noti della biografia di Battista Spagnoli è la sua vastissima produzione letteraria, contrassegnata dall'alto numero di ristampe che di molte opere si replicarono sia mentre il carmelitano era ancora in vita sia negli anni che seguirono la sua morte.[1] Fu un autore di grande successo, i cui testi entrarono presto nell'orbita della scuola, andando a infittire, opportunamente selezionati, le pagine delle antologie alla quali era affidata la formazione dei giovani.[2]

Alla luce di questo primo, breve quadro generale[3] suscita particolare interesse un'operetta intitolata *Epistola contra calumniatores*, scritta da Spagnoli probabilmente a Mantova intorno al 1508. Si tratta di un opuscolo apologetico per difendersi dalle accuse di ignoti calunniatori, in forma di lettera al fratello Tolomeo,[4] segnale dunque di una piccola crepa nell'apparente tenuta di un successo a largo e lungo raggio, tanto più che l'*Epistola* non è un'operetta isolata ma fa parte di un vero e proprio *corpus* difensivo, affiancata dall'*Apologia contra detrahentes* e dal *Corollarium de licentiis antiquorum poetarum*, redatti entrambi in

---

* Ringrazio Andrea Canova per l'invito a partecipare a questa giornata di studi dedicata a Battista Spagnoli, umanista più volte incrociato nei miei percorsi di ricerca ma sul quale finora non mi ero mai soffermata. Un grazie diverso a Vincenzo Fera, che con la consueta generosità ha voluto discutere con me anche queste pagine.

[1] Per orientarsi nella sua produzione sempre valido punto di partenza è il repertorio di E. Coccia, *Le edizioni delle opere del Mantovano*, Roma, Institutum Carmelitanum 1960, sebbene si tratti di un bilancio ormai superato; un quadro bibliografico più recente è la voce curata da E. Guerrieri, *Baptista Mantuanus*, in *C.A.L.M.A., Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi (500-1500)*, I 5, Firenze, SISMEL 2003, pp. 631-50.

[2] Sulla fortuna europea del Mantovano rinvio rapidamente alla bibliografia indicata da Andrea Severi nel volume B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*. Studio, ediz. e trad. a cura di A. Severi, Bologna, Bononia University Press 2010, pp. 481-82.

[3] Che può apparire sfolgorante e che però è stato faticosamente ripensato e riproposto in tutta la sua complessità dagli studi recenti, dopo anni di facili e sommari giudizi: si veda il bilancio tracciato da Andrea Severi, sebbene orientato soprattutto nella prospettiva dell'*Adolescentia*, nel già citato B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, pp. 45-53.

[4] Importante funzionario alla corte dei Gonzaga: un quadro bibliografico aggiornato è nel recentissimo contributo di S. Pagliaroli, *Giano Lascari, Venezia, Mantova e uno sconosciuto θησαυρός di lettere autografe*, «Studi medievali e umanistici», 15 (2017), pp. 393-449, in part. p. 393 n. 1, dedicato a documenti inediti emersi dai suoi copialettere.

quegli stessi anni da Tolomeo con il medesimo intento. Pubblicata per la prima volta a Lione nel 1516[5] e ristampata ad Anversa negli *Opera omnia* del 1576,[6] l'*Epistola* non ha avuto edizioni moderne ed è rimasta finora piuttosto in ombra negli studi dedicati al Mantovano.[7]

Se la datazione è corretta,[8] la lettera contro i *calumniatores* si colloca in una fase avanzata della produzione e della vita stessa di Spagnoli: a quell'altezza egli aveva ricoperto già molti importanti incarichi all'interno del suo ordine, più volte era stato in missione diplomatica a Roma e la stima che circondava il suo nome era altissima. Dieci anni prima Erasmo lo aveva consacrato come *christianus Maro* e da almeno cinque anni era stato pubblicato il volume bolognese degli *Opera omnia* curato da Filip-

---

[5] All'interno di un volume che costituisce il quarto tomo di una raccolta più ampia: *Fr. Baptistae Mantuani Carmelitae theologi (...) Contra detractores dialogus*. *De loco conceptionis Christi*. *De variis interpretationibus sacrae scripturae*. *Apologia pro ordine carmelita*. *Epistola contra calumniatores*. Marii Aequicoli *epistola*. Ptholomei Spagn. Gonzage *Contra detrahentes operibus Mantuani*. *De licentiis antiquorum poetarum*, in Lugdunensi civitate, in officina Bernardi Lescuyer, 1516 (l'*Epistola contra calumniatores* è ai ff. Aa2r-Cc2v; vd. E. Coccia, *Le edizioni*, pp. 63-64 n° 286).

[6] Il testo dell'opuscolo, invariato, reca il titolo Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem contra calumniatores epistola*, in I. Baptistae Mantuani Carmelitane […] *Operum tomus quartus soluta oratione conscriptus*, Antuerpiae, apud Ioannem Bellerum, sub insigni Aquilae aureae, 1576, ff. 57-88 (da cui si cita; vd. ancora E. Coccia, *Le edizioni*, pp. 88-89 n° 432). Sulla situazione editoriale della produzione complessiva del Mantovano vd. le considerazioni di A. Manganaro, *Un incunabolo 'ritrovato' di Battista Spagnoli, il Mantovano: l'*Oratio in funere Ferrandi regis *(1496)*, «Le forme e la storia», 2 (2009), p. 261.

[7] Sollecitava uno studio e un'edizione moderna del trittico difensivo già Andrea Severi (B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, p. 58). Per la scarna bibliografia relativa all'*Epistola contra calumniatores* vd. le indicazioni di E. Guerrieri, *Baptista Mantuanus*, p. 635; successivamente sono stati condotti alcuni affondi da A. Bouscharain, *La critique du* Grammaticus *chez Battista Spagnoli de Mantoue: un philosophe contre les* grammatici *et les* logodaedali, in *La philologie humaniste et ses représentations dans la théorie et dans la fiction*, sous la direction de P. Galand-Hallyn, F. Hallyn, G. Tournoy, II, Genève, Librarie Droz 2005, pp. 137-56, di cui si renderà conto *infra*.

[8] L'*Epistola*, priva di data, è stata collocata fra il 1507 e il 1508 sulla base di due elementi: il fatto che nell'edizione di Lione a f. Cc3rv tra l'*Epistola* di Battista e l'*Apologia* di Tolomeo sia inserita una lettera di Mario Equicola datata 1508 nella quale si cita appunto l'*Apologia* come già terminata (il che indurrebbe a credere che tutto il trittico difensivo si assesti a questa altezza), e l'allusione, all'interno dell'*Epistola* stessa di Battista, a un commento di Josse Bade alle sue opere, verosimilmente quello pubblicato a Parigi nel 1507 (riporto il passo *infra*, p. 79). Per questa proposta cronologica, della quale non sembra ci sia da dubitare, vd. da ultimo A. Bouscharain, *La critique du* Grammaticus *chez Battista Spagnoli*, p. 138 e Severi in B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, p. 188. Sulla lettera dell'Equicola (indirizzata al mantovano Gian Giacomo Bardellone, sul quale vd. A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, introd. di G. Agosti, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard 2005, pp. 73 e 381), si legga quanto messo a fuoco da R. Drusi, *La lingua 'cortigiana romana'. Note su un aspetto della questione cinquecentesca della lingua*, Venezia, Il Cardo 1995, in part. pp. 45-92, e da P. Petteruti Pellegrino, *La* fixa tramontana *dell'imitazione*. *Equicola, il classicismo volgare e l'*Epistola in sex linguis, in *Petrarca e Roma*. Atti del convegno di studi (Roma, 2-3-4 dicembre 2004), a cura di M. G. Blasio, A. Morisi, F. Niutta, Roma, Roma nel Rinascimento 2006, pp. 227-94 e in part. 277 n. 108.

po Beroaldo il Vecchio, significativo suggello di un'attività più che trentennale.[9] E come ricordava Spagnoli stesso proprio nell'*Epistola contra calumniatores*, gran parte delle sue opere a stampa circolavano in tutta Europa:

leguntur ubique libelli mei et videntur esse totius orbis iudicio approbati, non omnes tamen, sed qui iam pridem sunt editi ac Bononiae per Benedictum Hectoris impressi, fere enim in totum Chiristianismum pervenerunt, quacumque latina lingua est diffusa. Sunt apud me quaedam alia nondum edita, ad quae reprehendenda anhelant critici, quasi ad novam offam Minotarus. Veniunt ad me crebro epistolae ex Galliis, ex Britanniis, ab Germania, ex Dacia, ab Oceano usque cimbrico, quibus intelligo opuscula mea illic esse in pretio, ab omnibus legi, ab omnibus laudari. Quidam Iodocus Gallus diu versatus in illo celeberrimo Parisiorum gymnasio, vir certe, ut ex opere constat, utriusque linguae ac liberalium artium, philosophiae quoque tam humanae quam divinae peritissimus, nuper commentarium in opuscula mea docte curioseque conscripsit, quod vidisti.[10]

Il libello apologetico pare dunque costituire un osservatorio privilegiato per cogliere, nel contesto più allargato degli orientamenti e delle dinamiche culturali che segnarono il passaggio dal Quattro al Cinquecento, la tenuta della proposta poetica di Battista Spagnoli, così come si era venuta definendo nel corso di una lunga e sostenuta attività letteraria.

Le battute iniziali dell'opuscolo indicano subito con chiarezza la natura delle critiche ricevute e la linea di difesa che il Mantovano avrebbe adottato:

---

[9] La definizione di Virgilio cristiano è in una lettera all'arcivescovo Henry di Bergen del 7 novembre 1496, nella quale Erasmo propugnava un uso moderato dell'apparato letterario e lessicale pagano, sull'esempio di Spagnoli (tutti i giudizi di Erasmo sul carmelitano sono stati riconsiderati da Severi in B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, in part. pp. 397-401 e 421-26). Per l'edizione bolognese curata dal Beroaldo vd. *infra*.

[10] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 69 («i miei libelli si leggono ovunque e sembrano riscuotere giudizi di approvazione da tutto il mondo: non tutti però, ma quelli che già da tempo sono stati pubblicati e stampati a Bologna da Benedetto di Ettore sono giunti in quasi tutta la cristianità, ovunque sia stata diffusa la lingua latina. Presso di me ne restano alcuni altri non ancora pubblicati, a criticare i quali aspirano i critici, come il Minotauro al nuovo boccone. Mi arrivano di frequente lettere dalla Francia, dalla Gran Bretagna, dalla Germania, dalla Dacia e fin dal Mare del nord, dalle quali capisco che laggiù i miei opuscoli sono apprezzati, tutti li leggono, tutti li lodano. Un francese di nome Josse, che è stato a lungo in quella celeberrima scuola di Parigi - un uomo certamente espertissimo, come risulta dalla sua produzione, in latino e in greco e nelle discipline liberali e anche in filosofia e teologia -, da poco sta costruendo con dottrina e con impegno un commento ai miei opuscoli, che tu hai visto»). Si tratta del passo con la citazione del commento dell'Ascensio utilizzato ai fini della datazione dell'*Epistola* (vd. *supra*, p. 78 n. 8).

pro amoris integritate, quem inter nos natura inchoavit virtus consumavit, Ptolomaee frater suavissime, me mones vitio mihi dari a nonnullis quod in opusculis meis sint quaedam errata et quod quibusdam utar vocabulis quae latinam phrasim non observant. Ego qui, ut verum fatear, fui ut plurimum in observatione vocum parum diligens et animum habui ad sensa magis intentum quam ad verba, non ausim negare id mihi accidisse in quo etiam peritissimi diligentissimique viri peccaverunt. Nemo enim tam oculatus, nemo tam circumspectus esse potest, etiam si sit ipse aut Argus aut Ianus, quibus a tergo nulla ciconia pinsere poterat [Pers. 1, 55], quin aliquando labatur et cadat, in lingua praecipue, quae sua naturali lubricitate ad casum semper prona numquam a praecipitio longe distat. Primum igitur gratias ago quod protectionem meam tam benigne suscipias et pollicearis te onus suscepturum refellendi eorum maledicta et, ut fratrem decet, fratri subvenias. Deinde velim scias non esse detractoribus facile credendum, quia non mature, etiam si docti sint, sed praecipitanter singula iudicant et putantes nugas suas iudicem non habituras nec ullo incerniculo excutiendas, ex omni herba, ut aiunt, fascem faciunt. Quod, si pedepressim contanterque id agerent, vel nullum reprehenderent vel eos tantum qui peccavissent. At nequaquam ita contigit. Videmus enim, et exempla subiiciam manifesta, plerosque patere istis calumniis, qui omni culpa vacant, immo qui laudandi sunt unde culpantur; ex quo colligitur quotquot huic inofficioso officio sese dedunt esse temerarios et vecordes. Pauca igitur breviter temeritatis huius exempla subiiciam, ut advertas non esse eis passim fidem adhibendam.[11]

Si trattava in sostanza di accuse di natura linguistica e stilistica,

[11] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, pp. 57-58 («per la pienezza dell'affetto che tra noi la natura ha instaurato e la virtù perfezionato, o Tolomeo fratello dolcissimo, mi avvisi che alcuni mi accusano del fatto che nei miei libelli ci sono degli errori e che utilizzo alcune parole che non rispettano lo stile della lingua latina. Io, che per dire la verità sono sempre stato poco diligente nella sorveglianza del lessico e ho sempre avuto l'animo più attento ai significati che non alle parole, non oserei negare che sia capitato a me l'errore in cui caddero anche uomini espertissimi e attentissimi. Nessuno infatti può essere così occhiuto e così accorto, anche se sia Argo o Giano in persona, ai quali nessuna cicogna potrebbe beccare le spalle, che talora non scivoli e non faccia cadute, specie nel campo della lingua, che per la sua naturale sfuggevolezza sempre incline alla caduta non è mai molto lontana dal precipizio. Per prima cosa dunque ti ringrazio perché assumi la mia difesa con tanta benevolenza e prometti che ti prenderai l'onere di ribattere alle loro ingiurie e, come si addice a un fratello, di venire in soccorso di tuo fratello. In secondo luogo vorrei che tu sapessi che non bisogna prestar fede con facilità ai detrattori, perché anche se sono persone istruite non giudicano le cose a poco a poco una per una ma frettolosamente e, pensando che le loro sciocchezze non avranno un giudice e non dovranno essere passate mai al setaccio, fanno, come si dice, di ogni erba un fascio. Perché, se giudicassero a passo lento e piano piano, non criticherebbero nessuno o soltanto coloro che hanno sbagliato. Ma non avviene mai così. Vediamo infatti, e porterò esempi lampanti, che a queste calunnie sono esposti molti che non hanno alcuna colpa, anzi che vanno lodati proprio per ciò che viene loro imputato; dal che si deduce che quanti si dedicano a questo insolente ufficio sono sconsiderati e sciocchi. Presenterò dunque pochi esempi di questa sconsideratezza, affinché tu capisca che non bisogna qua e là accordare loro fiducia»).

alle quali Battista intendeva ribattere a un duplice livello: da un lato rivendicava a sé lo statuto di *philosophus* e non di *grammaticus*, avendo sempre rivolto la sua attenzione più *ad sensa* che *ad verba*, ai significati cioè anziché allo stile, senza preoccuparsi di inquinare la lingua latina con errori ortografici, prosodici, lessicali;[12] dall'altro, sul versante più propriamente linguistico, egli puntava a dimostrare che non di errori si era trattato perché la lingua è un istituto mutevole, un flusso vitale in continua evoluzione che poco si presta a rigidi schematismi grammaticali.[13] Tale strategia difensiva comportava un ulteriore nucleo argomentativo, cioè la dimostrazione che le critiche generalmente vengono formulate con leggerezza e con arroganza e dunque non sono attendibili né degne di ascolto. Insomma, dalla difesa Spagnoli sarebbe passato all'attacco, producendo poche ma significative prove a sostegno della sue tesi.

La caratteristica più soprendente del libretto, tuttavia, è che la documentazione raccolta in sua difesa è tratta quasi esclusivamente dal repertorio dell'antichità: Spagnoli non discute casi personali, non riporta passi delle sue opere che erano stati bersaglio di critiche ma ricorre a questioni esemplari o a luoghi famosi della letteratura del passato che servano a giustificare sul piano dei principi e dei metodi le sue scelte.[14] Pochissimi sono i riferimenti espliciti alla contemporaneità, pochissimi gli umanisti citati: un nome soltanto spicca in assoluto ed è quello di Angelo Poliziano, introdotto quasi sempre come bersaglio polemico.[15]

---

[12] Vd. in proposito le osservazioni di A. Bouscharain, *La critique du* Grammaticus *chez Battista Spagnoli de Mantoue*, pp. 140-41.

[13] Per questa visione della lingua, tutta sbilanciata in senso diacronico, vd. le rapide ma significative osservazioni di R. Drusi, *La lingua 'cortigiana romana'*, pp. 53-56, che peraltro rileva come una spiccata percezione della fluidità della lingua nel suo percorso di evoluzione storica si impose a Roma fin dal primo dibattito sul latino e volgare tra Leonardo Bruni e Biondo Flavio: un orientamento al quale non restò estraneo Spagnoli, che proprio a Roma, a stretto contatto con l'ambiente di Pomponio Leto, aveva trascorso alcuni anni della sua vita; non a caso, infatti, Drusi sottolinea una certa affinità fra alcune speculazioni del romano Paolo Pompilio e scelte linguistiche del Mantovano (*ibid*., in part. p. 55; ma su Pompilio vd. M. Tavoni, *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*, Padova, Antenore 1984, pp. 182-93).

[14] Diversissima la tecnica di costruzione dell'*Apologia* di Tolomeo, impegnato a dimostrare con testi alla mano quanto le scelte versificatorie, lessicali, sintattiche del fratello fossero in linea con le acquisizioni dei moderni: ampi stralci dell'operetta sono stati pubblicati in traduzione italiana da E. Bolisani, *Tolomeo Spagnoli, segretario alla corte dei Gonzaga, filologo ed umanista*, «Atti dell'Istit. veneto di scienze, lettere ed arti», 118 (1959-60), pp. 11-51; più recentemente ne ha riportato brevi passi Severi in B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, pp. 138 n. 174, 187, 194 n. 79, 200-01 nn. 105 e 106, 228 e n. 176, 247.

[15] Poliziano è chiamato in causa esplicitamente e tacitamente almeno otto volte; non escludo, però, che una lettura capillare dell'opuscolo possa far salire questo conteggio provvisorio. Scarsa risulta finora la documentazione emersa sui rapporti che esistettero fra Spagnoli e Poliziano finché questi fu in vita, benché Bolisani abbia fatto riferimento al «lungo carteggio fra i due intercorso» per

Il primo e più noto attacco è a proposito della grafia del nome di Virgilio, argomento del cap. 77 dei *Miscellanea*, un capitolo significativo per lo studio delle fonti antiche dove, attraverso un serrato esame di tutte le testimonianze recuperate, paleografiche ed epigrafiche, Poliziano approdava alla soluzione *Vergilius*. A questi argomenti Battista oppone, nella difesa della forma tradizionale *Virgilius*, una serie di obiezioni che circolavano da tempo nelle carte di altri umanisti, secondo una trafila che è stata già messa a fuoco da Vincenzo Fera e poi da Renata Fabbri e che comprendeva nomi come Girolamo Bologni, Pierio Valeriano, Giano Parrasio e altri ancora.[16]

Segue l'attacco alla proposta del cap. 44 dei *Miscellanea* di intervenire su un un verso di Persio (sostituendo *nectar* in luogo del vulgato *melos* in Pers. *prol*. 14 «cantare credas Pegaseium melos»): «nimis arroganter», con troppa arroganza Poliziano aveva voluto eliminare dal verso di Persio una parola che era rimasta in quella collocazione per millecinquecento anni![17] La polemica continua a proposito dell'identificazione di un fiume citato nella prima ecloga di Virgilio (*Ecl*. 1, 65 *Oaxis*), materia del cap. 37 dei *Miscellanea*;[18] poi Spagnoli osserva con una punta di acredine che Poliziano avrebbe fatto meglio a spiegare il significato del

---

sostenere che furono legati «dalla più viva e schietta amicizia, frutto certo di reciproca ammirazione» (E. Bolisani, Vergilius *o* Virgilius*? L'opinione di un dotto umanista*, «Atti dell'Istit. veneto di scienze, lettere e arti», 117, 1958-59, p. 135). Già la Fabbri ha chiarito, invece, che sopravvive soltanto una letterina non datata di Poliziano al Mantovano (*Epist*. VIII 18: Angeli Politiani *Opera* […], Basileae, apud Nicolaum Episcopium iuniorem, 1553, p. 116; oggetto della missiva è un giovane che Spagnoli aveva raccomandato al professore fiorentino), mentre un'allusione ai rapporti cordiali fra i due si legge in una lettera di Pico a Spagnoli (*Epist*. VII: «Politianus tuus est totus»; vd. Ioannis Francisci Pici Mirandulae domini […] *Opera omnia*, Basileae, per Heinricum Petri, 1557, pp. 358-59): R. Fabbri, Vergilius, *Poliziano … e gli altri*, «Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Atti». Classe di scienze morali, lettere ed arti, 157 (1999), p. 698 n. 44.

[16] V. Fera, *Il dibattito umanistico sui* Miscellanea, in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*. Atti del convegno internaz. di studi, Montepulciano 3-6 novembre 1994, a cura di V. Fera e M. Martelli, Firenze, Le Lettere 1998, in part. pp. 352 e 358-59; R. Fabbri, Vergilius, *Poliziano … e gli altri*, pp. 689-704. Per molti versi superato ma in parte ancora utile per l'illustrazione delle posizioni di Spagnoli il già citato E. Bolisani, Vergilius *o* Virgilius*?*, pp. 131-41; più recentemente ha riproposto testo e traduzione (in francese) delle critiche di Spagnoli al cap. 77 dei *Miscellanea* A. Bouscharain, *La critique du* Grammaticus *chez Battista Spagnoli de Mantoue*, pp. 143-48, che tuttavia conduce un'analisi soprattutto retorica del brano.

[17] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 67: «voluit et hic certe nimis arroganter tollere 'melos' de versu Persiano, quod mille et quingentorum annorum decursu locum satis praescripserat»; Spagnoli aggiungeva che molto più umilmente, ma più correttamente, si era comportato Ermolao Barbaro, che nelle *Castigationes plinianae* aveva adottato in linea generale un atteggiamento conservativo rispettoso della tradizione (*ibid*., p. 68: «multo certe modestius, verius et doctius egit Hermolaus in *Castigationibus plinianis*, qui si potest servare antiquam lectionem nunquam mutat»).

[18] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 68; ma su questo problema vd. R. Fabbri, Vergilius, *Poliziano … e gli altri*, pp. 700-03.

termine raro *scruta* ('stracci') anziché disquisire su questioni di singolare e plurale (e qui il riferimento è al cap. 30 dei *Miscellanea*, dedicato a una serie di termini rari erroneamente considerati singolari).[19] Infine interviene sulla preferenza accordata a forme arcaizzanti del latino, cioè alle grafie dissimilate, contrarie agli insegnamenti di Prisciano e tuttavia adottate da Poliziano sulla scorta di «lapides pervetusti», che certamente – scrive Spagnoli – l'antico grammatico conosceva ma aveva trascurato, consapevole della legge dell'*usus* che regola la lingua imprimendole un movimento circolare, come cantavano i versi del poeta Orazio.[20]

Ancora Poliziano è il destinatario di una precisazione circa le opinioni di Cicerone sulla povertà lessicale del greco. Scrive Battista:

possem plura de corruptis hominum iudiciis afferre testimonia, sed consilium est fabulae finem imponere, cum hoc unum raptim addidero. Didymus graecus sex libros conscripsit adversus Ciceronem et Argyropolus bizantyus eundem Ciceronem pluri-

---

[19] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, pp. 68-69: «ipse quoque cum de 'scrutis' ageret, dixit tantum 'scruta' esse numeri pluralis: significatum eius vocis tacuit quod omnes scire desiderabant. Per 'scruta' vero significari aiunt res senio inutiles, quales sunt dimidiatae strigiles, clavi refixi, vestes contritae et id genus alia» («anch'egli quando trattò della parola *scruta* disse soltanto che è di numero plurale: tacque il significato di questo termine che tutti volevano conoscere. Con *scruta* dicono che si vogliano significare le cose rese inutili dalla vecchiaia, come sono i raschietti dimezzati, i chiodi schiodati, le vesti sdrucite e altre cose di tal genere»).

[20] Secondo tale legge alcuni termini declinano e decadono dall'uso, salvo poi tornare in circolazione dopo molto tempo con moto, appunto, ciclico: «Priscianus dicit errare qui scribunt *adfatur, adludit, adrideo, adsumo* per 'd' ante 'f', 'l', 'd', 's'. Politianus, qui fuit aevo nostro vir litteratus, id negabat et Prisciano infensus sic scribi debere affirmabat producebatque in iudicium lapides pervetustos, quos crediderim Priscianum vidisse sed contempsisse propter illud Horatii: "multa renascentur quae iam cecidere, cadentque | quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus" [Hor. *ars poet*. 70-71]» (Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 79; «Prisciano dice che sbagliano coloro che scrivono *adfatur, adludit, adrideo, adsumo* mantenendo la 'd' davanti a 'f', 'l', 'd', 's'. Poliziano, che fu un erudito della nostra epoca, negava questo e, contrario a Prisciano, affermava che si dovesse scrivere così e adduceva come prova antichissime iscrizioni su pietra, che io penserei che Prisciano abbia visto ma trascurato per quel detto di Orazio: "molte parole, che ormai sono cadute in disuso, torneranno a vivere, e cadranno quelle che ora sono in onore, se l'uso lo vorrà"»). Nel passo richiamato da Spagnoli (Prisc. II, 7), l'antico grammatico raccomandava l'assimilazione per ragioni eufoniche; quanto a Poliziano, si veda una lettera inviata a Filippo Posco priva di data (*Epist*. IV 9: Angeli Politiani *Opera*, p. 56) dove chiariva le ragioni della sua preferenza accordata alle grafie *quodquod, adque, quodannis* anziché *quotquot, atque* e *quotannis* sulla base di evidenze epigrafiche e letterarie (Virgilio), allineandosi in tal modo alla posizione di Quintiliano (I, 7, 5) che non distingueva *ad* (preposizione) da *at* (congiunzione). Nella stessa lettera Poliziano rispondeva anche a un quesito postogli da Antonio Lolli circa l'utilizzo della grafia dissimilata *adgredior*, contraria all'*usus* e ai precetti di Prisciano: anche in questo caso il professore fiorentino forniva a sostegno della propria scelta testimonianze virgiliane e numismatiche definendo l'*auctoritas* dell'antico grammatico «imbecilla […] ac vacillans». La lettera di Lolli a Poliziano è stata pubblicata da Ida Maïer, *Les manuscrits d'Ange Politien*, Genève, Librarie Droz 1965, pp. 393-94, ora in Angelus Politianus, *Opera omnia*, a cura di I. Maïer, III, *Opera miscellanea et epistulae*, Torino, Bottega d'Erasmo 1971, pp. 631-32; ma si veda quanto ha messo a fuoco, rettificando anche alcuni dati, V. Fera, *Il dibattito umanistico sui* Miscellanea, p. 351 n. 68.

mum damnabat, dictitans eum ignarum philosophiae fuisse et graecarum litterarum, eo quod ipse Cicero dixerit aliquando Graeciam fuisse inopem vocabulorum.[21]

Qualsiasi lettore avrebbe riconosciuto qui un riferimento al primo capitolo dei *Miscellanea*, dove Poliziano, partendo da una nota affermazione contenuta nelle *Tusculanae* (1, 10, 22), riportava le critiche avanzate da Argiropulo a Cicerone per tracciare un bilancio del patrimonio antico nelle sue componenti greca e latina. Tuttavia, se Poliziano muoveva da questo spunto per approdare a una riflessione storico-culturale di ampio respiro, nella sua difesa Battista si arresta a un primo livello di grado elementare, limitandosi a stigmatizzare l'opinione di Cicerone e riducendo l'intera questione a un semplice esempio di giudizio fallace.

Il senso di tale ostinato attacco sta, secondo Anne Bouscharain, nel tentativo da parte di Spagnoli di demolire il modello di *grammaticus* rappresentato appunto da Poliziano, il prototipo cioè del filologo talmente concentrato sulla gloria personale da rendere un cattivo servizio alla filologia stessa.[22] Certamente questo è uno degli obiettivi del Mantovano, ma non l'unico. Anzitutto è chiaro che la critica sistematica al professore fiorentino rientrava in quel costume umanistico per il quale esibire e denigrare nei propri scritti il nome di Poliziano costituiva, a fine Quattrocento, già di per sé una sorta di 'patente' filologica, una prova cioè di credibilità scientifica.[23] In secondo luogo qui Battista sta facendo una scelta di campo, ossia sta prendendo le distanze dalla filologia *tout court*. Colpire Poliziano significava colpire, attraverso la sua punta più avanzata, un'intera linea culturale. Si consideri il giudizio sommario riservato a studiosi eccellenti

---

[21] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 79 («potrei produrre parecchie testimonianze a proposito di giudizi non appropriati, ma la discussione impone di metter fine al teatrino quando avrò aggiunto velocemente questo unico esempio. Didimo greco scrisse sei libri contro Cicerone e il bizantino Argiropulo condannava fortemente lo stesso Cicerone sostenendo che fosse ignorante di filosofia e di greco per il fatto che proprio Cicerone una volta disse che la Grecia era povera di vocaboli»). La notizia che il grammatico greco Didimo avesse disprezzato l'opera di Cicerone è in Ammiano Marcellino 22, 16, 16 (e in Suda, *s.v.* Τραγκυλλος per la replica polemica di Svetonio); ma sulla posizione di Poliziano vd. il rapido quadro di A. Bettinzoli, *Virgilio (e Cicerone) nella «Manto» del Poliziano*, in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*, in part. pp. 211-12 (a n. 12 bibliografia pregressa).

[22] A. Bouscharain, *La critique du* Grammaticus *chez Battista Spagnoli de Mantoue*, p. 142; secondo la studiosa, al *grammaticus* di stampo polizianeo Spagnoli puntava a contrapporre il modello del *philosophus* delineato da Pico della Mirandola nell'epistola a Ermolao Barbaro *De genere dicendo philosophorum* (1485), dove si proponeva, contro gli artifici di un'eloquenza eccessivamente artefatta, uno stile naturale più consono al vero filosofo (*ibid.*, pp. 151-56). Si tenga presente, però, che la rivendicazione, da parte del Mantovano, di uno stile non subordinato a un modello retorico standardizzato e canonico ma adattabile ai contenuti che di volta in volta è chiamato a esprimere, non caratterizza unicamente la filosofia bensì il vasto campo della letteratura e, in modo particolare, quello della poesia (vd. *infra*).

[23] Si veda quanto scriveva il già citato V. Fera, *Il dibattito umanistico sui* Miscellanea, in part. p. 358 n. 96.

che avevano contribuito, ciascuno in ambiti e con risultati differenti, al lento e faticoso recupero della civiltà antica, alla conquista progressiva di una strumentazione critica sempre più raffinata e acuminata:

taceo Laurentium Vallam, Iohannem Tortellium, Nicolaum Perotum, Georgium Merulam, qui omnes in alios dicere paratissimi, reprehenduntur passim ab aliis, quod et ipsi multa mala dixerint et perperam alios saepe taxaverint.[24]

Collocare uno accanto all'altro, in un'unica battuta, studiosi così diversi fra loro significava appiattirne la fisionomia culturale e confinarli in una vacua dimensione di sterile e arrogante litigiosità, quasi fossero il ramo inaridito di una storia culturale che correva, vitale, su tutt'altri binari. Questa è senza dubbio una delle ragioni per le quali Spagnoli assegnò alla sua apologia i confini della lontana antichità: non scendere direttamente in campo con i suoi versi alla mano significava sfuggire a quella linea di discussioni erudite, osservazioni, critiche, rivendicazioni che fino ad allora avevano affollato pagine e pagine di commenti, *enarrationes*, *racemationes*, opuscoli di filologia militante che certo traboccavano di attacchi personali velenosissimi ma che avevano pure costituito il terreno di battaglia sul quale la filologia era andata costruendo e perfezionando le sue armi. Rinnegare e svuotare di significato le polemiche che avevano tormentato generazioni di umanisti significava concorrere alla costruzione di un progetto culturale che metteva ai margini la filologia e che avrebbe originato, molti secoli dopo, quella sommaria etichetta di 'gladiatori letterati' che costituì il titolo del volume di Charles Nisard, emblema di un bilancio storiografico negativo che solo la recente stagione di studi è riuscita faticosamente a smantellare.[25]

---

[24] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 68 («taccio di Lorenzo Valla, di Giovanni Tortelli, di Niccolò Perotti e Giorgio Merula, i quali, prontissimi tutti quanti a parlar male degli altri, vengono criticati qua e là da altri studiosi per il fatto che essi stessi hanno detto molte maldicenze e spesso hanno emesso giudizi sbagliati su altri»). A. Bouscharain, *La critique du* Grammaticus *chez Battista Spagnoli de Mantoue*, p. 150 osserva che a quell'altezza questi filologi erano già tutti morti.

[25] Riprendo qui le osservazioni di V. Fera, *Poliziano, Ermolao Barbaro e Plinio*, in *Una famiglia veneziana nella storia. I Barbaro*. Atti del convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao, Venezia, 4-6 novembre 1993, Venezia, Istituto veneto di scienze 1996, in part. pp. 195-96 (a p. 195 n. 11 il riferimento al volume del Nisard, *Les gladiateurs de la republique des lettres aux XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, pubblicato a Parigi nel 1860). La Bouscharain sottolinea nella confutazione del cap. 77 dei *Miscellanea* l'uso di un linguaggio metaforico di tipo mitologico e bellico mirato a ridicolizzare l'immagine del filologo guerriero; secondo la studiosa, infatti, l'attacco non sarebbe indirizzato contro la filologia in sé ma soltanto contro la mancanza di saggezza e di moderazione che contraddistingue gli umanisti: il prototipo positivo in tal senso sarebbe Ermolao Barbaro (vd. *supra*, n. 17; A. Bouscharain, *La critique du* Grammaticus *chez Battista Spagnoli de Mantoue*, pp. 148-49).

Ma si consideri il contesto nel quale Spagnoli colloca ancora il nome di Poliziano con funzione esemplificativa nel corso di una più ampia riflessione sui confini della letteratura latina. Il carmelitano aveva già esibito al pubblico di lettori le sue credenziali estere, ricordando le numerose lettere di lode che gli giungevano da tutto il mondo, le edizioni e addirittura i commenti che delle sue opere in Europa si venivano pubblicando.[26] A tanto successo, però, qualcuno dei suoi avversari avrebbe potuto obiettare che le lodi espresse dai barbari non avevano valore 'documentale' in quanto costoro non conoscevano il latino e dunque ammiravano soprattutto ciò che non capivano.[27] Di qui la risposta del carmelitano, secondo il quale ormai non c'era più differenza tra quanti erano nati in Italia, nella culla del latino, e gli stranieri; come un tempo i due Seneca, Lucano, Marziale e Quintiliano, e poi ancora Terenzio, Claudiano, Apuleio, Agostino, Ausonio, fino al vescovo Ilario di Poitiers, non nacquero su suolo italiano ma furono latini per lingua, anzi 'più latini' dei latini',[28] così

nostra tempestate Iohannes Pannonius latinissimus, non minus quam Politianus ac Pomponius. Studiosorum est latinitas, non eorum qui Romae Tibureve nascuntur. Non enim modo sunt ea tempora quibus latina lingua a matribus sine usu litterarum discebatur.[29]

C'è qui la consapevolezza che nel campo delle lettere latine non

---

[26] Vd. *supra*, pp. 78-79.

[27] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 70: «respondebit fortasse adversasriorum aliquis non magnum, immo forsitan et turpe esse, quod laudarer a barbaris, utpote omnia quae non intelligunt magis mirantibus ac latini sermonis omnino ignaris, proptereaque subscriptionem eorum esse vanam; se vero omnibus his praeferendum qui latinum idioma et nostrae orationis usum sciat» («qualcuno degli avversari forse risponderà che non è gran cosa, anzi forse che è anche vergognoso, il fatto che io riceva lodi dai barbari, in quanto sono persone che ammirano di più tutto ciò che non capiscono e sono del tutto ignoranti di latino, e che perciò la loro sottoscrizione è inutile; e che egli preferisce a tutti costoro chi conosce la lingua latina e il nostro stile»).

[28] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 70: «quis est iste qui vult asseverare linguam latinam nesciri a barbaris? Senecae duo, Lucanus, Pomponius Mela, Martialis poeta epigrammaticus et, ut quidam putant, Quintilianus non sunt in Latio nati neque in Italia, verum in Hispania: latini tamen lingua et ipsorum Latinorum comparatione latinissimi». Dopo gli autori iberici, Spagnoli elenca gli altri raggruppati per provenienza: Terenzio e Claudiano dall'Egitto; Apuleio, Agostino, Fulgenzio e Cipriano dall'Africa; Ausonio, Sidonio Apollinare e il vescovo Ilario dalla Gallia.

[29] *Ibidem* («ai nostri giorni Giano Pannonio è 'latinissimo', non meno di un Poliziano e di un Pomponio. La padronanza del latino è propria degli studiosi, non di coloro che nascono a Roma o a Tivoli. Non sono più, infatti, i tempi nei quali si apprendeva il latino dalle madri senza lo studio dell'abbeccedario»). *Pomponius* è il Leto, con il quale Battista Spagnoli aveva stretto amicizia al tempo dei suoi soggiorni a Roma (1483 e 1486-89): vd. quanto ricostruisce A. Severi, *La maturità del 'Carmelita': il periodo romano di Battista Mantovano (1486-89)*, in *Roma pagana e Roma cristiana nel Rinascimento*. Atti del 24 convegno internazionale (Chianciano Terme – Pienza, 19-21 luglio 2012), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati 2014, pp. 152-54.

esisteva più un primato della Penisola; l'Europa intera, anzi l'Europa cristianizzata era la grande patria del latino: una comunità allargata, senza confini, perché il latino non era più lingua viva ma lingua di cultura e come tale appresa sui libri in Italia come in Francia o in Germania. Certo, la scelta di Poliziano e di Pomponio Leto, così come, sull'altro fronte, di Giano Pannonio non doveva essere stata casuale e il confronto reggeva finché si restava sul terreno non della filologia ma della letteratura. Ma questo era il terreno che premeva a Battista: in tale prospettiva i nomi di due formidabili studiosi dell'antichità, Poliziano e Leto, potevano stare sullo stesso piano di un Giano Pannonio e di un qualsiasi altro poeta *barbarus* in grado di confezionare decorosi versi latini. Seneca, Lucano, Apuleio e tutti gli altri grandi del passato, pagani e cristiani, testimoniavano la possibilità di creare una sola *res publica litterarum* senza confini ed esclusioni. Sotto questa bandiera Battista Spagnoli prendeva posizione: era il trionfo della letteratura, nella quale ciascuno poteva esprimersi secondo il gusto personale e mostrare la capacità di scrivere versi latini con correttezza ed eleganza.[30]

Si trattava, insomma, della proposta culturale e poetica di Battista Spagnoli e in tale direzione si sviluppano pure le successive riflessioni sulla lingua latina, che prendono le mosse da due principi di fondo: che il latino nella sua storia evolutiva non aveva mai mantenuto in modo costante il medesimo tenore e che i gusti personali sono talmente differenti fra loro che la stessa soluzione, per quanto eccelsa, non possa soddisfare tutti.[31] Da un lato egli sottolineava l'aspetto diacronico del latino: recuperava da Isidoro di Siviglia la partizione della storia della lingua in quattro fasi (latino *prisco*, dalle origini al re Latino; *latino* propriamente detto, corrispondente al periodo monarchico di Roma antica; latino *romano*, dalla Repubblica ad Augusto; latino *misto*, cioè dell'età imperiale)[32] e considerava il forte

---

[30] Si veda come ricostruisce la traiettoria culturale per la quale dal primato della filologia si passerà, a fine Quattrocento, al trionfo della letteratura e della critica letteraria V. Fera, *Dai* Miscellanea *alle* Castigationes virgilianae, in *Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento*. Atti del Convegno di Belluno, 5 novembre 1999, a cura di P. Pellegrini, Firenze, Leo S. Olschki 2001, pp. 119-36 (e vd. pure, nello stesso volume, le osservazioni di M. Pastore Stocchi, *Pierio Valeriano e l'umanesimo*, in part. pp. 5-6 e 8-9).

[31] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 71: «duo sunt scienda: latinum scilicet sermonem nunquam eundem tenorem observasse et hominum iudicia sic esse diversa ut omnibus hominibus idem, quantavis bonitate praecellat, placere ac satisfacere nunquam possit».

[32] *Ibidem*, p. 75: «propterea legimus apud antiquos quatuor linguas fuisse: primam, quam dicunt *priscam*, usque ad Latinum regem; *latinam* sub ispo rege Latino usque ad exactos reges; *romanam*, usque ad imperatores; *mixtam*, sub imperatoribus»; la fonte è Isid. *Etym*, p. 9, 1, 6-7. Sulla possibilità che questo passo sia all'origine di alcune riflessioni sull'evoluzione dal latino al volgare condotte da Mario Equicola vd. R. Drusi, *La lingua 'cortigiana romana'*, p. 91. Echi della fonte

impatto che sull'assetto e sulla stabilità del latino avevano sia i contatti con aree linguistiche diverse sia la necessità di esprimere realtà nuove.[33] D'altro canto, però, a fronte di una lingua così mutevole, egli riconosceva nell'*usus* l'unica legge in grado di regolare tale flusso scomposto e caotico e di circoscrivere entro un perimetro largo ma ben definito la possibilità di scelta affidata di volta in volta, nel corso dei tempi, ai singoli autori.[34] In questo modo al poeta moderno si apriva un largo spettro di soluzioni linguistiche e stilistiche, un serbatoio ricchissimo al quale attingere per recuperare forme e strutture di volta in volta più funzionali alle sue esigenze. Abolito il criterio del modello unico, per Spagnoli ciascuno poteva operare secondo il suo gusto:[35] sbagliavano dunque quei critici che ponevano paletti e restrizioni al fiume largo della lingua latina e già Orazio, del resto, aveva affermato che il poeta non deve sottostare alla rigida censura del grammatico.[36]

La lettera apologetica di Battista rappresentava, insomma, la giustificazione della sua poetica. Si pensi, ad es., alle *Parthenice*, che già avevano suscitato critiche per la presenza di motivi mitologici dell'età precristiana applicati a soggetti sacri;[37] o al latino delle sue ecloghe, «un impasto […] ovidiano e virgiliano con termini peregrini desunti dalla latinità più

---

isidoriana sono presenti pure in Biondo Flavio e Guarino Veronese (M. Tavoni, *Latino, grammatica, volgare*, in part. pp. 214-15 e 230-31).

[33] In sostanza l'impatto dei barbarismi e dei neologismi sulla tenuta della lingua: «adde quod in dies exsurgunt res novae, quibus sunt danda nova vocabula. Alienigenarum quoque consuetudines barbarorumque commertia tollunt orationis puritatem et latinam eloquentiam dehonestant» (*ibid.*).

[34] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 73: «habet ergo usus totum latini sermonis arbitrium et consuetudo est latine loquendi norma verissima».

[35] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 77: «vide in quot differentias eat gustus et quam sit palati nostri vaga et multiformis delectatio» («guarda in quante direzioni differenti vada il gusto e quanto sia instabile e molteplice il piacere del nostro palato»).

[36] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 74: «voluit ostendere Horatius poetam non coercendum tam rigida censura grammaticorum ut nunquam liceat ei suo arbitrio loqui» (il riferimento oraziano è ai versi dell'*Ars poetica* 52-62, riportati nella stessa pagina, nei quali l'antico poeta difendeva appunto la licenza poetica contro le regole di grammatica); e vd. poco più avanti, la dichiarazione «poetis semper infestos fuisse grammaticos».

[37] Le critiche gli furono mosse da contemporanei rimasti finora senza identità; Battista si difese con l'*Apologeticon*, pubblicato nel 1488: Baptista Mantuanus, *Parthenice prima sive Mariana*; *Commendatio Parthenices*; *Apologeticon*; *Ad Beatam Mariam Virginem votum*, Bologna, Platone de' Benedetti, ed. Benedetto Faelli, XVI kal. nov. [17 ottobre] 1488 (IGI 1179); la polemica si riaccese nel 1494: D. Marrone, *Letture dei classici di Battista Mantovano*, «Studi umanistici piceni», 24 (2004), pp. 93-100. Per un esempio di soggetto cristiano rivisitato alla luce della tradizione e del formulario pagano vd. il recente contributo di M. Feo, *50+: nozze d'oro di Michele Feo e Gabriella Mazzei. Pisa 3 agosto 2015. Nascon fiori dove cammina*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi 2015, pp. 69-75, nel quale è messa a fuoco l'immagine di Venere Naturale, dea della potenza fecondatrice, sovrapposta a quella della Grande Madre cristiana nella *Parthenice Mariana*.

periferica, giù giù fino al basso medioevo».[38] E si tratta della stessa tendenza a mescolare generi e stilemi che verrà proposta anche nell'*Alfonsus*, il poema dedicato al viaggio ultraterreno dell'anima del giovane Alfonso di Castiglia.[39]

È stato osservato che si tratta di uno stile in sintonia con quell'apertura a tutto campo verso il patrimonio letterario antico – dal più remoto al tardo, compresi i testi tecnici e scientifici – che trovava in Filippo Beroaldo uno dei suoi strenui difensori.[40] Ed è un dato acquisito, infatti, non solo la vicinanza culturale ma l'amicizia personale tra i due, sicché è certamente vero che le soluzioni linguistiche e stilistiche proposte dallo Spagnoli si allineavano al recupero globale dell'antichità che l'illustre docente bolognese andava effettuando in quegli anni attraverso un'imponente attività editoriale ed esegetica. Non a caso Tolomeo Spagnoli nella sua *Apologia* si appellava più volte proprio all'autorità di Beroaldo per giustificare soluzioni linguistiche di Battista criticate dai suoi detrattori.[41] Può sorprendere, allora, a fronte di questa affinità, il silenzio assoluto che nell'*Epistola contra calumniatores* è riservato all'illustre professore bolognese. La ragione sta negli obiettivi di Battista: nel momento in cui scriveva l'*Epistola*, egli voleva sferrare un colpo alla filologia, della quale Beroaldo era pur sempre un campione. Inserire il suo nome nelle maglie di un discorso così polemico sarebbe stato inopportuno, anche se a quella data Beroaldo era già morto. Quando Spagnoli ridicolizzava un *grammaticus* di sua conoscenza convinto che parlare correttamente significasse utilizzare termini rari, al punto che «ad unius vocabuli obscuri declarationem solet adhibere quinque obscuriora, ac si quis, ut clarius crepusculum fiat, noctis intempestae tenebras adiungat»,[42] è probabile che la stoccata avesse come bersaglio ancora una volta Poliziano e tut-

---

[38] La definizione è di Andrea Severi in B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, p. 50.

[39] Il poemetto si colloca alla confluenza di due generi, il poema sacro e quello storico-encomiastico, ciascuno con il suo bagaglio di immagini e di formule: B. Spagnoli, *Alfonsus*, a cura di D. Marrone, Verona, Edizioni Fiorini 2013, in part. pp. 42-43.

[40] Sui rapporti fra Spagnoli e Beroaldo vd. A. Severi, *Sulla fortuna dell'umanesimo bolognese in Europa a fine Quattrocento: il caso Beroaldo-Mantovano*, «Studi e problemi di critica testuale», 85 (2012), pp. 117-40.

[41] Vd. *supra*, p. 81 n. 14.

[42] Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 73 («a chiarimento di un solo termine oscuro è solito aggiungerne cinque più oscuri ancora, come se uno, per far più luce al crepuscolo, aggiungesse le tenebre della notte fonda»). L'acre battuta prendeva spunto dal caso dell'antico romano Sisenna il quale, convinto che per parlare forbito si dovessero utilizzare parole inusuali, era stato deriso da C. Ruscio per il termine *sputalitica* ('da sputarci sopra'; l'episodio è in Cic. *Brutus*, 259-60); a questo punto Battista aggiungeva: «in cuius sententiam [*cioè* recte loqui esse inusitate loqui] vadit quidam grammaticus familiaris noster, qui ad unius vocabuli obscuri declarationem *etc*.».

tavia non si può non pensare pure alla tecnica dei commenti di Beroaldo (ma anche, anzi soprattutto del suo allievo Giovan Battista Pio), la cui esegesi ai classici procedeva per moti concentrici, allargandosi via via a recuperare occorrenze e passi paralleli, spesso oscuri e remoti.

Ma se Spagnoli prese le distanze da Beroaldo per condurre senza impacci il suo attacco alla filologia, una lieve incrinatura del loro rapporto si ravvisa pure *a parte Beroaldi*.

L'amicizia tra i due risaliva ai primi anni Settanta[43] e si era nutrita di frequentazioni comuni, libri e letture condivise,[44] prove letterarie accostabili.[45] Emblema finale di questa sintonia umana e culturale è l'edizione bolognese degli *Opera omnia* di Battista Spagnoli curata nel 1502 da Filippo Beroaldo.[46]

---

[43] Spagnoli fu *lector* nel monastero bolognese di San Martino dal 1472 al 1479 (tornò poi a Bologna intorno al 1481-82: S. Giombi, *Libri e pulpiti: letteratura, sapienza e storia religiosa nel Rinascimento*. Presentazione di A. Prosperi, Roma, Carocci 2001, pp. 115, 123-24 e in part. 76, 96-97); a quell'altezza il più giovane Beroaldo teneva il corso di retorica e poesia nello *Studium* bolognese (1472-75).

[44] Emblematica la vicenda del codice con la *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato nella traduzione latina di Alamanno Rinuccini, inviato nel 1491 da Pico a Bologna su richiesta comune di Spagnoli e Beroaldo: si tratta dell'attuale manoscritto della Bibl. Naz. di Firenze II, III, 48 (sul quale si veda la scheda *Giovanni Pico e Apollonio di Tiana*, a cura di S. Gentile, in *Pico, Poliziano e l'Umanesimo di fine Quattrocento*. Bibl. Medicea Laurenziana, 4 novembre – 31 dicembre 1994. Catalogo a cura di P. Viti, Firenze 1994, pp. 133-34), che nei margini reca tracce della mano di Spagnoli (oltre che di Pico stesso; ma vd. da ultimo A. Severi, *Giovanni Pico della Mirandola per Battista Mantovano (e Beroaldo): tra prestito di libri, eloquentia e rapporto con le auctoritates*, «Interpres», 31, 2012-13, pp. 151-81). Non a caso uno dei primi nodi affrontati nella *Epistola contra calumniatores* è proprio un passo dell'operetta filostratea (*Vita Apoll*. 3, 30) relativo al trono di bronzo sul quale sedeva Iarca, il più sapiente tra i Bracmani, al quale invece san Girolamo nella lettera a Paolino dedicata allo studio delle Sacre Scritture assegnava un trono d'oro (Hieron. Paul. *In Bibl*. *sacr*. 4; per le lunghe disquisizioni che da questo problema prendono spunto vd. Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, pp. 59-65); quanto a Beroaldo, sua è la prima edizione a stampa dell'operetta: Philostratus *De vita Apollonii Tyanei scriptor luculentus a* Philippo Beroaldo *castigatus*, impressum Bononiae, ab impressore optimo Benedicto Hectoris Bononiensi bibliopola, 1501.

[45] Per alcune linee comuni nell'ambito della produzione letteraria di Spagnoli e Beroaldo (per quest'ultimo si pensi soprattutto al trittico latino di poesia religiosa che comprende la traduzione della Canzone alla Vergine di Petrarca, il *Carmen de die dominicae passionis* e il *Vir prudens*): Severi, *Sulla fortuna dell'umanesimo bolognese*, pp. 122-23.

[46] Baptistae Mantuani Carmelitae *Omnia opera* […], impressum Bononiae, per Benedictum Hectoris calcographum accuratissimum aere proprio, 1502 die vero XI iunii (schedata in E. Coccia, *Le edizioni*, pp. 22-23 n° 12). Il volume si collocava idealmente sulla scia di altri *opera omnia*: l'edizione del Petrarca latino uscito a Basilea nel 1496, quella di Pico stampata a Bologna pure nel 1496, l'aldina di Poliziano del 1499, quasi a consacrare Spagnoli come un 'classico' attraverso un'operazione alquanto spregiudicata se si considera che, diversamente dagli altri autori citati, Spagnoli nel 1502 era ancora in vita (l'osservazione è in A. Severi, *Sulla fortuna dell'umanesimo bolognese*, pp. 120-21). Di qui, probabilmente, la necessità, nell'*Epistola contra calumniatores*, di difendersi dall'accusa di arroganza: «imputatur mihi quod opuscula mea vivus ediderim: novum genus convicii, quasi quod omnibus licet, mihi non liceat. Recordari cogor isto loco quod legi de Apelle, solitum

Il volume si apre con un manipolo di lettere di illustri corrispondenti: una di Giovanni Pico della Mirandola allo Spagnoli e la risposta di quest'ultimo a lui,[47] una lettera dei canonici regolari del convento tedesco di Sant'Agostino di Molenbech al priore del convento bolognese dei Carmelitani[48] e, infine, una missiva di Giovanni Pontano allo Spagnoli.[49] Suggella la raccoltina un'epistola di Beroaldo stesso al carmelitano Girolamo, responsabile del reperimento dei materiali pubblicati.[50] Sono le carte di presentazione del Mantovano, esibite per accreditarsi agli occhi del pubblico di tutta la Penisola come un grande poeta stimato da personaggi del calibro di Pico e di Pontano. Né è da sottovalutare l'importanza della epistola dei monaci tedeschi, preoccupati di avere conferma dal confratello bolognese della veridicità della notizia della morte di Spagnoli, del quale si diceva fosse stato avvelenato a Roma («Romae veneno interemptum»): una diceria che si spiega facilmente per l'azione di denuncia della corruzione della curia romana sostenuta da tempo dal carmelitano.[51] Il ritratto esemplare,

---

scilicet eum tabulas suas in pergula cunctis videndas exponere et ipsum latentem post eas iudicia praetereuntium auscultasse [Plin. *nat. hist.* 35, 84]. Edidi et ego vivens opera mea ut vitia audiam quae annotantur et quae excusari possunt excusem vivens» (Baptistae Mantuani *Ad Ptolomaeum fratrem*, p. 80; «mi viene contestato il fatto che io abbia pubblicato da vivo i miei opuscoli: ecco un nuovo tipo di rimprovero, quasi che a me non sia permesso ciò che è permesso a tutti. Sono costretto a questo proposito a ricordare quanto ho letto a proposito di Apelle, cioè che avesse l'abitudine di esporre alla vista di tutti nel suo studio i suoi dipinti e che poi egli stesso ascoltasse, nascosto dietro le tele, i giudizi dei passanti. Anche io da vivo ho reso pubblica la mia produzione per ascoltare i difetti che vengono osservati e per giustificare, da vivo, quelli che si possono giustificare»). Nonostante il titolo, però, il volume bolognese non era un'edizione veramente completa perché restava fuori una parte del repertorio del Mantovano già peraltro consegnato alla stampa (ma vd. le considerazioni *infra*).

[47] Baptistae Mantuani *Omnia opera*, [2]rv; la prima, di Pico, è datata Firenze 19 settembre 1490, quella di Spagnoli è scritta da Bologna il 1 ottobre dello stesso anno; sui rapporti fra Pico e il Mantovano: A. Severi, *«Ut Picus noster late disseruit…». Scambi di codici e di idee tra la 'Fenice degli ingegni' e il 'Carmelita'*, in *Pico tra cultura e letteratura dell'Umanesimo*. Giornata di studi in occasione del 550° anniversario della nascita (1463-2013), a cura di G. Ventura, Bologna 2017, pp. 71- 88.

[48] Baptistae Mantuani *Omnia opera*, [2]v- [3]r. La data della lettera risulta incompleta del decimale («anno domini millesimo quadringentissimo pridie nonas februarias»).

[49] Baptistae Mantuani *Omnia opera*, [3]r; la lettera è datata Napoli, 1 giugno 1499. Spagnoli aveva conosciuto Pontano a Roma, come informa la lettera stessa; a lui il Mantovano dedicò anche una *silva* elogiativa dell'*Urania* (è la prima del libro VI dei *Sylvarum libri*: Baptistae Mantuani *Omnia opera*, f. 83v).

[50] Baptistae Mantuani *Omnia opera*, [3]v (da cui si cita); su tale *frater Hieronymus* non meglio identificato vd. Severi in B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, in part. p. 178 n. 53. La lettera di Beroaldo è stata pubblicata da Andrea Severi (*ibid*., pp. 179-80), che ribadisce la forte valenza ideologica dell'operazione editoriale nel quadro della polemica, sviluppatasi in quegli anni a Bologna, tra quanti sostenevano che la natura generatrice di ingegni stesse ormai esaurendo la propria vitalità e coloro che propugnavano invece l'eccellenza dei moderni rispetto agli antichi: il volume contenente la ricca produzione di Battista Spagnoli avrebbe documentato il rigoglio e l'assoluto vigore della cultura contemporanea (A. Severi, *Sulla fortuna dell'umanesimo bolognese*, p. 121).

[51] Baptistae Mantuani *Omnia opera*, [2]v. La denuncia della corruzione romana si legge in

consegnato dalle parole dei religiosi d'oltralpe, si accompagnava alla lista delle opere di Spagnoli stampate e disponibili in Germania:

circunferuntur apud nos venalia opuscula (impressoria arte in lucem producta), quae tanta voluptate tantaque diligentia lectitantur ab hiis qui bonarum artium studio indulgent, ut nemo ferme mediocriter doctus reperiatur qui (...) non eorum se lectione crebro summa voluptate deneget affectum. Haec inquam opuscula sunt a divini ingenii viro (sacri ordinis vestro immortali lumine) domino Baptista Mantuano aedita, qui suo admirabili studio incomparabilique scriptorum elegantia non modo se ipsum sed et totum ordinem vestrum universo mundo reddit amabilem. Ut vere de vobis David prophetasse putetur ubi inquit «in omnem terram exivit sonus eorum et in fines orbis terre verba eorum» [*psalm*. 18, 5], re vera in fines orbis terrae egressa sunt verba (super mel et favum dulciora) vatis praestantissimi sacri ordinis carmelitarum Baptistae Mantuani.[52]

Una certificazione corale (è un'intera comunità religiosa a parlare) della piena ortodossia di Battista, che aiuta a inquadrare immediatamente la qualità della sua proposta poetica, ribadita dalle parole di Beroaldo:

cuius poemata tersa, erudita, consumata prae se ferunt quandam facilitatem felicissimam, quae omnia commendat sanctitas scriptoris et doctrina religiosior et ecclesiasticum dogma intertextum, quibus veluti pigmentis preciosis colorata splendescunt.[53]

Giustamente, quindi, proseguiva Beroaldo, Spagnoli attingeva in vita a quella gloria che in genere è riservata a pochissimi autori e quando

---

part. nella IX ecloga (*De morbus curiae romanae*), la cui primitiva stesura fu avviata appunto a Roma, dove peraltro lo Spagnoli pronunciò una vibrante orazione contro il degrado morale del clero in occasione della festa di Ognissanti nel 1488 (A. Severi, *La maturità del 'Carmelita'*, pp. 155-57; sull'orazione vd. le indicazioni bibliografiche fornite da E. Guerrieri, *Baptista Mantuanus*, pp. 644-45).

[52] Baptistae Mantuani *Omnia opera*, [2]v («circolano da noi alcuni opuscoli che sono in vendita (prodotti a stampa), che vengono letti e riletti con così tanto piacere e così tanta diligenza da quanti si applicano con impegno alle buone discipline, che non è possibile trovare quasi nessuno mediamente istruito (...) che neghi di essere stato catturato spesso con sommo piacere dalla loro lettura. Questi opuscoli sono stati pubblicati da Battista Mantovano, uomo di divino ingegno (grazie alla luce immortale del vostro sacro ordine), il quale con la sua ammirevole devozione e con l'incomparabile eleganza dei suoi scritti rende amabile al mondo intero non solo se stesso ma tutto il vostro ordine. È perché si pensi che Davide parlasse veramente di voi nella profezia quando disse 'per tutta la terra si diffonde la loro voce e ai confini del mondo la loro parola', che ai confini del mondo sono giunte le parole (dolci più del miele e del favo) del più eccellente vate del sacro ordine carmelitano, Battista Mantovano»).

[53] Baptistae Mantuani *Omnia opera*, [3]v («i suoi carmi accurati, raffinati, rifiniti, presentano una felicissima scorrevolezza e si fanno apprezzare tutti per la santità dell'autore e per la dottrina religiosa e per i contenuti di fede della Chiesa che insieme vi sono intessuti, grazie ai quali i carmi risplendono come se fossero intramati di pigmenti preziosi»).

sono già defunti; un successo testimoniato dalla circolazione stessa delle sue opere, lette e mandate a memoria, commentate nelle scuole e raccomandate dai maestri ai principianti per esercitarsi nella composizione:

merito itaque vivens ea fruitur gloria quam post cineres paucissimi consequuntur eamque vivus sentit quae post fata praestari magis solet venerationem. Interest posteritati suae monstraturque digito praetereuntium, nec solum habetur in manibus et ediscitur, verumetiam in scholis enarratus et inde saluberrima tirunculis dictata grammatistae praescribunt.[54]

Pare qui di cogliere una punta di veleno che compromette la tenuta del tono elogiativo della lettera: Beroaldo, che più avanti avrebbe ricordato come il volume di Spagnoli fosse stato affidato alle arti tipografiche di quel Benedetto di Ettore Faelli che già aveva stampato un'infinità di libri suoi,[55] sembra qui voler puntualizzare la distanza che intercorreva fra il suo specifico mondo culturale e quello del Mantovano. Benché più giovane, a quell'altezza il professore bolognese aveva licenziato importantissimi commenti, non ultimo il famoso Apuleio, e ora precisava appunto i differenti piani sui quali si trovavano a operare: lasciava certo gli onori della letteratura religiosa a Battista ma riservava a sé quelli della filologia.

Non del tutto chiare risultano allora le motivazioni che spinsero Beroaldo ad allestire un volume così prestigioso per il carmelitano. Forse fu in nome della loro lunga amicizia, tanto più che Spagnoli a suo tempo gli aveva addirittura dedicato una *silva* che ne celebrava il rientro a Bologna e che trovava la sua prima veste editoriale proprio nella silloge del 1502;[56] oppure, e forse è la spiegazione più verisimile, la sollecitazione dovette venire dal tipografo, che vedeva in questa iniziativa la possibilità di un guadagno sicuro. Bologna doveva essere un buon mercato e Faelli lo sapeva bene, considerato che proprio lui aveva già pubblicato tra il 1488

---

[54] Baptistae Mantuani *Omnia opera*, [3]v («giustamente perciò egli gode ancora in vita della gloria che pochissimi conseguono dopo la morte e da vivo prova la venerazione che di più suole essere concessa dopo che la vita è terminata. Vive nelle generazioni future e viene indicato a dito da coloro che passano, e non solo è tenuto fra le mani e studiato, ma è pure commentato nelle scuole e i maestri lo consigliano ai principianti come utilissimo per la composizione»).

[55] Baptistae Mantuani *Omnia opera*, [3]v: «sub cuius [*sc*. di Benedetto Faelli] incude impressoria et nostra quoque qualicumque pene infinita volumina sunt excussa». La collaborazione fra Benedetto di Ettore Faelli e Beroaldo risaliva alla fine degli anni Ottanta, quando il tipografo entrò in società con Platone de' Benedetti (vd. S. Giombi, *Libri e pulpiti*, pp. 55-56 n. 35 con bibliografia).

[56] Intitolata *De reditu Philippi Beroaldi iuvenis literatissimi ex Gallia*, celebrava il ritorno del giovane professore dalla Francia, chiamato a insegnare alla Sorbona nel 1476 e qui rimasto per un anno. L'*ed.pr.* della *silva* è nei *Sylvarum libri*, VII 4, in Baptistae Mantuani *Omnia opera*, ff. 98v-101r.

e il 1489 almeno quattro volumi con opere di Spagnoli.[57] È probabile che l'edizione del 1502 avesse l'obiettivo di raccogliere e integrare quello che fino ad allora del Carmelitano era stato edito: a Beroaldo fu chiesto di mettere il suo nome a sigillo autorevole del volume. Le sue parole sulla lunga collaborazione del Faelli potrebbero alludere proprio all'iniziativa e dunque al ruolo che nell'operazione ebbe il tipografo, e d'altra parte il fatto che tutti i materiali riconducibili a Beroaldo trovino collocazione in un fascicoletto iniziale non numerato e non conteggiato nel registro[58] indurrebbe a credere che il professore sia intervenuto in corso d'opera e che il fascicolo sia stato allestito quando il volume era già in via di realizzazione.

Se dunque è possibile cogliere una smagliatura nella tenuta dei rapporti fra Beroaldo e Spagnoli, nonostante l'affinità di certe scelte culturali, ciò è dovuto alla spaccatura che segnò la cultura tardoquattrocentesca. Acquisita ormai una prospettiva storica più lucida sulla mutevole condizione del latino a livello sincronico e diacronico, di fronte all'ampio bacino di possibilità espressive faticosamente ma integralmente recuperate, Battista Spagnoli difese il gusto e la libertà del poeta, mentre Beroaldo non rinunciò mai, pur nella conquista di una dimensione enciclopedica del sapere, al tentativo di stabilire di volta in volta la *vera lectio*. Questi restò dunque ancorato allo studio critico dei testi antichi, viatico indispensabile per la costruzione di una cultura fondamentalmente laica, mentre il Mantovano aderì a quel fronte che, come ha chiarito Vincenzo Fera, avviò una rifondazione dell'umanesimo decretando il trionfo del gusto e della letteratura: alla filologia si sarebbe sostituita presto la critica letteraria.[59]

La proposta di Battista Spagnoli ebbe successo soprattutto all'estero: essa coglieva gli umori e le inquietudini di un'Europa estremamente fragile, turbata da pulsioni spirituali e lacerata da divisioni politiche, mi-

---

[57] Il primo volume, miscellaneo (conteneva fra l'altro la *Parthenice Mariana* e l'*Apologeticon*), uscì nel 1488 (IGI 1179: vd. *supra*, n. 37). L'anno successivo uscirono altri quattro volumi: Baptista Mantuanus, *Parthenice secunda sive Cathariniana*, Bologna, Platone de' Benedetti, ed. Benedetto Faelli, V id. febr. [9 febbraio] 1489 (IGI 1184); Baptista Mantuanus, *De suorum temporum calamitatibus*; *Contra poetas impudice loquentes*, Bologna, Platone de' Benedetti, ed. Benedetto Faelli, kal. april. [1 aprile] 1489 (IGI 1197); Baptista Mantuanus, *In Robertum Severinatem panegyricum carmen*; *Somnium romanum*; *Epigrammata ad Falconem*, Bologna, Platone de' Benedetti, ed. Benedetto Faelli, XII kal. aug. [21 luglio] 1489 (IGI 1194). Sempre nel 1489, ma forse per i tipi del solo Platone, uscì Baptista Mantuanus, *Redemptoris mundi matris Ecclesiae Lauretanae hostoria* [in italiano], trad. Giovanni Sabbadino degli Arienti, [Bologna, Platone de' Benedetti, dopo il 22 settembre 1489] (IGI 1193).

[58] Il fascicolo è di 4 carte: 1r titolo del volume e indice; 1v bianca; 2rv due lettere di/a Giovanni Pico a/da Battista Spagnoli; 2v-3r lettera dei monaci tedeschi; 3r lettera di Pontano a Spagnoli; 3v lettera di Beroaldo a frate Girolamo; 4rv bianca. Seguono 389 carte numerate, più una carta non numerata.

[59] V. Fera, *Dai* Miscellanea *alle* Castigationes virgilianae.

nacciata dai Turchi e devastata da truppe mercenarie al soldo degli stessi sovrani cristiani. La cultura umanistica, il recupero dei valori dell'antichità, la filologia che di quel recupero doveva essere lo strumento più potente e smagliante, rivelavano la loro inadeguatezza. Il sistema culturale umanistico stava implodendo. La poesia religiosa del carmelitano rappresentava una possibile alternativa: il giudizio di Erasmo la proiettò immediatamente sul palcoscenico internazionale e la propose quale modello di una poesia cristiana moderna. L'ingresso nelle antologie scolastiche ne garantì la sopravvivenza e la longevità sul mercato: acquistò presto lo statuto di classico, mantenne il favore dei lettori e divenne quello che oggi sarebbe definito un *longseller*.[60]

L'onda lunga di tanto successo non fu, però, così cristallina. A questo proposito vorrei richiamare l'attenzione su una testimonianza che mi sembra sia rimasta ignorata da quanti finora si sono occupati del Mantovano: quella di Gian Matteo Toscano, autore di un *Peplus Italiae* pubblicato a Parigi nel 1578.[61]

Come recita il titolo, il *Peplus Italiae* voleva essere un censimento degli Italiani più illustri degli ultimi trecento anni: grammatici, matematici, filosofi, medici, giureconsulti e soprattutto poeti da Dante in poi.[62] A ciascuno Gian Matteo Toscano dedica un carme, seguito da un breve paragrafo in prosa comprendente un sintetico giudizio e, talvolta, anche degli

---

[60] Sia sufficiente ricordare la consacrazione shakespeariana che, nel suo stesso capovolgimento parodistico (i versi di Spagnoli vengono messi sulla bocca di un macchiettistico e stereotipato precettore: W. Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, IV, II, 95) ne documentava l'affermazione e il successo (sulla questione vd. Severi in B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, pp. 392-94). Sui motivi della fortuna di Spagnoli in Europa sempre valido è il rapido ma limpido bilancio tracciato da Gian Mario Anselmi, *Le frontiere degli umanisti*, Bologna, CLUEB 1988, pp. 64-66.

[61] Probabilmente di origine milanese, visse a lungo in Francia, nell'orbita della corte di Caterina de' Medici, e qui morì alla fine del Cinquecento. Autore di traduzioni dei salmi biblici, allestì una raccolta di *Carmina illustrium poetarum italorum* pubblicata a Parigi nel 1576 in due tomi (il terzo, preannunciato e dedicato al Marullo, non uscì mai); in Francia scrisse pure il *Peplus Italiae*. Su di lui vd. ora G. H. Tucker, *Jean Dorat et Giovanni Matteo (Giovam-matteo) Toscano, lecteurs des* Pythiques *de Pindare en 1566: le double témoignage des ouvrages publiés (1575-1580) de Toscano et d'un livre annoté par lui (1564-1566/7* [*?*]*)*, in *Jean Dorat, poète humaniste de la Renaissance*. Actes du Colloque International (Limoges, 6-8 juin 2001). Réunis par Ch. de Buzon et J.-E. Girot, Genève 2007, pp. 199-236, e S. P. Revard, *Joannes Matthaeus Toscanus and limits of Italian Humanism*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. de Nichilo, G. Distaso e A. Iurilli, Roma, Roma nel Rinascimento 2003, III, pp. 1165-76 (in part. pp. 1172-74 per il *Peplus*).

[62] *Peplus Italiae*, Io. M. Toscani *opus, in quo illustres viri grammatici, poetae, mathematici, philosophi, medici, iurisconsulti (quotquot trecentis ab hinc annis tota Italia floruerunt) eorumque patriae, professiones et litterarum monumenta tum carmine tum soluta oratione recensentur*, Lutetiae, ex officina Federici Morelli […], 1578. L'operetta è dedicata ad Antoine Hébrard de Saint-Sulpice, vescovo di Cahors dal febbraio 1577 alla morte (1599).

scarni cenni biografici. A Battista Spagnoli è riservato un elogio molto trattenuto: in cinque distici Toscano ricorda che, nonostante la facile vena poetica, il carmelitano avrebbe potuto essere secondo a Virgilio se soltanto avesse coltivato uno stile più elegante; tuttavia, il Duca di Mantova, Federico Gonzaga, aveva fatto collocare la sua statua accanto a quella di Virgilio.[63] Di qui la sferzante battuta conclusiva: la decisione del Duca era stata in fondo corretta perché così la gioventù desiderosa di imparare avrebbe avuto davanti agli occhi contemporaneamente i due modelli, quello positivo da seguire (cioè Virgilio) e quello negativo da evitare (Battista Spagnoli). Questo il testo dell'epigramma:[64]

Io. Baptista carmelita

Carmelita dabat solidam tibi, Mantua, famam
  Virgilioque tuo forte secundus erat,
si modo sponte sua facilis quae vena fluebat,
  dignatus cultu splendidiore foret.
Sed sibi dum indulgens parcit nimis ille labori,
  nec patria nec iam digna Marone canit,
cui tamen hunc comitem solido de marmore ponit
  Federici factum nec ratione caret.
Spectandos simul hos tribuens, studiosa iuventus
  quod petat exemplum, quod fugiatque dedit.[65]

---

[63] Notizie sull'iniziativa di Federico Gonzaga di erigere una statua raffigurante lo Spagnoli si leggono nell'erudizione sette-ottocentesca, come per es. G. Resti Ferrari, *Di Publio Virgilio Marone saggio per la storia patria*, Mantova 1853, p. 69.

[64] M. Toscani *Peplus Italiae*, p. 31.

[65] Così in italiano:
Il carmelitano Giovanni Battista

A te, Mantova, darebbe solida fama il carmelitano
e sarebbe forse secondo al tuo Virgilio
se soltanto spontaneamente, con la sua vena poetica che facile scorreva,
fosse giudicato degno di un'eleganza più limpida.
Ma mentre egli indulgente si risparmia dalla fatica,
non canta cose degne della patria né ormai di Marone;
a lui tuttavia pone questo [*sc*. Virgilio] come compagno di solido marmo
l'iniziativa di Federico né manca di ragione.
Offrendoli insieme agli sguardi egli [*sc*. Federico] mostrò
quale modello la studiosa gioventù ricerchi e quale fugga.

All'epigramma seguiva il consueto breve giudizio in prosa: «In Baptista Mantuano nihil admiratione dignum reperio praeter foecundam inexhaustamque venam, qua nullo labore ingentem carminum numerum brevissimo temporis spatio effundebat; nisi quis praeterea illud commendatione dignum putat, quod stylum sacra materia exercuit: quod utique laudarem si id pro rei dignitate praestitisset» (M. Toscani *Peplus Italiae*, p. 31; «In Battista Mantovano non ritrovo nulla che sia degno di

Il fatto è che agli occhi di Gian Matteo Toscano il vero Virgilio redivivo a quell'altezza era un altro: era cioè quel Lelio Capilupi che di Spagnoli era stato concittadino e allievo e che dal Carmelitano aveva ripreso alcuni temi satirici contro le donne e il clero.[66] Anche Capilupi aveva effettuato un recupero di Virgilio ma in tutt'altra direzione rispetto al maestro, ossia attraverso il virtuosismo della tecnica centonaria. E nella conclusione dell'epigramma a lui dedicato Toscano dichiarava trepidante che se nessuna città era stata in grado di dare i natali a un solo Virgilio, Mantova ne aveva generati addirittura due.[67]

Battista Spagnoli era stato dunque scalzato dal trono di *secundus Vergilius* ed è notevole che questo avvenisse in un volume che non solo usciva appena due anni dopo la poderosa edizione di Anversa degli *Opera omnia*, ma che veniva dato alle stampe proprio a Parigi, in quella Francia dove l'Ascensio circa settanta anni prima aveva pubblicato i versi del Carmelitano incoronandoli di note esegetiche secondo una prassi riservata tradizionalmente ai classici.

Se è vero, dunque, che la grande capacità di sperimentalismo linguistico costituì, come osservava Dionisotti,[68] la cifra forse più innovativa della proposta poetica di Battista Spagnoli, anticipatrice addirittura del maccheronico Folengo, è pur vero che proprio questa peculiarità suscitò presto le critiche di ignoti *calumniatores* a lui contemporanei e accompagnò come un'ombra la storia del suo successo.

---

ammirazione eccetto una vena poetica feconda e inesauribile, per la quale in brevissimo tempo riusciva a comporre un gran numero di versi senza nessuna fatica; a meno che qualcuno non ritenga degno di lode il fatto che si dedicò alla composizione nel campo della materia sacra: cosa che certamente io elogerei se egli fosse stato all'altezza della dignità del tema»).

[66] Sul Capilupi piuttosto scarna è la voce di C. Mutini, *Capilupi, Lelio*, in *Dizion. biogr. degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 542-43, alla quale si aggiungano almeno i recenti contributi di D. Manzoli, *Un poeta mantovano a Roma. Il centonatore Lelio Capilupi*, «Studi romani», 58 (2010), pp. 164-96 (pp. 166 e 177 per un accenno ai rapporti con lo Spagnoli); *La villa e le forbici. Villa Giulia in un centone di Lelio Capilupi*, *ibidem*, 60 (2012), pp. 57-85; *L'autore che non scrive. I centoni di Lelio Capilupi*, in *Auctor et Auctoritas in Latinis medii aevi litteris. Author and Authorship in Medieval Latin Literature*, ed. by E. D'Angelo and J. Ziolkowski, Firenze, Sismel - edizioni del Galluzzo 2014, pp. 667-74, ai quali si rinvia per la bibliografia pregressa. Per la presenza del tema misogino, ripreso dall'ecloga *De natura mulierum* di Spagnoli, si veda il centone di Capilupi *In foeminas*, mentre la satira contro la corruzione del clero e dei monaci della IX ecloga del Mantovano è certamente fonte di ispirazione del centone *De vita monachorum* (vd. ancora D. Manzoli, *Un poeta mantovano a Roma*, pp. 177 e 188).

[67] M. Toscani *Peplus Italiae*, p. 111: «quis neget hoc mirum: reliquis ex urbibus unum | nullam, Virgilios te genuisse duos» (il testo integrale dell'epigramma, in tre distici, è stato pubblicato da ultimo da D. Manzoli, *Un poeta mantovano a Roma*, p. 179).

[68] C. Dionisotti, *Per una storia della lingua italiana*, «Romance Philology», 16 (1962), ripubblicato in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, pp. 89-124, in part. 98.

DANIELA MARRONE

LIMNÓCHARIS E I *DULCISSIMA POMA* DI BATTISTA MANTOVANO: APPUNTI SUGLI *APOLOGI* DELLE *SYLVAE*

Battista Mantovano si misurò, ancora studente, con un genere di poesia 'leggera'. Alcuni suoi *carmina* di natura profana, composti per gioco o per esercizio, sono stati tramandati dal codice Vat. lat. 2874 (ff. 169*r*-181*r*) e classificati come «epigrammi giovanili».[1] Altri se ne possono leggere nelle *Sylvae*, la mutevole silloge di carmi ordinata prima in otto libri nell'edizione degli *Opera omnia* bolognesi del 1502,[2] poi in quattro più corposi libri nell'edizione di Anversa del 1576.[3] Il quarto libro delle *Sylvae* dell'edizione anversana accoglie, insieme a componimenti di varia natura, alcuni *carmina iocosa*, di cui vanno ancora precisati contenuti e periodo di composizione,[4] carmi di un macrogenere che Jozef Ijsewijn denominò «Epigrammatic Poetry».[5] Tra questi, i due brevi componimenti in distici elegiaci *Apologus ad Iaffredum Carolum* e *Apologus alter ad*

---

[1] Si possono leggere in R. Girardello, *Vita e testi del beato Battista Spagnoli*, «Carmelus», XXI, 1974, pp. 36-98, alle pp. 75-95. Il Vat. lat. 2874 raccoglie *carmina* di vari poeti del XV secolo. La silloge fu allestita da monsignor Angelo Colocci nella prima metà del Cinquecento col titolo *Diversorum* (vd. D. Gionta, *Epigrafia umanistica a Roma*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici 2005, p. 115 n. 1).

[2] *Omnia opera* Baptistae Mantuani Carmelitae, Bononiae, per Benedictum Hectoris 1502 (E. Coccia, *Le edizioni delle opere del Mantovano*, Roma, Institutum carmelitanum 1960, nr. 12 pp. 22-23).

[3] Baptistae Mantuani *Opera omnia*, Antverpiae, Iohannes Bellerus 1576, 4 voll., to. III (E. Coccia, *op. cit.*, nr. 432 pp. 88-89). Le opere di Battista Spagnoli saranno citate, come è d'uso fare, secondo questa edizione.

[4] *In Baptistam Feram medicum aegrotantem iocus* (4, 4); *Aenigma de Anthonio et Violantha* (4, 5); *Apologus ad Iaffredum Carolum* (4, 7); *Apologus alter ad eundem* (4, 8); *Ad Cornigerum carmen iocosum* (4, 10); *In Thomam Uvolfium decretorum doctorem ac aedis S. Petri et Michaelis Argentinensis decanum, qui habebat basiliscum mortuum, iocus* (4, 15); *In Codrum* (4, 21). Il *corpus* delle *Sylvae* non è stato ancora compiutamente studiato. Sugli *Epigrammata ad Falconem* e su alcune *Sylvae* dei libri 1-3 va segnalata la tesi di Dottorato di A. Bouscharain: *La poétique de Baptista Spagnoli de Mantoue (Bucolique, Silves, Parthenices) et sa réception en France au XVIème siècle à partir de l'édition des 'Silvarum sex opuscula' (Paris, J. Bade, 1503)*, Thèse de l'École Pratique des Hautes Etudes sous la direction de Mme le Prof. Perinne Galand-Hallyn, 2003 (l'attenzione della studiosa si concentra in particolare sui componimenti *In Robertum Severinatem panegiricum carmen*, *Somnium Romanum*, *De contemnenda morte*, *In divum Albertum Carmelitam Siculum hymnus*, *De vita divi Ludovici Morbioli Bononiensis carmen*).

[5] *Companion to Neo-latin Studies*, part II, by J. Ijsewijn with D. Sacré, Leuven, Leuven University Press 1998, pp. 111-126.

eundem (*Sylv*. 4, 7; 4, 8),[6] dati alle stampe per la prima volta nel 1507,[7] sono le uniche favole consegnate sotto il nome di Battista Spagnoli.[8]

I due apologhi possono iscriversi nel quadro della rinascita quattrocentesca della favolistica che aveva avuto il suo massimo sviluppo in età medievale, soprattutto grazie alla funzione edificante esercitata dalla morale. Nel Quattrocento l'intensa circolazione di codici riportanti il testo originale di Esopo aveva suscitato nuovo interesse per questo genere: gli apologhi del favolista greco venivano letti a scuola per l'apprendimento della lingua e iniziarono a essere adottati da Vittorino da Feltre, a Mantova, come testi da imitare per gli esercizi di composizione greca.[9] Furono inoltre tradotti, tra gli altri, da Ermolao Barbaro il Vecchio,[10] Ognibene da Lonigo,[11] Lorenzo Valla,[12] Rinuccio d'Arezzo;[13] e furono poi commentati da Angelo Poliziano durante l'anno accademico 1483-1484 presso lo Studio fiorentino.[14] E mentre Esopo veniva conosciuto, studiato e tradotto nel testo originale, Niccolò Perotti aveva ritrovato,

---

[6] Il termine *apologus* (gr. ἀπόλογος, che vale genericamente 'discorso') non è impiegato dai favolisti latini. Assume l'accezione di favola in *Rhet*. *Her.* 1, 10; Cic. *inv*. 1, 25 (*et al*.).

[7] Milano, Pietro Martire Mantegazza (ma vd. inoltre *infra* n. 24).

[8] Che i due apologhi siano invece ciò che resta di un più consistente numero di favole partorite dalla sua vena poetica, ma ad oggi non conservate, è un'eventualità tanto affascinante, quanto difficile da provare. Giovan Crisostomo Trombelli aggiunse alla raccolta di favole di Gabriele Faerno, da lui curata, l'apologo *Sylv*. 4, 8 dello Spagnoli preavvertendo: «Elegantissimis Faerni fabulis aliam a Baptista Mantuano compositam adiunxi, quam unam ex plurimis, quae se mihi obtulerunt, selegi: quippe aut Faerni fabulas puritate et nitore exaequat, aut certe non multo intervallo ab iis distat: inventione vero forte non paucas Faerni fabulas antecellit» (*Le cento favole di Gabbriello Faerno e una favola di Batista Mantovano, tradotte in versi volgari da d. Giovan-Grisostomo Trombelli*, [...] *con l'aggiunta d'alcuni suoi versi latini*, Venezia, Francesco Pitteri 1736, p. 130). Credo che l'affermazione di Trombelli «quam unam ex plurimis» non vada intesa, come fece G. Wessels (*Libri tres de calamitatibus temporum*, Romae, Ex typographia Pontificia 1916, p. 16), 'l'unica tra le moltissime favole (di Spagnoli)', ma piuttosto 'l'unica tra le moltissime favole (di vari autori dei tempi del Faerno)' e che gli era capitato di leggere («quae se mihi obtulerunt»).

[9] Si veda la Tesi di Dottorato di G. Giunta, *Esopo nel Quattrocento: codici di umanisti e tessere albertiane*, Università di Firenze, Scuola di dottorato in civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento, XXIII ciclo, 2011.

[10] A. Bisanti, *A proposito delle 'Fabulae Aesopicae' di Ermolao Barbaro il Vecchio e di Rinuccio d'Arezzo*, «Interpres», XVIII, 1999, pp. 172-182; e cfr. la recente ed. del testo Aesopi *Fabulae* Hermolao Barbaro seniore interprete, a cura di C. Cocco, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo 2007.

[11] J.R. Berrigan, *The Aesopic Fables of Ognibene da Lonigo*, «The classical bullettin», LVI, 1980, pp. 85-87.

[12] Laurentius Vallensis, *Fabulae Aesopicae*, a cura di M.P. Pillolla, Genova, D.AR.FI.CL. ET. «Francesco Della Corte» 2003 («Favolisti latini medievali e umanistici», IX).

[13] Rinucius Aretinus, *Fabulae Aesopicae*, a cura di M.P. Pillolla, Genova, D.AR.FI.CL.ET. «Francesco Della Corte» 1993 («Favolisti latini medievali e umanistici», IV); Bisanti, *op*. *cit*.

[14] Su Poliziano commentatore di Esopo, vd. A.F. Verde, *Lo Studio fiorentino*. *1473-1503*. *Ricerche e documenti*, III, Firenze, Olschki 1977, pp. 139-140.

verso la metà del secolo, un codice di Fedro con un buon numero di favole in più rispetto a quelle allora già tràdite.[15]

Ma nel Quattro e Cinquecento furono composte anche raccolte di favole rielaborate o completamente nuove,[16] come il *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini,[17] le favole di Cristoforo da Fano,[18] gli *Apologi centum* in prosa di Leon Battista Alberti,[19] le due centurie di *Hecatonmythia* di Lorenzo Bevilacqua,[20] le favole di tipo esopico di Gregorio Correr[21] e i

---

[15] S. Boldrini, *Fedro e Perotti. Ricerche di storia della tradizione*, Urbino, Università degli studi di Urbino 1988; Id., *Il codice di Fedro utilizzato da Niccolò Perotti*, «Studi umanistici piceni», IX, 1989, pp. 9-16; Id., *Note sulla tradizione manoscritta di Fedro. I tre codici di età carolingia*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei 1990. In generale il Quattrocento non arrise al favolista latino: solo nel 1596, in seguito al felice ritrovamento di un codice del X secolo, un nuovo *corpus* di favole, la cui materia era fornita prevalentemente dagli apologhi di Fedro, fu pubblicato col titolo *Romulus* (noto anche come *Remicius* o *Aesopus*) a cura di Pierre Pithou (Troyes, Ioannes Odotius); da allora il *corpus* di Fedro fu conosciuto, copiato e imitato. Va infine ricordato che molte favole antiche erano state raccolte e pubblicate in grandi collezioni a uso scolastico, come il cosiddetto *Aesopus Dorpii*, per cui vd. P. Thoen, *'Aesopus Dorpii'. Essai sur l'Esope latin des temps modernes*, «Humanistica Lovaniensia», XIX, 1970, pp. 241-316, da integrare con E. González González, *Martinus Dorpius and Hadrianus Barlandus editors of Aesop (1509-1513)*, «Humanistica Lovaniensia», XLVII, 1998, pp. 28-41.

[16] Su questa produzione, per un primo orientamento, vd. l'ancora valido C. Filosa, *La favola e la letteratura esopiana in Italia dal Medio Evo ai nostri giorni*, Milano, Vallardi 1952 («Storia dei generi letterari italiani»), pp. 77-114.

[17] G.F. Poggio Bracciolini, *Facezie*, introduzione, traduzione e note di S. Pittaluga, Milano, Garzanti 1995; Le Pogge, *Facéties / Confabulationes*, édition bilingue, texte latin, note philologique et notes de S. Pittaluga, traduction française et introduction de E. Wolff, Paris, Les Belles Lettres 2005; ma vd. inoltre G.F. Poggio Bracciolini, *Facezie*, con un saggio di E. Garin, introduzione, traduzione e note di M. Ciccuto, Milano, Rizzoli 1983.

[18] A. Piacentini, *Un 'Liber Esopi' del Quattrocento: le favole di Cristoforo da Fano*, «Studi Umanistici Piceni», XXX, 2010, pp. 161-189.

[19] Vd. P. Testi Massetani, *Ricerche sugli 'Apologi' di Leon Battista Alberti*, «Rinascimento», n.s., XII, 1972, pp. 79-133; L.B. Alberti, *Apologhi*, a cura di M. Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1989; M. Martelli, *Su due apologhi di Leon Battista Alberti*, «Interpres», XVIII, 1999, pp. 183-195; A. Bisanti, *A proposito degli 'Apologi centum' di Leon Battista Alberti*, «Critica Letteraria» CVII, 2000, pp. 237-262; Id., *Leon Battista Alberti, Leonardo e il fior del giglio*, «Interpres», XXII, 2003, pp. 276-291.

[20] Noto anche come Laurentius Abstemius (1440-1480), Bevilacqua compose una prima raccolta di cento favole in prosa, in parte tradotte dal greco, in parte di sua invenzione, alla quale fece seguire una seconda raccolta di uguale consistenza. Per un orientamento bibliografico sul favolista, cfr. A. Joly, *Sur un fabuliste latin du XV^e^ siècle. Abstemius et ses fables*, «Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen», XXXVIII, 1883, pp. 306-335; J.C. Arens, *Fables van Babrius en Abstemius bij Revius*, «Neophilologus», XLV, 1961, pp. 333-336; G. Tournoy, *Laurentius Abstemius*, «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», XLII, 1972, pp. 189-210; e soprattutto T. Rolland, *Le destin facétieux des fables (XV^e^-XVII^e^ siècles). Croisements génériques et déplacements poétiques, d'Abstemius à La Fontaine*, «Le Fablier», XXVI, 2015, pp. 53-85.

[21] Gregorio Correr, scolaro della "Cà zoiosa", su cui vd. C. Augusti Riccio, *Gregorio Correr*, Pistoia, Lipo-Tipografia G. Flori 1900. Le sue *fabellae* sono pubblicate in G. Correr, *Opere*, a cura di A. Onorato, Messina, Sicania 1994.

cento apologhi in prosa del toscano Bartolomeo Scala.[22]

Nei limiti della verifica effettuabile tra i numerosi rifacimenti, traduzioni, volgarizzamenti medievali e umanistici, mi sembra che i due apologhi del Mantovano siano di nuova ideazione e che la loro trama sia originale.[23] La preferenza del distico elegiaco riflette un'adesione alle tendenze estetiche del tempo: è il metro prescelto dai favolisti del Quattrocento e la modalità espositiva deputata alla poesia del quotidiano e dell'ordinario. Gli apologhi non presentano elementi impliciti di datazione, ma furono pubblicati la prima volta a Milano nel 1507, per i tipi di Pietro Martire Mantegazza, in un'edizione che raccoglie alcune opere dedicate a Gioffredo Caroli, ai suoi figli Antonio e Gioffredo, a Isabella Gonzaga e a Gian Giacomo Trivulzio.[24] Sia il Caroli che il Trivulzio furono al servizio dei re di Francia, rispettivamente di Carlo VIII e di Luigi XII. Il primo,[25] a cui sono rivolti gli apologhi, era di origine saluzzese. Studiò a Torino e quindi a Pavia, addottorandosi infine all'università di Bologna, nel 1480, in diritto civile e canonico. Al suo ritorno a Saluzzo entrò subito al servizio di Ludovico II in qualità di segretario, assumendo

---

[22] Sono conservati nel ms. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. LIV 3. Vd. D. Marsh, *Alberti, Scala, and Ficino: Aesop in Quattrocento Florence*, «Albertiana», III, 2000, pp. 105-118.

[23] Evidentemente non si può escludere che alcuni motivi possano risentire di favole più antiche. Un'affinità dell'attacco del secondo apologo, *Sylv*. 4, 8, con la favola *De melone olido*, vv. 5-6, di Cristoforo da Fano (ms. Bergamo, Bibl. Civica, Angelo Mai, MA 304 [*olim* Δ 5, 25], ff. 89*v*-90*r*) è segnalata in A. Piacentini, *op. cit*., p. 188.

[24] *In hoc volumine infrascripti libri continentur: Vita Dionisii Areopagitae ad Iafredum Carolum Mediolani Vicecancellarium et Delphinatus praesidem libri tres* [la carica di Caroli come Vicecancelliere e Preside del Delfinato a Grenoble è del 1500 circa; l'opera era stata già stampata a Milano nel 1506: Coccia, *op. cit*., nr. 97 p. 35]; *Obiurgatio cum exhortatione pro expeditione contra infedeles ad potentatus Christianos liber unus*; *Caecilia* [*Parthenice VII*] *ad Elisambellam Mantuae Marchionissam liber unus*; *Georgius* [*De vita et agone divi Georgii Martyris*] *ad Illu*[*strem*] *Io*[*annem*] *Iacobum Trivultium Franciae magnum Marescallum* [Gian Giacomo Trivulzio, nominato Maresciallo di Francia nel 1499]; *Panegyricus Brixia dictus*; *Silvarum ad Antonium et Iafredum Iafredi Caroli filios libri duo*, Mediolani, Petrus Martyr Mantegatius 1507. Le *Sylvae* comprendono: *Ad Iafredum Carolum Delphinatus praesidem et Mediolani Vicecancellarium Quercus Iulia*; *In obitu Petrii Nebularii*; *Pro Mario Olivetano*; *Ad Virginem Mariam pro extinguenda pestilentia oratio*; *Epithalamium in nuptiis Ptolomaei fratris et Dorotheae Valentis*; *De morte Federici Spagnoli fratris sui carmen*; *In Baptistam Feram iocus*; *Aenigma de Anthonio et Violantha*; *Apologus ad Iafredum Carolum* [Hii*r*]; *Apologus alter* [Hii*r*-*v*]; *Ad Marcum Caballum*; *De lugubri casu in Pamphilum Saxum*; *Ad Iacobum Antiquarium*; *In Codrum* (Coccia, *op. cit*., nr. 114 pp. 37-38). Prima della pubblicazione negli *Opera omnia* anversani del 1576 (vd. n. 3), gli apologhi furono pubblicati anche in Baptistae Mantuani *Opera* [*poetica*], Parisiis, Iodocus Badius et Ioannes Parvus 1513 (Coccia, *op. cit*., nr. 232 pp. 55-56), e in Baptistae Mantuani *Opera*, Francofordiae, Ioannes Lucienbergius 1573, to. III (Coccia, *op. cit*., nr. 430 p. 87).

[25] Noto anche con le varianti del nome Carlo Zuffré, Carlo Geoffroy, Charles Geoffray e Carles Geoffroy: vd. G. De Caro, *Caroli, Gioffredo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XX, 1977, pp. 520-523; da aggiornare con S. Meschini, *Luigi XII duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese (1499-1512)*, Milano, Angeli 2004, pp. 132-148.

presto un ruolo primario nella politica di avvicinamento alla Francia, fino a ricoprire importanti cariche politiche. Infatti, alla fine del secolo, fu al servizio francese con il titolo di consigliere del Parlamento del Delfinato, di cui qualche anno dopo fu anche presidente, esercitando la carica con frequenti spostamenti tra Milano e Grenoble. Nel 1495 prese parte all'intervento militare dei Saluzzesi a Fornovo in favore di Carlo VIII. Quando, nel 1500, i Francesi furono cacciati da Milano, il Caroli fu tra le più alte autorità francesi rimaste asserragliate nel castello. Con il rientro a Milano dell'esercito francese guidato dal Trivulzio, egli acquistò sempre maggiore autorità e fu tra i più assidui consiglieri e collaboratori del massimo responsabile della politica francese in Italia, il cardinale Giorgio d'Amboise. Nel 1501 trattò preliminarmente con Massimiliano I la conclusione di un accordo franco-asburgico per l'investitura imperiale del ducato di Milano nella persona di Luigi XII e negli anni seguenti fu impegnato nel programma dell'Amboise di riavvicinamento della Francia all'Austria. Dopo queste trattative Caroli, fino alla sua morte avvenuta nel 1516, continuò a operare al servizio regio come membro del senato milanese e come diplomatico, partecipando a diverse trattative di rilievo.

È difficile determinare quale *trait d'union* legò Battista Mantovano e Gioffredo Caroli; tuttavia, il fatto che il primo abbia dedicato al secondo i due apologhi – che per loro natura connotano un tipo di poesia 'leggera' – induce a pensare che tra il poeta e il politico filo-francese vi sia stato un rapporto amichevole.[26] Ne è prova anche il fatto che nel 1500, quando Milano fu assoggettata dai francesi, Spagnoli, per consigliare gli abitanti ad accondiscendere alla parte avversa, compose il poemetto in esametri *Exhortatio ad Insubres et Ligures*,[27] nel quale Caroli è largamente elogiato.

In attesa che un commento puntuale offra l'interpretazione, l'ipotesi di datazione e la ricerca delle fonti stilistiche dei *carmina* delle *Sylvae*, ci limitiamo qui a segnalare alcuni tratti a nostro avviso significativi degli apologhi, facendo seguire il testo, basato sulla *princeps*, dalla traduzione e da alcune note di commento.[28]

---

[26] Così riferisce anche F. Ambrosio, *De rebus gestis ac scriptis operibus B. Mantuani cognomento Hispanioli* [...], Taurini, Ex typographia Ignatii Soffietti 1784, p. 90: «Inscripsit quoque viro sibi amicissimo [...] Carolo Iafredo, olim Delphinatus Praesidi ac Mediolani vice-Cancellario Dionysii Areopagitae conversionem, vitam et agonem [...]».

[27] Ed. Antverpiae, to. I pp. 271-281, ma stampato per la prima volta nell'ed. Mediolani, Leonardus Vegius 1509 (Coccia, *op. cit.*, nr. 136 p. 42).

[28] Il testo dei due apologhi è basato sulla *princeps*. La collazione con le edizioni di Parigi (1513), Francoforte (1573), Anversa (1576) e, solo per l'*Apologus alter*, con il testo pubblicato da Trombelli (vd. nn. 8, 24) non ha fornito varianti. Si segnala solo l'errata lezione dell'ed. parigina *coxantem* per *coaxantem* ad *Apologus ad Iaffredum Carolum*, v. 1.

Apologus ad Iaffredum Carolum
(*Sylv*. 4, 7)

Forte coaxantem Neptunus ab aequore ranam
  audiit in stagni gurgite littorei.
Tam grave miratus murmur Tritone vocato
  Limnocharim celeri iussit adesse gradu.
Illa natans pelago salsas ut sorbuit undas
  facta est amisso muta repente sono.
Iussa coaxatu regem oblectare profundi,
  talia vix aegro gutture verba dedit:
«Nostrum est ad iuncos non hic cantare lacustres;
  nos iuvat insulsi lympha quieta vadi.
Vos opus est rerum vires advertere divi:
  vertere naturas est violare Iovem».

Nettuno, dal mare, udì una rana
che gracidava nelle acque di una laguna.
Colpito dal grande strepito, chiamò Tritone e
ordinò che Limnócharis si presentasse subito da lui.
Come quella, nuotando nel mare, bevve le onde salate,
subito, perduta la voce, diventò muta.
Ma ricevuto l'ordine di intrattenere il re del mare gracidando,
a stento e con gola sofferente la rana profferì tali parole:
«a noi spetta cantare non qui, ma tra i giunchi lacustri;
a noi piace la quieta acqua dolce dello stagno.
È vostro compito, o dèi, prestare attenzione all'essenza delle cose:
sovvertirne la natura è far violenza a Giove».

L'apologo presenta una struttura tripartita 2-6-4: 1) vv. 1-2, situazione iniziale: Nettuno ode la rana gracidare; 2) vv. 3-8, svolgimento: Nettuno fa chiamare la rana che, bevendo acqua salata, non riesce più a gracidare. Al comando di intrattenere Nettuno col canto, prende a stento la parola; 3) vv. 9-12, morale paradigmatica: è necessario che la rana canti nel proprio habitat e che le divinità non sovvertano le leggi della natura.

1-2. Nella tradizione favolistica vari precedenti vedono protagoniste le rane, tra cui i più celebri sono Phaedr. 1, 2 (*Ranae regem petierunt*); 1, 6 (*Ranae ad solem*); 1, 24 (*Ranae metuentes taurorum proelia*) e Avian. *fab*. 6 (*Rana et vulpes*). Di questi solo i primi due presentano, come nel nostro apologo, il tema del conflitto tra rane e divinità. Tuttavia, quello

del forte gracidio delle rane sullo sfondo di un paesaggio campestre è un soggetto che Spagnoli deve in parte a Suet. *Aug*. 94, 8: «Augustus puer in avito suburbano obstrepentes forte ranas silere iussit, atque ex eo negantur ibi ranae coaxare». Nell'attacco del primo distico, *forte coaxantem*, c'è in filigrana, *mutatis mutandis*, l'episodio in cui l'imperatore ancora fanciullo, infastidito dalla voce roca delle rane, ordinò loro di tacere. Da Svetonio il Mantovano riprende l'onomatopeico *coaxare* (da *coax*, gr. κοάξ) 'gracidare',[29] l'impiego di *forte*[30] e il verbo *iubere* con cui alla rana è impartito l'ordine di tacere, in antitesi alla pretesa di Nettuno che, nell'apologo, richiama a sé l'animale per udirne il canto.[31]

Fanno da scenario da una parte il mare, regno di Nettuno – si veda *ab aequore* al v. 1 –,[32] dall'altra le acque di una laguna, dove sta la rana. Importa subito notare che l'opposizione tra mare e stagno ritorna nell'epilogo della favola, ai vv. 9-10, in cui *hic*, con cui sono indicate le acque di Nettuno, e l'espressione chiastica *insulsi lympha quieta vadi*, replicano il ricercato gioco di antitesi, concettuale e terminologica, tra i due ambienti, gioco su cui è costruito l'intero carme. Nell'espressione *in stagni gurgite littorei* del v. 2, *gurges*, che nella maggior parte dei casi è riferito, dagli autori antichi, alle acque del mare, è qui invece associato a quelle della laguna, *stagnum littoreum*, cioè a un ambiente acquatico chiuso, accezione quasi esclusiva nella poesia del Mantovano. Infatti *gurges* è riferito a stagno in *Blas*. 2, 557 (*Convocat armatam princeps in tecta cohortem, / et iubet ad stagnum duci, mergique sub alto / gurgite pastorem, suffocatumque relinqui*, 555-557) e a piccolo bacino in *adul*. 10, 131 (*Alveus excelsa saliens de rupe lacunam / foderat et clausis ripas aequaverat undis; / gurges erat textu silvarum umbrosus opaco*, 129-131).[33]

---

[29] Sono pochi ma assai significativi gli esempi poetici dell'antichità in cui compare il verbo *coaxo* (Cypr. Gall. *exod*. 275, [scil. *ranas*] *voce crepanti / cuncta coaxantes studuit depellere vates*; *Anth*. *Lat*. 733, 20, *Nec non mustelae dindrant ranaeque coaxent*; e 762, 64, *Garrula limosis rana coaxat aquis*) che ricorre più frequentemente nella poesia umanistica. Oltre allo Spagnoli, basti qui ricordare i casi di Strot. *erot*. 2, 13, 9a, *Garrula limoso sub gurgite rana coaxat*; Balb. *carm*. 76, 5, *Quasque reunitas sub gurgite rana coaxat*; Andrelin. *bucol*. 4, 58, *Garrula limoso quid gurgite rana coaxas?*, tutti esemplati su *Anth*. *Lat*. 762, 64.

[30] *Forte* accentua il tono narrativo del perfetto, per cui vd. G. Ravenna, *Note su una formula narrativa ('forte' + verbo finito)*, «Rivista di cultura classica e medioevale», XX, 1978, pp. 1116-1128 (= *Miscellanea di studi in memoria di Marino Barchiesi*, III, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1978, pp. 1117-1128).

[31] In eguale posizione enfatica incipitaria, *forte* seguito da un participio è presente solo in Stat. *silv*. 4, 6, 1, *Forte remittentem curas Phoeboque levatum*.

[32] La *iunctura ab aequore* gode di ampissima attestazione nella poesia dattilica latina, ma per questo verso è operante la suggestione di Manil. 2, 447: *agnoscitque suos Neptunus in aequore Pisces*.

[33] Inoltre vi sono i casi in cui *gurges* è associato a un fiume (*Parth*. *II*, 3, 280; 3, 295; *sylv*.

Vv. 3-8. Nettuno si sorprende nel sentire l'energico canto della rana detto *grave murmur*, *iunctura* che, in eguale posizione metrica, è in Verg. *app*. *Aetna* 463 (*et grave sub terra murmur denuntiat ignes*). *Murmur*, il cui spettro semantico è molto vario, qui indica efficacemente il gracidio della rana, un suono sordo e indistinto, uno strepito continuo e ripetuto, privo di armonia e di musicalità.[34] Tramite il figlio Tritone, Nettuno ordina che l'animale si rechi prontamente da lui. La rana è chiamata *Limnócharis*, 'colei che ama la palude', nome parlante di una delle rane della *Batrachomyomachia* (vv. 12, 212), appellativo la cui semantica è qui rilevante soprattutto se si guarda alle battute conclusive dell'apologo, in cui la rana dichiara di stare bene nelle acque placide dello stagno. Ma l'epiteto funge anche da icona caratteriale, poiché nel poemetto pseudo omerico Limnócharis è una rana garrula, loquace (λιμνόχαρις πολύφημος, v. 12), da cui, nell'apologo, deriverà anche la natura pungente dell'eloquio della rana degli ultimi due distici.

Al v. 5 – che è da confrontare specialmente per identità di *incipit* con Ven. Fort. *carm*. 7, 14, 21 (*Ille natans oleum pro undis, pro caespite discum*) –[35] la rana nuota in mare per obbedire al comando di Nettuno, ma accidentalmente beve *salsas … undas*, che è sintagma frequente in poesia,[36] qui in opposizione a *insulsi … vadi* del v. 10, lo stagno di acqua dolce. Gli effetti dello spostamento dallo stagno al mare sono repentini: Limnócharis non riesce a emettere alcun suono, come risulta da *facta est ... muta repente*, la cui forma verbale è colloquialismo soprattutto di Plauto, ma ricorrente anche in Fedro (2, 2: *Calvus repente factus est* [...]). Ricevuto tuttavia il comando di intrattenere Nettuno col suo verso – qui detto *coaxatus*, non attestato altrove con questo valore – la rana prende a fatica la parola (*verba dedit*).[37]

Vv. 10-14. A suggello dell'apologo la sentenza della rana, netta e pungente, occupa gli ultimi due distici, da cui si colgono rispettivamente due assunti: che la sua naturale propensione è quella di cantare nelle acque di uno stagno e non tra i flutti del mare; e che le divinità devono frena-

---

3, 4, 166; *calam*. 1, 33), a un mare chiuso (Mar Nero: *adul*. 10, 39; *praes*. 25), a uno stretto (Bosforo: *calam*. 1, 441) e a una fonte (*Parth*. *I*, 1, 596; *Nicol*. 9, 204).

[34] Gr. γογγυσμός. Vd. TLL VIII 1675.45-47. Nella poesia del Mantovano si attesta l'occorrenza di *murmur* con varie accezioni, ma è riferito in rari casi al verso di animali, tra i quali il toro in *Parth*. *VI* 292: [*scil*. Decius] *similis tauro cum murmure rauco / ire in bella parat* [...].

[35] Tutto il v. 5 è costruito per singole tessere, frequenti nella poesia esametrica latina, quali *pelag-* tra seconda e terza posizione e *und-* in clausola.

[36] Vd. Lucr. 6, 894; 6, 891; Avien. *Arat*. 1113; Id. *orb*. *terr*. 518; Id. *ora mar*. 548; *et al*.

[37] Il nesso ha una lunga tradizione ed è ben attestato in clausola: vd. Petron. *frg*. 34, 4; Mart. 2, 76, 2 e 9, 67, 4; Avian. *fab*. 9, 20 e 24, 10.

re la propria presunzione di poter sovvertire le leggi della natura. I ruoli assegnati alle parti sono dunque enunciati ai vv. 9-10 e ai vv. 11-12: al v. 9, in cui *nostrum est* esprime il compito della rana di cantare tra i giunchi lacustri, segue, senza alcun elemento coordinante, il verso successivo che corrobora il precetto (*nos iuvat ... lympha quieta*). Analoga struttura asindetica caratterizza il distico seguente (vv. 11-12), che si segnala per il richiamo fonico *vadi/divi* in clausola e per la sequenza di verbo semplice e verbo composto *advertere/vertere*.[38]

Limnócharis, risentita per quanto gli è stato imposto, e cioè l'avvicinamento al mare con la rovinosa conseguenza di avere bevuto acqua e perduto la voce, ha richiamato Nettuno a un principio di responsabilità, secondo cui gli dèi non devono superare i limiti dei propri uffici e non devono farli superare ai più deboli.[39] Il dio del mare, con ogni probabilità, aveva desiderato richiamare la rana nel proprio regno non per trarre diletto dal suo verso – che è proverbialmente molesto –,[40] ma piuttosto per esibire la propria autorità. L'affermazione del potere sul più debole contraddistingue, si sa, il telaio su cui si costruisce la favola antica, riflettendo il fondo amaramente gerarchico della società. Tuttavia questa supremazia vacilla quando la parte debole prende la parola, come qui, per esprimere la rivendicazione fiera e convinta di chi ha subìto un sopruso. La morale conclusiva è affidata dunque alla rana, che rammenta agli dèi quali siano le loro responsabilità ed enuncia l'opposizione tra giusto e ingiusto. Nel millenario conflitto tra deboli e forti, la vittoria conseguita qui dai primi non potrebbe essere enunciata in modo più chiaro.

L'acquitrino che fa da sfondo all'apologo era molto familiare al Mantovano. Ne sono prova le sue *Eclogae*, la cui poetica rustica è radicata nel suolo padano, in cui lo Spagnoli era nato e cresciuto, del quale conosceva bene paesaggi e animali. Basti l'esempio dell'egloga sesta, i cui interlocutori sono *Fulix* e *Cornix*, la Folaga e la Cornacchia, figure «del tutto inconsuete all'interno del mondo bucolico [...], tratte dal mondo zoomorfo della favolistica».[41] Le folaghe, in particolare, stazionano in stagni calmi,

---

[38] *Advertere* e *vertere* sono frequentissimi, in uguale posizione metrica, in tutta la poesia latina in esametri.

[39] Il tema è diffuso in letteratura. Si porti ad esempio soltanto Verg. *Aen*. 1, 76-80, in cui si assiste al dialogo tra Giunone ed Eolo, le cui parole mostrano la sua condizione di subordinata passività di fronte al volere di Giunone che viola, con la sua richiesta di ostacolare lo sbarco dei Troiani in terra italica, le caratteristiche della giustizia divina.

[40] Cfr. Aesop. 307 Hausrath-Hunger, ma anche Hor. *sat*. 1, 5, 14-15 (sulla cui intenzione satirico-comica "aristofanea" si veda A. Cucchiarelli, *La satira e il poeta. Orazio tra 'Epodi' e 'Sermones'*, Pisa, Giardini 2001, pp. 15-55 e spec. pp. 25-33); Aug. *serm*. 8, 3; Isid. *etym*. 20, 12, 6.

[41] Battista Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, studio, edizione e traduzione a cura di

cinti da canneti palustri, insomma il tipico microcosmo delle rane avvezze a cantare *ad iuncos lacustres* (v. 10). Il paesaggio lagunare, i terreni umidi, gli *aquatica rura* costituiscono l'habitat in cui lo Spagnoli non solo è cresciuto, ma in cui, come lui stesso dice nel carme rivolto all'amico Giovanni Pontano, ha ricevuto la sua prima educazione poetica, contrapposta a quella dell'amico, anch'essa connotata dall'ambiente di origine:

[...]
Te virides inter lauros Baianaque Tempe
per loca quae fertur coluisse Papinius olim
Pierides aluere deae. Nos inter opacas
Mincius eduxit salices per aquatica rura,
inter arundineas lutris ubi tecta lacunas.
Propterea mea fila situm sensere palustrem
et rudis ex trunco nobis formata saligno
est lyra et articuli resides et inutile plectrum.
[...]

(*Sylv*. 2, 4, vv.18-25)

L'apologo della *rana coaxans* è, come si è visto, formalmente ricercato e ricco di quei virtuosismi che non di rado gli esercizi poetici giovanili ostentano, tali da far supporre che questi distici siano stati composti quando lo Spagnoli era poco più che studente. Oltre alle figure già segnalate, si notano anche l'iperbato al v. 1, *coaxantem … ranam*; e al v. 6, *amisso … sono*; il chiasmo al v. 8, *talia … aegro gutture verba*; e al v. 10, *insulsi lympha quieta vada*; l'allitterazione al v. 3, *miratus murmur*; la ripetizione dei fonemi *g* ed *r* al v. 8, *ae**g**r**o** **g**uttu**r**e*; *c* al v. 9, *iun**c**os … hi**c** … **c**antare la**c**ustres*; e *v* ed *r* ai vv. 11-12, ***v**os ... **v**i**r**es ... ad**v**e**r**tere ... di**v**i / **v**er**t**e**r**e… **v**iola**r**e … Io**v**em*. Ma a favore dell'ipotesi di stesura dell'apologo in età giovanile conterà forse aggiungere un altro elemento. La ripresa del nome Limnócharis è senz'altro segno evidente della notorietà del poemetto pseudo-omerico ai tempi del Mantovano: la *Batrachomyomachia* circolava in forma manoscritta già dal XIV secolo e, sebbene fosse stata revocata in dubbio la sua attribuzione a Omero, nel Quattro e Cinquecento godette tuttavia di grandissimo favore. Tale ripresa potrebbe essere spia dell'entusiasmo con cui il giovane Spagnoli salutava la prima edizione a stampa dell'opera, pubblicata nel 1473 circa nella vicina Brescia: si trattava di una delle prime edizioni di un classico greco, il cui testo era

A. Severi, Bologna, Bologna University Press 2010, p. 224.

accompagnato da una traduzione interlineare in prosa, nonché dalla versione poetica in esametri latini dell'aretino Carlo Marsuppini.[42] Inoltre, sul terreno della parodia poetica e del realismo caricaturale proprio della *Batrachomyomachia*, il Mantovano si acclimatò con l'opera giovanile per eccellenza, le *Eclogae*, come qualche decennio dopo avrebbe fatto Teofilo Folengo, prendendone l'idea e il disegno per la sua opera macaronica *Moscheis*.

*

APOLOGUS ALTER AD IAFFREDUM CAROLUM
(*Sylv*. 4, 8)[43]

Rusticus ex malo dulcissima poma legebat,
  unde dare urbano dona solebat hero.
Ast herus illectus frugum dulcedine, malum
  transtulit in laribus proxima rura suis.
At quia malus erat senior, translata repente
  aruit et proles cum genitrice obiit.
«Heu, male transfertur senio cum induruit arbor
  - inquit herus - fuerat carpere poma satis».
Qui nimium cupiunt atque inconcessa sequuntur
  desipiunt, cohibet qui sua vota sapit.

Un contadino era solito raccogliere da un melo dolcissimi frutti
e portarli in dono a un signore di città.
Ma questi, allettato dalla dolcezza del raccolto,
fece trapiantare il melo in un podere vicino a casa sua.

---

[42] L'edizione è attribuibile allo stampatore Tommaso Ferrando (ISTC ih00300800; Hain 8783). Del poemetto fu fatta anche una parafrasi da Elisio Carenzio da Fratte (1430-1502) e una traduzione in prosa da Aldo Pio Manuzio.

[43] A differenza del primo apologo, la seconda favola ebbe discreta circolazione: fu aggregata al *Liber Aesopi* nella tradizione a stampa cinquecentesca e fu dunque raccolta nella cosiddetta *Appendix altera* (PS. GALT. *App. alt*. XIV) dall'Hervieux (L. HERVIEUX, *Le fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, I-V, Paris, Libraire de Firmin-Didot 1893-1899 = rist. Hildesheim-New York, Olms 1970). Infatti il *Liber Aesopi*, attribuito da Hervieux al cosiddetto Gualtiero Anglico, assunse il carattere di "repertorio aperto" che veniva ad arricchirsi col tempo di nuove favole (A. BISANTI, *Il carme «De sponsa et marito absente» attribuibile a Gualtiero Anglico. Un episodio della fortuna della favola del fanciullo di neve nella letteratura mediolatina*, «Pan», IX, 1989, pp. 77-107; *L''Esopus' attribuito a Gualtiero Anglico*, a cura di P. Busdraghi, Genova, D.AR. FI.CL.ET. "Francesco della Corte" 2005 [«Favolisti latini medievali e umanistici», X], pp. 26-36). Dal Cinque al Settecento si possono registrare alcune riprese, rielaborazioni e traduzioni dell'apologo *Rusticus ex malo* (Burkhard Waldis, John Milton, Giovanni Crisostomo Trombelli *et al*.), alle quali intendiamo dedicare, in altra sede, alcune osservazioni.

Ma poiché il melo era vecchio, una volta rimosso dal campo,
subito inaridì e i suoi frutti morirono insieme alla pianta.
«Ah! Che errore trasferire l'albero ormai indurito per la vecchiaia!
- dice il signore - Ci si doveva accontentare di raccoglierne i frutti!».
Chi troppo desidera e persegue ciò che non è concesso
è stolto, chi frena il proprio desiderio è saggio.

L'apologo presenta una struttura tripartita 2-4-4: 1) vv. 1-2, situazione iniziale: il contadino usa portare i dolcissimi frutti di un melo a un signore; 2) vv. 3-6, svolgimento: il signore fa trapiantare il melo che subito inaridisce; 3) vv. 7-10, morale parenetica bipartita: nel primo distico il signore riconosce l'errore di avere fatto trapiantare il melo; nel secondo distico, che funge da *epimýthion*, si insegna che non si deve desiderare ciò che non è concesso.

Vv. 1-2. La figura del *rusticus* ricorre frequentemente nella favola antica, ma non è univocamente caratterizzata.[44] Il contadino è qui nominato una sola volta in posizione esordiale per il suo gesto cortese e abituale – si veda la sequenza degli imperfetti *legebat ... solebat* – di consegnare i dolcissimi frutti raccolti da un melo a un signore di città; tuttavia, per lo svolgimento della favola, il suo ruolo è secondario. Non è così per l'albero di melo, il cui cambiamento di sede e conseguente inaridimento determinano lo sviluppo della trama. Nel distico va osservato da una parte la memoria, in clausola d'esametro, di Ov. *met*. 4, 638 (*ex auro ramos, ex auro poma tegebant*),[45] dall'altra, al v. 2, l'iperbato di *urbano ... hero*[46] e la calcolata corrispondenza fonica in *dare ... dona*.

Vv. 3-6. In una struttura narrativa nel complesso essenziale, lo svolgimento della trama è condensato in due distici ai vv. 3-6, in cui i verbi al perfetto – in posizione di rilievo a inizio e a fine di verso – scandiscono tre momenti progressivi e consequenziali dell'azione, *transtulit – aruit – obiit*. Inoltre, il doppio enjambement ai vv. 3-4 e 5-6, imponendo una stretta sequenzialità di lettura tra esametro e pentametro (*malum* / *transtulit* e *repente* / *aruit*), mette in evidenza l'unità non solo metrica e sintattica, ma anche semantica di cui è dotato ciascun distico, secondo una sequenza di causa-effetto. Nel primo distico (vv. 3-4) il signore di città, allettato dalla

[44] Il *rusticus* è la figura umana più ricorrente nel *corpus* avianeo: vd. G. Santana Henríquez, *La figura del Rusticus en las fábulas de Aviano*, «Boletín Millares Carlo», XI, 1990, pp. 141-144.

[45] Nel primo distico si osservi anche che *rusticus*, in testa all'esametro (anche in ragione della sua struttura prosodica), e *hero* (o *ero*), in clausola, sono tessere attestate in tutta la poesia esametrica.

[46] Il sintagma *urbanus herus* risulta un hapax letterario.

bontà delle dolcissime mele, fa trapiantare l'albero in un podere vicino a casa sua, *transtulit in laribus proxima rura suis*, verso in cui si notano l'accorta dislocazione dei termini in *transtulit in ... proxima rura* e il chiasmo *laribus proxima rura suis*. Nel secondo, che costituisce il fulcro della trama e che si segnala per la particolare *brevitas* e per la ripetizione dei fonemi *t* ed *r* (***e**ra**t** senio**r**, **t**ransla**t**a **r**epen**t**e / a**r**ui**t** e**t** p**r**oles cum geni**t**ri**r**ice obii**t***), l'albero ormai vecchio, a causa del suo sradicamento, inaridisce e muore insieme ai suoi frutti (vv. 5-6).[47]

Se ci si sofferma sul tessuto poetico dei distici, a livello metrico-verbale vengono imitate o adattate alcune tessere esametriche della poesia latina classica, come, per esempio, a inizio di verso, *ast* (v. 3), *transtulit* (v. 4) e *At quia* (v. 5), *iunctura*, quest'ultima, rara nella poesia antica,[48] ma che riproduce, con il mutamento del monosillabo, il diffuso attacco d'esametro *et quia*. Come nel primo apologo al v. 6 (*amisso ... repente sono*), anche qui, ai vv. 5-6, l'avverbio *repente* indica che le conseguenze dell'azione sono immediate (*translata repente / aruit*). Ma occorre anche notare che il poeta si ispira in modo inequivocabile a Sedul. *carm*. *pasch*. 4, 50-51, deducendone – con la sola ripresa formale in *incipit* di *aruit et* – l'immagine del repentino inaridimento e della conseguente morte di un albero: *Confestim viduata suis ficulnea sucis / aruit et siccis permansit mortua ramis*.[49] Il prelievo da Sedulio, che canta dell'albero di fico che si seccò e morì per miracolo di Gesù (*Mc* 11, 13-14 e 20-21), svela, in ragione della materia trattata, anche suggestioni neotestamentarie e delle parabole.

Vv. 7-10. Come nel precedente apologo, anche qui la morale occupa due distici e lo stile è formalmente connesso a quello della favola latina antica, in cui i personaggi parlano con la voce stessa del poeta. Il signore prende la parola e si ravvede per avere causato la morte dell'albero: si rammarica perché, spinto dalla brama di avere a immediata disposizione i dolcissimi frutti del vecchio melo, la cui vitalità – e vita – sono strettamente legati al luogo d'origine, lo ha fatto trapiantare vicino alla propria dimora determinandone la morte (vv. 7-8). I modelli di dizione che agiscono nella composizione dei vv. 7-8 sono prevalentemente Virgilio e

---

[47] Il secondo emistichio del v. 6, *cum genitrice obiit*, può essere di matrice avianea, per cui vd. AVIAN. *fab*. 35, 12: *haeret et invita cum genetrice fugit*.

[48] Vd. MAXIM. *eleg*. 2, 37 (nella tradizione si alterna a *et quia*); CORIPP. *Iust*. 2, 206; *Anth*. *Lat*. 944, 19; molto frequente tra gli umanisti.

[49] Cfr. inoltre IUVENC. 3, 660: *Tum protinus aruit arbor*. L'incipit *aruit et* ritorna altrove nella poesia cristiana, per cui vd. PRUD. *ham*. 474; ID. *c*. *Symm*. 2, 927; SEDUL. *carm*. *pasch*. 4, 51; ALC. AVIT. *carm*. 6, 424.

Ovidio, dalla *iunctura* espressiva *heu male*, largamente attestata a partire da Verg. *georg*. 1, 448 e 3, 249, all'occorrenza *induruit* di matrice ovidiana tra quarto e quinto piede (*met*. 4, 745, *et al*.). In *carpere poma* si avverte una consonanza con la struttura metrico-verbale di Ovid. *ars* 3, 576, *quae fugiunt, celeri carpite poma manu*, ma la nota formula può essere stata suggerita anche da Verg. *ecl*. 9, 50 e *georg*. 4, 134.

All'asserto edificante del signore si connette l'*argumentum* dell'ultimo distico, in cui è condensata, secondo una convenzione scolasticamente obbligatoria, la morale della favola e dove convergono motivi di ordine morale che entrano in relazione reciproca: viene presa di mira la cupidigia di chi desidera ciò che non possiede ed è incoraggiata la continenza del saggio al v. 10, dove il verbo *sapio* incornicia efficacemente il pentametro insieme al suo composto e opposto *desipio*.[50]

Benché la chiusura dei due apologhi si giochi su linee diverse, poiché la sentenza moraleggiante è pronunciata nell'un caso dal debole, cioè la rana, nell'altro dal forte, il signore, è affermata tuttavia la medesima argomentazione di fondo e comuni sono i valori che vengono promossi; motivo per cui, con ogni probabilità, i due componimenti vennero abbinati, per poi essere indirizzati al medesimo destinatario. Il primo apologo mira ad attaccare l'arroganza, il secondo la cupidigia, ed entrambi esibiscono il tradizionale schema di opposizione tra forti e deboli e di supremazia dei primi sui secondi: rispettivamente, Nettuno ha la presunzione di trarre a sé la rana, il signore brama di possedere il melo e i suoi frutti; ma entrambi vedono deluse le proprie aspettative e ne deriva una sottintesa affermazione del bene.

Inoltre, se si considera che l'apologo della rana, tutto intriso della *mantuanitas* del poeta, è immerso – è il caso di dirlo – nella geografia acquitrinosa della foce di un fiume, va notato che anche nel secondo apologo il paesaggio gioca un ruolo di primo piano nella vicenda: la scena si sposta dalla campagna a un podere vicino alla casa del signore, dove l'albero è destinato a soccombere. C'è ragione di pensare che in entrambi gli apologhi il poeta desideri affermare, accanto, rispettivamente, al biasimo dell'arroganza e a quello della cupidigia di cui sono colpevoli i forti – che qui commettono una trasgressione che va evidentemente contro natura –, anche la tematica dello 'sradicamento': metaforico per la rana, che è incapace, una volta sottratta all'originaria palude, di adempiere alle normali

[50] L'esortazione ad accontentarsi della semplice vita rurale e dei beni che essa produce riporta alla mente il sentimento di filosofica contentezza del *senex Corycius* di Verg. *georg*. 4, 125-148.

funzioni del canto; letterale per l'albero di melo, che inaridisce e muore per essere stato strappato dal luogo nativo. Gli ambienti naturali autoctoni della rana e del melo sono infatti programmaticamente contrapposti ai luoghi di arrivo, il regno di Nettuno e il podere del signore, i quali determinano il precipitare della situazione.

Le osservazioni sopra avanzate in termini di stile e di elaborazione formale hanno rivelato la matrice raffinata dei versi.[51] Il poeta vi esibisce artifici retorici, frequenti effetti fonici, un ricco patrimonio di echi dati da *iuncturae* e combinazioni di noti moduli metrico-verbali della poesia esametrica latina, elementi che sembrano confermare il gusto del Mantovano, anche altrove osservato,[52] per la ri-creazione poetica, a partire dai più celebri modelli della poesia latina classica e cristiana. L'apologo della *rana coaxans*, che insiste su di un immaginario pagano, presenta un tono brioso e ironico. L'idea della rana che ingurgita acqua è arguta e ingegnosa[53] e nella battuta estrema e sferzante dell'animale, sebbene si affermi il carattere educativo della favola che *risum movet* / *et quod prudenti vitam consilio monet*,[54] è assente la proiezione morale dell'ὁ μῦθος δηλοῖ. Come si è accennato sopra, questo primo componimento fu forse un esercizio giovanile del poeta, risalente ai tempi dei suoi studi, quando la scrittura dei generi minori e d'occasione, da alcuni classificati, in senso lato, con la flessibile etichetta di poesia «epigrammatica», rifletteva un personale esercizio di intelletto e diventava motivo di esibizione culturale.

Carme composto in età più matura potrebbe essere stato, invece, l'apologo *Rusticus ex malo*, il quale, sebbene vi persistano gli artifici retorici del primo, esercita maggiormente il potere di consigliare l'uomo su come agire. L'epilogo moraleggiante e calibrato, pur non gravando

---

[51] I due apologhi furono definiti "garbati" da Emilio Faccioli, che a giusto proposito notava come «i contatti più fertili tra *sensa* [*sic*] e *verba* non si realizzarono [...] là dove più erano rivolti l'impegno e la legittima ambizione dello Spagnoli, bensì su di un livello inferiore, nell'ambito delle composizioni di gusto e di carattere composito, dove la sua educazione umanistica, fuori e prima di ogni crisi possibile, gli suggerì i mezzi opportuni per levigare le espressioni e ottenere risultati eleganti e preziosi» (*Mantova. Le lettere*, a cura di E. Faccioli e L. Caretti, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova 1959-1963, 3 voll., vol. II. *L'esperienza umanistica. L'età isabelliana. Autunno del rinascimento Mantovano*, a cura di E. Faccioli, 1962, pp. 182, 185).

[52] Battista Mantovano, *Alfonsus*, studio sul poema, ed. crit., trad. e comm. primo libro a cura di D. Marrone, Verona, Edizioni Fiorini 2013 pp. 40-44; D. Marrone, *Letture dai classici di Battista Mantovano*, «Studi umanistici Piceni», XXIV, 2004, pp. 97-104; Battista Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, *cit*., note al testo.

[53] Josse Bade, introducendo il carme, lo definì «festivus satis» (Mantuani *Opera* [*poetica*], *cit*., f. 194*v*).

[54] Phaedr. 1, prol. 3-4.

sull'agile schema poetico, lascia affiorare un senso di rassegnazione per l'irreversibile destino toccato al vecchio melo e, insieme, la riflessione del favolista: da una parte quella esplicita sulla capacità di controllo dei propri desideri, dall'altra quella sottintesa sul tema dello sradicamento e della vecchiaia.[55]

[55] Desidero ringraziare Armando Bisanti, Tiziana Brolli e Alberto Cavarzere per l'attenta lettura di queste pagine e per i loro puntuali suggerimenti. Sono anche grata a Giovanni Ravenna che ha esaminato utilmente alcuni punti del testo nella sua forma primitiva.

ANGELO PIACENTINI

LA POESIA DI BATTISTA MANTOVANO: ALCUNI ASPETTI DELLA LINGUA E DELLA TECNICA VERSIFICATORIA

1. IL TRATTAMENTO DELLA CLAUSOLA: ESEMPI DI MONOSILLABI ISOLATI E DI PENTASILLABI

Una prima lettura estesa dei versi di Battista Mantovano, in particolare delle egloghe dell'*Adolescentia*, lascia l'impressione di un poeta dalla vena facile e copiosa, ben formato dalla lezione dei classici, decisamente a suo agio nella versificazione dattilica.

Si propone ora di considerare un poco più nel dettaglio l'esametro dello Spagnoli, focalizzandosi su alcune caratteristiche metriche e prosodiche utili per un confronto con l'esametro dei poeti classici, su tutti Virgilio, in modo da provare a tastare il polso della sua *imitatio* e a 'misurare' il suo 'classicismo'.[1]

Un primo aspetto utile da considerare è il trattamento della clausola: il Mantovano chiude quasi sempre l'esametro con disillabi o trisillabi, in linea con la tendenza sviluppatasi a partire da Virgilio e, soprattutto, con Ovidio. Rare sono le eccezioni, ovvero parole con 4 o più sillabe, oppure i monosillabi isolati, vale a dire quelli non preceduti da altro monosillabo, con il quale verrebbero a costituire un *mot métrique*.

Proprio per quanto riguarda i monosillabi isolati in clausola, tra gli antichi essi sono caratteristici degli esametri di Orazio autore delle *satyrae* e delle *epistolae*; assai più di rado occorrono in Virgilio, e via via sempre più rari si riscontrano in seguito; appare chiaro che i poeti classici volessero evitare la cesura nell'arsi del 6° piede, quella che si direbbe la 'semiundenaria', che di fatto separerebbe le due sillabe dell'ultimo piede *dysillabum*. In questa struttura è conferito al secondo emistichio dell'esametro un andamento ascendente, mentre caratteristica dell'esametro classico è, al contrario, il ritmo discendente dal 4° piede in poi.[2] Nel Medioevo, soprat-

---

[1] Questo lavoro è circoscritto a un campione limitato della vasta produzione in versi del Mantovano, vale a dire soprattutto a due opere, delle quali è uscita di recente l'edizione critica: l'*Adolescentia* e il I libro dell'*Alfonsus*.

[2] G. Orlandi, *Caratteri della versificazione dattilica*, in Id., *Scritti di filologia mediolatina*, a cura di P. Chiesa, A.M. Fagnoni, R.E. Guglielmetti, G.P. Maggioni, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo 2008, pp. 345-359, alla p. 348.

tutto nel XII secolo, i monosillabi isolati in clausola diventano addirittura eccezionali: le *artes* e le *poetriae* li censuravano con veemenza, come fossero difetti tecnici.

Nel *corpus* delle dieci egloghe che costituiscono l'*Adolescentia*, si riscontrano solo tre occorrenze, ma è importante segnalare che tutti e tre i casi sono spiegabili come *imitatio* di un modello classico. Il primo si trova all'interno di un passo retoricamente assai elaborato della IV egloga, *Alphus*, in cui Battista stigmatizza gli uomini che si lasciano sottomettere al giogo femminile: perfino il fuoco, i sassi, le spade, le lance, la morte sono meno pericolosi del giogo della donna. Si tratta di un passo costruito sulla figura dell'anafora:

> […] minus officit ignis,
> saxa minus, romphea minus, minus hasta, minus *mors* (*Ad*., IV 210-211).[3]

In questo esametro *mors* è preceduto da una parola in forma di giambo (*minus*), a sua volta preceduta da una parola trocaica (*hasta*), che assieme costituiscono un coriambo. Per l'occorrenza del monosillabo *mors* isolato in clausola il Mantovano si è sentito legittimato dall'esametro di una satira di Orazio: «Ira fuit capitalis, ut ultima divideret *mors*» (*Sat*., I 7, 13). In questo caso la clausola vede il monosillabo *mors* preceduto da una parola in forma di coriambo, il congiuntivo imperfetto *divideret*.

La seconda occorrenza che vede un esametro concludersi con un monosillabo si riscontra nella VII egloga, *Pollux*: «Quod nos in pecudes, in nos id iuris habent *di*» (*Ad*., VII 152). Il monosillabo *di* in clausola si trova in un esametro di un'epistola di Orazio: «Quod superest aevi, siquid superesse volunt *di*» (*Epist*., I 18 108). Sia nell'esametro antico, che in quello moderno, il monosillabo *di* è preceduto da un bisillabo nella forma prosodica di giambo, rispettivamente gli indicativi presenti *volunt* e *habent*. Nell'esametro del Mantovano il verbo *habent* è preceduto dal sostantivo disillabo trocaico *iuris*: anche in questo caso il segmento *iuris habent* costituisce un coriambo.

Il terzo esempio di un monosillabo in clausola si ritrova in un passo dell'egloga X, *Bembus*, all'interno di versi dalla grande suggestione poetica, in cui il Mantovano, elaborando l'immagine evocativa del tramonto, col sole che cala dietro le montagne, abbina una coloratura biblica con una tessera classica

---

[3] I versi dell'*Adolescentia* sono citati secondo l'edizione: Battista Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, studio edizione e traduzione a cura di A. Severi, Bologna, Bononia University Press 2010 (talvolta è stata ritoccata l'interpunzione).

Parcite. Iam satis est lis intellecta, diesque
inclinata cadit, iam post iuga summa *ruit sol* (*Ad*., X 187-188).

Il sintagma *dies…inclinata* richiama chiaramente le parole pronunciate dai discepoli di Emmaus (*Lc* 24, 29: «Mane nobiscum, Domine, quoniam advesperascit, et *inclinata* est iam *dies*'»). Il secondo emistichio del v. 188 si presenta invece come una ripresa da Virgilio, poiché si richiama alla *iunctura* di attacco di un esametro dell'*Eneide*: «*Sol ruit* interea et montes umbrantur opaci» (*Aen*. III 508). Per *sol*, monosillabo isolato in clausola finale, vi sono non pochi esempi classici, ma su tutti spicca un esametro delle *Georgiche* di Virgilio, che ha costituito probabilmente il modello 'strutturale' per lo Spagnoli: «Prima vel autumni sub frigora, cum rapidus *Sol* / nondum hiemem contingit equis [...]» (*Georg*. II 321-322). Nell'esametro di Virgilio *Sol* è preceduto dall'aggettivo *rapidus*, un trisillabo in forma di anapesto (˘ ˘ ¯). Bisogna aggiungere che lo Spagnoli ricordava probabilmente anche un esametro di Orazio che, sebbene completamente diverso nel contenuto, si chiude con un monosillabo preceduto proprio dal medesimo bisillabo *ruit* in forma di giambo (˘ ¯), vale a dire il verso: «…hac rabiosa fugit canis, hac lutulenta *ruit* sus» (*Epist*., II 2 75).

In estrema sintesi si constata come nelle egloghe del Mantovano i monosillabi isolati in clausola costituiscano certamente l'eccezione: tuttavia, laddove occorrano, è possibile ritrovare una chiara memoria, perlomeno strutturale, di esametri classici, aspetto che conferisce loro una sorta di 'legittimazione classica'.

Discorso non dissimile vale per i pentasillabi in clausola, che nei classici sono quasi sempre costituiti da nomi propri, in molti casi di origine greca. Segnalo i due esempi, secondo me, più interessanti riscontrabili nell'*Adolescentia*. Il primo è un esametro della IV egloga: «…cognita luxuriae petulantia *Pasiphaaeae*» (*Ad*. IV 161). Qui colpisce l'aggettivo *Pasiphaaeus* declinato quale attributo di *luxuria*, ovvero la 'lussuria pasifea'. A quanto mi risulta, l'aggettivo *Pasiphaaeus* non è attestato nei classici, e sembrerebbe una neoformazione del Mantovano, che peraltro lo impiega anche altrove nelle sue opere, come nella *Parthenice prima sive Mariana*, sempre in clausola finale: «Daedaleaeque domus errori *Pasiphaaeo*» (*Parth*. I 1, 147). È costruito su *Pasiphaa*, *Pasiphaae* o eventualmente sulla forma grecizzante *Pasiphae*, *Pasiphaes* ed è un pentasillabo dalla forma prosodica di dattilo + spondeo (*Pāsĭphăaeus*), che costituisce da solo la clausola, ovvero gli ultimi due piedi dell'esametro. Nella poesia classica è utilizzato *Pasiphaeia*, come epiteto di Fedra, figlia di Pasife, in un verso delle *Metamorfosi* di Ovidio: «Sed tamen ille ego sum. Me *Pasiphaeia* quondam…» (*Met*. XV 500). La struttura prosodica

è però diversa, in quanto l'aggettivo sostantivato impiegato da Ovidio è un esasillabo con la forma di un doppio dattilo (*Pāsĭphăēĭă*, ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ˘) e nell'esametro costituisce il 4° e il 5° piede, entrambi chiaramente dattilici. Il Mantovano, che guardava naturalmente al modello classico, ha costruito l'epiteto *Pasiphaaeus*, ispirandosi al *Pasiphaeia* ovidiano, ma adattandolo alle proprie necessità metrico-prosodiche.

Il secondo pentasillabo risulta invece interessante perché non è e non risale a un nome proprio; è collocato in un esametro dell'egloga V, *Candidus*: «Hinc carmina manant / perdita de studio Veneris, de *scurrilitate*» (*Ad*. V 149-150). Il poeta ha commesso un errore prosodico, in quanto il sostantivo all'ablativo *scurrilitate* è misurato nella forma dattilo + spondeo (*scurrĭlĭtate*, ¯ ˘ ˘ ¯ ¯), mentre la parola *scurrilitas* dovrebbe presentare la prima *i* lunga (*-ri-*), con la seconda breve (*-li-*), cosa che comporterebbe una sequenza prosodica di cretico (¯ ˘ ¯), incompatibile con i metri dattilici. Il lemma *scurrilitas* non presenta infatti occorrenze nella poesia latina classica e, per quel che mi risulta, lo Spagnoli, piegandolo nella prosodia all'esametro dattilico, è l'unico tra gli umanisti a utilizzarlo nei suoi versi. La stessa erronea scansione prosodica attestata in questo luogo dell'*Adolescentia* si ritrova in un pentametro delle *Sylvae*, in cui *scurrilitas* presenta la forma prosodica di coriambo: «*scurrilitas*, nugae, desidiosa quies» (*Sylv*. IV 9, 16). Forse lo Spagnoli ha istintivamente istituito un'analogia nella forma prosodica tra *scurrilitas* e parole come *sedŭlĭtas* o *simplĭcĭtas*, queste ultime effettivamente in forma di coriambo.

2. IL RICORSO AGLI ESAMETRI SPONDAICI

Per quanto riguarda i tetrasillabi in clausola, non mancano alcune occorrenze; tuttavia gli esempi davvero notevoli sono i casi in cui l'esametro si chiude con parola dispondaica (¯ ¯ ¯ ¯). Uno di questi si trova nell'egloga VIII, *Religio*: «Tum quoque sed tenui virgo prius *intervallo*» (*Ad*., VIII 214). Il tetrasillabo dispondaico *intervallo* in clausola configura un esametro spondaico, ovvero con lo spondeo al 5° piede. Di esametri spondaici abbonda Catullo nel carme 64; se ne contano 33 nelle tre opere di Virgilio; si riducono sempre più nei poeti successivi.[4] Nel Medioevo

[4] In generale almeno J. Soubiran, *Les hexamètres spondaïques à quadrisyllabe final*, in «Giornale italiano di filologia», a. XXI, vol. II, 1969, pp. 329-349; F. Cupaiuolo, voce *Esametro* in *Enciclopedia virgiliana*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani 1985, pp. 375-379.

praticamente spariscono. Anche per questa soluzione versificatoria piuttosto rara è rintracciabile un modello classico, e precisamente un esametro spondaico nel V dell'*Eneide*: «Proximus huic, longo sed proximus *intervallo*» (*Aen*., V 320).[5] Nell'*Adolescentia* si riscontrano peraltro altri due spondaici, entrambi nella V egloga, e piuttosto ravvicinati tra loro, in quanto collocati a soli 9 versi di distanza:

sed quid Roma putas mihi proderit? *O Sylvane* (*Ad*. V 120)
Inveniam qui me *derideat et subsannet* (*Ad*. V 129).

Nel primo caso la clausola è costituita dal monosillabo *O* di esclamazione, e dal trisillabo *Sylvane*, il vocativo di *Sylvanus*, il nome di uno dei due *collocutores* dell'egloga. Il modello del Mantovano è sempre un classico, vale a dire un esametro 'eccentrico' delle *Metamorfosi* di Ovidio: «Faunique Satyrique et monticolae *silvani*» (*Met*., I 193). Da notare che, oltre a essere spondaico, questo esametro ovidiano presenta l'allungamento della particella enclitica *–que* in corrispondenza della cesura tritemimera, ovvero *Fauniquē*. Naturalmente nel verso dello Spagnoli *Sylvanus* è un nome proprio, mentre nel modello antico era un nome comune, precisamente un aggettivo sostantivato. Interessante notare come anche Angelo Poliziano sia ricorso a un analogo esametro spondaico nella seconda delle sue *Silvae* (*Rusticus*), in un passaggio chiaramente ispirato allo stesso luogo ovidiano: «…et nymphae, et *Fauni*, et Capripedes *Satyrisci* / Panque rubens et fronte cupressifera *Silvanus*» (*Silv*. II 322-323).[6] Si nota come Poliziano abbia sfruttato tutti gli ingredienti dispensati da Ovidio, riproponendo i Fauni, i Satiri e i silvani. In questo caso lo Spagnoli ricordava e imitava probabilmente sia il classico Ovidio, sia il moderno Poliziano.[7]

Nel secondo esempio di spondaico l'arditezza metrica dello spondeo in 5ª sede si abbina alla scelta lessicale piuttosto singolare, vale a dire il verbo *subsannare*, pressoché ignoto ai classici e in poesia, ma nobilitato dall'ascendenza biblica. Nel libro dei *Proverbi* è possibile identificare la fonte dello Spagnoli: «ego quoque in interitu vestro *ridebo et subsannabo*» (*Prv*. 1 26). Il poeta ha chiaramente replicato la dittologia dei verbi al futuro semplice indicativo *ridebo* e *subsannabo* nella clausola finale dell'esametro, mediante i congiuntivi presenti *derideat et subsannet*. Si

[5] A. Piacentini, rec. a B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, cit., in «Neulateinisches Jahrbuch», XV, 2013, pp. 279-283, alle pp. 280-281.

[6] Si cita qui e in seguito dalla seguente edizione: A. Poliziano, *Silvae*, a cura di F. Bausi, Firenze, Olschki 1996, p. 76.

[7] A. Piacentini, rec. a B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, cit., p. 281.

deve notare che questi ultimi due esempi di spondaico presentano lo stesso schema nell'articolazione del 5° e 6° piede: un monosillabo, che costituisce l'arsi del 5° piede, seguito da trisillabo in forma di molosso, cioè costituito da tre sillabe lunghe (¯ ¯ ¯). Entrambi gli esametri peraltro sono caratterizzati dalla cesura seminovenaria e dalla presenza del dattilo in quarta sede.[8]

Nel nostro poeta carmelitano l'uso dello spondaico non si limita certo alle tre occorrenze nelle egloghe. Lo Spagnoli vi ricorre per esempio anche altrove, come nel secondo libro del *De calamitatibus temporum*: «Dorcades ignotos et *inaccessas convalles*» (*Calam*. II 361).[9] Come già si è visto, anche qui c'è una sorta di 'paracadute classico', perché il verso del Mantovano appare costruito su uno spondaico delle *Georgiche* virgiliane: «saxa per et scopulos et *depressas convallis*» (*Georg*., III 276). [10] Inoltre, anche in questo caso, spicca un parallelo in un verso delle *Silvae* di Poliziano, modellato sullo stesso materiale virgiliano: «gramina per tumulos perque *umbriferas convalles*» (*Silv*. II 199). In questi esametri la clausola presenta un trisillabo finale in forma di molosso, il sostantivo *convalles*; esso è preceduto da un polisillabo, che è l'attributo stesso al sostantivo, rispettivamente *depressas* in Virgilio, *inaccessas* nello Spagnoli, *umbriferas* nel Poliziano.

Un altro esametro spondaico si è riscontrato nel *Panegyricus in Brixiam civitatem Galliae*, in un verso che presenta in clausola il tetrasillabo dispondaico *Hippocrenes*: «…qua liquor erumpit Phorcynidos *Hippocrenes*».[11] È un luogo in cui il Mantovano sta magnificando una gloria letteraria bresciana, quello che fu uno dei massimi grammatici nella città lombarda di fine Quattrocento, Giovanni Taverio da Rovato. Secondo l'encomio tutto letterario dello Spagnoli questo uomo di lettere s'abbeverò dalla linfa dell'Ippocrene, il mitico fonte sgorgato dallo zoccolo di Pegaso, figlio di Medusa, la figlia di Forco, per cui il patronimico Forci-

---

[8] *Ibid*.

[9] Baptistae Mantuani *Libri tres de calamitatibus temporum*, ed. G. Wessels, Romae, Tip. Pontificia in Instituto Pii IX 1916, p. 62.

[10] La forma arcaica *convallis* per *convalles* è accolta nelle edizioni critiche moderne: cfr. P. Vergili Maronis *Bucolica* et *Georgica* in usum scholarum, recognovit O. Ribbeck, Lipsiae, Teubner 1894, p. 153; P. Vergili Maronis *Opera*, ed. by R.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 73; P. Vergili Maronis *Opera*, post R. Sabbadini et A. Castiglioni recensuit M. Geymonat, Torino, Paravia 1973, p. 127.

[11] Il testo del *Panegyricus* si può leggere nella ristampa anastatica di una Cinquecentina conservata presso la biblioteca Queriniana di Brescia, preceduta dalla traduzione italiana con note di commento di Enrico Bisanti: Giovan Battista Spagnoli detto il Mantovano, *Carme in lode di Brescia*, traduzione e note a cura di E. Bisanti, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana 2010, p. 75.

nide. La medesima soluzione dello spondaico con *Hippocrenes* a costituire la clausola esametrica ricorre anche in un verso di una delle *Sylvae* dello stesso Mantovano: «…arbore per sylvas *Aganippidos Hippocrenes*» (*Sylv*. III 1, 26). È chiarissimo anche in questo caso il modello antico, rappresentato da un esametro dei *Fasti* di Ovidio: «Dicite, quae fontes *Aganippidos Hippocrenes*» (*Fast*., V 7). Nell'esametro delle *Sylvae* del Mantovano la ripresa è pressoché *ad verbum*, perché Spagnoli preleva per intero il secondo emistichio dell'esametro ovidiano. Si noti peraltro che nell'esametro dei *Fasti* l'aggettivo si presenta secondo declinazione greca *Aganippidos*; analogamente Battista Mantovano ha utilizzato nel carme in lode di Brescia la voce grecizzante *Phorcynidos*. Segnalo rapidamente un paio di passi in cui emerge il gusto per l'aggettivo alla greca da parte di Battista Mantovano, in questo caso riferito ai laghi bresciani, quello d'Iseo, il Sebino, e quello di Garda, Benaco. In due esametri del *Panegyricus* ci si imbatte in lemmi assai singolari quali *Sebinidas* e *Benacida*:

maior ab occasu voluit *Sebinidas* undas / Ollius…[12]
sed me rursus aquam vocat ad *Benacida* tempus…[13]

L'aggettivo *Sebinidas*, accusativo plurale, è attributo di *undas*: presenta la desinenza alla greca in *-ăs* e deriva dall'aggettivo **Sebinis -idis*;[14] alla greca è parimenti l'attributo *Benacida* riferito ad *aquam* con la desinenza in *–ă* dell'accusativo singolare. Sia *Sebinidas* che *Benacidas* sono tetrasillabi in forma di ionico a maiore e si trovano collocati nella medesima posizione metrica, a costituire l'arsi del 4° e interamente il 5° piede dattilico, ed entrambi precedono un bisillabo, che costituisce l'ultimo piede dell'esametro.

In generale quindi si può notare una tendenza del Mantovano a elaborare neologismi del sapore grecizzante. Si è infatti constatato in più occasioni come la declinazione greca di alcuni nomi serva a togliere d'impaccio il nostro generoso poeta; lo si riscontra in uno dei versi conclusivi del carme in lode di Brescia, in cui occorre la desinenza greca dell'accusativo all'inizio dell'esametro: «...quo nec preclarior inter / *rhetoras Ausonios*».[15] L'accusativo plurale della parola latina *rethor*, cioè *rhetores*,

[12] Ivi, p. 60.

[13] Ivi, p. 61.

[14] Analogo parimenti il grecismo *Cephisidas* in un altro esametro del *Panegyricus*: «Hesiodique lares et per *Cephisidăs* undas»; oppure in un esametro dell'*Alfonsus*: «Nos eius comitamur iter. *Phaetontidas* undas / Iamdudum insequimur» (*Alf*. I 845-846).

[15] B. Spagnoli, *Carme*, cit., p. 77.

sarebbe stato impossibile nell'esametro perché presenterebbe la sequenza di un cretico per la desinenza *–es*; invece l'accusativo *rhetoras*, con la desinenza in *-as*, oltre ad essere un dattilo, dà quel sapore di Ellade, che il Mantovano sembra fortemente amare.

Altri esametri spondaici interessanti sono i due che si registrano nel I libro dell'*Alfonsus*, entrambi realizzati con il sostantivo *Apoenini*:

circumfusa iugis frondentibus *Apoenini* (*Alfonsus*, I 168);
…balnea, saxosi clarum decus *Apoenini* (*Alfonsus*, I 780).[16]

C'è anche in questo caso un precedente classico, in quanto sono parecchi gli esametri antichi con il medesimo tetrasillabo dispondaico *Appenninus* in clausola. Si segnala su tutti un esametro di Ovidio nelle *Metamorfosi*: «…aëriaeque Alpes et nubifer *Appenninus*» (*Met*., II 226). Altrettanto noto è un verso della *Farsaglia* di Lucano: «umbrosis mediam qua collibus *Appenninus*» (*Phars*., II 396). Se ne hanno esempi fin nel Trecento con Francesco Petrarca, che 'classicamente' non ha esitato in un paio di occasioni a proporre la *raritas* dello spondaico, collocando il nome proprio tetrasillabo *Apenninus* in clausola di esametro:

amnibus ac toto disiungimur *Apennino* (*Epyst*., I 1 24);
ripa Padi levumque patris latus *Apennini* (*Epyst*., II 16 16).[17]

Oltre un secolo dopo, in pieno Quattrocento, Giovanni Gioviano Pontano, forse il massimo poeta latino del Quattrocento, esibisce un virtuosismo nella tecnica versificatoria ancora maggiore elaborando l'esametro seguente: «Gargano in magno, in nimbifero *Apennino*» (*Urania*, I 990).[18] Si tratta di un verso davvero eccezionale, caratterizzato oltre che dallo spondeo in 5ª sede, da uno iato tra *magno* e *in*, in corrispondenza della cesura pentemimera maschile. Lo iato è soluzione assai ardita, della quale si tratterà a breve a proposito di alcuni esametri dello Spagnoli.

Sempre relativamente all'impiego dell'esametro spondaico, segna-

---

[16] Le citazioni dal I libro dell'*Alfonsus* sono tratte dalla seguente edizione: B. Spagnoli, *Alfonsus*, studio sul poema con edizione critica, traduzione e commento del primo libro a cura di D. Marrone, con una presentazione di G. Bottari e A. Cavarzere, Verona, Fiorini 2013.

[17] I versi di Petrarca sono tratti dall'edizione F. Petrarca, *Epistulae metricae*. *Briefe in Versen*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von O. Schönberger und E. Schönberger, Würzburg, Königshausen & Neumann 2004, pp. 30 e 210.

[18] Si cita da I. Ioviani Pontani, *Carmina*, I, testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli autografi, introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite, a cura di B. Soldati, Firenze, Barbera 1902, p. 31.

lo altri esempi recuperati da una ricognizione nell'ancora inedito libro II dell'*Alfonsus*:

> Et rude responsis hominum genus *irretitum*.
> vibrat et Alcides Lapithas domat *et Centauros*

Gli antecedenti antichi sono rispettivamente, per il tetrasillabo dispondaico *inretitum*, un esametro di Lucilio, trasmesso nel *De compendiosa doctrina* di Nonio Marcello: «sic laqueis, manicis, pedicis, mens *inretita est*» (Non. 350, 23).[19] Per il trisillabo in forma di molosso *Centauros* il modello è rappresentato da un esametro spondaico delle *Metamorfosi* ovidiane: «Haec inter Lapithas et semihomines *Centauros*» (*Met*., XII 536).

In generale si può affermare che l'impiego occasionale dello spondaico, aspetto caratterizzante l'*usus scribendi* poetico del Mantovano, si rivela perfettamente in linea con la vocazione virtuosistica dei poeti latini a lui contemporanei, che non esitavano a far bella mostra di soluzioni tecniche difficili, peregrine e persino un poco stravaganti quali l'esametro spondaico, purché si riconoscesse la "matrice" classica: timidissimi erano invece stati i grandi poeti del Trecento e del primo Quattrocento. Il Mantovano, per quanto meno audace dei contemporanei Poliziano o Pontano, si rivela così un poeta *à la page*, al passo coi tempi, classicista e virtuoso al punto giusto.

3. MINIME QUESTIONI DI SCELTE GRAFICHE IN TESTI POETICI UMANISTICI

Gli esametri dello Spagnoli con *Apoeninus* offrono lo spunto per considerazioni sulla *facies* ortografica: sebbene apparentemente abnorme, la grafia pseudo-etimologica e dittongata *Apoeninus* si spiega come una derivazione da *Poenus*, ovvero dal punico Annibale. Un problema ecdotico nell'edizione di esametri di Battista Mantovano è la mancanza di autografi utili a determinare le sue abitudini grafiche: per questo motivo è necessario cercare di verificare se la grafia fornita dalle stampe sia compatibile con gli usi ortografici dell'epoca. Nello specifico la grafia dittongata è perfettamente in linea con l'uso tardoquattrocentesco, come si nota scorrendo le voci *Alpes* e *Apoeninus* in Giovanni Tortelli:

---

[19] Nonii Marcelli *De compendiosa doctrina*, ed. W.M. Lindsay, II, Hildsheim, G. Olms 1964, p. 555. Già segnalata precedentemente in A. Piacentini, rec. a B. Spagnoli, *Alfonsus*, cit., in «Studi e problemi di critica testuale», XCII, 2016, pp. 247-250, alle pp. 248-249.

…sed cum illas [*scil*. Alpes] pervias igne et aceto *Hannibal poenus* effecerit, ab illo teste Servio [*ad Aen*., X 13] non solum eius loci mons *Apoeninus* dictus est, sed omnis eius montis tractus qui per totam discurrit Italiam et usque in Siciliam protensus est *Apoeninus* est cognominatus, quasi *Alpes Poeni*; *Apoeninus* cum *oe* diphthongo et in latino scribitur: mons est qui ab Alpibus proficiscens universam Italiam usque in Siciliam dividit. Dictus *ab Hannibale poeno*, ut supra vidimus in dictione "Alpes".[20]

Per questo motivo *Apoeninus* dovrà essere conservata a testo, senza ricorrere a normalizzazione. Analoghe considerazioni in merito alla derivazione del nome *Apoeninus* sono riportate anche nel *Cornu copiae* di Niccolò Perotti relative alla voce *albus*:

Sunt enim Alpes montes altissimi, qui Italiam a Gallia et Germania dirimunt, quas pervias primus *Annibal* fecit, cum antea tutam redderet Italiam. Unde omnis ille mons perpetuo iugo tendens ad siculum fretum a *Poenis* (ut quidam putant) dictus est *Apoeninus*.[21]

Da notare come Battista Mantovano abbia presente l'etimologia di *Alpes*, in quanto la sfrutta in un passo dell'*Alfonsus*: «Hic *albae* dictae a nivium candoribus *Alpes* / in coelum capita alta levant» (*Alf*. I 817-818).

Tra le altre grafie pseudo-etimologiche rinvenibili nelle edizioni a stampa delle opere del Mantovano si segnala *syncera*, con la *y*: «vivifico penetrans, *syncera* ac limpida primum» (*Alf*. I 662); «At nos *syncerae* tibi virginitatis honoris» (*Parth*. II 1, 242) *etc*. Anche questa forma grafica, apparentemente bizzarra, sembra essere genuina, o almeno risulta compatibile con l'uso grafico coevo. Significativo infatti quanto scriveva Lorenzo Valla nelle *Elegantie*:

Syncerum (Donatus inquit) quasi *sine cera* mel simplex et purum et sine succo. *Syncerum* a σύμ componitur, non a *sine*, quae nunquam compositionem admittit, quod ipsa enim scriptio declarat, quae *y* habet, non *i*. Est enim ex duobus

---

[20] Si cita dalla *editio princeps* veneziana: I. Tortellii Arretini *Commentariorum grammaticorum de orthographia dictionum e Graecis tractarum*, Venetiis, Nicolaus Jenson, 1471, s.v. *Alpes*, *Apoeninus*. Il testo della *princeps* è stato collazionato per le sezioni interessate con quello del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1478 (rispettivamente ai ff. 61r, 72r e 199r), sulla cui autorevolezza, determinata anzitutto dal fatto di serbare traccia della revisione operata dall'autore, cfr. G. Donati, *L''Orthographia' di Giovanni Tortelli*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici 2006, pp. xix e 253 sgg. Per la particolare attenzione del Tortelli alla resa di peculiari forme grafiche, cfr. inoltre ivi, in particolare alle pp. 20-35.

[21] N. Perotti *Cornu copiae seu linguae latinae commentarii*, ediderunt J.-L. Charlet, M. Furno *et alii*, VII, praefatus est S. Prete, Sassoferrato, Istituto internazionale di studi piceni 1998, p. 152.

graecis compositum, ex σύμ et cera, quae ab illis dicitur κηρός, vel a σύμκηρός convertimus. Quo magis venusta atque apta huius autoris etymologia est, indicatur etymologiam plerunque fallacem esse […].[22]

Analogo quanto si legge nella voce delle *Cornu copiae* di Perotti:

Item *syncerum*, quod proprie significat integrum, tractum ab eo quod qui dividere fructum communem alveorum cum socio volunt, simul cum cera mel partiuntur […] *Syncerum* itaque dictum quasi *simul cum cera*.[23]

L'etimologia greca è anche alla base della grafia *sylva*, normale nelle stampe di Battista Mantovano e, in generale, per gli Umanisti del secondo Quattrocento e primo Cinquecento. È la grafia suggerita, per esempio, da Perotti:

Sylva proprie dicitur quae caedua est, hoc est quae habetur in eum usum ut ex ea materia caedatur. Quod si succisa sit, nihilominus *sylva* dicitur quoniam rursus ex stirpibus aut radicibus renascitur. *Sylva* a graeco dicitur ὕλη, quod significat materiam. Quapropter materia denotat omne lignum, cum *tigna* dicantur dumtaxat ea materia, quae aedificiis apta est. […] Hinc etiam *sylvam* vocant subitum illud scribendi genus, quod quadam festinandi voluptate defluit, est que velut prima materia, quales sunt Papinii *Sylve*, de quibus ipse scribit: An hos libellos qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt, cum singuli de sinu meo prodissent, congregatos ipse dimitterem. […] Quapropter non immerito materiae appellatione ligna comprehenduntur, sive quod ex his diversa aedificia fiant […] An hoc fit materiale, quod materie est, et materialiter adverbium. Materialiter enim summi aliquid dicitur, cum non forma rei, sed materia significatur. A sylva sylvestrem et sylvaticum dicimus incultum moribus, atque asperum; et Sylvanum, sylvarum deum quem Graeci *Pana* vocant; et sylveculam ac sylvulam, parvam sylvam; et sylvicolam, sylvarum habitatorem; et sylvium, quod in sylva ortus fuerit.[24]

Per quanto riguarda la grafia oscillante *sylva*/*silva* molto interessante è la posizione di Poliziano: in tutte le stampe della *Manto*, del *Rusticus* e dell'*Ambra* successive alle *editiones principes* la forma *silva* ha sostituito sistematicamente *sylva*; *silva* è stata la grafia adottata fin dalla

[22] Traggo il testo da L. Valla, *Opera omnia*, I, Basileae, 1540, rist. anast. con premessa di E. Garin, Torino, Bottega d'Erasmo, 1962, p. 217.

[23] N. Perotti, *op. cit.*, III, 1993, pp. 112 e 114; cfr. inoltre A. Piacentini, rec. a B. Spagnoli, *Alfonsus*, cit., p. 250.

[24] N. Perotti, *op. cit.*, V, pp. 230-231.

prima stampa dei *Nutricia* e parebbe che l'autore abbia operato la scelta grafica a partire dagli anni '90 del Quattrocento. Nei *Miscellanea* l'uso appare oscillante, ma rispondente a un criterio preciso, per cui Poliziano scrive *silva* o *silvula* quando si riferisce al genere della 'selva', mentre usa *Sylvae*, sistematicamente al plurale, quando indica il titolo dell'opera di Stazio.[25]

Tra le altre grafie riscontrabili nelle stampe delle opere del Mantovano appare utile una considerazione sull'uso di *h*, per esempio nella parola *ahenus*, come per il verso «…et ad pectus clausum velamen *aheno*» (*Ad*. II 98). L'aggettivo *aenus* ('bronzeo') nella poesia latina classica è misurato trisillabo e nelle edizioni moderne viene utilizzata la dieresi *aënus*. Al tempo dello Spagnoli era comune la grafia con la *littera aspirationis*, cioè la *h*, ossia quella suggerita sia da Tortelli, che da Perotti:

> *Ahenum* aspirandum esse ante *e* post *a* litteram putavit Gellius libro secundo *Noctium Atticarum* [Gell., II 3, 4-5] ex fidi multi nominis Romae grammatici auctoritate, qui ei librum *Aeneidos* secundum mirandae vetustatis ostendit emptum viginti aureis quem ipsius Virgilii fuisse credebat, in quo duo isti versus cum ita scripti forent: "Vestibulum ante ipsum primoque in limine Pyrrhus / exultat telis et luce coruscus ahena" [Verg., *Aen*., II 469-470]: additam inquit supra vidimus *h* litteram et *ahena* factum. Sic in illo quoque Virgilii versu in optimis inquit libris scriptum invenimus: "Aut folii undam tepidi despumat aheni" [Verg., *Georg*., I 296], cuius ut parum supra ait, nulla ratio visa est; nisi ut firmitas et vigor vocis, quasi quibusdam nervis additis intenderetur.[26]

> Item *aereus*, et *aeneus* eiusdem significationis, id est ex aere. Item *aënus*, quod modo adiectivum est et significat quod *aereus*. Vergilius: "Et luce coruscus aëna" [Verg., *Aen*., II 470]. Modo substantivum est, et significat vas, in quo calefieri aqua consuevit, quod vulgo caldarum vocant. Idem: "ut foliis undam tepidi dispumat aëni" [Verg., *Georg*., I 296]. Quidam inter *a* et *e* aspirationem interponunt, aiuntque visum fuisse librum *Aeneidos* antiquissimum, quem ipsius Vergilii fuisse constabat, in quo illud: "Et luce coruscus aëna", quod sine aspiratione scriptum fuerat, et aspiratio addita. Item *aenulum* parvum vas ex aere factum, diminutivum ab aëno.[27]

In questo caso quindi deve essere conservata la grafia *ahenus* delle

---

[25] Cfr. Bausi, in Poliziano, *Silvae*, cit., p. xxxviii.

[26] I. Tortellii *De orthographia*, cit., *s.v. ahenum* (inclusa nella specifica sezione *De aspiratis in medio dictionis*).

[27] N. Perotti *op. cit*., I, p. 166.

stampe che, alla luce dei lessicografi più letti, era comune e approvata al tempo. È preferibile quindi, per un autore come il Mantovano, che l'editore adotti una linea piuttosto conservativa rispetto alla grafia delle edizioni a stampa, almeno quelle cronologicamente più vicine all'autore o uscite vivente l'autore medesimo, come ad esempio gli *Opera omnia* bolognesi del 1502.

4. ALCUNE CURIOSITÀ TECNICHE: LO IATO E PARTICOLARI SOLUZIONI PROSODICHE

Altri aspetti della versificazione del Mantovano interessanti sono l'impiego dello iato, che prima si è visto in un esametro del dottissimo Pontano. Considerato un'eccezione già presso i classici, lo iato è stato pressoché bandito nel Medioevo: le *poetriae* del XII secolo lo censuravano senza appello; un autore come Goffredo di Vinsauf ammoniva che *perhorret hyatus* (*Poetria nova*, 1924).[28] Insomma: secondo i canoni della buona versificazione doveva essere evitato categoricamente. Nei versi del Mantovano se ne riscontrano alcune occorrenze, escludendo quelle forme ormai canoniche e cristallizzate come *O utinam*: anche in questo caso, a ben vedere, c'è spesso un classico che fa da 'paracadute' al nostro poeta. Esemplare risulta un esametro della VI egloga, *Cornix*: «insanire solent tanto amplius. *O ubi* sancti…» (*Ad.*, VI 210). Il Mantovano ha chiaramente elaborato l'esametro su un verso virgiliano che presenta lo iato nella medesima sede metrica, il 5° piede: «flumina amem silvasque inglorius. *O ubi* campi…» (*Georg.*, II 486). A sua volta Virgilio è stato imitato da Stazio nella *Tebaide*: «exulis; huic olim generis pudor. *O ubi* prima…» (*Theb.*, III 698). Il verso dello Spagnoli ricalca perfettamente la struttura metrica dei due esametri classici con la dieresi tra 4° e 5° piede, la cosiddetta "dieresi bucolica"; sia nel poeta carmelitano, che negli esametri di Virgilio e Stazio il 4° piede è un dattilo e la dieresi bucolica è messa in ulteriore evidenza dalla forte pausa sintattica costituita dal punto fermo prima dell'interiezione *O*.

Parimenti di matrice virgiliana è lo iato *O iterum* che si ritrova nella III egloga dello Spagnoli intitolata *Amynthas*: «*O* - *iterum* dixi - mens inconsulta veneno» (*Ad.*, III 52). Il modello è un verso dell'*Appendix* virgiliana: «*O iterum* nostrae Minos inimice senectae» (*Ciris*, 287). Verosimile altresì l'influsso di un esametro della prima egloga del *Bucolicum carmen* di Petrarca, *Parthenias*, testo che risulta estremamente fecondo per la composizione dell'*Adolescentia* del Mantovano: «*O, iterum* breve si

[28] E. Faral, *Les arts poétique de XII^e^ et du XIII^e^ siècle*, Paris, Champion 1924, p. 256.

mecum traducere tempus / contingat…» (*Buc. carm.*, I 53-54).[29]

Un altro iato, sempre in presenza della *O* esclamativa, si riscontra nell'*inceptus* di un verso caratterizzato dall'anadiplosi, nella IV egloga: «*O aries*, aries, qui tortis cornibus atrum» (*Ad.*, IV 89). In questo caso non si riesce a recuperare un sicuro modello classico. È tuttavia possibile ipotizzare una fonte meno nobile, vale a dire che il Mantovano abbia forse conosciuto l'*Architrenius*, un poema mediolatino di Giovanni di Altavilla, dove si trova un analogo attacco di verso: «*O abies*, quae nunc peregrino ad sidera ramo» (*Architrenius*, V 230).[30] La parola *abies*, proprio come *aries* e *paries*, presenta un aspetto prosodico caratteristico, in quanto al genitivo o all'ablativo singolare costituisce un proceleusmatico, il piede di quattro sillabe brevi (˘ ˘ ˘ ˘). Esso può costituire nella poesia dattilica una soluzione del dattilo. L'*Architrenius*, opera godibilissima, ebbe fortuna e divulgazione non disprezzabili, anche prima dell'edizione a stampa di Badio Ascensio del 1517, anche se probabilmente maggiore nelle terre d'oltralpe rispetto all'Italia, almeno alla luce dei manoscritti finora sopravvissuti.[31] Sembra invece, apparentemente, tutta farina del sacco dello Spagnoli l'efficace iato nell'attacco di un esametro della I egloga, *Faustus*: «*O invisa* meis vox auribus!» (*Ad.*, I 93). L'antecedente classico è probabilmente costituito da un verso degli *Amores* di Ovidio, in cui la *O* esclamativa è seguita dalla preposizione *in* e costituisce l'attacco di un pentametro: «*O in* corde meo desidiose puer» (*Am.*, II 9, 2). La stessa soluzione si ritrova in un pentametro di Pontano dell'elegia *De se ac de Stella*: «*O in* delicias pectora nata meas» (*Eridanus*, I 22, 28).[32]

Un altro fenomeno utile a tastare il polso della versificazione del Mantovano riguarda l'appena accennata sostituzione del dattilo col piede proceleusmatico, il piede con 4 sillabe brevi: si può risolutamente affermare che lo Spagnoli vi ricorre sempre secondo moduli virgiliani. È il caso di un verso dell'VIII egloga dell'*Adolescentia*, in cui parla del monastero benedettino di Camaldoli eretto tra gli abeti: «*ăbĭĕtĭbus* turrita caput Camaldula sanctum» (*Ad.*, VIII 56). Il primo piede dell'esametro è costituito da quattro sillabe brevi; la prima sillaba lunga è la desinenza *–bus* dell'ablativo, che costituisce l'arsi del 2° piede. Il Mantovano vis-

---

[29] Si cita il passo da *Il 'Bucolicum carmen' di F. Petrarca. Edizione diplomatica dell'autografo Vat. Lat. 3358*, a cura di D. De Venuto, Pisa, ETS 1990, pp. 74-75.

[30] I. DE HAUVILLA, *Architrenius*, hrsg. von P.G. Schmidt, München, Fink 1974, p. 204.

[31] Si veda la *recensio* del poema illustrata da Paul Gerhard Schmidt in I. DE HAUVILLA, *Architrenius*, cit., pp. 93-111 (alle pp. 110-111 per l'edizione dell'Ascensio).

[32] PONTANI *Carmina*, II, cit., p. 358; I. IOVIANI PONTANI *Carmina. Ecloghe, elegie, liriche*, a cura di Johannes Oeschger, Bari, Laterza, 1948, p. 400.

suto nel Rinascimento ha costruito il verso sul modello del Mantovano vissuto sotto il buon Augusto, che nell'*Eneide* ha elaborato il seguente esametro: «*ăbĭĕtĭbus* iuvenes patriis et montibus aequos» (*Aen*., IX 674). Anche in questo caso è da segnalare che la stessa soluzione è stata adottata da Poliziano, nell'*Ilias* (V 649): «*ăbĭĕtĭbus* similes. Quos dura in fata cadentes». Analogamente nelle *Silvae* di Poliziano non mancano esempi di proceleusmatico: «…centipedes scolopendrae / *părĭĕtĭbus* reptant; aures pigra motat asella» (*Silv*. II 523-524). Questo esametro è modellato su esametri di Virgilio: «*părĭĕtĭbus* premunt artis, et quattuor addunt» (*Georg*. IV 297); «*părĭĕtĭbus* textum caecis iter ancipitemque» (*Aen*. V 589). Non mancano nei versi del Mantovano altri esempi di soluzione del dattilo col proceleusmatico, sempre su schemi virgiliani; segnalo nei versi su Dionigi l'Areopagita (II 290): «*ărĭĕte ĕt* instratis quae immiserit Amphiaraus». L'esametro è costruito su modello virgiliano, come si può vedere dai seguenti esempi: «*ărĭĕtăt* in portas et duros obice postis» (*Aen*., XI 890); «…labat *ărĭĕtĕ* crebro» (*Aen*., II 492). Un'altra occorrenza del piede proceleusmatico è con la parola *genua*, lemma dalla forma prosodica di tribraco. Si può osservare un esempio nella *Parthenice sexta sive Diva Apollonia*: «*gĕnŭă lăbant*? Aevo forsan cecidere lacerti?» (*Parth*. VI 208). Anche in questo caso il modello imitato è rappresentato da esametri di Virgilio: «*gĕnŭă lăbant*, vastos quatit aeger anhelitus artus» (*Aen*., V 432); oppure «*gĕnŭă lăbant*, gelidus concrevit frigore sanguis» (*Aen*., XII 905).

Anche questi esempi confermano come il ricorso a soluzioni un poco eccentriche, o perlomeno anomale, siano comunque legittimate dall'imitazione di modelli antichi. Il Mantovano è quindi ardimentoso in qualche soluzione versificatoria, ma ha sempre una nobile tradizione a coprirgli le spalle.

5. UN CLASSICISMO TORMENTATO: ESEMPI DI OLTRANZA RETORICA ED ESPRESSIVA

Dove invece osa assai, lo Spagnoli, è nella retorica, soprattutto in alcuni frangenti dell'*Adolescentia*. Si è già visto fugacemente come il nostro autore non disdegni gli artifizi della retorica, come nel sopracitato verso «saxa *minus*, romphea *minus*, *minus* hasta, *minus* mors». Un esametro di tal fatta non l'avrebbe mai scritto un Virgilio o un Ovidio, oppure un altro poeta classico, aureo o argenteo che sia. Qualcosa di simile lo si potrebbe trovare invece in un poeta mediolatino come Arnolfo di Orléans, o Matteo di Vendôme, o un Alano di Lille.

Scorrendo gli esametri delle egloghe si trovano non di rado giochi

paronomastici, come per esempio nello scambio di battute tra *Alphus* e *Iannus*, i due *collocutores* dell'egloga IV:

> *Alp*. Ianne, *soles* narrare *sales*, lepidissime et ore
> suaviloquo; dic ergo cur tuus langueat hircus.
> *Ian*. Res non *ficta* - Deus testis – sed *facta* recenter (*Ad*., IV 8-10).

Il Mantovano ha sviluppato la paronomasia tra *soles* e *sales*, nonché tra *ficta* e *facta*. E allo stesso modo nell'*Adolescentia*, soprattutto nell'egloga IV, pullulano i versi caratterizzati dall'*accumulatio*:

> ...proluvie foeda thalamos, coenacula, mensas,
> compita, templa, vias, agros, mare, flumina, montes,
> incestare solent ... (*Ad*., IV 237-239).

Sono versi di taglio chiaramente virtuosistico, ma dall'aspetto invero poco 'umanistico'. E così in un esametro si ritrova l'elenco delle Ninfe, da Testilide a Licoride, passando per Fillide, Galatea e Neera: «Thestylis et Phyllis, Galathea, Neaera, Liquoris» (*Ad*., IV 176). E, allo stesso modo, in un altro esametro, si ritrova un elenco di cinque cenobi, partendo dal Carmelo, proseguendo con il Gargano, il monte Athos, Loreto e la Verna: «Carmelus, Garganus, Athos, Laureta, Laverna» (*Ad*. VIII 53).

Nell'egloga V, *De consuetudine divitum contra poetas*, il lettore s'imbatte nel seguente passo con una serie di ben sette sostantivi, allorché il collocutore *Candidus* elenca le diverse figure dei cortigiani:

> Est et apud reges rudis, invida, rustica turba:
> mimus, adulator, laeno, assentator, adulter
> histrio, scurra, quibus virtus odiosa… (*Ad*., V 166-168).

Credo che il Mantovano abbia preso spunto dall'*incipit* celebre di una satira di Orazio: «Ambubaiarum collegia, pharmacopolae / mendici, mimae, balatrones, hoc genus omne…» (*Sat*. I 2, 1-2). Allo stesso modo, poco dopo, il Mantovano si lancia in una copiosa serie allitterante di aggettivi: «…sua carmina iactant / insulsi, illepidi, indociles, improvidi, inepti» (*Ad*. V 177-178). Bersaglio polemico di questi giudizi *tranchant* del Mantovano sono i poeti cortigiani del suo tempo. Un esametro di questo tipo non appare per nulla 'classico'; tuttavia, in questo caso specifico, non potremmo nemmeno attribuirlo ad autori medievali, generosi nell'uso di figure retoriche, come un Alano di Lille o a un Matteo di Vendôme, visto che nel XII secolo i versificatori evitavano risolutamente l'elisione, mentre in questo esametro del Mantovano ce ne sono ben tre: *insulsi^illepidi*,

illepidi^indociles, *improvidi^inepti*. La stessa oltranza retorica si ritrova in questo passo della I egloga basato su una figura di ripetizione come il poliptoto: «…*odiosus* et arcus, / funda *odiosa*, canes *odiosi*, *odiosa* volucrum / praeda…» (*Ad*. I 19-21). Oppure in questo segmento costruito per membri paralleli (*Se…onerant*) in cui si affollano figure di suono, di ripetizione e di significato, vale a dire l'anafora, l'omoteleuto e la figura etimologica: «*Se exonerant* fluviosque *onerant*, sic flumina rursum / *se exonerant* pelagusque *onerant*» (*Ad*. II 14-15).[33]

Quello che tuttavia è forse il passo con la massima ostentazione retorica si trova nell'egloga IV, quella contro le donne:

Flet, ridet, sapit, insanit, formidat et audet,
vult, non vult, secumque sibi contraria pugnat,
mobilis, inconstans, vaga, garrula, vana, bilinguis,
imperiosa, minax, indignabunda, cruenta,
improba, avara, rapax, querula, invida, credula, mendax,
impatiens, onerosa, bibax, temeraria, mordax,
ambitiosa, levis, maga, lena, superstitiosa,
desidiosa, vorax, ganeae studiosa, palatum
docta, salax, petulans et dedita molliciei,
dedita blanditiis, curandae dedita formae.
Irae odiique tenax in idonea tempora differt
ulciscendi animos, infida, ingrata, maligna,
impetuosa, audax, fera, litigiosa, rebellis (*Ad*. IV 122-134).[34]

Il v. 122, l'esametro che apre la serie, è forse il più impressionante, con una sequenza martellante di addirittura sei verbi all'indicativo presente, strutturati a coppie antitetiche, le prime due per asindeto, l'ultima per polisindeto: *flet* / *ridet*; *sapit* / *insanit*; *formidat* / *audet*. A partire dal v. 124 lo Spagnoli si lancia in uno stillicidio di epiteti in spregio della donna: se ne contano addirittura 45 in una decina di versi. È persino ozioso indicare la serie di soluzioni retoriche adottate, in particolare quelle di suono: mi limito a segnalare l'omeoteleuto *ambitiosa*, *superstitiosa*, *desidiosa*, *studiosa* ai vv. 128-129, ripreso poi al v. 134 con *impetuosa* e *litigiosa*. Il gusto per le assonanze fa spuntare, probabilmente in maniera inconscia, un esametro leonino, il v. 126: «improba, avara, *rapax*, querula, invida, credula, *mendax*».[35] È l'esametro in cui la chiusa del 1° emistichio (*rapax*)

[33] Si noti la doppia sinalefe proprio nell'attacco degli esametri *se^exonerant*.

[34] I corsivi mettono in evidenza le riprese da alcuni passi del *Corbaccio* segnalati poco oltre.

[35] Un altro esempio di leonino si trova nell'egloga IV, in un esametro caratterizzato anche dal

è in rima con quello del 2° (*mendax*). L'esametro successivo ripropone la medesima assonanza, ovvero l'ulteriore omeoteleuto: «impatiens, onerosa, *bibax*, temeraria, *mordax*». Questo esametro è caratterizzato dalla cesura pentemimera femminile, accompagnata regolarmente dalla semiternaria e dalla semisettenaria: come per il verso precedente, il Mantovano ha ricercato la rima tra le chiuse dei diversi *cola* dell'esametro (*bibax*… *mordax*). E il gioco delle assonanze prosegue oltre con *vorax* (v. 129), *salax* (v. 130), *tenax* (v. 132) e *audax* (v. 134).

In questa egloga, mordace quanto una satira, Battista Mantovano trae spunto dal filone copioso della letteratura misogina, che nel mondo latino classico ha il suo testo esemplare nella *Satira* VI di Giovenale. Sembra tuttavia che il nostro poeta abbia tenuto in qualche considerazione anche il fronte volgare, nello specifico Boccaccio, come pare di rilevare alla luce di alcune spie lessicali presenti nel *Corbaccio*:

> *Mobili tutte e senza alcuna stabilità sono*: in una ora *vogliono e svogliono* una medesima cosa ben mille volte, salvo se di quelle, che a lussuria appartengono, non fossono; per ciò che quelle sempre le vogliono […] Ora io non t'ho detto quanto questa perversa moltitudine sia gulosa, ritrosa e *ambiziosa*, invidiosa, accidiosa, iracunda e delira; né quanto ella nel farsi servire sia *imperiosa*, noiosa, vezosa, stomacosa e importuna; e altre cose assai le quali, molto più e più spiacevoli che le narrate, se ne potrebbono contare; né intendo al presente dirleti, ché troppo sarebbe lunga la istoria.[36]

Credo che il Mantovano abbia preso qualche spunto dal *Corbaccio*, opera dalla notevole fortuna, in concorso con altri lavori del filone *contra mulieres*.

Un altro passo retoricamente molto elaborato è nell'VIII egloga, a partire dal v. 130, un brano tutto costruito sulla figura dell'anafora:

130 ...a Boreae flatu pingues defende mariscas,
a gruis ore fabas et ab ansere farra palustri,
a serpente boves, a vulpe et fure cohortem,
a bruco erucas, a brumma et grandine vites,
a vi et fraude lupi pecus, a rubigine fruges,
135 a rabie catulos, a flamma et fulmine villas,
a murum insidiis petasonem, a milite pernas,

---

poliptoto (*nauta*/*nautis*) e dal chiasmo: «nauta scit *incautis* monstrare pericula *nautis*» (*Ad*., IV 189).

[36] G. Boccaccio, *Corbaccio*, a cura di G. Padoan, in Id., *Tutte le opere*, V/2, dir. V. Branca, Milano, Mondadori 1994, pp. 470 e 474.

a campe et pigris...pigris" (heu caetera nescit
mens oblita sequi. Numerus me in verba reduxit
saepius; ad numerum rediens oblivia forsan
mente abigam. Retro gradior numerumque recurro)
"A murum insidiis petasonem, a milite pernas,
a campe et pigris virides limacibus hortos"
(Alphe, viden quae vis numeri? Iam caetera cerno)
"a tonitru reboante cados, a frigore foetas,
a gravibus vitulos oestris, a gutture porcos
anginoso, operas pubes ne rustica perdat (*Ad*. VIII, 130-146).

Si vede immediatamente come ben otto versi consecutivi principino con la preposizione *a*, la quale ricorre peraltro numerose volte all'interno degli stessi. Il verbo reggente si trova al v. 130 ed è l'imperativo presente *defende*, che esprime una preghiera: esso regge una serie di accusativi con gli ablativi di agente introdotti da *a* e, in un solo caso, da *ab*, perché seguito da parola iniziante con vocale, ovvero *ab ansere* (v. 131). L'elenco è talmente lungo, che perde il filo perfino il collocutore, come si può constatare al v. 137, in cui si ricorre ai puntini di sospensione e in cui la parola *pigris* è ripetuta due volte. Si riprende poco dopo, al v. 141 «a murum insidiis petasonem, a milite pernas», ripetendo di nuovo il v. 136, per poi proseguire fino al v. 146.

Come si può spiegare questa oltranza retorica? Lo Spagnoli ha qui trasfigurato poeticamente nel linguaggio bucolico quella che è una rogazione liturgica, come quelle che si pronunciavano durante le processioni delle rogazioni maggiori e minori per propiziare il bel tempo, proteggere il raccolto ed evitare le sciagure. L'andamento ha così un sapore liturgico e ricorda invocazioni del tipo *A fulgure et tempestate, libera nos, Domine*, che venivano accompagnate dalle litanie dei santi. Si noti inoltre che al v. 132 il termine *cohortem*, utilizzato non con il significato classico e militaresco di *coorte*, bensì di 'cortile', 'corte', 'aia' ('difendi il cortile dalla volpe e dal ladro').

Volendo tracciare un bilancio certamente provvisorio, ma auspicabilmente un po' meno impressionistico di quello espresso in precedenza, ad una lettura un po' più estesa dell'opera del Mantovano, si può forse dire che il concetto di classicismo si adatti a bene a descrivere l'abito esteriore dei versi dello Spagnoli. Il Nostro appare poeta assai abile e autore che guarda con occhio attento alla poesia classica, *in primis* al nume tutelare Virgilio, ma non si lasci ingabbiare da una *imitatio* sterile, un po' algida e improduttiva. Il suo è un classicismo non meramente stilizzato e formalizzato, quel classicismo che diventa un po' stucchevole, bensì un

classicismo inquieto, volubile e talvolta perfino voluttuoso: non disprezza affatto soluzioni metriche e prosodiche audaci e un poco ad effetto, purché riconducibili a modelli antichi; e la sua lingua poetica si arricchisce non di rado di neologismi, s'insaporisce sovente tanto di parole e profumi ellenizzanti, così come talvolta sembra fremere all'odore di stallatico, ovvero ai volgarismi che s'insinuano in un tessuto di una lingua con ambizioni classicizzanti. La bucolica dello Spagnoli non di rado accoglie lessico estraneo alla bucolica classica, guardando per lo più alla satira. Il Mantovano appare quindi ai nostri occhi poeta al passo coi tempi, abile e virtuoso, che guarda ai suoi contemporanei come Poliziano, ma anche con interesse al mondo della letteratura volgare, e, accantonando l'ideale classico di equilibrio e misura, non disdegna qualche innovazione linguistica e di porgere orecchio alle sirene della retorica.

ANDREA SEVERI

L'*ADOLESCENTIA* DI UN POETA MATURO: LA BUCOLICA PADANA DI BATTISTA SPAGNOLI MANTOVANO

A Mariano Madrid Castro,
amico mio e del Mantovano

Sulla soglia dei suoi cinquant'anni, nel 1497, a Battista Spagnoli capitò una fortuna rarissima, quella di ritrovare la propria adolescenza, così da poter essere di nuovo giovane pur con la barba ormai bianca: «Ego quinquagenarius et iam canescens adolescentiam meam repperi, et habeo adolescentiam simul et senectam».[1] Questa sorta di enigma-adynaton, basato sull'ambiguità della parola *adolescentia*, che è tanto l'età della vita dell'uomo quanto il titolo della raccolta pastorale che lo Spagnoli sta licenziando, è davvero suggestivo ed accarezza un desiderio così connaturato alla natura umana (ritrovare il proprio «posto delle fragole», per dirla con Bergman) che è stato recentemente scelto come esergo da Stefano Carrai per la sua raccolta di versi *Il tempo che non muore*.[2] Ma se Carrai

[1] «Io cinquantenne e ormai con la barba bianca, ho ritrovato la mia adolescenza: così sono, al contempo, giovane e vecchio». Qui e nelle citazioni seguenti testo e traduzione sono tratti dall'edizione da me fornita in B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, studio, edizione e traduzione di A.S., Bologna, Bononia University Press 2010 (le pagine di questa citazione sono 241 e 335). Sull'*Adolescentia* del Nostro saranno da vedere almeno: *The eclogues of Baptista Mantuanus edited, with introduction and notes by Wilfred P. Mustard*, Baltimore, The John Hopkins Press 1911; G. Echard, *The* Eclogues *of Baptista Mantuanus: a Medieval and Humanist Synthesis*, «Latomus», XLV, 1986, pp. 837-47; *Adulescentia: the eclogues of Mantuan, edited with an english translation by Lee Piepho*, New York, Peter Lang 1989; C. Ratkowitsch, *Bukolik als ausdruck Monasticher Lebensform: die* Adulescentia *des Baptista Mantuanus*, «Mittellateinisches Jahrbuch», 36, 2001, pp. 275-93; K. Fetkenheuer, *«Sint mihi Pythagorae mensae Codrique suppellex». Ein übersehenes Persius-Zitat in Baptista Mantuanus' Ecloga V 104*, «Philologus», 146, 2002, n. 2, pp. 383-85; R. Fabbri, *Le ecloghe di Battista Spagnoli il Mantovano*, in *Letteratura, verità e vita. Studi in ricordo di Gorizio Viti*, a cura di P. Viti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2005, pp. 245-55; S. Hinds, *Pastoral and its futures: reading like (a) Mantuan*, «Dictynna. Revue de poétique latine», 14, 2017, pp. 1-20 (online http://journals.openedition.org/dictynna/1443). Per una bibliografia aggiornata sul Mantovano rimando alla recente edizione di Daniela Marrone: B. Spagnoli, *Alfonsus. Studio del poema con edizione critica, traduzione e commento del primo libro*, a cura di D.M., con una presentazione di G. Bottari e A. Cavarzere, Verona, Fiorini 2013, pp. 1-5. È in preparazione, per le cure di John Van Sickle, una nuova traduzione inglese e un nuovo commento all'*Adolescentia* per la collana de «I Tatti Renaissance Library».

[2] S. Carrai, *Il tempo che non muore*, con una nota di L. Surdich, Novara, Interlinea 2012. Questo effetto 'rigenerante' della bucolica fu avvertito anche da Paul Valéry, che in età più che ma-

riutilizza questo paradosso per alludere al suo tardivo esordio poetico, lo Spagnoli lo impiegò come autoapologia che lo scagionasse preventivamente dalle accuse di brusca infrazione all'itinerario poetico umanistico, che prevedeva sì un apprendistato bucolico (che per molti era un semplice esercizio scolastico) ma imponeva poi di dedicarsi ai generi di più alta levatura. Nel settembre del 1498, quando Battista Spagnoli scrisse questa lettera di dedica, egli era già, oltre che un poeta affermato (in virtù di poemi religiosi di ampio respiro), un maestro di teologia di chiara fama presso lo Studio bolognese, un predicatore e un riformatore stimatissimo.[3] E allora perché cimentarsi nuovamente in un genere poetico che l'età non autorizzava più a praticare? Davvero solo per togliere dalla circolazione copie non autorizzate dell'operetta giovanile, non rispondenti all'ultima, matura volontà dell'autore, come il Nostro vuol far credere?[4]

Pur essendo molto affezionato a questa lettera di dedica, non l'ho mai considerata del tutto fededegna. Dai dati che ci restituisce la tradizione del testo, infatti, una prima redazione dell'operetta bucolica del Mantovano è effettivamente esistita, ma il suo titolo era *Suburbanum*, ed aveva come dedicatario il notaio bolognese, Giovan Battista Refrigerio – molto amico dello Spagnoli – implicato nella congiura antibentivolesca dei Malvezzi (1488) e dunque costretto all'esilio.[5] Pur a dieci anni di distanza, una dedica di quel genere poteva risultare imbarazzante per lo Spagnoli, che non risiedeva più a Bologna nel convento carmelitano di San Martino,

---

tura si cimentò con la traduzione delle ecloghe virgiliane: «Les *Bucoliques*, me tirant pour quelques instants de ma vieillesse, me remirent au temps de mes premier vers. Il me semblait en retrouver les impressions. Je croyais bien voir dans le text un mélange de perfections et d'imperfections, de très heureuses combinaisons et grâces de forme avec des maladresses très sensibles», P. VALÉRY, *Traduction en Vers Des Bucoliques de Virgile*, in *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, t. I (*Poésies*), Paris, Gallimard, 1957 («Bibliothèque de la Pléiade», 216), pp. 207-222: 216.

[3] Per tutti questi aspetti rimane ancora fondamentale L. SAGGI, *La Congregazione Mantovana dei carmelitani sino alla morte del B. Battista Spagnoli (1516)*, Roma, Institutum Carmelitanum 1954, in particolare le pp. 116-152.

[4] «Ubi id [libellum] rescivi, saturnina fame repente sum percitus, et cogitavi quonam pacto possem proli meae inferre perniciem. Iuvantibus ergo amicis libellum mihi vendicavi ut perderem quem suspicabar erratis non posse non scatere. At ubi intellexi et alia quaedam exemplaria superesse, visum est praestare hoc quod vendicaram emendare emendatumque aedere, ut eius aeditione caetera quae continent multa nimis iuvenilia deleantur» («Appena lo ritrovai, fui preso improvvisamente da una fama saturnina, e pensai in che modo potessi annientare quel mio figlioletto. Agli amici desiderosi di aiutarmi, dunque, chiesi di mandarmi il libretto, per distruggere ciò che temevo non potesse non abbondare di errori. Ma quando seppi che altri esemplari erano sopravvissuti, la soluzione migliore mi sembrò di correggere ciò che avevo rivendicato come mio e, una volta corretto, pubblicarlo; così che, grazie a questa edizione, siano distrutte le altre che contengono molte cose davvero troppo infantili»); cfr. B. SPAGNOLI MANTOVANO, *Adolescentia*, cit., pp. 241, 335.

[5] Cfr. E. SANDAL, *Giovan Battista Refrigerio a Castel Merlino*, «Italia Medioevale e Umanistica», XXXV, 1992, pp. 367-419.

ma che comunque nella città felsinea, la sua patria culturale d'adozione, manteneva solidi legami d'amicizia.[6]

Non è certo casuale che proprio a Bologna il 'Carmelita' – così era anche chiamato lo Spagnoli – ritrovi, o finga di ritrovare (forse in ossequio ad un *topos* che avrà larga fortuna nella letteratura successiva), la sua operetta giovanile: Bologna, pur non potendo vantare, contrariamente a Firenze e Ferrara (dove lo Spagnoli svolse il suo noviziato nel 1463-64), una vera e propria accademia bucolica, aveva sempre nutrito un profondo interesse per il genere rilanciato genialmente nel Trecento da Dante,[7] poi ripreso da Petrarca e Boccaccio: anche se dai confini bolognesi non uscirono mai prodotti memorabili, giova ricordare che all'ombra delle Due Torri, con Petrarca forse ancora in vita, Benvenuto da Imola aveva per primo commentato il *Bucolicum carmen* petrarchesco, facendone una specola privilegiata per lo studio della mitopoiesi letteraria.[8] Così come giova ricordare che in quello stesso 1497 in cui il Mantovano dice di aver ritrovato a Bologna il suo giovanile *libellum*, e precisamente il primo giorno di marzo, Jacopo Fontanesi e Girolamo Benedetti stampavano proprio qui il libello bucolico petrarchesco (edizione di cui purtroppo rimane un solo esemplare[9]), cosa che, tra le altre, può aver indotto il nostro autore a riprendere un genere che anche il cantore di Laura aveva praticato ben oltre l'adolescenza, passata la fatidica soglia dei quarant'anni – come del resto farà anche Boiardo un secolo più tardi, riprendendo a cantare in volgare dentro gli «usati paschi», nel 1482-83, dopo che, quasi vent'anni prima, lo aveva fatto in latino.

Il titolo originario della raccolta bucolica dello Spagnoli (*Suburbanum*), oltre a evocare il cronotopo pastorale, suggerisce probabilmente anche l'identificazione con un luogo reale, la villa campestre che il Refrigerio aveva a Ozzano (a circa dieci chilometri da Bologna in direzione di Imola) e in cui il Nostro fu ospite più di una volta.[10] Siamo inoltre al

---

[6] Per questa rete di relazioni tra il *milieu* felsineo e quello fiorentino mi permetto di rinviare al mio *Giovanni Pico della Mirandola per Battista Mantovano (e Beroaldo): tra prestito di libri, 'eloquentia' e rapporto con le 'auctoritates'*, «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», XXXI, 2012-2013, pp. 151-181.

[7] Per la 'geniale' ripresa dantesca si veda oggi la fondamentale *Introduzione* di Gabriella Albanese alle *Egloge*, in D. Alighieri, *Opere*, II, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2014, pp. 1595-1633:1610-11, oltre alle importanti considerazioni svolte da G.M. Anselmi, *L'approdo della letteratura. Da Dante a Games of Thrones*, Roma, Carocci 2018, p. 16.

[8] Per questo aspetto dell'esegesi letteraria, che a Bologna si sviluppa anche a partire dal commento al Petrarca latino, si veda almeno L. Chines, *La parola degli antichi. Umanesimo emiliano tra scuola e poesia*, Roma, Carocci 1998.

[9] Cfr. *Incunabola Short Title Catalogue* ip00368000.

[10] Questi ripetuti e benefici soggiorni nella dimora campestre dell'amico, durante le frequenti

corrente del fatto che il protonotario apostolico Anton Galeazzo Bentivoglio, che lo Spagnoli dovette ben conoscere, molto si dilettava leggendo componimenti bucolici in compagnia dei suoi *sodales*: lo apprendiamo, ad esempio, dal proemio alle ecloghe di Enrique Caiado, detto Hermicus, l'allievo lusitano di Filippo Beroaldo il Vecchio, uscite a Bologna nel 1496 assieme agli altri suoi *carmina*,[11] oppure da una lettera di Floriano Dolfi a Francesco Gonzaga, da cui veniamo a conoscenza del fatto che l'8 luglio 1496, a casa del più dotto e raffinato della famiglia Bentivoglio (Anton Galeazzo, per l'appunto, non a caso dedicatario della stampa bolognese delle *Cose vulgare* di Poliziano e patrono del maestro di greco Antonio Urceo Codro) si svolse una rappresentazione bucolica: «Ne la ultima comedia, overo egloga, ne veneron uno pastore citaredo cum una soa dilecta Nimpha».[12] Anche il bolognese Diomede Guidalotti, pure lui allievo di Beroaldo, che commenterà nel 1504 le ecloghe di Calpurnio e Nemesiano,[13] ci ragguaglia, nei testi finali del suo *Tyrocinio* di poesia in volgare, sulla propria personale esperienza pastorale: nel paratesto delle sue *Eglogae*, che sono in realtà un prosimetro pastorale ove la distinzione tra cronaca e finzione letteraria si fa labilissima, il poeta racconta di aver assistito alla rappresentazione di alcune ecloghe allestite dallo zio («avunculo») Baldassarre Cattani nella sua villa suburbana proprio durante il soggiorno bolognese del sopracitato lusitano Enrico Cajado.[14]

Questa serie di esempi dimostra che non dobbiamo stupirci del fatto che l'operetta giovanile del Mantovano – a dar credito al Nostro – girasse in forma manoscritta in un ambiente che, seguendo la moda del tempo, era così ricettivo di immaginario pastorale. E non dobbiamo stupirci nemmeno che il Mantovano volesse dare una forma definitiva alle sue ecloghe,

---

epidemie di peste in città, furono eternati in un carme intitolato proprio *Villa Refrigerii* e stampato nel 1502 all'interno del VI libro delle *Sylvae* comprese negli *Opera omnia Baptistae Mantuani Carmelitae in hoc volumine contenta*, Bononiae, per Benedictum Hectoris 1502.

[11] «Interfuisti nuper nostri operis recitationi, Bentivolae familiae precipuum ornamentum, et praesentia tua non minus spectaculum ipsum decorasti quam si omnes Romani senatus praesides affuissent et linguis animisque pariter faventes plausissent» (dalla lettera di dedica ad Anton Galeazzo dell'ecloga VI, in Henricus Caiadus, *Carmina*, Bologna, Ieronimus de Rubeira, 1496, c. c2*v*).

[12] C. Montagnani, *L'egloga rappresentativa nel Quattrocento: un'ipotesi storiografica?*, «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», XX, 2017, pp. 35-45:36.

[13] *Calpurnii et Nemesiani poetarum bucolicum carmen una cum commentariis Diomedis Guidalotti Bononiensis*, Bononiae, C. Bazalieri 1504. Da rieditare e tradurre sarebbe la breve dissertazione *De bucolico carmine* che accompagna il commento, e che cerca di illustrare – nello stesso anno in cui esce l'*Arcadia* di Sannazaro – la genesi del dominante gusto bucolico anche sul versante volgare; cfr. L. Rodler, *Guidalotti, Diomede*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 179-181:179.

[14] *Tyrocinio de le cose vulgari de Diomede Guidalotto Bolognese*, Bologna, C. Bazalieri 1504, cc. S8*r*-T4*r*; cfr. L. Rodler, *Guidalotti, Diomede*, cit.

aggiungendone due alle primitive otto per raggiungere il virgiliano e canonico numero di dieci e cercando in questo modo di corrispondere alle attese di chi lo considerava un «Christianus Maro» (la fortunata etichetta che Erasmo gli affibbiò nel 1496[15]) e a quelle di chi forse già stava pensando di raccogliere in un unico volume la produzione poetica del nuovo Marone: mi riferisco all'amico Filippo Beroaldo, che curò i primi *Omnia opera* bolognesi nel 1502 (con l'*Adolescentia*, ovviamente, al primo posto), edizione accuratissima e monumentale che si affiancava a quella altrettanto imponente delle opere postume di Urceo Codro, uscite lo stesso anno, quasi a suggerire la proposta (non so quanto consapevole, ma, se così fu, sicuramente utopistica e fallimentare, almeno in Italia) di due nuovi classici degni di imitazione da parte dei *litterati*: lo Spagnoli per la poesia e l'Urceo per la prosa.

Se a livello macrostrutturale lo Spagnoli accoglie il modello archetipico della decade virgiliana, dobbiamo subito rilevare che il livello di conformismo rispetto alla tradizione non va oltre questo mero dato numerico: niente di più estraneo all'*Adolescentia* di quella stretta e sistematica emulazione virgiliana, anche dal punto di vista macrostrutturale, che contraddistingue, ad esempio, i *Pastoralia* di Matteo Maria Boiardo.[16] Non solo: a livello di poetica bucolica, possiamo dire che il Mantovano ha sì ben presenti, ma non percorre, nessuna delle strade lungo le quali la bucolica umanistica dei precedenti centocinquant'anni si era inerpicata: non la bucolica utilizzata in funzione prevalentemente metaletteraria, come sede autorizzata e quasi deputata alla discussione sulla letteratura, funzione di cui la poesia pastorale era stata investita da Dante attraverso la sua geniale reinvenzione del genere; non (o non prevalentemente) la bucolica allegorica autobiografica che parte da Petrarca e si inviluppa nel corso dei decenni in una serie di faticose e algide corrispondenze tra nomi di pastori e nomi di signori, condottieri, cortigiani (per cui vediamo spesso nei margini dei codici che contengono poesie pastorali i tentativi di lettori intenti a decifrare i nomi dei protagonisti, come in una sorta di moderno rebus o cruciverba[17]); e lo Spagnoli non percorre nemmeno la via della bu-

---

[15] Cfr. *Desiderii Erasmi Roterodami opus epistolarum denuo recognitum et auctum per P.S. Allen et H.M. Allen*, I, Oxonii, in typographeo Clarendoniano 1906, p. 163, n. 49.

[16] S. Carrai, Introduzione a M.M. Boiardo, *Pastoralia, Carmina, Epigrammata*, a cura di S. Carrai e F. Tissoni, Scandiano-Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea 2010, p. 36.

[17] Uno dei tanti esempi che si possono fare è quello del ms. Modena, Biblioteca Estense, Latino 676 (= α X 2, 16), codice della seconda metà del XV secolo, contenente, oltre alle *Bucoliche* e alle *Georgiche* di Virgilio, la corrispondenza bucolica di Dante e Giovanni del Virgilio, il *Bucolicum carmen* di Petrarca e le egloghe di Fosco Paracleto Malvezzi. In corrispondenza di alcuni nomi pastorali del testo petrarchesco, una mano (pare la stessa del copista), propone delle identificazioni

colica utilizzata strumentalmente per rivisitare, sotto le spoglie pastorali, alcuni libri biblici, operazione che compie, ad esempio, Antonio Geraldini da Amelia, e di cui lo Spagnoli fu probabilmente a conoscenza, visto che il frutto di questa dotta operazione di propaganda cristiana uscì a Roma nel 1485, proprio mentre il Nostro era nell'Urbe e componeva, tra gli altri suoi *carmina*, il *Contra poetas impudice loquentes*.

Né le dieci egloghe dal Mantovano raccolte nell'*Adolescentia* hanno quel carattere chiuso tipico di tanta comunicazione 'cifrata' bucolica, destinata solitamente ad un gruppo ristretto di interlocutori/ascoltatori/lettori; a questo proposito Vera Tufano ha scritto, parlando delle *Eclogae* di Pontano, ciò che può essere ben generalizzato per la gran parte della bucolica umanistica: «Nata in seno alla corte e all'accademia, la poesia delle *Eclogae* è specchio di orientamenti letterari ben precisi, che hanno esiti letterari coerenti e che attingono a un bagaglio di valori, gusti letterari e ideologici comune agli intellettuali che fanno parte di quel circolo culturale o corte o accademia». Questo significa che le ecloghe umanistiche sono generalmente prodotti piuttosto esclusivi, che faticano ad imporsi al di fuori della cerchia cortigiana (e il fatto che spesso e volentieri tali testi siano tramandati da un codice unico è lì a dimostrarlo).[18] Tutto al contrario, l''estroversa' ed eccentrica *Adolescentia* del Mantovano, che nasce, non a caso, fuori dal perimetro di una corte, dove «l'eloquenza tende a difendere ciò che è omogeneo e centralizzato»,[19] si caratterizza per una grande carica didattica, scandendo un itinerario di formazione cristiano attraverso racconti esemplari vissuti o più spesso riferiti dagli interlocutori delle ecloghe; inoltre i pastori/contadini del Mantovano non sono calati in un indeterminato e idillico scenario campestre, bensì nell'aprica, umida, fertile ma al contempo insidiosa pianura Padana, con tutte le sue bellezze e le sue difficoltà: questa non è infatti solo il luogo dove, idillicamente, «sylva viret […] vinea frondet, / […] spicata Ceres, […] cogitat hordea

---

con nomi storici: alla c. 76v, accanto al nome *Gillias* si legge: «hic fuit d[ominus] Azzo de Corigia parmensis»; e ancora, alla c. successiva (77v), accanto allo stesso nome: «dux liberalissimus, cuius nomen hic attribuitur de Azzoni de Corigia promotori poete».

[18] Proseguendo di questo passo, attraverso una via elitaria e quasi esoterica, non ci si dovrà stupire del fatto che Giano Anisio si peritasse di accompagnare il suo volume di *Varia poemata* (1531) con un foglio di *Obiter adnotanda*, in cui si offriva la decifrazione delle oscurità contenute nelle egloghe, e si svelavano quelle allusioni che, passati molti anni dal momento della loro ideazione, ben pochi erano ormai in grado di cogliere; cfr. C. Vecce, *L'egloga "Melisaeus" di Giano Anisio tra Pontano e Sannazaro*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore 1998, pp. 213-234:215.

[19] A. Battistini, E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, I, diretta da A. Asor Rosa, *Le forme del testo*, Torino, Einaudi 1984, pp. 5-339:67.

messor, / splendidulis iam nocte volant lampyrides alis»,[20] ma dove succede anche, come informa Faustulo nella seconda egloga, che «Decrescente Pado (dictu mirabile) noster, / Fortunate, lacus maioribus aestuat undis: / urbs natat, obscurae fiunt cellaria fossae; / lyntre cados adeunt, labens ad vina minister ridet et ex imis fertur gravis obba lacunis».[21]

L'Adolescentia si può dividere, come ha suggerito per primo Ratkowitsch,[22] in tre sezioni, corrispondenti ai tre periodi della vita umana (*Adolescentia, virilitas, senectus*): l'adolescenza ricerca i piaceri (egloga I: *Faustus. De honesto amore et felici eius exitu*; egloga II: *Fortunatus. De amoris insania*; egloga III: *Amynthas. De insani amoris exitu infoelici*; egloga IV: *Alphus. De natura mulierum*); nella *virilitas*, invece, ci si occupa di questioni socio-politiche (egloga V: *Candidus. De consuetudine divitum erga poetas*; egloga VI: *Cornix. De disceptatione rusticorum et civium*); la *senectus* infine – previa comprensione che il vero bene non è da collocare in nessuno delle cose terrene, e che il desiderio va indirizzato dalle cose mondane a quelle celesti – prevede che si rivolga ogni attenzione alla dimensione trascendente, e dunque è il tempo della conversione a Dio (egloga VII: *Pollux. De conversione iuvenum ad religionem* [lo Spagnoli, come tutti coloro dotati di vocazione precoce, era evidentemente un «puer senex»]; egloga VIII: *Religio. De rusticorum religione*). Per quanto riguarda la prima stagione della vita umana, l'adolescenza, che dà il titolo alla raccolta, ci viene presentato per primo il caso virtuoso e positivo di Fausto, che riesce a soddisfare il proprio amore per Galla (anche lei una contadina) nel modo ortodosso, cioè attraverso il matrimonio; poi, nelle egloghe II e III, abbiamo il caso negativo e deprecabile di Aminta, che invece impazzisce d'amore per una donna di rango sociale superiore e muore di sofferenza; infine, quasi a voler tirare le conclusioni della tragica vicenda di Aminta, nella quarta ecloga ci viene presentata una lunghissima tirata misogina. Le due ecloghe centrali della raccolta si occupano invece di due problematiche di grande momento per la società rinascimentale: la quinta del problematico rapporto del cortigiano-letterato (rappresentato da *Candidus*) col suo padrone (rappresentato da *Sylvanus*), spesso avido e insensibile verso la buona letteratura; la sesta invece della conflittualità di

[20] «il bosco verdeggia […] la vigna mette le foglie, […] il grano ha messo le spighe e il mietitore pensa al raccolto, già le lucciole volano di notte con le loro ali splendenti», B. Spagnoli, *Adolescentia*, cit., pp. 249, 340.

[21] «Col Po che si abbassa di livello (incredibile a dirsi), Fortunato, si ingrossa il nostro lago: la città è allagata, le cantine diventano scure latrine e ci vuol la zattera per avvicinarsi alle botti. Barcollando verso il vino ride il coppiere e da gorghi profondi si ripesca una pesante coppa», B. Spagnoli, *Adolescentia*, cit., pp. 251, 341.

[22] C. Ratkowitsch, *Bukolik*, cit., p. 280.

lungo corso tra la città (per cui parteggia *Fulix*, la 'Folaga') e la campagna (per cui parteggia *Cornix*, la 'Cornacchia'). La VII e l'VIII ecloga costituiscono quello che mi piace chiamare il 'dittico della conversione': nella settima, la più breve della raccolta ('soli' 161 vv.), si racconta dell'incontro di *Pollux* ('Polluce') con la Vergine e della sua conseguente scelta della monacazione; nell'ottava si parla del sentimento religioso puro, genuino degli abitanti della campagna e della montagna, e del modo umile in cui esso si esprime. Le ecloghe IX (*Falco*. *De moribus Curiae Romanae*) e X (*Bembus*. *De fratrum observantium et non observantium controversia*) furono composte, come noto, solo successivamente, negli anni '80, e in ambiente romano: oltre al fatto che la geografia dei dialoghi pastorali è completamente cambiata,[23] si può notare facilmente come esse si conformino – lo si evince già dai titoli, costituiti da due nomi propri, quello di Falcone Sinibaldi e Bernardo Bembo – all'uso allegorico allora di gran moda nelle corti per trattare in maniera indiretta temi di scottante attualità.

Un itinerario ascensionale così scandito potrebbe aver avuto uno dei suoi modelli nel *Buccolicum carmen* boccacciano. E sempre da Boccaccio, segnatamente dal *Filocolo*, potrebbe derivare l'idea di una disamina della casistica amorosa e la propensione a guardare con favore all'amore temperato dal freno della razionalità grazie al vincolo legittimo del matrimonio.[24] L'ecloga I, tuttavia, pare intessere relazioni, seppur contrastive, anche con la coeva cultura umanistica: nella *Philogenia* di Ugolino Pisani, ad esempio, il matrimonio fra Gobio e Filogenia è solo superficialmente il mezzo per prevenire ogni occasione di peccato, mentre in realtà esso viene organizzato proprio per permettere a Filogenia di continuare la sua relazione con Epifebo.[25]

---

[23] Non ci sono parole migliori di quelle, recentissime, di F. Sberlati, (*L'infame*. *Storia di Pietro Aretino*, Venezia, Marsilio 2018, pp. 120-121) per chiosare il lamento di *Candidus* all'inizio dell'ecloga IX (vv. 5-11), invogliato dall'amico Coridone a scendere a Roma e poi pentitosene amaramente dopo aver constatato il carattere insalubre e inospitale delle campagne laziali: «Paesaggi contrastanti segnavano tutta l'area lombarda, non solo per la concentrazione delle terre coltivate all'interno dei confini gonzagheschi, ma anche per un'altrettanto marcata e regolare suddivisione dei suoli fertili, in un coerente disegno di programmazione agraria che non escludeva tecniche di prosciugamento e di colmata, peraltro diffuse nella pianura mantovana sin dal Trecento. Tutt'altro quadro, insomma, rispetto all'abbandono e all'incuria in cui versavano i latifondi dello Stato pontificio, in un selvoso intrico di paludi e stagni difficilmente utilizzabili, ove si praticava al più una magra pastorizia a ridosso dei rilievi collinari».

[24] Cfr. A. Bettinzoli, recensione a V. Kirkham, *Fabulous Vernacular: Boccaccio's* Filocolo *and the Art of Medieval Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001, «Studi sul Boccaccio», 29, 2001, pp. 263-265:264.

[25] Cfr. A. Stäuble, «*Parlar per lettera*». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni 1991, p. 173; *Teatro umanistico*, a cura di A. Perosa, Milano, Nuova Accademia 1965, p. 177.

Non c'è dubbio però, almeno a mio avviso, che la caratteristica più sorprendente dell'*Adolescentia* sia quella di essere un affresco bucolico analizzabile in una doppia prospettiva: come la corte per Pietro Aretino, se la si guarda da lontano la struttura risulta chiara e equilibrata; se ci si avvicina, invece, i particolari si confondono e rimane una macchia indistinta di chiaro e d'oscuro; così se si analizza dall'alto, cioè dalla specola della macrostruttura, il capolavoro dello Spagnoli, tutto sembra chiaro e cristianamente ineccepibile. Quando invece si analizzano da vicino i singoli testi, si nota che la propensione ludica, la vocazione – oso dire – realistica, e la vena satirica proprie di questi componimenti slargano la trama e l'ordito del testo, fino «a slabbrare la coesione del componimento poetico».[26] Questo lo si vede bene, anche già di primo acchito, dalla lunghezza di alcuni componimenti (252 versi conta l'egloga IV; 255 l'egloga VI): perché la maggior parte delle dieci egloghe sono lunghe tre, qualora quattro, volte tanto la misura canonica virgiliana? Per la presenza di racconti di secondo grado, quadri di genere, digressioni leggendarie, invettive satiriche, che, per la loro natura o estensione, risultano allotri al sistema bucolico latino. Farò qui solo qualche esempio, tra quelli che mi sembrano più significativi.

L'egloga I, un comico idillio campestre che rimodula la suggestiva spigolatura presente nel libro biblico di Ruth sullo spartito di un canto di maritaggio o *mariazo*, si chiude con alcune istantanee sulla campestre festa di matrimonio fra Fausto e Galla in cui viene rimodulato e rusticamente caricaturizzato il topos del canto dell'aedo: un contadino suonatore di cornamusa, Tonio, col volto teso dallo sforzo, si svuota i polmoni per offrire la miglior performance alla cornamusa; alcuni particolari (le labbra vinose, gli occhi spalancati, le dita saltellanti) hanno tale potenza ecfrastica da porci davanti agli occhi il cornamusiere forse più celebre della storia dell'arte rinascimentale, vale a dire quello al centro della festa dei contadini di Pieter Bruegel il Vecchio (fig. 1) o, spingendoci un poco più là nel tempo, alla «concretezza, la vivacità, la corpulenza del Caravaggio, quando diventa pittore di genere» (Francesco Arnaldi):

> Affuit Aenophilus multoque solutus Hiaccho
> tempestiva dedit toti spectacula vico;
> et cum multifori Tonius cui tibia buxo
> tandem post epulas et pocula multicolorem
> ventriculum sumpsit, buccasque inflare rubentes

[26] R. Fabbri, *Le ecloghe*, cit., p. 246.

incipiens oculos aperit ciliisque levatis
multotiensque altis flatu a pulmonibus hausto
utrem implet, cubito vocem dat tibia praesso.
Nunc huc nunc illuc digito saliente vocavit
pinguibus a mensis iuvenes ad compita cantu,
saltidico dulcique diem certamine clausit.
(*Adol*. I 161-171)

Versi che così ho proposto di tradurre:

Venne Enofilo, disinibito dal molto vino bevuto, e improvvisò spettacoli davanti a tutto il villaggio; finito di bere e mangiare, Tonio prende la zampogna dal ventre versicolore e dalla canna di bosso con molti fori, cominciando a gonfiare le gote rubiconde, leva gli occhi al cielo e, prendendo continuamente fiato dal fondo dei polmoni, gonfia l'otre e, premendo col braccio, dà voce alla zampogna. Con le dita che saltellano da un foro all'altro richiama i giovani dalle ricche mense inducendoli a danzare sulla radura: così egli chiuse la giornata con una allegra gara di ballo).[27]

L'ecloga IV (*Alphus*. *De natura mulierum*) è occupata per più di metà dei suoi versi (132 su 252) da una invettiva misogina, attribuita all'Umber – ovvero a Gregorio Tifernate, maestro del Mantovano – invettiva che, per estensione, furore e accumulazione di contumelie risulta senza precedenti nella storia del genere bucolico (dove gli attacchi alle donne sono presenti ma piuttosto contenuti: si vedano ad esempio: Verg. *Buc*. VIII 47-50; Calp. Sic. III 10; I 10); per trovare dei paralleli adeguati, più che alla letteratura classica, dobbiamo rifarci ad alcuni *carmina* latini medievali quali il *Doligamus* di Adolfo di Vienna, il *De proprietate feminarum* di Adamo di Barking (XIII sec.) o ad alcuni versi del *De contemptu mundi* di Bernardo di Cluny (II, 445-562).

Foemineum servile genus, crudele, superbum,
lege, modo, ratione caret; confinia recti
negligit, extremis gaudet, facit omnia voto
praecipiti, vel lenta iacet vel concita currit.
Foemina semper hyems atque intractabile frigus,
aut Canis ardentes contristat sidere terras.
[…]

[27] B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, cit., pp. 249-250, 340.

Flet, ridet, sapit, insanit, formidat et audet,
vult, non vult, secumque sibi contraria pugnat,
mobilis, inconstans, vaga, garrula, vana, bilinguis,
imperiosa, minax, indignabunda, cruenta,
improba, avara, rapax, querula, invida, credula, mendax,
impatiens, onerosa, bibax, temeraria, mordax,
ambitiosa, levis, maga, lena, superstitiosa,
desidiosa, vorax, ganeae studiosa, palatum
docta, salax, petulans et dedita molliciei,
dedita blanditiis, curandae dedita formae.
Irae odiique tenax in idonea tempora difert
ulciscendi animos, infida, ingrata, maligna,
impetuosa, audax, fera, litigiosa, rebellis.
(*Adol*. IV 110-115; 122-134)

Versi che forse non avrebbero bisogno di una traduzione per essere compresi:

La donna è servile, crudele, superba, manca di legge, ordine e misura; trascura i confini del giusto, gode degli eccessi, fa tutto istintivamente, o pigra sta oziosa o corre sfrenata. La donna è sempre inverno e freddo insopportabile, oppure vessa le terre ardenti col sole d'agosto […] Piange, ride, è saggia, è pazza, ha paura e poi è coraggiosa, prima vuole una cosa poi non la vuole più, incoerente con se stessa combatte prima una cosa e poi il suo contrario, mai risoluta, incostante, indecisa, pettegola, inutile, ingannatrice, prepotente, minacciosa, carica di indignazione, sanguinaria, scorretta, avara, ladra, lamentosa, gelosa, credulona, menzognera, insofferente, noiosa, beona, imprudente, mordace, ambiziosa, volubile, incantatrice, seduttrice, superstiziosa, pigra, vorace, dedita alla gozzoviglia, gran mangiona, lussuriosa, petulante e dedita alle mollezze, dedita alle moine, dedita all'aspetto esteriore da curare. Serba tutta l'ira e l'odio e rimanda a tempi opportuni i propositi di vendetta, malfida, ingrata, malvagia, impetuosa, azzardata, crudele, bisbetica, ribelle.[28]

L'egloga VI, invece, è, come anticipato, un dialogo *de disceptatione rusticorum et civium* tra una Folaga e una Cornacchia (*Fulix* e *Cornix*, due palustri new entry nel mondo pastorale), che serve a ingannare il tempo nell'attesa che Neera prepari la cena, che consiste in un rustico paiolo di polenta. È una originalissima declinazione in termini pastorali della

[28] Ivi, pp. 272-73, 352-53.

medievale satira del villano, ove il duplice punto di vista – Folaga, che riporta il pensiero del cittadino Aminta, ovviamente favorevole alla città, e Cornacchia, che parteggia per la campagna – è funzionale a metterne in scena entrambe le correnti, quelle che Domenico Merlini chiamò «negativa» e «positiva».[29] In particolare, qui mi preme porre l'attenzione sulla famosa «fabella anilis» (potremmo tradurre: una leggenda folclorica, vv. 56-105) sull'origine delle differenze tra cittadini e contadini, riportata da Folaga ma attribuita ad Aminta: si tratta della leggenda sui vari figli di Eva, tesa a giustificare le differenze di classe, le quali sarebbero state stabilite in origine da Dio stesso, quando, fatta visita a Eva per controllare se i progenitori del genere umano avessero seguito il suo precetto 'andate e moltiplicatevi', decise che i figli che Eva gli aveva mostrato per primi divenissero re e comandanti, mentre a quelli che la madre gli mostrò in un secondo momento, tirandoli fuori dalla paglia dove li aveva nascosti nel timore che una prole troppo abbondante fosse indizio di lussuria, assegnò un destino da lavoratori della terra.

> Principio rerum primaque ab origine mundi,
> cum muliere marem sociali foedere iungens,
> coeli Opifex (sic nanque Deum appellabat Amyntas;
> nomen adhuc teneo) natos producere iussit
> atque modum docuit fieri quo pignora possent.
> Accinxere operi, mandata fideliter implent;
> sicque utinam de pomi esu servata fuissent!
> Foemina fit mater, puerum parit atque puellam,
> atque puerperio simili foecunda quotannis
> auxit in immensum generis primordia nostri.
> Post tria lustra Deus rediit. Dum pignora pectit
> foemina prospiciens venientem a limine vidit.
> Adam aberat, securus oves pascebat: adulter
> nullus adhuc suspectus erat, sed multiplicatis
> connubiis fraudata fides, sine cornibus hirci
> facti et zelotypo coniunx suspecta marito.
> […]
> Foemina maiores natu procaedere mandat.
> His Deus arrisit, velut arridere solemus

[29] D. Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano, con appendice di documenti inediti*, Torino, Loescher 1894; per un inquadramento più ampio del tema cfr. M. Plaisance, *Città e campagna (XIII-XVII secolo)*, in *Letteratura italiana*, V, *Le questioni*, Torino, Einaudi 1986, pp. 583-634.

exiguis avium pullis parvisque catellis.
Et primo letatus ait: «Cape regia sceptra:
rex eris». At ferrum et belli dedit arma secundo
et «Dux – inquit – eris»; fasces populique secures
protulit et vites et pila insignia Romae.
Iamque magistratus celebres partitus in omnem
progeniem humanos tacitus volvebat honores.
Interea mater rebus gavisa secundis
evolat ad caulas et quos absconderat ultro
protulit, «Haec – dicens – nostri quoque pignora ventris;
hos aliquo, Pater omnipotens, dignabere dono».
Settosum albebat paleis caput, haeserat armis
stramen et antiquis quae pendet aranea tectis.
Non arrisit eis, sed tristi turbidus ore
«Vos foenum, terram et stipulas – Deus inquit – oletis.
Vester erit stimulus, vester ligo, pastina vestra;
vester erit vomer, iuga vestra, agrestia vestra
omnia; aratores eritis pecorumque magistri,
foenisecae, solifossores, nautae atque bubulci.[30]
(*Adol*. VI 56-71; 78-98)

[30] B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, cit., pp. 288-289, 363-64. Riporto qui di seguito la mia proposta di traduzione dei versi riportati a testo: «In principio, all'origine del mondo, l'artefice del cielo (così infatti Aminta chiamava Dio, lo ricordo ancora), congiungendo nel matrimonio l'uomo e la donna, ordinò loro di generare figli e insegnò loro come fare. Essi si misero all'opera e adempirono fedelmente ai comandi; e magari avessero evitato di mangiare la mela! La donna diventa madre, partorisce un bambino e una bambina, e di questo ritmo, assai feconda, ogni anno amplia la famiglia dei nostri antenati. Dopo tre lustri Dio tornò. Intenta a pettinare i figli, la donna getta l'occhio e lo vede venire avanti dalla porta. […] La madre arrossì di vergogna e, pensando che tutti quei figli potessero essere la dimostrazione di una sfrenata libidine, si affrettò a nasconderne alcuni sotto il fieno, ben ricoperti di paglia. Ma ecco che già Dio, una volta entrato e salutati i Lari e i Penati, ordinò: «Donna – disse – porta qua i tuoi figli». La donna ordina ai più grandi di avvicinarsi. A loro Dio sorrise, come noi siamo soliti sorridere ai pulcini o ai cagnolini. Felice, al primo di loro disse: «Prendi lo scettro, tu sarai re». Al secondo diede la spada e le armi e disse: «Tu sarai comandante»; distribuì i fasci e le insegne del potere del popolo, i bastoni del centurione e i pilastri famosi di Roma. E già aveva spartito fra la progenie le magistrature più celebri e continuava a distribuire senza parlare gli onori umani. Intanto la madre, contenta per la piega favorevole degli eventi, si precipita nella stalla e mostra di sua iniziativa i figli che aveva tenuto nascosti, dicendo: «Anche questi sono frutto del mio ventre. Padre onnipotente, onora anche loro di qualche dono». La loro testa spelacchiata era bianca di paglia, alle braccia erano attaccati strame e quei ragni che pendono dalle vecchie case. A loro Dio non sorrise, ma torvo in faccia disse: «Voi puzzate di fieno, terra ed erba. I vostri strumenti saranno la zappa, la marra, i paletti, il vomere, il giogo e tutti gli utensili agresti; sarete agricoltori e custodi di pecore, falciatori di fieno, zappatori di terra, barcaioli e bovari».

Pare che questa sia la prima attestazione letteraria di una leggenda popolare che troverà buona accoglienza nel Rinascimento tedesco (per esempio in Hans Sachs e in Filippo Melantone). A questa leggenda infamante il collocatore *Cornix* ribatte con una indignata perorazione a favore della campagna, perorazione informata di una mistica rivoluzionaria alimentata dalla *sancta simplicitas* campestre in antitesi alla nefanda corruzione cittadina, abitata da persone che fanno di tutto pur di non lavorare. La tensione tra le due visioni è tale da far tornare alla mente le parole appassionate che cinquant'anni fa Michele Feo dedicava ai *Pompeiana* di Maffeo Vegio, cui questa ecloga del Mantovano idealmente si ricollega nella volontà di registrare il violento scontro di classe in atto tra *urbs* e *rus* nella società del Rinascimento: «I *Pompeiana* valgono, come testimonianza storica e come espressione dei sentimenti veri, più di tutta l'inutile muffa della bucolica umanistica messa insieme, più di tutte le innumerevoli cesellate descrizioni della vita campestre fatte da stanchi letterati in cerca di una casa di riposo».[31]

Spaccati antropologici di questo tipo non si trovano però solo nell'ecloga VI. Nell'ecloga VIII, per far meglio comprendere in cosa consista la religiosità dei contadini, Candido riporta una lunga preghiera apotropaica sentita recitare da Polluce dentro una chiesa di campagna, addobbata con molti *ex voto* e doni alla 'Nympha' (ovviamente la Vergine):

> O dea, quae servas urbes et rura, precamur
> ne Padus exundet, ne strix nocturna per umbras
> hauriat infantes, nec eant per compita larvae.
> Diva, fave agricolis, talpas occide, malignam
> aggeribus pestem; gelidis sata laeta pruinis,
> quando brumma venit, conspergere, Diva, memento,
> ne tineae erodant anno frumenta sequenti;
> a Boreae flatu pingues defende mariscas,
> a gruis ore fabas et ab ansere farra palustri,
> a serpente boves, a vulpe et fure cohortem,
> a bruco erucas, a brumma et grandine vites,
> a vi et fraude lupi pecus, a rubigine fruges,
> a rabie catulos, a flamma et fulmine villas,
> a murum insidiis petasonem, a milite pernas.[32]
> (*Adol*. VIII 123-136)

---

[31] M. Feo, *Dal 'pius agricola' al villano empio e bestiale (a proposito di una infedeltà virgiliana del Caro)*, «Maia», n.s. 20, 1968, pp. 89-136, 206-223:109.

[32] Ivi, pp. 309-310, 375. Di seguito la traduzione che ho proposto: «O dea, che conservi le città e le campagne, ti preghiamo che il Po non straripi, che la strega di notte non succhi il sangue ai

Ampliando iperbolicamente ed espressionisticamente un topos bucolico che ritroviamo, ad esempio, nelle quasi coeve ecloghe di Paracleto Malvezzi e di Boiardo,[33] lo Spagnoli ci offre qui una straordinaria testimonianza del culto mariano risillabato sulla base delle esigenze rurali: i contadini sono assillati dal pensiero del raccolto, in quanto pienamente inseriti, senza alcun privilegio o garanzia, nel ciclo biologico di vita e morte, devastazione e rigenerazione che la Natura impone.

L'altra grande peculiarità delle ecloghe del Mantovano è rappresentata, come ha ben notato da ultimo Santagata,[34] dalle puntuali descrizioni topografiche: alla indeterminatezza arcadica di molti paesaggi tipica di molta poesia pastorale coeva, il Mantovano contrappone una realtà inconfondibilmente padana dove «emerge la presenza di una realtà geografica che incombe, incide e sgretola il clima bucolico, scalfendone e denunciandone la letterarietà e compromettendone la credibilità arcadica».[35] Nell'ecloga II il pastore Aminta va alla ricerca di un toro che ha perduto, e noi seguiamo la sua vana ricerca da Goito sul Mincio fino a Solferino in prossimità del Benaco, il lago di Garda; inoltre il dialogo tra Fausto e Fortunato, i due interlocutori dell'ecloga, si inscrive tra due realistiche descrizioni meteorologiche: l'esondazione del Po all'inizio e, alla fine, un'imminente grandinata (preannunciata da livide nubi sul monte Baldo: «[*For*.] Cernis ut a summo liventia nubila Baldo / se agglomerent? Oritur grando»)). Se una rapida descrizione del Po era già entrata nella poesia umanistica con Guarino Veronese e Tito Vespasiano Strozzi (*Carmina* IX 3-4; Tito Strozzi, *Eroticon*, III 1, 31-32[36]), non è da escludere che anche il

---

nostri bambini, che i fantasmi non si aggirino per gli incroci. Dea, aiuta i contadini, uccidi le talpe, peste maligna dei campi; ricordati, o dea, quando arriva l'inverno, di coprire le piante di gelida neve, così che l'anno seguente i tarli non mangino il frumento; proteggi i succosi fichi marisca dal soffio del vento Borea, le fave dalla bocca delle gru e il farro dall'oca palustre, i buoi dal serpente, gli animali d'allevamento dalla volpe e dal ladro, la ruchetta dal bruco, le viti dalla neve e dalla grandine, il bestiame dalla violenza e dall'astuzia del lupo, i raccolti dalla ruggine, i gatti dalla rabbia, le case dal fuoco e dai fulmini, il prosciutto dalle insidie dei topi, le cosce del maiale dal soldato…».

[33] Cfr. P. Malvezzi da Corneto, *Bucolicum carmen ad Pium II papam*, introduzione, edizione critica e traduzione a cura di Claudia Corfiati, Roma, Roma nel Rinascimento, 2016, p. 96*:* «Dii, pecori prohibite luem, prohibite necemque, / ne mala temperies peregrinum laedat ovile! / Daque tuas, da, sancte, manus sibi pulcher Apollo, / incolumem serva niveum (nam sacra dicabo) / cum ductore gregem, quo pascua prima requirat» (ecl. I vv. 78-82); M.M. Boiardo, *Pastoralia*, p. 102: «Non catulum rabies, pecudem non tabida pestis / corripiet, flavas rubigo haud horrida messes / eruet, haud tristi procumbent grandine vites» (*Past*. IV 83-85).

[34] M. Santagata, *Pastorale modenese*. *Boiardo, i poeti e la lotta politica*, Bologna, il Mulino 2016, pp. 76-78.

[35] Così R. Fabbri, *Le ecloghe di Battista Spagnoli*, cit., p. 252.

[36] T.V. Strozzi, *Poesie latine tratte dall'aldina e confrontate coi codici*, a cura di Anita Della Guardia, Modena, Blondi & Parmeggiani, 1916, p. 65; per l'aspetto naturalistico dei *carmina* dello

Fig. 1 - P. Bruegel, *Danza dei contadini*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Dante dell'incipit di *Inf*. XV possa aver esercitato la sua influenza («Quali Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia, / temendo 'l fiotto che 'nver' lor s'avventa, / fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia; / e quali Padoan lungo la Brenta, / per difender lor ville e lor castelli, / anzi che Carentana il caldo senta», vv. 4-9). Anche se, a onor del vero, e a dispetto della poetica umanistica dell'*imitatio*, in brani come questi pare davvero che la fonte primaria di ispirazione dell'autore sia da ricercare non più in là della realtà che egli ben conosceva

In conclusione: L'*Adolescentia* del Mantovano risulta essere, come pochi altri testi umanistici, e pur accogliendo spunti, suggestioni da opere antiche e moderne, un'opera profondamente originale, un *unicum* nel panorama pastorale tra fine XV e inizio XVI secolo. Un caso tanto particolare e isolato, come già ebbero modo di sottolineare il Carducci e il Carrara[37] – e prima di tutti, in epoca moderna, il grande

---

Strozzi cfr. B. Charlet-Mesdjian, *Le bestiaire de l'*Eroticon *de Tito Vespasiano Strozzi*, «Res Publica Litterarum», XXII, 1999, pp. 175-184.

[37] G. Carducci, *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. XIV, Bologna, Zanichelli 1936, pp. 158-59; E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi 1909, pp. ….

Burckhardt[38] – che, a dispetto delle numerosissime edizioni europee (molte anche con il commento di Badio Ascensio), a tutt'oggi quest'operetta è raramente citata nei capitoli sulla poesia pastorale del Rinascimento: significativa la sua assenza, per esempio, nell'*Atlante della letteratura italiana* Einaudi, dove l'*Adolescentia*, nonostante le sue numerosissime edizioni europee nel Cinquecento,[39] non è nemmeno contemplata in una mappa europea del *Paesaggio d'Arcadia: una selva testuale*.[40] Speriamo che questo anniversario possa contribuire a restituire a un pubblico più ampio di noi famigerati 'specialisti' questo frutto splendido del classicismo antiautoritario e inclusivo tipico del nostro lungo XV secolo.

[38] J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* [1860], tr. it di Diego Valbusa, Firenze, Sansoni 2000, p. 325.

[39] Per cui si veda E. Coccia, *Le edizioni delle opere del Mantovano*, Roma, Institutum Carmelitanum 1960 [1954[1]]; A. Coroleu, *Printing and Reading Italian Latin Humanism in Renaissance Europe (ca. 1470-ca. 1540)*, Cambridge, Cambridge Scholars 2014, pp. 24-37.

[40] *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzato e G. Pedullà, I, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di A. De Vincentiis, Torino, Einaudi 2010, pp. 656-657.

GIOVANNA BRIZI

BATTISTA SPAGNOLI, UN UMANISTA SANTO

Battista Spagnoli è da sempre considerato un illustre umanista, un «Virgilio cristiano», come recita il titolo stesso del convegno, è perfino definito «TER MASSIMO», perché egli fu massimo Teologo, massimo Filosofo, e massimo Poeta[1] e questa sua fama offusca oggi un altro titolo che gli compete a pieno diritto: quello di beato della Chiesa cattolica. Ma nei secoli passati questo non avvenne: la grandezza letteraria di Battista Spagnoli non confuse il popolo di Dio, che da subito lo venerò alla stregua di un santo. Il riconoscimento canonico della sua santità giunse ufficialmente solo con papa Leone XIII che, il 17 dicembre 1885, ne confermò il culto.

Ricordo brevemente che la causa di beatificazione di Battista Spagnoli procede *per viam cultus*, cioè per il culto antico del quale egli fu oggetto *ab immemorabili tempore*. Ordinariamente le norme stabiliscono, fin dai tempi di Urbano VIII, che nessun culto pubblico debba essere tributato a un Servo di Dio non ancora beatificato o canonizzato. La causa di Battista Spagnoli appartiene invece a una categoria limitata, che si riferisce ai «beati antichi» compresi tra la fine del pontificato di Alessandro III (morto nel 1181) e il 1634, termine ultimo fissato dalla Costituzione Apostolica *Caelestis Hierusalem cives* di Urbano VIII. La Costituzione Apostolica considerava illegittimo e indebito il culto tributato a un beato non riconosciuto tale dalla Sede Apostolica ma gli stessi Decreti di Urbano VIII, promulgati tra il 1625 e il 1642, facevano salvi quei casi in cui il culto indebito si fosse protratto da più di cento anni. Rientravano in questo caso però quei «beati illegittimi» che avessero ricevuto un culto indebito almeno dal 1181 e non dopo il 1534, in modo da persistere per i fatidici cento anni. Poiché rimuovere un culto indebito protratto per così lungo tempo non era sempre possibile, soprattutto per questioni pastorali, il culto poteva essere *tollerato* dalla Sede Apostolica. Si trattava quindi di un'eccezione ai Decreti di Urbano VIII (e perciò detti *casus exceptus*) che prevedevano la rimozione di ogni culto illegittimo.

Dopo lo svolgimento di un Processo sul culto, il Sommo Pontefice

[1] I. Donesmondi, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantoua*, II, Mantova, Osanna 1616, pp. 120-121.

ne confermava l'esito con la pubblicazione del *Decreto sul fatto del culto immemorabile*. Successivamente il Vescovo istruiva un regolare Processo Apostolico sulle virtù o sul martirio e solo dopo la pubblicazione del *Decreto* sull'eroicità delle virtù o sul martirio il Servo di Dio era considerato beatificato in modo equipollente ai Servi di Dio che avevano seguito la via ordinaria del *non cultu*.

Nei secoli successivi alla morte di Urbano VIII però si procedette in maniera diversa: ottenuta la promulgazione del *Decreto sul culto immemorabile*, la stessa Sede Apostolica incrementava il culto dell'antico beato, concedendo la celebrazione della Messa e la recita dell'Officio in suo onore. Nei fatti, era oggetto dello stesso culto concesso al beato che era passato attraverso il riconoscimento delle virtù eroiche o del martirio. Si passò così a usare il termine *Decreto della conferma di culto*. Il codice di diritto canonico del 1917 cercò di correggere questo abuso, ma inutilmente, perché la prassi si era ormai consolidata.

Il nostro Beato rientra appunto nell'eccezione dentro l'eccezione: fu provata l'esistenza del culto da tempo immemorabile a cui non seguì poi un Processo Apostolico sull'eroicità delle virtù. Il Processo sulla conferma di culto di Battista Spagnoli fu promosso a partire dal 1756, su richiesta di p. Angelo Savini, Vicario Generale dell'Ordine Carmelitano, e dal Postulatore generale dell'epoca, p. Luigi M. Galli; relatore della Causa fu il Card. Ledochowski. Il Processo Ordinario si svolse nella Diocesi di Mantova dal 1877 al 1879 e l'*Informatio* sulla conferma di culto fu stampata nel 1882.[2] Battista Spagnoli rientrava per soli 18 anni nella fatidica data del 1534, termine massimo posto da Urbano VIII per poter procedere con questo tipo di processo eccezionale.

Gli atti del Processo sono una vera miniera d'informazioni poiché fu posta la massima cura nel documentare cronologicamente l'incessante culto pubblico tributato allo Spagnoli, requisito indispensabile per la concessione del riconoscimento ufficiale del titolo di beato. Interessantissime sono anche le notizie circa lo spostamento del suo corpo, ancor oggi incorrotto. Sappiamo che in morte il letterato Mantovano era tornato ad essere, per i fedeli che lo avevano conosciuto ed apprezzato, il buon padre carmelitano, umile e santo; ci narrano le cronache di quegli anni, scritte dal Donesmondi e riportate nell'*Informatio*:

---

[2] Sacra Rituum Congregatione, *Mantuana seu Ordinis Carmelitarum antiquae observantiae confirmationis cultus ab immemorabili tempore praestiti famulo Dei Baptistae Spagnoli sacerdoti professo et Priori generali totius Ord. Carm. beato nuncupato istante Reverendissimo Patre Angelo Savini Vicario gen. eiusdem Ordinis*, Romae, Typis Vaticanis 1882. Indicata più semplicemente come *Informatio*.

Con gran fama di santità uscì da questo carcere terreno per andare al cielo […]. Fu sotterrato il suo corpo con gran concorso di popolo, che come santo stimandolo, lo venerava a guisa di padre […] nella Cappella della Madonna in un'arca apposta, alla quale spesse volte dalle divote persone veniva visitato il suo corpo, come i molti voti attaccati al suo sepolcro ci protestano.[3]

Dopo alcuni anni dalla sua morte, Battista Spagnoli già veniva chiamato beato, anche fuori della città di Mantova: la prima attestazione ci viene da Gian Pietro Chizzolo, dottore in Sacra Teologia e carmelitano, in una sua opera edita a Bologna nel 1586 (e poi nel 1602) sulla vita del beato Ludovico Morbioli,[4] estratta dal poema che lo stesso Spagnoli scrisse; segue quella dello spagnolo Filippo di S. Giacomo[5] del 1593, che pone il Nostro nel *Catalogus virorum illustrium Ordinis*, chiamandolo beato, così come il già citato Ippolito Donesmondi,[6] nella sua *Istoria Ecclesiastica di Mantova*, edita nel 1612, nel ricordare la profezia di un altro beato *nuncupato*, Bartolomeo Fanti, che preconizzò il generalato dello Spagnoli, ed ancora nella *Cronologia delle cose più notevoli di Mantova*, ricorda il «Beato Battista da Mantova nel Carmine».

Nel *Teatro degli uomini illustri della Congregazione di Mantova*, edito a Mantova nel 1618, lo storico p. Giovanni Pensa scrisse: «Vada chi vuole argomentando il peso della sua altissima santità in vedere che dopo lunga carriera di lustri il popolo di Mantova a pubblica spesa in prezioso sepolcro lo fece riporre, dove di nuovo intiero quel sacrato corpo dopo cento anni si riuniva senza niuna lesione».[7]

Ancora beato è chiamato nel 1619, nell'opera francese di Toussaint Foucher, *La Fontaine d'Elie*, edita a Parigi, mentre lo storiografo carmelitano p. Elia Maruchi nel suo *Tesoro della religione del Carmine*, edito a Catania nel 1624, scriveva: «Nel 1516 lasciò questa vita il Beato Giovan Battista Mantovano, chiamato con altro nome il Cristiano Poeta, persona fra le altre qualità molto contemplativa».[8] Anche p. Pietro Tommaso Saraceno nel suo *Menologio Carmelitarum* del 1627, ricordava il *Beatus Baptista Confessor Mantuanus*.[9]

Dopo aver ripercorso quello che potremmo chiamare una sorta di ri-

---

[3] Ivi, p. 7.
[4] Ivi, p. 8.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 9.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*

ferimento bibliografico, l'estensore dell'*Informatio* sulla conferma di culto passa ad illustrare un altro argomento teso a dimostrare il culto pubblico tributato al beato: l'elevazione del sepolcro, il culto tributato dai fedeli e la non corruzione del corpo.

Cita *in primis* le Costituzioni Sinodali del vescovo di Mantova Francesco Gonzaga, edite nel 1610, nelle quali si leggeva: «Nel Convento di Mantova si serva il corpo del Beato Frate Bartolomeo da Mantova, e del Beato Battista da Mantova dell'istesso Ordine, e fu Generale di sua Religione, dottissimo e di vita santissima».[10] In questo caso poi, trattandosi di un documento proveniente dal vescovo, se ne poteva dedurre che il titolo di beato fosse comunemente attribuito allo Spagnoli, senza che il vescovo si opponesse a quell'«abuso», tanto più che il corpo era esposto alla pubblica venerazione dei fedeli in una chiesa della sua Diocesi.

Da Pietro Lucio Belga, carmelitano, autore della *Bibliotheca Carmelitana* edita nell'anno 1593, sappiamo che il corpo dello Spagnoli fu traslato in un nuovo splendido sepolcro, per desiderio del popolo di Mantova, ed esposto alla pubblica venerazione al lato dell'altare della Beata Vergine Maria del Monte Carmelo.[11]

Il carmelitano Ippolito Donesmondi nella sua opera *Grandezze spirituali di Mantova*, datata 1603, presentava una relazione attorno alla morte dello Spagnoli, riportata negli atti del processo: «Terminò la sua vita il Padre Battista della onorata famiglia degli Spagnoli, frate Carmelitano, con fama universale di Santità. Con celebre pompa fu riposto il corpo di sì gran uomo nella Cappella della sua Chiesa, in un'arca per questo effetto nel muro collocata, ove anche di presente si conserva intero e bello, quasi di poco fosse morto».[12]

Tolomeo Spagnoli, fratello di padre Battista, nel 1519 pensava di fargli erigere una statua in bronzo, col benestare del Duca di Mantova, Federico Gonzaga, che il 9 giugno 1519 così scriveva al signor Alessio Beccaguto:

> Alexio. Se l'Maestro Messer Tolomeo vorrà gietar nella nostra fornace de le Artigliarie la statua del Reverendissimo quidam Patre Maestre Baptista Carmelita, suo fratello, siamo contenti che lo possi fare, e voi direte al Maestro de la Artigliarie, che lo facci, che ne contentano benissimo. Bene vulete. Mantua, 9 giugno 1519.[13]

---

[10] *Ibid*.

[11] Cfr. Ivi, p. 11.

[12] Ivi, p. 40.

[13] *Ibid*.

Lo storico Federigo Amadei, nella sua allora inedita cronaca mantovana, parla diverse volte dei meriti delle opere, delle lodi di santità del padre Battista e cita parecchie autorità a conferma delle sue affermazioni, tra le quali la testimonianza data da p. Filippo della Santissima Trinità, Preposito generale dei Carmelitani Scalzi che, nel 1636, attesta che molti fedeli appendono ex voto accanto all'urna del beato e che il suo corpo è incorrotto.[14] Lo stesso Amadei scrive:

Ma tutte codeste basse terrene lodi non eguagliano quella, che giustamente gli si debba come Beato lassù in Cielo. Comeché al disotto della sacrata arca, ove giace incorrotto, accanto all'altare di Nostra Signora Carmelitana in *Cornu Evangelii* sta posta la tomba dei miei antenati, così andando io sovente a pregar requie per essi, fin tanto che l'ossa mie colà entro seco loro riposino, perciò a lui mi raccomando e ne spero aiuto nell'estremo mio conflitto di morte. Già il popolo Mantovano lo acclamò per santo, ed in prova delle grazie ricevute leggensi nel pubblico Registro di questa sua patria, per rogito del Notaio Antonio Nuvoloni[15] due Giugno mille seicento quarantanove numero cinquantacinque, qualmente il Vescovo di Mantova Frate Messer Vitali si portò in detto anno col Clero e Confraternite in processione alla Chiesa del Carmine esponendo alla pubblica adorazione li due incorrotti Corpi del Beato Battista de' Spagnoli e del Beato Bartolomeo de' Fanti suo Maestro per intercedere con preci di tutto il popolo accorsovi, la sospirata serenità dell'aria, lo che da indi in poi anco ai miei giorni nelle maggiori urgenze si va facendo, e se ne ottiene visibilmente la grazia.

Questo titolo di Beato, ancorché dalla Santa Sede non dichiarato per tale gli è stato conceduto nella di lui vita stampata in Mantova per Aurelio e Ludovico Osanno l'anno mille seicento diciotto raccolta con quelli di altri illustri Carmelitani del Pensa, approvata da Padre Fra Girolamo Inquisitore di Mantova sotto il giorno dieci Marzo di detto anno, e dal Vicario Generale Vescovile Don Girolamo Ferragatta, e finalmente riveduta per il Serenissimo Duca di Mantova, dal suo Ministro, deputato alle stampe, Conte Chioppio [*recte* Chieppio].[16]

Durante il Processo Ordinario sul culto furono svolte accurate ricerche archivistiche per documentare anche gli spostamenti del corpo di Battista Spagnoli. Si trovò così una prima indicazione nella storia di Mantova

---

[14] Ivi, p. 41.

[15] Nell'*Informatio* sulla conferma di culto, alle pagine 44-45 è riportata la trascrizione integrale dell'atto notarile citato.

[16] F. Amadei, *Cronaca inedita mantovana*, II, p. 532 (ma cfr. ora F. Amadei, *Cronaca universale della città di Mantova*, II, edizione integrale a cura di G. Amadei *et al*., Mantova, C.I.T.E.M., 1955, pp. 438-439); *Informatio*, pp. 41-42.

del Volta relativa all'anno 1783: «Venne abolita la famosa Congregazione Carmelitana atterrandone il tempio. In quella circostanza i Corpi dei Venerabili Battista Spagnoli e Bartolomeo Fanti si consegnarono in Custodia al Priore di San Martino».[17]

Questa prima traccia offrì nuove piste di ricerca e furono reperiti nuovi documenti nell'Archivio Regio di Governo tra le carte appartenenti alle soppresse Corporazioni Religiose, tra i quali si annovera l'inventario delle fabbriche della Chiesa e del Convento dei Padri Carmelitani, in cui sono ascritte le Arche che racchiudevano i Corpi incorrotti dei Venerabili Servi di Dio, Battista Spagnoli e Bartolomeo de' Fanti, ed è indicata una statua in pietra cotta del Primo; un rapporto d'ufficio relativo ai corpi di questi medesimi Beati; una lettera Governativa da Milano al Canonico Don Giuseppe Muti Subeconomo di Mantova, riguardante la concessione del trasporto delle dette salme venerate; il sunto di una lettera Governativa, nella quale è accennato, che in esecuzione degli ordini emanati fu il dodici Settembre mille settecento ottantacinque dalla Curia Vescovile profanata la Chiesa e furono trasferiti i Corpi Santi.[18]

Dalla descrizione ed inventario generale delle Fabbriche della Chiesa e del Convento sotto il titolo della Santissima Annunziata dei padri Carmelitani della Congregazione di Mantova (datata 6 maggio 1783), consta quanto segue:

> Finalmente trovasi la Cappella con altare dedicato alla Beata Vergine del Carmine etc. Omissis. Lateralmente all'Altare vi sono due Casse monite di Chiave e Chiusura, dipinte a giallo, e vernice d'oro, sulla simmetria del restante degli ornamenti di detta Cappella che mediante una rispettiva vetrata contengono gl'incorrotti Corpi dei Venerabili Servi di Dio Frà Battista Spagnuoli Mantovano, e Frà Bartolomeo de Fantis Carmelitani. Le quali Casse, ad opportuna cautela restano suggellate col sugello in cera Spagna rosso rappresentante lo stemma del Regio Subeconomo. Omissis. Un Armario conforme agli altri descritti nel mezzo del quale evvi la statua in pietra cotta del celebre Poeta Carmelitano Giovanni Battista Mantovano. Omissis. Angelo Pescatore Notaro e Cancelliere.[19]

La chiesa ove erano conservati i due corpi doveva essere «profanata» e destinata ad uso degli Uffici Camerali, ma due circostanze ritardavano questa profanazione: la presenza dei corpi dei due beati e quella di una

[17] *Informatio*, p. 45.
[18] Ivi, pp. 45-46.
[19] Ivi, pp. 48-49.

«Compagnia secolare svestita denominata del Carmine», che reclamava parte degli arredi sacri, gli argenti e la statua della Madonna.[20] La questione fu presto risolta: la Confraternita venne soppressa e i loro beni incamerati mentre per i «Corpi Santi» si suggerì che «non essendo stati da veruno chiesti si potrebbero con intelligenza di Monsignor Vescovo in via di sbrigativo provvisionale espediente, segretamente trasportare nella Chiesa dei soppressi Camaldolesi di San Marco, ove pure, pochi anni sono, fu dalla profanata Chiesa di San Matteo de' dimessi Gerolamiti trasferito il Corpo del Venerabile Marco Marconi Mantovano».[21]

La consegna del Convento e della Chiesa del Carmine alla Regia Intendenza avvenne il 24 ottobre 1785, dopo il trasferimento dei corpi, avvenuto il giorno 12 settembre 1785.[22] Sembra però che i due beati non giunsero mai alla Chiesa di San Marco, bensì a quella di San Martino, come annota l'estensore dell'*Informatio*, l'avvocato Loreto Carboni:

> Nelle note storiche manoscritte del Volta esistenti nella Biblioteca Cavriani, trovasi indicato che soppressa la Congregazione dei Carmelitani di Mantova, e destinato l'ampio Convento agli ufficii della Finanza, e Camerale, i beati Fanti e Spagnoli furono trasportati presso il Priore di S. Martino, il quale nel Mille ottocento uno li consegnò a Monsignor Ignazio Tamburini Arcidiacono del Duomo. Ciò si legge anche in una nota a stampa nella Storia pubblicata del Volta medesimo coll'aggiunta dell'Arrivabene […], nella quale nota sono aggiunte queste parole, e furono collocati allato dell'Altare di S. Giovanni Buono in due casse eleganti.[23]

Durante i lavori di restauro della Cappella dell'Incoronata, i corpi furono trasferiti nella Cappella del Seminario, dove rimasero diversi anni prima di tornare in Cattedrale.[24]

Nel Processo Ordinario furono ascoltati diversi testimoni per attestare l'attualità e la persistenza del culto pubblico. Tra gli altri, ricordo le deposizioni di due sacerdoti della Cattedrale: Don Silvestro Moreschi, cappellano e sacrista maggiore della Cattedrale, testimoniò di aver visto «varie persone baciare il cristallo dell'urna, e toccarlo colle corone, coi fazzoletti ect come si fa cogli altri corpi dei Santi».[25] Anche don Vincenzo

---

[20] Cfr. Ivi, pp. 46-47.
[21] Ivi, p. 48.
[22] Cfr. Ivi, p. 49.
[23] Ivi, p. 50.
[24] Cfr. Ivi, p. 56.
[25] Ivi, p. 54.

Soglieri, Canonico della Cattedrale e custode delle Reliquie della Diocesi, attestava che «fino dal 1826 appena arrivato a Mantova dalla voce del popolo sentiva queste parole: "Andiamo a venerare il Maestro e lo Scolare" alludendo al Fanti e allo Spagnoli […]. E dal 1826 in qua questo culto è piuttosto in aumento che in diminuzione».[26]

Molti altri eventi miracolosi furono attestati nel tempo, primo fra tutti l'incorruttibilità e l'integrità del corpo del beato, certificata da numerosi documenti. Già nell'anno 1616, un secolo dopo la sua morte, si scrive che il corpo «si conserva intiero e bello, quasi di poco fosse morto».[27] Di nuovo, nel 1640 e nel 1622 si testimonia che il corpo è integro ed emana una soave fragranza.[28] Nel 1779, ben 263 anni dopo la morte, il corpo del beato è integro e incorrotto, «riscuotendo dal popolo venerazione e culto».[29]

Riconoscendo il culto ininterrotto, il papa Leone XIII, anch'egli latinista e poeta, il 17 dicembre 1885 dichiarò ufficialmente beato Battista Spagnoli.

Nel 1886, il vescovo di Mantova, Giuseppe Sarto (poi divenuto papa e santo col nome di Pio X), chiese ed ottenne dal papa che l'Ufficio e la Santa Messa del beato, propri dell'Ordine carmelitano, fossero estesi alla sua Diocesi, definendo lo Spagnoli «un celeste Patrono invocato dai Mantovani, che gli sono particolarmente devoti».[30]

Per giungere alla canonizzazione e ascrivere il beato Battista Spagnoli nell'albo dei santi della Chiesa universale occorre un miracolo: auspico che il rinnovato interesse per il TER MASSIMO Battista Spagnoli si estenda anche al BEATO Battista Spagnoli e che torni ad essere invocato e pregato per le necessità della vita.

Oggi, a 502 anni dalla morte, possiamo confermare che il corpo è integro ed incorrotto, ma non emana profumi soavi; riposa ancora in una bella urna, sormontata dal suo busto marmoreo, nella Cappella della Madonna Incoronata: lui, che La cantò così soavemente, non poteva desiderare di meglio.

---

[26] Ivi, p. 53.

[27] Ivi, p. 12.

[28] Cfr. Ivi, pp. 12-13.

[29] Ivi, p.18.

[30] Sacra Rituum Congregatione, *Mantuana seu Ordinis Carmelitarum Antiquae Observantiae, Concessionis et approbationis Officii proprii et Missae nec non Elogii inserendi ordinis martyrologio, pro universo Carmelitarum Ordine et Dioecesi Mantuana in honorem Beati Baptistae Spagnoli*, Romae, ex Officina Libraria Bernardi Morini 1886, p. 4.

La lettera di Giuseppe Sarto, Vescovo di Mantova, indirizzata al papa Leone XIII, è datata 10 maggio 1886.

MARIO ALFARANO

FRA' BATTISTA SPAGNOLI, RIFORMATORE CARMELITANO

Il carmelitano Angelo Santolla tratteggiava in poche battute agli studenti del suo Ordine la figura di Battista Spagnoli: «il beato e il poeta, l'umanista e il riformatore […] s'identificano nella vita e negli scritti dell'artista carmelitano per formare la sua singolarità e la sua grandezza».[1] Eppure, sembra che questa identificazione non sia stata colta a pieno e che si sottolinei, piuttosto, un aspetto del Mantovano a scapito dell'altro. L'interesse per la sua poesia, infatti, sganciato da quello per la sua santità, rischia di non far cogliere nel frate l'unità tra arte e vita. Ugualmente, considerare solo il beato, senza far riferimento alla sua perizia retorica e versificatoria, sminuirebbe la sua modalità espressiva. Un altro aspetto, che appare trascurato, è il suo impegno a favore della riforma dell'Ordine carmelitano e, in generale, della Chiesa. Spesso si tende a ridurre tale impegno a mero esercizio letterario o pura retorica, come era costume a quei tempi. Il Mantovano, però, fu ritenuto sia dai suoi confratelli sia dai vertici della Chiesa uno dei protagonisti di quel movimento di riforma che stava prendendo piede tra il XV e il XVI secolo.

Il presente contributo vuole presentare la figura di Battista Spagnoli come riformatore nel contesto storico in cui visse, mettendone in luce l'impegno che profuse attraverso la poesia, i discorsi e le scelte che operò mentre era alla guida del suo Ordine. Non solo. Per comprendere che la riforma fu per lui una vocazione ed una missione, sarà utile trattare due importanti riformatori carmelitani, Tommaso Connecte e Jean Soreth, di cui egli tessé le lodi e che, molto probabilmente, furono per lui motivo di ispirazione.

L'ANSIA DI RIFORMA NELLA CHIESA

Quando Battista entrò nella Congregazione Mantovana, nel 1463, non era ancora scoppiata la contrapposizione tra i frati osservanti e quelli

[1] A. Santolla, *Il Mantovano riformatore e le sue egloghe,* Roma, Tipografia cooperativa sociale 1926, p. 4.

riformati dell'Ordine. Il Priore generale, Jean Soreth, infatti, stava favorendo il processo di riforma tra gli osservanti e, nello stesso tempo, stava sostenendo quei riformati che si erano costituiti recentemente in congregazione. Inoltre, tra i mantovani era ancora vivo il ricordo di Tommaso Connecte, l'iniziatore della loro riforma, morto sul rogo circa trent'anni prima, nel 1438, a Roma. Benché le circostanze della sua morte non godettero di buona fama, il suo insegnamento continuava ad essere presente e tramandato alle nuove generazioni.

Il Mantovano visse in un periodo in cui l'ansia di riforma non era viva solo nel suo Ordine, ma in tutta la Chiesa e stava, ormai, raggiungendo dei toni molto accesi. Si avvertiva che era giunto il momento di una svolta. E questa avverrà, nella più vasta compagine ecclesiale, da una parte con la divisione operata da Martin Lutero (1483-1546), il quale il 31 ottobre 1517, un anno dopo la morte dello Spagnoli, segnerà l'inizio del Protestantesimo con le sue 95 tesi, ritenute il manifesto della Riforma; dall'altra parte ci sarà il grande evento del Concilio di Trento (1545-1563), che raccoglierà quel movimento riformatore, impropriamente chiamato Controriforma, presente da lungo tempo nella Chiesa e avvierà un risveglio generale nell'ambito missionario, strutturale, liturgico e spirituale.

Sono diverse le cause che portarono gradualmente ad un inesorabile, ma profondo declino della vita della Chiesa, raffreddandone lo spirito evangelico e mettendo in discussione la credibilità dei suoi pastori. Le radici affondano nel secolo precedente a quello del Mantovano e possono essere ravvisate in diversi fattori non solo di tipo religioso, ma anche politico e sociale. La Peste Nera del 1348 devastò l'Europa, seminando morte e debilitando i corpi e gli spiriti, senza cessare di verificarsi a più riprese anche nei secoli seguenti. Accanto ad essa si pone la Guerra dei Cent'Anni, dal 1337 al 1453, con la discussa condanna ed esecuzione di Giovanna d'Arco, avvenuta il 30 maggio 1431, e la sua successiva riabilitazione del 6 giugno 1456. Il grande Scisma d'Occidente, dal 1378 al 1417, vide contemporaneamente sul soglio di Pietro due papi, spaccando in due la Chiesa. Di conseguenza, anche gli Ordini religiosi si divisero seguendo le due obbedienze, romana e avignonese. La società, ormai, si stava emancipando dalle sue basi prettamente religiose e la nascita dei vari nazionalismi portò allo sgretolamento della teocrazia medievale. A nulla valsero i giubilei del 1450 e del 1500; anzi, in un certo senso, con il traffico delle indulgenze che ne venne fuori, non fecero altro che alimentare un atteggiamento negativo, nutrito di grandi superstizioni, che furono le reazioni spontanee alle calamità del tempo e

che provocarono la risposta sempre più dura da parte dell'Inquisizione.[2]

Se tutto questo non fu la causa, si può certamente affermare che concorse al declino della Chiesa, le cui manifestazioni più evidenti sono ravvisabili nella sintesi fatta da Vanderbroucke: «Basti pensare alla corruzione che regnava tra i vescovi e nelle corti ecclesiastiche, alla simonia dei preti in caccia di benefici, alla non-residenza dei pastori, alle legittime lamentele del basso clero, alle superstizioni, all'abuso e allo sfruttamento dei pellegrinaggi, al traffico di indulgenze, alle confessioni a pagamento».[3]

Nell'Ordine carmelitano, secondo lo Smet, il declino si manifestò soprattutto in tre grandi aree: la vita di preghiera, la pratica della povertà evangelica e l'osservanza della vita comune.[4] I capitoli generali emanavano ripetutamente decreti che scoraggiavano tra i frati il diffondersi della proprietà privata, la corsa ad esenzioni e privilegi, soprattutto da parte dei priori e dei maestri di teologia, ed esortavano a favorire un clima di raccoglimento nei conventi e a partecipare agli atti della vita comune, soprattutto ai pasti. Davanti a tale situazione, Jean Soreth si chiedeva desolato: «la Regola e le Costituzioni dell'Ordine rimangono adesso trascurate ovunque. Chi le osserva? Chi le conosce?».[5]

La Congregazione Mantovana, al pari di altri tentativi simili di riforma sorti all'interno del Carmelo, mirava al rinnovamento dell'Ordine. La sua approvazione, avvenuta nel 1442, è stata posta da alcuni in relazione con la mitigazione della Regola di qualche anno prima. Considerando lo stato di declino dell'Ordine, infatti, il priore generale Giovanni Faci chiese ad Eugenio IV di mitigare alcune disposizioni della Regola, soprattutto quelle in merito alla pratica dell'astinenza dalle carni e al continuo ritiro in cella. Così, nel 1434, il papa, con la *Romani Pontificis providentia circumspecta*, allentava la disciplina conventuale, concedendo la possibilità di poter mangiare carne tre giorni la settimana, eccetto l'Avvento, la Quaresima e gli altri giorni proibiti, e di poter passeggiare nei chiostri e recinti del convento in ore convenienti.[6]

---

[2] F. Vanderbroucke, *La Spiritualità del Medioevo (XII-XVI secolo). Nuovi ambienti e problemi*, Bologna, EDB 1991, p. 431-502; Cfr. G. Penco, *La Chiesa nell'Europa medievale*, Casale Monferrato, Portalupi 2003, pp. 281-321.

[3] Ivi, p. 479.

[4] J. Smet, *I Carmelitani. Storia dell'Ordine del Carmelo*, Vol. I: *Dal 1200 ca. fino al Concilio di Trento*, Roma, Institutum Carmelitanum 1989, pp. 136-146.

[5] Ivi, p. 137.

[6] L. Saggi, *La Congregazione Mantovana dei Carmelitani sino alla morte del B. Battista Spagnoli (1516)*, Roma, Institutum Carmelitanum 1954. Per una panoramica sintetica sulle osservanze e sulle riforme nell'Ordine Carmelitano nei secoli XIV-XV: E. Boaga, *Come pietre vive… per*

Questo intervento pontificio è stato interpretato in maniera contrastante: per alcuni fu l'espressione massima della decadenza dell'Ordine, per cui tanti riformatori o movimenti successivi, rifiuteranno le concessioni papali; per altri, invece, fu uno strumento che favorì la riforma del Carmelo venendo incontro alle mutate condizioni di vita e dando nuovo vigore agli spiriti.[7] Sta di fatto, però, che la Congregazione Mantovana volle mantenere intatti i dettami della Regola, rifiutando categoricamente le concessioni pontificie, anche se, in realtà, dopo alcuni decenni finì per accettarle.

IL *CONNECTE* E LO SPIRITO RIFORMATORE DEL MANTOVANO

Battista Spagnoli fa parte della seconda generazione dei frati mantovani. Quando entrò nella Congregazione ebbe la possibilità di conoscere e di convivere con alcuni dei discepoli di Tommaso Connecte, l'iniziatore della riforma. La maggior parte di loro proveniva, come il Connecte, dalla Francia e godeva di ottima reputazione se non di un'aurea di santità. Battista ebbe come maestro di noviziato, a Ferrara, Gigo di Francia, del quale scrisse parole di encomio:

> Gigo integerrimae vitae homo est, qui tres et sexaginta natus annos in nostra religione consenuit. Multae sunt in eo viro literae et sapientia qualis in Catone fuit, multarum rerum usu comparata.[8]

Probabilmente, fu da questi che egli venne a sapere quelle vicende del Connecte che poi celebrò nel suo *De vita beata*. In questo scritto, risalente appunto al tempo del suo noviziato, descrive la bellezza della vita religiosa, così come era vissuta dai carmelitani riformati, e dedica dei versi encomiastici al suo fondatore. Eppure, questi fu una figura molto discussa in quegli anni: considerato eretico dalle autorità ecclesiastiche e martire dai suoi discepoli, i luterani hanno visto nel Connecte uno dei precursori della Riforma Protestante e una vittima del potere cattolico.

Battista Mantovano non temette di fare di questo frate un santo. Nel ripercorrere le sue gesta egli collega *Thomas Gallus* al racconto sui primi carmelitani, i quali, fuggiti dalla Terra Santa, a causa dei saraceni, verso

---

leggere la Storia e la Vita del Carmelo, Roma, Institutum Carmelitanum 1993, pp. 113-132.

[7] J. Smet, *op. cit.*, pp. 146-149.

[8] Cit. in L. Saggi, *op. cit.*, p. 122. Sui compagni del Connecte: pp. 66-70.

la metà del XIII secolo, approdarono in vari luoghi, tra cui la Francia. Ben presto, in Europa, smarrirono l'antico fervore, tuttavia

inter quos Thomas quidam Gallus, qui pristinum fervorem adhuc in pectore fovebat cum paucis in Italiam se contulit. Sic enim Deo visum est, ut ea regio, quae ceteris omni munere praestat, hoc etiam virorum haberet ornamentum.[9]

Dopo aver fondato alcuni conventi in Francia, la discesa del Connecte e dei suoi discepoli in Italia viene vista dal Mantovano come una benedizione perché poté ornare il suo paese col dono della predicazione. Egli, infatti, fu un predicatore instancabile. Al pari di altri predicatori del tempo, anche lui si scagliava, nelle sue invettive, contro la corruzione del clero e dei religiosi e contro le vanità del popolo. Non solo riusciva ad attirare numerose folle che lo ascoltavano per ore, ma radunò attorno a sé un gruppo di discepoli, diversi dei quali entrarono a far parte dell'Ordine e diedero successivamente vita alla Congregazione Mantovana.[10]

Il Connecte non fu un personaggio isolato, ma fece parte di quel grande gruppo di predicatori che tra la fine del XIV e la metà del XVI secolo percorsero l'Europa predicando la penitenza e condannando i vizi della società e della Chiesa, in particolare quelli del clero.[11] Non mancarono trattati che denunciavano, in maniera sistematica, tale situazione, come il *De ruina et reparatione ecclesiae* di Nicola di Clamanges o il *Planctus ecclesiae in Germaniam* di Corrado di Mengenberg, scritti poco prima del XV secolo. Ma, se i trattati ebbero un gruppo ristretto di destinatari, la predicazione, invece, raggiunse intere folle. E tra i predicatori più noti si ebbero i domenicani Vincenzo Ferrer (1350-1419) e Antonino Pieroz-

---

[9] B. Mantovano, *La vita beata – La pazienza*, a cura di E. Bolisani, Padova, Tip. Antoniana 1959, pp. 249-250.

[10] I suoi discepoli si stabilirono in alcuni conventi dell'osservanza che, in maniera autonoma, erano sorti in Italia e oltralpe: Gironda, Mantova e il convento delle Selve, presso Firenze. Il 3 settembre 1442 Eugenio IV, con la *Fama laudabilis*, metteva questi tre conventi direttamente sotto la giurisdizione del Generale dando così vita alla Congregazione Mantovana. Il Convento delle Selve risulta essere "casa di osservanza" già nel 1413 e il promotore fu Iacopo di Alberto (+1426). Il primo a farvi la professione religiosa fu il beato Angelo Mazzinghi (+1438). Mantova non si sa quando sia stato riformato; solo si ha menzione che il Generale Giovanni Faci, dal capitolo generale del 1434, proibì al provinciale di Bologna di rimuovervi i frati da quel convento e concesse ai discepoli del Connecte di dimorarvi. Gironda, infine, fu fondato come convento riformato dallo stesso Connecte. L. Saggi, *op. cit.*, pp. 29-45.

[11] Sui predicatori e la predicazione: C. Delcorno, *La predicazione in età comunale*, Firenze, Sansoni 1974; R. Rusconi, *Predicazione e vita religiosa nella società italiana da Carlo Magno alla Controriforma*, Torino Loescher, 1981 e *Predicatori e predicazione*, in *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, (*Storia d'Italia*, Annali 4), Torino, Einaudi, 1981 pp. 951-1035; M.G. Muzzarelli, *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna, Il Mulino 2005.

zi (1389-1459), poi arcivescovo di Firenze, e i francescani Bernardino da Siena (1380-1444) e Giovanni da Capestrano (1386-1456). Accanto a questi, proclamati tutti santi, ve ne furono altri che, come il Connecte, finirono sul rogo: Giovanni Hus (1370 ca-1415) a Costanza e Girolamo Savonarola (1452-1498) a Firenze. Lo Schevers accosta quest'ultimo al riformatore carmelitano e si chiede se, per alcuni aspetti, Savonarola non si sia ispirato al Connecte.

Secondo il Mantovano il suo fondatore poté coronare in Italia la sua santa vita con il martirio.

Verum non solum Italiae, sed etiam viro sancto Deus ipse consuluit; illi enim dedit cuius vitam posset imitari; isti vero purpurei diadem martyrii. Nam dum bene beataeque viveret, a quibusdam invidis apud Summum Pontificem capitis accersitur, et post carcerem, post tormenta, post cruciatus, tandem cum nihil damnabile reperissent gravius investigantes, quod iure non potuerunt iniuria perficere, fortiter accinguntur, et comburendum scelerato rogo commiserunt.[12]

Attraverso le parole dello Spagnoli si intuisce che il Connecte fu incolpato da alcuni invidiosi e che tali accuse furono ingiuste. Di quale delitto si tratta? Si sa che a Roma fu processato come *eretico relapso* e condannato al rogo, nel 1434, da Eugenio IV. Gli atti del suo processo sono andati smarriti e i reali motivi della sua morte sono avvolti da una sorta di mistero. Quello che pare evidente è che la sua morte fu ordita da un gruppo di alti ecclesiastici e laici, tra cui donne influenti, insieme ad alcuni confratelli che ne chiesero l'esecuzione capitale. Un recente studio di Cristian Poli ha cercato di individuarne le vere cause.[13] L'accusa di eresia non sembra convincere, o meglio sembra essere stato il motivo ufficiale dietro il quale erano nascoste altre ragioni. Grazie allo studio di nuovi documenti si ipotizza che sia contravvenuto al divieto di esercitare il ministero, e quindi di predicare, comminatogli attraverso la sospensione *a divinis*. Che fosse un personaggio scomodo è indubbio. Per cui la sua esecuzione potrebbe avere più una matrice politica, forse per mettere un freno non tanto ad una predicazione scomoda – in realtà i temi delle sue invettive si ritrovano nelle disposizioni che lo stesso Eugenio IV diede contro la corruzione del clero e dei costumi della società – quanto a quel movimento che stava portando ad una presunta spaccatura dell'Ordine.

---

[12] B. Mantovano, *La vita beata*, cit., p. 250.

[13] C. Poli, *Thomas Connecte tra verità e leggenda*, Tesi di dottorato in Scienze storiche, filologiche e letterarie dell'Europa e del Mediterraneo, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2013-2014.

Al di là di come siano andate esattamente le cose, il Mantovano non solo prende le difese del suo fondatore, ma arriva persino a canonizzarlo, paragonandolo ad altri uomini illustri, arsi vivi, e dichiarando che egli ora vive in Paradiso.

Sed tamen illum non occidisti, nec enim anima potuit extingui, sed illius terrenum corpus violando, fecisti ut citius vita donaretur aeterna. Huius flammas non Scaevolae rogo, sed Laurentii posse comparari non dubito; dicant qui velint, obstrepant, clamitent et insaninat: ille summo vivit Olympo.[14]

Nel Mantovano si può ravvisare quello spirito di denuncia dei mali della Chiesa, dell'Ordine e della società presente nel Connecte. Certamente, egli non fu un predicatore itinerante come il suo 'antenato', né si trovano in lui alcuni clamorosi eccessi. Battista Spagnoli, infatti, mai avrebbe fatto bruciare dei libri, in particolare quelli della classicità. Al contrario. Questi ultimi gli diedero la forma per esprimere quella critica verso le ingiustizie e le incongruenze del suo tempo che già prima di essere frate additò senza mezzi termini. Ancora giovane, ad esempio, nel *De Calamitatibus Temporum*, aveva descritto tenacemente i sette vizi capitali che infestavano il mondo e, più tardi, in una delle sue egloghe, denuncerà quelle sperequazioni di classe che contrapponevano l'agiatezza dei cittadini all'oppressione dei contadini.

Le ultime egloghe, che egli compose, sono dedicate al tema della riforma della Chiesa e dell'Ordine. Nell'egloga *De moribus Curiae Romanae* mette in guardia davanti all'inganno di Roma, che ammalia da lontano, ma da vicino appare come una trappola per i più deboli.

Hoc est Roma viris avibus quod noctua: trunco
insidet et tanquam volucrum regina superbis
nutibus a longe plaebam vocat. Inscia fraudis
turba cohit, grandes oculos mirantur et aures,
turpe caput rostrique minacis acumen aduncum.[15]

Coloro che dovrebbero pascere le pecore vengono descritti come grassi e forti armenti che divorano tutto lasciando il resto nell'indigenza.

---

[14] B. Mantovano, *La vita beata,* cit., p. 250.

[15] B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia,* a cura di A. Severi, Bologna, Bologna University Press 2010, p. 319.

Haec armenta, quibus caput a tellure levatur
altius et cui sunt longa internodia crurum,
cuncta vorant: herbas primum, mox ore supino
arboreas frondes summaeque cacumina sylvae.
Hoc imbelle pecus, quod humi nascentia tantum
Gramina decerpit, vacuis ieiunat in arvis.[16]

Infine, attraverso un linguaggio che ricorda le invettive dei profeti, accusa chi ha abusato del proprio ufficio trasformandosi in lupi o volpi che ammazzano il gregge.[17]

Con immagini ardite parla anche, nell'ultima sua egloga, della riforma dell'Ordine. Attraverso la voce di quattro interlocutori, Candido il presentatore, Bembo il giudice, la rana, che rappresenta gli osservanti, e le formiche i conventuali, descrive il declino dell'Ordine come un fiume stagnante e una foresta senz'alberi, per poi indicarne la rinascita grazie agli osservanti.

La fonte del Carmelo, che dal tempo del profeta Elia ha dissetato i primi padri e gli altri Ordini religiosi, ora non è più limpida e fresca, ma ristagna maleodorante, rifugio di serpenti.

Mille venenorum species in gurgite vidi
mille secus ripas in opaco margine, mille
per nemus ad lymphas sinuoso serpere gressu.[18]

La conclusione del poema è un invito alla speranza fiduciosa: il ritorno all'osservanza della Regola primitiva garantirà la salvezza dell'Ordine.

Ferte per antiquos patrum vestigia gressus
et veteres servate vias; revocate vagantes
per valles et saxa greges, per lustra ferarum
figite in antiquis iterum magalia campis.[19]

Il tono che lo Spagnoli usa in queste egloghe, rispetto alle precedenti, è talmente acceso che Santolla scrive: «e prosegue con linguaggio

[16] Ivi, pp. 318-319.
[17] Cfr ivi, p. 320.
[18] Ivi, p. 329.
[19] Ivi, p. 332.

anche più violento, che a noi potrebbe ora parere scandaloso. Ma non scandalizzò, non meravigliò neppure, quel linguaggio che nella forma pareva avvicinarsi al linguaggio del Savonarola, se non a quello che avrebbe usato fra qualche anno Lutero». Certo, l'autore pare non conoscere il Connecte; comunque sia, attenua il giudizio sul nostro sostenendo che «ben altro era lo spirito che animava il Mantovano, il quale non rompeva l'unità della Chiesa, non toccava le istituzioni stabilite, non capovolgeva gli ordini gerarchici». E, facendone prevalere il profilo del santo, conclude: «la Riforma doveva farsi nella Chiesa e con la Chiesa, e i Riformatori dovevano cominciare da se stessi. Egli in ciò non fu solo un apostolo, fu anche un precursore: alitava in lui lo spirito che doveva, più tardi, informare le solenni assisi di Trento».[20]

JEAN SORETH E IL GENERALATO DEL MANTOVANO

Battista Spagnoli si impegnò a favore della riforma in particolar modo quando resse la Congregazione Mantovana. I suoi confratelli, infatti, lo vollero per ben sei volte come loro vicario generale,[21] affinché mantenesse vivo lo spirito dell'osservanza e, altresì, difendesse le loro prerogative dagli attacchi dei carmelitani conventuali.

La sua attività abbracciò anche la riforma di tutta la Chiesa. Nel 1488, ad esempio, tenne un discorso infuocato ai membri della Curia Romana nella Basilica Vaticana. Più volte, inoltre, rivolse appelli ai papi, in particolare a Sisto IV, Giulio II e Leone X perché si adoperassero per la riforma della Chiesa. Questa sua fama di riformatore gli venne riconosciuta da Leone X, il quale, attraverso il cardinale Sigismondo Gonzaga, lo impose a tutto l'Ordine carmelitano come priore generale, al capitolo del 1513, affinché ne risollevasse le sorti. In più, lo stesso papa lo volle, nel 1513, come membro della *Deputatio pro generali reformatione curiae et officialium*, la commissione istituita per la riforma della Curia Romana, anche se mai prese parte alle poche riunioni che si tennero. Così pare pure improbabile la sua partecipazione al Concilio Lateranense V (1512-1517).

Tra le figure che ispirarono il Mantovano, quando stette alla guida della sua Congregazione e di tutto l'Ordine carmelitano, ci fu certamente Jean Soreth.[22] Il Mantovano poté incontrarlo al capitolo della Congrega-

---

[20] A. Santolla, *op. cit.*, pp. 18-19.

[21] 1483-85; 1489-91; 1495-97; 1501-03; 1507-09; 1513-15. L. Saggi, *op. cit.*, pp. 116-120.

[22] G. Grosso, *Il B. Jean Soreth (1394-1471). Priore Generale, Riformatore e Maestro Spirituale dell'Ordine Carmelitano*, Roma, Edizioni Carmelitane 2007; J. Smet, *op. cit.*, pp.157-198.

zione, che si tenne a Brescia nel 1466, quando, non ancora sacerdote, gli fu chiesto di tenere un discorso davanti al priore generale e a tutti i convenuti. Da allora poté seguire con ammirazione il suo operato durante gli ultimi cinque anni del suo generalato. Per la morte del Soreth, lo Spagnoli compose un lungo poema funebre nel quale volle celebrare le sue gesta e manifestare il suo desiderio di imitarne le virtù.[23]

O numquam laudande satis, licet omnia laudes
Ora tua resonent! Senior discrimina nosti
Quot subiit grex iste tuus, quot bella, quot hostes[24]

Jean Soreth, infatti, fu un grande riformatore dell'Ordine e si spese in ogni modo per la rinascita del Carmelo già al tempo in cui resse la provincia di Francia. Accanto ai tentativi e alle iniziative che sorgevano dal basso, il Soreth è l'espressione di quel movimento di riforma promosso dall'alto: papi, vescovi e generali degli ordini religiosi. Egli trovò appoggio in alcuni pontefici attenti anch'essi alla riforma della Chiesa e della vita religiosa, come Eugenio IV, Nicolò V, Callisto III e Pio II, dai quali ottenne delle bolle per contrastare, senza non poche resistenze, alcuni abusi nell'Ordine e per ridurre i ribelli all'obbedienza.

In particolare egli cercò di combattere la mancanza di povertà, obbedienza e raccoglimento, la caccia ai benefici che la Curia Romana concedeva ai chierici secolari, il facile passaggio ad altri Ordini, la ricerca dell'appoggio dei signori secolari. Nella sua *Expositio parenetica in Regulam Carmelitarum* denuncia i mali che vuole estirpare e ne indica, altresì, i rimedi. Più tardi anche il Mantovano, nelle sue egloghe e nella *Informatio* che, come priore generale, scriverà nel 1514 al cardinal protettore, Sigismondo Gonzaga, presenterà lo stato di decadenza dell'Ordine, quasi a deplorare quanto sarebbe accaduto dopo il gran generale.

Sic tua progenies quae te duce nullius arma,
Nullius insidias timuit: sed tuta per omnes
Ibat ovans casus:postquam tua lumina pressit
Improba conturbans tristi mors omnia luctu.[25]

---

[23] B. Mantuanus, *De morte Joannis Sorethi, Galli, Carmelitarum Prioris Generalis. Carmen Encomiasticum*, in J. Soreth, *Expositio paraenetica in Regulam Carmelitarum*, Audomaropoli, Dnomont 1894, pp. 239-244.

[24] Ivi, p. 240.

[25] *Ibid*.

Il Soreth non si limitò a denunciare i mali dell'Ordine, ma cercò di promuoverne la rinascita attraverso delle misure a favore dei conventi riformati o da riformarsi. Per attuare tale politica ottenne l'approvazione del capitolo generale, che si tenne a Parigi nel 1456, e la ratifica dei decreti capitolari da parte di Callisto III, il 13 aprile 1457, con la *In decore sacrae religionis*. Con la Congregazione Mantovana ebbe una buona relazione, tanto che Fr. Battista Panetti, suo contemporaneo, scrisse che fu «promotore, padre e sostenitore entusiasta di questa piccola congregazione».[26] Probabilmente intravide in essa la realizzazione dei suoi sforzi riformatori e ne colse quella finalità che descrisse lo Spagnoli: «la Congregazione, sorgendo per ispirazione di Dio dalla sordida trascuratezza nella quale praticamente tutto l'Ordine era caduto, si sforza di modellare la propria vita sui costumi degli antichi padri».[27]

Anche i mantovani, dal canto loro, nutrirono delle simpatie verso questo generale al punto che appena apparvero le Costituzioni dell'Ordine edite dal Soreth, nel 1462, le accettarono subito. Divenuto priore generale di tutto l'Ordine, il Mantovano pare aver operato in linea con l'azione del suo predecessore codificata nelle sue Costituzioni. In particolare, limitò il mandato dei provinciali da sei a tre anni e promosse la vita di preghiera, specialmente la cura della liturgia. Sotto di lui, infatti, ci furono tre edizioni del messale carmelitano. Pose al centro del suo generalato l'attenzione alla formazione dei candidati a agli studi: solo i frati di buona coscienza e istruiti potevano diventare prelati e nessuno poteva diventare presbitero a meno che non sapesse leggere ed avesse l'età richiesta. Istituì una casa di studi a San Martino, a Roma, come gli altri ordini mendicanti.

Infine, appoggiò la nascita e lo sviluppo della Congregazione riformata di Albi, immettendovi lo spirito della sua Congregazione. Già da vicario della Mantovana, su richiesta del vescovo di Tolosa, inviò due frati in appoggio alla sua riforma, anche se poi ve ne andò solo uno. E nel 1513, dopo l'approvazione da parte di Leone X, inviò alla Congregazione una lettera di sostegno.[28]

Secondo il Mantovano, dopo la morte del Soreth, si aprì un periodo buio nel governo dell'Ordine che ebbe dei forti segnali contrari alla Congregazione. Nei suoi versi, in lode del generale defunto, tra le tante immagini che utilizza per descrivere il Carmelo colpisce quella della zattera in balia delle onde o di un gregge errabondo o del lupo famelico subentrato al pastore.

---

[26] Cit. in J. Smet, *op. cit.*, p. 161.

[27] *Historiae ecclesiae Lauretanae*, f. 222, cit. in J. Smet, *op. cit.*, pp. 153-154.

[28] L. Van Wijmen, *La Congregation d'Albi (1499-1602)*, Roma, Institutum Carmelitanum 1971, pp. 65-71.

Nunc ruit in paeceps. Summas modo surgit in undas
Avulso temone ratis: fracti sumus, ut si
Dum procul a stalibus errat pecus omne per agros
Nil hostile timens, casu percussus iniquo
Occidat exemplo pastor, saltusque patentes
Ora lupus jejuna gerens intrarit, ovesque
Incustoditas passim lanietque fugetque.[29]

Questi versi richiamano quanto si legge nell'ultima delle egloghe dello Spagnoli, *De fratrum observantia et non observantium controversia*, in cui si fa riferimento alla controversia sul colore dell'abito religioso tra riformati e conventuali. Scoppiata col generale Cristoforo Martignoni, nel 1472, un anno dopo la morte del Soreth, con l'imposizione dell'uniformità dell'abito nero, fu ratificata da Sisto IV nel 1483. La diversità di colore non indicava solo l'appartenenza a un gruppo o all'altro, ma era simbolo di uno stile di vita distinto. Battersi a difesa di esso, equivaleva per i riformati a difendere la propria identità e il proprio ideale. Appena eletto per la prima volta vicario generale, il Mantovano si adoperò in tutti i modi affinché i suoi confratelli conservassero il proprio abito fino a quando ottenne dal papa, nel 1484, la revisione del provvedimento a favore della Congregazione.

Ripensando a quanto dovette affrontare il Soreth, Battista Spagnoli trova le motivazioni per non venir meno nella sua missione e per imitare le virtù di quello.

Ne quid neglectum fluat, intactumve relinquam
Unde tuae in lucem possint emergere laudes
[…] Magna quidem fuit, atque meis conatibus impar
Copia virtutum pastor venerande tuarum.[30]

CONCLUSIONE

L'incontro con questi due riformatori fu, in un certo senso, nella vita di Battista Spagnoli, l'espressione dell'incontro con due linee matrici di riforma presenti nell'Ordine e, in generale, in tutta la Chiesa. Infatti, i tentativi di riforma scaturirono in primo luogo dal basso, cioè dall'azione

[29] B. Mantuanus, *De morte Joannis Sorethi,* cit., p. 240.
[30] Ivi, p. 242.

di tanti predicatori, molti dei quali davano origine a gruppi di discepoli che finirono per organizzarsi in movimenti o comunità stabili, più o meno approvati dalle gerarchie, o che sfociarono in forme di eresia perseguitate dalle autorità ecclesiastiche. Inoltre, queste spinte riformiste provennero anche dall'alto, cioè da papi, vescovi o superiori di ordini religiosi.

Il Mantovano si inserì in questa duplice corrente avendo, tra l'altro, come modelli i suoi predecessori: Tommaso Connecte, morto sul rogo, e Jean Soreth, annoverato tra i beati. Due figure agli estremi, secondo il giudizio della storia e della Chiesa, ma grandi, agli occhi del Mantovano, per il loro impegno a favore della riforma.

Il ritorno ai classici, in ambito umanistico, cioè a quel tempo idealizzato di armonia delle forme e di godimento dello spirito, corrispose in Battista Spagnoli al ritorno, in ambito religioso, alle origini del Carmelo, cioè a quell'ideale di ascesi e di contemplazione custodito nella sua Regola di vita. L'epoca in cui visse e di cui fu, in un certo senso, tra i protagonisti fu, secondo un'espressione del Vasari, un tempo di *renovatio* o *reformatio*, intesa come riduzione alla «forma primiera».[31] Tutta la società e, non solo, la Chiesa stava sperimentando una stagione di rinascita; una rinascita, tuttavia, non sempre indolore e priva di martiri.

[31] E. Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari, Laterza 2007², pp. 39-47.

ROBERTO CAPUZZO

BATTISTA SPAGNOLI E PIETRO DA NOVELLARA. L'*OPUSCULUM DE SANGUINE JESU CHRISTI* NEL DIBATTITO ANTITOMISTA DI FINE QUATTROCENTO

L'*OPUSCULUM DE SANGUINE JESU CHRISTI* DI PIETRO DA NOVELLARA: UN TRATTATELLO, UN CHIASMO E UNA PROSPETTIVA DI INDAGINE

Il titolo del saggio evoca un chiasmo che va sciolto. Pone innanzitutto a tema Battista Spagnoli, accostandolo a Pietro Gavasseti di Novellara, confratello e discepolo, nonché amico.[1] Di Novellara richiama l'unica opera conosciuta, l'*Opusculum de sanguine Jesu Christi*, e la mette implicitamente in rapporto con un trattatello poco noto dello stesso Spagnoli, l'*Opus Aureum in Thomistas*, pubblicato da P. O. Kristeller nel 1967.[2]

Del *Mantuanus* conosciamo meglio l'opera poetico-religiosa, per la quale egli godé di una vasta fama europea fino alle soglie del Seicento. Conosciamo meno la produzione trattatistica. Diviso tra vita attiva e vita contemplativa, Spagnoli rivestì rilevanti ruoli comunitari nella Congregazione carmelitana di Mantova;[3] si spese quindi su tematiche etico-religiose e teologico-filosofiche a supporto della coerenza dei costumi cristiani e per la riforma della Chiesa. Rientra in quest'ultimo ordine di interventi l'*Opus Aureum*, libretto che, come fu sostenuto da Kristeller, esprime una «éloquente», «détaillée», ma anche «la plus virulente»,[4] accusa di inadeguatezza speculativa al tomismo dell'epoca, ossia alla base dottrinale predominante in campo teologico.

Si definisce così – venendo al chiasmo – il confine più esterno, inerente a Spagnoli e al suo 'antitomismo', sullo sfondo della temperie di fine secolo, agitata, a breve, dagli scossoni savonaroliani, dall'instabilità delle

---

[1] Li separavano circa quindici anni di età. Spagnoli era nato a Mantova nel 1447 e vi era morto nel 1516. Pietro Gavasseti nacque a Novellara, dominio cadetto dei Gonzaga, probabilmente nel 1462. Morì anch'egli a Mantova tra il 1503 e il 1504 (vedi *infra*, ntt. 33; 45). Mi servo in seguito della sigla BCM per indicare Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana.

[2] P.O. Kristeller, *Le Thomisme et la pensée italienne de la Renaissance*, Montréal, Par l'Institut d'Étude Médiévales 1967, pp. 80-90; 129-185.

[3] Apparteneva infatti a questa emanazione riformata dell'Ordine carmelitano, in cui aveva fatto professione religiosa e nella quale a più riprese ricoprì l'incarico di vicario generale. Nel 1513 divenne priore generale dell'intero Ordine, cfr. L. Saggi, *La congregazione mantovana dei Carmelitani sino alla morte del b. Battista Spagnoli (1516)*, Roma, Institutum Carmelitanum 1954, pp. 116-152.

[4] P.O. Kristeller, *op. cit.*, pp. 80; 89.

istituzioni universali non meno che locali, dalla presenza di un umanesimo maturo e critico di sé stesso.

Il nucleo interno, invece, è occupato da Pietro da Novellara e dal suo *libellus* dedicato al Prezioso Sangue di Cristo, la reliquia conservata a Mantova,[5] rispetto alla quale il frate carmelitano si era impegnato in una vibrante e lucida difesa.

L'intento di questo lavoro è di ricomporre la relazione in cui si collocò l'*Opusculum* di Novellara – per l'esattezza, l'elaborazione che portò alla doppia edizione del trattato che conosciamo[6] – con l'*Opus Aureum* e con il pesante attacco critico che ebbe a principale protagonista, negli anni '90 del Quattrocento, Battista Spagnoli, presa di posizione che si riverberò in Italia, con echi forse anche transalpini, per quasi un ventennio tra la fine del secolo e l'inizio del successivo.

UMANESIMO E TOMISMO A CONFRONTO

L'episodio che stiamo mettendo a fuoco va considerato all'interno del processo che vide a lungo affrontati umanesimo e scolastica.[7]

Sullo sfondo più ravvicinato il riferimento inevitabile è Lorenzo Valla, che solo pochi mesi prima di morire (1457), nell'*Encomium sancti Thomae Aquinatis*, mentre riconosceva il valore del teologo, non poteva esimersi dal polemizzare ancora contro le derive della riflessione teologica e della religiosità del tempo.[8] Sul fronte a venire, invece, per altro in continuità con Valla, a esprimere le istanze dell'umanesimo sarebbero

---

[5] Per la correlazione dei contenuti e per bibliografia di riferimento rimando al mio R. Capuzzo, *La Controversia sul "Sangue sparso" e la reliquia del Prezioso Sangue di Mantova. Precisazioni documentarie e tematico-cronologiche*, in *I Gonzaga e i papi. Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418-1620)* (Atti del Convegno di Mantova-Roma, 21-23 febbraio 2013), a cura di R. Salvarani, Roma, Libreria Editrice Vaticana 2014, pp. 61-78. Il XV secolo, in particolare di Ludovico II Gonzaga, fu epoca decisiva per lo sviluppo della funzione della reliquia mantovana in legittimazione dell'*auctoritas* della casa regnante.

[6] Si tratta, infatti, di due versioni del medesimo testo distanziate da circa dieci anni. Per la scrittura iniziale, cfr. P. de Nivolaria *De Precioso Christi Sanguine Libellus*, BCM, Sezione manoscritti, ms. 1281 (*J. IV. 94*); per la successiva, — *Opusculum de sanguine Jesu Christi*, BCM, Sezione manoscritti, ms. 6 (*A. I. 6.*). Già Kristeller aveva sollevato il problema del rapporto tra le due redazioni e tra esse e altri testi contigui tra cui l'*Opus* di Spagnoli, cfr. P.O. Kristeller, *op. cit.*, pp. 133-134.

[7] Per le vicissitudini del secolare confronto si vedano C. Fabro, *Breve introduzione al tomismo*, Segni (RM), Editrice del Verbo Incarnato 2007, pp. 53-60; S.I. Camporeale, *Lorenzo Valla: umanesimo, Riforma e Controriforma*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002, p. 125; cfr. anche, a contesto, L. Bianchi, *Studi sull'Aristotelismo nel Rinascimento*, Padova, Il Poligrafo 2003, p. 137.

[8] S.I. Camporeale, *op. cit.*, p. 132; P.R. Blum, *Truth thrives in diversity: Baptista Mantovano and Lorenzo Valla on Thomas Aquinas*, «Verbum. Analecta Neolatina», VI/I, 2004, pp. 215-226.

stati Tommaso Moro ed Erasmo da Rotterdam.[9]

Molto presto il tomismo si era identificato con l'ordine domenicano. Nel corso del primo Quattrocento, l'esaltazione di Tommaso quale 'gloria' dell'Ordine, filtrata dagli uffici liturgico-devozionali della Chiesa, poteva essere recepita dal pubblico colto con un''autorevolezza' morale anche direttamente incidente sulla convivenza cittadina. In realtà, la mancanza di «una storia critica complessiva del tomismo» rende ancora difficile, per questi secoli, una chiara ricostruzione dei modi del riconoscimento encomiastico dell'Aquinate quanto delle prese di distanza.[10]

Alla produzione apologetica si accompagnava comunque la celebrazione iconografica.[11]

Il ciclo di affreschi effigianti il *divus Thomas* della cappella Carafa nella basilica di Santa Maria sopra Minerva di Roma – ultimato da Filippino Lippi nel settembre del 1492 – bene incarna le tendenze di fine secolo. La cappella può essere considerata momento di discrimine, punto di arrivo di un percorso e inizio di un nuovo ciclo che farà della 'seconda scolastica' la lezione ufficiale della Chiesa.[12] Taluni spunti polemici delle trattazioni di Battista Spagnoli e di Pietro da Novellara sono con evidenza riferiti ai *topoi* celebrativi di Tommaso come si possono rintracciare nel compendio dell'iconografia minervitana.

Ma, ritornando al nodo umanesimo-scolastica, non è possibile non richiamare qui la vicenda di Pico della Mirandola, la quale riporta, è vero, a un antitomismo in senso lato, inteso quale antidogmatismo, ma che rappresenterà per Spagnoli e Novellara un termine di confronto fondamentale.

Il vagheggiato consesso romano che Pico aveva convocato a Roma per l'Epifania del 1487[13] avrebbe dovuto promuovere la ricomposizione

---

[9] Per la riflessione anti-scolastica di Erasmo, cfr. sempre S. I. Camporeale, *op. cit.*, pp. 46-47. Già da metà anni '90 – è noto – Erasmo si era dichiarato estimatore di Spagnoli sia sul piano formale sia dottrinale, cfr. R. Rosa, *Tomismo e antitomismo in Battista Spagnoli mantovano (1447-1516)*, in *Tomismo e antitomismo. Centenario di s. Tommaso d'Aquino. 2*, «Memorie domenicane», n.s., n. 7, 1976, pp. 227-264: 233-234. Si veda tuttavia, per il primo decennio del '500, la rilettura della posizione dell'olandese operata da A. Severi, *L'Adolescentia di Battista Spagnoli Mantovano: edizione, storia della tradizione e prima ricezione europea*, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dottorato internazionale in Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento - XXI ciclo, AA. AA. 2006-2008, in particolare, pp. 193-219.

[10] Così S.I. Camporeale, *op. cit.*, p. 127, in ripresa di C. Fabro, *op. cit.*, p. 139 (*recte*, p. 132). La condizione, a oggi, non sembra divergere in modo sostanziale.

[11] Opportunamente Camporeale (S.I. Camporeale, *op. cit.*, p. 124) sottolinea l'immediatezza comunicativa e l'incisività di tale *medium* 'commemorativo', *background* ormai consolidato su cui si misuravano le 'emergenze' del dibattito culturale.

[12] Ivi, pp. 134-140.

[13] Per Pico indico, almeno, E. Garin, *Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrina*, Firenze, Le Monnier 1937; G. Pico della Mirandola, *Conclusiones nongentae. Le novecento Tesi*

di Platone e Aristotele e portare unità e pacificazione in seno alla Chiesa e al pensiero ebraico-greco-cristiano. Tuttavia, come suggerisce Biondi, anche ingaggiare un 'duello' per la filosofia, intervenire sullo «stato di torpore della pratica filosofica e teologica vigente», con un 'progetto' di ampliamento di prospettive che includeva l'incontro con autori e temi al di fuori del tracciato speculativo tradizionale e il cui esito si sarebbe sciolto, in una successiva fase di vita e di studio, in teurgia e devozionalità mistica: «coronamento di un percorso iniziatico al cui termine stava il silenzio della ragione umana e il vuoto che si apre all'ascolto».[14]

Pico, in realtà, non rifiutava né Tommaso, né Scoto, che riconosceva capiscuola delle due «familiae» che «andavano per la maggiore».[15] Non poteva però non rimarcare – lo si legga nel *Prologo* dell'*Apologia* – come fosse «da mente limitata chiudersi in una sola scuola» e che «non può correttamente scegliersi la propria scuola chi prima non ha familiarizzato a fondo con tutte».[16]

Nello stesso spirito, sempre nel *Prologo*, stigmatizzava ed esprimeva la propria intellettuale insofferenza (e personale sofferenza) verso i censori della commissione papale, deleteria versione istituzionale del dogmatismo teologico, culturalmente inadeguata al compito assegnatole e vero ostacolo alla conoscenza per l'indisponibilità al nuovo e la pretesa di possedere la verità.[17]

PICO DELLA MIRANDOLA E BATTISTA SPAGNOLI. UNA RELAZIONE DA REINTEPRETARE

Di Pico va ricordata la familiarità con l'umanesimo bolognese, permeato di *curiositas* sperimentale e sincretica; in particolare l'amicizia con Beroaldo il vecchio e, quindi, con Battista Spagnoli.[18]

---

dell'anno 1486, a cura di A. Biondi, Firenze, Olschki 1995; F. Bausi, *Nec rhetor neque philosophus. Fonti, lingua e stile nelle prime opere latine di Giovanni Pico della Mirandola (1484-1487)*, Firenze, Olschki 1996; G. Pico della Mirandola, *Apologia. L'autodifesa di Pico di fronte al Tribunale dell'Inquisizione*, a cura di P. E. Fornaciari, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo 2010; P.C. Bori, *Pluralità delle vie. Alle origini del Discorso sulla dignità umana di Pico della Mirandola*, Milano, Feltrinelli 2000; G. Busi, R. Ebgi, *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, magia, Qabbalah*, Torino, Einaudi 2014.

[14] G. Pico, *Conclusiones*, cit., p. XXXIII.

[15] Id., *Apologia*, cit., pp. 12-13, la traduzione è del curatore; così *infra*.

[16] Ivi, cit., pp. 14-15; 13-14.

[17] Ivi, pp. 4-5.

[18] In un crogiuolo di relazioni diventate, negli ultimi decenni, oggetto di un significativo corpo di studi nonché, più di recente, dei sistematici approfondimenti di A. Severi. In particolare: A. Severi, *Giovanni Pico della Mirandola per Battista Mantovano (e Beroaldo): tra prestito di libri,*

I legami tra il *magister* carmelitano e il conte di Concordia (includenti, 'di conseguenza', Pietro di Novellara) rappresentano una delle facce più sfilate della storia pichiana che comincia forse solo ora a meglio intravedersi, stante anche le difficoltà dovute alla dispersione dell'epistolario del *Mantuanus*.

La conoscenza tra i due interlocutori è documentata dal gennaio 1490, ma sicuramente attinge all'anno precedente.[19] Si sta inoltre rafforzando la convinzione che essi – ma anche Pietro – fossero in relazione, se non da prima, almeno dal 1487, periodo in cui i frati carmelitani si trovavano sicuramente a Roma, in una tempistica concomitante con il processo per le *Conclusiones*.[20]

Gli scambi epistolari del 1490 restituiscono i reciproci apprezzamento e stima, la condivisione degli obiettivi di studio, una chiara consonanza ideale. La deferenza di Pico nei confronti del *magister* è giustificata dalla differenza di età e si riveste di toni che possono indurre a pensare a una relazione di figliolanza spirituale. Il ruolo di guida nella fede era d'altronde vissuto da Spagnoli come costitutivo del proprio ministero anche nei confronti di correligionari e amici, a partire dagli stessi Novellara e Beroaldo.[21]

Per il periodo successivo le informazioni dirette si perdono. Ma è lo stesso teologo a ricordare a Gianfrancesco Pico, nell'ottobre del 1494,

---

eloquentia e rapporto con le auctoritates, «Interpres», XXXI, 2012-2013, pp. 151-181; —, *La maturità del 'Carmelita'. Il periodo romano di Battista Mantovano (1486-89)*, in *Roma pagana e Roma cristiana nel Rinascimento. Atti del XXIV Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza 19-21 luglio 2012)*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati 2014, pp. 149-159; —, «Ut Picus noster late disseruit…». *Scambi di codici e di idee tra la 'Fenice degli ingegni' e il 'Carmelita'*, in *Pico tra cultura e letteratura dell'Umanesimo. Giornata di Studi in occasione del 550° anniversario della nascita (1463-2013)*, a cura di G. Ventura, Bologna, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna 2017, pp. 71-88. Devo alla cortesia di Andrea Severi che ringrazio vivamente alcuni contributi di rilievo per il perfezionamento di questo studio. Si vedano inoltre, S. Giombi, *Libri e pulpiti. Letteratura, sapienza e storia religiosa nel Rinascimento*, Roma, Carocci 2001; F. Bausi, *Giovanni Pico della Mirandola: filosofia, teologia e religione*, «Interpres», XVIII, 1999, pp. 74-90; D. Fassina, *Il 'Carmen de contemnenda morte' e i rapporti di Battista Spagnoli con Giovanni Pico della Mirandola*, «Interpres», XXX, 2011, pp. 189-250.

[19] Cfr. D. Fassina, *op. cit.*, p. 196; A. Severi, *Giovanni Pico*, cit., pp. 160-161; A. Severi, *«Ut Picus»*, cit., p. 77.

[20] Per la disamina del caso, A. Severi in «*Ut Picus*», cit., pp. 74-77; 87; per la sostenibile anticipazione dei rapporti al 1485-86, sui contatti Pico-Beroaldo, si veda D. Fassina, *op. cit.*, p. 196, nt. 25; A. Severi, *Giovanni Pico*, cit., pp. 154-156.

[21] A. Severi, *Sulla fortuna dell'Umanesimo bolognese in Europa a fine Quattrocento: il caso Beroaldo-Mantovano*, «Studi e problemi di critica testuale», 85, 2012, pp. 117-140:118; D. Fassina, *op. cit.*, p. 197. Sono indicativi, inoltre, gli *incipit* delle epistole, non di pura convenzione letteraria, per i quali G. Pico della Mirandola, *Opere complete*, a cura di F. Bausi, Roma-Torino, Lexis progetti editoriali-Nino Aragno 2000, alle date 13 gennaio 1490, 20 marzo 1490 e senza data.

un mese prima della morte del *princeps optime*, di avere preso visione con grande diletto del prologo dell'*Apologia*, formulando al nipote il desiderio di poter accedere all'intero trattato. E il cuore della missiva – in ripresa del *Prologo* – diventa un estremo elogio all'autonomia di pensiero del Mirandolano di fronte alle convenzioni culturali dell'epoca, là dove questi non 'consumava' il tempo sulle sole dottrine di Aristotele e dei Peripatetici, ma indagava, con mirabile esercizio di ingegno, tutti i gruppi e tutte le scuole, e conseguiva in tal modo – a implicita conferma di correttezza metodologica – inaspettati esiti.[22]

Si riconosca la continuità tra questo riconoscimento a Pico e l'*incipit* dell'*Opus Aureum*, con cui il Carmelita si scagliava contro i tomisti per il loro stato di dipendenza intellettuale.

Non appare un caso che, nella parte introduttiva del trattatello, si ricalchi un motivo anti-aristotelico diffuso, ovvero il sillogismo «Aristoteles fuit homo et potuit errare», *leitmotiv* tardomedievale della critica del 'principio di autorità'.[23] Da qui Spagnoli muove per difendere il confratello Pietro *Nebularius* dagli attacchi che gli erano stati rivolti.

> Scribis ad me Petre suavissime legisse te nuper quaedam ex his contra eos scripsi qui ut Thomam salvent conantur dividere sanguinem Christi, et dicis te mirari quod Thomae protectionem sic suscipiant et eum astruant nunquam deliquisse, insolens sane dictum et imprudens, *quasi velint eum eximere de numero hominum, de quibus scribitur non est homo qui non peccet*. Quod si dicatur id de moribus concedendum, non de intellectu. Ego de utroque dictum non dubito.[24]

Un *incipit* diretto e aggressivo, che va al cuore della percezione angelicata di Tommaso e della glorificazione divinizzante resa dai suoi seguaci. I quali sono chiamati in causa per la loro arroganza e sprovvedutezza e, inoltre, come coloro che, per salvaguardare Tommaso, «provavano a dividere il sangue di Cristo».

Arriviamo così alla circostanza che determinò la *querelle* contro i tomisti fino alla quasi totale negazione della loro competenza e legittimità teologico-scientifica.[25]

---

[22] S. Giombi, *op. cit.*, p. 98, epistola del 29 ottobre 1494.

[23] Cfr. L. Bianchi, *op. cit.*, pp. 101-124.

[24] Baptistae Carmelitae *Opus aureum in Thomistas*, [Pièces justificatives, I.], in P.O. Kristeller, *op. cit.*, pp. 127-185:137, rr. 2-10, corsivo nostro.

[25] Così ivi, pp. 138-142; 147-150. Il riferimento è alle dispute *de Sanguine Christi*. I tomisti, seguendo il loro maestro, sostenevano l'assoluta riassunzione del sangue divino dopo la Resurrezione non riconoscendo le testimonianze reliquiali presenti in terra. Cfr. anche R. Rosa, *op. cit.*, p. 245, nt. 39.

L'*OPUS AUREUM* DI SPAGNOLI E I '*LIBELLI DE SANGUINE*' DI PIETRO DA NOVELLARA. SCRITTURE E CORRELAZIONI

Va compiuto però un passo indietro. Con l'*Opus* di Spagnoli ci troviamo infatti nella fase avanzata di un complesso di eventi la cui sequenza va ricostruita. Occorre ripartire dal *Nebularius* per il quale Spagnoli si era mosso e dal *libellus* che egli aveva redatto in quegli anni, il quale rappresenta il più articolato ed esaustivo accesso ai contenuti che avevano scatenato i 'contraddicenti' della scuola tomista.[26]

Raccolto in volume sulla base dei sermoni che per ufficio pastorale Pietro era chiamato a recitare in particolare a Mantova per la Quaresima e l'Ascensione su invito del protonotaro Sigismondo Gonzaga, futuro dedicatario dell'opera,[27] verso la metà del 1492 il trattatello non doveva essere ancora strutturato. Alla sua origine va riconosciuto un «sermo»[28] che aveva sollevato le contestazioni domenicane e per il quale è realistico pensare agli anni 1491 o 1492, in periodo quaresimale, nonchè, per la sede di enunciazione, a Mantova.[29] Alla reazione alla predicazione, Spagnoli aveva replicato *in primis* con il trattato comunemente conosciuto come *De Sanguine Christi*.[30] Anche per esso si può sostenere una stesura iniziata localmente (nel convento di Revere) e compiuta tra gennaio e maggio del 1492 nel suo disegno di massima.

La prima edizione del trattato di Novellara, invece, il *De Precioso sanguine*, può credibilmente rimandare al periodo 1492-1496,[31] mentre la seconda, l'*Opusculum*, a non prima della fine del 1505, ovvero al triennio 1506-1508.[32]

---

[26] Per le due lezioni, di pressoché assoluta equivalenza contenutistica, se non per varianti cui si accennerà, cfr. *supra* nt. 6. Dello sviluppo del trattatello è gioco forza dare in questa sede un riscontro solo sintetico rimandando all'edizione critica in preparazione.

[27] P. DE NIVOLARIA *De Precioso*, cit., ff. 1*r* (Incipit) e 2*r*. Per Sigismondo Gonzaga, dalla fine anni '70-inizi '80 primicerio dell'ex chiesa benedettina di Sant'Andrea detentrice della reliquia, cfr. R. TAMALIO, voce *Gonzaga, Sigismondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2001, pp. 854-857:854. Ringrazio l'autore per le precisazioni fornitemi.

[28] Spagnoli schematizza i contenuti del sermone in B. MANTUANI *Tractatus de Sanguine Christi*, BCM, Sezione manoscritti, ms. 796 (G. 11. 18), f. 50*v* (recte: 51*v*). Si riporta il passo in *Appendice*.

[29] Confermerei così, tranne che per il distinguo del più probabile anno 1492, le informazioni tradizionali per cui CATENA, *L'Opus*, cit., p. 271; R. ROSA, *op. cit.*, pp. 235-236; D. FASSINA, *op. cit.*, p. 203.

[30] Cfr. ntt. 28 e 35.

[31] Probabile viatico alla nomina, poi non perfezionatasi, di Sigismondo Gonzaga a Cardinale per la quale si rimanda a R. TAMALIO, voce *Gonzaga, Sigismondo*, cit., p. 854.

[32] La fisseremmo tra i due estremi della nomina cardinalizia di Sigismondo, secondo cui la dedicazione del *libellus* viene ridefinita, e l'assunzione della carica di protettore dell'Ordine carmelitano, *Ibidem*.

Quest'ultima tardiva copia manoscritta impone il rilevante interrogativo su chi possa esserne stato l'effettivo artefice o curatore. Definita con maggiore precisione la data di morte di Novellara, diviene infatti chiaro come la riscrittura ne risulti successiva e non a lui attribuibile.[33] Si è spinti a sondare per essa un attivo interessamento dello stesso Spagnoli che avrebbe in tal modo onorato la memoria dell'amico scomparso e ricordata, come spesso di fronte agli oppositori, la sua vivace e reattiva intelligenza.[34]

Ma si riprenda quello che va considerato il nostro *incipit* documentario, il *Tractatus de Sanguine Christi*. Anche quest'opera richiede un non scontato scavo storico-filologico di cui si è solo agli inizi.

Denominato così per desunzione contenutistica,[35] il testo risulta più comprensibile se si recuperi la probabile titolazione originaria, *Apologia Petri Novolarii*,[36] che meglio ne traduce l'*intentio*. Iniziata la composizione entro il maggio del 1492, la '*Difesa*' non dovette circolare immediatamente.[37] Poté forse godere di esposizione pubblica nel 1497.[38] La sua revisione formale e contenutistica seguitò inoltre nel tempo portando alle edizioni dell'*Opus* riordinate da Kristeller da intendersi quindi come parti estrapolate da questo manoscritto principale e poi rielaborate più volte.[39]

Nel 1492 avrebbero così preso le mosse tanto il *Tractatus* di Spagnoli, quanto, a seguire, il *De Precioso sanguine* di Pietro. Se ne dà di entrambi un breve quadro in *Appendice*.

I due lavori non coincidono per linea espositiva, ma si corrispondo-

---

[33] La morte di Pietro è fissata da Saggi tra la fine del 1503 e l'inizio del 1504 (L. Saggi, *op. cit*., pp. 113-114, nt. 114).

[34] Un atto di omaggio da associare, negli intenti, alla trenodia in memoria di Pietro dedicata da Spagnoli a Isabella d'Este.

[35] Per la 'confezione' del titolo si veda F. Nodari, *Scoperta di un'altra opera del B. Battista Spagnoli nella biblioteca comunale di Mantova scritta nel 1492 e intitolata Tractatus de Sanguine Christi*, Mantova, Stab. Tip. Lit. F. Apollonio 1892, pp. 5-6.

[36] La formula è reperibile in un'epistola del 6 luglio 1497 di Arnoldo Bostio (1446-1499), ancora tutti viventi i protagonisti, cfr. *Epistolae Arnoldi Bostii Gandavensis*, in *Monumenta Historica Carmelitana* (MHC). *Volumen primum continens antiquas ordinis constitutiones, acta capitulorum generalium, tractatus de prioribus generalibus [et] de magistris parisiensibus, necnon epistolas diversas*, edidit R. P. Benedictus Zimmerman, Lirinae, Ex typis Abbatiae 1905-1907, p. 517 (*Epistola* VI). Nelle citazioni continueremo a indicare il testo come *Tractatus*.

[37] Sulla riconoscibilità di fasi successive di scrittura, cfr. anche D. Fassina, *op. cit*., p. 203, A. Severi, *Giovanni Pico*, cit., pp. 173-177.

[38] Il dato non è certo, si veda però A. Bostio, *op. cit*., p. 517.

[39] Si tratta della sezione del I libro del *Tractatus* dal f. 18*v* al f. 41*v* [*recte*: 42*v*], cfr. P.O. Kristeller, *op. cit*., pp. 137-181. Sempre seguendo Kristeller (ivi, pp. 83; 129-133) si può concludere che dipese soprattutto dalla riformulazione l'impatto che l'opera ebbe nel dibattito culturale.

no sia idealmente sia per molteplici riscontri interni. Possiamo considerarli una scrittura 'contessuta' e 'compartecipata'.[40] Si è vista la funzione che Spagnoli poté esercitare nella revisione cinquecentesca dell'*Opusculum*. Al di là di altre possibili integrazioni, va segnalato soprattutto l'episodio finale introdotto *ex novo*, la predicazione a Mantova, durante l'Ascensione, di un padre domenicano che viene ad assumere l''improprio' ruolo di testimone del Prezioso Sangue di Cristo, *pendant* risarcitorio rispetto agli attacchi subiti anni prima da Novellara da parte dei fratelli dell'Ordine di San Tommaso.

Fatti salvi, per il *libellus*, i fini più marcatamente localistici, sul piano intellettuale lo accomunano all'*Apologia* due motivi dominanti, la difesa della libertà di ricerca e di pensiero[41] e l'appello a perseguire la ragione esistenziale delimitando il pensiero astrattamente deduttivo.[42]

Se la speculazione di Spagnoli nasce quindi per proteggere il profilo culturale dell'amico e, di conseguenza, la reliquia del Prezioso Sangue di Mantova, se alterna generale e particolare – e ciò è stato indicato come limite elaborativo – in realtà, il tema unificante l'intero il trattato è la giustificazione della possibilità di pensare razionalmente e 'diversamente'. Con urgenza e ritmo propri, l'*Apologia* individua e anticipa temi e modi che poi il *libellus* finirà per realizzare. Il testo di Pietro si propone infatti al lettore quale concreto esercizio di pensiero 'militante', 'attuazione' pratica della prospettiva culturale che l'*Apologia* incarnava in esplicito quanto iniziale compito di elaborazione.

---

[40] Accostando i testi non è forse eccessivo leggerli quali medesima sequenza speculativo-pamphlettistica, tanto sono embricati l'uno nell'altro ed evolvono insieme per più di dieci anni. A volte i nessi sono evidenti, altre sono echi, consonanze, che riportano – potrebbe non essere una forzatura – a una stesura a quattro mani o più probabilmente alle discussioni conviviali e alla familiarità di frequentazione dei due confratelli. Vanno per altro segnalati casi in cui il loro pensiero divarica.

[41] La letteratura specialistica occupatasi dell'*Opus* – ma va fatto valere per l'intera *Apologia* – è concorde nel riconoscerne il significato nella convinta e tenace difesa della libertà intellettuale, cfr., in particolare, A. Sullivan, *A contribution to the history of intellectual freedom: the «Opus Aureum in Thomistas» of blessed Baptista Mantuanus, O. Carm. (1447-1516),* in *De Doctrina Ioannis Duns Scoti. Acta Congressus Scotistici Internationalis Oxonii, et Edimburgi 11-17 sept. 1966 celebrati,* cura Commissionis Scotisticae, IV, Roma 1968, pp. 155-169; P.R. Blum, *op. cit.*, pp. 215-226; anche Catena, *L'Opus*, cit., pp. 269-278; R. Rosa, *op. cit.*, p. 250; P.O. Kristeller, *op. cit.*, pp. 87-89; D. Fassina, *op. cit.*, pp. 203-205; A. Severi, *Giovanni Pico*, cit., pp. 173-176.

[42] Anche per Novellara, il maestro del pensiero razionale o 'ragionevole' rimane paradossalmente – ma non troppo, per la stima che il carmelitano continua comunque a dichiarare – ancora Tommaso, cfr. P. de Nivolaria *Opusculum*, cit., ff. 45*r*-49*r*. Tutta la seconda parte del trattatello è così improntata non solo alla confutazione delle tesi degli oppositori, ma anche alla costruzione di un quadro probatorio che si avvalga del ricorso al principio di non contraddizione, della ricerca di esempi e di casi validanti, del ricorso a prove 'archeologiche' o della scienza della natura in particolare medico-sanitaria.

Il conflitto con il tomismo era diventato così l'opportunità per porre e agire una questione di principio sulle condizioni della conoscenza, in particolare all'interno del contesto ecclesiale, ma non solo.

TEMI E SIGNIFICATI PER L'ANALISI SOCIO-CULTURALE

In una considerazione più organica, infatti, possiamo dire che con l'*Apologia* Spagnoli abbia provato a concepire un vero e proprio trattatello di gnoseologia e di epistemologia della ricerca teologica.[43] Agisce in esso una struttura della conoscenza che modula ricerca razionale, fede e apertura al Mistero,[44] orizzonti su cui, in particolare, si esprime la sintonia profonda non solo con Pietro di Novellara ma anche con Pico della Mirandola.

Nel 1492 Giovanni Pico ha ventinove anni. Pietro probabilmente trenta.[45] Sono pressoché coetanei. Il ritratto di quest'ultimo resoci dagli avversari, così come lo restituisce Spagnoli, ce ne trasmette l'energia e l'irriverenza giovanile.[46] Resi i debiti distinguo, parecchio simile al campione delle *Conclusiones*.

A fronte di un Pico provato e indugiante o ritirato e concentrato sui suoi studi, Novellara decideva di riaprire, quasi a pubblica sfida, una questione annosa che sembrava ai tempi archiviata.

Vi è indubbiamente un qualcosa di trasgressivo, nella scelta del giovane carmelitano di rilanciare una controversia messa a tacere, sembrava definitivamente, da Sisto IV ancora negli anni '70.[47] Ma già in passato il tema aveva operato come corsia polemica su cui si erano innescati altri affondi. Si può allora intendere l'azione di Pietro, nella decisa insofferenza antidogmatica che esprime e nei modi in cui affronta il problema, una manifestazione di quell'esigenza di apertura speculativa che poteva averlo affascinato nel filosofo mirandolano.

Le affinità ideologiche con Pico stanno del resto emergendo con evidenza dalla lettura delle opere prettamente filosofiche di Spagnoli, riportanti, per stesura definitiva, all'incirca al decennio '90.[48]

---

[43] In senso simile, A. Severi, *Giovanni Pico*, cit., p. 177.

[44] In coerenza con le posizioni di Bonaventura e di Scoto, ma, anche, in un'apertura non scontata e da leggere alla ricerca razionale e scientifico-esperienziale.

[45] Lo si ricava da B. Mantuani *Tractatus*, cit., f. 126*v*; *recte*: 127*v*.

[46] Ivi, ff. 49*v*-50*r*; *recte*: 50*v*-51*r*; 125*v*-126*v*; *recte*: 126*v*-127*v*.

[47] Cfr. R. Capuzzo, *op. cit.*, pp. 74-77.

[48] Si tratta del *Carmen de contemnenda morte* (1482-1488; poi, 1502), della medesima *Apo-*

Si aprirebbe qui l'annoso problema del trattarsi del Pico delle 'origini' o della 'conversione'. Siamo dell'idea, per meglio interpretare la vicenda del conte-filosofo, che occorra consentire con chi individua nella sua parabola di pensatore e di uomo una linea di non trascurabile continuità.[49] Il percorso intellettuale di Pico sarebbe sfociato, per 'tentativi ed errori', da una germinale 'filosofia cristologica' a una più compiuta forma di 'cristologia filosofica' nonché 'esistenziale'.[50]

Ma in questo cammino – va aggiunto – aveva incontrato Battista Spagnoli. Fatte salve le diversità di storia personale e intellettuale, se ne può forse intuire una sorta di coevoluzione, ad esempio nel passaggio che entrambi vissero, sia pure con radicalità differenti, nel campo dell'espressione poetica.[51] Ma il vero elemento connettivo va fatto consistere nella comune convergenza sulla centralità teoretico-teologica attribuita a Cristo quale fulcro della mediazione mondo-(uomo)-Dio.[52]

Prima ancora, quindi, che con la radicalità di Savonarola – e, probabilmente, mai schierato con essa fino in fondo[53] – occorre considerare

---

logia Petri Novolarii (e quindi l'*Opus Aureum*) (1492-1497; poi, inizi XV secolo), del *De patientia* (1484-1492; 1498).

[49] L'elenco sarebbe nutrito. Segnaliamo, a saggio, poiché inerente a uno dei punti più critici, quello della continuità-discontinuità tra magia e astrologia, *Nello specchio del Cielo. Giovanni Pico della Mirandola e le Disputationes contro l'astrologia divinatrice*, Atti del Convegno di studi. Mirandola, 16 aprile 2004-Ferrara 17 aprile 2004, a cura di M. Bertozzi, Firenze, Olschki 2008.

[50] Per l'ipotesi di concettualizzazione, si veda X. Tilliette, *Che cos'è cristologia filosofica*, Brescia, Morcelliana 2004. Si cfr.no, inoltre, a supporto, E. Garin, *Lo spirito cristiano di Pico della Mirandola*, in *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e siècle. Essais, notes et documents*, Paris, Société d'Étude Italiennes 1950, pp. 169-184; Biondi in G. Pico della Mirandola, *Conclusiones*, cit., p. xxxviii; F. Bausi, *Giovanni Pico*, cit., p. 80; G. Tognon in Giovanni Pico della Mirandola, *Discorso sulla Dignità dell'uomo*, a cura di G. Tognon, prefazione di E. Garin, Brescia, Editrice La Scuola 1987, pp. xxvii-xxviii; P.C. Bori, *op. cit*., p. 80; F. Frosini, *La vita filosofica e lo statuto della filosofia in Giovanni Pico della Mirandola*, «Accademia», xiv, 2012, pp. 45-63; J. Molinari, *Pico della Mirandola e i linguaggi della Filosofia*, «Dianoia», 17, 2012, pp. 117-134.

[51] Cfr. A. Severi, *Giovanni Pico*, cit., pp. 167-173. Su linguaggio e *re-novatio* umanistica, cfr. M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Torino, Einaudi 2018, pp. 20-33.

[52] Sulle orme dell'umanesimo religioso fiorentino e in una linea patristico-dottrinale da Agostino a Scoto con una sfumatura più orientata alla 'sensibilità'. L'uomo è «il centro del dramma universale», di un mondo che per suo tramite si riconduce a Dio, ma in quanto «uomo consacrato dall'Incarnazione come albergo della divinità» (cfr. D. Fassina, *op. cit*., pp. 227-238). Non sarebbe attenuata né in Pico né in Spagnoli (cfr. invece ivi, p. 226) la dimensione dell'incarnazione di Cristo, la sua regalità. Il Cristo sottaciuto dell'*Oratio* si propone come *specimen* dell'uomo capace di autodeterminarsi e divinizzarsi, paradigma dell'*humana dignitas*, per quanto soggetta a una costitutiva *insecuritas* (così M. Cacciari, *op. cit*., p. 87; anche J. Molinari, *Libertà e discordia: Pletone, Bressarione, Pico della Mirandola*, Bologna, Il Mulino 2015, pp. 178-184). E nel tempo si precisano in Pico – in avvicinamento a Spagnoli più che a Savonarola, riteniamo – sia la misura di questa possibilità di autodeterminazione a fronte della condizione di peccato e della prospettiva della grazia (anche F. Frosini, *La vita*, cit., p. 25) sia la natura della mediazione sacrificale di Cristo.

[53] Cfr. G. Pico, *Discorso*, cit., p. liv; C. Vasoli, *La polemica antiastrologica di Giovanni*

l'affinità di Pico con Battista Spagnoli, indagare, per quanto possibile, in cosa sia consistita la paternità spirituale che il conte riconosceva al *magister* carmelitano. Aiutano in tal senso non solo gli elementi di contiguità segnalati dai recenti studi, ma soprattutto l'analisi delle opere di Spagnoli e di Novellara. Questa produzione, coeva o appena posteriore alla morte del Mirandolano, apre altresì a un'ulteriore peculiare prospettiva di indagine: consente di intravedere la persistenza, nel Pico degli ultimi anni – se ne avrebbe conferma di riflesso – di posizioni ideologiche a cui egli non aveva probabilmente mai abdicato.[54]

Si saggino tali consonanze di lungo termine sul motivo concordistico, tensione verso l'unità del sapere e dei destini e tratto tipicamente e tenacemente pichiano, ma anche aspirazione culturale condivisa dai due religiosi umanisti.

Di contro alle marcature di 'ecclettismo', 'sincretismo' o, anche, 'scetticismo' di cui spesso è connotato Spagnoli,[55] è opportuno invece sottolineare, in merito alla questione conoscitiva, il tendenziale allineamento dei tre intellettuali su un'investigazione volta a elaborare, a partire dalle differenze, nell'armonizzazione e nella convergenza delle posizioni e non a discapito della verità, una prospettiva asintoticamente unitaria.[56]

Sia per Pico sia per Spagnoli si tratta di definire i canoni della dinamica dell'incontro – o dell'imprescindibile scontro – tra i diversi punti di vista.[57] Più che di posizione scettica, allora – ma è stato anche opportu-

---

Pico, Firenze, Leo S. Olschki 2008, p. 3; G.C. Garfagnini, *La questione astrologica tra Savonarola, Giovanni e Giovan Francesco Pico*, in *Nello specchio*, cit., pp. 117-137.

[54] Alludiamo, tra i temi più controversi, al permanere della prospettiva magico-qabbalistica oltre la *demolitio* dell'astrologia divinatrice delle *Disputationes*; alla relazione tra qabbalah e Sacra Scrittura; alla necessità 'ontologica' della libertà della ricerca; alla ricerca dell'equilibrio tra fede e ragione (scienza) sul presupposto epistemologico del primato della fede sulla ragione, ma *solo fino al punto* in cui quest'ultima, per propria costitutiva o temporanea '*imbecillitas*', avverte che deve, anche provvisoriamente, ritirarsi dall'agone della sfida.

[55] Si veda per tutti R. Rosa, *op. cit.*, pp. 254-258.

[56] Cfr. per Pico E. Garin, *Le interpretazioni del pensiero di Giovanni Pico*, in *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'Umanesimo*, Convegno Internazionale (Mirandola, 15-18 settembre 1963), Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento 1965, p. 17; per il «sincretismo nient'affatto ecclettico» di Pico si pronuncia similmente M. Cacciari, *op. cit.*, p. 87. Va detto, in ogni caso, che Spagnoli non si ritiene 'filosofo' alla stregua di Pico e che riconosce piuttosto a quest'ultimo il compito di aprire e sondare le strade nuove del sapere, cfr. S. Giombi, *op. cit.*, pp. 102-103, epistola del 3 gennaio 1495.

[57] In una logica conoscitiva che si avvale anche del conflitto. Per Pico, si vedano P.C. Bori, *op. cit.*, pp. 55; 70; J. Molinari, *Libertà*, cit., pp. 178-184; R. Ebgi, *Saggio introduttivo*, in G. Pico della Mirandola, *Dell'ente e dell'Uno*, a cura di R. Ebgi con la collaborazione di F. Bacchelli, Milano, Bompiani 2010, p. 85; per Spagnoli, A. Sullivan, *op. cit.*, p. 165; P.R. Blum, *op. cit.*, p. 219; B. Carmelitae *Opus*, cit., p. 164; B. Mantuani *Tractatus*, cit., ff. 28*v*-30*v* (*recte*: 29*v*-31*v*).

namente adoperato il termine 'probabilismo'[58] – parleremmo di un'intuizione dell'ipoteticità del sapere umano, fino alla controprova che porta al riconoscimento dell'errore – diremmo oggi, alla falsificazione.[59]

Novellara e Spagnoli, possiamo quindi concludere, iscrivendosi nel novero dei difensori della reliquia del Sangue e prendendo di mira il tomismo, percorrevano il tentativo di salvare la razionalità del pensiero *sub specie theologiae*, che doveva tenere conto dell'indiscutibile dogma dell'Incarnazione.

Se in Cristo il divino si era congiunto con l'umano, tutto quanto alludeva al radicale piano trascendente di Dio, che in modo imperscrutabile continuava a presentare forme di immanenza e di coniugio con l'uomo, poteva permanere ed esistere nel veicolo privilegiato della dimensione simbolica. La tutela del Sangue di Cristo da loro assunta indirizza infatti sul versante del simbolismo ontologico.[60] Esso impone lo sforzo di uscire dal recinto del razionalismo per tenere conto della realtà e del mistero che la circonda, in nome di una libertà di ricerca che presuppone il proprio oggetto di arrivo[61] e che mette l'accento non tanto sul trovare intellettuale, quanto, piuttosto, su quello esistenziale: come è stato detto per Pico, sul primato, o sulla possibilità di coesistenza, della *pietas* rispetto alla *sapientia*, sul *possidere*.[62]

Per i religiosi mantovani questi significati si condensavano e si esprimevano nella reliquia del Prezioso Sangue, naturale sintesi del 'Cristo crocifisso' e via all'*imitatio*.[63]

Non si ritrovano in Pico riferimenti alla ragion d'essere del sangue

---

[58] Ad esempio P.O. Kristeller, *op. cit.*, p. 90; R. Rosa, *op. cit.*, pp. 258-259; A. Severi, *«Ut Picus»*, cit., p. 81.

[59] Un'intuizione di un procedere per 'congettura-ipotesi' cresciuta, forse, su spinta socratica, anche se non andrebbe dimenticato il *De coniecturis* di Cusano (cfr. M. Cacciari, *op. cit.*, p. 87). Si veda l'utilizzo esplicito del termine 'coniecturam' in una nota a margine del *Tractatus* (B. Mantuani *Tractatus*, cit., f. 21*r;* A. Severi, *«Ut Picus»*, cit., p. 82). Concesso, per altro, che l'acquisita sintesi conoscitiva si presenti sempre come frutto dell'influenza soprannaturale di Dio e della fede, A. Sullivan, *op. cit.*, p. 160; similarmente per Pico, J. Molinari, *Pico*, cit., pp. 128-134; M. Cacciari, *op. cit.*, p. 87.

[60] Secondo i modi teologali dell'*analogia entis* tommasiana che rifiuta ancora di ridursi a 'codice', cfr. U. Eco, voce *Simbolo*, in *Enciclopedia Einaudi*, XII, Torino, Einaudi, 1981, pp. 877-915: 905-907.

[61] Agostinianamente (e plotinianamente), la *libertas maior* consiste nell'aderire al bene, cfr. A. da Re, *Filosofia morale. Storia, teorie, argomenti*, Milano, Bruno Mondadori 2008, pp. 71-75; F. Frosini, *La vita*, cit., p. 26.

[62] Cfr. F. Bausi, *Giovanni Pico*, cit., pp. 79-84.

[63] Sull'esigenza anche 'pratica' del Pico dell'*Heptaplus* di identificarsi nel 'divino amore' di Cristo, cfr. Biondi in G. Pico della Mirandola, *Conclusiones*, cit., p. xxiii; F. Bausi, *Giovanni Pico*, cit., pp. 84 e nt. 27; 85.

reliquiale, ma se questo allude a Cristo in primo luogo per la sua condizione reale-simbolica, un parallelo significativo è possibile porlo con la magia e la qabbalah, *alias* di simbolismo, di connettività ontologica *in absentia*.[64]

Ciò che, allora, avvicina alcuni tratti della ricerca pichiana con i temi di Spagnoli e di Novellara sembra consistere nel comune sforzo di lambire 'quel luogo' immanente in cui la differenza tra uomo e Dio diventa più sottile, venendosi quasi a perdere il confine della separazione: la magia naturale, con la forza mistica della qabbalah e della parola ebraica per Pico, la presenza in terra della reliquia divina per i carmelitani, sedi che rappresentano, in forme diverse, il medesimo territorio dell'indistinzione, nel quale è possibile con-fondersi, perdersi, ma anche tendere, sperare, alla fine, di ritrovarsi.[65]

Possiamo dunque tradurre così la controversia antitomista che si accese tra l'ultimo decennio del '400 e il primo del '500. Si può reputare l'atteggiamento di chi criticò il sermone di Novellara come un atto di difesa rispetto alle emersioni intellettuali che andavano, per rispetti diversi, al di fuori dell'orizzonte istituito e che, seppure in modo confuso, alludevano a un nuovo che stava per accadere, ma di cui si potevano avere solo sparse e disarticolate avvisaglie.[66]

In più direzioni si stava esaurendo un mondo e un altro stava iniziando. Pico, Spagnoli, Novellara – insieme a quanti in questo periodo lo enunciano, in modi spesso non consci – se ne fanno interpreti, elaborando visioni, sondando strade, a partire, anche, da sentieri tradizionali.

Non sfugga la felice contingenza di questi eventi con la scoperta del continente americano (il 12 ottobre 1492): come se l'impatto con il cambiamento, con 'i nuovi cieli e le nuove terre' che soprattutto Pico si era sporto a scorgere si oggettivassero in un vero 'nuovo territorio' che metterà a dura prova il sistema di pensiero occidentale.

A quali nuovi territori Pico, Spagnoli e anche Novellara poterono

---

[64] Cfr. G. Busi, R. Ebgi, *Giovanni Pico*, cit., pp. xxxiv-xxxvii; M. Cacciari, *op. cit.*, p. 87.

[65] Con franchezza e rassegnato disorientamento, G. Busi (G. Busi, R. Ebgi, *Giovanni Pico*, cit., pp. xlvii; liii) utilizza per Pico il termine di 'guazzabuglio'. Siamo all'apice della percezione e della rappresentazione di un mondo, dell'interpretazione di un passaggio culturale. Per Novellara e Spagnoli non siamo forse allo stesso punto di discesa nell'«abisso», ma la fattispecie è analoga, l'abbandono a un'«ambiguità regressiva» di cui si può segnalare un doppio valore, di impasse, ma anche di potenziale rilancio del pensiero razionale. Per il ruolo rivestito dall'indiscriminato, cfr. S. Argentieri, *L'ambiguità*, Torino, Einaudi 2008, pp. 93-100.

[66] Sembra più che opportuno rifarsi qui al concetto demartiniano della «crisi della presenza». Per come la dimensione tragica albergasse fin dai primordi all'interno dello spirito umanistico, cfr. M. Cacciari, *op. cit.*, pp. 58-79.

almeno parzialmente aspirare? Forse, 'i cieli e le terre' più nitidamente apparsi all'orizzonte furono quelli del pluralismo metodologico e conoscitivo, l'intuizione, come si è detto, del carattere ipotetico delle nostre conoscenze e del carattere sempre diveniente della ricerca, nella prospettiva, per quanto ancora filtrata religiosamente, di convergenze epistemologiche possibili.

Acquista maggiore senso, in questa chiave, l'inserto apposto all'*Opusculum* di Novellara a modo di nuova conclusione che apre al riconoscimento domenicano dell'errore fino ad allora compiuto sulle orme del *Doctor Angelicus*. A 'concordia' delle reciproche posizioni e a definitivo avallo del prezioso Sangue di Cristo.

APPENDICE

Una traccia del '*sermo*' di Pietro di Novellara (Quaresima/Ascensione 1491 o Quaresima 1492)

BAPTISTAE MANTUANI *Tractatus de Sanguine Christi*, BCM, Sezione manoscritti, ms. 796 (G. 11. 18), f. 50*v* (*recte*: 51*v*).

Conclusio. Beatus Thomas aquinas sentit totum christi sanguinem effusum in passione fuisse [iterum] in resurrectione reassumptum.
Corolarium. Secundum Thomam Sanguis christi qui est Mantuę non est effusus in passione.

Conclusio. Sanguis christi qui est Mantuę est pars sanguinis effusi in passione.
Corolarium. Non est sanguis qui est mantuę fusus ex imagine percussa ut aliis de corpore christi sicut dicit Thomas.

Conclusio. Beatus hieronimus dicit suo tempore fuisse columna hierosolymis aspersa sanguine christi in passione effuso.
Corolarium. Maiori auctoritate probatur partem sanguinis christi in passione effuse remansisse in terris quam fuisse totum reassumptum.

Apologia Petri Novolarii di Battista Spagnoli (febbraio - maggio 1492)

BAPTISTAE MANTUANI *Tractatus de Sanguine Christi*, BCM, Sezione manoscritti, ms. 796 (G. 11. 18), f. 50*v* (*recte*: 51*v*).

Il manoscritto è mancante di alcune pagine. Il testo è ripartito in tre libri. L'inizio del libro terzo è dichiarato (f. 81r; recte: f. 82r), mentre è più difficile porre un discrimine tra i primi due, probabilmente da collocarsi tra gli attuali ff. 50v e 51r (recte: ff. 51v-52r).

Il primo libro considera le critiche dei tomisti nei confronti di alcuni assunti teologici. Dopo aver ammonito a una maggiore modestia, l'autore riflette sulle condizioni di un corretto giudizio; approfondisce la funzione della *varietas* delle opinioni nella Chiesa e la fondazione della legittimità dell'errore nella ricerca; spiega, in conclusione, perché ha ritenuto di dover prendere pubblicamente le difese di *Petrus Novalariensis*.
Il secondo libro tratta delle fondamentali concettualizzazioni teologico-filosofiche relative alla questione del sangue di Cristo in delimitazione delle affermazioni di Tommaso e in conferma della relazione con la reliquia di Mantova.
Nel terzo libro, l'autore verifica le *auctoritates* pro e contro il Prezioso Sangue confutando gli errori di queste ultime; espone la tradizionale versione del racconto mantovano; riprende alcune affermazioni di Pietro e risponde a quanti hanno

sprezzato l'amico considerandolo 'juvenis et jndoctus'. Considerate, infine, le differenze dottrinali tra Tommaso e Scoto, spiega perché il confratello carmelitano si sia mosso bene nella sua disamina e non debba così scusarsi; si rende quindi disponibile a riconoscere i propri eventuali errori.

De Precioso Christi Sanguine Libellus e *Opusculum de sanguine Jesu Christi* di Pietro di Novellara
(1492 - 1496; 1506 - 1508)

PETRI DE NIVOLARIA *De Precioso Christi Sanguine Libellus*, BCM, ms. 1281 (*J. IV. 94*); PETRI DE NIVOLARIA *Opusculum de sanguine Jesu Christi*, BCM, Sezione manoscritti, ms. 6 (*A. I. 6.*)

L'Opusculum de sanguine Jesu Christi consta di quattordici capitoli.

A seguire la sezione introduttiva, i primi capitoli (I-VI) richiamano le ragioni dei credenti verso il Prezioso Sangue e rievocano il racconto del trasporto della reliquia da Gerusalemme a Mantova per mano di Longino fino al secondo ritrovamento avvenuto in città (1048).
Rievocata la secolare tradizione di venerazione, il cap. VII indica, di contro, le condizioni dell''irreligiosità' contemporanea, da Novellara imputate in particolare alla speculazione teologica di Tommaso di Aquino (cap. VIII).
Nei capitoli IX-XIV l'autore si rivolge così alla confutazione delle conclusioni tommasiane, preoccupandosi di giustificare, in seno alla tradizione ecclesiale e teologica, la liceità di tale scontro-confronto. Segnala, infine, le molteplici 'evidenze' a favore della reliquia del Sangue di Cristo.

RODOLFO SIGNORINI

ANDREA MANTEGNA SUPERIORE AI PIÙ FAMOSI ARTISTI GRECI.

CELEBRAZIONE DEL SOMMO MAESTRO IN UNA SYLVA *DI BATTISTA SPAGNOLI*

ESSE PAREM
HVNC NORIS
SI NON PREPO
NIS APELLI

ÆNEA MA(n)TINIÆ
QVI SIMVLACRA
VIDES*

Ippolito Donesmondi scrisse nel 1616 che Battista Spagnoli fu anche «intendentissino della pittura: onde veggonsi nel Carmine opere eccellenti in questa professione da lui fatte».[1]

Nelle *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori scultori architetti ed incisori mantovani per la più parte finora sconosciuti raccolte dal fu dottore Pasquale Coddè segretario delle belle arti in Mantova aumentate e scritte dal Dottor Fisico Luigi Coddè*, Mantova, fratelli Negretti, 1837, pp. 138-139, 11, si legge:

Spagnoli Battista. *Pittore*. – [...] Coltivò per genio la pittura, e fiorendo allora in Mantova il grande Mantegna si pose sotto la sua disciplina e ne contraffece assai bene lo stile. Portato però dal suo spirito di meditazione, si fece monaco nel convento de' padri carmelitani di Mantova[2] ed ancor ivi ricreavasi col dipin-

---

* Sul monumento di Andrea Mantegna nella cappella funeraria dell'artista. Si veda la nota 20.

[1] I. Donesmondi, *Della storia ecclesiastica di Mantova*, II, Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna fratelli, stampatori Ducali 1616, pp. 121-122. *Memorie biografiche de' pittori, scultori e architetti ed incisori mantovani, raccolte dal fu dottor Pasquale Coddè* [morto nel 1828], *aumentate e scritte dal Dottor Fisico Luigi Coddè*. Mantova, fratelli Negretti 1837 [non 1838 come nel sottostante Mainardi (si veda la nota 5)].

[2] Si approfitta per citare un'inedita notizia su Battista Spagnoli (Mantova, 17 aprile 1448-20 marzo 1516; entrato nella religione a 16 anni nel 1464), che annovera il Mantovano, allora di circa 18-19 anni, fra i cinque *fratres studentes*, che percepirono due ducati presumibilmente dal marchese Ludovico II Gonzaga: *Ordinis Carmelitarum, frater Baptista, filius Petri Spagnoli*. Il documento è databile intorno agli anni 1466-1467 (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Notarile, *Imbreviature* del notaio Giovanni di Pietro Scalona, filza 26, aa. 1445-1502. *Refusa*). [*Cronaca di Mantova*], *Me-*

gere. E prima infatti che abolito si fosse quest'ordine ed atterratane la chiesa vi si vedevano alcune opere di sua mano; specialmente vi era un S. Sebastiano con tre mezze figure di altri santi di gusto mantegnesco; ed un quadro che fu lodato dai fratelli pittori Bottani. Oggidì, in S. Andrea nella sagristia presso la cappella dell'Annunciata vi è la deposizione di Cristo[3] che è un bel lavoro di questo artefice. Mio padre il giorno 6 luglio 1819 vide con infinito piacere nella raccolta del nostro concittadino Gaetano Susani, di quadri dei più eccellenti pittori mantovani, che già ascendeva a più di trecento, una bellissima tavola che ha della prima maniera del Mantegna, nella quale il nostro Spagnoli dipinse la morte del Padre Bartolomeo de' Fanti Carmelitano pur esso, a cui un Angelo sostiene il capo, mentre un altro che gli sta dinanzi ne riceve l'anima fra le mani portandosela in cielo. La stanza poi, ove muore questo servo del Signore, è in ogni canto sparsa di graziosi angioletti tutti festivi. Stanno a' piedi di Bartolomeo altri quattro carmelitani vestiti del costume di quel tempo, con mantello bianco sopra la veste da carmelita con cappuccio in testa; due di questi in atto di venerazione, portano ciascuno una torcia accesa. Il tutto vi è pieno di veritiera espressione e di vivace invenzione (fig. 1).

Fig.1 - Attribuzione incerta, *Morte del frate carmelitano beato Bartolomeo Fanti? o del frate carmelitano beato Battista Spagnoli?* Mantova, Museo di Palazzo d'Arco, *recto e verso*. Se si trattasse della morte del Fanti l'opera sarebbe attribuibile a certo Masumiat e databile al 1598 (foto Archivio Museo d'Arco)

E al contrario così scrisse Antonio Mainardi:

Nessuno degli scrittori contemporanei, e nemmeno lo stesso *Spagnoli*, che diede conto delle sue letterarie occupazioni, ha fatto cenno che siasi dilettato di

---

moriale (1445-1481) *di Andrea Stanziali / Vidali da Schivenoglia*, a cura di R. Signorini, Mantova, Editoriale Sometti 2020, vol. II, b. 1024.

[3] C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, I, Mantova, Tipografia Giovanni Agazzi 1857, pp. 51-52, tav 31. Ivi, pp. 51-52, tav 32.

Fig. 1a

pittura. Noi certo non possiamo di leggieri persuaderci, che un uomo, il quale consumò l'intera sua vita nello studio delle scienze umane e divine, e delle lingue orientali, nella predicazione e nei viaggi; che scrisse da ben cinquantamila versi latini oltre a varie opere in prosa, abbia avuto agio e tempo da coltivare l'arte della pittura. [...] Il cavaliere Cadioli, che pubblicò nel 1763 la descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni[4] non accenna che nella chiesa del Carmine vi fossero quadri o pitture di Battista Mantovano.[5]

Quella tavola (cm 43,5×85) si conserva ancora a Mantova e, forse dalla seconda metà del XIX sec., nel museo di Palazzo d'Arco. Sulla parte posteriore, direttamente sul legno è una scritta confusa, sulla quale si riesce a leggere «Battista Spagnoli [...]», ma un foglietto incollato sul rovescio reca la scritta anonima ottocentesca secondo la quale l'opera «Rappresenta la morte di Battista Spagnoli, detto il Carmelitano, poeta celebre del secolo decimosesto paragonato perfino a Virgilio, del quale esiste una statua in museo»[6] (fig. 1a; foto Archivio Museo d'Arco).

La grafia non pare di Carlo d'Arco, che disegnò il dipinto e il disegno venne litografato da Prem. Lit. Penuti Verona[7] (fig. 2).

---

[4] G. Cadioli, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi contorni*, a cura di Luigi Pescasio, Mantova, Editoriale Padus, s.d. (1975 circa). Recensione di Giovanni Mazzaferro.

[5] A. Mainardi, *Memorie biografiche dei pittori mantovani*, (Mantova, 17 marzo 1841) «Giornale dell'I. R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti e Biblioteca Italiana compilata da varj dotti nazionali e stranieri», I, 1841, pp. 91-100: 93-95.

[6] R. Signorini, *La dimora dei conti d'Arco in Mantova*, Mantova, Editoriale Sometti 2000, p. 155.

[7] C. D'Arco, *op. cit*., pp. 51-52, tav 32. Si v. anche la precedente tav. 31.

Fig. 2 - Litografia di *Morte del frate carmelitano beato Bartolomeo Fanti? o del frate carmelitano beato Battista Spagnoli?* 1857. Premiata Litografia Penuti Verona (da Carlo D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, I, Mantova, Tipografia Giovanni Agazzi 1857, tav. 32).

Circa quest'ultima tavola Elena Bigi,[8] dopo aver ripetuto le opinioni di Antonio Mainardi e di Carlo d'Arco, contrarie all'attribuzione dell'opera allo Spagnoli, riporta un'interessante notizia relativa alla traslazione delle spoglie del beato carmelitano Bartolomeo Fanti all'interno del convento mantovano, sotto l'altare della Vergine, tratta da un *Registro* ordinato «Del 1479. Nel dì de sancto Silvestro, sotto il rezimento del religioso frate Bartholomeo d'i Fanti, carmelita mantuano», a memoria perpetua delle «cose principale» della vita del cenobio. Nel documento, conservato nella Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, ms 664 (F II 10)[9], cc. 1*r*, *Prólogo* e 8*v*, si legge

1598.

A dì 12 Genaro […] fu straferito il beato nostro autor Bertolomeo d'i Fanti siota [sotto] a l'a<l>tar dela biata VERGIиe Marria mella [*sic*] chapela al Caharmine chom la sua pitura. Fi il pitor messer Masumiat. La compag<n>ia li dette lire 12 de moneta de Mantova.

---

[8] E. Bigi, *Il messale carmelitano ms. 25 (A I 35) della Biblioteca Comunale di Mantova e la sua cultura*, Universià degli Studi di Parma. Facoltà di Lettere e Filosofia. Corso di laurea in conservazione dei Beni Culturali, a.a. 2001-2002. Se ne conserva copia nella biblioteca del Museo della Fondazione d'Arco, Mantova.

[9] Sul recto del piatto ligneo di copertina è disegnata una «ballancia» (c. 1*r*) e scritta la data 1479.

E quale «pitura»? Un ritratto? La prenominata tavola in discussione? Se così fosse, nell'un caso o nell'altro si tratterebbe comunque di un'opera del 1598, eseguita centotrè anni dopo che il Fanti «passò de questa presente vitta a dì 5 de desembre del 1495» (*ms*. *cit*., c. 6*r*).

E chissà se (nonostante il silenzio del Cadioli) sia attribuibile allo Spagnoli l'affresco raffigurante la *Vergine con il Bambino entro il sole di san Bernardino da Siena e due angeli* (fig. 3), tuttora conservata in un infelice stanzino, nel palazzo dell'Agenzia delle Entrate, via Pietro Pomponazzo, 27, in cui fu ridotto l'edificio del grande convento di Santa Maria del Monte Carmelo.[10] Sarebbe forse questa una delle opere pittoriche dello Spagnoli cui alludeva il Donesmondi? Tuttavia l'opera fu almeno ispirata dal *Carmelita*, perché l'iscrizione alla base del dipinto: PARTHENICE DIVV(m) D(omi)N<AE MATRI>Q(ue) TONA(n)TIS è verso del *Mantovano* (*Primus operum B*. *Mantuani Tomus Parthenices Mariane*, li. III, fo. XCIr (ed. *Parrhisiis Sub Pelicano*. *In aedibus Ascensianis*, ad Kalendas Octob. M. D. XIII)). Il verso sarebbe stato scritto dagli Apostoli sul sepolcro della Madonna: [...] *et signarunt marmor id est sarcophagum tali carmine*. *id <est> epitaphio*. *Parthenice id est virgini*. *dominae diuum id est angelorum: & matri tonantis*[11] (fig. 3).

Fig. 3 - Battista Spagnoli (attr.), *La Vergine del Carmine*. Mantova. Agenzia delle Entrate. Ufficio Provinciale. Mantova, via Pietro Pomponazzo, 27 (foto di Laura Savazzi).

Il *Mantovano,* se fu veramente anche pittore, consapevole di quanto genio occorra per raggiungere la sommità dell'arte, non dovette indirizza-

[10] G. Nicolai, *8 lustri … in convento*. Saggio dattiloscritto depositato in quegli uffici finanziari.

[11] R. Signorini, *La Vergine del Carmine entro il sole di S*. *Bernardino,* «La Cittadella», 23 aprile 1995, p. 13. Tonante è epiteto di Giove e qui equivale a Dio. Del resto anche Dante, in *Purg*. VI 118-120 si rivolge a Cristo chiamandolo «sommo Giove»:

E se licito m'è, o sommo **Giove** / che fosti in terra per noi crucifisso, / son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?

re al Mantegna esametri d'occasione, ma ispirati da assoluta ammirazione per l'artista che gli fu maestro nella pittura ed egli avrebbe ambito imitare, e «candida» dovrà intendersi la «lode» con cui il poeta celebrò il pittore proiettando sui pur grandi artisti greci Apelle, Eufranore, Fidia, Parrasio, Protogene e Zeusi la solenne ombra di Andrea Mantegna.[12]

IN ANDREAM MANTINIAM PICTOREM

Sicut Agaenorei surgunt ubi cornua Tauri
Praecipit iam vere, solum pubescit, et arva
Luxuriant, ridentque novi per gramina flores:
Sic studiis haec nostra viget florentibus aetas,
Ingeniisque bonas torpere vetantibus artes.
Sed tuus in primis ut pleno Cynthia cornu,
Andrea, splendescit honor. Tu caetera vincis
Sydera luce tua. Tantum illustrata labore
Est pictura tuo, quantum Romana poesis
Vergilio, et Graiae Smyrnaeo carmine Musae.
Daedala monstravit tibi se natura, modumque
Quo res ipsa facit. Tu viva coloribus ora
Fingis, et umbrati fallunt mortalia vultus
Lumina, posse loqui credas, animata putantur
Membra, tepens sanguis venas et spiritus implet,
Nec tabulis haerere pedes, sed vera videntur
Figere, et alterno vestigia linquere gressu.
Frons, oculi, vivos edunt et brachia gestus.
Sic varios animi motus ostendit imago.
Sic levis affectus manus est imitata latentes,
Et verum mentita decus, simulata verentur
Ora humana ferae, volucres ad inania tecta
Ut venere, nihil possint ubi sydere nactae
Praecipiti fraudem properant evadere lapsu.
Pictus aper setis horrens et lumine torvo
Dentibus in falcem ductis armatus et ira,
Allatrare canes iuvenumque audacia corda
Aspectu frigere facit, fugere columbae
Exanimes aquilam, pueri timuere colubrum.

[12] I pittori greci nominati dallo Spagnoli sono pure nel *De pictura* di Leon Battista Alberti, che probabilmente ebbe anch'egli fra le mani, come il *Mantovano*, la *Naturalis Historia* di Plinio.

Ars tua tanta potest, tantas industria vires
Obtinet, ut vivis aequare carentia vita
Possit, et humanos etiam deludere sensus.
O vetus, o felix laudati temporis aetas
Desine te iactare, suos extollere ludos
Graecia iam cesset, certamina ponat Olympus.
Posteritas iam vincit avos, melioribus astris
Utimur, optati labuntur ab aethere fluxus.
Quid Gnidiae Veneris, quid te suspendit Apellis
Gratia? Protogenis tabulas et Zeusidis uvas
Parrhasii quid cernis aves? Quid signa Myronis
Lysippique vides? Quid te spirantia tardant
Marmora Praxitelis, statuaeque Euphranoris? Omne
Phidiacum superatur ebur, Polycletica virtus
Sordet, et Andreae perdit collata decorem.
Tu decus Italiae, nostri tu gloria saecli.
Tu patrui immortalis honos, concedere laudem
Patria post Livium debet tibi grata secundam.
Ingenio laetata tuo tibi semper apertas
Ostendit pictura fores, tibi porrigit omnes
Divitias, penorisque sui penetralia pandit.
Ergo suum recte voluit te Mantua civem,
Largaque magnanimus statuit tibi praemia princeps.
Nec dolet Antenor te regna Bianoris olim
Praeposuisse suis, quando graviore senecta
Mantua et antiquae praecellit origine gentis.
Artis apex ubi consistis vetat altius ire.
Quid superest nisi picturis infundere vitam?
At Iovis hoc, hic siste gradum. Sed in ocia solvi
Cum nequeat Virtus, manus exercenda, nec artem
Iam, sed magno operum numero sine crescere laudem.
Tu potes aethereo deponere numina coelo,
Atque animas monstrare oculis, mirabile, nostris,
Quod natura nequit. Superos mortalibus ergo
Sensibus exponas, nobisque ostende Tonantem,
Phidiacumque Iovem, confictaque numina vero
Vince Deo, quod si meritis tua praemia virtus
Non habet aequa, nihil pendas mortalia Virtus
Vera supergrediens sua praemia quaerit in astris.
Longa igitur triplices ducant tibi stamina Parcae:
Nestoreosque dies et Matusalemia saecla

Aetherei donent animi, post funera caelum. [13]

(Parrhisiis MDXIII, *Secundus operum B. Mantuanitomus, Sylvarum* li. I, fo. CLXVIv- fo. CLXVIIr)

AL PITTORE ANDREA MANTEGNA

Come, al sorgere delle corna del toro di Agenore, [14]
quando la primavera volge ormai al termine, il terreno prende vita, i campi
lussureggiano e ridono i nuovi fiori nei prati;
così questa nostra età è tutta un rigoglio di studi fiorenti
e di ingegni che impediscono alle buone arti di rimanere intorpidite.
Ma in primo luogo, come la luna (Cinzia) [15] quando i suoi corni son pieni
rifulge il tuo onore, o Andrea. Tu superi le altre stelle
con la tua luce. Tanto la pittura trae lustro
dal tuo lavoro, quanto la poesia romana
da Virgilio, le Muse greche dal canto di Smirne. [16]
La natura artefice[17] ti mostrò se stessa e il modo
con cui essa crea ogni cosa. Tu con i colori rendi vivi
i visi, e i volti ombreggiati ingannano gli occhi
mortali: potresti credere che possano parlare; le membra
paiono vive; tepido sangue e uno spirito vitale riempie le vene;
sembra che i piedi non stiano fermi nei quadri, ma che imprimano
e lascino vere impronte ogni due passi.
La fronte, gli occhi e le braccia compiono gesti vivi.
Così l'immagine manifesta i vari moti dell'animo.
Così l'agile mano ha imitato le emozioni recondite
e ha contraffatto il vero decoro; dei volti fittizi hanno
paura le fiere; e gli uccelli, come son giunti

---

[13] Parte della *Sylva* è stata riportata da F. Amadei, *Cronaca universale della città di Mantova*, II, a cura di G. Amadei, E. Marani e G. Praticò, Mantova, C.I.T.E.M. 1955, p. 441, e da F. Tonelli, *Ricerche storiche di Mantova*, II, Mantova, Erede di Alberto Pazzoni 1797, p. 392. Il poeta Benivolo da Pietole chiama il Mantegna «Ille vetustatis verax imitator Apelles / Alter», e qualunque artista volesse con lui gareggiare «In medio iaceat stadio sine frondis honore», F. Amadei, *op. cit.*, p. 441.

[14] Zeus si trasformò in toro per rapire Europa, figlia di Agenore, re di Tiro e figlio di Poseidone e di Libia, fratello di Belo. Il toro fu poi collocato in cielo come costellazione. Sembra che la nuova stagione (aprile) sia aperta dalle corna del Toro.

[15] Epiteto della luna perché nata da Latona sul Cinto, piccolo monte di Delo, isola dell'Egeo, di qui l'appellativo di «cinzia» Quando la luna è piena rifulge più degli altri astri.

[16] Ovvero dalla poesia di Omero, che si riteneva fosse nato a Smirne, in Asia Minore, odierna Turchia.

[17] Dedalo è celebre architetto del Labirinto di Creta.

alle loro effimere dimore, dove, una volta pervenuti, non possono fermarsi,
con rapido volo si affrettano a evitare l'inganno.
Il cinghiale dipinto, ispido di setole e con gli occhi torvi,
armato di zanne falciformi e d'ira,
alla sua vista fa latrare i cani e raggelare
i cuori audaci dei giovani. Le colombe impaurite
fuggirono l'aquila, i fanciulli temettero il serpente.
Tanto può la tua arte, tante forze sprigiona
la tua abilità, che a essere viventi può eguagliare cose
inanimate e persino ingannare i sensi umani.
O antica, o felice età del tempo lodato, [18]
cessa di inorgoglirti; la Grecia cessi ormai di esaltare
i suoi giochi, l'Olimpo rinunci alle sue gare.
I posteri ormai vincono gli avi. Di stelle migliori
godiamo; quale desiderata scende dal cielo l'ispirazione.
Perché ti tiene avvinto la bellezza della Venere di Cnido,[19]
quella di Apelle?[20] Perché mai ammiri i quadri di Protogene,[21] le uve di Zeusi,[22]

---

[18] Locuzione latina di Orazio (*Ars Poetica*, 173) riferita agli anziani che rimpiangono il tempo passato ritenendolo migliore di quello loro contemporaneo.

[19] Afrodite Cnidia, perché la statua di Prassitele (360 a. C. ca) acquistata dagli abitanti di Cnido, in Asia Minore, per adornare il santuario di Afrodite Èuploia [che favorisce la buona navigazione]. La statua è nota in copia romana grazie ad un esemplare conservato ai Musei Vaticani [Pl. *Historia Naturalis*, XXXVI 20-24, in vol. V, Introduzione e note di Antonio Corso (traduzione di Rossana Mugellesi), Torino, Einaudi 1988, pp. 545-549. Cfr. i medesimi passi in *The elder Pliny's chapters on the History of Art*, translated by K. Jex-Blake; with commentary and historial introduction by E. Sellers; and additional notes contributed by Heinrich Ludwig Urlichs Chicago, Argonaut inc. Publishers 1968, pp. 192-194.

[20] *La perduta Venere Anadiomene*. Nella cappella funeraria del Mantegna, nella basilica concattedrale di Sant'Andrea apostolo, sotto il celebre busto di bronzo dell'artista, è l'epitaffio, forse dettato dal medico e umanista Battista Fiera, nel quale il pittore è così celebrato: «Tu che vedi l'immagine di bronzo di Andrea Mantegna sappi/ saprai che questi fu pari, se non superiore ad Apelle» (R. Signorini, *«E serbi un sasso il nome». Epitaffi e altre iscrizioni*, in *La basilica concattedrale di Sant'Andrea*. 1, *Quaderni di San Lorenzo*. 16, a cura di Rosanna Golinelli Berto. Mantova, Associazione per i monumenti domenicani, 2018, pp. 127-183:160. Cfr. anche R. Signorini, *Epigrafi di Battista Fiera*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di Daniela Ferrari, Sergio Marinelli, Mantova, Gianluigi Arcari editore 2011, pp. 57-76: 71. Il poeta e umanista mantovano Filippo Nuvoloni, inviando al Mantegna un suo «libro pien di rime e frotule» celebrò il pittore quale artista superiore agli «ambi roman (*sic*) Parasi e Apelle» (*Mantova. Le Lettere*, II, a cura di Emilio Faccioli, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, 1962, p. 90; R. Signorini, *Due sonetti di Filippo Nuvoloni ad Andrea Mantegna*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni 1980, pp. 165-172).

[21] Protogene pittore, bronzista e scrittore d'arte (PL. XXXIV. 91, XXXV. 80-83, 87, 101-6, 118. Cfr. *The elder Pliny's*, i medesimi passi.

[22] Zeusi di Eraclea. Pl., XXXV.61, 62, 65, 66, 111: 65: «Si racconta che Parrasio venne a gara con Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro, dopo essersi accorto

gli uccelli di Parrasio?[23] Perché guardi le sculture di Mirone
e di Lisippo? Perché ti fanno indugiare i marmi
vivi di Prassitele e le statue di Eufranore? [24] Ogni
avorio di Fidia è superato, la virtù di Policleto
è sprezzata e a confronto di quella di Andrea perde il primato.
Tu ornamento d'Italia, tu gloria del secolo nostro,
tu onore dell'immortale tuo zio; grata la patria a te deve
concedere il posto d'onore dopo Livio.
Compiaciuta del tuo ingegno a te la pittura mostra sempre
aperte le sue porte, a te offre tutte le sue
ricchezze, per te spalanca le stanze più riposte della sua dispensa.
Giustamente perciò Mantova ti volle suo cittadino
e magnanimo il principe decretò premi per te.[25]
Né ad Antenore[26] dispiace che un tempo i regni di Bianore[27]

---

dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore». Cfr. *The elder Pliny's*, pp. 108-111. Ma Zeusi dipinse altra uva secondo Pl., XXXV 66: «Si racconta che poi anche Zeus dipinse un fanciullo che portava l'uva sulla quale, al solito, volarono gli uccelli; onde, con la stessa spontaneità, si fece dinanzi al quadro e disse: "Ho dipinto l'uva meglio del fanciullo, perché, se avessi fatti bene anche lui, gli uccelli avrebbero dovuto averne paura"». Pure il Mantegna dipinse *puerum uvas ferentem* nel *San Sebastiano* conservato a Vienna, Kunsthistorisches Museum (R. Signorini, *Opus hoc tenue. La Camera Dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica ico\nografica iconologica*, Mantova, Lubiam, 1985, pp. 106-107; *Opus hoc tenue. La "archetipata"* Camera Dipinta *detta degli Sposi di Andrea Mantegna*, Mantova, MP Marketing 2007², p. 143.

[23] In realtà gli uccelli riguardano Zeusi, non Parrasio Pl., XXXV 65. Circa Parrasio si v. Pl., XXXV. 38, 60, 64, 67, 68, 129. Cfr: i medesimi passi in *The elder Pliny's*.

[24] Eufranore dell'Istmo, sculore e pittore. Pl., XXXIV. 50 77; XXXV. 111, 128, 130, 146. Cfr. *The elder Pliny's*, i medesimi passi.

[25] Il 30 gennaio 1459 il marchese Ludovico II Gonzaga lo volle proprio pittore e lo onorò delle insegne di casa Gonzaga e della propria impresa del Sole raggiante (*scutum listis quatuor duabus scilicet aureis et reliquis nigris intextum cum sole ac breve circumvolitante litteris francigenis in eodem scriptis* Par un désir *in supremo ipsius scuti margine in campo albo insignito et picto*), ASMn, AG, b. 2886, lib. 35, c. 52r; cfr. R. Signorini, *Opus hoc tenue*, p. 272. Il 28 giugno 1473, in *Emptio nobilis viri Andree Mantegne ab ecclesia Sancti Iacobi*, si legge: *nobili viro Andree Mantegne, filio quondam Blasii, civi et habitatori Mantue in contrata Aquille* […] (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Notarile, *Registrazioni Ordinarie*, a. 1473, cc. 198v-199r: 198v. Nonostante nella *Camera Dipinta* (1465-1474) egli si dichiari PATAVVS, come pure è detto *Patavus* in Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, *Decreti*, XX ½, c. 92v, *Pro Andrea Mantinia*, 8 giugno 1481. *Confirmatio donationis unius petiae terrae cum duabus domibus sitis in territorio Godii*: […] *pictorem egregium Andream Mantineam Patavum* […] al Mantegna era stata conferita la cittadinanza mantovana l'8 novembre 1468, vd. R. Signorini, *New Findings about Andrea Mantegna his son Ludovico's post-mortem Inventory (1510)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 59, 1996, pp. 103-116:116: «carta de civilità concessa per lo Illustrissimo Signor Lodovico a miser Andrea Mantegna sotto dì 8 de novembre 1468». Cfr. anche R. Signorini, *Importanti novità su Andrea Mantegna*, «Quadrante padano», XVIII, II, dicembre 1997, pp. 50-52.

[26] Personaggio mitologico troiano e ritenuto fondatore di Padova.

[27] Altro nome di Ocno, secondo la leggenda figlio di Manto e del dio Tiberino, fondatore di

tu abbia anteposto ai suoi, dal momento che Mantova è superiore
per più lunga vecchiaia e per l'origine della sua antica gente.
Tu sei all'apice della tua arte e ciò ti impedisce di salire più in alto.
Che cosa ti manca se non di infondere la vita ai tuoi dipinti?
Ma questo è compito di Giove; tu arrèstati qui. Ma poiché la tua virtù
non può risolversi in ozio, tieni in continuo esercizio la tua mano e fa' sì
che non già l'arte, ma la tua gloria cresca col gran numero delle tue opere.
Tu sei in grado di far scendere dall'etereo cielo i celesti
e, meraviglia!, di mostrare le anime ai nostri occhi,[28]
cosa che la natura non può. Perciò ai sensi mortali
mostra i celesti e a noi manifesta il Tonante
e il Giove di Fidia,[29] e i falsi dèi vinci
col vero Dio. Se la tua virtù grazie ai suoi meriti non riceve
le giuste ricompense, non darci peso: la vera virtù va oltre
le ricompense mortali e cerca i suoi premi fra le stelle.
Lunghi stami filino dunque per te le tre Parche.
I giorni di Nestore[30] e i secoli di Matusalemme[31]
ti donino gli spiriti celesti e, dopo la morte, il cielo.[32]

Mantova a cui diede il nome della madre (Verg. *Aen*, X 198-200).

[28] Il Mantegna diede qualche esempio di anime nella *Discesa al Limbo* (Andrea Mantegna (attr.) / Andrea Mantegna e collaboratore, fine decennio 1460, incisione 420×321 mm, Princeton (New Jersey), The Barbara Piasecka Collection; Andrea Mantegna/ da Andrea Mantegna, 1470 ca., penna, inchiostro bruno e acquerello su pergamena. 372×280 mm. Paris, Bibliothèque de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (inv. 189); Penna, inchiostro bruno e acquerello bruno, 270×200 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Robert Lehman Collection), il celebre soggetto di cui si ha una riproduzione all'interno della chiesa di Sant'Antonio Abate a Settimo di Pescantina (Verona) (R. Signorini, *Fortuna della «Discesa al Limbo»*, in «La Reggia», XXIV, N. 2 (92) - giugno 2015, pp. 14-15).

[29] Scultore e architetto ateniese (Atene, 490 a.C. circa - Atene, 430 a.C. circa), attivo dal 470 a.C. circa ad Atene, Pellene, Platea, Tebe e Olimpia.

Circa gli avori di Fidia il poeta allude forse alla statua crisoelefantina di Zeus Olimpio a Olimpia. La scultura era alta circa dodici metri, realizzata da Fidia nel 436 a.C. e collocata nella navata centrale del Tempio di Zeus a Olimpia, del tutto scomparsa.

[30] Figlio del re di Pilo Neleo e di Cloride, divenne re dopo l'uccisione del padre e dei fratelli da parte di Ercole. Fu il più vecchio e il più saggio tra i sovrani greci che, sotto la guida di Agamennone, assediarono Troia.

[31] Matusalemme (ebr. Mĕtūshelāḥ). Uno dei patriarchi antidiluviani dell'Antico Testamento, figlio di Enoch e padre di Lamech. La sua figura è diventata popolare e proverbiale per la sua longevità, che nella narrazione biblica ammonta a 969 anni.

[32] Sono grato al chiar.mo prof. Alberto Cavarzere, docente ordinario di lingua e letteratura latina nell'Università degli Studi di Verona, alla cui dottrina ho sottoposto il testo latino e la versione.

APPENDICE

Leonardo da Vinci, *Il trattato della pittura*.
Dal codice urbinate vaticano.
Le Bibliophile – Neuchâtel, pp. 14-15; 16; 17; 23-24.

14. Pittore che disputa col poeta.

Qual poeta con parole ti metterà innanzi, o amante, la vera effigie della tua idea con tanta verità qual farà il pittore? Quale sarà quello che ti dimostrerà i siti de' fiumi, boschi, valli e campagne, dove si rappresentino i tuoi passati piaceri, con più verità del pittore? E se tu dici che la pittura è una poesia muta per sé, se non vi è chi dica o parli per lei quello che la rappresenta, or non t'avvedi tu che il tuo libro si trova in peggior grado? perché ancora ch'egli abbia un uomo che parli per lui non si vede niente della cosa di che si parla, come si vedrà di quello che parla per le pitture; le quali pitture, se saranno ben proporzionati gli atti con i loro accidenti mentali. saranno intese, come se parlassero.

16. Differenza che ha la pittura con la poesia

La pittura è una poesia che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura che si sente e non si vede. Adunque queste due poesie o vuoi dire due pitture, hanno scambiati i sensi per i quali esse dovrebbero penetrare all'intelletto […].

17. Che differenza è dalla pittura alla poesia.

La pittura è una poesia muta e la poesia è una pittura cieca e l'una e l'altra vanno imitando la natura quanto è possibile alle loro potenze, e per l'una e per l'altra si può dimostrare molti morali costumi, come fece Apelle con la sua *Calunnia** […].

* ALBERTI, *De pictura,* Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 1975, pp. 92-93, III, 53, 92. 16, 93, 17.

24. Conclusione infra il poeta e il pittore.

Poiché noi abbiamo concluso la poesia essere il sommo grado di comprensione ai ciechi, e che la pittura fa il medesimo ai sordi, noi diremo tanto di più valere la pittura che la poesia, quanto la pittura serve a migliore senso e più nobile che la poesia, la qual nobiltà è provata esser tripla alla nobiltà di tre altri sensi; perché è stato eletto di volere piuttosto perdere l'udito ed odorato e tatto, che il senso del vedere; perché chi perde il vedere, perde la veduta e la bellezza dell'universo, e resta a similitudine di uno che sia chiuso in vita in una sepoltura, nella quale abbia moto e vita. Or non vedi tu che l'occhio abbraccia la bellezza di tutto il mondo? Egli è capo dell'astrologia; egli fa la cosmografia; esso tutte le

umane arti consiglia e corregge; muove l'uomo a diverse parti del mondo; questo è principe delle matematiche, le sue scienze sono certissime; questo ha misurato le altezze e grandezza delle stelle; questo ha trovato gli elementi e loro siti, questo ha fatto predire le cose future mediante il corso delle stelle; questo l'architettura e prospettiva, questo la divina pittura ha generata. O eccellentissimo sopra tutte le altre cose create da Dio! Quali laudi saran quelle che esprimere possano la tua nobiltù? quali popoli, quali lingue saranno quelle che appieno possano descrivere la tua vera operazione? Questa è finestra dell'umano corpo, per la quale la sua via (?) specula, e fruisce la bellezza del mondo; [...] e le opere che l'occhio comanda alle mani sono infinite, come dimostra il pittore nelle finzioni d'infinite forme di animali ed erbe, piante e siti.

PAOLO BERTELLI

SULL'ICONOGRAFIA DEL BEATO BATTISTA SPAGNOLI. DAL VOLTO ALL'EFFIGIE TRA PALEOANTROPOLOGIA E ARTE

PREMESSA METODOLOGICA

Lo studio della ritrattistica si rivela compito sovente non agevole, a causa dei numerosi fraintendimenti, degli errori e della mancanza di metodo che ha spesso caratterizzato questa disciplina. Se nello scorso secolo alcune stagioni hanno visto risvegliarsi un interesse non casuale verso questo genere, uno sguardo ampio denota come assai spesso lo storico o lo storico dell'arte siano stati attratti da quest'accezione iconografica solo in casi puntuali o quando la qualità dell'opera d'arte risultava emblematica e significativa. Uno degli apporti che la mia ricerca in questo ambito vuole consolidare, proprio per rendere lo studio della ritrattistica scientificamente valido e metodologicamente concreto, è quello dell'esame dei visi tramite procedimenti matematico-geometrici. In questo modo le somiglianze percepite soggettivamente possono diventare un riferimento misurabile e confrontabile, basato su indici e rapporti. Quando possibile, poi, il dato paleoantropologico risulta essere fondamentale: l'esame dei resti mortali fornisce dati essenziali per il riconoscimento dei volti. Procedimenti forensi quali il *Protocollo di Manchester* portano a ricostruzioni efficaci, di alta precisione, dei visi, e basti in questa sede rammentare quelle effettuate da Gabriele Mallegni con la restituzione dei tratti di Ferrante Gonzaga (busto presentato proprio in questa sede accademica, alcuni anni fa, in occasione degli studi, da me condotti, sulla tomba del condottiero gonzaghesco) o di Vespasiano Gonzaga (fra l'altro temporaneamente esposto tra 2017 e 2018 nel contesto della mostra sulle città ideali nel nostro Palazzo Ducale).

DAL TEMPO LO SGUARDO: IL VISO DEL BEATO BATTISTA SPAGNOLI

Nell'ottobre del 2016 un gruppo di scienziati ha condotto alcune analisi non invasive sui resti mortali del beato Battista Spagnoli e del beato Bartolomeo Fanti.[1] Se è auspicabile che, in altra sede, possano essere

[1] Erano presenti per la Diocesi: mons. Giancarlo Manzoli (delegato vescovile), mons. Claudio Giacobbi (promotore di giustizia), Nicola Comparini (notaio), p. Simone Gamberoni (priore del

pubblicati i risultati di tale intervento, credo sia fondamentale poter approfondire lo studio del volto del beato Spagnoli. L'esame diretto della mummia naturale, condotto insieme al prof. Francesco Mallegni dell'Università di Pisa, ha portato ad alcune evidenze interessanti. Anzitutto la postura del corpo, poggiato sul lato sinistro, ha visto i tessuti cedere in tale direzione per effetto della gravità, e questo anche grazie ad una certa pinguedine del beato. Completamente perduto è ogni dato relativo ai capelli o alla barba. Il viso appare leggermente disassato, ed è perlomeno possibile definirne il contorno secondo la tipologia detta rombica, con i parietali depressi, mandibola più stretta e zigomi sporgenti, mentre il profilo è "a vertice posteriore". Tra le altre evidenze noto il padiglione auricolare in forma ovale con direzione obliqua media, il mento a punta, un naso verosimilmente allungato e la fronte rettilinea. Su questa prima base è possibile lavorare interpretando le geometrie e i rapporti dimensionali da paragonare e sovrapporre ai ritratti noti al fine di comprendere la percentuale di somiglianza e quindi la loro realizzazione dal vero o comunque attraverso modelli precisi e non ideali.[2]

Convento di San Felice del Benaco), Giovanna Brizi (postulatrice generale dell'Ordine dei Carmelitani di A.O.), rev. Jan Mikrut (arcidiocesi di Vienna, professore di Storia della Chiesa presso la Pontificia Università Gregoriana di Roma), Renata Casarin (Soprintendenza ABAP di Mantova, Lodi e Cremona), Paolo Bertelli (storico dell'arte, Università di Verona, Comitato Scientifico Complesso Palazzo Ducale di Mantova), Francesco Mallegni (paleoantropologo, Università di Pisa), rev. Alfredo Rocca (parroco della Cattedrale di Mantova), rev. arch. Stefano Savoia (collaboratore dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali), Emanuela Scaravelli (restauratrice), Mauro Giordani (Curia Vescovile di Mantova), Mykhaylo Gutsulyak (sagrista della Cattedrale). La ricognizione sulle mummie naturali del beato Battista Spagnoli e del Beato Bartolomeo Fanti ha comportato una serie di analisi non invasive effettuate presso l'ospedale "Carlo Poma" di Mantova. Per quanto riguarda i risultati dell'operazione auspico si possa pubblicare un volume capace di contenere anche ogni dettaglio della ricognizione.

[2] Di fatto esistono alcune descrizioni del beato, in parte *topoi* letterari, in parte alquanto salaci. Cito per comodità da W. P. MUSTARD, *The Eclogues of Baptista Mantuanus. Edited, with Introduction and notes, by W. P. Mustard, Ph.D., Collegiate Professor of Latin in the Johns Hopkins University*, Baltimore, The Johns Hopkins Press 1911, p. 18: «scias id rectissime posse de Baptista dici quod Homerus et ceteri vates de Ulysse rettulerunt, qui corpore parvus et forma indecorus sed ingenio maximus et animo speciosissimus fuisse perhibetur» riferimento tolto da una «Letter from Thomas Wolf, Jr., to Jacob Wimpheling, February 24, 1503». E, nello stesso luogo, un riferimento al Bandello: «era brutto come il culo, e pareva nato dai Baronzi». La curiosa affermazione trova luogo al termine della novella cinquantesima seconda. Ecco il testo integrale, ove il Bandello fa dire alla contessa Barbara Gonzaga: «Intendo anco che il mio compatriotta, il poeta carmelita, ha fatto un'ecloga in vituperio delle donne, ove generalmente biasima tutte le donne. Ma sapete che ne dice Mario Equicola segretario di madama di Mantova? Egli afferma che il nostro poeta era innamorato d'una bella giovane, e che ella non lo volle amare; onde adirato compose quella maledica ecloga. Ma per dirvi il vero, la buona giovane aveva una grandissima ragione, perché il poeta, perdonimi la sua poesia, era brutto come il culo, e pareva nato dai Baronzi». Questi sono una famiglia fiorentina che compare in alcune novelle del *Decameron* (per la precisione la V, VI e X della VI giornata), e i cui tratti somatici evidentemente di rara bruttezza erano divenuti espressione proverbiale (il cognome menzionato da Boccaccio è, per la precisione, 'Baronci').

LA RITRATTISTICA. SCULTURE E DIPINTI

Il *corpus* della ritrattistica del beato Spagnoli rivela percentualmente più sculture che dipinti, forse a testimonianza di un culto più locale e legato ai monumenti sepolcrali e celebrativi. Appare oltremodo interessante notare come le testimonianze scultoree siano riconducibili ad artisti affermati nel loro tempo, capaci di connotare i tratti del beato in maniera attenta e preziosa. Non così per i dipinti, che appaiono sostanzialmente di ridotte dimensioni, ovvero quali elementi di gallerie iconografiche. Un panorama tutto sommato alquanto inconsueto, con molte effigi marmoree, poche tele da contestualizzare in serie più ampie relative agli uomini illustri e, per quanto riguarda le incisioni, un discreto numero di immagini pertinenti i ritratti dei grandi delle lettere e, alquanto più tarde, quelle devozionali. La galleria delle sculture è caratterizzata, come si vedrà in maniera più specifica nei paragrafi seguenti, da un'ampia produzione, collocata per lo più nel secondo decennio del XVI secolo. Anzitutto l'imponente busto "Fiera", qualitativamente elevato, cui si affianca quello già nella sagrestia del Carmine di Mantova, ancor più caratterizzato e descrittivo (entrambi collocati nel Museo della Città di Palazzo San Sebastiano, in Mantova). Meno spettacolare è un medaglione marmoreo che si ritiene provenga dal mausoleo marmoreo del beato (Mantova, Palazzo Ducale), cronologicamente seguito da un bel busto bronzeo già a Berlino (ma perduto sotto le bombe) e da quello, assai affascinante, scolpito da Bernardino Germani, che, benché leggermente consunto, appare di raro impatto (Mantova, collezione Gianluigi Arcari). Al *revival* di tre secoli dopo appartengono almeno due effigi: quella in pietra collocata su un pilastro della recinzione perimetrale del giardino pertinente Palazzo Cavriani in Mantova, e quella in gesso patinato posta al di sopra dell'arca lignea che, nel duomo cittadino, conserva il corpo incorrotto del beato. Curiosamente minor fortuna sembra avere avuto l'immagine dipinta dello Spagnoli, ridotta a ritrattini quali quello di buon pennello ora a Vienna, quello dell'Ambrosiana o quello assai più tardo della biblioteca Teresiana di Mantova. A monte si colloca l'effigie già nella raccolta gioviana di Como, purtroppo oggi perduta. Il panorama che si delinea sembrerebbe descrivere la fortuna che lo Spagnoli ebbe negli anni immediatamente successivi alla sua morte, con intenti celebrativi e memoriali; al contrario nel cuore dell'età moderna l'espressione pittorica specchia gli interessi iconografici che procedono dalla galleria di Paolo Giovio attraverso varie figure di eruditi vissuti tra Sei e Settecento.

Il busto Fiera

Ignoto plasticatore del nord Italia 1514 ca.
Terracotta, 74×48×73 cm
Mantova, Museo del Palazzo di San Sebastiano,
inv. 11906
Provenienza: Mantova, Arco Fiera (fino al 1852), poi Mantova, Accademia Virgiliana (fino al 1915), poi Mantova, Palazzo Ducale, poi atrio d'ingresso del Castello di San Giorgio (fino al 2002)
Bibliografia: Giovio 1577, p. 118; Vaghi 1725, p. 204; Cadioli 1763, p. 58; Bettinelli 1774, p. 100; *Mantova descritta*... 1829, p. 40; Susani 1831, p. 94; Bottoni 1839, p. 123; Gionta 1844, pp. 120; D'Arco 1857, I, pp. 72-73, II, pp. 81-82; Müntz 1900, p. 44; Davari 1903, pp. 80-81 e tav. tra le pagine 80 e 81; Mustard 1911, p. 18 n. 29; Restori 1937, pp. 101-102; Ozzola 1950, p. 35 n° 65 e fig. 98; Amadei 1955, p. 439; Paccagnini 1961a, pp. 94-95; Paccagnini 1961b, p. 153 n° 110 e fig. 128; Perina 1961, p. 521; Faccioli 1962, pp. 159-160; Davari 1975, p. 66 e prima tav. successiva a p. 64; Signorini 1981, p. 138; Trapp 1981; Agosti 1985, p. 80 n. 85; Palvarini Gobio Casali 1986a; Klinger 1991, p. 21; Signorini 1994; Signorini 1995, p. 32; Signorini 1996, p. 54; Arcari 1999, p. 51; Signorini 2001, p. 392 n. 42; Rebecchini 2002, p. 78 n. 56; Calzona 2005, p. 69; Luzio, Renier 2006, p. 78; Signorini 2006b, p. 450; Signorini 2006c, pp. 140, 142; Signorini 2011, pp. 60-63; L'Occaso 2011, pp. 113-114; Severi 2018.
Mostre: Mantova 1961, n° 110; Mantova 2006, pp. 140-143.

Maison de Baptiste Fiera in Mantoue demolie dans le 1852 = 24 Marz (da Restori 1937, tavola tra le pp. 100 e 101)

Quella che probabilmente è la più antica testimonianza iconografica del beato è il busto un tempo sistemato dell'arco 'Fiera' nei pressi della chiesa di San Francesco e ora conservato all'interno del Museo del Palazzo di San Sebastiano. La struttura, ora purtroppo demolita, era sostanzialmente posta immediatamente prima del ponticello sul Rio e sorgeva accanto alla casa di Giovanni Battista Fiera, medico mantovano, del quale abbiamo il bel ritratto costesco conservato alla National Gallery di Londra (n° 2083). Fu proprio il medico e scrittore a rinnovare la sua casa cittadina nel 1504 e, dieci anni dopo, l'adiacente arco sul quale pose i tre busti, l'iscrizione «BONIS MERCURIALIBVS» (dedicato ai protetti da Mercurio, ossia i buoni poeti lirici) e ai piedi del quale voleva essere sepolto in toga e con in mano un libro. Guardando l'arco in alto doveva essere posto il busto del marchese Francesco II; sulla sinistra quello di Virgilio e, sul lato opposto (ovvero quello adiacente il complesso francescano)

quello del Termassimo, altro Virgilio cristiano, accompagnato dall'epigrafe «BAP[TISTAM] FIÆ|RAM SIC | DEBVISSE | PVTATVM | EST» (e si notino, sul retro dei busti, ancora presenti, gli anelli per l'ancoraggio ai ganci infissi nella struttura muraria).[3] Lo si può ancora vedere *in situ* nell'acquatinta raffigurante l'*Imperial regio Arsenale in Mantova*, incisa da Lanfranco Puzzi e disegnata da Filippo Luigi Montini,[4] nonché in un dipinto dello Zanetti (alquanto naif), che mostra la casa Fiera, l'arco e l'accesso all'arsenale (una riproduzione la si può vedere in SIGNORINI 1981, p. 136) e in un'altra incisione intitolata *Maison de Baptiste Fiera in Mantoue demolie dans le 1852 = 24 Marz* (in RESTORI 1937, tavola tra le pp. 100 e 101). Appare da interpretare (verosimilmente in base all'orientamento) l'indicazione dell'Amadei, che descriveva il busto di Virgilio sulla destra e quello dello Spagnoli sul lato opposto (ma la stessa torsione del capo nelle due effigi rende praticamente certo il posizionamento indicato dalle immagini appena citate: i due poeti rivolgevano lo sguardo verso la via pubblica innanzi alla chiesa di San Francesco). Interessante anche l'iscrizione che accompagnava il busto di Francesco II, ovvero «ARGVMENTVM VTRIQVE INGENS SI SÆCLA COISSENT» (se i secoli si fossero uniti il marchese di Mantova sarebbe stato motivo di grande celebrazione per Virgilio e lo Spagnoli). Come correttamente ricorda Rebecchini (2002, p. 78 n. 55), quest'effigie mostra un realismo che non si riscontra nell'idealizzazione eroica degli altri busti e che forse si deve al fatto di aver avuto come modello una maschera dal vivo dello scrittore mantovano (suggerimento peraltro già presente in TRAPP 1981). È bene rammentare come il busto, in dimensione leggermente maggiore rispetto al naturale, sia menzionato da due fonti autorevoli e antiche, ovvero da Paolo Giovio[5] e da Federigo

---

[3] Lo stesso anello è tuttora utilizzato come aggrappo nell'attuale allestimento museale. Il busto, in dimensione leggermente superiore al naturale, mostra alcune sbrecciature superficiali sul naso e sulle gote. Piace rammentare da un lato che Paolo Giovio tramanda alcuni versi latini dedicati alle effigi dei due poeti; dall'altro che il marchese Francesco II Gonzaga provvide ad emanare una grida affinché le tre sculture non fossero danneggiate o lordate (per questo, da ultimo: SIGNORINI 2011, p. 61). Per quanto riguarda la lapide, questa è conservata nei depositi del Palazzo Ducale di Mantova (cfr. SIGNORINI 2011, pp. 60-61).

[4] F. L. Montini (dis.), L. Puzzi (inc), *Imp. R. Arsenale in Mantova, post* 1829, acquatinta, 142 × 81 mm. (parte figurata). L'incisione è stata realizzata nel contesto di 32 vedute della città che i fratelli Negretti tirano a partire dal 1829, ovvero quando ricevettero la patente di calcografi e il permesso di utilizzare i torchi dell'Accademia. La fortuna dei soggetti fu tale che furono più volte ristampati; 24 immagini vennero scelte per illustrare nel 1844 *Il Fioretto delle cronache di Mantova* di Stefano Gionta. La stampa è numerata come la decima della serie (FERRARI 1985, p. 107 n° 158; ill. p. 108).

[5] *Paulii Iovii opera*, VIII, *Elogia virorum illustrium*, a cura di Renzo Meregazzi, Roma 1972, pp. 87, LXI, *Baptista mantuanus carmelita* (in particolare si veda p. 88): «sacrato poëtae morto cucullati eius Ordinis sacerdotes prolixe parentarunt: Federicus [Gonzaga] autem Princeps marmoream effigiem cum laurea posuit, quae in arcu lapideo juxta Virgilii Maronis simulachrum pia hercle si non

Amadei.[6] Per quanto riguarda l'attribuzione Ozzola attribuì i busti a Giovanni Minelli, mentre per Paccagnini si tratta di copie, opera di anonimo plasticatore, di opere precedenti che vennero ampliate nel volume a scapito del valore plastico. Il busto di Francesco II viene ritenuto essere una copia piuttosto rigida da Gian Cristoforo Romano, e la stessa mano è quella che probabilmente ha realizzato le effigi di Virgilio e di Fiera. Quest'ultima è stata indicata come possibile derivazione dal busto già nella sagrestia del Carmine, dal quale potrebbe derivare anche quello oggi perduto ma un tempo a Berlino. I busti, dopo che l'arco venne purtroppo atterrato nel 1852, vennero dapprima accolti nel Civico Museo per poi passare in Palazzo Ducale nel 1913 ed essere esposti nell'atrio del Castello di San Giorgio (Palvarini Gobio Casali 1986a). Le opere sono giunte nel Palazzo di San Sebastiano (museo della città) in base agli accordi tra il Museo di Palazzo Ducale e il Comune di Mantova stipulati il 14 gennaio 2000.

Il busto nella sagrestia del Carmine

Scultore mantovano (?)
ante 1516 (?)
Terracotta patinata, 77×64×51 cm
Mantova, Museo del Palazzo di San Sebastiano, inv. 11699
Provenienza: Mantova, Santa Maria del Carmine, sagrestia (fino al 1783), poi Mantova, Biblioteca Teresiana, vestibolo (fino al 1925), poi Mantova, Palazzo Ducale (fino al 2006).
Bibliografia: Cadioli 1763, p. 124; Müntz 1900, p. 44; Mustard 1911, p. 18 n. 29; Giannantoni 1929, p. 128; Ozzola 1950, pp. 34-35 n° 63, figg. 80-81; Amadei 1955, p. 439; Paccagnini 1961a, p. 100 n. 55; Paccagnini 1961b, p. 153; Perina 1961, pp. 519, 521; Faccioli 1962, p. 160; Palvarini Gobio Casali 1986b; Arcari 1999, p. 51; Rebecchini 2002, p. 78 n. 56; Ventura 2005, p. 86; Luzio, Renier 2006, p. 83 n. 184; Signorini 2006b, p. 450; Pisani 2006; L'Occaso 2011, p. 114; Pisani 2014, p. 184.
Mostre: Mantova 2006, pp. 146-147.

Un secondo busto dello Spagnoli era collocato nella sagrestia della chiesa del Carmine, «dirimpetto all'ingresso, in alto» come lo ricorda Federigo Amadei. L'opera appare di qualità elevata (Cadioli la definiva «egregiamente scolpita»), con il carmelitano ammantato nell'abito dell'ordine, preso a tre quarti di figura, con la mano sinistra che scende a tenere il segno tra le pagine di un volume, chiaro riferimento alla cultura umanistica del religioso, e la destra al petto ad indicare, col mignolo, il

---

ridenda comparatione conspicitur». Chiaramente l'errato riferimento alla materia del busto trae in inganno diversi autori (ad esempio: Vaghi 1725, p. 204 e Klinger 1991, p. 21).

[6] Amadei 1955, p. 439.

libro. Il volto mostra la fronte ampia e spaziosa, occhi tondi e leggermente sporgenti, un naso dalla base alare alquanto robusta, labbra sottili e serrate. Apprezzabile è la resa dei tratti del volto, dell'epidermide delle mani, attentamente realizzate nell'anatomia, come pure delle pieghe del tessuto dell'abito.[7] Contribuisce a dare un aspetto severo all'opera la patina quasi nera, che si sovrappone ad una verde scura, ad imitazione, ovviamente, del bronzo.[8] Il dato materico è ribadito anche nell'inventario di soppressione della chiesa, come evidenziato da L'Occaso (2011, p. 114): «evvi la statua in pietra cotta del celebre poeta carmelitano Gio. Batt.a Mant.no» (ASMn, DU, II s, b. 51, fasc. 31b), posta in mezzo ad un armadio. Se Ozzola nel suo catalogo delle sculture medievali del Palazzo Ducale attribuiva l'opera ai fratelli Rodari (il riferimento va agli scultori Tommaso, Bernardino, Donato e Giacomo, figli di Giovanni tagliapietra, originari di Maroggia sul lago di Lugano, e attivi tra Lugano, Como e la Valtellina), L'Occaso ha recuperato, nel già menzionato contributo, il riferimento alla copia del catalogo di Ozzola conservato alla fondazione Ragghianti di Lucca, ove il busto è ricordato in un appunto manoscritto dello studioso a p. VI ed è detto «fra [parola non letta] e Amadeo! Terracotta 2/3 vero». Va detto, però, che già Paccagnini nel 1961 sosteneva che non vi fosse alcun rapporto tra la scultura e tale scultore.[9] In occasione della mostra del 2006 l'opera è stata attribuita ad uno scultore mantovano vicino ad Andrea Mantegna attivo tra la fine del XV secolo ed il primo ventennio del XVI.[10]

Il medaglione marmoreo già nel mausoleo Spagnoli

Scultore mantovano (?)
1516 ca.
Marmo greco, marmo di Carrara, 46×66,5×12 cm
Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova
Provenienza: Mantova, Santa Maria del Carmine (fino al 1797), poi Mantova, Palazzo Nazionale (fino al 1801), poi Mantova, collezione Paolo Pozzo (fino al 1871); poi Mantova,

[7] La qualità dell'opera ben si percepisce nei lievi rilievi delle vene e nella resa delle pieghe della pelle. Per contro si notano alcuni danni; mancano il pollice e il mignolo della mano sinistra, nonché le ultime falangi dell'anulare.

[8] In Pisani 2006 si richiama, invece, l'idea che l'opera assuma il color del marmo. La patina originale grigio-verde emerge da un tassello di pulitura effettuato nella parte posteriore dell'opera, all'altezza della scapola destra; la patina emerge inoltre sempre sul retro, in corrispondenza della veste panneggiata, in un punto mai ricoperto dalla coloritura scura più tarda, forse seicentesca. Per completare la breve riflessione sul 'colore', va detto che Müntz segnala l'opera come in legno.

[9] Paccagnini 1961a, p. 100 n. 55.

[10] Sul 'mantegnismo' della scultura sospendo il giudizio.

Museo Patrio – Palazzo Accademico (fino al 17 marzo 1915)
Iscrizioni: accanto al busto di profilo «B S»
Bibliografia: PORTIOLI 1871, pp. 9-11; LUZIO, RENIER 1899, pp. 83-84; MUSTARD 1911, p. 18 n. 29; OZZOLA 1950, pp. 46-47 nn. 124-133; AMADEI 1955, p. 438; PERINA 1961, p. 545; FACCIOLI 1962, p. 160; VACCARI 1986a; ARCARI 1999, p. 51; REBECCHINI 2002, p. 78 n. 56; LUZIO, RENIER 2006, p. 84 n. 184; SIGNORINI 2006b, p. 450; L'OCCASO 2011, pp. 112-113.

Nel Palazzo Ducale di Mantova si conserva una serie di marmi ritenuti essere appartenenti ai mausolei Spagnoli, ovvero quelli di Pietro e Battista (VACCARI 1986a e VACCARI 1986b). Purtroppo scomposti all'epoca della soppressione del tempio carmelitano, vennero in parte perduti e verosimilmente mescolati con altro materiale. Successivamente con grande probabilità giunsero nella raccolta dell'architetto Paolo Pozzo (vedi da ultimo: L'OCCASO 2011, pp. 112-113), al quale vennero concessi il 4 marzo 1801 (già nel "Palazzo Nazionale"). Vennero poi ritrovati nell'abitazione degli eredi dell'architetto (Pozzo abitava in via del Ginepro 2171, ovvero l'attuale via Corridoni) e destinati nel 1871 insieme ad altri al Museo Patrio. Giunsero al Palazzo Ducale il 17 marzo 1915. L'insieme di frammenti marmorei era stato aggregato da Maria Grazia Vaccari in due gruppi, tutt'ora conservati in Palazzo Ducale, ipotizzando fossero le parti del sepolcro di Pietro Spagnoli, datato al 1505 e di Battista Spagnoli; precedentemente Ozzola aveva avanzato l'attribuzione all'Antico per i dieci marmi in questione, ritenendo venissero tutti dal sepolcro del beato Spagnoli al Carmine, ma già la loro eterogeneità rivela come realtà si tratti di pezzi appartenenti a più monumenti. Del sepolcro, peraltro, ben poco si ricorda. Donesmondi (1616, p. 122), ad esempio, rammenta l'ubicazione nella Cappella della Madonna, in forma di arca addossata ad una parete. Qualche notizia in più la si desume da Vaghi, che indica come il corpo fosse integro e sistemato in un'arca deaurata alla destra dell'altare della Beatissima Vergine del Carmelo. Il sepolcro, peraltro, doveva essere alquanto disadorno e non fastoso (come ricordato in KEYSSLER 1981, p. 222). Grazie a Saverio Bettinelli conosciamo anche l'epitaffio che così suonava: «R. P. Magister Jo. Bapt. Mantuanus Carmelita Theologus, Philosphus, poeta, Orator, clarissimus latinæ, graecæ, et hebraicæ linguæ peritissimus» (BETTINELLI 1774, p. 99), cui si accosta la memoria tramandata da Millin, che descrive una tomba semplice e decorosa con un'iscrizione di sapore virgiliano: «DOM | Mantua me genuit tenuit quoque Mantua sacros | Nunc mea nunc cineres Mantua chara tenet» (MILLIN 1817, pp. 265-266). Un accostamento con Virgilio non casuale, considerando che lo Spagnoli fu definito "Christianus Maro". Il rilievo con il busto dello Spagnoli è in un blocco dal contorno abbastanza regolare (con alcuni segni di sbrecciatura in alto e sui lati) e digradante verso il clipeo centrale ove è il profilo ver-

so sinistra del Termassimo. Il profilo appare massiccio e ben inciso, con particolari netti e descritti con una certa rigidità (dalla fronte corrugata al nastro di capelli che corre sotto la tonsura). Piuttosto semplificata e stilizzata anche la veste del religioso, la cui identità è individuata dalle lettere «B S» poste accanto al busto.

Il busto di Berlino

Gian Marco Cavalli (?)
primi anni del XVI secolo – 1519 (?)
Bronzo
Collocazione ignota (perduto)
Provenienza: Berlino, Kaiser Friedrich Museum
Bibliografia: VON BODE 1899; VON BODE 1890; VON BODE 1893, pp. 129-131; MÜNTZ 1900, p. 44; MUSTARD 1911, p. 18 n. 29; HILL 1912; FACCIOLI 1962, p. 160; MIDDELDORF 1978, p. 314; MIDDELDORF 1981, pp. 185-186; PALVARINI GOBIO CASALI 1986a, p. 63; ARCARI 1999, p. 51; CANOVA 2001, p. 167; REBECCHINI 2002, p. 78 n. 56; LUZIO, RENIER 2006, pp. 83-84; SIGNORINI 2006b, pp. 450-451; L'OCCASO 2011, p. 114; SEVERI 2018.

Il busto di Berlino (da VON BODE 1899, tavola tra le pp. 212 e 213)

Non molto è dato a sapere del busto di bronzo raffigurante il beato Spagnoli e già conservato a Berlino. Venne ritenuto opera probabile di Gian Marco Cavalli dal von Bode e, comunque, era di misteriosa provenienza. Lo studioso sassone rilevava una certa affinità col busto di Mantegna in Sant'Andrea. In questo contesto appare comunque interessante il riferimento al legame tra lo Spagnoli e lo scultore viadanese, al quale dedicò l'epigramma *ad M. Caballum nobilem fictorem*; tale scritto probabilmente fu la scintilla per legare il busto già a Berlino all'artista mantovano (e si noti che in tale testo si fa riferimento ad un'immagine di Francesco II Gonzaga realizzata in oro, chissà se una medaglia o un busto vero e proprio).[11] Luzio (2006, p. 83-84) riteneva che il busto in bronzo che sarebbe stato gettato al fine di decorare la sepoltura del Termassimo, e di cui Tolomeo Spagnoli scriveva nel 1519, fosse da identificare con quello di Berlino, ma già Bode (1890) sembra riconosce-

[11] Per questo basti CANOVA 2001, p. 167.

re il prototipo nell'effigie già nella sacrestia del Carmine di Mantova. Ai miei occhi la qualità plastica, le dimensioni e la postura della scultura in questione paiono ben sposarsi con tale ipotesi.

Il busto Germani

Bernardino Germani (1480 ca. – Mantova, 13 novembre 1560)
1522 ca.
Marmo bianco di Lasa, 104×77×33 cm
Provenienza: Mantova, collezione Gianluigi Arcari; già Volta Mantovana (Mn), Palazzo Guerrieri Gonzaga
Iscrizioni: sul basamento «BAPTISTE SPANIOLI | CARMELLITE»; «[...] II»; «BERARDI SPANIOLI | FRATRIS IUSSU»; «GERMANIVS | FACIEBAT»
Bibliografia: Mezzadrelli 1993, p. 73; Arcari 1999; Rebecchini 2002, p. 71; Agosti 2006, p. XXXIII; Signorini 2006a; Signorini 2006b; L'Occaso 2011, pp. 104, 114.

Il busto Germani, vista totale, particolare del viso e del basamento (Foto Vito Magnanini)

Tra le effigi scultoree d'età moderna spicca per importanza, storia e qualità il busto in marmo realizzato dallo scultore Bernardino Germani. La figura dell'artista è un'acquisizione recente agli studi, per merito di Guido Rebecchini, e sostanzialmente ignoto, prima del 1999, se non per una menzione, peraltro non del tutto corretta, di Antonino Bertolotti. Si deve a Gianluigi Arcari (1999) una prima presentazione del busto e l'individuazione dell'autore, che fu scultore per il marchese Federico II e per il cardinale Sigismondo Gonzaga, proprietario di terre nel vicariato di Marcaria e cittadino dal 1523 (quindi non originario del Mantovano). La ricostruzione del *corpus* consta di quattro opere certe, alle quali si assomma il presente busto. Val la pena ricordarle in maniera succinta: il monumento di Francesco Carloni nella cappella di San Sebastiano del Santuario della

Beata Vergine delle Grazie, del 1525,[12] il monumento funebre di Pietro Strozzi (sulla base di un concetto di Giulio Romano) nella cappella Petrozzani della concattedrale di Sant'Andrea (ma già in San Domenico),[13] i tre *Genietti marziali* del Museo del Palazzo Ducale di Mantova (inv. gen. 11.581-11.583),[14] e l'epigrafe del monumento funebre di Francesco Palazzi (1551) sempre conservata nei depositi del Museo del Palazzo Ducale di Mantova ma già nella chiesa di Santa Maria della Vittoria.[15] A questi L'Occaso (2011, p. 104) aggiunge in via ipotetica a Germani i facchini scolpiti nei pennacchi ai lati del fornice dell'ingresso del complesso del Carmine, in corrispondenza del portale della vecchia Dogana. Germani fu tra i massimi lapicidi attivi a Mantova tra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento, in pieno clima giuliesco (anzi, di fatto realizzò anche suoi progetti), grazie alla committenza gonzaghesca e di altre famiglie nobili mantovane.

Grazie al prezioso contributo di Gianluigi Arcari sappiamo che l'opera proviene dal palazzo Gonzaga di Volta Mantovana, già residenza amata da Barbara di Brandeburgo, moglie di Ludovico II Gonzaga. Tramite la vendita voluta da Giovanni Francesco Gonzaga, figlio di Rodolfo e nipote del marchese di Mantova, metà di tale edificio giunse a Ludovico Guerrieri, che ben presto acquisì la restante parte donando quindi il tutto al fratello Giovanni Battista. L'edificio si ampliò con il giardino, che venne sistemato su due terrazze, come descritto in un inventario del 1618. Proprio in tale inventario viene registrato un busto "del padre Battista carmelitano". L'opera rimane *in situ* fino al 1981 quando i Cavriani, eredi dal 1929 del palazzo, ne vendono gli arredi (vedi Mezzadrelli 1993, pp. 67-68).

La scultura presenta il busto laureato dello Spagnoli posto su di un piedistallo formato da due libri sovrapposti a un pilastrino a rocchetto, con una targa. Di grande interesse è l'iscrizione che si sviluppa sulla base del busto. Da questa apprendiamo non solo l'identità dell'effigiato, ma anche che l'opera venne realizzata da Germani per volontà di Berardo Spagnoli, fratello di Battista. Rimane da capire il significato del numero «[...] II», preceduto da un paio di altri caratteri ora non più leggibili, ma che formavano la data in cui fu realizzata la scultura, come correttamente notato

---

[12] L'Occaso 2007, p. 67. L'artista fu pagato per l'opera il 15 dicembre 1525 e viene indicato come «artis plasticae excellens magister ac scultor celeberimus [*sic*]».

[13] Rebecchini 2002, pp. 70-71.

[14] Rebecchini 2004, p. 294. Sono tratti dall'antico e si ricollegano al collezionismo del cardinale Sigismondo Gonzaga.

[15] Signorini 2006, pp. 231-232.

da Rebecchini.[16] Si trattava dunque di «MDII» oppure di «XXII» (1522), entrambe date non certe ma delle quali la seconda pare allo stesso Rebecchini assai più probabile. Sempre grazie all'acribia di Arcari sappiamo che Berardo era uno degli undici fratelli Spagnoli (in tutto nove maschi e due femmine), citato nel 1494 in una lettera di Battista al marchese Francesco «come assai letterato e di buon ingegno» e perciò degno di un impiego in corte (per questo: DAVARI 1873, pp. 6, 15).

L'opera, un tempo di particolare bellezza e per la quale sarebbe logica un'acquisizione al patrimonio pubblico, ora è un poco offuscata a causa di qualche deterioramento, ovvero alcune abrasioni e rotture, specie in corrispondenza del naso, ma anche dell'occhio destro, della corona d'alloro, del cappuccio appena sotto il mento, come pure della base stessa.

Il busto Cavriani

Stefano Girola
1829
Marmo, 75×50×50 cm (dimensioni approssimative)
Mantova, Giardino di Palazzo Cavriani
Iscrizioni: sul basamento «IO. B. SPAGNOLI»
Bibliografia: CAVRIANI 1835, p. 10; BOTTONI 1839, pp. 108-109; GIONTA 1844, p. 344; VALLI 2018, p. 327 (con ulteriore bibliografia).

Sull'area dell'antico fabbricato dei nobili Spolverini, il marchese Luigi Cavriani fece a sue spese costruire, tra il 1824 e il 1826 e fino al 1839, sotto la direzione dell'arch. Giovanni Battista Vergani, il giardino prospiciente il palazzo di famiglia, ponendo al centro la statua di Virgilio e sui pilastri altrettanti busti, fra i quali quello di Battista Spagnoli. Tutti i lavori plastici furono realizzati dallo scultore milanese Stefano Girola,[17] cui si aggiunsero gli interventi di Fontana per le altre componenti lapidee; Chiozzini e Silva per i ferri battuti e del pittore mantovano Alessandro Ferraresi per la realizzazione di prospettive dipinte sulle pareti di fondo (VALLI 2018, p. 327). Per la collocazione cronologica vale un interessante

[16] REBECCHINI 2002, p. 78 n. 55.

[17] Il giardino venne realizzato a partire dal 1824 e abbellito da una serie di busti, posti sui pilastri che reggono la cancellata esterna, e dalla statua di Virgilio collocata al centro dello spazio verde. I busti raffigurano uomini illustri del rinascimento mantovano ed effigiano Ippolito Capilupi, Baldassarre Castiglioni, Filippo Cavriani, Marcello Donati, Teofilo Folengo, il cardinale Ercole Gonzaga, il marchese Francesco II Gonzaga, il duca Vespasiano Gonzaga, Pietro Pomponazzo, Antonio Possevino, Battista Spagnoli (come già menzionato), Jacopo Strada e Sordello Visconti. La statua di Virgilio venne collocata nel 1835 al termine dei lavori che si svilupparono per quasi dodici anni.

documento pubblicato da Lisa Valli (2018, p. 328) nel quale si parla di alcuni pagamenti per lo scultore, avvenuto nell'ottobre 1829. L'immagine è tratta dal modello, leggermente riveduto, proprio del busto già nella sagrestia del Carmine di Mantova (e oggi al Museo della Città): il volto è pressoché identico, come pure il cappuccio che incornicia il viso, poi di fatto perdendosi nella semplificazione formale. Purtroppo la posizione e le condizioni di conservazione (una patina pesante, con muschi e licheni) impediscono una precisa lettura specie della prima metà della scritta alla base. Vale la pena di rammentare il sonetto composto da Federico Cavriani (1835, p. 10) per descrivere il presente busto:

FRA BATTISTA SPAGNOLI
DETTO TER-MASSIMO
DA' SUOI CONTEMPORANEI PARAGONATO
A VIRGILIO

Sacra alle Muse fu mia vita, e al cielo
la cetra offersi: ed il rapito Elia
del santo monte m'additò la via,
e Parnaso miglior mi fu il Carmelo.

Molto vidi, e conobbi, al caldo, al gelo
a prospera fortuna, a sorte ria
Dio fu mia speme: e chi temer potria
pianta mortale, s'è divin lo stelo?

La patria, il prence amai, e i versi miei
tanto esaltaro agli amator le menti
che Ter-massimo fui, ma nol credei.

Pari a Virgilio mi dicean le genti;
Parelio dovean dir: del Sole i bei
raggi emular non v'avrà mai chi tenti.

Il busto del Duomo

Plasticatore mantovano (?)
XIX sec.
Gesso patinato, 65×60×42 cm (dimensioni approssimative)
Mantova, Duomo, Cappella dell'Incoronata
Bibliografia: ARCARI 1999, p. 51; LUZIO, RENIER 2006, p. 84 n. 184; SIGNORINI 2006b, p. 450.

Un ulteriore busto ritraente il Termassimo si trova in Duomo, nella cappellina detta di San Celestino o del beato Giovanni Bono, *in cornu Evangelii* della cappella dell'Incoronata. Qui, all'interno, alla parete sinistra è l'arca che conserva il corpo del beato; al di sopra, posto su un peduccio pensile, il busto. L'effigie, benché tarda, sembra ispirata sia nelle fattezze, sia nelle vesti, da opere quali il cosiddetto "Busto Germani", quello cosiddetto "Fiera" o quello di Berlino (per quest'ultima istanza vedi: LUZIO, RENIER 2006, p. 84 n. 184). Stilisticamente appare coerente al busto contrapposto, ovvero quello del beato Bartolomeo Fanti; al contrario questi due parrebbero di mano diversa e decisamente anteriore rispetto a quelli collocati nella stessa posizione ma nella cappellina di Santa Croce o di San Leonardo. Le fattezze del beato Marco Marconi e della terziaria domenicana Caterina Carreri, furono infatti plasmate da monsignor Luigi Bosio e ivi collocate nel 1953 (per questo, almeno: BERTELLI 1998, p. 72). Allo stato attuale delle ricerche non è emersa l'identità dell'autore dei due busti Spagnoli e Fanti; devo gratitudine a Giuse Pastore che mi agevola in una più opportuna cronologia ricordando come la documentazione relativa alla cappella in parola non menzioni i due busti almeno fino alla fine del quinto decennio dell'Ottocento.

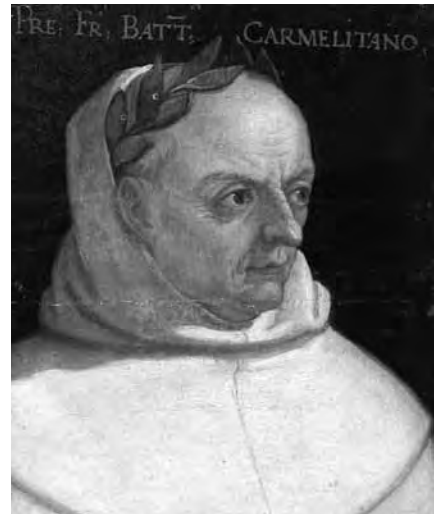
Il ritratto della serie gioviana

Lorenzo Costa il giovane (?)
1543 ca.
Collocazione ignota (perduto)
Provenienza: Como, villa di Paolo Giovio
Bibliografia: MÜNTZ 1900, pp. 13, 44-45; FASOLA 1985, p. 174; LUZIO, RENIER 2006, p. 71.

Il dipinto, cui si alludeva per esser il prototipo del ritratto oggi all'Ambrosiana (ma che, forse, deriva da un altro modello), è oggi scomparso ma viene indicato da alcune fonti come inviato a Giovio dal cardinale Ercole Gonzaga insieme a quelli del padre Francesco II Gonzaga e di Piero Pomponazzi. Nello stesso torno di tempo giungeva a Como anche un'altra effigie di mantovano, ovvero quella di Ferrante Gonzaga. Spetta a

MÜNTZ (1900, pp. 44-45) menzionare una lettera di Giovio a Mario Equicola, del 28 febbraio 1543, nella quale si rammentava l'opera.

Il ritratto viennese



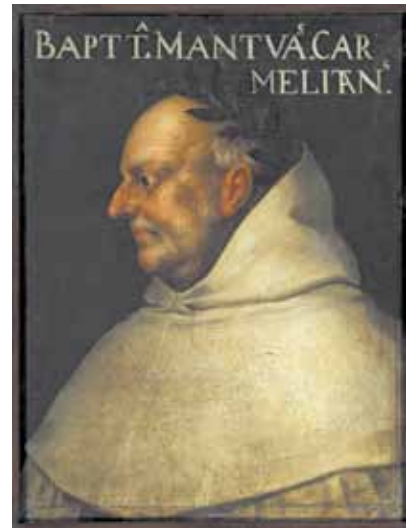
Pittore mantovano (?)
Terzo quarto del XVI secolo
olio su carta, 135 × 105 mm
Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. G.G. 4993.
Provenienza: Raccolta di ritratti di Ferdinando II del Tirolo
Iscrizioni: in alto, in capitali dorate: «PRE FR BATT^A CARMELITANO»
Bibliografia: BEAUFORT-SPONTIN 2004

Il dipinto oggi conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, di origine mantovana, si mostra assai interessante in quanto attinge da un prototipo verosimilmente realizzato durante la vita del religioso, o immediatamente dopo la sua morte e che, con buona probabilità, si può far risalire al busto Fiera. Il carmelitano appare di tre quarti, verso la sinistra dell'osservatore, con l'abito dell'ordine e il capo laureato. L'impressione generale è di un lavoro di buona qualità, senz'altro fresco e capace di trasmettere il carattere del personaggio effigiato. Da un punto di vista fisionomico è rilevante notare come la parte inferiore del viso, e in particolare la mandibola, risulti più affilata rispetto al busto in terracotta già menzionato; mentre l'artista ha colorato l'iride degli occhi in castano. In alto, in capitali dorate calate nel nero assoluto dell'ambientazione del mezzobusto, l'iscrizione che identifica lo Spagnoli.

Il ritratto dell'Ambrosiana

Pittore lombardo
XVII secolo
Olio su tela, 60 × 51 cm
Milano, Pinacoteca Ambrosiana (inv. 1380)
Iscrizioni: in alto «BAPTT^A. MANTVA^S. CAR|MELITAN^S.»
Bibliografia: *Inventario* 1661, c. 8*v*; TERZAGO, SCARABELLI 1666, p. 258; *Salvator Mundi*, s.d., n° 115; *Inventario* 1685, p. 15; RATTI 1907, p. 125; ROVELLI 1928, p. 183

n° 204; Galbiati 1951, p. 221; Marcora 1981, p. 120; Fasola 1985, p. 174 n° 56; Jones 1997, pp. 151, 292, n° 3; Squizzato 2007; Vecchio 2009, pp. 30, 79, 174.



Il ritratto, inserito nella serie iconografica dell'Ambrosiana ex committenza di Federico Borromeo dal Museo Gioviano, sembra ricalcare il clipeo marmoreo già posto sulla tomba del Termassimo. L'effigie è quasi perfettamente di profilo, ruotata verso la sinistra dell'osservatore, laureata e ammantata dall'abito dell'ordine. In alto l'iscrizione perfettamente congrua nelle forme alle altre della stessa serie iconografica. Da un punto di vista storico l'opera appare all'interno degli inventari seicenteschi della pinacoteca (nel 1685 era collocato «nell'atrio fra la sala inferiore e la libraria» insieme ad altri ventitré di poeti e scrittori) per poi trovare altra collocazione sempre negli ambienti dell'istituzione culturale milanese (per questo assai puntuale è Squizzato 2007). La derivazione gioviana si lega ad un prototipo oggi perduto inviato all'erudito comasco dal card. Ercole Gonzaga, probabilmente dipinto da Lorenzo Costa il giovane (Müntz 1901, pp. 44-45) e testimoniato dall'incisione realizzata da Tobias Stimmer per l'edizione illustrata degli *Elogia* del 1577. Sono però presenti alcune differenze anche sensibili, quali la postura (con la mano portata al petto) e il modo di accampare la figura nello spazio (di fatto quasi frontale). Da un punto di vista attributivo la ricca scheda del catalogo dell'Ambrosiana (Squizzato 2007) rammenta come stilisticamente il ritratto non sia accostabile in maniera del tutto convincente ai modi di Antonio Maria Crespi, detto "il Bustino", al quale il Borromeo affidò la realizzazione della serie iconografica da quella gioviana. Purtroppo le condizioni di conservazione non ottimali impedivano ogni altra proposta attributiva.

Il ritratto della Teresiana

Pittore mantovano (?)
Seconda metà XVIII – inizio XIX secolo
olio su tela, 56 × 47 cm
Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana
Provenienza: già Mantova, collezione Leopoldo Camillo Volta (fino al 1824)
Bibliografia: Pisani 2014, p. 186

Il dipinto della Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova rivela una storia interessante. Venne realizzato (purtroppo non è dato sapere da chi) per Leopoldo Camillo Volta, intellettuale e prefetto della biblioteca stessa. Appartiene ad un'ampia serie iconografica con le effigi degli eruditi mantovani che, alla morte del letterato, venne donata alla Teresiana da parte del di lui fratello, il naturalista Giovanni Serafino Volta. Appare interessante notare come il ritratto sembri attingere al busto patinato bronzo oggi al museo di Palazzo San Sebastiano ma già nella sacrestia della chiesa del Carmine.

MOSTRE

Mantova 1961
Andrea Mantegna, a cura di G. Paccagnini, Mantova, Palazzo Ducale, settembre – ottobre 1961.

Mantova 2006
La Scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo, a cura di V. Sgarbi, Mantova, Castello di San Giorgio, Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1995
G. AGOSTI, *Su Mantegna 4. (A Mantova nel Cinquecento)*, «Prospettiva», 77 (1995), pp. 58-83.

AGOSTI 2006
G. AGOSTI, *Ai fanatici della marchesa*, in A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, Milano, Sylvestre Bonnard 2006, pp. VII-XXXVII.

AMADEI 1955
F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, II, Mantova, Citem 1955.

ARCARI 1999
G. ARCARI, *Una scultura firmata Germanius*, «Quadrante Padano», XX, 1, giugno 1999, pp. 51-52.

BERTELLI 1998
P. BERTELLI, *Beato a furor di popolo: Marco Marconi (1480-1510) e la Chiesa mantovana nell'età della Riforma cattolica*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n.s., LXVI, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana 1998 (2000), pp. 43-85.

BETTINELLI 1774
S. BETTINELLI, *Delle lettere e delle arti mantovane. Discorsi due accademici*, Mantova, Per l'Erede di Alberto Pazzoni, Regio-Ducale Stampatore 1774.

BEAUFORT-SPONTIN 1994
C. BEAUFORT-SPONTIN, Scheda 72, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 13 febbraio – 29 maggio 1994 – prolungata al 5 giugno), Wien, Kunsthistorisches Museum 1994, p. 142.

BOTTONI 1839
V. P. BOTTONI, *Mantova numerizzata, ovvero guida numerica alle case ed agli stabilimenti di questa R. città*, Mantova, co' tipi virgiliani di L. Caranenti 1839.

CADIOLI 1763
G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni*, Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, Regio-Ducale Stampatore 1763.

CALZONA 2005
A. CALZONA, *La città del principe*, in S. Benetti, G. M. Erbesato, C. Pisani (a cura di), *Mantova il museo della città*, Milano, Skira 2005, pp. 57-71.

CANOVA 2001
A. CANOVA, *Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo*, «Italia medioevale e umanistica», 42 (2001), pp. 149-179.

CAVRIANI 1835
F. CAVRIANI, *Sonetti di Federico Cavriani per la statua di Virgilio e pei XIII busti di celebri mantovani eretti nel giardino della famiglia*, Mantova, da Francesco Agazzi stampatore della R. Accademia 1835.

COGLIATI s.d., n° 42
M. COGLIATI, *Elenco alfabetico dei ritratti esposti e conservati nelle sale della Biblioteca Ambrosiana*, ms., Milano, Biblioteca Ambrosiana, K 196 suss.

D'ARCO 1857
C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova, notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti da Carlo D'Arco*, Mantova, Tip. Ditta Giovanni Agazzi 1857.

DAVARI 1903
S. DAVARI, *Notizie storiche topografiche della città di Mantova nei secoli XIII, XIV e XV*, Mantova, Tip. della "Gazzetta" di L. Rossi 1903.

DAVARI 1975
S. DAVARI, *Notizie storiche topografiche della città di Mantova nei secoli XIII, XIV e XV*, Mantova, Adalberto Sartori Editore 1975.

DONESMONDI 1616
I. DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, II, Mantova, Fratelli Osanna stampatori ducali 1616.

FACCIOLI 1962
E. FACCIOLI, *Mantova. Le lettere*, II, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova 1962.

FASOLA 1985
B. FASOLA, *Per un nuovo catalogo della collezione gioviana* in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno (Como, 3-5 giugno 1983), Como, Società Storica Comense 1985, pp. 169-180.

GALBIATI 1951
G. GALBIATI, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano, Biblioteca Ambrosiana Milano 1951.

GIANNANTONI 1929
N. GIANNANTONI, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Roma, Libreria dello Stato 1929.

GIONTA 1844
S. GIONTA, *Il fioretto delle cronache di Mantova raccolto da Stefano Gionta notabilmente accresciuto e continuato sino all'anno MDCCCXLIV per cura di Antonio Mainardi. Edizione ornata di ventiquattro delle principali vedute della città*, Mantova, coi tipi dei Fratelli Negretti 1844.

GIOVIO 1577
P. GIOVIO, *Elogia virorum literis illustrium quotquot vel nostra vel avorum memoria vixere*, Basilea, Pietro Perna 1577.

HILL 1912
G. F. HILL, voce "Cavalli, Gian Marco", in U. Thieme, F. Becker (Begründet von), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VI, 1912, p. 221.

Inventario 1661
Inventario di quanto si trova nel Salone della Libreria Ambrosiana e altri luoghi appartenenti alla detta Ambrosiana, [1661], ms., Milano, Biblioteca Ambrosiana A 357 inf., ff. 75-91.

Inventario 1685
Inventario delle scritture in genere, Pitture, Scolture, Medaglie, Argenti, Legnami et altri mobili (eccettuatine li libri, che sono descritti nelli loro Indici), che si ritrovano nella Libraria Ambrosiana, 31 agosto 1685, ms., Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.Q. + II 35, ff. 1-72.

JONES 1997
P. M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e Pensiero 1997.

KEYSSLER
J. G. KEYSSLER, *Travels through Germany, Bohemia*, in G. Schizzerotto, *Mantova: 2000 anni di ritratti*, Castel Goffredo (Mn), Cassa Rurale ed Artigiana di Castel Goffredo 1981, pp. 218-224.

KLINGER 1991
L. S. KLINGER, *The portrait collection of Paolo Giovio*, II, PhD Dissertation, Princeton University 1991.

L'OCCASO 2007
S. L'OCCASO, *Premiata ditta Costa pittori*, «Prospettiva», 128, 2007 (2008), pp. 62-79.

L'OCCASO 2011
S. L'OCCASO, *Santa Maria del Carmine*, in R. Golinelli Berto (a cura di), *Chiese carmelitane*, Mantova, Associazione per i Monumenti Domenicani 2011, pp. 91-123.

LUZIO, RENIER 2006
A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, Milano, Sylvestre Bonnard 2006.

Mantova descritta... 1829
Mantova descritta nella primitiva sua forma e nei successivi ingrandimenti fino allo stato attuale ad uso di guida ad osservare quanto v'è di spettabile pel cittadino e pel forestiere, [Mantova], Presso gli editori Giosafatte e fratelli Negretti 1829.

MARCORA 1981
C. MARCORA, *Ritratti conservati all'Ambrosiana copiati dal Museo Giovio di Como*, «Società Storica Comense», XLVIII (1981), pp. 91-122.

MEZZADRELLI 1993
C. MEZZADRELLI, *Il palazzo Gonzaga Guerrieri in Volta Mantovana*, Volta Mantovana (Mn), Comune di Volta Mantovana 1993.

MIDDELDORF 1978
U. MIDDELDORF, *On the dilettante sculptor*, «Apollo», 107 (1978), pp. 310-322.

MIDDELDORF 1981
U. MIDDELDORF, *Raccolta di scritti that is collected writings*, III, 1974-1979, Firenze, SPES, pp. 173-202.

MILLIN 1817
A.-L. MILLIN, *Voyage dans le Milanais, a Plaisance, Parme Modene, Mantoue. Cremone, et dans plusieurs autres villes de l'ancienne Lombardie*, II, Paris, Wassermann 1817.

MÜNTZ 1900
E. MÜNTZ, *Le musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du moyen âge et de la renaissance*, Paris, Klincksieck [in Komm.] 1900.

MUSTARD 1911
W. P. MUSTARD, *The Eclogues of Baptista Mantuanus. Edited, with Introduction and notes, by W. P. Mustard, Ph.D., Collegiate Professor of Latin in the Johns Hopkins University*, Baltimore, The Johns Hopkins Press 1911.

OZZOLA 1950
L. OZZOLA, *Il museo medievale di Mantova. Palazzo Ducale*, Mantova, Stabilimento tipografico "L'Industriale" 1950.

PACCAGNINI 1961a
G. PACCAGNINI, *Il Mantegna e la plastica dell'Italia settentrionale*, «Bollettino d'arte», XLVI (1961), pp. 65-100.

PACCAGNINI 1961b
G. PACCAGNINI (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, settembre - ottobre 1961), Venezia, Neri Pozza 1961.

PALVARINI GOBIO CASALI 1986a
M. R. PALVARINI GOBIO CASALI, Scheda 88-89-90, in *Palazzo del Capitano. Medioevo e Rinascimento*, Canneto sull'Oglio (Mn), Eurograf 1986, pp. 62-63.

PALVARINI GOBIO CASALI 1986b
M. R. PALVARINI GOBIO CASALI, Scheda 92, in *Palazzo del Capitano. Medioevo e Rinascimento*, Canneto sull'Oglio (Mn), Eurograf 1986, p. 64.

PERINA 1961
C. PERINA, *Scultura e arti minori*, in *Mantova. Le arti*, II, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova 1961, pp. 501-587.

PISANI 2006
C. PISANI, Scheda *Scultore mantovano vicino ad Andrea Mantegna*, in V. Sgarbi (a cura di), *La Scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), Milano, Electa 2006, pp. 146-147.

PISANI 2014
C. PISANI, *Le raccolte storico artistiche della Biblioteca*, in C. Guerra (a cura di), *La Biblioteca comunale Teresiana fra storia e futuro*, Mantova, Publi Paolini 2014, pp. 173-189.

PORTIOLI 1871
A. PORTIOLI, *Il Museo Civico di Mantova negli anni 1868, 1869, 1870*, Mantova, Stabilimento Tipografico Eredi Segna 1871.

RATTI 1907
A. RATTI, *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti 1907.

REBECCHINI 2002
G. REBECCHINI, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano. 1. Bernardino Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi (con il cognome di Giovan Battista Scultori)*, «Prospettiva», 108, 2002, pp. 65-79.

REBECCHINI 2003
G. REBECCHINI, *Some aspects of cardinal Sigismondo Gonzaga's collections*, «Journal of the Warburg and Courtald Institutes», 66, 2003 (2004), pp. 289-296.

RESTORI 1937
V. RESTORI, *Mantova e dintorni*, Mantova, editrice Peroni 1937.

ROVELLI 1928
L. ROVELLI, *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio: il Museo dei ritratti*, Como, Emo Cavalleri 1928.

Salvator Mundi, s.d
Salvator Mundi, s.d. [ma *ante* 1685], ms., Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.P. II. 262, t. 8, ff. 1-2.

SEVERI 2018
A. SEVERI, voce "SPAGNOLI, Battista, detto Battista Mantovano, Battista Carmelita", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93 (2018).

SIGNORINI 1981
R. SIGNORINI, *Ritorno a Virgilio*, Verona, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno 1981.

SIGNORINI 1994
R. SIGNORINI, Scheda 54, 55, 56, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 13 febbraio – 29 maggio 1994 – prolungata al 5 giugno), Wien, Kunsthistorisches Museum 1994, pp. 121-126.

SIGNORINI 1995
R. SIGNORINI, *Le statue del Rio*, nel quotidiano "La Gazzetta di Mantova" di domenica 22 gennaio 1994 (*recte*: 1995).

SIGNORINI 1996
R. SIGNORINI, *La città dell'indovina*, in C. Cunaccia, M. Listri, R. Signorini, *Rivedere Mantova. Storia, cultura e arte di una capitale europea*, Firenze, Ponte alle Grazie 1996, pp. 13-104.

SIGNORINI 2001
R. SIGNORINI, *"De iusticia pingenda Baptistae Fiaerae Mantuanus dialogus"*. Tipologie iconografiche della Giustizia. Edizione critica e prima traduzione italiana del dialogo, in L. Chiavoni, G. Ferlisi, M. Vittoria Grassi, *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernest Gombrich*, Firenze 2001, pp. 381-435.

SIGNORINI 2006a
R. SIGNORINI, *Epitaffi in Santa Maria della Vittoria*, in R. Signorini (a cura di), *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 26 febbraio – 4 giugno 2006), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2006, pp. 230-241.

SIGNORINI 2006b
R. SIGNORINI, Scheda 98, *Busto di Battista Spagoli*, in R. Signorini (a cura di), *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 26 febbraio – 4 giugno 2006), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2006, p. 450.

SIGNORINI 2006c
R. SIGNORINI, Scheda *Gian Cristoforo Ganti, detto Gian Cristoforo Romano (attr.)*, in V. Sgarbi (a cura di), *La Scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), Milano, Electa 2006, pp. 140-143.

SIGNORINI 2011
R. SIGNORINI, *Epigrafi di Battista Fiera*, in D. Ferrari, S. Marinelli (a cura di), *Scritti per Chiara Tellini Perina*, Mantova, Gianluigi Arcari Editore 2011, pp. 57-76.

SQUIZZATO 2007
A. SQUIZZATO, Scheda 892, in *Pinacoteca Ambrosiana*, III, Milano, Electa 2007, p. 360 (immagine a p. 361)

SUSANI 1831
G. SUSANI, *Nuovo prospetto delle pitture, sculture, architetture ed altre cose particolari di Mantova e de' suoi contorni*, Mantova, Giosafatte e fratelli Negretti 1831.

TERZAGO, SCARABELLI 1666
P. M. TERZAGO, P. F. SCARABELLI, *Museo ò Galeria adunata dal sapere e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese. Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Pietro Maria Terzago et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli Dott. Fis. di Voghera e dal medesimo accresciuta*, Tortona, Per li Figliuoli del qd. Elifeo Viola 1666.

TRAPP 1981
J. B. TRAPP, Scheda 98-99-100, in D. Chambers, J. Martineau (ed. by), *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, 4 novembre 1981 – 31 gennaio 1982), Milano, Cariplo 1981, pp. 155-156.

VACCARI 1986a
M. G. VACCARI, *Palazzo del Capitano. Medioevo e Rinascimento*, in *Palazzo del Capitano. Medioevo e Rinascimento*, Canneto sull'Oglio (Mn), Eurograf 1986, pp. 50-51 n° 66.

VACCARI 1986b
M. G. VACCARI, *Palazzo del Capitano. Medioevo e Rinascimento*, in *Palazzo del Capitano. Medioevo e Rinascimento*, Canneto sull'Oglio (Mn), Eurograf 1986, p. 51 n° 67.

VAGHI 1725
C. VAGHI, *Commentaria fratrum et sororum ordinis beatissimæ Mariæ virginis de Monte Carmelo congregationis mantuanæ*, Parma, Typis Joseph Kosati 1725.

VALLI 2018
L. VALLI, *Il giardino del Palazzo Gonzaga Spolverini, poi Giardino Cavriani*, in P. E. Falini, C. Bonora Previdi, M. Brignani, I giardini dei Gonzaga, Spoleto (Pg), Del Gallo editori 2018, pp. 324-330.

VECCHIO 2009
S. VECCHIO, *Inventari seicenteschi della Pinacoteca Ambrosiana*, Bari, Edizioni di pagina 2009.

VENTURA 2005
L. VENTURA, *La rinascita dell'antico. Mantova quasi Roma. Il gusto per l'antico nella città dei Gonzaga*, in S. Benetti, G. M. Erbesato, C. Pisani (a cura di), *Mantova il museo della città*, Milano, Skira 2005, pp. 81-89.

VON BODE 1889
W. VON BODE, *Die Bronzebüste des Battista Spagnoli im Königlich Museum zu Berlin, ein Werk muttmasslich des Gian Marco Cavalli*, «Jahrbuch del Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 10, 1889, pp. 211-216.

VON BODE 1890
W. VON BODE, *Die Bronzebüste des Battista Spagnoli im Königlich Museum zu Berlin. Ein Nachtrag*, «Jahrbuch del Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 11, 1890, pp. 56-59.

VON BODE 1893
W. VON BODE, *Die italienische Plastik*, Berlin, W. Spemann 1893.

PREMIO INTERNAZIONALE VIRGILIO

TEATRO ACCADEMICO DEL BIBIENA
15 OTTOBRE 2018

Nell'ambito del Premio Internazionale Virgilio relativo al triennio 2016-2018 la Commissione giudicatrice, composta da Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa, Presidente), Stephen J. Harrison (University of Oxford), Alessandro Barchiesi (New York University), Maria Luisa Delvigo (Università di Udine), Alberto Cavarzere (Università di Verona), Giuseppe Gilberto Biondi (Università di Parma), Philip Hardie (University of Cambridge) ha deliberato il

conferimento del Premio *Vergilius* a
DAVID QUINT, Yale University, New Haven, CT

e del Premio *Mantua* a
ANTONIO ZIOSI, Università degli Studi di Bologna

Realizzazione grafica, Maria Angela Malavasi

PREMIO *VERGILIUS* 2018

A DAVID QUINT

MOTIVAZIONE

David Quint è critico letterario e comparatista di levatura internazionale, e la sua opera vista nel complesso ha pochi uguali nel mondo assai specializzato delle lettere di oggi: ha saputo scrivere libri fondamentali su Cervantes, su Tasso, su Montaigne, su Milton, e sempre è stato riconosciuto come un leader *degli studi dagli specialisti del settore, siano essi italianisti, francesisti, anglisti o ispanisti. Oggi l'Accademia desidera celebrare la sua lunga fedeltà a Virgilio, che si è concretata in*

due libri, uno già classico, uno attualmente appena stampato. Epic and Empire*, oltre a stabilire le credenziali di Quint come studioso di epica, aveva fissato un punto di riferimento negli studi su Virgilio, e aveva dato dignità intellettuale a quello che a volte nel Novecento era apparso come un trito e verboso dibattito sull'Eneide come poema dei vinti o come poema dei vincitori*. *Le sue pagine su Virgilio sono illuminanti quanto quelle che dedica a Virgilio e Ariosto, Virgilio e l'epica dei Conquistadores, a Virgilio e Eisenstein*. *Quint ha allargato l'impero di Virgilio (e di Lucano lettore di Virgilio) sulla storia letteraria occidentale, e ha aperto nuovi spazi all'interpretazione dell'Eneide e della sua fortuna*. *Il nuovo volume,* Virgil's Double Cross*, conferma la centralità dell'Eneide nel suo modo di leggere i classici, e si concentra ancora di più sull'interpretazione del testo in un quadro storico e culturale romano: straordinarie le sue pagine sull'impatto della guerra civile e dell'intera storia di Roma nella poetica dell'Eneide*. *Quint è anche un grande amico dell'Italia e della cultura italiana, e un attento lettore degli studi italiani su Virgilio: il riconoscimento di Mantova premia uno studioso che fa da ponte fra antico e moderno, e fra gli studi umanistici in Italia e negli Stati Uniti*.

DAVID QUINT

EPICA MODERNA. OMERO, VIRGILIO E LA MANTOVA DI ARIOSTO

Alla fine dell'*Orlando furioso*, l'epopea dopo Virgilio ritorna a Mantova, la sua terra natìva, e anche al mondo moderno.[1] Nell'ottica ariostesca, come vedremo, Mantova e il mondo moderno potrebbero rappresentare la stessa cosa. Arriverò nella seconda parte di questo saggio a discutere il *Furioso* e la visita del paladino Rinaldo alla valle del Po nei canti 42-43. Ma prima devo tornare indietro sino alle origini della poesia epica.

SCHERIA E CARTAGINE, LO SGUARDO EPICO VERSO IL FUTURO

Cominciando dall'*Odissea*, l'epica presenta una scena che viene poi ripetuta come episodio di poema in poema. Questa scena crea una distanza temporale e storica rispetto alla finzione dell'epica e rompe gli schemi del suo passato eroico. Questa particolare scena-tipo è quella dell'ospitalità e del banchetto che il re dei Feaci Alcinoo offre a Odisseo a Scheria nei libri 8-12 dell'*Odissea* e il simile banchetto di benvenuto che Didone prepara per Enea nei libri 1-3 dell'*Eneide*. Arrivare ad una Scheria o ad una Cartagine è una specie di viaggio nel futuro attraverso un cunicolo spazio-temporale che si apre dall'interno del mondo epico. Questi episodi proiettano un mondo e un'audience sconosciuti al mondo eroico che li genera. Queste proiezioni rappresentano anche un futuro alternativo o una modernità; in altre parole, il mondo dei suoi lettori futuri. Noi, come lettori e destinatari interni al poema, dobbiamo sentirci invitati a un banchetto epico. Si suppone che noi lettori nel futuro potremmo *non* condividere l'*ethos* dell'epopea marziale, legato com'è, a un ordine sociale feudale ormai sorpassato, e ci viene chiesto di misurare i nostri stessi valori su questo ethos, nel bene o nel male.

Il *topos* di Scheria/Cartagine contiene alcuni dei seguenti elementi: all'eroe errante viene fornito un porto sicuro dai propri ospiti – per lo

[1] Ricordo qui l'occasione di questo discorso, ora ampliato in saggio. Di nuovo, esprimo la mia gratitudine ai soci dell'Accademia, al Presidente Piero Gualtierotti, al professor Gian Biagio Conte e al comitato del Premio Internazionale Virgilio.

meno un porto che inizialmente pare essere sicuro; l'eroe racconta la storia del suo passato e delle sue avventure ad un banchetto in suo onore. Gli ospiti già apprezzano le storie dell'eroe: l'aedo feace Demodoco racconta le prodezze di Odisseo durante la Guerra di Troia (*Od*. 8. 72-95; 8. 485-534), i Cartaginesi hanno dipinto Enea nelle scene della Guerra di Troia nel tempio di Giunone (*Aen*. I. 453-493) I due eroi piangono nel sentire queste storie, ma gli ospiti li hanno resi oggetti di divertimento estetico, ciò che uno può ascoltare ai banchetti o che può vedere come opere d'arte. Gli ospiti, i Feaci e i Fenici di Cartagine, vivono in una società che sembra meno eroica e guerrigliera ma più avanzata materialmente, più sviluppata scientificamente e tecnologicamente rispetto a quella dell'eroe. L'eroe è già parte di un passato che è per metà mitico. Alcinoo apprezza molto l'arte di Odisseo come narratore di storie, ma quando il re gli fa dei complimenti per la maniera verace in cui ha raccontato la sua visita perfino ai morti, il fantasma di Achille fra loro, nel libro 11 (363-376) – sembra ci stia facendo l'occhiolino per informarci che è arrivato alla finzione più improbabile. Allo stesso momento Alcinoo e il poema stesso relegano un mondo eroico anteriore, quello dell'*Iliade*, all'oltretomba e a un passato ormai morto. L'eroe è infatti invitato a lasciare il suo stesso mondo, forse per aggiornarsi sul mondo presente e sui costumi del futuro, attraverso un matrimonio con la principessa del posto; Alcinoo offre di sposare sua figlia Nausicaa con Odisseo, Didone si autoproclamerà moglie di Enea.

I Feaci dell'*Odissea* sembrano appartenere al regno del mito quanto i Ciclopi, che erano i loro vicini fastidiosi prima dell'emigrazione in massa a Scheria (*Od*. 6. 3-6) Dove i Ciclopi sono primitivi e senza barche, gli esperti navigatori Feaci sono ricchi raffinati, non tagliati per la guerra e vagamente effeminati: la loro regina Arete sembra essere la loro vera sovrana; sono più bravi a danzare con una palla che negli esercizi ginnici. I critici hanno parlato di Scheria come di una specie di utopia, e infatti, dietro ad un sottile mascheramento poetico, la società dei Feaci sembra contenere due cose visibilmente assenti ed escluse dalle nobili case dell'*Odissea*: il baratto e l'arte della lavorazione del metallo. Queste due cose sono connesse, perché i metalli costituivano le merci più importanti per i mercanti antichi.[2] La ricchezza di Alcinoo e della sua aristocrazia terriera dipende ufficialmente dalla fertilità favolosa del terreno di Scheria, e un nobile Feace insulta Odisseo dicendogli che somiglia a un marinaio abituato al commercio, un uomo d'affari a caccia di profitti. (*Od*. 8.159-64) Sono i Feaci stessi, ad ogni

[2] M.I. Finley, *The World of Odysseus*, Hammondsworth, Penguin Books 1979, pp. 60-61, 100-102.

modo, Nausicaa dice ad Odisseo, che sono navigatori eccellenti «perché nulla importa ai Feaci d'arco e faretra, / ma d'alberi e remi di navi e di navi dirittie: / con esse superbi traversano il mare schiumoso»[3] (*Od*. 6.270-72). E difatti sembra che i Feaci abbiano delle navi magiche, che non solo si muovono veloci come il pensiero o come una creatura alata (*Od*. 7.36), ma sembra che queste «sanno da sole il pensiero e l'intendimento degli uomini / e san le città e i pingui campi di tutti» (*Od*. 8.559-560). In altre parole, le navi dei Feaci e i loro nocchieri hanno navigato l'intero Mediterraneo, e contengono più che una somiglianza passeggera, sia nella loro ricchezza che nel nome, con i disdegnati commercianti Fenici, «divoratori dei beni degli uomini», che vengono fuori ripetutamente nelle storie false di Odisseo contenute nella seconda metà del poema (*Od*. 13. 272f.; 14.289f) e nella storia della vita stessa di Eumeo (*Od*. 15.415).[4]

Omero trasferisce a Scheria anche le meraviglie metallurgiche dell'Efesto dell'*Iliade*. Fuori dal palazzo di Alcinoo, adornato esso stesso con mura di bronzo, colonne d'argento, e porte d'oro, ci sono cani d'oro e d'argento, creati da Efesto per fare da guardia al palazzo – «per sempre immortali erano e senza vecchiezza» (*Od*. 7.94). È difficile sapere se questi cani siano mere statue, come i giovani tedofori aurei del palazzo, o se invece siano *automata* come quelli nella forma di giovani servitrici nel palazzo olimpico di Efesto nell'*Iliade* 18 (417-421) L'aedo feace Demodoco canta due canzoni sulla guerra di Troia, la seconda su invito di Odisseo. Fra queste due canzoni, Demodoco racconta di come Efesto ha intrappolato la sua moglie adultera Afrodite insieme con Ares, il quale aveva sedotta la dea con doni: il fabbro cattura gli amanti in una rete sagomata così bene da risultare invisibile (*Od*. 8.266-369). Questa canzone oppone una materia distintamente feace al soggetto dell'epica: la *techné* metallurgica di Efesto prevale sullo stesso dio della guerra. Non si deve necessariamente combattere la guerra di Troia a causa di una moglie adultera, e neanche scriverci su l'*Iliade*. Il fabbro divino richiede un indennizzo per i suoi doni di corteggiamento, e Poseidone acconsente a far pagare ad Ares i danni per l'infedeltà coniugale. Gli stessi beni che lo hanno fatto finire nei guai, lo salveranno dalla penosa situazione.[5] Questa è la maniera in cui si fanno i

---

[3] OMERO, *Odissea*, Trad. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi 1963.

[4] M.I. FINLEY, *World of Odysseus*, 102. ELIANO, *Variae Historia*, 4.20, paragona i viaggiatori Odisseo e Menelao ai mercanti di Fenicia, trasformando i doni ospitali che i Feaci elargiscono a Odisseo in tanti beni commerciali.

[5] Così anche si fa nella città in stato di pace, cioè non-epica, dipinto da Efesto sullo scudo d'Achille, nell'*Iliade*, 18.497-508; qui l'oro non solo risolve un caso giuridico d'omicidio, ma anche premia il buon giudice. Sono grato al mio studente Enoch Nigatu per questo parallelo.

conti con questi problemi sull'Olimpo e in una società civilizzata e ricca come quella dei Feaci e nel loro agiato materialismo. Hermes può esprimere il suo mezzo scherzo con Apollo che gli piacerebbe stare al posto di Ares nell'abbraccio di Afrodite, addirittura aumentando il *bondage* e il voyeurismo: vorrebbe, infatti, che anche le dee li guardassero. La storia anticipa l'intrappolamento dei pretendenti di Penelope – senza la figura della stessa virtuosa Penelope – attraverso l'astuzia di Odisseo nella seconda parte dell'*Odissea*, ma in contrasto segna la recrudescenza di un'atavica violenza epica nel finale epicamente sanguinoso del poema. All'indomani di Troia, l'*Odissea* dipinge un mondo che è già post-eroico, misurando la distanza fra la fine dell'ottavo secolo avanti Cristo, il suo presente, e il passato epico. Il poema drammatizza questa distanza storica nei Feaci che sembrano essere situati, dopo un intervallo ancora più lungo, in un tempo così post-post-eroico da essere non eroico. Come in molte finzioni utopiche, i Feaci potrebbero essere situati nel futuro, come un pubblico del poema che deve ancora venire.

Se Scheria attesta che cosa significhi per l'*Odissea* il venire dopo l'*Iliade* e il suo mondo eroico, l'*Eneide* misura il quasi millennio di civilizzazione umana – e in particolare l'ascesa di Roma – che la separa dal mondo arcaico descritto in entrambi i poemi omerici. L'*Eneide* lo fa presentando la propria versione di Scheria nella Cartagine che è stata appena fondata e che non ci sarà più nell'epoca di Virgilio, la rivale di Roma sconfitta nella storia.[6] Eppure Cartagine offre nel poema la più ravvicinata immagine di quello che Roma è destinata ad essere nel futuro, una metropoli ricca e sofisticata. Sono entrambe delle città non greche, separate da Omero a livello linguistico e storico. Didone e i suoi raffinati Cartaginesi accolgono i sopravvissuti Troiani che vagano sino alle loro sponde dopo aver lasciato il mondo eroico di Ilio, ma i Cartaginesi non fanno parte di quel mondo, e il loro spazio è un futuro di maggiore civiltà. I Cartaginesi formano nel poema un pubblico affascinato per il racconto di Enea sulla caduta della sua città e le successive peregrinazioni, e in questo modo prefigurano una comunità di lettori moderna, progredita, nella Roma di Virgilio e nel tempo a venire.

Una Cartagine che si modella su Scheria e sui Feaci già si porta die-

[6] Omero lascia incerto il fato di Scheria, forse destinata a essere cancellata, come la Cartagine storica dell'*Eneide*. Poseidone trasforma la nave Feace e il suo equipaggio che avevano dato passaggio a Odisseo in una pietra-ostacolo nel porto di Scheria; Alcinoo pone fine all'usanza feace di accompagnare stranieri ai paesi loro e prega al nume offeso di non seppellire la città sotto una montagna. (*Od.* 13.125-187). Cosa decide Poseidone non è rivelato, ma Scheria pare da questo momento in poi rimossa da comunicazione con il resto del mondo, levata via dalla mappa, un non-luogo, una utopia.

tro, ad ogni modo, connotazioni poco lusinghiere che derivano dai critici antichi di Omero. Scrivendo nel contesto di Atene nel primo quarto secolo, il reazionario Platone contestava le lodi fatte da Odisseo, quando l'eroe elogia il piacere e la compagnia allegra – la *euphrosyne* – del banchetto dei Feaci, e la definisce la più bella cosa al mondo; aveva anche attaccato, in particolare, il canto di Ares e Afrodite, nella sua critica all'immoralità della poesia omerica nel III libro della *Repubblica* (390 b-c). I difensori di Omero non potevano che allegorizzare questa storia licenziosa, in modo che Venere e Marte venissero a incarnare secondo la dottrine di Empedocle i principi cosmogonici di Amore e Discordia, come fanno al principio del *De rerum natura* di Lucrezio, e a questa allegoria di Venere e Marte a quanto pare fa riferimento Virgilio nel canto della ninfa Climene al libro IV delle sue *Georgiche*.[7] Autori classici di tendenza platonizzante e aristocratica, come Pamela Gordon ha mostrato, avevano condannato i Feaci identificandoli con un epicureismo volgare, la ricerca di un piacere meramente edonistico.[8] I veri epicurei come Lucrezio e Filodemo sapevano bene come distanziarsi dal lusso di Scheria, Lucrezio inveisce in particolare contro le statue dorate di fanciulli che reggono le fiaccole (DNR 2.24-28). In ogni caso Filodemo non ha problemi a lodare Alcinoo per il suo regno pacifico, e in generale difende la moderazione con cui i Feaci godono della loro prosperità.[9]

Gli attributi cripto-fenici dei Feaci nel testo originario dell'*Odissea* sono adesso assegnati nell'*Eneide* a dei Fenici veri, i coloni che hanno seguito Didone da Tiro. Insomma Virgilio presuppone un popolo identificato con l'attività disprezzata del commercio e delle sue astuzie – Didone si approfitta dei nativi nordafricani come l'olandese Peter Minuit quando compra Manhattan per ventiquattro dollari dagli indigeni nordamericani – e lo collega con le implicazioni epicuree – di epicureismo volgare e di epicureismo autentico – che Gordon e altri critici hanno identificato nell'episodio di Cartagine.[10] Queste implicazioni includono l'opulenza della città, l'incredulità di Didone a proposito degli dei che ordinano a Enea di abbandonarla, e l'indulgenza al sesso che tenta l'eroe a disertare dalla sua missione eroica. In aggiunta, il governo di una donna marchia di effeminatezza il popolo mercantile di Cartagine. A rimpiazzo del canto

---

[7] P. Hardie, *Virgil's Aened*. *Cosmos and Imperium*, Oxford, Clarendon 1986, pp. 57-66.

[8] P. Gordon, *Phaeacian Dido*. *Lost Pleasures of an Epicurean Intertext*, «Classical Antiquity», 17 (1998), pp. 188-211.

[9] Ivi, pp. 195-196.

[10] J. Dyson, *Dido the Epicurean*, «Classical Antiquity», 15 (1996), pp. 203-221. D.C. Feeney, *The Gods in Epic*, Oxford, Clarendon 1991, pp. 173-175.

di Demodoco su Ares e Afrodite, Iopas canta per Didone un canto cosmogonico sui moti delle stelle, e le origini degli uomini e animali, pioggia e fulmine (*Aen*. 1.742-46): cioè filosofia della natura.[11] La ricca, materialista, atea Cartagine è il gemello scartato che è stato, come Remo con Romolo, cancellato da Roma, ma che nondimeno sembra prefigurare e costituire una parte della ricca metropoli che Roma è diventata nei giorni di Virgilio, la città che Augusto stava rifacendo in marmo. Nel momento in cui Enea vede Cartagine in costruzione, il suo sguardo scopre i lavori per le fondamenta di un teatro (*Aen*. 1.427-29). Siamo subito avvisati del dramma di Didone che ben presto viene messo in scena nel poema con le sue frequenti imitazioni e allusioni alla tragedia greca.[12] Ma il teatro rappresenta anche un clamoroso anacronismo nel mondo eroico del poema, un segnale ulteriore che Cartagine esemplifica uno stadio più moderno del processo di civilizzazione: urbano, scientifico, disincantato, un mondo di alta cultura capace di produrre lo stesso poema virgiliano. Non ci si aspetta di vedere un teatro nell'Italia arretrata e povera della seconda parte dell'*Eneide*. Anche lì come nel finale della seconda parte dell'Odissea la nuova guerra di Troia combattuta in posti Italiani sperduti risulta regressiva se si paragona alla Cartagine modellata su Scheria.

Questa sensazione di arretratezza viene rinforzata e insieme complicata dal fatto che Virgilio ha staccato da Cartagine il materiale su Efesto che Omero aveva collegato con i Feaci nell'Odissea, e ha spostato questo materiale nell'Italia della seconda parte del poema. Oro ne vediamo dappertutto a Cartagine – sui soffitti, le apparecchiature, i divani, la lira di Iopas – ma è anche vero che il divino orefice, sotto il nome di Vulcanus, ha preso residenza presso le coste italiane, e nella sua isola nel libro VIII usa la sua tecnica non per fabbricare i corredi lussuosi di Feacia o Cartagine, ma per produrre le armi di Roma, tra queste lo scudo di Enea. L'episodio di Vulcano segue direttamente la versione italiana del banchetto di Didone e i racconti divertenti (di Iopas, di Enea stesso) che lo accompagnarono. Evandro ha ospitato Enea alla festa religiosa fuori Pallanteum, dove gli ha narrato la storia di Ercole e Caco, il mostro che emette fuoco dalle fauci (*Aen*. 8.96-369). Mentre i Cartaginesi di Didone sono ricchi e ascoltano la filosofia della natura nel canto di Iopas, Evandro e i suoi Arcadi sono poveri, e il suo racconto di Ercole è pre-epico: fa parte d'un passato più profondo e ancora più arcaico, prima della Guerra di Troia. Ercole combatte

---

[11] P. Hardie, *Virgil's Aened*, cit.

[12] G.B. Conte, *The Virgilian Paradox*. *An Epic of Drama and Pathos*, «The Cambridge Classical Journal», 45 (2001), pp. 17-42.

forze naturali che uno Iopas sa spiegare in termini scientifici.[13] Il contrasto indica la primitività violenta dell'Italia virgiliana. Il Caco italiano, infatti, è il figlio, semibestia, semidio, di Vulcano/Efesto, e costituisce un curioso doppio o gemello dello scudo, l'incarnazione della storia stessa di Roma, che gli amplessi coniugali di Venere e Vulcano ora partoriscono.

Vulcano non solo ritorna a fabbricare armature come aveva fatto per Achille nell'*Iliade*: lo fa, abbastanza ironicamente, per intercessione di sua moglie Venere a favore di Enea, il figlio di un'altra delle storie extraconiugali della dea. Venere seduce il proprio marito in una chiara riscrittura del canto di Demodoco sugli amori di Venere e Marte (8.370-406). [14] In aggiunta, Vulcano sta lavorando in persona alle folgori di Giove in (8.426-32). Si tratta qui di una risposta reazionaria alla scienza naturale di un Lucrezio come pure di uno Iopas, i quali cantano sulle origini naturali di pioggia e fulmine, con il risultato di disintegrare le superstizioni sul tuono divino. Collocato in una fiammeggiante caverna sotto le isole Eolie, vicino alla prigione dei venti controllata da Eolo che veniva descritta al principio del poema, il laboratorio di Vulcano è una sorta di inferno. Un mondo sotterraneo che appartiene, prefigurandolo, come fanno anche le ricchezze e le raffinatezze di Cartagine, al moderno presente di Roma che Vulcano effigia sullo scudo prodotto per Enea, l'egida sotto il cui riparo l'eroe letteralmente andrà in battaglia nella seconda parte del poema. La pratica artigianale di Efesto produce le armi superiori, anche loro meraviglie tecnologiche, che porteranno alla conquista romana. Si potrebbe notare la presenza di acciaio tagliente nella lega metallica di Vulcano (*Aen.* 8.446), un'altra nota di pungente anacronismo, tale da segnare un progresso rispetto alle armi di bronzo dell'epica omerica. In tal modo Vulcano mette il futuro di Roma a disposizione del presente dell'epos virgiliano – e viceversa. Nel libro 8 le armi sono fuoriuscite dalla regione del fuoco di Vulcano e hanno invaso tutti gli elementi – il loro suono è nell'aria, il riflesso nel fiume Tevere, sono posate sotto una quercia nel bosco sacro di Silvanus. Sotto Augusto le armi di Roma saranno dappertutto: le ultime immagini dello scudo raffigurano doni tributari che affluiscono da ogni angolo dell'impero verso l'Urbe.

L'*Eneide* quindi suddivide il materiale tematico sui Feaci dell'*Odissea* nei rispettivi episodi di Cartagine e della fucina di Vulcano: in tal

---

[13] M. Labate, *In Search of the Lost Hercules. Strategies of the Fantastic in the* Aeneid, in *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, a cura di Philip Hardie, Oxford, Oxford University Press 2009, pp. 126-144.

[14] S. Casali, *The Making of the Shield. Inspiration and Repression in the* Aeneid, «Greece and Rome» 53 (2006); pp. 185-204, 189, 192 n17.

modo il poema proietta una duplice versione della futura Roma. Le due versioni coesistono come parti della stessa città attuale, e del pubblico a cui il poema viene rivolto. Le due versioni codificano due diversi approcci dei lettori nei confronti della finzione epica e della funzione del poeta stesso, che si realizzano nell'artificio di Vulcano. Il punto di vista di Cartaginesi e Feaci, materialista, scientificamente evoluto, scettico sugli dei, appare come un superamento dell'ethos eroico che Didone e i suoi concittadini apprendono con piacere dal narratore Enea. Didone offre ad Enea un sostituto per le sue fatiche marziali, fatto di pacifica fruizione della domesticità, e della ricchezza di un popolo di commercianti. Attraverso l'opera di Vulcano, Virgilio da una parte inserisce il futuro di Roma nel passato mitologico, ma dall'altra recluta Enea e l'*ethos* eroico a rafforzare il complesso militare-industriale dello stato romano, al servizio dell'aristocrazia imperialista e della sua nuova monarchia augustea, un progetto che richiede la conservazione delle istituzioni religiose e della paura religiosa in sé stessa. Come ha fatto osservare Sergio Casali, tanto i fulmini di Giove che lo scudo con la sua storia indirizzata verso Augusto e Azio sono armi ideologiche, potenza di fuoco trasformata in arte e mascherata dall'arte.[15] L'ambizione e la sublimità dell'*epos* virgiliano possono richiedere questo progetto tanto quanto il progetto ha bisogno di quest'epica: altrimenti il suo Efesto potrebbe trovarsi ridotto a fabbricare giocattoli per Eros come fa nelle *Argonautiche* di Apollonio (3.135-6).[16]

Ma si tratta di un patto col diavolo, come lo è il successo di Roma stessa. L'*Eneide* evidentemente mette l'epica, il suo arcaico eroismo guerriero e la sua religione arcaica, al servizio di una moderna macchina da guerra e dei suoi pii signori della guerra, insistendo su come questi valori continuano a essere rilevanti nel presente: la guerra nel tempo di Virgilio può anche essere infinitamente più globale e complessa, ma è sempre guerra. Questa è una lettura e un approccio al genere epico che Virgilio consapevolmente trasmette al suo presente e al futuro: forse per questo motivo aveva voluto che l'*Eneide* bruciasse. Forse le sue simpatie sono a favore della sensibilità cartaginese e feace che l'*Eneide* censura, in quanto miscredente ed effeminata, e dipinge in modo subliminale, sepolta e obliterata dal successo militare di Roma. Tuttavia questa sensibilità persiste all'interno del poema e può essere recuperata, in parte ai tempi del poema, ma più pienamente, forse, ad opera di lettori in epoche future.

---

[15] Ivi, p. 200.

[16] Oppure, nota Casali, 199-200, un trogoletto per cavalli, il progetto di Efesto a lui commissionato da Poseidone nell'*Inno a Artemide* di Callimaco, un'altra riduzione alessandrina della grandezza epica.

MANTOVA E I TEMPI MODERNI

Come Virgilio, i poeti del Rinascimento hanno ereditato il genere epico dopo una lunga frattura storica. Essi hanno recuperato questo genere classico dopo un intervallo di millecinquecento anni e in un'era trasformata da un nuovo capitalismo mercantile, nuove scoperte cosmiche e astronomiche, nuove tecnologie di polvere da sparo e navigazione, nuova scienza, e nuovi atteggiamenti secolarizzati che accompagnavano tutti questi sviluppi. I poeti epici del Rinascimento ripetutamente mettono in scena la propria distanza moderna dal mondo dei suoi eroi, tornando a scrivere versioni della scena del banchetto presso i Feaci/Cartaginesi. Come Virgilio fa nella sua rappresentazione di Cartagine, il poeta rinascimentale può prendere una posizione critica, anche apertamente ostile verso la modernità del suo stesso mondo, materialista e antieroico, uno scenario che sembra rendere impossibile l'eroismo nel presente che appartiene al poeta. Il poeta può però, in modo non tanto segreto, anche registrare un progresso rispetto al passato eroico, aprendo una strada a valori diversi: secolari, scientifici, pacifisti.

L'Ariosto iniziò queste riscritture degli episodi di Scheria e Cartagine e fornì un esempio per i suoi successori. Verso la fine dell'*Orlando furioso*, il paladino Rinaldo parte per un viaggio notturno sul Po dalla casa del suo ospite presso Mantova e si sveglia scoprendo una cittadina che un giorno si svilupperà sino a diventare Ferrara, residenza di Ariosto e sede della dinastia estense celebrata nel suo poema (*OF* 43.53-62). Qui il modello virgiliano è la passeggiata che Enea intraprende nella cittadina di Pallanteo, residenza di Evandro nel sito della futura Roma (*Aen*. 8.306-361). Rinaldo scorge una piccola isola separata da Ferrara nel Po, un'isoletta che nell'evoluzione storica diventerà il Belvedere, il giardino delle delizie del duca Alfonso d'Este, il mecenate dell'Ariosto.

questa la più ioconda isola fia
di quante cinga a mar, stagno o riviera
si che, veduta lei, non sarà ch'oda
dar più alla patria di Nausicaa loda.[17] (*OF* 43.57.5-8)

L'allusione a Nausicaa e Scheria collega la barca che sta portando l'assopito Rinaldo alla nave feace che porta Odisseo a casa nel libro XIII

[17] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di E. Bigi, Milano, Rusconi 1982. Il passo è un'aggiunta del terzo *Furioso* di 1532.

dell'*Odissea*.[18] Quindi, viene fuori che i personaggi che corrispondono ai Feaci nell'azione propria del *Furioso* sono l'ospite di Mantova, che offre a Rinaldo una cena a casa sua e un trasporto lungo il Po, e il pilota della barca. Corrispondendo a Demodoco che racconta la storia di Ares ed Afrodite catturati nella rete di Efesto, l'ospitante e il pilota raccontano entrambi storie di mogli adultere corrotte da ricchi regali. L'ospite a Mantova aveva inizialmente offerto a Rinaldo, come fosse una grappa postprandiale, il nappo magico, per cui Rinaldo potesse provare la fedeltà coniugale della moglie.

Se bei con questo, vedrai grande effetto:
che se porti il cimier di Cornovaglia,
il vin ti spargerai tutto sul petto,
nè gocciola sarà che in bocca saglia. (*OF* 42.103.1-4)

Il paladino saggiamente ricusò la prova. Dispiaciuto allora l'ospite rivela a Rinaldo come lui stesso, con l'aiuto della maga Melissa, si era travestito e aveva corrotto la propria moglie, con gemme e con oro; la moglie indignata lo aveva prontamente lasciato per un suo devoto amante ferrarese. A questo punto il pilota mantovano della barca gli narra una seconda storia a proposito del giudice Anselmo, la cui moglie di nome Argia era stata sedotta dal gentiluomo Adonio, stavolta con l'aiuto soprannaturale ancora più potente della fata Manto – la fondatrice di Mantova in persona – che equipaggia Adonio con un cucciolo carino che defeca denaro e gioielli. Manto e Argia poi mettono in trappola Anselmo, che vende il proprio corpo a un brutto, sudicio nero Etiope in cambio di un palazzo di ricchezza favolosa: «alla medesma rete fe cascallo/ in che cadde ella, ma con minor fallo» (*OF* 43.144-7-8). Entrambi vergognosi di sé stessi, marito e moglie si accordano per un perdono reciproco e vivono felici e contenti. In tutte e due le storie, tocca alla donna, che sia sessualmente colpevole o no, emergere come vincitrice, e al marito accettare la colpa. Se Ferrara sarà la nuova Scheria del futuro, è Mantova, la sua città sorella, che già dentro il mondo del *Furioso* sembra partecipare alla ricchezza e alla modernità dei Feaci. Il futuro Rinascimento italiano dell'epoca di Ariosto, e forse anche un futuro magico al di là, sono penetrati nel mondo carolingio dell'ottavo secolo del poema.

L'ospite mantovano abita in un sontuoso palazzo che era stato costruito con la magia. Rinaldo all'inizio osserva che «nè a privato uom con-

[18] Si veda la ricca analisi di R.L. Martinez, *De-Cephalizing Rinaldo.The Money of Tyranny* in Niccolò da Corregio's *Fabula de Cefalo* and in *Orlando furioso*, pp. 42-43, «Annali d'Italianistica» 12, 1994, pp. 87-114.

venia tanta spesa» (*OF* 42.73.8), e poi, quando vede immagini di bronzo la cui fattura artistica sembra dotata di respiro e movimento, conclude che:

i peregrini marmi che vi foro
da dotta mano in varie forme sculti,
pitture e getti, e tant'altro lavoro
(ben che la notte agli occhi il più ne occulti)
mostran che non bastaro a tanta mole
di duo re insieme le ricchezze sole. (*OF* 42.73.77)

Questo privato cittadino di Mantova, che in seguito ci dice di provenire da una casa nobile ma povera, si è unito per matrimonio alla magica ricchezza della città stato italiana. Sua moglie è la figlia di un «uom saggio / di tutte l'arti oltr'ogni credere dotto» (*OF* 43.13.1-2). Il linguaggio gioca sulla molteplicità del termine 'arti', come succede tanto spesso nel linguaggio degli umanisti, che si tratti di arti liberali, o di arti magiche, o delle 'arti' cioè le professioni che hanno creato la ricchezza dell'Italia moderna di Ariosto.[19] Queste varie accezioni sembrano tutte riunite in questo personaggio, che aveva comprato l'amore di una signora sposata, aveva avuto una figlia illegittima da lei, e che poi, per proteggere sua figlia ma anche per farne un'aristocratica, la allontana dal «commercio popolar» (*OF* 43.14.5) mettendola in una nuova casa: «questo amplo e bel palagio e ricco tanto / fece fare à demonii per incanto» (*OF* 43.14.7-8). Appena velato dietro il linguaggio ariostesco di magia e fantasia, questo palazzo è una storia moderna di ricchezza borghese – i demoni del denaro – che si rende rispettabile nella generazione successiva, e il padre fornisce alla figlia un'istruzione umanistica in piena regola – «E in modo all'arti liberali attese / che quant'il padre, o poco men n'intese» (*OF* 42.18.7-8) – prima di darla in sposa al suo nobile marito. Per portare a termine la trasformazione sociale, il saggio, colto negromante che per sé stesso aveva comprato l'amore della madre di sua figlia, era determinato che la figlia, cioè la moglie dell'ospite di Rinaldo, non dovesse essere in vendita. Nel mezzo del palazzo sta una fontana con statue che profeticamente rappresentano grandi dame del futuro, esempi di castità da imitare per la figlia del proprietario. Si tratta per Ariosto dell'occasione di lodare le sue me-

[19] L.B. Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Torino, Einaudi 1969, p. 178 (2.2241-2246): «Tutti questi modi del guadagnare, è quali sono in noi si chiamano arti, e sono quelle le quali sempre con noi dimorano, le quali col naufragio non periscono, anzi insieme co' nudi nuotano, e al continuo seguono compagne della vita nostra, nutrice e custode delle lode e fama nostra».

cenati femminili, e anche qui il futuro Mantova rassomiglierà Scheria e la Cartagine virgiliana con le loro donne reggenti. Le elogiate comprendono Lucrezia Borgia, Duchessa di Ferrara, e Isabella d'Este sorella del duca Alfonso e lei stessa Duchessa di Mantova, come pure la nobiltà nativa di Mantova stessa, Elisabetta e Leonora Gonzaga, entrambe destinate a diventare Duchesse di Urbino.

e fia, per quanto
narrava il marmo sculto, d'esse ancora
sì gloriosa la terra di Manto,
che di Vergilio, che tanto l'onora,
più che di queste non si darà vanto. (*OF* 42.86.2-6)

Un trionfo della pudicizia. Queste moderne signore Gonzaga del futuro – e per implicazione il poeta moderno Ariosto che le celebra saranno pari in gloria a Virgilio: l'epica classica è stata risuscitata nel Rinascimento a Mantova, trovando un tema ancora maggiore di complimento encomiastico.

Ma rimane un problema che la successiva storia dell'ospite denuncia con la tipica maliziosa ironia di Ariosto: le statue delle donne virtuose del futuro, pure quelle delle donne esemplari della casa dei Gonzaga, non hanno impedito alla moglie di questo gentiluomo mantovano di soccombere ai gioielli e all'oro che lui stesso aveva offerto: con vergogna e indignazione per questa prova che lui le aveva inflitto, lei lo lascia per il gentiluomo ferrarese di cui il marito aveva assunto l'identità. Non vanno meglio le cose al giudice Anselmo, per quanto l'adulterio potrebbe essere prevedibile come destino di questo personaggio esplicitamente borghese nella novella boccaccesca in cui si trova – viene messo in contrasto con il prodigo nobiluomo Adonio che, nel *Furioso* di 1516, è in effetti tanto prodigo di sé stesso che si ammala e muore dopo quattro mesi di sesso con la moglie del giudice.[20] Un gentiluomo lo sa fare meglio di noialtri. In entrambi i casi, le mogli ne escono indenni, e i mariti troppo curiosi devono prendersi quasi tutto il biasimo. L'ospite mantovano della prima novella si ritrova con il suo nappo, che gli conferma che cosi' fan tutte; ed infatti, l'opera mozartiana e dapontiana si basa su questo episodio del *Furioso*.[21]

---

[20] L. Ariosto, *Orlando Furioso secondo la princeps del 1516*, a cura di M. Dorigatti, Firenze, Leo S. Olschki 2006 (39.112). Ariosto rimosse questo dettaglio dal terzo *Furioso* del 1532 (43.116).

[21] K. Kramer, «Da Pontès 'Così fan tuttè», *Nachrichten der Akademie der Wissenchaften in Göttingen* (1. Philologisch-historishe Klasse, Jhrg.1973, no. 1; Göttingen, 1973), pp. 1-27; B.A. Brown, *W. A. Mozart Così fan tutte*, Cambridge, Cambridge University Press 1995, pp. 60-70.

Comunque dietro queste storie si trova non tanto la debolezza femminile quanto la forza del denaro. Il palazzo d'alabastro e d'oro che tenta Anselmo a prostituire il suo stesso corpo è di una ricchezza incomparabile, «ornate eran le stalle e le cantine / non sale pur, non pur camere e loggie» (*OF* 43.133.3-4). Il pilota dice a Rinaldo «Quello che iersera sì ti parve bello / del mio signor, saria un tugurio a quello» (*OF* 43.132.7-8). Potrebbe non essere falso, dato che viene prodotto dalla magia di Manto, la fondatrice e *genius loci* della città stessa. Che lei stia nel Limbo o in qualche luogo al di sotto nell'inferno dantesco, o che sopravviva nel *Furioso* come una fata immortale che, in modo poco conveniente per lei, subisce ogni sette giorni una metamorfosi in serpente (*OF* 43.97-100), il punto cruciale è che il palazzo è stato costruito con l'energia economica dell'intera città. Sia nel caso del cucciolo che in quello dell'Etiope sodomizzatore, la creazione della ricchezza può avere il suo lato sporco, sgradevole e anale (e forse l'Etiope suggerisce anche il ruolo dei corpi neri asserviti nel produrre queste ricchezze.) Ma non si può negare i risultati. Alla fine della loro storia, il giudice Anselmo e la sua Argia sono uniti nel possesso dell'altro «e sempre poi fu l'uno all'altro caro» (*OF* 43.143.8) come pure nel possesso del loro palazzo splendido. L'infelice ospite, anche lui, possiede ancora il suo palazzo in cui consolare sé stesso, come pure l'ambigua consolazione del suo nappo.

Il mondo riflesso al di sotto della magia delle due novelle è un mondo di soldi e anche, nel caso del giudice, di classe borghese, che risiede non nell'epica, ma nelle forme generiche meno elevate della novella e del futuro genere romanzesco. Ariosto inizia il canto con l'invettiva contro l'avarizia che Rinaldo più tardi riprende nella sua critica contro la seduzione della propria moglie operata dall'ospite di Mantova (43.1-5; 43.48-9). Ma la stessa avidità moderna porta con sè un nuovo calcolo razionale – Rinaldo decide di non bere dalla coppa dell'pospite per determinare la fedeltà della sua stessa moglie. «Metter saria» lui riflette più tardi fra sè «mille contra a uno a giuoco; / che perder si può molto, e acquistare poco» (43.66.7-8). Questo è il calcolo di rischio di un mercante, non di un cavaliere errante. Sia qui, che nel perdono reciproco della storia del giudice, ci sono le condizioni per un finale conciliante, anche se di compromesso.[22] La grandiosa passione dell'Orlando ariostesco, che impazzisce quando trova Angelica unita a Medoro, non trova posto qui, mentre il poema sta correndo verso la conclusione. Nella prima versione del Furioso, nel 1516,

[22] S. Zatti, *Il Furioso fra Epos e Romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi 1990, pp. 55-60, A. Casadei, *Il percorso del "Furioso"*, Bologna, Il Mulino 1993, pp. 76-82.

siamo a distanza di un solo canto dal finale, e mentre giriamo pagina per arrivare all'ultimo e conclusivo canto, vediamo il poeta che saluta i suoi contemporanei mentre la nave arriva in porto. Come Rinaldo, come Ulisse prima di lui, il poeta ha veleggiato verso il futuro dei Feaci che il suo poema proietta, pieno dei conforti materiali e delle meraviglie che i soldi possono comprare, più tollerante, più dominato nella politica dalle donne – le duchesse di marmo ci possono richiamare Arete, Nausicaa e Didone – e lo stesso nella casa, un mondo più abituato allo scambio di merci e denari, più conciliante e insomma meno eroico, meno epico. Si tratta del futuro dei lettori del poema, non solo quelli del tempo di Ariosto, ma anche quelli in un futuro proiettato al di là, ancora più pieno di palazzi incantati e di atteggiamenti più civilizzati, forse anche più umani. Dobbiamo guardare indietro verso il poema di Ariosto dalla modernità, la nostra modernità, e misurare guadagno e perdita nel modo in cui viviamo oggi, in un mondo post-epico in mezzo ai nostri piaceri da Feaci. Ariosto questa modernità la chiama Mantova.

(Traduzione dall'inglese di Costanza Barchiesi)

PREMIO *MANTUA* 2018

AD ANTONIO ZIOSI

MOTIVAZIONE

Tra i giovani studiosi che si occupano di Virgilio emerge quest'anno il nome di Antonio Ziosi, che con il suo libro su Christopher Marlowe e in generale su Didone nel teatro elisabettiano, e con la sua recentissima antologia commentata per Marsilio su Didone (un testo che mette insieme Brodskij e Ovidio, Ungaretti e Metastasio) ha portato un notevole contributo allo studio di Virgilio nella cultura europea, proprio nel senso sempre auspicato da questa Accademia.

Ziosi si inserisce nel filone tanto fortunato oggi della ricezione dei classici, ma lo fa con uno spirito particolare: le sue analisi sono sempre rigorosamente filologiche e quindi non cedono all'impressionismo o al comparativismo facile. Questo ancora giovane studioso sa trattare in modo filologico e storico sia i testi della poesia augustea sia quelli elisabettiani o contemporanei. Fa particolare piacere che sia uno studioso italiano a colmare un vuoto sentito a livello internazionale dagli studi su Christopher Marlowe, e che lo faccia con piena conoscenza delle problematiche moderne, e non solo con la sicura preparazione dello studioso di antichità classica.

ANTONIO ZIOSI

CASVSQVE ERRORESQVE, TERRIS ET FLVCTIBVS
IN OCCASIONE DEL PREMIO INTERNAZIONALE VIRGILIO 2018

Desidero per prima cosa esprimere la mia più sentita gratitudine a questa illustre Accademia, al suo Presidente, al Presidente della Commissione Giudicatrice del Premio Internazionale Virgilio: è per me – come sarà ancor più chiaro da questo breve intervento – un grandissimo onore ricevere questo altissimo riconoscimento.

E ora vorrei iniziare proprio con Virgilio, e – come è consuetudine dell'epica – *in medias res*.

> 'Immo age et a prima dic, hospes, origine nobis
> **insidias**' inquit 'Danaum **casusque** tuorum
> **erroresque** tuos; nam te iam septima portat
> **omnibus errantem terris** et **fluctibus** aestas'.
> *Aen*. 1.753-756

> Avanti, su narraci, ospite, fin dalla prima origine
> le insidie dei Greci, le sventure dei tuoi (*casusque tuorum*)
> le tue peripezie (*errores tuos*); già infatti la settima estate
> ti trasporta errante per ogni terra e sui flutti.

Con questi quattro versi si chiude – lasciando così sospeso il racconto – il primo libro dell'*Eneide*. Si tratta di una celeberrima richiesta 'letteraria' che Didone, la regina di Cartagine, fa a Enea, l'eroe profugo da Troia, approdato come naufrago sulle coste africane in seguito alla tempesta che apre l'intreccio epico del poema. Durante il banchetto da lei offerto ai naufraghi troiani, Didone – è questo che sembra suggerirci allusivamente Virgilio – chiede a Enea di narrarle la sua '*Iliade*' (o forse sarebbe meglio dire la sua *Ilioupersis*) e la sua '*Odissea*'. È una domanda che, infatti, dà origine a un racconto, all'interno del racconto della più ampia cornice del poema; un racconto che occuperà i libri II e III dell'*Eneide*, nei quali Enea, il nuovo narratore, interno al testo come lo era stato Odisseo al banchetto dei Feaci (*Od*. 9-12), racconterà, rispettivamente, la 'sua' versione, ovvero la versione virgiliana (e romana), della caduta di Troia (il primo

* Il 18 settembre 2019, prima che la rivista andasse in stampa, è venuto a mancare Alfonso Traina. Nel ricordarlo con affetto e gratitudine, vorrei dedicargli queste pagine e questo stesso Premio.

significato di *casus* è appunto «caduta»)[1] e i viaggi e le peripezie per mare (che, guarda caso, sembrano spesso seguire la scia della nave di Odisseo) e i vani tentativi di trovare una nuova patria.

Ma, come spesso accade nell'*Eneide*, i piani allusivi che echeggiano in questi versi sono molteplici. Proprio nei versi di 'chiusura' del primo libro, che si era aperto con la tempesta (già un *topos* dell'epica) che fa approdare Enea a Cartagine, Virgilio fa infatti pronunciare a Didone (lei stessa una potentissima filigrana intertestuale) la variazione di un passo fondamentale del proemio dell'*Eneide*, e di un motivo che sarà poi reiterato più volte all'interno del poema:[2] quello delle sofferenze dell'eroe per «terra e per mare», in «guerra e nell''errare'». In termini metaletterari e allusivi, appunto: in una *Iliade* e in una *Odissea*. Ai versi 3 e 5 del I libro si legge infatti: *multum ille et terris iactatus et alto* (…) *multa quoque et bello passus*. Sono versi che si riferiscono a Enea, «molto travagliato e per terra e per mare», «avendo molto sofferto anche in guerra», dove nei participi *iactatus* (propriamente «sbattuto», meglio «sballottato») e *passus* («avendo sopportato») è già inscritta la sorte di questo eroe della «sopportazione», della *patientia* e della *pietas*; un eroe denotato, appunto, sin dal proemio, con participi di forma o di senso passivi, come notava Alfonso Traina, un gigante degli studi virgiliani, a lungo membro di questa Accademia.[3]

Come è noto, nei primi cinque versi del proemio dell'*Eneide*[4] Virgilio sta richiamando in maniera esplicita entrambi i poemi omerici. In particolare, il proemio dell'*Odissea* diventa, per quello eneadico, una sorta di modello concettuale, lessicale, stilistico e perfino sintattico:

> **ἄνδρα** μοι **ἔννεπε**, μοῦσα, πολύτροπον, **ὃς** μάλα **πολλὰ**
> πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:
> **πολλῶν** δ᾽ ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
> **πολλὰ** δ᾽ **ὅ γ᾽ ἐν πόντῳ πάθεν** ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν
> *Od*. 1.1-4

---

[1] Cfr. *Aen*. 1.623s. (*tempore iam ex illo* ***casus*** *mihi cognitus* ***urbis*** */* ***Troianae*** *nomenque tuum regesque Pelasgi*) dove Didone parla della sua conoscenza pregressa del nome di Enea e, appunto, della «caduta della città di Troia».

[2] Cfr. ad es. 1.29; 1.628s., 4.13s., 6.58s., 6.83s., 6.693 e vd. *infra*.

[3] Cfr. A. Traina, *Virgilio. L'utopia e la storia: il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Torino 1997, p. 49.

[4] *Arma* ***uirum****que* ***cano****, Troiae* ***qui*** *primus ab oris / Italiam fato profugus Lauiniaque uenit / litora,* ***multum ille*** *et* ***terris*** *iactatus et* ***alto*** */ ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram, /* ***multa quoque*** *et bello* ***passus***.

> L'**uomo**, **cantami**, dea, l'eroe del lungo viaggio, **colui** che errò per tanto tempo dopo che distrusse la città sacra di Ilio. Vide **molti** paesi, conobbe **molti** uomini, **soffrì molti** dolori, nell'animo, sul **mare**.[5]

Nei versi citati del proemio virgiliano (*Aen*. 1.3, 5) ***multum ille*** *et* ***terris*** *iactatus et* ***alto****…****multa quoque*** *et bello* ***passus***) appunto, il participio *passus* richiama l'omerico πάθεν («patì, sopportò», *Od*. 1.4, detto di Odisseo, l'«uomo, eroe», ἀνήϱ, del primo verso, cui risponde il virgiliano *uir* di *Aen*. 1.1). Il pronome *ille* richiama sul piano sintattico ὅ γε (*Od*. 1.4, che si collega, a sua volta, al relativo ὃς del primo verso, rispecchiato nel *qui* di *Aen*. 1.1); mentre l'anafora *multum… multa* ricalca, retoricamente, quella di πολλὰ… πολλῶν… πολλὰ del proemio odissiaco,[6] ma, come nota Traina, «riducendola da ternaria a binaria e finalizzandola quindi alla bipartizione strutturale del poema»,[7] diviso appunto, convenzionalmente, in una parte 'odissiaca' (*Aen*. 1-6) e in una 'iliadica' (*Aen*. 7-12).

Ma questa allusione proemiale si fa concettualmente e stilisticamente ancora più prossima al modello omerico, e, attraverso il filtro intertestuale del primo verso del *Carme* 101 di Catullo (***Multas*** *per gentes et* ***multa*** *per* ***aequora uectus***), si arricchisce – come ha dimostrato, qualche anno prima che io nascessi, il nostro Presidente della Commissione, Gian Biagio Conte, in un volumetto che ha, per molti aspetti, cambiato il corso degli studi sulla letteratura latina[8] – questa allusione, dicevo, si fa più 'omerica' e si carica di nuove 'memorie' letterarie in un passo ideologicamente fondamentale del poema virgiliano, nel momento in cui Enea, al termine dei suoi *errores*, incontra il padre Anchise nell'oltretomba. E, per citare Conte, «proprio al passaggio dalla parte (come suol dirsi) odissiaca alla parte iliadica».[9] Queste le parole di Anchise a Enea (*Aen*. 6.692s.):

> quas ego te **terras** et quanta per **aequora uectum**
> accipio! quantis **iactatum**, nate, periclis!
>
> Per quali terre e portato attraverso quanti mari ti ricevo, figlio mio, da quanti pericoli sbattuto [ancora, lo stesso participio del proemio, *iactatus*].

---

[5] Trad. di M.G. Ciani, Venezia 2016.

[6] *Od*. 1.1-4: «l'uomo che **molto** errò, (...) di **molti** uomini vide le città (...) lui [che] **molti** dolori sofferse in mare».

[7] A. Traina, *op. cit*., p. 49.

[8] G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1974.

[9] Ivi, p. 7.

Se fossimo però lettori vigili (come sempre richiede la lettura dell'*Eneide*) e ponessimo la domanda di Didone sui *casus* e sugli *errores* «per terra e per mare» in relazione all'intero poema, noteremmo un fatto che dovrebbe farci un poco sussultare e forse farci dubitare di quello che sentiremo nei due libri seguenti, ovvero del piccolo racconto epico di Enea. Il fatto è che, nel libro II, anche Sinone (il Greco che, con l'inganno, convince i Troiani a condurre entro le mura il cavallo: di certo la più grande delle insidie dei Greci, quelle *insidiae Danaum* che Didone vuol farsi narrare) – anche Sinone, dicevo, 'pronuncia' quasi le stesse parole che Anchise rivolge a Enea. Richiamando, a sua volta, sia il proemio del poema, sia la domanda di Didone a Enea durante il banchetto, sia l'incontro tra padre e figlio nel VI libro:

> heu **quae** nunc **tellus**, inquit, **quae** me **aequora** possunt
> accipere? *Aen*. 2.69s.

> Ah, quale terra, e quali mari mi possono accogliere ora?

Sinone declama queste parole davanti a Priamo e ai Troiani proprio all'inizio del suo 'racconto epico' – un racconto nel racconto (il libro II), nel racconto (l'*epos*) – in quello che è un vero e proprio paradigma di narrazione fittizia e mendace.[10] Com'è noto, queste parole di Sinone, altro non sono che un monologo drammatico proprio all'interno del racconto di Enea sulla caduta di Troia e dunque il loro 'autore', nella macro-finzione del poema, è lo stesso Enea. E dunque è come se qui, paradossalmente, Enea citasse, riferendo – o, meglio, costruendo – un discorso mendace, due passi fondamentali nell'economia ideologica dell'intera *Eneide*: sia il proemio, il vero e proprio inizio del 'suo' poema (*Aen*. 1.3-5), sia le parole con le quali suo padre Anchise lo accoglierà nell'oltretomba (*Aen*. 6.692s.), prima dell'ultima cruciale profezia che darà forma ai destini futuri della sua storia e della Storia di Roma. Questa eco intratestuale dovrebbe dunque metterci in allerta riguardo al grado di 'verità' (e di finzione, o di vera e propria menzogna) del racconto epico – del racconto epico di certo tendenzioso di Enea nei libri II e III, e del racconto epico virgiliano in senso lato. E forse, grazie a queste allusioni interne al poema che spesso illuminano nuovi significati apparentemente reconditi, è lo stesso Virgilio a volerci istillare questo dubbio.

Chi non ha dubbi, invece, è di certo Didone. Anzi, come dirà 'lei

[10] Per l'artificiosità retorica del discorso di Sinone cfr. Virgilio, *Eneide* 2, a cura di S. Casali, Pisa 2018, p. 124.

stessa', nella VII epistola delle *Heroides* di Ovidio (il lettore forse più acuto di Virgilio, sempre capace di sottolineare in maniera pungente gli aspetti più problematici del testo virgiliano): *haec mihi narraras et me mouere* (7.85), «mi avevi raccontato queste cose [nel II libro dell'*Eneide*] e mi ero commossa».[11] Didone dunque crede al racconto di Enea, e si commuove. Del resto, già Virgilio ce lo aveva indicato, e in una maniera ancora più eloquente grazie all'auto-allusione. Nella stessa *Eneide*, quasi a commento del racconto di Enea nei libri II e III, proprio all'inizio 'suo' IV libro, Didone, nel dialogo 'tragico' con la sorella Anna, cita proprio una variazione del *topos* che abbiamo individuato, con evidenti e non casuali richiami intratestuali:

> heu, quibus **ille**
> **iactatus** fatis! quae **bella** exhausta **canebat**!
> *Aen*. 4.13s.
>
> O lui sbattuto da quali fati, quali guerre sofferte narrava!

Il pronome *ille* è sempre quello del proemio (*Aen*. 1.4 – che rimanda a *Od*. 1.4); *iactatus* è lo stesso – fondamentale – participio di *Aen*. 1.3 e 6.628. E il verbo, *canebat*, richiama, ovviamente, anche, il primissimo verbo del poema (*Arma uirumque **cano***) e cioè il verbo del 'poeta' e della poesia epica per eccellenza. Quindi è quasi come se Didone affermasse: «quale grande poeta epico è stato Enea nel 'cantare' i due libri che mi ha raccontato la scorsa notte durante il banchetto!»

Ma torniamo agli ultimi versi del libro I:

> 'immo age et a prima dic, hospes, origine nobis
> insidias' inquit 'Danaum casusque tuorum
> erroresque tuos; nam te iam septima portat
> omnibus errantem terris et fluctibus aestas'.

Bastano dunque a Didone poche parole evocative – *insidias* (gli inganni), *casus* (la caduta, le sventure), gli *errores* (le peripezie), *omnibus terris* (le terre, che qui, con leggera variazione rispetto ai paralleli individuati, diventano «tutte le terre»)[12] e il mare (*fluctibus*) – per richiamare

---

[11] Vd. Ovid, *Heroides*. *Select Epistles*, a cura di P.E. Knox, Cambridge 1995, p. 64 (per il testo) e p. 217.

[12] Enea stesso 'aveva pronunciato' una variazione di questo concetto in un passo celeberrimo del I libro, dopo l'*ekphrasis* delle pitture nel tempio di Giunone a Cartagine: *constitit et lacrimans 'quis iam locus' inquit, 'Achate, / quae regio in terris nostri non plena laboris?'* (*Aen*. 1.459s.).

allusivamente non solo il proemio dell'*Eneide* ma anche il grande *epos* per eccellenza, ovvero i due poemi omerici: le battaglie (ovvero la guerra di Troia e l'*Iliade*) e le peregrinazioni per mare (e dunque l'*Odissea*). E questa, come ognuno ricorderà, è esattamente la strategia allusiva messa in atto da Virgilio proprio all'inizio del libro, in maniera ancor più concisa e incisiva, visto che si tratta dell'*incipit* del poema. Con due sole parole (*arma uirumque*), le prime dell'opera, Virgilio allude infatti all'intera *Iliade* e all'intera *Odissea*, i modelli omerici che l'*Eneide* si propone di condensare e rinnovare.

Ma qui Didone sembra spingersi oltre: ricorrendo alla tecnica poetica del 'suo' poeta, chiede infatti a Enea di farsi egli stesso 'poeta' di due nuovi poemi epici omerici, ossia di compiere un'operazione pari a quella compiuta da Virgilio, che, nelle due macro-sezioni del poema, 'riscrive' una *Odissea* e una *Iliade*. Con una novità significativa – e qui vorrei fermarmi per arrivare a una prima conclusione: l'accento, reiterato grazie alla figura etimologica (*errores* / *errantem*) nei due ultimi versi contigui del libro, l'accento, appunto, sugli *errores*, le peregrinazioni. Tanto più che proprio il participio *errantem*, qui, nell'ultimo verso del I libro (*omnibus errantem terris et fluctibus*), se messo in relazione con la prima enunciazione del *topos* in *Aen.* 1.3 (*multum ille et terris iactatus et alto*), nel potente e significativo gioco di allusioni intratestuali, per così dire, si sovrappone e si 'sostituisce' a quello che forse è il participio più importante di tutto il poema, appunto il fondamentale *iactatus*, quasi un marchio di fabbrica virgiliano del nuovo statuto epico dell'eroismo 'stoico' di Enea. Con una variazione temporale eloquente: *iactatus* è un participio perfetto, *errans* presente. Al cospetto di Didone, gli *errores* di Enea non sono ancora finiti! E non manca nemmeno una acuminata ambiguità semantica, di certo non casuale, che si trasforma in ironia tragica, se letta con la consapevolezza della tragedia di amore e abbandono che andrà dipanandosi nel IV libro: in senso proprio gli *errores* sono infatti le peregrinazioni, l'«errare»; ma in senso figurato diventano gli «errori»; e anche gli «inganni».[13]

Come si sarà dunque intuito, di questi quattro versi dai quali sono partito *in medias res* potremmo discutere forse fino a sera e commentare a fondo ogni singola parola. Come ho infatti tentato di mostrare, in via desultoria, non v'è forse nulla che trova posto per caso nei versi virgiliani; spesso, anzi, ogni singola parola si carica di molteplici strati allusivi (sia sul piano intertestuale, sia intratestuale), riconducendoci, come si è

[13] Cfr. *Oxford Latin Dictionary*, *s.v. error*, 5 e 6 e *Thesaurus Linguae Latinae* V.2.816-818, *s.v. error* II.B.1 e 2.

visto, a problemi interpretativi tra i più cruciali per l'analisi dell'intero poema – questioni e problemi frequentati nella secolare storia degli studi virgiliani, dai commentatori antichi, fino agli studiosi di oggi, fino a quelli presenti qui in questa sala. Come accennavo poco fa, ad esempio, proprio con l'analisi dei «molti popoli», delle «quante terre» e dei «molti mari», che abbiamo appena incontrato, si apre un lavoro che ha segnato una rivoluzione negli studi non solo virgiliani, e non solo per la filologia e l'interpretazione della letteratura latina: *Memorie dei poeti e sistema letterario*, del 1974, di Gian Biagio Conte. E, guarda caso, l'analisi forse più suggestiva degli *errores* di Enea e della sua '*Odissea*' nel libro III dell'*Eneide* è stata condotta proprio da David Quint, oggi premiato qui con il premio 'Vergilius', in un affascinante articolo del 1989, pubblicato su «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», poi confluito nel volume – poc'anzi ricordato – *Epic and Empire, Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, pubblicato a Princeton nel 1993, fondamentale anch'esso non solo per gli studi virgiliani, ma per la letteratura in senso lato.

Questa era l'introduzione, giusto per 'sballottare' anche voi, membri di questo uditorio, tra i flutti del poema virgiliano e i luoghi della sua interpretazione. Potrei dunque ora domandarvi: «di che cosa vi ho parlato finora?» Di un esempio della pressoché inesauribile ricchezza della pratica dell'allusione in Virgilio? Della millenaria storia della filologia e dell'interpretazione del testo negli studi virgiliani? Certo, ma non solo. In realtà, vi ho parlato anche di me, e delle ragioni per cui sono qui. Quella di Didone sugli *errores* è una domanda che spesso ho fatto a me stesso e che continuo a pormi. Perché Virgilio è proprio questo, e questa è l'*Eneide*: ovvero, questo avviene, o può avvenire, per ognuno dei 9.896 esametri del poema. Versi stilisticamente meravigliosi, ricchissimi di allusioni alla poesia precedente e, nel contempo, sempre ancorati alla storia. Alla storia di Roma e alla storia presente – quella augustea – ma spesso capaci anche di parlare al futuro. Di certo – come hanno magistralmente dimostrato poco fa sia Conte sia Quint – alla *letteratura* futura, non di rado alla *storia* futura, sovente anche alle storie personali di ogni lettore, in ogni tempo. E qui permettetemi una piccola *excusatio*. Non è mancare di rispetto a Virgilio, né a questa assemblea, passare dall'analisi del testo alla sua lettura in chiave autobiografica; non è una forma di *hybris*, è anzi testimonianza – e proprio in un'occasione come questa – di enorme reverenza, o amore, per la parola scritta e prova di quanto infinitamente ricca possa farsi la lettura della poesia virgiliana. E, peraltro, nel cercare che cosa dire in occasione di questo premio, nel rispetto di un equilibrio tra lezione sul testo ed espressione delle ragioni profonde e personali della mia gratitudine, mi

è venuto in soccorso un altro grande studioso virgiliano, Philip Hardie – di cui dovrò riparlare, tra poco, assieme ad altri 'giganti' che mi hanno accompagnato – con la relazione che tenne proprio in questo teatro, esattamente sei anni fa, quando gli fu conferito il premio 'Vergilius'.[14] Perché anche questo è come 'naturale' con Virgilio («maestro» e «autore», per eccellenza): che uno apra, quasi a caso, il testo dell'*Eneide* per commentare una parola, divenuta significativa per i suoi studi e la sua vita, e si trovi subito nella compagnia rassicurante di tanti altri studiosi e maestri, appunto, da Alfonso Traina a Gian Biagio Conte, da David Quint a Philip Hardie.

Ripartiamo dunque dagli *errores*. Se infatti mi consentite un brevissimo racconto dei miei *errores*, capirete quanto grande sia la mia gratitudine nell'essere qui, in compagnia, o, meglio, sulle spalle di molti giganti. Virgilio *in primis*, e tanti altri interpreti che hanno segnato il mio cammino. Anche per me, infatti, è stato un lungo viaggio, e non solo in senso figurato; costellato di molte terre, molte soste, molto errare, sicuramente anche molti errori, e molte genti e molte agnizioni. Ma proprio queste peripezie amplificano la mia gratitudine e, in un certo senso, anche la mia sorpresa e la mia gioia nel ricevere questo graditissimo premio.

Qual è il mio *error* più grande? Essere arrivato, o meglio tornato, approdato e riapprodato a Virgilio partendo da lontano ed essendo passato, anche io come Hardie e Quint, dal Cinquecento, ovvero da quella straordinaria stagione di riscoperta dei classici che chiamiamo Rinascimento, che inizia in Italia alle soglie dell'Età Moderna e 'finisce' molto più tardi nel resto d'Europa. Ma prima di parlare del sorprendente Virgilio di Marlowe, vorrei iniziare la storia di questi *errores* con una mappa, sia di terre, sia di genti (i miei 'giganti'): il che è soprattutto una storia di immensi debiti e di infinita riconoscenza. «Sulle spalle dei giganti» fu peraltro una delle più efficaci definizioni degli studi sulla letteratura latina a cavallo tra questo e il secolo passato, racchiusa nel titolo (già esso stesso 'intertestuale') di un articolo del compianto Don Fowler (proprio oggi, 15 ottobre 2018, ricorre il diciannovesimo anniversario della sua morte e mi piace dunque ricordarlo proprio in questo teatro): *On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies*, pubblicato la prima volta nel 1997 in un numero speciale di «Materiali e Discussioni»,[15] nel quale il geniale e 'rivoluzionario' latinista oxoniense ricorreva all'adagio reso celebre da Newton proprio per fare il punto sull'intertestualità negli studi classici.

---

[14] Cfr. P. Hardie, *In occasione del premio "Vergilius"*, «Atti e Memorie» n.s. 79-80, 2011-2012, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2014, pp. 47-54.

[15] «Materiali e Discussioni» 39, 1997, pp. 13-34.

La mia mappa, dunque: geografica e della storia degli studi. Vi figurano Bologna e Oxford, l'Italia e il Regno Unito, ma, 'per procura', potrei aggiungervi anche Pisa, o appunto Yale. Questo mutuo scambio di idee, negli studi di letteratura latina, tra 'scuole' italiane e la *Universitas* globale dell'accademia 'anglosassone' – un sodalizio assai fecondo per gli studi classici degli ultimi decenni – deve peraltro moltissimo proprio a figure come Gian Biagio Conte e i suoi allievi, e il ricordato Don Fowler, che meritarono in seguito l'appellativo quasi ossimorico di «New Latinists». Quanto a me, mi sono laureato e formato nella Bologna che per molti anni aveva goduto del magistero di Alfonso Traina. Quando ero studente lui era appena andato in pensione; di lui aleggiavano ancora il *verbum*, propagato in modo quasi evangelico, e la fama. Lo ricordo in sortite frequenti in Dipartimento, quasi avvolto da una (frettolosa) nube epica di gloria presente ma già quasi mitica e remota. Dopo la laurea, dove già mi ero affacciato agli studi che all'epoca, in Italia, erano nella fase transitoria denominata «Nachleben», «Fortleben», «Fortuna» o «Permanenza» del classico, prima di trovare la definizione più condivisa – e anglosassone – di «Reception» (va dato qui merito a Ivano Dionigi, che per primo ha accolto e sostenuto il mio progetto di ricerca), dopo la laurea, dicevo, incontro a un convegno Philip Hardie, allora Corpus Christi Professor of Latin a Oxford, premiato in questa sala nel 2012 come colui che «ha dato allo studio letterario di Virgilio un contributo, o meglio un impulso, che non ha eguali nella generazione attuale». Durante il mio dottorato approdo quindi per un paio di anni al Corpus Christi College, già prestigiosa sede di insigni latinisti nei secoli e nei decenni passati, che all'epoca vedeva sotto lo stesso tetto cinquecentesco sia Philip Hardie, sia Stephen J. Harrison, entrambi eminenti virgilianisti, nonché membri di questa prestigiosa Accademia. Certo, ero partito sapendo di averli come guide salde nei miei studi latini, ma il mio primo intento era quello di avvicinarmi, in Inghilterra, ad alcune questioni 'moderne' nello studio della letteratura rinascimentale inglese e ad aspetti più teorici dei «Reception studies». Ero dunque andato in Inghilterra per tentare di leggere meglio Shakespeare e Marlowe e invece – e qui sta l'*error* forse più paradossale – vi ho trovato Virgilio, e un modo per me nuovo di leggere Virgilio. Questa la prima 'peripezia'. La seconda – non meno paradossale – è che a Oxford non ho trovato solo il Virgilio di Philip Hardie e Stephen Harrison, oltre a quello dei libri di Oliver Lyne e Don Fowler, e quello dei dialoghi in biblioteca (e nei parchi) con i compagni di studio, ma anche un vivacissimo dibattito attorno all'interpretazione della poesia latina stimolato dagli studi 'italiani' di Gian Biagio Conte e di molti studiosi a lui vicini (quali Alessandro Barchiesi, Gianpiero Rosati, Alessandro Schiesaro, Sergio Casali, etc.). Grazie a tutti questi 'gigan-

ti' (cui mai verrà meno la mia gratitudine) – sia quelli che ho incontrato di persona, sia quelli conosciuti 'per procura' – i miei studi hanno preso una direzione diversa; più 'lunga' e tortuosa, ma, di sicuro, più ricca. Lo stesso si può dire – giusto per guardarsi intorno in questa sala – del mio 'incontro', proprio sugli stalli scomodi della biblioteca di Corpus Christi, con il saggio *Repetition and Ideology in the Aeneid*, di David Quint, un articolo illuminante, scritto da uno studioso americano e pubblicato nel 1993 proprio su una rivista italiana, «Materiali e Discussioni»,[16] la voce più autorevole, in quegli anni, del dibattito sull'intertestualità nella letteratura latina. La lettura dell'*Eneide* di Quint, e in particolare proprio l'analisi degli *errores* del III libro, è stata per me fondamentale per lo studio di Virgilio, e non solo. È stata anche, di certo, l'esempio più chiaro, sul piano letterario, di ciò che Freud, in *Jenseits des Lustprinzips* (*Al di là del principio di piacere*, del 1920) chiama «Wiederholungszwangs», tradotto in italiano come «coazione a ripetere», per definire la quale, guarda caso, Freud cita proprio il motto latino ***errare*** *humanum est, perseverare autem diabolicum*. E, per chiudere la storia e tornare alla 'mia' storia, proprio il III libro di Enea (e di Quint) mi ha fatto capire, o meglio, all'epoca, intuire, molte altre cose, forse ancor più importanti della letteratura. Senza quegli incontri e quelle letture, probabilmente, non avrebbe preso forma (o, meglio, non si sarebbe *mai* 'chiuso') il mio primo libro e, dunque, di certo non sarei qui oggi. Perché solo in questo modo mi sono stati possibili la fine degli *errores* e il 'ritorno' a casa. Ritorno che si è lentamente rivelato quasi una riscoperta – a questo punto più ricca e consapevole – della serietà, filologica, della *institutio* dalla quale, in parte, ero voluto partire. Con una battuta, si potrebbe definire «il ritorno a Traina».[17]

Questa è dunque la storia dei miei *errores*, che coincide in larga parte con la genesi del libro per cui vengo oggi premiato. Come ho già detto, arrivare qui, e a Virgilio, in un certo senso da lontano (nello spazio: Hardie, Conte e Barchiesi 'trovati' a Oxford invece di Shakespeare; e nel tempo: attraverso la ricezione virgiliana nel Rinascimento), e dunque in modo non lineare, mi rende ancor più bella e gradita questa occasione. Ringrazio dunque di cuore l'Accademia Virgiliana e la Commissione Giudicatrice: questo altissimo riconoscimento è per me davvero un grandissimo onore.

Voglio ora riservare una menzione di ringraziamento speciale per

---

[16] «Materiali e Discussioni», 23, 1989, pp. 9-54.

[17] Nel processo di questo 'ritorno' devo senz'altro ringraziare colleghi e maestri bolognesi, *in primis* Francesco Citti, la cui immensa dottrina e la grande benevolenza (che ha uno spettro che va dall'affettuoso all'ansiogeno) mi hanno sostenuto, pungolato e aspettato anche quando gli *errores* rischiavano di virare verso il senso figurato.

due studiosi. Il primo è Alessandro Barchiesi, che per primo mi ha invitato a sottoporre la mia candidatura, confessandomi anche il suo amore giovanile per Christopher Marlowe. L'altro è proprio Alfonso Traina che, in questi ultimi anni, non mi ha mai fatto mancare il suo incoraggiamento e il suo sostegno e, non credo di sbagliarmi, anche un po' del suo affetto. Infine le mie donne meravigliose: oltre a Didone e Medea, devo infatti molto di più di quello che si può scrivere in un libro a mia moglie, Rachele, e alle mie bimbe, Anna e Lea.

Come postilla, vorrei aggiungere, in breve, quali sono state le scoperte per me più significative, o almeno quelle che più mi hanno sorpreso, nella mia ricerca e nello scrivere il libro *Didone regina di Cartagine di Christopher Marlowe. Metamorfosi virgiliane nel Cinquecento*.

Come ha notato, in maniera forse ironica, un'eminente studiosa australiana che lo ha recensito,[18] questo libro – mio malgrado – ha inaugurato un nuovo genere letterario negli studi sul latino e sulla fortuna: è stato infatti definito come «Reception commentary». Non era mia intenzione, né prendo i meriti del conio; quello che tuttavia credo di essere riuscito a dimostrare è che – almeno per alcune opere moderne che hanno sia un autore, sia un destinatario 'colto' – ciò che noi chiamiamo «Reception» altro non è che un ramo geograficamente e diacronicamente un po' più esteso di quella che ora siamo soliti chiamare intertestualità.

Ma l'esito forse più importante è stato riuscire a dimostrare come questo gioco allusivo sia ancora più intricato e affascinante quando un autore – in questo caso un poeta, drammaturgo e studioso elisabettiano – sfrutta consapevolmente il rapporto già 'agonisticamente' intertestuale che esiste all'interno della poesia augustea (in questo caso tra Virgilio e Ovidio). Questo credo sia stato dimostrato in maniera ora difficilmente controvertibile. La sorpresa è che non è una scoperta da poco e non su un autore minore. Reduci da almeno duemila anni di bibliografie sempre più sconfinate, per trovare qualcosa di nuovo e originale, noi classicisti spesso ci rifugiamo nella postilla, nell'autore fuori dal canone, nel frammento appena scoperto. Ma, come mi disse una volta proprio Alfonso Traina, seduto su una poltrona nella penombra del suo studio: «in un grande classico si trova sempre qualcosa di nuovo». Un altro mio grande *error* dunque – ma alla fine forse anche la mia fortuna – credo sia stata la costanza (o forse l'ostinazione) nell'attaccare non una, non due, bensì tre bibliografie monumentali (quella 'ingente' virgiliana, quella ovidiana, cresciuta a dismisura negli ultimi tre decenni, e quella, sconfinata, shakespeariana ed

[18] F. Muecke, «Bryn Mawr Classical Review» 2016.07.41.

elisabettiana). Come si può immaginare, questo è stato un 'viaggio' doppiamente faticoso. Ma la montagna è stata scalata e questo mi fa guardare con un sorriso a un'altra recensione, sempre apparsa su una prestigiosa rivista anglosassone, che inizia così: «It may be surprising and perhaps even a tad embarrassing for Marlowe scholars in the United States and the United Kingdom that the most up-to-date and thoroughly commented edition of *Dido, Queene of Carthage* should be in Italian; but here it is».[19]

La verità è che tutto ciò che, originale e di nuovo, ho portato alla luce era sotto gli occhi di tutti. Ma forse era un po' troppo grande per essere notato, come il cosiddetto «elephant in the room». *Dido* è la prima tragedia di Marlowe, da sempre sottovalutata, derubricata o come troppo 'classica' o come un *pastiche* parodico dell'*Eneide* – e tutto ciò malgrado il monito, all'inizio del secolo scorso, di un lettore non qualunque, T.S. Eliot, che ne intravedeva la grandezza e lamentava il fatto che, sebbene un capolavoro, fosse negletta.

Proprio attraverso l'analisi dell''intertestualità latina' di Marlowe è emerso però che questa tragedia di Didone è fondamentale per tutta la poesia di Marlowe. Sul piano stilistico: *in primis* per il metro, il pentametro giambico elisabettiano, «Marlowe's mighty line»; per l'immaginario mitologico ricorsivo (da Elena a Ganimede); ma anche, e in modo ancor più sottile, per la stessa genesi di molta parte del teatro marloviano. Un teatro spesso straniante che – non è un caso – sarà alla base di alcuni esempi di sperimentalismo drammatico novecentesco: come il Teatro Epico di Bertolt Brecht, nato appunto da una riscrittura dell'*Edoardo II*. Quello di Marlowe è infatti un 'teatro della parola', prima che dell'azione drammatica, e della parola spettacolarizzata che arriva a Marlowe dalle cornici ecfrastiche dell'*epos* latino, quello virgiliano, spesso riletto attraverso le *Metamorfosi* ovidiane. Da ciò emerge che Marlowe, contemporaneo e per molti aspetti precursore di Shakespeare – e che rispetto a Shakespeare conosceva «molto più latino» (e forse pure «un po' di greco») – non è soltanto un grande poeta e drammaturgo, ma anche un lettore acutissimo di Virgilio e di Ovidio.

E questo ci riporta a noi e alla fine degli *errores*. Così come il suo autore – che si era seduto sui banchi oxoniensi del collegio dove già era stato Erasmo, in cerca del 'moderno' e aveva invece ritrovato Virgilio – anche questo libro nasconde un paradosso forse sorprendente. È a prima vista, infatti, un'analisi di un testo moderno. Ma in realtà – e questo mi è diventato sempre più chiaro, via via che si estendevano gli *errores* – è un

[19] Per Sivefors, «Renaissance Quarterly» 70, 2017, pp. 412-414.

nuovo lungo commento alla poesia latina di Virgilio attraverso il meraviglioso, intricato e inesauribile rapporto allusivo tra le parole dei poeti (da Virgilio al Rinascimento, attraverso Ovidio e il Medioevo). Ed è forse proprio questo ciò che hanno voluto vedere in questo lavoro gli insigni membri di questa Commissione e i membri di questa Accademia Virgiliana. La cosa – l'ho già detto e non lo nascondo – in parte mi ha sorpreso e dunque doppia è la mia gratitudine. I miei *errores* di certo non meritano due libri di un poema epico, ma non posso fare a meno di essere grato anche a loro se oggi sono qui con voi. Di nuovo, grazie.

ROSSINI E MANTOVA
NEL 150° ANNIVERSARIO
DELLA MORTE DEL MAESTRO

CONVEGNO DI STUDI
SALA OVALE, 21-22 DICEMBRE

Rossini e Mantova

21-22 dicembre 2018

Palazzo Accademico
Mantova, Via dell'Accademia

nel 150° anniversario
della morte del maestro

venerdì 21

ore 16.00, Sala Ovale

Formazione musicale, letteraria e teatrale al tempo di Rossini

Convegno - I sessione

PAOLA BESUTTI, Accademia Nazionale Virgiliana
Rossini didatta: pagine autografe per l'allievo Lucio Campiani

LICIA MARI, Università Cattolica di Brescia
Rossini nella formazione musicale di Lucio Campiani: ulteriori indagini

FRANCESCA SELLER, Conservatorio 'G. Martucci' di Salerno
Per il progresso in Italia dell'arte nobilissima musicale.
Ruolo educativo e ricreativo delle accademie a Napoli

SIMONA BRUNETTI, Università di Verona
Il teatro del grande attore italiano tra Restaurazione e Unità

SIMONETTA CHIAPPINI, Società Italiana delle Storiche
Il cantar che nell'anima si sente. *Natura e cultura nella vocalità rossiniana*

Interventi musicali a cura del Quartetto dell'Accademia in collaborazione con la classe di canto di Salvatore Ragonese, Conservatorio 'L. Campiani' di Mantova

ore 21.00, Teatro Bibiena

Concerto

Rossini e Mantova
nel 150° anniversario della morte del maestro

Orchestra dell'Accademia

Primo violino PAOLO GHIDONI

Musiche di L. GATTI, A. BONAZZI, G. ROSSINI, W. A. MOZART

sabato 22

ore 10.00, Sala Ovale

Convegno - II sessione

PAOLO GIOVANNI MAIONE, Conservatorio 'S. Pietro a Majella' di Napoli
Formazione privata e memorie dell'antico a Napoli tra Sette e Ottocento

FRANCESCO COTTICELLI, Università di Napoli Federico II
Teatri, pubblica cantante e pubblica educazione: il concorso per le produzioni teatrali a Napoli nel 1812

ROSA CAFIERO, Università Cattolica di Milano
Un'istituzione richiamata all'antico splendore: il collegio di musica di Napoli nell'età di Rossini (1815-1822)

LUCA AVERSANO, Università di Roma Tre
L'insegnamento del violino in Italia al tempo di Rossini

Con il contributo di

Realizzazione grafica, Maria Angela Malavasi

PAOLA BESUTTI

L'AUTOGRAFO DI ROSSINI PER CAMPIANI, DA PAGINA DIDATTICA A CIMELIO

L'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti di Mantova possiede un autografo di Gioachino Rossini (Pesaro, 29 febbraio 1792 - Passy, 13 novembre 1868).[1] Si tratta di alcuni fogli di partitura per soprano basso, coro a cinque voci e quartetto d'archi contenenti due recitativi, composti per divenire parte della cantata *Giovanna d'Arco* (1845) del mantovano Lucio Campiani, ai tempi in cui questi studiava al Liceo musicale di Bologna, dove Rossini ricopriva il ruolo di Consulente onorario perpetuo. Le pagine autografe rossiniane furono incluse nella composizione del giovane liceale che in seguito (1900), estrapolandole dal resto della partitura, le donò all'allora Reale Accademia Virgiliana.

Ben lungi dall'essere un semplice cimelio, questo documento musicale sollecita riflessioni plurime. In quanto omaggio di un accademico, e dunque segno di ossequio nei confronti dell'istituzione, il manoscritto richiede di essere decodificato nelle sue varie accezioni musicali, archivistiche, storiche e simboliche, nonché nelle trasformazioni di senso alle quali fu soggetto nel tempo. Il frammento musicale, dopo essere stato concepito in un contesto formativo, a distanza di undici lustri è divenuto un oggetto degno di culto in sé, a prescindere dai suoi contenuti e dalla sua funzione originaria. Durante quel mezzo secolo la situazione politica italiana era profondamente cambiata e la città di Mantova, dopo un periodo di lacerante divisione,[2] era entrata a far parte dell'Italia unita, condividendo le nuove coordinate culturali e identitarie anche tramite la celebrazione dei padri della patria e della città.

Campiani, longevo e attivissimo, aveva attraversato queste trasformazioni da infaticabile e sobrio protagonista, portatore di un valore aggiunto: la sua conoscenza diretta e non episodica di Rossini, emblema

---

[1] Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana [d'ora innanzi I-MAav], Archivio musicale: carpetta esterna: «Matricola N. 346 / Recitativi con accompagnamento / di quartetto d'arco. / Autografo di Gioachino Rossini / Maestro Lucio Campiani»; carpetta interna: «Gioachino Rossini. Autografo: Recitativo con accompagnamento / di quartetto d'arco. Dono del / Maestro Lucio Campiani».

[2] P. Besutti, *La musica a Mantova negli anni dell'unificazione*, in *Il Mantovano diviso: la provincia nei primi anni del Regno d'Italia 1861-1866*, a cura di E. Camerlenghi, M.A. Malavasi, I. Mazzola, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2015, pp. 147-174.

dell'Italia unificata. Quell'autografo rossiniano, che Campiani scelse di donare all'Accademia, diviene dunque, alla luce della distanza storica, un messaggio pluristratificato: esemplifica quali peripezie possano coinvolgere un documento musicale, racchiude elementi sulla trasformazione dei sistemi formativi musicali italiani tra Ottocento e primo Novecento, evoca il processo di monumentalizzazione dei grandi italiani, ma anche la necessità di dotare la nazione di solide radici sociali e culturali.

'ADDIVENIRE BUON MAESTRO DI MUSICA'

Protagonista di questa vicenda è Lucio Campiani (Mantova, 16 settembre 1822 - ivi, 4 novembre 1914), figura chiave della vita musicale mantovana del secondo Ottocento e del primo Novecento. Figlio dello stimato oboista, pianista, didatta e compositore Michele Campiani (1787-1877) e della nobildonna e pianista Anna Cella, nonché nipote di Giovanni Campiani, anch'esso musicista e sarto, egli fu avviato agli studi musicali dai genitori.[3] Forte della conoscenza diretta del «gran Rossini», che aveva espresso apprezzamenti su Lucio quattordicenne in occasione di un proprio soggiorno forzato a Mantova (novembre 1836),[4] Michele chiese per il proprio «aspirante figlio d'artista»[5] l'ammissione al Liceo musicale di Bologna, del quale Rossini era nel frattempo divenuto «Consulente onorario perpetuo della Commissione speciale pel riordinamento» (28 aprile 1839).[6]

È opportuno soffermarsi brevemente sull'*iter* formativo sino ad al-

---

[3] Su Lucio Campiani in rapporto all'autografo rossiniano si veda anche P. Besutti, *Rossini didatta: pagine autografe per lo 'scolaro' Lucio Campiani*, in *Gioachino Rossini e la didattica*, tavola rotonda nell'ambito del XXII Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 22-25 novembre 2018), in corso di stampa in «Saggiatore musicale»; su Campiani padre cfr. L. Mari, *Michaeli Campiano Orfheo alteri. Note su una lunga e intensa vita*, in *Lucio Campiani. Un musicista mantovano nella cultura italiana dell'Ottocento*, a cura di L. Mari, Lucca, LIM, 2020, pp. 169-174.

[4] G. Amadei, *I 150 anni del Sociale nella storia dei teatri di Mantova*, Mantova, C.I.T.E.M. 1873; G. Scuderi, *Rossini visita Mantova nel 1836*, «Quadrante padano», IX, 1988/1, p. 52; M. Bolzani, *Un intervento di Rossini nella Cantata 'Giovanna d'Arco' di Lucio Campiani 1845*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XXXIV, 1994, pp. 69-89; nuovamente edito in *Scritti in onore di Lucio Campiani (1822-1914)*, curatela non indicata, Mantova, Conservatorio di Musica 'Lucio Campiani', 1998, pp. 51-71 (dal quale si cita): p. 54; P. Besutti, *Rossini didatta*, cit.

[5] Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica [d'ora innanzi I-Bc], Archivio del Liceo Musicale, Domande di ammissione, capsa 1840-1841, 14 settembre 1840; il documento è menzionato in M. Bolzani, *Un intervento di Rossini*, cit., p. 54. Si ringrazia il personale dell'Archivio e in particolare Francesca Bassi per aver facilitato la consultazione dei documenti, menzionati anche in P. Besutti, *Rossini didatta*, cit.

[6] I-Bc, Sala 7 (esposizione), 28 aprile 1839, lettera di Gioachino Rossini.

lora seguito da Lucio, non a caso definito dal padre «figlio d'artista».[7] Tra il 1777 e il 1809 era stata attiva a Mantova una scuola popolare di musica, inizialmente gestita dalla Colonia filarmonica connessa con la Reale Accademia, e poi da Mattia Milani, con regolamenti approvati da padre Giovan Battista Martini.[8] Dopo la morte di Milani, si poteva ricorrere all'insegnamento privato di Antonio Facci e Francesco Comencini. Solo nel 1830 fu nuovamente aperta una scuola municipale popolare di musica con tre classi: canto (Antonio Facci, Francesco Comencini), strumenti ad arco (Carlo Bignami), strumenti a fiato (Michele Campiani); la classe di contrappunto e composizione non era prevista. Dal punto di vista della formazione musicale superiore, in questa fase storica Bologna rappresentava il modello di riferimento.

Lucio, in quanto figlio d'arte e componente di una famiglia di buona posizione sociale, sino all'ammissione al Liceo musicale di Bologna, richiesta per lui a diciassette anni, si formò in modo prevalentemente privato. In famiglia affrontò lo studio della teoria, del pianoforte, dell'organo, i fondamenti dell'armonia e dell'improvvisazione musicale; è verosimile che la familiarizzazione con i diversi strumenti musicali sia stata favorita dal contatto con la nuova scuola popolare, nel frattempo rifondata anche grazie al padre Michele. Per l'alfabetizzazione generale e per lo studio iniziale del contrappunto egli fu in seguito affidato a istitutori di ambito ecclesiastico. Il Liceo musicale di Bologna rappresentava dunque per lui il primo contesto formativo strutturato. L'obiettivo era il raggiungimento del livello superiore di studi e del perfezionamento in composizione musicale, in vista di una carriera da operista, il che spiega come mai Michele Campiani, nella lettera di richiesta di ammissione, avesse perorato l'assunzione di Saverio Mercadante proprio alla cattedra di composizione, allora vacante.[9]

Per richiedere l'ammissione del figlio al Liceo di Bologna, Campiani padre dovette produrre nell'agosto 1840 diversi documenti di ambito morale e civile, tutti autenticati dalla «Regia Delegazione della Provincia di Mantova»:[10] certificato di nascita e di battesimo rilasciato dalla parrocchia; dichiarazione di «Fede criminale […] esente da pregiudizij», rilasciata dal tribunale di Mantova (14 agosto 1840); dichiarazione di assenza di «pregiudizij», rilasciata dalla Pretura urbana di Mantova (15 agosto 1840) e convalidata dall'Imperial Regio Tribunale di Milano; dichiara-

---

[7] Ivi, Archivio del Liceo Musicale, Domande di ammissione, capsa 1840-1841, 14 settembre 1840.

[8] G. Fermi, *La scuola musicale a Mantova*, in *Scritti in onore*, cit., pp. 13-22.

[9] Cfr. nota 5.

[10] *Ibid*.

zione di ottima educazione e condotta cattolica, rilasciata da monsignor Emilio Sangiorgi, primicerio della basilica di S. Andrea (17 agosto 1840).

Quanto al livello educativo precedente, venne presentato un attestato di istruzione nell'aritmetica e nei principi del comporre in lingua italiana, definito pari al livello di «terza classe elementare superiore», rilasciato (18 agosto 1840) dal sacerdote Placido Signorini, che aveva seguito Lucio dal 1837. L'unico documento sulla formazione musicale fu quello del maestro di cappella Antonio Facci, il quale confermò (20 agosto 1840) che il giovane aveva frequentato con assiduità e profitto la sua «scuola di contrappunto», manifestando tutti i requisiti necessari per «addivenire buon maestro di musica» e per continuare gli studi presso «qualunque Istituto Filarmonico o Conservatorio di Musica».[11]

«In seguito dell'esame»[12] il giovane fu ammesso (18 ottobre 1840) inizialmente nella «scuola di accompagnamento» (in futuro denominata «armonia») di Stefano Antonio Sarti.[13] Lucio iniziò ben presto a distinguersi: dopo un paio di anni fu premiato per la sua classe di appartenenza (18 giugno 1842); era l'unico fra i premiati a non risiedere nello Stato pontificio.[14] Nello stesso anno, essendosi messo in luce come uno fra gli allievi «più distinti del tempo recente per musicale talento»,[15] egli contribuì sia all'accademia «di esperimento musicale» con un «concertino» per flauto, oboe, clarinetto e orchestra,[16] sia alla messa in San Giacomo Maggiore per la festa di S. Cecilia, rilanciata da Rossini.[17] Ancora una

---

[11] Ivi, 20 agosto 1840.

[12] Cfr. nota 5.

[13] Su docenti e allievi del Liceo musicale di Bologna cfr. Gaspari on line, Liceo musicale (www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/index.asp).

[14] «Teatri Arte e Letteratura», n. 958, 23 giugno 1842: «Accademia di esperimento e distribuzione di premi alli Allievi più meritevoli del Liceo Comunale di Musica in Bologna, con una distribuzione di medaglie del Consiglio Comunale decretate. L'Ill.ma Magistratura le assegnò guidata dal risultato degli esperimenti istituiti, da un apposito Consiglio d'Arte e dal felice riuscimento con cui taluno di loro si produsse nelle feste pubbliche della chiesa comunale di San Rocco, e di quella di Santa Cecilia di San Giacomo Maggiore. […] I premiati furono: […] Per l'Accompagnamento, Campiani Lucio di Mantova […]».; l'articolo è citato in V. Bertazzoni, *Le opere di Campiani nei giudizi della stampa dell'epoca*, in *Scritti in onore*, cit., pp. 93-106:94.

[15] I-Bc, Alunni.182, annotazione di Gaetano Gaspari.

[16] Ivi, Alunni.185, partitura redatta successivamente (1871) da Raffaele Parma; cfr. *Lucio Campiani (Mantova 1822-1914). Inventario delle composizioni musicali*, a cura di T. Geraci, L. Mari, M. Sala, Mantova, Conservatorio 'Lucio Campiani', 1998 [d'ora innanzi citato come CI, seguito dal numero di scheda], n. 317.

[17] Ivi, Alunni.182, *Veni electa, graduale a tenore con coro e orchestra di Lucio Campiani mantovano, allievo del Liceo, composto l'anno 1842 per la funzione di Santa Cecilia* (CI, n. 300); ivi, Alunni.184, *Credo a 3 voci con strumenti Del Sig.r Lucio Campiani mantovano* […] *composto l'anno 1842* (CI, n. 104).

volta coinvolto come compositore nella festa di S. Cecilia (26 novembre 1843) fu esplicitamente lodato da Rossini in una lettera al padre Michele.[18] Dati i risultati lusinghieri, in un momento non meglio precisato Lucio fu ammesso alla classe di contrappunto (composizione) di Antonio Fabbri. [19]

Nell'ultimo anno di studi (1844-1845) il giovane fu coinvolto nell'accademia finale per la quale compose la cantata *Giovanna d'Arco* per tre voci, coro e grande orchestra, su testo del quasi coetaneo Luigi Gualtieri (1825-1901).[20] Come le più recenti ricerche vanno dimostrando, benché non fosse formalmente titolare di una classe, Rossini non si occupava solo del riassetto e della riqualificazione del Liceo, o della qualità dell'orchestra di allievi, che dirigeva personalmente ogni giovedì sera, ma curava anche i singoli «scolari», dispensando consigli e correggendo i loro esperimenti compositivi; il che avvenne anche con la cantata di Campiani. In fase di preparazione Rossini intervenne infatti nella composizione dell'allievo scrivendo di proprio pugno due recitativi con strumenti che, come si accennava, divennero parte integrante della partitura autografa di Lucio.[21]

La sera del 10 luglio 1845 la *Giovanna d'Arco* fu eseguita da tre allievi della classe di canto di Alessandro Mombelli:[22] il soprano Elena Mazza (*Giovanna*), il mezzosoprano Marietta Alberti (*Pietro*; e soprano II nel coro iniziale),[23] il baritono Cesare Busi (*Giacomo*). Il programma di sala

---

[18] Vicenza, Biblioteca Bertoliana, lettera di Rossini a Michele Campiani, 2 dicembre 1843; edita in *Lettere di G. Rossini raccolte e annotate*, a cura di G. Mazzatinti, F. Manis e G. Manis, Firenze, Barbera, 1902, p. 144. L. Campiani contribuì alla messa per S. Cecilia del 1843 con: I-Bc, Alunni.198, *Veni electa mea*, graduale per tenore, coro e orchestra (CI, n. 299); Mantova, Biblioteca del Seminario Vescovile [d'ora innanzi I-MAs], L.C. 14, *Gloria*. *Domine Deus*, per basso e orchestra, 26 novembre 1843 (CI, n. 94); contribuirono alla stessa messa anche: Amadeo Gaetano di Portomaurizio, Francesco Cortesi di Torino, Costantino Morosini, Cesare Radicati, Raffaele Sarti e Raffaele Villani di Bologna.

[19] Cfr. Gaspari on line, Liceo musicale (www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/index.asp).

[20] S. Giusti, *Gualtieri, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003; non menziona i suoi libretti per musica tra i quali si ricordino: *Abderamo*, musica di Filippo Zappata (Lugo, 1859); *Corrado console di Milano*, musica di Paolo Giorza (Milano, Teatro alla Scala, 1860).

[21] Mantova, Biblioteca del Conservatorio 'Lucio Campiani' [d'ora innanzi I-MAi], Camp. ms A2.3, L. Campiani, *Cantata Giovanna d'Arco per Coro, Terzetto ed Aria finale con Orchestra* […], partitura autografa (CI, n. 9); si ringrazia Marta Martani per aver favorito la consultazione delle fonti.

[22] I-Bc, Alunni.217, *Giovanna d'Arco*. *Cantata a tre voci, soprano, mezzo soprano e baritono, con coro e grande orchestra, composta da Lucio Campiani di Mantova alunno del Liceo per gli esperimenti del 10 luglio 1845, ed eseguita dalle scolare Elena Mazza e Marietta Alberti e dall'alunno Cesare Bussi*, parti complete, senza partitura.

[23] Il soprano Marietta Alberti fu in carriera; negli anni prossimi al concerto bolognese è ricordata, tra l'altro: nell'ambito di un applaudito concerto del clarinettista Ernesto Cavallini (R. Buriani,

ACCADEMIA

DISTRIBUZIONE DE' PREMJ

Del Liceo Comunale di Musica

Fig. 1 - Bologna, Biblioteca del Dipartimento delle arti, *Accademia di esperimento e distribuzione de' premi agli allievi più meritevoli del Liceo Comunale di Musica in Bologna, Il dì 10 luglio del 1845*, frontespizio.

della serata elenca dettagliatamente i nomi di tutti gli interpreti (fig. 1),[24] alcuni dei quali annotati anche sulle parti staccate utilizzate quella sera:[25] «sig.ra [Enrica] Zama» (soprano I, coro iniziale), «sig.ra [Anna] Caterbi» (soprano II, coro iniziale),[26] «sig.ra [Anna] Massari» (soprano II, aria finale). Per volere «del grande Direttore» Rossini,[27] l'esecuzione fu affidata a un'orchestra di «soli allievi, senza l'appoggio de' rispettivi maestri, i quali soltanto debbano assistervi senza strumenti».[28] Verosimilmente Rossini seguì le prove della cantata come dimostrerebbe un veloce schizzo di sua mano, sinora non rilevato, in cui viene annotata una coloratura per «la 2° volta» del passo «fral posar» nell'aria finale.[29]

L'impegnativo programma della serata, quasi una maratona musicale documentata dall'accurato libretto di sala, comprendeva: la sinfonia, profezia e benedizione delle

«La farfalla. Foglio di utile ed amena Lettura, Bibliografia, Belle-Arti, Teatri e Varietà», n. 14, 1847); per aver trionfato nella *Linda* a Fano nel 1848 («Cosmorama pittorico», 4 marzo 1848, p. 40); per aver cantato nell'*Elisir d'amore* a Chieti nello stesso 1848 («Il Pirata. Giornale di letteratura, teatri e varietà», XV, n. 2, 1848, p. 7).

[24] Bologna, Biblioteca del Dipartimento delle arti [d'ora innanzi I-Bda], Rari.MC.3, *Accademia di esperimento e distribuzione de' premi agli allievi più meritevoli del Liceo Comunale di Musica in Bologna, Il dì 10 luglio del 1845*, Bologna, Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845; la riproduzione digitale è disponibile in https://archivi.dar.unibo.it/bibl_dig/rari_m_c03/html/testo.htm (ultimo accesso 30 novembre 2019).

[25] Cfr. nota 22.

[26] La «sig.ra Caterbi» non figura fra gli allievi interni del Liceo musicale di Bologna; in I-Bc, Archivio del Liceo Musicale, anno 1844, Caterbi risulta iscritta «in osservazione» nella classe di Canto perfezionato; ringrazio Francesca Bassi per aver compiuto questa ricerca.

[27] V. Bertazzoni, *Le opere di Campiani*, cit., p. 93.

[28] «Teatri, arti e letteratura», XXIII, 1845-1846, tomo 43, p. 170; articolo menzionato in M. Bolzani, *Un intervento di Rossini*, cit., p. 55.

[29] I-Bc, Alunni.217, *Giovanna d'Arco*, cit., alla fine della parte del «Coro Soprano 1°. Per Giovanna» Rossini annota una variante.

bandiere da *L'assedio di Corinto* di Rossini, una polacca di Gaetano Corticelli, il duetto da *Il giuramento* di Saverio Mercadante, la *Gran fantasia* di Henri Vieuxtemps, il finale da *Ernani* di Giuseppe Verdi, la *Fantasia su Norma* di Sigmund Thalberg, un *Tema con variazioni da Bellini* di Domenico Liverani, *Il carnevale di Venezia* nello stile di Paganini di Heinrich Wilhelm Ernst e la cantata *Giovanna d' Giovanna d'Arco* di Campiani, definito «di Mantova alunno». Si noti, quindi, che l'unico brano composto da un allievo fu quello di Campiani, il quale, alla fine dell'esecuzione ricevette il prestigioso «premio maggiore» per la classe di «contrappunto». Il programma di sala, che elenca tutti i premiati e contiene il testo completo della *Giovanna d'Arco*, com'era prevedibile non menziona il contributo di Rossini al brano di Campiani.[30]

Rinviando ad altra sede più ampie considerazioni sull'intervento compositivo di Rossini,[31] si tengano presenti alcuni punti di riferimento, utili al procedere di questa narrazione. La scelta del soggetto Giovanna d'Arco esponeva il giovane compositore a paragoni assai impegnativi. Dopo il grande successo del dramma *Die Jungfrau von Orléans* di Friedrich Schiller (1801) in molti si erano infatti cimentati con questo tema; si ricordino almeno: il balletto *Giovanna d'Arco* di Salvatore Viganò (Milano, Teatro alla Scala, 1821), la cantata *Giovanna d'Arco* per canto e pianoforte dello stesso Rossini (1832), il dramma lirico *Giovanna d'Arco* di Giuseppe Verdi su libretto di Temistocle Solera (Milano, Teatro alla Scala, 15 febbraio 1845). Scegliendo Giovanna d'Arco per il suo ultimo saggio di Liceo, Lucio manifestava la propria aspirazione a cimentarsi con la carriera più ambita, quella del compositore d'opera, dichiarando implicitamente di non temere il confronto con i più grandi: Rossini e Verdi.

Non potendo comporre per un saggio scolastico un intero melodramma,[32] la forma drammaturgico-musicale prescelta sotto la guida di Rossini fu quella della «gran scena». Di ampiezza paragonabile a un finale d'atto, la gran scena era solitamente articolata in cinque o sei numeri, durante i quali il protagonista, incalzato da altri personaggi e magari dal coro, muta d'animo. In questa caso, Giovanna passa dall'assorta consapevolezza del proprio destino al parossistico sacrificio, musicalmente eccita-

---

[30] I-Bda, *Accademia di esperimento*, cit.

[31] L'edizione critica della *Giovanna d'Arco* di Campiani e Rossini è in preparazione da parte di chi scrive.

[32] In qualche caso questa circostanza poté verificarsi; si ricordi che Vincenzo Bellini compose (1825) la sua prima opera *Adelson e Salvini* come lavoro finale del percorso di studi al Conservatorio S. Sebastiano di Napoli; in seguito fu rappresentata per un anno ogni domenica.

to dai «pertichini» finali.[33] L'articolazione drammaturgico-musicale della cantata di Campiani può essere così sintetizzata:

Coro	Andante sostenutello, *Nella notte fosca invano*	[109 batt.]
Recitativo [Rossini]	*O Giovanna! Giovanna! O ciel, è dessa!*	
	[Coro, Giacomo, Giovanna, Pietro]	[42 batt.]
Terzetto	Andante sostenuto, *Lungo le mura ove arsero l'ire*	
	[Giacomo, Giovanna, Pietro]	[91 batt.]
Recitativo [Rossini]	Allegro, *Ecco squillar di trombe, ecco di brandi*	
	[Giovanna]	[40 batt.]
Aria finale	Larghetto espressivo, *Luna all'aflitto profugo*	
	Allegro marziale, *Clamor di voci, strepito*	
	Allegro maestoso [con pertichini], *Muoja esecrato misero*	
	[Giovanna, Giacomo, Pietro Coro]	[165 batt.][34]

La stessa scelta formale era stata precedentemente compiuta da Rossini nella propria cantata *Giovanna d'Arco* per soprano e pianoforte, di orientamento «decisamente operistico»:[35]

Preludio. Andantino	Pianoforte solo	[50 batt.]
Recitativo	*È notte, e tutto addormentato è il mondo*	[50 batt.]
Andantino grazioso	*O mia madre e tu frattanto*	[41 batt.]
Recitativo	*Più grande che non suole*	[64 batt.]
[Aria finale]	*Corre a gioia*	[100 batt.][36]

Non è dato sapere in che momento Rossini abbia deciso di intervenire nella composizione dell'allievo. Si può tuttavia ipotizzare che il maestro abbia consigliato al giovane di concentrarsi sulle sezioni più impegnative rinviando la scrittura dei recitativi alle concitate fasi finali, quando non era raro che i recitativi fossero addirittura scritti da un altro compositore. L'incalzare dei tempi potrebbe aver indotto il maestro

---

[33] I-Bc, Alunni.217, *Giovanna d'Arco*, cit., parti «Per Giacomo» e «Per Pietro»: notazione «Pertichino nell'Aria finale». Sulla definizione del pertichino in genere cfr. almeno M. Beghelli, *Il lessico melodrammatico di Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, a cura di G. Seminare e A. Tedesco, Firenze, Olschki, 2004 (Historiae Musicae Cultores, collana diretta da Lorenzo Bianconi, CVI), pp. 27-37:34-37.

[34] P. Besutti, *Rossini didatta*, cit.

[35] P. Gosset, *Prefazione*, in *Gioachino Rossini*. *Giovanna d'arco*. *Cantata a voce sola*, elaborazione per orchestra di Salvatore Sciarrino con l'originale per pianoforte nella revisione di Salvatore Sciarrino, Milano, Ricordi, 1989, pp. III-V.

[36] P. Besutti, *Rossini didatta*, cit.

a intervenire personalmente per completare l'opera in tempi compatibili con la concertazione di un insieme corale e orchestrale di soli allievi. Le numerose varianti riscontrabili fra il testo poetico, edito nel programma di sala, e quello effettivamente musicato, nonché i vari tagli riconoscibili sulla partitura doppiamente autografa, lasciano intuire un lavorio di preparazione molto vivace, oggi purtroppo non documentabile.

L'episodio restituisce l'immagine di un Rossini decisamente impegnato a vantaggio sia dell'istituzione sia del singolo allievo, soprattutto se promettente operista in formazione. Per il momento questo è l'unico documento musicale conosciuto che attesti l'operatività formativa di Rossini a livello compositivo. La partitura della cantata, completa dei recitativi di mano rossiniana, rimase di proprietà di Campiani, mentre le parti da essa ricavate, e utilizzate per l'esecuzione, rimasero al Liceo dove ancora si trovano. Al ritorno a Mantova Lucio portò la partitura con sé.[37]

'INCANCELLABILE DISGUSTO' DEL TEATRO[38]

Conclusi gli studi, Campiani non tornò subito a Mantova, ma si trattenne ancora qualche tempo a Bologna,[39] dove continuò ad avvalersi dei consigli di Rossini. Compose, come in passato, brani con coro e orchestra per la messa di S. Cecilia (1845),[40] che forse contribuirono a guadagnargli il precoce riconoscimento di socio onorario della Reale accademia filarmonica bolognese (1845). La partitura del *Magnificat* a tre voci, composto per la successiva funzione di San Giovanni in Monte (1846), reca l'annotazione «Riveduto dal maestro Gioachino Rossini».[41] Un ricordo

---

[37] L. Campiani, *Cantata Giovanna d'Arco*, cit., (CI, n. 9): I-MAi, Camp. ms. A2.4/1-27, partitura autografa e parti calligrafiche; Coro iniziale (S1, S2, S2, T2, B, B), strumenti che intervengono nel Coro (ott., fl, ob «a due», cl 1° in Do, cl 2° in Do, cor 1° e 2° in Do, cor. 1° e 2° in Re, 2 fg, 2 tr in Re, 2 trb, ophicl, timp in Re e Sol, vl princ., vl I, vl II, vla, vcl, ctb; *ivi*, Camp. A2.5/1-19, recitativo dopo il Coro, parti («Per Giovanna», «Per Pietro», «Per Giacomo»); strumenti che intervengono nelle sezioni solistiche […]; I-Bc, Alunni.217, *Giovanna d'Arco*, cit. parti complete, senza partitura; si segnala la presenza della parte di «Capo coro», assente nella serie delle parti conservate a Mantova.

[38] Mantova, Archivio di Stato [d'ora innanzi I-MAa], Fondo Canneti, busta 5, C. Canneti, *Commemorazione del musicista Cav. Lucio Campiani tenuta al Teatro Scientifico di Mantova nel 26 dicembre 1915*, ms; il documento è edito in *Scritti in onore*, cit., pp. 195-204:199.

[39] Ivi, p. 196.

[40] I-MAs, L.C. 15, *Kyrie* a quattro voci, partitura autografa; ivi, L.C. 15bis, altra partitura (CI, nn. 84 e 84 bis); ivi, L.C. 20, *Gloria*. *Qui tollis* (CI, n. 96) e *Gloria* a tre voci; ivi, L.C. 21, *Gloria*. *Quoniam* (CI, n. 100); ivi, L.C. 16 (CI, n. 87); *Credo* a due voci, ivi, L.C. 23 (CI, n. 108).

[41] Ivi, L.C. 93, *Magnificat* a tre voci «per la Funzione di San Giovanni in Monte […] eseguito dalla società accademica in Bologna», 1846 (CI, n. 262).

postumo su Campiani dice che in quei mesi il maestro pesarese stesse anche seguendo l'ex-allievo nella composizione dell'opera *Cristoforo Colombo* di cui non resta traccia.[42] Il fatto che Lucio si stesse dedicando alla creazione del suo primo melodramma completo, potendo confidare sulla guida di Rossini, giustificherebbe appieno il prolungarsi del suo soggiorno a Bologna.

Il richiamo della città d'origine, ma forse anche il desiderio di impegnarsi più attivamente nella vita musicale, riportarono Campiani a Mantova, che non lasciò mai volentieri. In stretta contemporaneità con la 'trilogia popolare' (1851-1853) di Giuseppe Verdi,[43] egli si cimentò con la carriera di compositore, producendo in veloce sequenza (1848-1857) cinque opere: *Alberto di Saviola* (Mantova, Teatro Sociale, 1848), *Elvira di Valenza* (Mantova, Teatro Sociale, 1850), *Taldo* (Mantova, Teatro Sociale, 1852; poi Padova), *Bernabò Visconti* (Cremona e Milano, 1854), *Il Consiglio dei dieci* (Treviso e Trieste, 1857); a queste va aggiunto un *Don Lopez d'Almeira* (non completa).

L'eredità rossiniana lo accompagnò negli esordi. In occasione del debutto della sua prima opera, egli fu definito «allievo del più grande de' compositori viventi».[44] Nel 1851 il critico bolognese Francesco Maria Albini scrisse che Rossini stava revisionando *Taldo*, terza opera di Campiani, prossima al debutto (1852).[45] Cesare Trombini, nel commentare la rappresentazione della stessa *Taldo*, dalle pagine della «Gazzetta di Venezia» augurò al suo autore di potersi ergere «a lato del sommo istitutore, l'immortale Rossini, che per molti anni ne resse con affetto e con generosa cura la scientifica educazione».[46]

Dopo i buoni successi delle prime opere, *Il Consiglio dei dieci* (Treviso, 1857) ebbe esiti controversi anche a causa di inadeguate condizioni esecutive. Nonostante Campiani fosse entrato a far parte degli autori editi prima da Lucca e poi da Ricordi, abbandonò la composizione operistica, deluso dall'ambiente teatrale per il quale, si dice, provasse ormai un «incancellabile disgusto».[47] Non si può escludere che anche il clima di pesante repressione politica, incombente su Mantova in quegli anni, possa aver contribuito a questa sua drastica decisione: ormai maturo, le bizze del

---

[42] C. Canneti, *Commemorazione*, cit., p. 196.

[43] Com'è noto, con trilogia popolare si intende il gruppo delle tre opere di Verdi *Rigoletto* (1851), *Trovatore* (1853) e *Traviata* (1853).

[44] V. Bertazzoni, *Le opere di Campiani*, cit., p. 94.

[45] Ivi, pp. 96-97.

[46] L'articolo è menzionato in C. Canneti, *Commemorazione*, cit., p. 198.

[47] Ivi, p. 199.

teatro operistico potrebbero essergli apparse inconsistenti e frivole.

Preferì dedicarsi alla crescita musicale della città: fu organista in Cattedrale (1866-1914), maestro concertatore al teatro Sociale e organista in S. Leonardo per la famiglia Cavriani.[48] L'impegno didattico fu poi continuo: dopo aver collaborato come maestro di bel canto e canto corale con la scuola governata da Alessandro Antoldi (1815-1897), divenne titolare, a seguito di pubblico concorso, dell'insegnamento di canto nella nuova scuola municipale (1864), che per un periodo (1864-1869) ebbe sede nella Reale Accademia Virgiliana. Vi lavorerà sino al 1905, formandovi anche i propri successori, primo fra tutti Ottorino Vertova (1877-1960). L'insegnamento non gli impedì di perseverare nell'attività di organista e di compositore, seppur non di opera.[49]

Ben diversamente dal Liceo di Bologna, la scuola municipale di Mantova mirava non alla formazione dei nuovi astri del firmamento operistico, ma più modestamente alla formazione dei cantanti e all'«istradamento pratico all'orchestra»,[50] confermato dal permanere per lungo tempo della partizione, ai nostri occhi anacronistica, in sole tre classi, senza differenziazione interna fra strumenti. I talenti compositivi venivano curati individualmente e poi eventualmente indirizzati al Liceo musicale di Bologna. Tra gli altri, Campiani vi mandò il proprio figlio Antonio a studiare armonia (1885-1888) con Alessandro Busi e composizione con Luigi Mancinelli;[51] e quando ritenne di non aver più nulla da insegnare a Vertova mandò anche lui a Bologna, a studiare con Mancinelli.[52]

È probabile che in questi anni di fervida attività Lucio avesse mantenuto i contatti con Rossini ma, a parte le citate annotazioni sulle partiture, non vi sono lettere che lo attestino.

'APOTEOSI' DI ROSSINI A MANTOVA NEL GIORNO DEI FUNERALI

Quando, il 13 novembre 1868, Rossini morì, Lucio Campiani aveva

---

[48] I-MAa, Archivio Cavriani, II parte, busta Eredità Marchese Annibale, 1850-1899 ca., n. 1741; ivi, fascicolo Amministrazione in eredità fu Annibale Cavriani, 1881-1887; i documenti sono menzionati in L. Mari, *Lucio Campiani: integrazioni biografiche e nota bibliografica*, in *Lucio Campiani un musicista mantovano*, cit., pp. 175-186.

[49] Il catalogo delle opere di Lucio Campiani si compone di oltre 400 numeri: *Lucio Campiani (Mantova, 1822-1914). Inventario*, cit.

[50] G. Fermi, *La scuola musicale*, cit., p. 20.

[51] I-Bc, *Insegnanti e allievi del Liceo musicale*, on line.

[52] E. Dara, *Ottorino Vertova, un allievo di Lucio Campiani*, in *Scritti in onore di Lucio Campiani*, cit., pp. 159-166:160.

abbandonato la composizione operistica da poco più di un decennio e si era inserito nella vita musicale e civile della città. La musica fu la sua militanza e, attraverso la musica, egli espresse senza eccessi, ma con solidità anche il proprio impegno civile e patriottico. Nel 1865 compose e dedicò all'Accademia la cantata *Manto* «per contribuire all'erezione di un monumento a Dante, Virgilio e Sordello.[53] L'anno successivo compose l'inno per coro e orchestra *A Vittorio Emanuele* (1866) in occasione dell'entrata a Mantova del primo re d'Italia.[54] La breve visita reale divenne occasione per presentare l'immagine e le peculiarità della città anche attraverso la pubblicazione di una *La Guida di Mantova pel cittadino e pel forestiero*.[55] I festeggiamenti per il re non mancarono di mettere in evidenza, oltre all'esigenza di far risorgere la locale Accademia, le distanze fra ranghi sociali, separatamente riuniti per festeggiare in diversi teatri della città.[56]

Nel ventennio che precedette le morte di Rossini la sua immagine era andata mutando. Benché i giudizi dei padri del risorgimento non fossero su di lui unanimi, si pensi a Giuseppe Mazzini che lo considerava non sufficientemente 'impegnato',[57] egli era nei fatti divenuto il simbolo della 'vera' musica italiana. Il cigno di Pesaro, celebrato per aver saputo fondere l'eredità musicale italiana con le forme del classicismo internazionale, cominciò a essere venerato, ancora vivente, quale padre della nuova Italia.[58]

---

[53] L. Campiani, *Manto cantata divisa in tre parti per soprano, mezzo soprano, baritono e basso con coro, composta e dedicata all'Accademia Virgiliana di Mantova* (CI, n. 10); la cantata fu eseguita al Teatro Andreani il 12 ottobre 1865; la partitura e le parti sono conservate in I-MAav, Archivio musicale, filza n. 35.

[54] I-MAi, *A Vittorio Emanuele. Inno popolare per Canto ed Orchestra parole di Don* N[atale] *Ferroni musicato da Lucio Campiani. 7mbre 1866*, partitura e parti (CI, n. 14); su questo e altri inni patriottici di Campiani cfr. P. Besutti, *La musica a Mantova negli anni dell'unificazione*, cit., pp. 158-163.

[55] *La Guida di Mantova pel cittadino e pel forestiero*, Mantova, tipografi eredi Segna, 1866; la *Guida* fu promossa anche negli stessi giorni in cui si parlava della morte di Rossini (1868): «Gazzetta di Mantova», 20 novembre 1868, p. 4: «*La Guida di Mantova pel cittadino e pel forestiero*. Essa fu pubblicata l'anno 1866 quando Vittorio Emanuele II, primo Re d'Italia Unita, s'appressava ad entrare in Mantova con una Epigrafe che ne ricorda il faustissimo giorno. La Minuta e particolare descrizione de' luoghi è preceduta da un sunto storico che abbraccia le più remote tradizioni fino ai nostri giorni, con apposita pianta geografica. È un opuscoletto di 124 pagine legato in tela e trovasi vendibile al prezzo di italiane lire 2 presso questa tipografia degli *Eredi Segna*».

[56] P. Besutti, *La musica a Mantova negli anni dell'unificazione*, cit., pp. 152-155.

[57] G. Mazzini, *La filosofia della musica*, «L'Italiano. Foglio letterario», fasc. III, IV, V, juin – août, 1836.

[58] Sul processo di monumentalizzazione di Rossini, e di altri illustri italiani del tempo, cfr. P. Besutti, *'Un tempo lontano ha avuto un raggio di fortuna': luci e ombre sulle commemorazioni per Lucio Campiani*, in *Lucio Campiani un musicista mantovano*, cit., pp. 187-202, e A. Rostagno, *Rossini e la storia italiana dell'Ottocento*, in «Musica Docta», vol. monografico, *Rossini per la scuola*, in corso di stampa.

Com'è noto, il ministro Emilio Broglio, incurante dei successi di Donizetti, Bellini e Verdi, arrivò a ipotizzare la creazione di una Società rossiniana che, togliendo i finanziamenti ai Conservatori, considerati non produttivi, facesse risorgere l'opera italiana, isterilita dopo il ritiro di Rossini.[59]

Il progetto di Verdi di commemorare il primo anniversario della morte del maestro pesarese (1869) con la «messa per Rossini»,[60] benché fallito, aveva manifestato l'intento del maggiore operista vivente di ergere il maestro pesarese a emblema nazionale sovrastorico, così come diverrà poco più tardi Alessandro Manzoni (1873).[61] Tuttavia è da notare che, già prima dell'iniziativa di Verdi, il processo di monumentalizzazione di Rossini si era insinuato, dal basso, nella mentalità dei nuovi italiani. Così come Mantova si unirà al compianto per la morte di Verdi (27 gennaio 1901),[62] riandando ai giorni che precedettero e seguirono la morte di Rossini (13 novembre 1868) si scopre che in città venne dato notevole risalto alle notizie sull'aggravarsi del suo stato di salute e sulla sua fine.

Con qualche ritardo, dovuto anche a un'improvvisa precoce nevicata,[63] il 16 novembre (1868) il giornale locale riportò notizie sulla malattia del maestro:

ROSSINI. L'onorevole ministro dell'istruzione pubblica ha ricevuto dal cav. Nigra i seguenti dispacci telegrafici sulla malattia di Rossini.

Parigi, 11 [novembre] (ore 1 38 pom) – Notte agitatissima – Brividi violenti seguiti dalla comparsa d'una risipola alla gamba destra. Stato molto inquietante.

Parigi, 12 [novembre] (ore 2 18 pom) – La risipola si è estesa al rimanente del corpo. La debolezza dell'ammalato è estrema, e lo stato suo gravissimo.

Parigi, 12 [novembre] (ore 5 sera) – Torno dal far visita a Rossini; temo sia l'ultima.[64]

---

[59] A. Rostagno, *'Aida' e l'orchestra. Le prime esecuzioni, le partiture, le prassi esecutive*, «Studi verdiani», XVI, 2002, pp. 265-292:277.

[60] *Messa per Rossini. La storia, il testo, la musica*, a cura di M. Girardi e P. Petrobelli, Istituto di Studi verdiani - Ricordi, Parma-Milano, 1988 (Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani, 5).

[61] Manzoni fu onorato, tra l'altro, con l'imbalsamazione del corpo, a distanza di un anno dalla *Messa di Requiem* di Verdi (Milano, chiesa di San Marco, 22 maggio 1874) e, nel decennale della morte, dalla costruzione di una imponente tomba nel cimitero monumentale di Milano e da una statua in piazza San Fedele (1884). Verdi venerava Manzoni che incontrò nella casa milanese del poeta il 30 giugno 1868; D. Rosen, *La messa per Rossini e il Requiem per Manzoni*, in *Messa per Rossini*, cit., pp. 119-149.

[62] P. Besutti, *'Un tempo lontano ha avuto un raggio di fortuna'*, cit., nota 59 in cui vengono compendiate le fonti relative al compianto della città di Mantova per la morte di Verdi.

[63] Il 15 novembre la «Gazzetta di Mantova» non uscì forse per l'improvvisa precoce nevicata.

[64] «Gazzetta di Mantova», 16 novembre 1868, p. 3.

Il giorno dopo, riprendendo un testo edito da «Il pungolo»,[65] giornale della scapigliatura milanese della cerchia di Leone Fortis (1827-1896), venne dedicata alla morte di Rossini quasi un'intera pagina:

> Una dolorosa notizia ci giunge ieri sera da Parigi. Rossini non è più – la fecondissima ed inesauribile vena, che creò tanti capolavori dell'arte musicale si è esaurita per sempre. – L'autore del *Guglielmo Tell*, del *Mosè*, del *Barbiere di Siviglia* e della *Semiramide*, è morto l'altra sera [*recte* 13 novembre] dopo breve e penosa malattia – ed è morto lontano dall'Italia. Ci limitiamo per oggi a dare cenni biografici di questa grande illustrazione italiana, riserbandoci a domani il consacrare alla sua memoria un'apposita appendice [segue ampia nota biografica].
>
> (*Pungolo*). (*Continua*).[66]

Il giorno successivo due pagine furono occupate dalla continuazione dell'estesa biografia rossiniana sempre di provenienza milanese, e da notizie più brevi, riprese da vari giornali europei. Tra queste venne posta in risalto una nota dal Belgio, che riferiva con qualche compiacimento un episodio comprovante la laicità di Rossini.[67] Attingendo alla «Gazzetta d'Italia» venne anche riproposta una lettera con la quale il maestro, accompagnando la spedizione ad Alessandro Foresi di un proprio ritratto, comunicava dettagli sulla propria malattia, definita «annuale».[68] Venne riprodotta la lettera con la quale Verdi annunciava (17 novembre 1868) a Ricordi il desiderio di far comporre ai maggiori maestri italiani la citata messa per Rossini.[69] Venne infine resa nota la sottoscrizione, avviata a Milano sin dal 15 novembre da Lauro Rossi, Francesco Lamperti, Vincenzo Corbellini, Giuseppe Lamperti ed Emilio Praga, per un *Concerto funebre* in memoria: «Tutte le nazioni del mondo pensano oggi a questo lutto. L'Italia madre di quel genio deve essere la prima ad onorarlo in morte, come fu la prima ad acclamarlo vivente».[70] Sebbene l'Italia non avesse in realtà dispensato a Rossini solo gioie, la sua morte in terra francese susci-

---

[65] Firmato «Il pungolo» ovvero tratto da «Il Pungolo», giornale della scapigliatura milanese fondato da Leone Fortis (pseudonimo Doctor Veritas) attivo nel periodo 1859-1874. Sui periodici musicali di quegli anni cfr. almeno M. Conati, *Introducion to «Gazzetta musicale di Milano» (1866-1902)*, RIPM, 2008.

[66] «Gazzetta di Mantova», 18 novembre 1868, p. 3.

[67] Ivi, p. 4: peggiorando la malattia, Rossini avrebbe così detto a chi lo sollecitava ad avvicinarsi ai sacramenti: «Ma Rossini nell'abbocamento ch'ebbe col nunzio pontificio si è pronunciato energicamente per la rivendicazione della sua libertà di pensare».

[68] Ivi, 18 novembre 1868, p. 4: «Dal dono impara il donator qual sia […]».

[69] Ivi, 23 novembre 1868, pp. 2-3.

[70] Ivi, 18 novembre 1868, p. 4.

tò un moto di orgoglio nazionale, manifestato dalla richiesta della salma da parte del municipio di Pesaro, notizia puntualmente riportata anche a Mantova.[71]

Rimanendo in ambito locale, ma allargando di poco l'angolo prospettico temporale, spiccano alcuni dati di contesto degni di attenzione, così come si nota qualche assenza. Le notizie stesse su Rossini se da un lato furono lo specchio della dialettica politica di ambito milanese, da un altro lato furono incastonate a livello locale in dibattiti molto accesi, che mostravano una città alle prese con la costituzione, anche materiale, di una nuova identità pienamente italiana, protesa verso il progresso, ma orgogliosamente consapevole del proprio passato. Si ricordino almeno la dura condanna della tassa sui teatri, approvata da una legge del 1868 e meritevole di uno specifico futuro approfondimento,[72] le discussioni sulla nuova ferrovia simbolo del progresso,[73] la restituzione da parte del governo austriaco del «libro degli stemmi della nobiltà di Mantova», portato a Vienna per essere copiato e mai restituito, così come i famosi arazzi mantovani su cartoni di Raffaello dei quali si disperava la restituzione.[74] Venne anche ampiamente ricordata la scomparsa di Francesco Ambrosoli (1797-1868), classicista, docente e ministro, che aveva difeso la peculiarità degli studi italiani nei confronti delle riforme richieste dall'Europa prussiana; significativamente, l'inizio dell'ampio articolo cita i nomi dei personaggi recentemente scomparsi: «È questa una settimana lugubre; ogni giorno ne perviene una notizia mortuaria; ora è Rossini, ora Rothschild, ora Havin, ora Goltz; un nome meno conosciuto, ma a noi più caro, e nella sua sfera modesta forse più utile; è quello di Francesco Ambrosoli morto or ora a Milano».[75]

Brilla invece per assenza proprio l'opera di Rossini. Se la nota critica sulla rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* di Costantino Dall'Argine (Bologna, 11 novembre 1868)[76] era stata occasione per ribadire l'impietoso paragone con il capolavoro rossiniano, nei giorni che seguirono la

---

[71] Ivi, 19 novembre 1868, riferisce la notizia riportandola da «La Nazione».

[72] Ivi, 17 novembre 1868, pp. 1-3, il capo comico Giovan Battista Zoppetti in una *Appendice*, condanna la tassa sui teatri, approvata da una legge del luglio 1868.

[73] T. Geraci, *Ferrovia e musica nell'Ottocento italiano*, in *Scritti in onore di Lucio Campiani*, cit., pp. 119-142.

[74] «Gazzetta di Mantova», 24 novembre 1868, p. 1; gli arazzi (ora conservati nel Palazzo Ducale di Mantova) vengono così definiti: «che è quanto dire il migliore monumento d'arte che la città possedesse a testimoniare dalla sua grandezza, e che ora non ci vengono restituiti, e forse non lo saranno giammai, in causa di un intrigo che offese la suscettività dell'imperatore austriaco».

[75] Ivi, 20 novembre 1868, p. 1.

[76] Ivi, 14 novembre 1868, p. 3.

scomparsa di Rossini non fu possibile organizzare a Mantova la rappresentazione di una sua opera, né di un concerto dignitosamente dedicato alle sue musiche; del resto nemmeno a Milano si era potuto procedere in tal senso senza il sostegno di un'apposita sottoscrizione. Più modestamente, senza sconvolgere il cartellone teatrale, non operistico, a Mantova venne programmata il 21 novembre, giorno dei funerali di Rossini a Parigi, una serata in cui le musiche fra gli atti della commedia *Giulietta di Tolone*, rappresentata dalla compagnia di Giovan Battista Zoppetti, furono tutte rossiniane:

TEATRO SOCIALE
Sabato 21 novembre 1868 alle ore 7 ½
APOTEOSI
Di Giovacchino [sic] Rossini
Nel giorno dei solenni funerali
A Parigi

Il Capo-Comico Gio. Batt. Zoppetti interprete del sentimento di cui è mai sempre animata la *culta popolazione di questa gentile Città*, di concerto co' suoi Artisti e coi signori Professori componenti l'Orchestra di Mantova, ha disposto che venga reso *pubblico omaggio* all'*immortale Maestro*, del quale non *Italia* soltanto, ma il *Mondo* deplora oggi l'amarissima perdita, tenue e sincero riscontro agli onori solenni, che nel medesimo giorno la *Francia e le Rappresentanze del nostro Paese*, tributano al *Sommo Genio* di Giovacchino Rossini. – Si esporrà la Commedia in due atti:

GIULIETTA DI TOLONE

dopo la quale *deposta una Corona di lauro al Busto del Grande Maestro*, a cui faranno cerchio gli artisti, verrà *suonato a piena Orchestra* la SINFONIA DELLA SEMIRAMIDE, intramezzando gli atti unicamente la *Musica Rossiniana*.
Chiuderà la serata, la farsa *Martuccia e Frontino*.[77]

Pomposamente intitolata *Apoteosi* di Rossini, la serata ebbe almeno il merito di far ascoltare musiche rossiniane in teatro, sebbene non sfugga lo stridore fra una commemorazione e il mantenimento della farsa finale. Non è dato per ora sapere se Lucio Campiani abbia contribuito alla preparazione dell'orchestra ma, potendolo documentare, non stupirebbe di verificare il contrario. Egli rimase defilato, così come era suo costume. Nelle colonne di giornale di quei giorni di lutto il nome di Campiani,

[77] «Gazzetta di Mantova», 20 novembre 1868, p. 3.

allievo accertato di Rossini, non compare, né in forma di ricordo, né di testimonianza. Non è da escludere che anche in questo caso egli avesse scelto di lasciare alla musica l'ultima parola: la sua fantasia brillante per pianoforte sul *Guglielmo Tell*, pubblicata dopo qualche anno (1874),[78] potrebbe essere stata ispirata dal ricordo di Rossini dopo la sua scomparsa.

IL PREZIOSO AUTOGRAFO DI GIOACHINO ROSSINI

Dopo tanto impegno profuso per gli allievi e per la città, a cinquantasette anni «Campiani maestro Lucio» venne proposto (7 marzo 1880) ed eletto fra i soci effettivi residenti (11 aprile 1880) della Reale Accademia Virgiliana,[79] alla quale molto più tardi fece un dono (1900):

> Aprendo la seduta il Prefetto prof. [Gio. Battista] Intra rivolse, a nome dell'Accademia, un affettuoso saluto alla memoria dei Martiri di Belfiore.
>
> Indi presentò il prezioso autografo di Gioachino Rossini donato all'Accademia stessa dal socio M° Lucio Campiani.[80]

Le ragioni della donazione non furono esplicitate, ma è possibile che con essa Campiani avesse voluto lasciare un proprio memorabile segno all'Accademia per celebrare il volgere del secolo e forse per commemorare i cinquant'anni dalla fondazione della società segreta (2 novembre 1850), che si oppose al governo asburgico e fu repressa sino all'impiccagione (1852-55) nella valletta di Belfiore del gruppo di patrioti conosciuti come 'martiri di Belfiore'.[81]

---

[78] L. Campiani, *Fantasie brillanti sopra opere teatrali di celebri autori*, Milano, Gio. Canti, 1874 ca. (CI, n. 346).

[79] I-MAav, Archivio storico, busta 62, fascicolo 4, *Corrispondenza del Maestro Lucio Campiani*, carte non numerate; oltre a Campiani, nella stessa tornata elettorale vennero proposti (7 marzo 1880): il pittore mantovano Giuseppe Razzetti (1801-1888) già curatore di un disperso inventario dei dipinti dell'Accademia e creatore di una scuola gratuita di disegno nell'Accademia stessa; il pittore viadanese Giacomo Albè (1829-1893); il veronese Alessandro Sterza (1851-1912) docente di matematica all'istituto tecnico di Mantova; il maestro Vincenzo Venturelli. Il primo dei proponenti era il senatore conte Giovanni Arrivabene; le votazioni si conclusero l'11 aprile 1880; ringrazio Roberto Navarrini per aver facilitato la consultazione degli archivi accademici tuttora in fase di riordino.

[80] «Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», XXI, biennio 1901-1902 [1903], p. IX, seduta dell'8 dicembre 1900; il documento è citato in P. Besutti, *Rossini didatta*, cit.

[81] Sulla ipotetica composizione di una messa da requiem in memoria dei martiri di Belfiore da parte di Lucio Campiani cfr. L. Mari, *La musica di Lucio Campiani e il Risorgimento*, «Bollettino storico mantovano», nuova serie n. 2, 2003, pp. 333-345:334; ed Eadem, *Memorie musicali e cerimonie per i Martiri di Belfiore*, in *Don Enrico Tazzoli e il cattolicesimo sociale lombardo*, a cura di C. Cipolla, vol. I. Studi, Milano, FrancoAngeli 2012, pp. 527-538.

Nulla di quanto possa essere stato detto in quella seduta accademica per chiarire il contenuto e il contesto compositivo delle pagine rossiniane venne riportato. La laconica notizia dei verbali accademici fu ripresa con pari asciuttezza dal giornale locale,[82] e anche la breve nota apparsa a Milano, definendo i «Recitativi con accompagnamento di quartetto d'archi» di mano di Rossini una dedica «al Campiani suo scolaro»,[83] non fece che accrescere l'incertezza sulla natura di quelle pagine. Con quell'atto di donazione Campiani aveva di fatto separato le pagine rossiniane dal resto della partitura della propria *Giovanna d'Arco*, che conservò presso di sé.[84] La scissione fisica degli autografi rossiniani dal resto della composizione per la quale erano stati originariamente concepiti, ha creato sino a qualche anno fa equivoci sulla loro corretta identificazione.

La carpetta originale, che ancora contiene il bifolio rossiniano, pur esplicitando i nomi del donatore e di Rossini, quale autore, non reca in alcuna parte una titolazione che richiami il nesso con la cantata *Giovanna d'Arco* di Campiani. Le pagine rossiniane, recepite più come cimelio che come fonte musicale, non furono integrate nel fondo musicale dell'Accademia, più tardi catalogato (1923).[85] Fermo restando il valore simbolico dell'oggetto, ben presto si perse il senso del suo contenuto; si pensi che quando in Accademia venne commemorata la morte di Campiani (1915), l'autografo rossiniano venne erroneamente definito «una composizione di Rossini che questi aveva regalato all'allievo prediletto».[86]

Nel secondo dopoguerra, un microfilm di non buona qualità della fonte mantovana fu inviato, privo di note sulla provenienza, alla Fondazione Rossini, che sin dal 1954 aveva intrapreso la ricognizione e pubblicazione degli autografi rossiniani. Dati i chiari riferimenti del testo a Giovanna d'Arco, i curatori pubblicarono i due recitativi in appendice all'edizione moderna (1965) della cantata *Giovanna d'Arco* di Rossini per soprano e pianoforte (1832).[87] In assenza di altre indicazioni, venne

---

[82] «Gazzetta di Mantova», 8-9 dicembre 1900, p. 1.

[83] «Il Trovatore», n. 49, 8 dicembre 1900; citato in V. Bertazzoni, *Le opere di Campiani*, cit., p. 94.

[84] Ora in I-MAi, Camp. ms A2.3. (CI, n. 9).

[85] G.G. Bernardi, *La musica nella Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, Mantova, Mondovi, 1923.

[86] Id., *Campiani (maestro Lucio) socio effettivo residente dall'11 aprile 1880 - † 4 novembre 1914*, in *Soci defunti nell'anno 1914*, «Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», n.s., VII, parte II anno MCMXIV, 1915, pp. XXIII-XXV: XXIV.

[87] G. Rossini, *Giovanna d'Arco cantata a voce sola e altre musiche religiose*, prefazione di Alfredo Bonaccorsi, revisione di Piero Giorgi, Pesaro, Fondazione Rossini 1965 (Quaderni Rossiniani, a cura della Fondazione Rossini, XI), p. VI: «A questa Cantata col pianoforte abbiamo aggiunto

congetturato sulla base di una lettera rossiniana (1852)[88] che i recitativi fossero da collegare a una ipotetica successiva versione della cantata stessa, rimaneggiata per la scena parigina. Dunque, una trascrizione moderna della fonte mantovana era disponibile sin dal 1965, ma erroneamente contestualizzata.

Negli anni Novanta del Novecento, il Conservatorio di Mantova, intitolato a Lucio Campiani, ha promosso una ricerca sistematica su di lui, nel corso della quale è stata censita la partitura della sua *Giovanna d'Arco*, che recava le seguenti postille: [89]

> Cantata Giovanna d'Arco per coro, Terzetto ed Aria finale con Orchestra del M° Lucio Campiani
>
> N.B. I Recitativi a quartetto furono composti dal M° Gioachino Rossini ed ora conservati nell'Accademia Virgiliana di Mantova. Composta ed eseguita nell'ultimo Anno di Conservatorio Bologna Luglio 1845 […].

L'annotazione ha finalmente consentito di comprendere il contesto compositivo dei recitativi rossiniani, che sono stati quindi ripubblicati (1994),[90] anche se non subito assimilati dalla ricerca musicologica.[91]

Le peripezie della fonte e il suo mutare di senso ben esemplificano gli effetti del gusto, quasi feticistico, per oggetti riconducibili ai padri fondatori della patria.[92] Tale fenomeno in molti casi ha portato alla formazione delle serie 'autografi' in fase di riordino degli archivi, con la conseguente decontestualizzazione dei documenti. Questa stessa tendenza ha ispirato anche la formazione di ampie collezioni private di autografi musi-

---

dei recitativi con gli archi, in cui si profilano altri personaggi della stessa Cantata, il che attesta che Rossini ha rimaneggiato il suo lavoro: la prima versione completa, datata da Parigi, è del 1832, la seconda, ancora da Parigi, del 1852. Della seconda abbiamo solamente i recitativi che pubblichiamo, ciò che manca non sappiamo dove sia o se è andato perduto (lo stesso microfilm da cui sono tolte queste pagine non fa vedere il luogo di provenienza)»; la notizia è ripresa in P. Gossett, *Catalogo delle opere*, in L. Rognoni, *Gioacchino Rossini. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 437-503:463: «Nota: Rossini revisionò una parte di questa cantata molto più tardi (1852?) strumentando i recitativi con archi; un microfilm dell'originale esiste a Pesaro, alla Fondazione Rossini, senza indicazione alcuna del luogo dove si trovi l'originale; i recitativi con accompagnamento d'archi sono pubblicati anche sui Quaderni Rossiniani XI, pp. 30-42».

[88] Lettera ripotata anche in Rognoni, *Gioacchino Rossini*, cit., pp. 306-307.

[89] *Lucio Campiani (Mantova 1822-1914). Inventario*, cit., p. 9 (CI n. 9).

[90] M. Bolzani, *Un intervento di Rossini*, cit., pp. 56-71.

[91] In *'Rossini rivoltato'. Incipitario testuale della musica vocale di Gioachino Rossini*, a cura di A. Iesuè, Roma, Ibimus 1997, p. 439: i recitativi, scritti per la *Giovanna d'Arco* di Campiani, figurano ancora come «variante» della cantata omonima di Rossini.

[92] Su questo tema cfr. P. Besutti, *'Un tempo lontano ha avuto un raggio di fortuna'*, cit., e A. Rostagno, *Rossini e la storia italiana dell'Ottocento*, cit.

cali. In qualche caso, come quello appena narrato, questa stessa tendenza ha portato al dono estravagante, per esempio in occasione di nozze, di un singolo autografo a privati, determinando l'irrimediabile cancellazione delle tracce sulla provenienza del documento, se non il suo inabissamento.

Benché le pagine autografe rossiniane dall'anno 1900 non si siano mosse dall'Accademia Virgiliana, con la donazione da parte di Campiani esse iniziarono una sorta di immobile viaggio nella storia, che da intervento didattico le ha tramutate in oggetto di culto, del quale non era così indispensabile comprendere il reale significato.

Ormai molto anziano, interrogato sul panorama operistico e sul suo eventuale rapporto con Rossini, Campiani avrebbe risposto:

> [nel marzo 1913] gli chiesi se avesse conosciuto Rossini. – Se l'ho conosciuto! Mi rispose – Io, vede, ho studiato a Bologna in tempi veramente assai poco felici per quel Liceo, ma avevo la fortuna di ricevere qualche lezione da Rossini, il quale, bontà sua, mi voleva un po' di bene – Ma Dio, ma Dio, continuava il maestro fissandomi in viso, che uomo che genio era quello! Quando gli portavo i miei scarabocchi non avevo il coraggio di guardarlo, tremavo tremavo ed egli mi faceva animo. Oh Rossini, Rossini!».[93]

Campiani aveva attraversato tutto il secondo Ottocento e il primo Novecento, aveva visto mutare le inclinazioni del pubblico, aveva visto tramontare la 'sfortunata' generazione degli allievi di Rossini, si era inserito in sistemi educativi che stentavano a rinnovarsi e aveva, nel contempo, assistito alla sacralizzazione del maestro pesarese di cui aveva una conoscenza rispettosissima, oltre che personale e diretta.

Forse egli non pensava che in quelle poche pagine donate quale segno di deferenza all'Accademia potessero stratificarsi tanti livelli di lettura ma, di fatto, con quell'atto archivisticamente poco ortodosso egli ha consegnato alla storia un messaggio, che è tempo di decoficare a fondo, anche nelle sue peculiarità musicali.[94] La cantata di Campiani e Rossini merita di essere conosciuta non in quanto composizione di un musicista non compiutamente valorizzato, ma come documento di apprendistato di un giovane che aspirò a diventare operista in un tempo in cui il successo rossiniano, intramontabile, andava cristallizzandosi rendendo di fatto impossibile una propria discendenza diretta.

Nel donare un documento 'didattico' Campiani, forse inconsapevol-

---

[93] Bernardi, *Campiani (maestro Lucio)*, cit., p. XXV.

[94] Cfr. nota 31.

mente, aveva innalzato il modesto atto dell'educazione ad altissimo gesto di utilità sociale. Alla sua scomparsa egli fu celebrato, non come Rossini o Verdi, ma come un maestro che aveva generosamente e severamente retto decenni di musica a Mantova. L'intitolazione a lui della scuola comunale di musica, ora conservatorio statale, appare come il giusto epilogo.[95]

[95] Sulla memoria di Campiani nell'anno successivo alla sua morte cfr. P. Besutti, *'Un tempo lontano ha avuto un raggio di fortuna'*, cit.

LICIA MARI

ROSSINI NELLA FORMAZIONE MUSICALE DI LUCIO CAMPIANI: ULTERIORI INDAGINI

Lucio Campiani (1822-1914) è stato il musicista più rappresentativo di Mantova nel secolo XIX, come compositore di melodrammi, musica profana, da chiesa e strumentale, insegnante, esperto chiamato in commissioni per concorsi a organista o per restauro e collaudo di organi in città e provincia. La sua formazione musicale non solo ha goduto della cura del padre Michele (oboista e compositore) ma anche del periodo di studio a Bologna, nel momento in cui era presente Gioachino Rossini. È necessario quindi tracciare un breve quadro di contesto, esaminando i rapporti di Rossini con l'Accademia Filarmonica di Bologna e Liceo Musicale, e quelli di Campiani come studente nella città emiliana.[1]

Rossini viene ammesso in Accademia come cantante nel 1806; studia al Liceo tra il 1805 e il 1809 nelle classi di violoncello, pianoforte e contrappunto. Maestro onorario in Accademia nel 1826, diviene, con la sua residenza a Bologna tra il 1838 e il 1848, socio *Numerario* e, nel 1852, viene eletto presidente. Nel 1839 è nominato maestro consulente onorario del Liceo Musicale (che era stato inaugurato nel 1804), assumendone di fatto il ruolo di direttore.[2]

Campiani, grazie al padre oboista Michele,[3] che ha conosciuto personalmente Rossini (passato da Mantova nel 1836),[4] studia al Liceo tra il 1840 e il 1845, allievo di Contrappunto (Composizione) di Antonio Fabbri, che risulta in quel periodo un supplente incaricato.[5]

---

[1] Per quanto riguarda Lucio Campiani qui si ricordano almeno *Studi in onore di Lucio Campiani (1822-1914)*, a cura del Conservatorio Statale di Musica di Mantova 'Lucio Campiani', Mantova, 1998, *Lucio Campiani. Inventario delle musiche*, a cura di M. Sala, L. Mari e A. Geraci, Mantova, Conservatorio di Musica 1998; *Lucio Campiani. Un musicista mantovano nella cultura italiana dell'Ottocento*, a cura di L. Mari, Lucca, LIM, 2020.

[2] http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/index.asp e M. Girardi, *L'Accademia Filarmonica. Il controllo pubblico e privato della vita musicale bolognese fino alla prima metà dell'Ottocento*, in *Orchestre in Emilia Romagna nell'Ottocento e Novecento*, a cura di M. Conati e M. Pavarani, Parma, Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna-STEP 1982, pp. 361-370:364 e 367-368.

[3] Per un profilo del padre di Lucio, si rimanda a L. Mari, *'Michaeli Campiano Orpheo alteri'. Note su una lunga e intensa vita*, in *Lucio Campiani*, cit., pp. 169-174.

[4] M. Bolzani, *Un intervento nella Cantata 'Giovanna D'Arco' di Lucio Campiani (1845)*, in *Scritti in onore di Lucio Campiani*, cit., pp. 51-71.

[5] Tale ruolo è assunto da Fabbri tra il 1839 e il 1857, quando gli viene assegnato

A Bologna si conservano alcuni lavori di Campiani come studente – eseguiti nei saggi scolastici – ed è interessante leggere il commento contenuto nella scheda compilata dal bibliotecario Gaetano Gaspari[6] per il Graduale V*eni electa mea* (Tenore, coro 3 voci (Tenore I, Tenore II, Basso) e orchestra, composto nel 1842 per la festa di S. Cecilia): «Benché senza partitura vuolsi conservare questo pezzo perché il Campiani è stato tra gli scolari del Liceo uno dei più distinti del tempo recente per musicale talento».[7] Questo commento concorda con il riconoscimento di merito ricevuto da Campiani nel 1842.[8]

Inoltre, i suoi lavori da allievo sono stati ritenuti utili per gli studenti di molti anni successivi: infatti, come si legge nelle note di un Concerto per flauto, oboe, clarinetto e orchestra del 1842 di cui si conservano solo le parti,[9] nel 1871 Raffaele Parma (oboista bolognese e insegnante al Liceo dal 1855 al 1883)[10] ne redige la partitura. Sempre nello stesso anno, viene realizzata la partitura anche in un altro concerto per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e orchestra scritto nel 1844, «per eseguirlo per la seconda volta dopo 27 anni nei prossimi concerti dei saggi scolastici degli alunni».[11]

Il 1845, ultimo anno di studio di Campiani, fa registrare buoni riconoscimenti al musicista, come testimonia la stampa dell'epoca. Un breve annuncio datato Bologna, 7 maggio fornisce una prima notizia:

> Il celebre pianista *Honnoré* darà un Concerto Vocale e Strumentale nella sala del ridotto del teatro Comunitativo nel giorno di domenica 11 corr. maggio ad un'ora pomeridiana. Vi prenderanno parte i signori *Campiani, Morari, Sarti e Zamboni*.[12]

---

l'insegnamento di Armonia teorica pratica e Giuseppe Busi assume quello di Composizione (http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/index.asp).

[6] Gaetano Gaspari (Bologna, 1807-1881), musicista e studioso, Accademico dal 1828, maestro di cappella in S. Petronio negli anni 1857-1880 (http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/index.asp; http://www.accademiafilarmonica.it/index.php?page=ricerca-albo-accademici e O. Gambassi, *La Cappella Musicale di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al* 1920, Firenze, Olschki 1987, pp. 41 e 328).

[7] Si conservano infatti solo le 46 parti, che testimoniano l'utilizzo di un'orchestra grande con quattro coppie di corni, 2 parti di tromba e quattro di trombone (*Lucio Campiani. Inventario delle musiche*, cit., scheda n. 300, p. 181). Si può notare che anche nel *Veni electa mea* del 1843 (ivi, scheda n. 299, pp. 180-181) la presenza degli ottoni è corposa, segno di un'impostazione di studio e delle possibilità di esecuzione offerte dall'Istituto Musicale.

[8] *Cenni istorici sul Liceo Musicale di Bologna dalla sua origine sino all'anno 1842*, Bologna, Tipografia Governativa-alla Volpe 1844, p. 24.

[9] *Lucio Campiani. Inventario delle musiche*, cit., scheda n. 317, pp. 191-192.

[10] I dati sono rintracciabili in http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/index.asp.

[11] *Lucio Campiani. Inventario delle musiche*, cit., scheda n. 316, p. 191.

[12] «Teatri, Arti e Letteratura», XXIII, 1845-1846, tomo 43, n. 1109, Bologna, 1845, p. 90.

Sicuramente l'apprezzamento più significativo è quello registrato in occasione dell'esecuzione della Cantata *Giovanna d'Arco*, che presenta, come analizzato da Marco Bolzani,[13] un intervento significativo di Rossini consistente in due fogli di partitura. Il 10 giugno 1845, in occasione della premiazione di fine anno degli allievi meritevoli del Liceo con un concerto di vari brani, viene eseguita, per la prima volta, la suddetta cantata così commentata sulla stampa:

> Si eseguiva poscia la cantata Giovanna d'Arco del Gualtieri con note di Lucio Campiani divenuto di allievo maestro. Molto esperto nelle arti armoniche, molto valente nelle teoriche si è mostrato con questo lavoro il giovane egregio compositore, che bene promette di sé: ed è stato anche felice nel vedere il suo lavoro bene eseguito dalla non mai abbastanza lodata orchestra [degli allievi, ndr], da cori inappuntabili (tutti di alunni de' due sessi) e delle prime parti del canto.[14]

Dunque si può dire che da un lato Campiani è stimato a Bologna e dall'altro Rossini, negli anni di residenza in città, è la figura di maggiore spicco, autorevolezza e potere, sia come insegnante che come promotore della musica eseguita in pubblico.

Per avere un quadro di riferimento più completo è opportuno ricordare le vicende organizzative delle due istituzioni musicali prese in esame: nel 1843 vengono approvati i nuovi *Statuti e Regolamenti dell'Accademia Filarmonica di Bologna*, nel cui capitolo IX si specificano le relazioni con il Liceo Musicale: si rimanda al *Regolamento Normale Albani* del 1829 (così chiamato per il supporto che aveva dato il cardinale nella redazione), secondo il quale l'amministrazione della scuola è affidata alla Municipalità, mentre

> per la nomina di nuovi insegnanti, per la sorveglianza "sull'attitudine ed abilità degli scolari […], nella ricorrenza degli esami che precedono annualmente la distribuzione de' premi" veniva costituito un apposito Consiglio d'Arte, composto di otto membri, quattro scelti fra i Maestri del Liceo e gli altri quattro fra gli Accademici Filarmonici. […] ne era Presidente nato il Principe dell'Accademia con diritto di doppio voto.[15]

---

[13] M. Bolzani, *Un intervento nella Cantata 'Giovanna D'Arco'*, cit.

[14] «Teatri, Arti e Letteratura», XXIII, cit., n. 1119, pp. 170-171.

[15] C. Sartori, *Il Regio Conservatorio di Musica "G. B. Martini" di Bologna*, Firenze, Le Monnier 1942, p. 59.

Con il *Regolamento Albani* l'Accademia Filarmonica, tramite il diritto di dare consigli per migliorare o correggere l'istruzione musicale del Liceo, dei quali l'Istituto deve tenere la massima conservazione, rende il suo potere molto forte.[16]

Appare quindi evidente che i rapporti tra professori del Liceo e Filarmonici – cioè tra Comunità cittadina e Accademia – non sono privi di difficoltà, ma è proprio la creazione del *Consulente onorario* – con le maggiori responsabilità per la conduzione didattica del Liceo – che toglie potere al Consiglio d'Arte della Filarmonica. Affidare l'incarico a Rossini, poi, significa dare al Liceo l'effettiva possibilità di indire concorsi e di scegliere i nuovi insegnanti.[17]

Al suo arrivo il maestro pesarese deve risolvere il problema della cattedra di Contrappunto e prova, senza successo, con Mercadante, Pacini e Donizetti. Durante le trattative l'insegnamento è affidato ad Antonio Fabbri (Bologna, 1804-1889) che, però, dato il fallimento dei contatti, lo mantiene come supplente per diversi anni (come riferito sopra), «sotto la sorveglianza diretta del Rossini».[18]

Nei primi anni di responsabilità del Liceo, Rossini è molto attivo, e

> vediamo come di tutto si occupi: della nomina dei nuovi maestri, della direzione dei saggi pubblici e privati degli allievi, dell'andamento della scuola nei minimi particolari; ordina acquisti di musica per l'Archivio, fa fabbricare a Parigi strumenti per le scuole (una viola, un pianoforte, due corni), si vale di tutti i suoi amici in Italia e all'estero a favore dell'Istituto. Gli effetti di questa intelligente e assidua attività furono immediati: dal 1839 al 1842 s'iscrissero al Liceo 106 nuovi alunni, il 40% dei quali furono lodati e premiati.[19]

Questa la buona e vivace situazione del Liceo negli anni di studio di Campani, ma dato il brano che verrà di seguito esaminato, si deve considerare anche l'Accademia, e in particolare l'annuale funzione dedicata al patrono Sant'Antonio da Padova, dal 1675 stabilmente celebrata nella chiesa di San Giovanni in Monte, alla presenza della autorità civili e religiose, illustri invitati e talvolta celebri virtuosi. Le solenni celebrazioni prevedono un vespro, e il giorno dopo una messa (in seguito anche riti di suffragio per gli Accademici defunti). I brani vengono commissionati agli

---

[16] *Ibid* e anche M. Girardi, *op. cit.*, p. 367.

[17] C. Sartori, *op. cit.*, p. 69.

[18] Ivi, pp. 72-74.

[19] Ivi, p. 74.

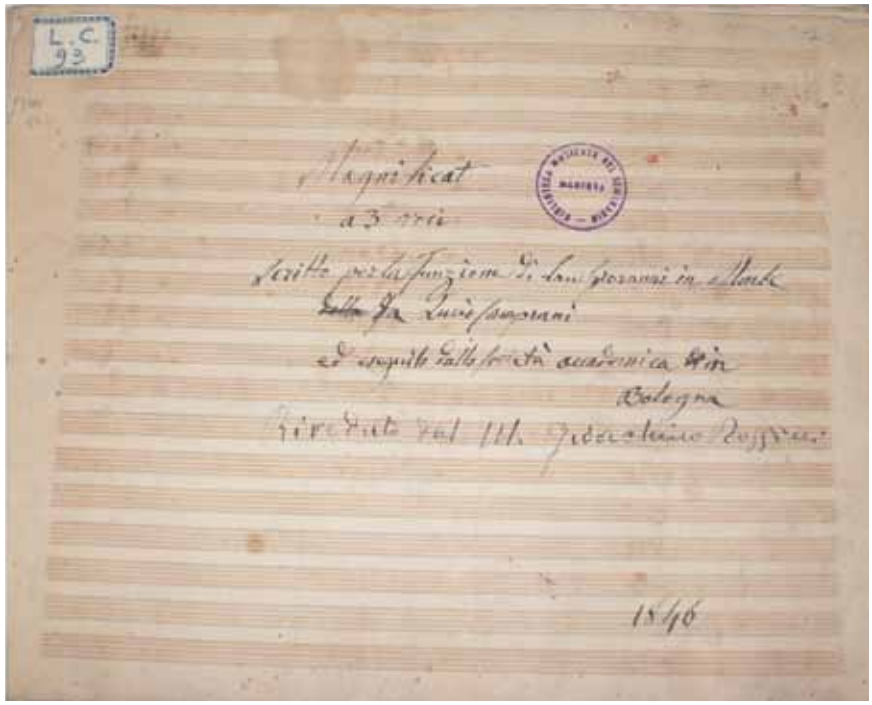


Fig. 1 - Lucio Campiani, *Magnificat* (1846), frontespizio

Accademici, anche insegnanti del Liceo.[20] Celebre è la testimonianza di Charles Burney nel suo viaggio in Italia, a Bologna dal 21 al 30 agosto 1770, il quale descrive con diversi particolari il suo interesse per quanto udito e ad esempio, di aver avuto un grande godimento all'ascolto del *Dixit* nel vespro, come raramente gli era accaduto[21].

Il brano di Campiani che viene ora preso in considerazione, dunque, ha due motivi di interesse che si ricavano dal frontespizio (fig. 1):

- è stato scritto per la funzione di s. Giovanni in Monte ed eseguito dalla Società Filarmonica;
- è stato rivisto da Rossini.

Diverse informazioni si possono trarre dell'esame della 'locandina'

[20] O. Gambassi, *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, Statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki 1992, pp. 271-272.

[21] Ivi, p. 280

ELENCO

SANT' ANTONIO DI PADOVA

STEFANO ANTONIO SARTI

Fig. 2 - Festa per S. Antonio da Padova 1846, *Elenco dei maestri compositori*

stampata per la festa in onore di Sant'Antonio del 1846[22] (fig. 2), con l'elenco dei compositori e dei brani scritti per il vespro di lunedì 30 novembre (ore 15) e per la messa di martedì I dicembre (ore 9.30).

Prima di tutto il presidente dell'Accademia Filarmonica è Stefano Antono Sarti,[23] a cui sono affidati il *Domine ad adiuvandum me*, che apre

[22] I-Baf, Carteggi e documenti 1846. La pubblicazione dell'immagine è autorizzata dall'Accademia Filarmonica di Bologna.

[23] Stefano Antonio Sarti (Budrio 1784-Bologna 1855) studia contrappunto con Padre Mattei; al Liceo insegna pianoforte dal 1820 e dal 1846 Armonia teorica pratica; dal 1839 si occupa anche di archivio e biblioteca (http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/index.asp). Accademico dal 1817, nel 1830 diventa maestro Compositore numerario (http://www.accademiafilarmonica.it/

il vespro, e il *Gloria* della messa. Tra gli altri maestri si possono notare, oltre ad Antonio Fabbri e Gaetano Gaspari, citati più sopra, alcuni altri musicisti dell'Accademia. Giuseppe Busi (Bologna 1808-1871), organista e docente stimato, Accademico dal 1832, professore di Contrappunto (Composizione) dal 1857 alla morte,[24] lascia un segno interessante dal punto di vista didattico, in quanto mette in partitura diverse composizioni di contrappuntisti bolognesi vissuti dal sec. XVI in poi (come ad esempio Ercole Porta, Camillo Cortellini, Giacomo Antonio Perti, Francesco Passarini).[25] Il bolognese Francesco Massarenti, studente al Liceo di pianoforte e contrappunto negli anni 1819-1820, diventa Accademico nel 1834;[26] Giuseppe Manetti (Bologna 1802-1858), allievo al Liceo di violino e viola negli anni 1817-1821, poi insegnante dei medesimi strumenti dal 1839 alla morte, diventa Accademico nel 1837;[27] è violinista della Cappella di S. Petronio dal 1837.[28] Il bolognese Filippo Vanduzzi (1803-1879) risulta Accademico dal 1830[29] e gode al suo tempo di buona fama come maestro privato e compositore di musica sacra.[30] Di Enrico Corticelli al momento si è solo rintracciato che diventa Accademico proprio nel 1846:[31] il suo inserimento potrebbe quindi siglare il riconoscimento ottenuto.

Oltre a Campiani, risulta Accademico onorario[32] Francesco Bianchi, nato a Palidano (Mn) nel 1805,[33] ma abitante a Mantova dal 1807,

---

index.php?page=ricerca-albo-accademici); è organista in S. Petronio dal 1842 al 1854 (O. Gambassi, *La Cappella Musicale di S. Petronio*, cit., p. 334) .

[24] http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/index.asp e http://www.accademiafilarmonica.it/index.php?page=ricerca-albo-accademici.

[25] L. Mari, *Francesco Passarini maestro di cappella in San Giovanni in Persiceto*, in *Barocco Padano e musici francescani II. L'apporto dei maestri conventuali*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova 2016), a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Padova, Centro Studi Antoniani 2018, pp. 385-409:397.

[26] http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/index.asp e http://www.accademiafilarmonica.it/index.php?page=ricerca-albo-accademici.

[27] *Ibid*.

[28] O. Gambassi, *La Cappella musicale di S. Petronio*¸ cit., p. 330. Di Manetti sono conservate presso la Biblioteca della Musica di Bologna sei Sinfonie e alcune altre composizioni per orchestra (http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/libri.asp?ms=%27E%27&ms=%27M%27&ID=2828).

[29] http://www.accademiafilarmonica.it/index.php?page=ricerca-albo-accademici.

[30] G. Masutto, *I maestri di musica italiani del secolo XIX*, terza edizione corretta ed aumentata, Venezia, Stab. Tip. Giovanni Cecchini 1884, p. 191.

[31] http://www.accademiafilarmonica.it/index.php?page=ricerca-albo-accademici.

[32] Secondo il Regolamento del 1843, la classe degli *onorari* è formata «da dilettanti di musica, residenti in Bologna, o da maestri professionisti ma dimoranti all'estero» (O. Gambassi, *L'Accademia Filarmonica di Bologna*, cit., p. 122).

[33] I-MAad, Parrocchia di Palidano, Registro battesimi 1793-1840, p. 91, n. 1: 2 gennaio 1805.

impiegato sia nella banda comunale che nel Teatro Sociale cittadino:[34] a lui viene affidato il *Beatus vir*.

Dalla «Nota delle spese occorse per la Festa di S. Antonio di Padova protettore dell'Accademia Filarmonica»[35] si ricava che le spese logistiche sono decisamente maggiori di quelle per gli esecutori, per quanto giovani possano essere: infatti per vespro e messa quattordici coristi vengono pagati scudi 4.20, mentre l'apparatore riceve quasi il triplo, cioè scudi 12; al «Machinista per porre in opera la cantoria» vengono dati scudi 6.80 e al portatore degli strumenti scudi 1.80; il trasporto dell'organo costa scudi 2.50, ma la «Cereria Pelegretti» viene pagata scudi 13 e le spese generali per la chiesa ammontano a scudi 10.25.

Il *Magnificat* di Campiani,[36] che chiude il vespro solenne, presenta un'orchestrazione simile a quella degli altri brani composti dal musicista come studente: corposa negli ottoni, prevede 4 parti di corno, 2 di tromba, 3 di trombone e oficleide.

Un importante punto di riferimento per il giovane Lucio deve essere stato lo *Stabat Mater* di Rossini, già eseguito a Bologna nel 1842[37] e risentito il 28 febbraio 1845 presso la casa della Principessa Malvezzi vedova Hercolani, alla presenza del cardinale Legato e dell'autore seduto al pianoforte: è proposta infatti una versione ridotta, con pianoforte, 2 violini, 2 viole, violoncello e contrabbasso. Risulta interessante, in quanto vede la partecipazione, insieme a professionisti, di dilettanti e di «alcune Alunne del Liceo Comunitativo»,[38] particolare che fa intendere come Rossini voglia coinvolgere la scuola in esperienze significative. La stampa dà notevole risalto all'evento, esaltando la musica e il m° Rossini, che viene descritto come un «vanto» per Bologna, avendo scelto la città come «patria di adozione».[39]

Nella versione orchestrale, anche lo *Stabat* di Rossini presenta 9 parti di ottoni e, in una visione generale, il linguaggio musicale è quello proprio del XIX secolo in Italia, «reso più severo da una generale sostenutezza di scrittura e dall'impiego del contrappunto nei luoghi ad esso

---

[34] L. Mari, *Società Filarmonica e Scuole di Musica a Mantova tra il 1809 e il 1870*, in «Quaderni dell'Accademia Filarmonica di Trento», n. 8, Trento, 2008, pp. 171-211:183.

[35] I-Baf, Carteggi e documenti 1846.

[36] *Lucio Campiani. Inventario delle musiche,* cit., scheda n. 262, p. 162. Il *Magnificat* è conservato presso I-MAs, segnatura L.C. 93, partitura ms di 36 cc., 22×29 cm.: vl I, vl II, vla, fl, ott, ob, cl I e II, cor Fa I e II, cor Sib I e II, tr, fg I e II, trb I-III, of, timp, voci (T I e II, B), vlc, cb (+ org per il versetto *Gloria Patri*).

[37] G. Carli Ballola, *Rossini. L'uomo, la musica*, Milano, Bompiani 2009, p. 80.

[38] «Teatri, Arti e Letteratura», XXIII, cit., n. 1100, pp. 7-8.

[39] *Ibid*.

deputati dalla tradizione».[40] Seguendo tale tradizione, il testo viene suddiviso in sezioni, «contrastanti per struttura e temperie espressiva».[41] Questo modello è ritracciabile anche in Campiani: il *Magnificat* in Fa, per Tenore, Basso, coro a 3 voci (Tenore I, Tenore II, Basso) e orchestra, presenta quattro sezioni di differente carattere:

1. Andante sostenuto, C: *Magnificat anima mea Dominum* (vv. 1-3);[42]
2. Allegro moderato, C: *Quia fecit mihi magna* (vv. 4-7);[43]
3. Larghetto moderato, 6/8: *Deposuit potentes* (vv. 8-11);[44]
4. Sostenuto, C: *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (coro e organo); *Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum*. *Amen* (voci e orchestra; mutilo nel finale: dopo la cadenza del coro nella tonalità di base di Fa, gli strumenti proseguono per alcune battute insistendo sulla stessa armonia con ritmo puntato e accordi ribattuti, ma senza la doppia stanghetta di chiusura).

Già nelle prime pagine troviamo indicazioni degne di nota: all'inizio leggiamo 'Andante sostenuto' con un inizio 'sottovoce' di fagotti e tromboni che propongono un disegno discendente di semiminime, che ricorda tratti simili nello *Stabat* di Rossini. Al pianissimo segue un *forte* breve di tutti gli strumenti creando subito un contrasto drammatico che si acuisce nelle battute successive che presentano, dopo un legato sommesso e malinconico delle voci che enunciano il primo versetto, un *forte con ferocia* orchestrale e vocale, costruito su ritmi puntati e rapidi movimenti ascendenti e discendenti dei violini. Sembra quasi che la gioia del *Magnificat* sia già intrisa anche del dolore che arriverà nella vita di Maria, e il suo 'exultavit' abbia in sé l'intensità di presagi futuri.

Il gioco dei chiaroscuri e delle contrapposizioni pervade tutto il cantico, nelle due forme più nette, scelte in relazione al testo: il ritmo puntato e le frasi legate e morbide. Non mancano i momenti di contrappunto (naturalmente nel *sicut erat* del *Gloria* finale), lineare e con chiara matrice armonica: non poteva essere diversamente, secondo le indicazioni di stile

---

[40] G. Carli Ballola, *op. cit.*, p. 80.

[41] *Ibid*.

[42] *Magnificat anima mea Dominum,/et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo/quia respexit humilitatem ancillae suae,/ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes*.

[43] *Quia fecit mihi magna, qui potens est:et Sanctum nomen eius/et misericordia eius a progenie in progenies /timentibus eum. / Fecit potentiam in brachio suo, /dispersit superbos mente cordis sui*.

[44] *Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles;/esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes. / Suscepit Israel, puerum suum, recordatus misericordiae suae,/sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula*.

del tempo, proprie anche nel Rossini dello *Stabat*, la cui «scrittura polifonica […] scivola strutturalmente e per gradi nella verticalità».[45] Damien Colas ha notato che in Rossini le linee melodiche possono avere graduali metamorfosi con varianti più o meno articolate, oppure presentare i cosiddetti «passi caratteristici» che richiedono agilità al cantante.[46] Ha sottolineato inoltre il senso estetico, di puro godimento della bellezza musicale, nelle scelte virtuosistiche e di vivacità ritmica:

> Vocal virtuosity and the exaltation of rhythm, both dear to Rossini, are means of expression capable of inducing the listener (and the performer) an aesthetic pleasure such as to need no justification.[47]

È chiaro, come più sopra ricordato, che l'ambito della chiesa richiede una maggiore misura e compostezza, ma un certo gusto rimane e, in misura minore e non certo così raffinata, è rintracciabile anche in alcuni passi del brano di Campiani: ad esempio, quando nella seconda sezione, dopo una frase data al tenore, la stessa viene passata al basso in una sorta di eco, ma con piccole fioriture di biscrome e una più ampia nel finale. Un altro esempio è dato nella terza parte, in cui tenore e basso dialogano in modo vario e articolato, sfociando poi in passi paralleli ascendenti o discendenti di semiminime, crome e biscrome. Un ultimo momento di contrasto è dato dal *Gloria Patri et Filio e Spiritui Sancto*, solenne, ieratico, del coro con il solo sostegno dell'organo, cui segue, dopo l'opportuna corona, il tradizionale «fugato» del *sicut erat*.

Infine, si può sottolineare come la stesura quasi da *work in progress*, in cui si velocizza la scrittura mettendo segnali per le parti da ripetere, metta in luce la struttura di alcuni passi che della riproposizione fanno elemento portante da mettere in luce.[48]

Se è possibile rintracciare elementi generali che facciano comprendere meglio la formazione di Campiani, non è facile stabilire concretamente l'intervento di Rossini.

---

[45] G. Carli Ballola, *op. cit.*, p. 365.

[46] D. Colas, *Melody and ornamentation*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, a cura di E. Senici, Cambridge, Cambridge University Press 2004, pp. 104-123:112.

[47] Ivi, pp. 118-119.

[48] Questo fa parte, naturalmente, della tecnica compositiva, ma il fatto di mettere segnali invece di riscrivere le battute con le note, mostra come la partitura abbia un uso pratico e necessiti quindi di una rapidità di elaborazione. Si può notare anche in altri *Magnificat* successivi di Campiani, che, pur avendo lo stesso scopo di esecuzione nei riti, sono meno ampi nell'organico e più snelli nella struttura, con un paio di cambi di andamento e uno solo di tempo, probabilmente perché a Mantova il musicista non può contare sulle stesse risorse di Bologna (vedi *Lucio Campiani. Inventario delle musiche*, cit., scheda n. 260, p. 161, 1852 e scheda n. 257, p. 160, 1856).

Fig. 3a - Lucio Campiani, *Magnificat* (1846), cc. [11v-12]

Fig. 3b - Lucio Campiani, *Magnificat* (1846), c. [16]

Cercando di analizzare le grafie, potrebbe sorgere qualche dubbio, difficile però da risolvere. La parola «corni», più volte ripetuta lungo la partitura, in un paio di punti sembra di altra mano, come se, dato che vi sono quattro parti per tale strumento, si volesse seguire bene cosa esegue ciascuno di essi.

Più significative sono però le parti abrase, che segnalano correzioni, forse effettuate insieme a Rossini stesso. Le indicazioni più interessanti riguardano la strumentazione e la coerenza con le scelte effettuate, elementi fondamentali per la formazione e la crescita di un giovane compositore.

Ad esempio, a c. [16] della partitura il solo della tromba viene pas-

sato al fagotto, diventando così più coerente con la prima proposizione, simile nella parte vocale, di *Fecit potentiam* (a cc. [11*v*-12]), in cui l'intervento del tenore porta l'indicazione *dolce*, sostenuto dai fagotti con andamento morbido in ottava poi dai violini I che rispondono con frase legata e sempre *dolce* (figg. 3a - 3b).

Una situazione analoga di attenzione alla strumentazione è rintracciabile alla c. [19*v*], in cui il movimento veloce in quartine di semibiscrome è tolto al fagotto e dato al contrabbasso, con l'indicazione *vibrato*: la soluzione è più efficace e drammatica, dopo la cascata di note in agilità su «et exaltavit humiles» (fig. 4).

Infine, anche a c. [26] si può notare che, in un contesto di *piano legato*, con pochi strumenti, il fagotto solo ottenga, con i clarinetti invece degli oboi, un timbro più morbido, che bene introduce il movimento parallelo ascendente di tenore e basso soli (fig. 5).

Fig. 4 - Lucio Campiani, *Magnificat* (1846), c. [19v]

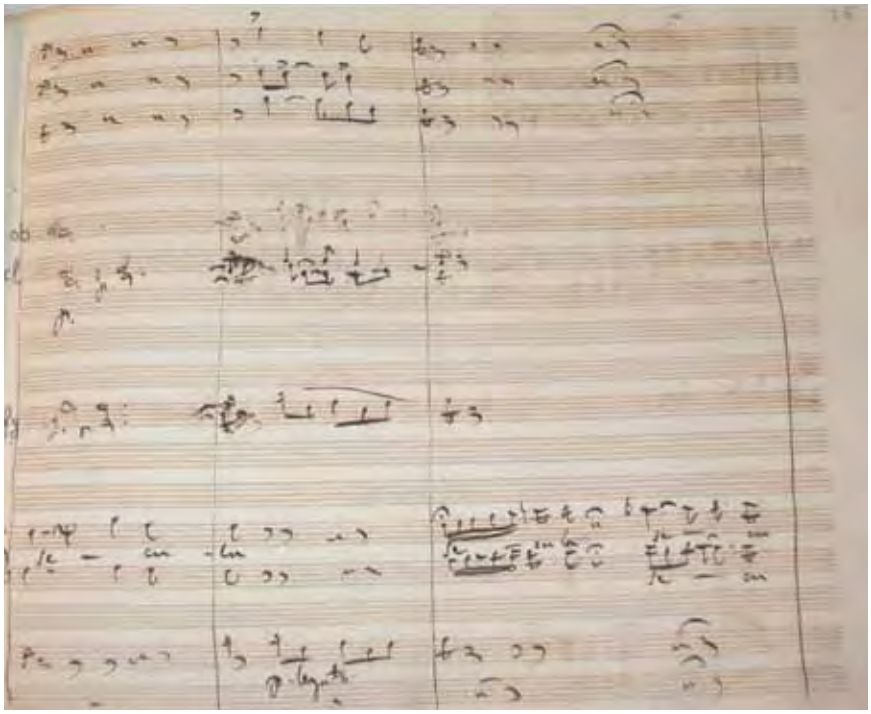


Fig. 5 - Lucio Campiani, *Magnificat* (1846), c. [26]

Dunque si può concludere che le considerazioni generali e gli elementi rintracciati offrono un quadro di proficuo rapporto tra maestro e giovane musicista, da un anno uscito dagli insegnamenti accademici: davanti ad un pezzo di ampio respiro, si confrontano ormai due adulti, e insieme lavorano per l'affinamento, per una sempre maggiore consapevolezza dei particolari espressivi. Al di là del preciso riconoscimento di ogni intervento di revisione di Rossini, possiamo ragionevolmente pensare che Campiani abbia arricchito ulteriormente la sua solida formazione, che, se non l'ha portato ad essere uno dei 'grandi' riconosciuti del XIX secolo, gli ha dato però la possibilità di essere un buon musicista e docente, attivo nella vita culturale mantovana, a beneficio dei cittadini del suo tempo e delle generazioni successive.[49]

[49] Si ricorda che allievo di Campiani è stato Ottorino Vertova, insegnante di Bruno Sutti, maestro a sua volta del celebre baritono – anche rossiniano – Enzo Dara.

FRANCESCA SELLER

PER «IL PROGRESSO IN ITALIA DELL'ARTE NOBILISSIMA MUSICALE».
RUOLO EDUCATIVO E RICREATIVO DELLE ACCADEMIE A NAPOLI NEL DICIANNOVESIMO SECOLO

In questa novella era di concordia e di riposato vivere potea solamente ne' petti de' Napolitani ridestarsi la voglia delle musiche unioni, ed oramai solo da essi dipendere il soddisfarla. Al che non valgono a supplire né il regio Conservatorio di musica da altre discipline regolato, né i Reali teatri, né le private Accademie.[1]

Con queste parole, nel 1834 lo statuto della Società Filarmonica di Napoli stigmatizza il proprio scopo precipuo: a somiglianza di quanto praticato a Roma, Torino, Bologna e in tante altre minori città d'Italia (per tacere di Vienna, di Pietroburgo e d'altre grandi metropoli), sulla scia di analoghe esperienze europee, in un'epoca di pacificazione realizzata dal re Ferdinando II, avverte la necessità di realizzare 'accademie filarmoniche', giacché non sono sufficienti le attività che si svolgono nel regio conservatorio, nei teatri reali e nelle accademie private.

Per questo impernia il proprio programma su «Esercitazioni di musica vocale ed istrumentale, rappresentazioni di drammi musicali, di tragedie e commedie in teatro stabile, quattro o sei balli al carnovale, due feste in occasione de' giorni onomastici de' nostri Sovrani»,[2] esemplificando i propri propositi di fornire al pubblico dei soci divertimenti di ogni tipo, con la presidenza, nel primo anno, del conte Gaetani, aiutante generale del re; non solo musica, ma anche manifestazioni di poesia estemporanea, pittura e scultura, attività aperte a napoletani e stranieri.

La musica, naturalmente, la fa da padrona e le esecuzioni sono affidate a soci dilettanti oltre ad artisti invitati; si prevedono addirittura

---

[1] *Società Filarmonica Napolitana*. *Programma*, Napoli, s.e., 1834, p. 2. Sull'argomento delle associazioni napoletane nell'Ottocento si vedano almeno A. Tarallo, *Circoli e associazioni musicali a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento*. *Premesse per un'indagine su una fruizione alternativa*, «Musica/Realtà», 44 /1994, pp. 121-134; P. Maione-F. Seller, *L'attività musicale nella Napoli postunitaria*, in *Accademie e società filarmoniche*. *Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. Carlini, Trento, Società Filarmonica 1998, pp. 341-368; P. Maione-F. Seller, *Associazionismo musicale a Napoli*. *La società Filarmonica*, in *Arte e cultura al tempo di Francesco De Sanctis*, a cura di A. Caroccia, Avellino, il Cimarosa 2019, pp. 113-134. Il programma della Società Filarmonica è riportato integralmente nell'appendice n. 1.

[2] *Società Filarmonica Napolitana*, cit., p. 3.

dieci maestri direttori della musica, stipendiati dalla Società, un direttore d'orchestra, oltre a due ispettori e quattro censori, che hanno il compito di curare la parte organizzativa.[3] Il fine è di permettere alla Capitale di recuperare il terreno perduto rispetto ad altre città che non possono vantare la sua tradizione artistica.

Il programma di questa associazione è paradigmatico della posizione delle miriadi di circoli, società e filarmoniche, ancora non completamente conosciuti, che popolano le sale napoletane per tutto il corso del diciannovesimo secolo.

Unire il divertimento alla diffusione della pratica strumentale sembra essere uno dei motivi fondamentali che agevola la propagazione nel territorio cittadino di simili consessi, che, in molti casi, fanno anche da traino alla diffusione di musiche extraregnicole, diffondendo così repertori ormai consolidati in altre realtà europee e prodigandosi nel recupero della letteratura musicale del passato.[4]

Non si tratta di un atteggiamento completamente inedito, se si pensa alle esecuzioni a cavallo tra Sette e Ottocento di autori del passato, come Alessandro Scarlatti o Porpora, registrate da Giuseppe Sigismondo nella sua *Apoteosi della musica*,[5] che avvengono in circoli esclusivi, destinati a un pubblico ristretto, che, contemporaneamente, si diletta nella pratica e nell'ascolto di musiche d'oltralpe. In maniera probabilmente inconsapevole, senza alcuna presunzione di creare una rete di supporto al sistema educativo napoletano, tutti i consessi filarmonici partenopei hanno la necessità di creare spazi alternativi di formazione musicale, così come spesso sottolineato dalla stampa cittadina, che plaude all'utilizzo delle giovani promesse nelle accademie e nelle tornate societarie, come, ad esempio, fa la filarmonica Viotti, diretta emanazione della scuola violinistica diretta da Anselmo Planeta o l'accademia Ferdinandea di Santa Cecilia, che dal 1852 utilizza i giovani allievi dell'Albergo dei Poveri.[6]

Una statistica nazionale per gli anni 1871-1872 elenca per Napoli le scuole musicali e le più importanti società musicali:[7] la prima, natu-

---

[3] *Ibid*.

[4] Su questo argomento si veda, ad esempio, *Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi*, a cura di A. Caroccia, P. Maione e F. Deller, Lucca, LIM 2008.

[5] G. Sigismondo, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di C. Bacciagaluppi, G. Giovani e R. Mellace, Roma, SEdM 2016.

[6] Su queste associazioni cfr. P. Maione-F. Seller, *L'attività musicale nella Napoli postunitaria*, cit.

[7] *Istituti e Società musicali in Italia*. *Statistica*, Roma, Regia tipografia, 1875, pp. 244-246. La fonte risulta di grande interesse e fornisce dati interessanti non solo per le grandi città, ma anche per i piccoli centri.

ralmente, è il Collegio di musica (144 alunni maschi, con elencazione degli insegnamenti); la scuola sita presso l'Albergo dei poveri, istituita nel 1838, dove si insegnano canto, pianoforte, strumenti a corda e a fiato. Diretta da Vincenzo Fioravanti, istruisce 120 maschi e 49 donne con 17 maestri; sino al 1861 era organizzata come convitto, fondato da Felice Santangelo.

La pratica degli strumenti a corda dal 1818 è realizzata presso l'ospizio dei SS. Giuseppe e Lucia pei ciechi, diretto da Salvatore Pappalardo, dove 9 docenti impartiscono lezioni a 42 ragazzi.

Il canto corale è oggetto dell'attenzione di tre associazioni: la Società per l'assistenza dei fanciulli usciti dagli asili (diretta da Ferdinando Taglioni con 180 allievi) e quella fondata nel '66 da Giacomo Lombardi, che istruisce 50 ragazzi e 50 ragazze. L'ultima scuola segnalata è quella creata nel 1879 da padre Ludovico da Casoria, dove agiscono 7 insegnanti, sotto la guida ancora di Taglioni, e 120 convittori. Infine, quella fondata nel 1867 dallo svizzero Adolfo Frick,[8] denominata 'Società del Club svizzero' e diretta da Francesco Campanella.

Le associazioni indicate sono soltanto quattro: la Società Filarmonica (fondata nel '67 da Ferdinando Alvarez da Toledo con 299 soci), quella nata nel '68 grazie ai fratelli Ferdinando e Vincenzo Fornari con 50 iscritti, la filarmonica Bivona (1867, con 354 soci filarmonici 'esercenti' e diretta dal duca di S. Cesareo) e la Società del valzer, nata grazie a Piscicelli nel 1870 (60 adepti).

Anche se i dati ritrovati sono sicuramente inferiori alla realtà dei fatti, come già indicato da lavori precedenti, punto comune di queste e di altre associazioni è realizzare e incentivare, così come nelle scuole ufficiali, un tipo di apprendimento artigianale, destinato non esclusivamente a professionisti del settore, ma aperto a buoni dilettanti amanti della musica.

Ad esempio, la società Pergolesi,[9] fondata nel 1834, ha tra i suoi intenti quello di riunire «grandi letterati ed artisti napoletani o stranieri», promuovendo accademie in cui dilettanti e professionisti, seguendo un'antica tradizione, siedono allo stesso leggio: per statuto si prevede la presenza di maestri di musica di formazione autoctona per dirigere le tornate, a cui si aggiungono strumentisti soprannumerari, nonché un insegnante fisso per il ripasso delle parti cantate.

---

[8] Il nome al momento risulta completamente sconosciuto, potrebbe forse essere uno dei tanti imprenditori che durante il diciannovesimo secolo impiantano a Napoli attività industriali o commerciali.

[9] P. Maione-F. Seller, *L'attività musicale nella Napoli postunitaria*, cit., p. 392n.

La compagine per le grandi accademie prevede 35 elementi, scelti tra i migliori professionisti e dilettanti della società: possono suonare anche gli allievi del conservatorio di musica solo se diretti dal loro direttore. «Incoraggiare la gioventù napoletana allo studio di quest'arte» è una priorità perseguita strenuamente e si inserisce in una rete virtuosa che vede agire insieme il sistema formativo e l'organizzazione privata, promossa da intellettuali che hanno ben chiaro come la diffusione della cultura musicale non sia a esclusivo appannaggio degli addetti ai lavori.[10]

Ancora, lo statuto della Filarmonica Cassano (1864), che ha tra i soci fondatori De Giosa, Cerimele, Cottrau, Fioravanti, e molti altri noti compositori, mette insieme notabili e compositori, musicisti (corda, fiato, percussione e cantanti) e dilettanti, col fine principale di organizzare una vera e propria stagione concertistica, in cui professionisti e amatori si esibiscono insieme; a ciò si aggiunge l'intento di realizzare per strumentisti e cantanti «soccorsi in caso di bisogno, educazione gratuita per figli nell'arte musicale nelle scuole della Società», ponendosi quasi in concorrenza con le istituzioni pubbliche.[11]

Anche la Filarmonica Vinci, fondata nel 1865 da Enrico Gagliardi, dopo mille traversie si afferma con lo scopo di aprire un varco ai giovani compositori, attraverso i loro lavori, sia sacri che profani. Attraverso una commissione artistica, il sodalizio vaglia le musiche che devono essere eseguite grazie a un'orchestra di 24 professori stipendiati a cui si aggiungono i migliori dilettanti; per la parte vocale si prevedono un direttore e due concertatori. Ai soci esecutori possono aggiungersi anche dilettanti non affiliati, con esecuzioni settimanali (da 1 a 3 incontri). Tra i primi direttori, oltre a Gagliardi, si ricordano Migliaccio e Di Lorenzo.[12]

Analogamente, la filarmonica Majone si dota di un'orchestra di 39 musicisti, oltre a uno specifico organico per le esecuzioni operistiche (che avvengono al San Ferdinando in numero di 6 opere nuove all'anno), tra cui un maestro al pianoforte, direttore di palcoscenico, buttafuori, rammentatore e archiviario.[13] Si ricorda anche l'Associazione Musicale Industriale, fondata, tra gli altri, da Lauro Rossi, che ha come scopo statutario l'incoraggiamento dei «giovani ingegni».[14]

Persino l'Accademia di musica e ballo, fondata con decreto reale nel 1834 quale naturale continuazione del nobile consesso settecentesco

---

[10] *Ibid.*

[11] Ivi, p. 349-351.

[12] Ivi, p. 345.

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

dell'Accademia dei Cavalieri,[15] col fine di realizzare «un luogo di riunione e di divertimento, ove i piaceri del gentil conversare diano altresi alimento alle arti, ed incoraggiamento alla musica», con il sovrano beneplacito nel ridotto del San Carlo promuove per nobili napoletani e delle province, militari di ogni corpo dal grado di capitano in su, funzionari decorati e stranieri «di distinto rango» tutta una congerie di attività ludiche, tra cui spiccano le accademie di musica e gli spettacoli realizzati da dilettanti o professori retribuiti, che si svolgono almeno una volta alla settimana da novembre a Carnevale.[16]

Proprio il repertorio agito nelle tornate accademiche e la qualità esecutiva è oggetto di molte riflessioni da parte di attenti osservatori locali, tra cui spicca un analitico scritto di Giuseppe di Cesare,[17] storico e vice presidente dell'accademia Pontaniana, che contesta l'uso di costruire i programmi esclusivamente sui pezzi teatrali, a discapito dei pezzi 'classici' e del repertorio da camera, che servono invece a raffinare i gusti del pubblico, ma che al momento, se eseguiti, suscitano nell'uditorio «d'ogni angolo sussurri e pissi-pissi»[18] e un fuggi fuggi generale. A parere del critico, la causa di ciò è da imputarsi all'allargarsi della platea dei soci dei consessi filarmonici e dalla facilità con cui ognuno, che abbia minime basi musicali, «si fa ora ardito a cantare, senza che neppur conosca il valor delle note».[19]

Si tratta di un «armonico volgo», di uditori ed esecutori «grossolani», mentre i veri filarmonici, «quelli che a dilicato udito aggiungono culto e intelletto, ben scorgono che la musica da teatro di rado fa buon effetto nella camera»,[20] salvo quei brani dove predomina il patetico. Proprio le esecuzioni di musiche cameristiche spingono la filarmonica Bellini a formare, con scarsi risultati, una scuola di quartetto, visto che «i dilettanti presso di noi non hanno il costume di riunirsi periodicamente per coltivare la musica di concerto».[21]

---

[15] Su questa istituzione si vedano almeno L. Tufano, *Ancora sull'Accademia dei Cavalieri e la Conversazione degli Amici: aggiunte e precisazioni*, «Quaderni dell'Archivio Storico», 2007/2008 [ma 2009], pp. 339-360 e ID., *Musica, ballo e gioco a Napoli nella seconda metà del Settecento: l'Accademia dei Cavalieri e la Conversazione degli Amici*,in Spazi *e tempi del gioco nel Settecento*, a cura di B. Alfonzetti e R. Turchi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2011, pp. 379-399.

[16] Si veda al riguardo il *Regolamento per la instituzione di una reale accademia di musica e ballo in Napoli*, in *Collezione delle leggi e de' decreti reali del Regno delle due Sicilie*, n. 85, semestre I, Napoli, Stamperia reale 1834, pp. 1-7. Il *Regolamento* è riportato integralmente nell'appendice n. 2

[17] G. Di Cesare, *Delle presenti condizioni della musica vocale a Napoli*, «Il progresso», n. 39, maggio-giugno 1838, pp. 97-100. L'articolo è riportato integralmente nell'appendice n. 3.

[18] Ivi, p. 97.

[19] Ivi, p. 98.

[20] *Ibid*.

[21] P. Maione-F. Seller, *L'attività musicale nella Napoli postunitaria*, cit., 345-346

In una visione totalmente elitaria, Di Cesare invita i soci filarmonici a far ritornare il volgo nei teatri, mentre l'aristocrazia armonica si dedicherà a eseguire e ad ascoltare «melodie commoventi, armoniche ed elaborate« e non «rumorosi e bizzarri accordi».[22] La sua visione critica si appunta in particolare sulla Filarmonica fondata nel 1834 con lo scopo di «perfezionare il gusto» con quella che definisce «musica comparata», quindi con esecuzioni di musiche del passato che possono correggere le brutture della «musica declamata», con «quegli urli di vittime e di carnefici che deturpano gli odierni melodrammi e senza alcuna esibizione di quei pappagalli che rovinano le tornate accademiche con il teatro di parola».[23] Ancora poco si sa degli esiti artistici dei numerosi sodalizi partenopei, ma senza dubbio le maggiori notizie riguardano la Società Filarmonica fondata nel 1867 da un nucleo di 21 aristocratici, con l'intento di promuovere la musica e la prosa, nonché le giovani promesse; i documenti superstiti offrono una moltitudine di notizie rilevanti, che permettono una puntuale ricostruzione della sua vita artistica e organizzativa che si propone di incoraggiare i giovani allo studio della musica.

Tra gli artisti accolti nelle sue sale si annoverano, ad esempio, Giuseppe Martucci, Beniamino Cesi, Costantino Palumbo, Erminia Frezzolini, Fernando De Lucia, Mario Costa, Alfonso Rendano.

Nel 1878 si contano 292 soci permanenti, ai quali sono da aggiungere quelli 'dilettanti' e 'onorari', Gli amatori, denominati 'dilettanti di merito', possono concorrere alle rappresentazioni, previa domanda alla Deputazione; se si tratta di donne, possono intervenire «accompagnate dal marito o da genitori e, non avendone, da altro parente». Si prevede anche la possibilità di chiamare degli aggiunti, dilettanti o professionisti. I nomi più prestigiosi, invece, concorrono alla definizione delle scelte programmatiche.

Da statuto si stabilisce all'articolo XXVI che

> Vi saranno non meno di dieci riunioni musicali nel corso dell'anno, potendosi sospendere da 1.° Luglio al 31 Ottobre. Oltre alle dieci riunioni musicali, dal supero dei fondi, dopo aver soddisfatto tutte le spese occorrenti alla Società, si potranno non più di due balli, e anche delle rappresentazioni drammatiche.

Le scelte artistiche della Filarmonica, che si dipanano in circa un trentennio (1867-1892), rivelano intenti programmatici focalizzati sul re-

---

[22] G. Di Cesare, *op. cit.*, p. 98.

[23] *Ibid*.

cupero della musica del passato, che si esprime, ad esempio, con la messinscena della *Serva padrona* di Pergolesi, *Le astuzie femminili* e *Giannina e Bernardone* di Cimarosa, o la riproposta di sinfonie d'opera (Alessandro Scarlatti, *La Merope*; Paisiello, *Gli zingari in fiera*) o pagine vocali di Gluck, Mozart, Stradella, Händel, Jommelli.

Un altro aspetto rilevante riguarda l'uso massiccio di musiche straniere: si annoverano 189 pagine di autori d'Oltralpe (tra cui Mendelsshon, Mozart, Bériot, Beethoven, Haydn, Schubert, Hummel, Schumann, Hiller, Weber, Wagner), a fronte delle 325 di compositori italiani: segnale inequivocabile di un preciso intento innovativo, in controtendenza con la frangia di tradizionalisti che strenuamente difendono l'italianità.

La ricostruzione della programmazione è possibile per gli anni 1867-1877, grazie al *Resoconto Artistico della Società Filarmonica, dalla sua fondazione a tutta la stagione 1877*.[24] Questo prezioso documento fornisce un dettagliato resoconto dei generi praticati all'interno delle stagioni, delineando strategie artistiche finalizzate alla promozione di repertori musicali che assecondano il gusto e le aspettative dei soci. L'offerta va dai brani solistici (prevalentemente per pianoforte) alla produzione da camera e alla letteratura orchestrale con sinfonie e concerti; ha un ruolo rilevante la musica vocale, sacra e profana, la cui esecuzione è affidata ai membri del sodalizio. Tra i direttori si annoverano De Giosa, Bottesini, Martucci e altri nomi significativi del panorama musicale partenopeo.

Particolarmente gustoso è il resoconto di Yorick figlio di Yorick (pseudonimo per Pietro Coccoluto Ferrigni, avvocato, patriota e scrittore) che nel 1877, nel capitolo intitolato *Una serata alla filarmonica trascorsa*, sottolinea, ancora una volta, come Napoli non abbia lo stesso numero di associazioni di Roma o Firenze, ma che la Filarmonica di Cassano domina su tutte per «numero de' suoi membri, vuoi per la importanza dei mezzi di cui dispone, vuoi per la munificenza veramente principesca con cui apre le sue sale, vuoi per la intelligenza e per l'affettuosa sollecitudine con cui è diretta».[25]

I soci mostrano tutti nomi rimbombanti, titoli gloriosi, «blasoni cinquanta volte inquartati»; circolo ristretto di persone che custodiscono con gelosia guardinga e sospettosa la porta, e non lasciano entrare chi non ha le carte di famiglia in piena regola. Il critico approva l'estrema selezione

---

[24] Per il repertorio di questa associazione cfr. *Resoconto artistico della Società Filarmonica, dalla sua fondazione a tutta la stagione 1877*, in P. Maione-F. Seller, *Associazionismo musicale a Napoli*, cit., pp. 119-126.

[25] Yorick figlio di Yorick (P. C. Ferrigni), *Una serata alla Società filarmonica*, in *Vedi Napoli e poi…Ricordo dell'esposizione nazionale di belle arti*, Napoli, Marghieri 1877, pp. 230-240:233.

del circolo, che permette maggiori risultati, non ultimo quello di promuovere le opere di giovani promettenti che saranno giudicati da individui con un fine gusto, se si eliminano le incerte e opinabili prove filodrammatiche, che però si svolgono in un «palazzo magnifico, diviso in splendide sale splendidamente addobbate».[26]

In definitiva, il panorama partenopeo offre una vasta gamma di associazioni, spesso con attività limitata nel tempo, la cui programmazione, sempre presente sulla stampa periodica, è sovente oggetto di critiche feroci, che auspicano che i sodalizi, prima di pensare a esecuzioni pubbliche, si organizzino per creare basi durature, senza limitarsi ad attività di poco conto, svolte tra un «sigaro e un sorbetto», proiezione amplificata di quanto avviene nella miriade di salotti privati che allietano la vita sociale partenopea.

[26] Ivi, p. 236.

APPENDICE 1

Società Filarmonica Napolitana. Programma

Questa nostra meridionale Italia, più giustamente di ogni altra regione, merita d'essere denominata la patria del canto. Qui l'albergo delle Sirene; qui Pitagora e la sua scuola; qui musiche gare, quinquennali giuochi, odeoni. Nel teatro di Napoli veniva un signore del mondo a fare pubblico sperimento della esile sua voce, ed a mercarsi il premio de' solenni cantori. Il sacro culto, e quando delirava col Gentilesimo, e quando divenne cristiano, mai non fu in questi luoghi accompagnato dalle armoniche note. Risorsero le arti, e quella della musica a Napoli pose il suo trono; in Napoli consacrate le furono quelle quattro Scuole maravigliose, maestre ed invidia del mondo musicale, e dove ella stessa, per così dire, iniziava ne' suoi secreti gli Scarlatti, i Porpora, i Leo, i Pergolesi, i Durante, e Jommelli e Sacchini e Piccinni e Guglielmi e 'l gran Cimarosa ed il maestro di lui Fenaroli e l'autor della Nina; in Napoli in fine alla voce del magnanimo Carlo sorgeva a lei nel teatro massimo il suo più splendido tempio.
Eppure in questa tutta musicale città, ove il popolo canta sì care melodie, e novelle di continuo ne inventa, né altrimenti danza che le sue canzoni a ballo accoppiando col suono de' cembali; ove, l'orecchio dell'universale è sì fino giudice e sì difficile; ove, come l pane ed il circo pe' Romani, il pane ed il teatro sembrano i soli generali bisogni; mancano al tutto di quelle adunanze tanto altrove frequenti e sì note sotto il titolo di *accademie filarmoniche*. Ma in vero cen tenevano luogo ne' lieti anni pacifici della rinnovata Monarchia delle Sicilie que' nostri *Conservatorii*; e quali più eccellenti Accademie di musica in Europa che gli Orfanelli 'a Girolamini, S. Maria di Loreto, S. Onofrio, la Pietà de' Turchini? Quali migliori *concerti* che quelli de' loro alunni a vicenda emulantisi e gareggianti? Volsero di poi e guerre e politiche tempeste e sovversioni; lo spirito di parte annuvolò questo beato cielo, e quel funesto soffio non fu al tutto dissipato che dall'aurora del Regno di Ferdinando II. In questa novella era di concordia e di riposato vivere potea solamente ne' petti de' Napolitani ridestarsi la voglia delle musiche unioni, ed oramai solo da essi dipendere il soddisfarla. Al che non valgono a supplire né il regio *Conservatorio* di musica da altre discipline regolato, né i Reali teatri, né le private Accademie: il Pubblico ne profitta senza dubbio, ma vieppiù n'è anzi incitato ad ottenere per sé uno di que' grandi stabilimento di sua creazione, ove siagli dato coltivare in comune e godersi nel miglior modo quella bellissima arte; a somiglianza di quanto praticano in Roma, in Torino, in Bologna e in tante altre minori città d'Italia, per tacere di Vienna, di Pietroburgo e d'altre grandi metropoli. E poiché i motivi che potevano farvi contrasto sono per buona ventura cessati, confortiamoci nel pensiero che saremo in grado alla fine di conseguirlo, sol che veramente il vogliamo,

Il disegno d'una *Società Filarmonica Napolitana* è già formato; la pubblica opinione vi applaude; le Autorità la consentono; il presente Ministro Segretario di Stato per gli Affari Interni adopera con ogni studio a favorirla; in fine il Re N. S., appena infornatone, si degnò approvarne con Real Rescritto de' 20 del corrente Giugno gli statuti. Ma perché possano i cittadini concorrere dalla lor parte a mandare tal disegno ad effetto, è d'uopo esporre loro le norme secondo le quali venne condotto.

Gli ordinatori della novella Società, allargandone i limiti, intesero che non solo fosse istituita a promuovere tra noi i progressi della buona musica, ma che accogliesse ancora le arti sorelle, ed apprestasse grato ed onorevole trattenimento a più ordini di gentili persone. Possono perciò parteciparne tutte quelle che sono ragguardevoli per nascita, per pubblici offici, per militare grado, per professione di scienze, lettere e belle arti, per esercizio di grandi industrie commerciali, per decorose fortune. De' soci altri sono ordinari, altri onorari; questi nel numero al più di quaranta eletti fra' chiari letterati ed artisti Napolitani e stranieri, cui la Società voglia dare pubblica testimonianza d'onore; quelli, di numero indeterminato, ammessi dopo richiesta loro a voti segreti da una Deputazione cui è fidato il regolare per un biennio ed amministrare le cose della Società; Deputazione nominata dall'Adunanza generale de' soci, che una volta l'anno si unisce a trattar le faccende di maggior rilievo e di comune interesse. Per questa prima Deputazione, cui non poteva applicarsi tal forma di elezione, S. M. si è degnata approvare che fosse composta nel modo seguente: il sig. Maresciallo di campo Conte Gaetani, Ajutante Generale della M. S:, Presidente; i sigg. Duca di Melito, Duca di Tora, Duca di Bagnoli, Marchese Brancia, Rafaele Liberatore, Francesco Falconnet Deputati, il sig. Carlo Colombo Deputato e Segretario.

Esercitazioni di musica vocale ed istrumentale, rappresentazioni di drammi musicali, di tragedie e commedie in teatro stabile, quattro o sei balli al carnovale, due feste in occasione de' giorni onomastici de' nostri Sovrani, ecco i divertimenti che offre la Società Filarmonica a coloro che ne faranno parte. Le sue sale saranno ancora aperte a' poeti estemporanei, ed a' pittori, scultori od altri artisti che volessero esporvi le nuove opere loro. In somma la sua casa debb'essere come un asilo di tutte le arti belle, ma principalmente dell'arte musicale.

Per gli esercizi della quale vi avranno dieci maestri direttori della musica, stipendiati dalla Società, che alterneranno tra essi le loro incombenze; vi avrà un direttore dell'orchestra, oltre a due ispettori, e quattro censori scelti fra' soci: a' quali censori sarà commesso per turno il disporre, e far mettere ad esecuzione nella miglior guisa quanto possa concernere agli esercizi, concerti e rappresentazioni musicali per mezzo di dilettanti, che appartengono alla Società, e di artisti da lei invitati a cooperarvi. Pe' soci ordinari i pagamenti andranno sottoposti alle seguenti regole.

Per un socio solo, annui ducati dodici. Per due conjugi, diciotto. L'annata si paga

per trimestri anticipati, oltre a ducati due nel primo ingresso i quali si cumuleranno col primo trimestre; me se trattasi di conjugi, l'entratura sarà per entrambi di ducati tre. Le fanciulle nubili vanno escluse da qualunque obbligo di tai pagamenti.

Da' soci ordinari dovranno distinguersi i così detti *Promotori*, come quelli che, invitati ad essere i primi a concorrere nella bella opera, ed avranno maggiori obblighi e godranno perciò di privilegi maggiori. Consisteranno quelli nel pagare, appena che ne sarà compiuto il numero almen di dugento, l'anticipazione della prima annata, oltre l'entratura; nell'impegnarsi per quattro continuati, e nel soddisfare anche anticipata la metà del secondo anno, qualora non si fossero per allora sottoscritti almeno tre in quattrocento soci ordinari. Consisteranno poi privilegi nell'essere i nomi loro scritti nell'albo de' Promotori da collocarsi nella maggior sala dell'edifizio; ed essi verran trascelti per un decennio a reggitori della Società; avran soli essi il dritto di partirsi il prezzo del mobile nel caso di scioglimento di quella nel primo decennio; essi infine dal terzo anno in poi non pagheranno che ducati otto soltanto, cioè carlini venti per ogni trimestre anticipato. Lo stesso beneficio godranno i soci ordinari incominciando dal quarto anno, ove invece del biennio, per tutti stabilito di obbligo all'associazione, si ascrivano per un quadriennio. Peraltro perderanno tutti e la qualità di soci e l'entratura, se nel corso del primo mese del trimestre di cui debbono anticipare il pagamento, senza veruna giusta causa non vi avran soddisfatti.

Compiuto il numero de' primi dugento promotori, la Deputazione si farà un dovere di rassegnarne la lista alla Maestà del Monarca, siccome quegli che con lieta fronte accolse la proposta della nuova Società, le cui filarmoniche adunanze promise onorare pure talvolta della sua augusta presenza. Ma un nobile guiderdone darà ai primi soci, e principalmente ai mentovati Promotori, la stessa onorata opera cui daran mano; perciocché al loro amore per le arti belle, al loro zelo per l'incremento della gentilezza e civiltà Napolitana andrà massimamente dovuta l'istituzione di cui è parola. Dalla quale nessuno oserà negare che gran bene verrà alla nostra Napoli, a cui l'esserne priva dà una certa macchia onde par ch'abbia a scomparire a paragone con le altre italiane metropoli, per avventura in ogni altro pregio ad essa inferiori. E pero è da sperare che tra le tante bennate e colte e cortesi persone di cui ella si onora, almeno quel picciol numero se ne riunisca del quale è bisogno per incominciare l'impresa. […]

Napoli 22 Giugno 1834

APPENDICE 2

Regolamento per la instituzione di una reale accademia di musica e ballo in Napoli

De' 2 di Gennaio 1834.
Il decoro di questa capitale del regno facendo desiderare un luogo di riunione e di divertimento, ove i piaceri del gentil conversare diano altresì alimento alle arti, ed incoraggiamento alla musica che S. M. il Re N. S. desidera richiamare all'antica sua instituzione di una reale accademia di musica e ballo, che colla diffinitiva sovrana approvazione verrà fondata ed avrà esistenza a norma degli statuti espressi ne' seguenti articoli del presente regolamento.
Art. 1 Sarà eretto un nuovo stabilimento, sotto la protezione di S. M. il Re N. S., in uno degli edifizj di S. M. il Re N. S., che porterà il titolo di *reale accademia di musica e ballo*.
2. Tutti coloro che vi saranno ammessi, porteranno il nome di *socj* della reale accademia suddetta.
3. Le Persone reali saranno i primi socj.
4. L'amministrazione della reale accademia di musica e ballo sarà affidata ad un presidente da S. M. scelto fra' gentiluomini di camera con esercizio, ed a sei deputati addetti alle diverse funzioni che debbono riguardarla, i quali saranno nominati la prima volta dalla M. S., e saranno in ciascun anno cambiati per un terzo nel modo che appresso verrà indicato.
5. Il presidente riceverà gli ordini del Re, e comunicherà con S. M. per riceverli per l'organo del Ministro Segretario di Stato degli affari interni.
6. La durata delle funzioni del presidente sarà di anni tre, potendo ciò nonostante esser confermato per un secondo periodo, ove a S. M. sembri espediente.
7. Sarà accordato alla reale accademia di musica e ballo per luogo di sua riunione il locale annesso al real teatro di S. Carlo, denominato il *Ridotto* colle sue dipendenze. La entrata in esso avrà luogo per le scale dello stesso real teatro, sintantoché non potrà formarsi per accedervi una scala nobile particolare. La comunicazione però col teatro sarà sempre conservata sotto le regole che qui appresso verranno indicate. Questo locale non sarà aperto che nelle sole serate di feste, o in quelle di spettacolo al teatro di S. Carlo. Verrà intanto corredato a spese dell'accademia di quanto sarà necessario per le feste di ballo, accademie, teatro di società e giuochi di commercio, non meno che di un decente bigliardo.
8. Affinché i socj di questa reale accademia possano in tutti i giorni avere un luogo di riunione così per la lettura, come pe' giuochi non vietati, sarà permesso all'amministrazione di essa prendere in affitto un locale, e fornirlo di tutti i comodi occorrenti per detti giuochi, de' giornali del regno ed esteri che sono permessi, e di libri che possano piacevolmente istruire.

9. Le domande di ammessione alla reale accademia di musica e ballo saranno dirette al presidente, e dovranno essere accompagnate dalle pruove di appartenere alla nobiltà ammessa alle grandi feste del real palazzo.
Quelle de' nobili delle provincie saranno appoggiate a' corrispondenti documenti della loro nobiltà, o di essere cavalieri di Malta di giustizia; ma tali domande saranno assoggettate allo squittinio de' deputati per voti segreti. La deliberazione che ne risulterà non avrà effetto che dopo la sovrana approvazione.
L'ammessione delle signore non avrà luogo altrimenti che colle medesime pruove e formalità.
10. I socj ammessi avranno entrata di diritto ne' due locali della reale accademia di musica e ballo.
11. Saranno ammessi come socj, senza bisogno di produrre le pruove di nobiltà, le guardie del corpo a cavallo di ogni grado, ed i militari in attività di qualunque corpo dal grado di capitano in sopra. Potranno esservi ammessi altresì i più distinti funzionarj pubblici in attual servizio, decorati di qualcheduno de' reali ordini cavallereschi.
12. I sudditi di qualunque parte de' reali dominj, e coloro che hanno impieghi civili o militari con residenza fissa nella capitale, dovranno di necessità ascriversi ad anno. A coloro che sono soggetti ad allontanarsene per ragion d'impiego, sarà permesso di farsi ascrivere per trimestre. Ne' casi di assenza temporanea per commessione superiore, se una tale assenza oltrepasserà un mese, gl'impiegati civili o militari saranno esenti dal pagamento di cui si parla nel seguente articolo per la durata della loro assenza.
13. I fondi per supplire alle spese per lo mantenimento della reale accademia di musica e ballo si comporranno delle contribuzioni de' socj determinate nel seguente modo. Gli uomini pagheranno per una volt, ed al momento della soscrizione, a titolo di entratura, carlini trentasei; e successivamente carlini venti al mese pagabili per trimestri sempre anticipati. Le signore pagheranno carlini venti di entratura, e carlini quindici al mese, colla stessa regola del pagamento anticipato per trimestre. I pagamenti de' trimestri dovranno farsi costantemente al primo giorno di ciascun mese di gennaio, aprile, luglio ed ottobre. I mesi dispari che si trovasse di dover decorrere all'epoca della soscrizione, saranno pagati insieme colla entratura.
14. La deputazione terrà un libro, ogni pagina del quale sarà numerata e cifrata dal presidente. Sarà in esso trascritto testualmente il presente regolamento, e tutti gli altri che successivamente saranno emanati concernenti questa reale accademia. L'ammessione di ogni socio avrà luogo colla sua soscrizione in questo libro. La deputazione terrà in oltre un registro di cassa, nel quale saranno esattamente notati i pagamenti così delle entrature, come de' trimestri, che farà ogni socio, ed un libro di conti correnti diviso in tanti articoli, quanti saranno i socj, pel conto particolare di ognuno di essi.

15. Qualora un socio ascritto a' termini dell'articolo 12 mancasse di pagare alle scadenze fissate nell'articolo 13, se sarà un impiegato civile o militare, il capo dell'amministrazione dal quale riceve i suoi appuntamenti, sul semplice avviso in uffizio del presidente dell'accademia farà la ritenuta del debito su' di lui averi, e ne farà pagare l'importo alla deputazione amministrativa dell'accademia con polizza di banco girata alla medesima.
Se il debitore moroso non avrà impiego, sarà tollerato il ritardo per lo termine improrogabile di giorni quindici, scorso il quale sarà escluso per sempre dall'accademia, e ne sarà presa nota tanto sull'articolo del di lui conto corrente, quanto a fianco del di lui nome nel libro di soscrizione.
Colui che si troverà per questa causa eliminato dall'accademia, potrà esservi riammesso soltanto per effetto di una speciale risoluzione che S. M. potrà prendere sulla considerazione di particolari motivi che giustificassero la mancanza. La M. S. però non dispenserà mai dal pagamento di una seconda entratura, dovendosi la grazia che farà, riguardare come una nuova ammessione, e la precedente come non avvenuta; e dovrà in oltre il riammesso insieme colla nuova entratura pagare il suo debito antico pe' trimestri non saldati dall'anno in cui fu eliminato per mancanza di pagamento.
16. Le figlie nubili e le nipoti per lato paterno di ogni socio saranno ammesse nell'accademia senza pagamento di sorta alcuna.
17. Gli stranieri presentati a Corte, i Ministri esteri ed i loro segretarj di legazione saranno invitati alle feste della reale accademia, e vi avranno la entrata in ogni apertura con biglietti del presidente senza pagamento alcuni. Gli stranieri di distinto rango non presentati a Corte potranno esservi ammessi allo stesso modo, ma con ispeciale permesso che S. M. potrà accordare sulla richiesta de' Ministri delle rispettive nazioni.
18. La reale accademia darà feste di ballo, accademie, spettacoli di dilettanti, o di professori retribuiti dalla sua amministrazione, almeno una volta la settimana, da' primi giorni, o al più tardi dalla metà di novembre di ciascun anno sino a tutto il carnevale. Durante la quaresima e le novene vi si permetteranno soltanto la musica e gli altri divertimenti non vietati, Per tutto l'anno ne' soli giorni che vi sarà spettacolo nel real teatro di S. Carlo, sarà aperta una porzione del locale dell'accademia che vi è annesso per servire come luogo di riunione e di trattenimento alle signore e signori socj, ed a' forestieri ammessi a norma del precedente articolo.
19. Nelle sere di festino allo stesso real teatro niun socio o forestiere ammesso potrà entrare nel locale dell'accademia colla maschera sul viso, senza essere stato prima riconosciuto alla porta.
20. Ne' giorni di feste di ballo, o di altre straordinarie riunioni nulla si pagherà per le carte, né per altri giuochi, ma nelle serate di semplice conversazione si pagherà solamente per le carte e pel bigliardo che verrà fissato in un regolamento particolare.

21. Nelle serate di riunioni straordinarie sarà somministrato per decoro della reale accademia un distaccamento della guardia del real palazzo, senza veruna retribuzione.
22. Il locale della reale accademia autorizzato coll'articolo 8 del presente regolamento, sarà aperto in tutto il corso dell'anno dalle otto del mattino sino alla mezzanotte, eccetto che in tre sole giornate, cioè in quelle del giovedì e venerdì santo, e del sabato santo sono al mezzogiorno. Vi entreranno di dritto tutti i socj, eccetto le signore.
23. La deputazione amministrativa della reale accademia proporrà un progetto di regolamento che verrà rassegnato a S. M. per la sua sovrana approvazione, concernente l'annuale elezione del terzo de' deputati, l'amministrazione de' fondi, il rendimento de' conti, e tutt'altro che sarà giudicato necessario ad assicurare il buon ordine e l'andamento generale della presente instituzione.
24. I caratarj della esistente *nobile accademia di musica e ballo di dame e cavalieri*, i quali vorranno essere ammessi nella *reale accademia di musica e ballo* autorizzata da S. M. e posta sotto la sua reale protezione, dovranno adempire alle condizioni richieste nel precedente articolo 9; ma ove sieno ammessi, se erano ascritti ed attuali godenti nella detta nobile accademia, saranno esenti dal pagamento dell'entratura, e contribuiranno per metà la prestazione mensile indicata nel precedente articolo 13, finché non compia l'anno dello impegno contratto con detta nobile accademia, ma non sono attualmente godenti, o che vorranno continuare ad appartenere a quella dopo la instituzione della presente reale accademia, non saranno ammessi al godimento de' vantaggi accordati in questo articolo.
[…]
Napoli, il dì 2 di Gennaio 1834
Firmato, Ferdinando.

APPENDICE 3

GIUSEPPE DI CESARE, *Delle presenti condizioni della musica vocale a Napoli*

Son già sei anni che discorrendo di questa bellissima tra le arti belle, antico retaggio della nostra terra natale, io notava il rapido progresso fatto dalla melotragedia, ma diceva poi: «Non così accade della mel-commedia, o sia dell'opera buffa, ove eransi mostrati con tanta grazia i compositori napolitani, e di cui essi medesimi erano stati gl'inventori. Ed in vero col Guglielmi vecchio, col Cimarosa, col Paisiello, col Palma, col Fioravanti questo bel genere è del tutto scomparso tra noi; né più udiamo ora le soavi, le ridenti melodie del Re Teodoro, della Serva Padrona, della Grotta di Trofonio, della Modista raggiratrice, del Fanatico in berlina, dell'Inganno felice, del Matrimonio segreto, della Pietra simpatica, delle Cantatrici villane».

Parlando quindi della musica da camera, di quella musica che conserva puro il gusto di cotale incantatrice arte, ed a rettificar serve il gusto medesimo del pubblico io pur diceva. «Se non è tra noi oggigiorno in un positivo calo, non è certamente quella musica nella via del progresso. Del che credo principal cagione il pessimo uso introdottosi nelle private musicali accademie di non eseguirsi che i soli *pezzi* del Teatro. E fa vera pena il vedere che que' *pezzi* classici camerali, i quali non hanno guari facevan le delizie degli amatori della buona musica, come le cantate, i duetti, i terzetti, i notturni dell'Assioli, del Cherubini, del Blangini, dell'Isouard, del Rignano, vi sieno invano desiderati da quei pochi *quos aequus amavit*, e che se talun di costoro con reiterate preghiere, e nonostante l'antipatia de' molti, ne ottiene il canto, sorgon d'ogni angolo sussurri e pissi-pissi, e dileguansi a poco a poco gli ascoltatori, come all'apparir degli Averrunci i mali si dileguavano. Né ciò debba recar meraviglia quando nelle musicali tornate non vi è più quella ristrettezza, e quella scelta che richiede la buona musica: quando ognun che abbia facile musicale memoria si fa ora ardito a cantare, senza che neppur conosca il valor delle note. Imperocché questo armonico volgo, questi grossolani uditori ed esecutori di musica rifuggon da ogni nuova cantilena, e quelle soltanto vagheggiano che più han colpito il loro superficiale sentore in mezzo al rumore ed alle civetterie de' teatri. Ma i veri filarmonici, quello che a dilicato udito aggiungono culto intelletto, ben iscorgono che la musica da teatro di rado fa buon effetto nella camera, che la scena, il gesto, la magia degl'istrumenti mancano al canto camerale, e che ha bisogno questo di una ricerca e delicatezza maggiore per giungere all'anima. E sebbene questa regola abbia le sue eccezioni, per ciò che non escluderei certo dalle musicali provate accademie tutt'i bei *pezzi* da teatro, e quei principalmente ove il patetico signoreggia; pur non lascia di essere una regola, la quale appo noi è d'ordinario violata. Non perciò si scoraggino i poche amatori della buona musica: durino essi nelle loro tornate a celebrar quelle gentili cantile-

ne, ed il volgo teatrale ritornerà ne' teatri, lasciando a quell'aristocrazia armonica creata dalla natura il suo primitivo e legittimo impero. Così le rozze e le dilicate orecchie avranno di che contentarsi, pascendosi le prime di rumorosi e bizzarri accordi, e le altre melodie commoventi, armoniche ed elaborate».

Or ei pareva che questi consigli fossero stati uditi, queste speranze non fossero rimaste deluse: quando la bella istituzione della Società Filarmonica avvenne tra noi pochi anni dipoi; istituzione promossa da parecchi gentili spiriti napolitani, e soprattutto con instancabile perseveranza da due nobili Conjugi del nostro paese. Scopo di siffatta Società esser dovea quello di perfezionare il gusto per mezzo della musica comparata, perocché senza comparazione non vi può esser retto giudizio, e senza retto giudizio non può esservi mai progresso, ma bensì traviamento ed indietreggiare. Questa Società dovea far vedere in che il gusto del passato secolo e del primo decennio del secolo corrente era inferiore o superiore al gusto presente della musica. Col riprodurre all'orecchio le magnifiche commoventi melodie de' maestri del secolo XVIII avrebbe essa forse corretta la trista foga di quella che ora chiamasi musica declamata, e prima dicevasi francese, contro la quale gridavan tanto gl'Italiani, e furibondo tuonava lo stesso Giovangiacomo Rousseau. Avrebbe forse interdetto sulle scene quegli urli di vittime e di carnefici che deturpano gli odierni melodrammi. Avrebbe ricondotto la musica di camera al bel mondo antico, proscrivendo quelle insipide e per lo più tristissime ripetizioni di canti oggi in voga ne' teatri; ed avrebbe finalmente imposto silenzio a que' pappagalli, che con siffatte ripetizioni aduggiano tutte le tornate musicali, ed han messo Napoli, la regina del canto, al di sotto di tutte le città d'Italia e di Oltremonti.

E cominciata erasi infatti questa bell'opera. Udivansi nella sala della Società filarmonica e con generale plauso le magnifiche cantilene dell'Hendel del Gluck, del Reghini, del Zingarelli, del Cherubini, del Paër, unite a quelle del Rossini, del Bellini, del Donizzetti, del Mercadante, del Pacini. Desideravasi altresì di udire quegl'impareggiabili terzetti, quartetti, e quintetti delle melocommedie del Guglielmi, del Paesiello, del Cimarosa, del Palma, del Fioravanti, *pezzi* che i valorosi dilettanti, i quali ornano la Società Filarmonica, avrebbero senz'altro magistralmente riprodotti, e forse il desiderio non sarebbe rimasto deluso, Ma un genio disarmonico che da più di tre lustri si agita su Napoli, par che si studii anche di snaturare quella bella istituzione, col volerne fare un nuovo teatro, in cui ammirasi da tutti, e da me prima di ogni altro, la valentia de' dilettanti d'ambo i sessi e nel canto e nell'azione; ma non altro che un nuovo teatro, ove la comparazione cade tra attori ed attori, tra cantanti e cantanti, ma non fra musica e musica, fra compositori e compositori, fra secolo e secolo. Che se pur si fosse amato dalla Società filarmonica di aver la declamazione sempre unita al canto, ed i Napolitani fossero ora più filodrammatici che filarmonici, perché non preferire le melotragedie di classici maestri viventi, non ancora da noi udite, a quelle, le cui cantilene,

ancorché bellissime, vanno pur pei trivii e per le bocche di tutti? Dico ciò, non per ergermi in Aristarco contro i plausi pubblici; ma aggiungendo i miei all'ammirevole rappresentazione del *Devereux* amo di ricordare ai cultissimi Regolatori di quella Società lo scopo vero della sua istituzione, quello cioè di mantener vivo il gusto della buona musica col riprodurre le antiche melodie, delle quali niente potrebbe farsi di meglio, e col mezzo della comparazione fare scorger ciò che va seguito, e ciò che va fuggito nei modi di composizione che sono oggi in voga, scopo altissimo e degno di una Società Filarmonica Napolitana.

SIMONA BRUNETTI

IL TEATRO DEL GRANDE ATTORE ITALIANO TRA RESTAURAZIONE E UNITÀ

UNA DRAMMATURGIA MODELLATA SUGLI ATTORI E DAGLI ATTORI

Sul finire del diciottesimo secolo nella penisola italiana si assiste da un lato a un mutamento della struttura organizzativa delle formazioni comiche, che per meglio aderire alle nuove esigenze drammatiche evolvono da un sistema di *maschere* a uno per *ruoli*, dall'altro a una ripresa della produzione di testi sulla funzione del teatro e sul buon costume scenico.[1] In molti drammaturghi nasce infatti l'esigenza di proseguire il processo di rinnovamento e moralizzazione dell'arte rappresentativa iniziato dall'opera di Carlo Goldoni, prendendo a modello sia la posizione di riforma etica che la 'poetica in atto' contenute nel *Teatro comico* e traducendole in chiave ottocentesca; un processo che troverà una chiara formalizzazione nel 1852, per esempio, in *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Ferrari, dove il personaggio protagonista diviene diretto portavoce di tematiche dal gusto educativo e marcatamente borghese.[2]

È noto come nei primi decenni dell'Ottocento nel territorio che corrisponde all'Italia le compagnie siano già organizzate gerarchicamente per ruoli, un sistema produttivo che sostanzialmente privilegia la specializzazione della recitazione d'attore a scapito di una visione unitaria predeter-

---

[1] Sull'argomento cfr. A. Paladini Volterra, *Verso una moderna produzione teatrale,* «Quaderni di Teatro», n. 20, 1983, pp. 87-144; M.I. Aliverti, *Comiche compagnie in Toscana (1800-1815),* «Teatro Archivio», n. 8, 1984, pp. 182-249; O. Giardi, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni 1991, pp. 7-92.

[2] Cfr. P. Ferrari, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove,* commedia storica in quattro atti, Modena, Vincenzi 1854; S. Brunetti, *Il metateatro in "Goldoni e le sue sedici commedie nuove"*, «Il Castello di Elsinore», vol. XV, n. 43, 2002, pp. 93-112. Sul tema della fortuna goldoniana nel diciannovesimo secolo si veda il fascicolo monografico di «Biblioteca Teatrale», n. 28, 1992 dedicato all'argomento; in particolare S. Romagnoli, *La fortuna del teatro goldoniano nella critica letteraria ottocentesca. Tracce per un'indagine* (ivi, pp. 3-17) e C. Alberti, *Sublimi caratteri, veementi passioni. L'interpretazione goldoniana all'inizio del XIX secolo* (ivi, pp. 37-58). Inoltre, cfr. N. Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier 1965; S. Ferrone, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze, Sansoni 1993[3]; M. Pieri (a cura di), *Il teatro di Goldoni*, Bologna, Il Mulino 1993; S. Ferrone, *Il personaggio Goldoni*, «Il castello di Elsinore», n. 17, 1993, pp. 5-12.

minata del testo.[3] Il peculiare statuto artistico e professionale del 'poeta di compagnia' costringe allora un autore a sottostare ad esigenze ben determinate: anziché comporre le proprie opere a tavolino in assoluta libertà, il drammaturgo deve inserirsi in uno specifico meccanismo produttivo e in un reticolo di condizionamenti. Nel corso del diciannovesimo secolo, infatti, il destino di un testo drammatico dipende in primo luogo dall'adeguamento della scrittura alla prassi scenica in uso: saper adottare una tecnica di costruzione delle parti che segua le convenzioni del 'sistema dei ruoli' è la *conditio sine qua non* della stessa possibilità che la *pièce* sia messa in scena.[4]

Nel 1827 Angelo Brofferio, per esempio, concepisce per la compagnia Reale Sarda una commedia dal titolo *Il vampiro* a partire dalle peculiarità interpretative degli attori a cui il testo è destinato: «Forse la valente attrice Giovannina Rosa che era allora nell'adolescenza si ricorderà come io innestassi per lei estemporaneamente la parte di […] Enrichetta nel *Vampiro*».[5] Se scorriamo l'elenco della distribuzione dei personaggi proposto nell'edizione a stampa dell'opera del 1835 è persino possibile fare alcune considerazioni che legano i personaggi elaborati dallo scrittore astigiano agli attori chiamati ad interpretarli. Solo alcuni esempi: il barone di Vansfield – anziano aristocratico maniacalmente dedito all'esaltazione del proprio casato – viene concepito per Francesco Righetti, che nella Reale riveste il ruolo di *caratterista nobile*. La celebre Carlotta Marchionni, *prima attrice assoluta* della compagnia, interpreta Amalia, la trepidante figlia del barone di Vansfield. A Gaetana Rosa, infine, *caratterista e seconda donna*, viene affidata la parte della Baronessa Eleonora, un personaggio aristocratico, volitivo e concreto, quantunque appassionato di letture esotiche, che esalta soprattutto sul versante comico le abilità interpretative dell'attrice.[6]

---

[3] Sul sistema dei ruoli cfr. S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore», n. 3, 1988, pp. 37-44; *Il teatro dei ruoli in Europa*, a cura di U. Artioli, Padova, Esedra 2000; C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, Le Lettere 2002; E. Randi, *I primordi della regia in Europa*, in *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, a cura di U. Artioli, Roma, Carocci 2004, pp. 29-82.

[4] Sull' argomento cfr. S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra 2008.

[5] A. Brofferio, *Prefazione. Come sono diventato giornalista (7 agosto 1838)*, in Id., *Il messaggiere torinese. Prose scelte. Edizione riveduta e corretta dall'autore con nuove addizioni*, 2 voll., Alessandria, Capriolo 1839, vol. I, p. XXVII.

[6] Cfr. A. Brofferio, *Il vampiro*, in Id., *Commedie*, 4 voll., Torino, Chirio e Mina 1835-1837, vol. II (*Biblioteca teatrale economica*, cl. II, vol. LVI, n. 88, 1835), pp. 5-90. Nell'edizione a stampa della commedia il cognome della famiglia Wansfield viene scritto alternativamente con la lettera iniziale «W» e «V». Per maggiore comprensibilità si è scelto di uniformarlo in Vansfield.

Presso la Biblioteca del Burcardo di Roma è conservata una versione manoscritta della commedia. Si tratta di un quaderno privo di copertina, senza alcun riferimento cronologico. Il testo si presenta senza tagli o interventi di sorta che ne precisino la finalità di realizzazione.[7] Se confrontiamo la scrittura dell'opera data alle stampe nel 1835 con questa versione manoscritta è possibile riscontrare esigue ma importanti differenze di redazione. Pur trattandosi sostanzialmente sempre dello stesso testo, nel manoscritto si presenta steso, a tratti, in forma più semplice: i temi portanti, i rapporti tra i personaggi, i caratteri di base sono tutti già perfettamente definiti come nella versione a stampa, ma privi di una serie di battute e di specificazioni che rendono le figure della *pièce* edita molto più caratterizzate. A partire da questi elementi è possibile ritenere la versione dello scartafaccio conservato a Roma anteriore all'altra e formulare l'ipotesi che la copia manoscritta sia una stesura 'ripulita', elaborata certamente dopo la revisione censoria compiuta per il debutto di Torino, probabilmente per essere sottoposta ai capocomici della penisola affinché ne acquisissero i diritti di rappresentazione.[8]

D'altra parte, quando Brofferio nel licenziare la stampa delle sue commedie dichiara che approva solo la lezione di quelle da lui pubblicate tra il '35 e il '37,[9] tra le righe ammette anche di averle rimaneggiate nel corso del tempo e certamente almeno nel '29, in occasione di un'edizione a stampa poi non realizzata.[10] Sembra dunque lecito dare per assunto che quanto affermato dallo scrittore sia avvenuto anche in occasione della pubblicazione del *Vampiro*, vale a dire che la redazione del testo della commedia possa aver subito delle modifiche in uno o più momenti non precisati tra la consegna della *pièce* alla compagnia Reale Sarda nel 1827 (o alle altre compagini che l'hanno successivamente rappresentata) e la sua pubblicazione nel '35 e che solo la versione edita sia quella finale, da lui ratificata.

Quando infine lo scrittore ricorda come il merito maggiore del successo del *Vampiro* a Roma fosse dovuto al capocomico Vestri, che «nella parte di Tommaso, per cui aveva singolare predilezione, spiegava tanto

---

[7] Cfr. A. Brofferio, *Il vampiro*, commedia in cinque atti, manoscritto conservato a Roma, presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo, collocazione C.152.05.

[8] Per maggiori dettagli sull'argomento si rimanda a S. Brunetti, *Il vampiro "domestico" di Angelo Brofferio*, in *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, a cura di N. Pasqualicchio, Roma, Bulzoni 2013, pp. 149-167.

[9] Cfr. A. Brofferio, *Dichiarazione preliminare*, in Id., *Commedie*, cit., vol. I (*Biblioteca teatrale economica*, cl. II, vol. LV, n. 85, 1835), pp. 7-8, riferimento a p. 8.

[10] Cfr. Id., *L'autore alle sue commedie*, in Id., *Commedie*, cit., vol. I, pp. 9-14.

spirito, tanta originalità, tanta maestria che per necessità bisognava essere fascinato»,[11] offre una possibile spiegazione alla maggior ricchezza di spunti comici del personaggio nella stesura finale della *pièce*. La versione conservata al Burcardo verosimilmente costituisce una di queste redazioni intermedie e rappresenta un ottimo punto di riferimento per capire secondo quale prospettiva si pervenga alla lezione finale dell'opera.

Lo stesso processo si riscontra nell'elaborazione della commedia *Il poeta e la ballerina* di Paolo Giacometti. Prendendo spunto dalle dimostrazioni di vero e proprio fanatismo che all'inizio degli anni Quaranta circondano le esibizioni della celebre ballerina Fanny Cerrito, lo scrittore elabora una 'satira dialogizzata' per censurare la disparità di trattamento riservata agli autori rispetto alle danzatrici. Rappresentata per la prima volta al Teatro Metastasio di Roma nel novembre del 1841 dalla Compagnia Comica Giardini-Woller-Bellati, presso cui Giacometti è scritturato come 'poeta di compagnia', la *pièce* ottiene un consenso insperato. Tuttavia, occorre attendere all'incirca vent'anni perché l'autore decida di dare alle stampe quel primo successo teatrale inserendolo nel secondo volume del suo *Teatro Scelto*, un'opera dalle alterne vicende editoriali.[12] Sempre presso la Biblioteca teatrale del Burcardo di Roma è conservato un copione della *pièce*, anche in questo caso antecedente la versione a stampa, con i visti e le censure degli uffici di Firenze (1855) e di Massa Ducale (1858). Come si legge nell'intestazione della cartellina che lo contiene, «la sostanza la quadratura e l'andamento scenico è eguale all'edizione Sanvito del 1859 […] ma la forma del dialogo è notevolmente differente».[13] La distanza che separa il copione dal testo definitivo della *pièce* registra, infatti, l'assestamento subito dall'elaborazione primitiva del dramma, le varianti, nonché un approfondimento concettuale del soggetto proposto.

Nel 1937 Alberto Manzi pubblica un intervento, dove dalla collazione di copione e versione definitiva del dramma fa affiorare i motivi degli interventi posti in atto dalla censura toscana, senza però soffermarsi sulle molte modifiche introdotte *ex novo* nella versione a stampa.[14] A pre-

---

[11] Id., *I miei tempi*. *Memorie*, 20 voll., Torino, Eredi Botta (poi Biancardi) 1857-1861, vol. 20, p. 274.

[12] Cfr. P. Giacometti, *Il poeta e la ballerina*, in Id., *Teatro scelto*, 5 voll., Mantova-Milano, Negretti-Sanvito-Bettoni 1857-1869, vol. II [1859], pp. 307-364.

[13] Cfr. Id., *Il poeta e la ballerina*, copione manoscritto di proprietà di Olinto Pagnini, conservato presso la Biblioteca teatrale del Burcardo di Roma, segnatura C179:07.

[14] Cfr. A. Manzi, *Nel regno delle ballerine*. *"Il poeta e la ballerina" di Paolo Giacometti*, «Il giornale di politica e letteratura», nn. 1/4, 1937, pp. 3-31.

scindere dalle didascalie che descrivono in modo più puntuale come debba essere allestita la scena e dalle amplificazioni concettuali, tali varianti tracciano una direzione spettacolare ben precisa, definendo soluzioni a 'effetto comico', personaggi dai caratteri ben marcati e una pratica scenica tipica del sistema dei ruoli.

Ecco allora affiorare il tema dell'identità professionale dello scrittore di teatro e della sua peculiare creatività artistica. Dal confronto tra il copione e la versione a stampa del *Poeta e la ballerina* si evince come il testo sia stato inizialmente concepito in una forma più semplice, benché dall'impianto solido e lineare: i temi portanti, i rapporti tra i personaggi, i caratteri di base; una griglia articolata entro cui poi l'attore di professione operava arricchendola di gesti, pose, atteggiamenti e tempi comici confluiti successivamente nelle didascalie. Lavorando in un sistema produttivo per ruoli, Giacometti idea parti evidentemente già connotate in tal senso: un poeta spinto da grandi ideali per il *primo attore*; un'attrice mossa da nobili sentimenti per la *prima attrice*; un padre tracotante e sciocco per il *caratterista*; una madre totalmente votata al sacrificio per la *madre nobile* ecc. Accanto a un raffinamento letterario, dunque, le due redazioni compulsate registrano le fasi di una modalità creativa *in fieri*, un processo di assestamento dove la prassi grande attorica diventa funzionale alla redazione definitiva del testo drammaturgico licenziato dall'autore. L'assestamento finale del testo, quindi, non è il parto esclusivo del commediografo che l'ha concepito *in primis*, ma frutto di un complementare lavoro d'autore e d'attore: questa elaborazione non risulterebbe quindi da una prevaricazione arbitraria dell'interprete della *pièce*, ma sarebbe contemplata, in certa misura, *a priori* dallo scrittore che l'ha creata.[15]

Al pari della redazione del *Vampiro* conservata a Roma, dunque, anche il manoscritto del *Poeta e la ballerina* va considerato come una sorta di 'drammaturgia aperta', una griglia di argomenti articolati secondo le necessità del sistema dei ruoli entro cui poi l'attore di professione può operare con una certa autonomia, arricchendola di gesti, pose, atteggiamenti tipici della propria specializzazione, o tempi comici necessari a una miglior resa scenica.

---

[15] Per un'analisi dettagliata dei testi, cfr. S. Brunetti, *Drammaturgia in cerca d'autore: la scrittura complementare ne "Il poeta e la ballerina di Paolo Giacometti"*, in *Drammaturgie della quête. Convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (1939-2004)*, a cura di E. Randi, C. Grazioli, Padova, Esedra 2006, pp. 115-130.

LA RIFORMA DELLA RECITAZIONE DA GUSTAVO MODENA AD ALAMANNO MORELLI

Nel periodo compreso tra Restaurazione e Unità le compagnie di prosa italiane sono per lo più compagini itineranti, cambiano formazione all'incirca ogni due anni, allestiscono in media una trentina di differenti componimenti drammatici a stagione e, in genere, non concedono agli attori il tempo di approfondire l'interpretazione del testo da rappresentare nel corso delle prove. Se talvolta un artista, più che altro durante le repliche, si pone interrogativi esegetici e cerca di rendere il risultato delle sue analisi in termini fonetici e gestuali, s'impegna in riferimento solo alla propria parte, senza curarsi di trovare un accordo con i compagni. Il ridotto lasso di tempo dedicato allo studio interpretativo e all'affiatamento, unito alla particolare strutturazione per ruoli delle compagnie ottocentesche, poi, induce le *troupes* a scegliere un repertorio non troppo diversificato da quello delle altre compagini, così potendo attribuire ad un attore personaggi per la maggior parte a lui già noti.[16]

Guidando dal 1843 al 1845 un gruppo di giovani allievi, appositamente selezionati, Gustavo Modena (1803-1861), rientrato nella penisola italiana nel 1839 dopo un periodo di esilio forzato in giro per l'Europa per motivi politici, pone le basi di una riforma della scena nazionale per liberarla dalle convenzioni declamatorie e magniloquenti in uso nella prima metà dell'Ottocento.[17] A partire dal 1846 gli attori della *troupe* di Modena vanno a formare il nucleo principale della compagnia Lombarda, in cui Alamanno Morelli (1812-1893) in quell'anno viene ingaggiato come *primo attore* e di cui, dal 1849 in poi, diviene il proprietario in società con Luigi Bellotti Bon.[18]

Nato a Brescia, Morelli, al pari di Modena, con cui aveva lavorato

---

[16] Dei numerosi studi dedicati all'argomento si vedano almeno *Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. Ferrone, Milano, Il Saggiatore 1980; R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza 1988; G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia 1989; E. Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul "grande attore" dell'800*, Genova, Bozzi 2001.

[17] Per un primo approfondimento sulla figura dell'artista veneziano, imprescindibili rimangono alcuni studi come L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Perugia, Stabilimento tipo-litografico in San Severo 1865; T. Grandi, *Gustavo Modena attore e patriota (1803-1861)*, Pisa, Nistri-Lischi 1968; C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni 1971; A. Petrini, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, Edizioni ETS 2012. Per un inquadramento della figura di Gustavo Modena nel teatro italiano dell'Ottocento cfr. S. Ferrone, T. Megale, *Il teatro dell'età romantica*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno 1995-2005, vol. VII, pp. 1029-1091; *Ripensare Gustavo Modena, attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, a cura di A. Petrini, Acireale-Roma, Bonanno 2012.

[18] Cfr. T. Viziano, *Introduzione*, in F.A. Bon, *Scene comiche, e non comiche della mia vita*, edizione, introduzione e note di Teresa Viziano, Roma, Bulzoni 1985, pp. 33-34.

in gioventù, è figlio d'arte.[19] Nella sua lunga e prestigiosa carriera d'attore, che copre circa sessant'anni di attività, per un breve periodo, dal 1854 al 1858, viene chiamato a dirigere l'accademia dei Filodrammatici di Milano dove svolge principalmente attività di insegnamento. Per l'occasione pubblica presso Borroni e Scotti un *Prontuario delle pose sceniche*, seguito, qualche anno più tardi, nel 1862 da *Le note sull'arte drammatica rappresentativa*, stampato dall'editore Giacomo Gnocchi, e nel 1877 dal *Manuale dell'artista drammatico*, edito da Barbini,[20] opere che nel tracciare un quadro complessivo dell'arte teatrale ne fanno uno dei più competenti e raffinati interpreti della prassi recitativa italiana dell'Ottocento. Come sottolinea Sandra Pietrini, è importante ricordare che, «mentre il *Prontuario* è una sorta di vademecum per aspiranti attori, i due successivi trattati hanno […] l'intento più ambizioso di tracciare un quadro complessivo dell'arte teatrale».[21]

Come è noto, la chiave della riforma di Modena propone l'autonomia della recitazione dalle convenzioni della pratica teatrale della generazione a lui precedente e, in una certa misura, anche dalla 'lettera' dell'opera drammaturgica. Il testo da rappresentare non viene in genere da lui concepito in qualità di contesto necessario a dare un senso alle singole parti dei diversi personaggi e gli interpreti possono costruire la figura da impersonare secondo tecniche di ricerca autonome, che spesso prendono spunto dal reale oltre che dallo spartito drammaturgico.

Il momento in cui si esplica maggiormente la prassi *grande attorica* ottocentesca, infatti, è nella concezione della parte, una sorta di *inventio* secondo i moduli della retorica classica, dove la messa a punto delle idee adatte all'elaborazione dell'attore (la definizione in termini sintetici della personalità del personaggio, il 'carattere', e l'articolazione degli affetti

---

[19] Sulla figura di Alamanno Morelli cfr. L. Viganò, *Il teatro italiano: schizzo storico. Aggiuntovi un saggio critico-biografico su Alamanno Morelli e le vite di alcuni comici illustri*, Milano, Cornienti 1857, pp. 57-74; F. Sheridan [Giuseppe Soldatini], *Alamanno Morelli e l'arte sua*, Mortara, Botto 1879; Jarro [Giulio Piccini], *Alamanno Morelli*, in Jarro, *Sul palcoscenico e in platea. Ricordi critici e umoristici*, seconda edizione riveduta e ampliata, Firenze, Bemporad & Figlio 1897, pp. 131-151; T. Salvini, G. Del Beccaro, L. Rasi, *[In memoria] di Alamanno Morelli*, Milano, Allegretti 1909.

[20] Cfr. A. Morelli, *Prontuario delle pose sceniche*, Milano, Borroni e Scotti 1854; Id., *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, Milano, Gnocchi 1862; Id., *Manuale dell'artista drammatico. Cinque dialoghi col prontuario delle pose sceniche ed il progetto d'un teatro stabile in Roma*, Milano, Barbini 1877.

[21] Cfr. S. Pietrini, *Per una mimica degli affetti: Alamanno Morelli e i trattati di recitazione dell'Ottocento*, in A. Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, a cura di S. Pietrini con un contributo di S. Stefanelli, Trento, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Filosofia, Storia e Beni culturali 2007, pp. XI-LVI; citazione a p. L.

nei singoli passaggi del dramma) avviene avvalendosi della modalità interpretativa specifica del ruolo a cui la parte è attribuita e di un repertorio tradizionale di pose, di cui Morelli offre un nutrito catalogo nel suo *Prontuario*. Il personaggio da rappresentare, concepito come una creatura dotata di vita propria che in una certa misura trascende la vicenda in cui è inserita, viene classificato mediante le coordinate di carattere e passione e viene plasmato a partire dalla scelta di composizione dell'attore che lo realizza. L'interpretazione così predisposta, inoltre, è quasi sempre dominata da una visione psicologistica della figura da incarnare, al punto da annullare molto spesso, nella pratica scenica, la problematica sociale o ideologica presente nella concezione letteraria, in particolar modo dei drammi stranieri. In questa prospettiva si giustificano anche le varianti (spesso veri e propri tagli) operate nel corpo testuale di un dramma.

A questo proposito, un esempio calzante è offerto dalla versione del *Kean* di Dumas *père* posta in scena da Modena e di cui si possiede un copione elaborato nel 1844.[22] Nella prima scena del secondo atto i riferimenti offerti dai personaggi secondari concepiti da Dumas *père* vorrebbero indurre nello spettatore una valutazione poco lusinghiera del protagonista e più in generale dell'ambito teatrale in cui esercita il suo talento. Nell'adattamento del testo proposto da Modena, invece, si sceglie di eliminare la presenza di tali figure affinché il versante sregolato della vita degli attori fuori dal palcoscenico sia patrimonio esclusivo di Kean. Con questo intervento l'attore veneziano crea le premesse per introdurre e sostenere la sua personale concezione del protagonista, che ruota essenzialmente attorno al tema dell'onore individuale. Anche la decisione di sostituire la recita di una scena amorosa tra Romeo e Giulietta (prevista dallo scrittore francese alla fine del quarto atto della *pièce*) con la declamazione della nota riflessione sul senso della vita di Amleto rende evidente il desiderio di Modena di focalizzare la sua interpretazione del protagonista dumasiano più sul tema della dignità che su quello dell'amore. Anziché deviare in una direzione impropria le vicende, le varianti proposte dall'interprete veneziano seguono i dettami di un personaggio concepito a partire da Dumas *père*, ma, come sottolinea Luigi Bonazzi, mediante quella «seconda creazione dal canto dell'attore per la quale il tipo ideato dall'autore […] talvolta resta corretto de' suoi difetti, tal'altra acquista una virtù fino al-

[22] Cfr. A. Dumas [*père*], *Kean, ou désordre et génie, comédie en cinq actes, mêlée de chants*, Paris, Dondey-Dupré 1836 (*Le magasin théâtral*, a. III, t. XIV); Id., *Kean ossia genio e sregolatezza*, versione di C.G. Tallone, copione di proprietà di G. Modena, conservato a Roma, presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo, collocazione C.171.09.

lora nascosta».[23] Benché manchino esplicite dichiarazioni di Modena a riguardo, da un'attenta analisti del copione di *Kean* è possibile dedurre una concezione molto personale, ma pur sempre coerente e unitaria, della parte da lui rielaborata e interpretata.[24]

Anche per Morelli la recitazione è un processo creativo fondato sulla concezione del personaggio nella sua globalità, il che non impedisce nemmeno all'attore bresciano di intervenire sul testo drammaturgico con varianti lessicali, interpolazioni o lunghi tagli, secondo le proprie necessità, per poter salvaguardare l'interpretazione della realtà scenica e della figura da rappresentare seguendo una personale linea di decoro e di gusto. A proposito della morte in scena, l'attore scrive:

> Dovendo dunque rappresentare una morte prodotta o dall'una o dall'altra sostanza, farà bene quell'attore che abbrevierà sensatamente i discorsi, emancipandosi senza rimorso di coscienza da tutte le strane esigenze impostegli dall'autore, ed attenendosi ai consigli dell'arte per soddisfare unicamente a quel tanto di verosimile che può rendersi tollerabile con la verità.[25]

Quando allora, per esempio, nel quinto atto della *Dame aux camélias* di Alexandre Dumas *fils* nella maggior parte dei testi degli attori italiani del secondo Ottocento si affida il *focus* dell'azione scenica essenzialmente ai mancamenti successivi della cortigiana, piuttosto che al ricco dialogo tra i protagonisti previsto dallo scrittore francese, la prassi scenica nostrana sembra conformarsi per lungo tempo al medesimo criterio estetico-operativo esposto da Morelli: modificare la *pièce* per adeguarla a una concezione del personaggio fondata su una verosimiglianza ideale con la realtà, piuttosto che sul rispetto della creazione artistica dell'autore.[26]

Gli insegnamenti proposti da Morelli nei suoi scritti rivelano una certa consonanza anche con alcuni aspetti del metodo d'arte attorica ela-

---

[23] L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 16.

[24] Per un'analisi dettagliata della *pièce* di Dumas *père* e del copione di Modena cfr. S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, cit., pp. 1-53; Id., *Due 'copioni' modeniani: "Kean" e Il cittadino di Gand"*, in *Ripensare Gustavo Modena*, cit., pp. 121-133.

[25] A. Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, cit., p. 54.

[26] Sull'argomento cfr. S. Brunetti, *"La Signora dalle camelie" sulla scena italiana: sistema di ruoli e drammaturgia d'attore a fondamento di una straordinaria fortuna*, in *Il teatro dei ruoli in Europa*, cit., pp. 125-166; Id., *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora dalle camelie*, Padova, Esedra 2004. I tagli scenici proposti nei copioni della *Signora dalle camelie* di Alamanno Morelli e di Tommaso Salvini sono offerti nel volume *"La signora dalle camelie". Adattamenti per la scena italiana dell'Ottocento*, a cura di S. Brunetti, Padova, Cleup 2008.

borato oltralpe da François Delsarte (1811-1871).[27] Benché sia possibile rintracciare una scansione simile a quella del teorico francese all'interno delle regole proposte in modo del tutto asistematico dall'attore bresciano, le posizioni sembrano sostanzialmente divergere relativamente alla questione dell'immedesimazione. Per il francese l'attore deve essere in grado di attivare i gesti involontari, archetipici, mentre per l'italiano la questione presenta tratti contraddittori: talune sue affermazioni sembrerebbero avvalorare l'idea che auspichi un artista immedesimato nella parte, altre che l'esecuzione sulla scena delle diverse passioni dev'essere frutto di applicazione ed esercizio, non di estemporaneità.[28] Sin dall'introduzione al suo *Prontuario di pose sceniche* del 1854, per esempio, anche Morelli sottolinea la necessità di uno studio approfondito della parte,[29] al punto che ogni attore o attrice, contrariamente alle consuetudini vigenti connesse con le 'parti levate', dovrebbe estendere la propria esegesi dalle battute assegnate («pure è d'uopo che l'attore conosca la natura del terreno ch'ei calca, giacché una tale conoscenza è norma alla maggiore o minore energia ch'egli deve spiegare nel proprio carattere»)[30] all'intera opera da rappresentare:

> è cosa indispensabile e di prima esigenza che l'*attore principale* conosca minutamente non solo il soggetto del poema, ma il nodo, l'andamento in tutte le sue particolarità. Sì: questa conoscenza completa dell'opera, ch'è di prima necessità a tutti gli attori, è obbligo assoluto per l'attore principale.[31]

FORZATURE INTERPRETATIVE TRA PROSA E MELODRAMMA

Considerando che un tratto caratteristico di moltissimi titoli pubblicati in traduzione all'interno di collezioni di grande prestigio e diffusione in Italia come *Biblioteca ebdomadaria teatrale* o *Florilegio drammatico*

---

[27] Del maestro francese si è a lungo occupata Elena Randi. Per un primo approccio all'argomento si vedano almeno: E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Padova, Esedra 1996; *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, a cura di E. Randi, Roma, Bulzoni 1993.

[28] Cfr. S. Brunetti, *Gli studi sull'arte rappresentativa di Alamanno Morelli e il metodo d'arte attorica di François Delsarte*, in *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, a cura di E. Randi, S. Brunetti, Atti del convegno internazionale di studi (Verona-Padova, 13-14 dicembre 2011), Bari, Edizioni di Pagina 2013, pp. 129-139.

[29] Cfr. A. Morelli, *Prontuario delle pose sceniche*, cit., p. 10.

[30] A. Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, cit., p. 62.

[31] Ivi, p. 108.

è quello di presentarsi soprattutto nelle vesti di 'adattamenti', 'libere versioni' o 'riduzioni per la scena' delle corrispettive opere straniere, è lecito interrogarsi anche in quale veste alcuni testi di rilevante potenziale spettacolare sulle scene francesi vengano accolti nella nostra penisola. Alcuni soggetti, infatti, si rivelano del tutto o in parte inadatti alla scena di prosa preunitaria, trovando un'adeguata collocazione solo in seguito a importanti modifiche, o esclusivamente in campo operistico.

La cultura italiana primo ottocentesca, per esempio, risulta «quasi del tutto impermeabile all'influenza dell'immaginario fantastico-orroroso che impregnò le culture d'oltralpe nell'arco di tempo compreso tra le fortune del romanzo gotico e gli sviluppi più notturni e inquietanti del romanticismo».[32] Se un caso a parte potrebbe sembrare la sensibilità dimostrata per la moda dei vampiri, in realtà in genere si attinge solo tangenzialmente ai classici temi introdotti dalla novella concepita nel 1819 da Polidori.[33] Nel già citato *Vampiro* di Brofferio, per esempio, si disinnesca il versante corrotto e demoniaco del tema, circoscrivendolo al semplice tormento affettivo-sentimentale, al pari di quanto accade in una *comédie-vaudeville* scritta a quattro mani da Eugène Scribe e Mélesville intitolata *Le vampire*,[34] in cui il promesso sposo della protagonista si fa vampiro per vendicare un'offesa subita e per contrastare norme sociali e concezioni matrimoniali restrittive.

Altro il caso, invece, che coinvolge *La nonne sanglante* di Anicet Bourgeois e Julien Mallian,[35] che il 17 febbraio 1835 debutta felicemente a Parigi al Théâtre de la Porte Saint-Martin. La cruenta tematica sovrannaturale di un feroce spettro vendicatore d'amore che non lascia superstiti – una spietata monaca sanguinante che appare per tormentare il proprio assassino, per ossessionare e uccidere il fratello e, infine, per impedire il matrimonio dell'amato con un immane incendio, di cui rimane vittima – deve aver costituito più che un valido motivo di dissuasione per approntarne una traduzione italiana. Infatti, mettere in scena una monaca che sin

---

[32] N. Pasqualicchio, *«Un cadavere, ho timore, ch'oggi affé mi mangerà»: vampiri nel teatro italiano del primo Ottocento*, in *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, a cura di N. Pasqualicchio, Roma, Bulzoni 2013, pp. 131-147; citazione a p. 132.

[33] Cfr. [J.W. Polidori], *The vampyre*, in *The vampyre; A tale*, London, Sherwood, Neely, and Jones 1819, pp. 17-72.

[34] Cfr. E. Scribe, Mélesville [A.-H.-J. Duveyrier], *Le Vampire*, comédie-vaudeville en un acte, Paris, Guibert 1820. Nella *pièce* scribiana il tema vampiresco è utilizzato essenzialmente in chiave funzionale e risulta a tal punto subordinato a quello matrimoniale, che protagoniste diventano due figure femminili antagoniste a scapito di quella maschile che si finge un vampiro.

[35] A. Bourgeois, J. de Mallian, *La nonne sanglante*, drame en cinq actes, Paris, J.-R. Mévrel1835 (*Le magasin théâtral*, II, t. I).

dalla sua battuta d'esordio dichiara apertamente di rinnegare e disonorare i propri voti sacri giorno dopo giorno, non costituisce certo un elemento drammaturgico di poco conto e facilmente gestibile negli stati della penisola: «mes vœux… Dieu ne les a pas recus, puisqu'il n'a pas éteint dans mon cœur cet amour qui le brûlait. Ici, d'ailleurs je l'offense chaque jour, ce Dieu; pour tromper mes souvenirs, ne m'étais je pas créé dans ce couvent un monde pareil à celui que j'avais quitté. Mes vœux, Dieu m'ordonne de les enfreindre…».[36] Inoltre, una Madre Badessa che intrattiene rapporti d'affari con uno scienziato pseudo-stregone, per avere un filtro che dona la morte apparente, o che all'arrivo nel convento dell'ex-amante in traccia della fidanzata rivendica un potere di vita e di morte sulle proprie consorelle, è indiscutibilmente espressione di una visione anticlericale e fortemente critica degli ordini religiosi, difficilmente integrabile sulle scene italiane:

> MARIE […] c'est moi, qui maintenant tiens la morte suspendue sur ta tête, insensé!… tu ne sais pas quelle est ma puissance ici… tu ne sais pas que tout m'obéit… tout! jusqu'à ce marbre que tu foules du pied! retiens-moi, si tu veux, dans cette salle; mets sur mon cœur la pointe de ce poignard; moi, je n'ai qu'un mot à dire, qu'un geste à faire, et Mathilde va mourir, là, sous tes yeux![37]

Bisogna quindi attendere il libretto approntato da Salvadore Cammarano per l'opera *Maria de Rudenz* di Donizetti, affinché il soggetto, rielaborato liberamente dal celebre racconto incernierato da Matthew Gregory Lewis nel romanzo *Il Monaco* (1796),[38] penetri nella penisola italiana in tutt'altra forma spettacolare e venga rappresentato al Teatro La Fenice di Venezia, il 30 gennaio 1838.[39] È noto come Cammarano abbia comunque ovviato ad alcuni nodi testuali presenti nella *pièce* francese a monte: in primo luogo non ambientando alcuna scena in convento e facendo semplicemente dichiarare alla protagonista di avere 'l'intenzione' di farsi monaca per pentirsi e scordare il passato, ma senza che poi questa scelta avvenga di fatto:

---

[36] Ivi, II-2, 1, p. 12.

[37] Ivi, II-2, 6, p. 15.

[38] Cfr. M.G. LEWIS, *The monk, a romance*, London, Bell 1796.

[39] Per un primo sguardo alle vicende che conducono all'allestimento dell'opera, si vedano almeno: W. ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, a cura di Fulvio Lo Presti, Torino, EDT 1986, pp. 112-115; P. CATTANEO, *Maria de Rudenz nel carteggio Donizetti-Lanari*, in *Maria de Rudenz*, musica di G. Donizetti, libretto di sala, Venezia, Teatro La Fenice 1980, pp. 25-29; J. COMMONS, *Una corrispondenza tra Alessandro Lanari e Donizetti*, in «Studi Donizettiani», 3, 1978, pp. 9-74. Per un'analisi dell'opera cfr. W. ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, a cura di Fulvio Lo Presti, Torino, EDT 1987, pp. 174-182.

MARIA
[…]
Nel domestico tempio a gemer vengo
Sul paterno sepolcro, indi, m'aspetta
Il convento d'Arau.

RAMBALDO
Ciel!… Che dicesti!…
E vuoi fra quelle mura?…

MARIA
La vergogna celar di mia… sciagura.
Sì, del chiostro penitente
Cingerò per sempre il velo:
Del mio cor la smania ardente
Può calmar soltanto il cielo.
Chiederò gemente a Dio
Il perdono dell'error…
Sarà tutto il viver mio
Un sol pianto di dolor.[40]

Che la vocazione religiosa di Maria nell'opera donizettiana sia un pretesto, al pari di quanto avviene nella *Nonne sanglante*, risulta evidente anche dai versi di poco successivi, in cui la donna chiede a un vecchio familiare di casa di riferire a Corrado di essere sempre rimasta a lui fedele e in cui dichiara che il pensiero delle possibili lacrime dell'amato sulla sua tomba sarà per lei una consolazione.[41]

Nell'indagare l'attività di Luigi Enrico Tettoni, agente teatrale e direttore del «Monitore dei teatri», nonché prolifico traduttore-adattatore di drammi stranieri attivo in Italia a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, si è da tempo messo in evidenza come nelle modalità adottate per ridurre i testi per le scene della penisola sia necessario ipotizzare un artigianato in bilico tra la completa adesione a ben determinati principi

[40] Libretto di sala della prima rappresentazione: *Maria de Rudenz*, dramma tragico in tre parti, da rappresentarsi nel Gran Teatro la Fenice nel carnovale e quadragesima 1837-1838, Venezia, Molinari [s. d.], I, 4, p. 13.

[41] «MARIA […] Se quel crudo rivedrai / Che l'avello m'apprestò: / Ella è spenta, gli dirai, / Ma fedele a te spirò. – / Sulla mia tomba gelida / Tardi, ed invan pietoso, / Nel suo rimorso a piangere, / Egli verrà talor… / Al suono di quei gemiti / Dall'ultimo riposo / Fian deste le mie ceneri, / E sentiranno amor!» (ivi, I, 4, p. 14).

etici, l'appartenenza a una specifica cultura rappresentativa e una sorta di censura cautelativa dovuta alla conoscenza delle istituzioni dominanti nei vari stati.[42] A questo proposito Mario Lavagetto sottolinea come anche il lavoro di un librettista di melodramma debba fare i conti con una serie di condizionamenti analoghi, una situazione confermata dallo stesso Cammarano proprio nell'elaborazione del libretto di *Maria de Rudenz*.[43]

Se le tematiche gotiche sono dunque poco apprezzate sulle scene italiane, anche le questioni 'politiche' legate ai nascenti nazionalismi creano diversi problemi. A pochi mesi di distanza dal debutto italiano dell'opera di Donizetti, il 21 maggio 1838, sulle scene del parigino Théâtre de l'Odeon si rappresenta *Le bourgeois de Gand ou Le secrétaire du duc d'Albe*, un dramma in cinque atti di Hippolyte Romand, elaborato con il prezioso aiuto di Alexandre Dumas *père*.[44] La *pièce* prende le mosse da un fatto storico (la condanna a morte nel 1568 del conte di Egmont da parte del governatore dei Paesi Bassi, il duca d'Alba),[45] per poter mettere a fuoco un tema romantico di vasta portata: l'eroismo nell'infamia. Elevando a protagonista del dramma il conte di Vargas, segretario del governatore, un personaggio estremo tanto nei principi ideali quanto nella passionalità, l'autore si propone di mettere in luce come un irreprensibile padre-patriota possa arrivare a compiere i crimini più efferati al servizio dei potenti purché si realizzi un bene superiore, la libertà della sua terra natale.[46]

---

[42] Per un approfondimento sulla figura di Luigi Enrico Tettoni e sulla sua attività imprenditoriale, si rinvia alle sezioni al lui dedicate da L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni 2006 e a S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, cit., pp. 93-134.

[43] Cfr. M. Lavagetto, *Prefazione* a A. Buia, *Un così eroico amore. Genesi e diffusione censurata del libretto de La Traviata di F. M. Piave*, «Musica e Teatro. Quaderni degli amici della Scala», n. 10, 1990, pp. 9-11. Sull'argomento si veda anche S.L. Balthazar, *Aspects of Form in the Ottocento libretto*, «Cambridge Opera Journal», vol. 7, n. 1, March 1995, pp. 23-35; P. Cattaneo, *Maria de Rudenz nel carteggio Donizetti-Lanari*, in *Maria de Rudenz*, musica di G. Donizetti, libretto di sala, cit., p. 29.

[44] Per la collaborazione di Dumas *père* alla composizione del dramma di Romand cfr. *Littérature Dramatique, Théatre de l'Odeon:* Le Secrétaire du duc d'Albe *ou* le Bourgeois de Gand, *drame en cinq actes et en prose; par M. Hippolyte Romand*, «Revue Française», t. VI, avril 1838, pp. 354-357; C. Schopp, *Alexandre Dumas. Le génie de la vie*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Fayard 1997, pp. 314-315.

[45] Sulla figura del duca d'Alba cfr. H. Kamen, *Il duca d'Alba*, traduzione di Blythe Alice Raviola, Torino, Utet 2006.

[46] Nell'anno del debutto la *pièce* viene edita presso Barba (cfr. H. Romand, *Le bourgeois de Gand, ou Le secrétaire du duc d'Albe*, drame en cinq actes et en prose, Paris, J.-N. Barba 1838) e all'interno della serie drammatica *La France dramatique au XIX^e siècle*: cfr. H. Romand, *Le bourgeois de Gand ou Le secrétaire du duc d'Albe*, drame en cinq actes et en prose, Paris, Didot l'aîné 1838 (*La France dramatique au XIX^e siècle*, nn. 361-363, p. 543-586). Sulle edizioni a stampa dei drammi contestualmente con il debutto sulle scene parigine cfr. almeno E. Randi, S. Brunetti, *Premessa filo-*

In Italia la *pièce* viene edita con un certo ritardo una decina di anni dopo il debutto parigino, benché sia già messa in scena da Gustavo Modena almeno a partire dal luglio 1845.[47] Sempre presso la Biblioteca del Burcardo di Roma, si conserva un copione manoscritto del *Cittadino di Gand* con numerosi interventi e modifiche. Sulla prima pagina non numerata, sotto al titolo, una mano diversa da quella di chi ha trascritto il testo italiano scrive: «Drammatica Compagnia Lombarda | 1849».[48] La differente calligrafia e l'ineguale consistenza di inchiostro tra la prima stesura del testo di questo copione e la scritta che ne attribuisce la proprietà, lascia spazio a varie ipotesi, tra cui anche quella che possa essere stato composto per la prima volta qualche anno prima del '49 e che la frase sia stata aggiunta successivamente. A supporto di questa tesi, nel giugno del 1847 Alamanno Morelli riscuote un successo personale non indifferente nella parte del protagonista proprio con la Compagnia Lombarda.[49] Un'altra ipotesi piuttosto verosimile dovuta alle consuetudini rappresentative dell'epoca e di trasmissione dei testi per la scena da una compagnia all'altra, porterebbe persino a supporre un qualche legame diretto del copione con la versione portata sulle scene dallo stesso Gustavo Modena, se non altro per il fatto che la gran parte dei suoi attori hanno contribuito a formare il nucleo artistico più rilevante della stessa *troupe*.

Da un primo confronto sommario tra il copione conservato al Burcardo con l'adattamento edito nel 1848 si scopre innanzitutto che le scelte lessicali adottate dai due testi divergono sensibilmente, tranne per alcune sezioni del manoscritto, emendate in un secondo tempo per renderlo più vicino ai contenuti del testo francese, seguendo la lezione della versione a stampa italiana. Un elemento, tuttavia, sembra particolarmente significativo: benché la prima stesura a penna del copione del *Cittadino di Gand* adotti un linguaggio e uno stile più colloquiali della versione pubblicata dal *Florilegio drammatico*, ne ripropone, al contempo, praticamente tutte le espunzioni (in particolar modo l'eliminazione della seconda trama e dell'unico personaggio femminile presente nell'opera di Romand). Ad

---

logica, in V. Hugo, *Angelo, tyran de Padoue, Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, a cura di Elena Randi, con la collaborazione di Simona Brunetti, Franco Benucci, Barbara Volponi, Gessica Scapin, Firenze, Le Lettere 2012, pp. 41-63.

[47] La prima notizia reperita sinora di una rappresentazione del *Cittadino di Gand* da parte di Gustavo Modena risale ai primi di luglio del 1845, al Teatro San Benedetto di Venezia (cfr. «Il Pirata», a. 11, n. 6, 18 luglio 1845, p. 27; ivi, a. 11, n. 10, 1° agosto 1845, p. 43).

[48] H. Romand, *Il Cittadino di Gand*, dramma in quattro atti, copione di proprietà della Compagnia Lombarda datato 1849, conservato a Roma, presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo, collocazione C 162:05.

[49] Cfr. «Il Pirata», a. 12, n. 103, 25 giugno 1847, p. 432.

una lettura più attenta del manoscritto, però, si scopre che le parti del testo francese assenti dalla prima stesura del copione della Lombarda, e presenti invece nella versione italiana del *Florilegio,* sono in misura maggiore.[50]

Se un certo numero di tagli testuali sembra rispondere a un desiderio di stringatezza, la prima stesura a penna non riporta, secondo consuetudine e in modo piuttosto consistente e puntuale, molte allusioni a Dio, o le invocazioni al cielo di vario tipo. L'elemento di maggior interesse in questa sede è senz'altro legato alle molteplici espunzioni di battute relative ad argomenti politici all'epoca troppo simili alla situazione della penisola italiana (e in particolare a quella del Lombardo-Veneto) per essere espressi apertamente sulle tavole di un palcoscenico. A differenza di quanto accade per altri casi di qualche decennio posteriori,[51] questi tagli iniziali non vengono mai più ripristinati dalle successive modifiche del manoscritto della Lombarda, venendo quindi accolti in modo sostanzialmente definitivo.

Da questa disamina sommaria sembra evidente che il copione del *Cittadino di Gand* abbassi sin dall'inizio, *a priori*, i toni più accesi delle questioni politico-ideologiche affrontate dalla *pièce* di Romand (la sottomissione di un popolo libero a un oppressore; l'identità nazionale; l'amor di patria; le strategie della ribellione; ecc.) per proporle in modo più generico ed edulcorato. Il fatto che tali passi subiscano una sorta di censura preventiva e non vengano trascritti nella versione italiana per le scene mostra in modo chiaro da un lato la difficile situazione in cui si trovavano a operare gli attori e gli adattatori teatrali del periodo risorgimentale (che preferiscono censurarsi da soli i testi secondo criteri più o meno condivisi, piuttosto che farli epurare dagli organi di polizia); dall'altro come, tutto sommato, le posizioni contrarie al regime vigente possano ugualmente in parte penetrare, se sapientemente proposte, per essere offerte alla popolazione.

Quando Giacinto Battaglia a questo proposito osserva che, pur presentando un argomento «d'indole politica», *Il cittadino di Gand* riscuote il maggior interesse del pubblico proprio là dove esibisce un'azione drammatica di tipo domestico posta a contrasto con le più alte ragioni dello Stato[52] – un' analisi chiaramente formulata a partire dalla visione

---

[50] Sull'argomento cfr. S. Brunetti, *Un esempio di censura teatrale preventiva: "Il cittadino di Gand" per la Compagnia Lombarda*, «Romanticismi, la rivista del C.R.I.E.R.», vol. 3, 2018, pp. 157-175.

[51] Cfr. S. Brunetti, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora dalle camelie*, cit., pp. 137-148.

[52] G. Battaglia, *Polemica*, in *Bullettino Letterario*, «Rivista Europea. Giornale di scienze morali, letteratura ed arti», gennaio 1846, pp. 135-136.

dello spettacolo di Gustavo Modena e non certo dalla lettura della *pièce* francese –, getta una luce sui criteri di 'resistenza' posti in atto a teatro nel periodo risorgimentale, più che definire in astratto un genere teatrale avulso dal contesto in cui dovrebbe venire immesso.

A conclusione di questa breve carrellata di consistenti rielaborazioni drammaturgiche legate alla prassi recitativa vigente nella penisola italiana, vale la pena ricordare anche, sommariamente, le modalità di trasposizione che consentono alla *Dame aux camélias* di Dumas *fils* di riscuotere a lungo una travolgente fortuna scenica nella nostra penisola. Dopo il debutto al Théâtre du Vaudeville di Parigi, il 2 febbraio 1852, già nell'aprile dello stesso anno, a Torino, la Compagnia Giardini mette in scena la *pièce*, seguita immediatamente dalla Compagnia Reale Sarda, che inserisce prontamente il dramma nel proprio repertorio.[53] Ben presto il lavoro viene rappresentato in tutta la penisola, nonostante la scabrosità del soggetto. Come è noto, le vicende di Margherita Gautier vengono riformulate con successo anche in un diverso codice spettacolare: il 6 marzo 1853 *La Traviata* debutta al Teatro La Fenice di Venezia, con musica di Giuseppe Verdi e libretto di Francesco Maria Piave. A partire da questa data il melodramma verdiano si impone come irrinunciabile modello di riferimento per la ricezione italiana della *pièce*.

Se in genere la censura non nega la rappresentazione, tende però a modificarne la stesura.[54] L'esame di svariate fonti non sembra ammettere

---

[53] Cfr. «Torino […] al Gerbino il Giardini fa pompa d'operosità e di zelo al solito: venerdì sera ci diede *La Signora dalle camelie* (pasticcio ora uscito dalla cucina francese)», *Si legge nel "Pirata"*, «L'Arte», 8 maggio 1852; *Corriere teatrale*, «Il Pirata», n. 7, 22 luglio 1852; G. Amadei, *I centocinquant'anni del sociale nella storia dei teatri di Mantova*, Mantova, CITEM 1973, p. 208; L. Sanguinetti, *La compagnia reale sarda (1820-1855)*, Bologna, Cappelli 1963, p. 147.

[54] Temporaneamente proibita nel Granducato di Toscana («L'Arte», 12 gennaio 1853), la *pièce* non trova particolari problemi con la censura austriaca del Lombardo-Veneto. Durante l'anno comico 1853 a Venezia viene rappresentata da ben sei compagnie diverse: Compagnia Robotti-Vestri, Compagnia Sadowsky-Astolfi, Compagnia Zoppetti, Compagnia Meynadier, Compagnia Paoli-Jucchi, Compagnia Cesare Dondini (cfr. *Spettacoli*, «Gazzetta Uffiziale di Venezia», 1853). Molto più complesse sembrano invece le vicende che la riguardano nel Regno di Napoli e nello Stato Pontificio, dove i revisori impongono all'eroina dumasiana di mutare stato sociale, ceto e nome. Se la censura borbonica trasforma la protagonista in *Graziosa Albani*, un documento reperito da Nicola Porzia testimonia come, le varianti introdotte da un revisore pontificio al testo di Tettoni, creino a Margherita una falsa verginità e uno stato di legittimità: cfr. C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli 1964, p. 51; G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia 1978, p. 82; N. Porzia, *La Signora dalle Camelie vergine e martire*, «Le Scimmie e lo specchio», 9, novembre 1923, pp. 200-202. Per un panorama sulla censura in Italia nel diciannovesimo secolo cfr. A. Bentoglio, *Un secolo di censura teatrale*, in R. Alonge, G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll., Torino, Einaudi 2000-2004, vol. II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), pp. 1103-1122; G. Azzaroni, *Del teatro e dintorni: una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni 1981.

dubbi: per più di cinquant'anni il testo di riferimento obbligato per la rappresentazione della *Dame aux camélias* in Italia rimane la trasposizione, apparsa a pochi mesi di distanza dal debutto francese, con il titolo *La signora dalle camelie*, ad opera di Luigi Enrico Tettoni. Pur tenendo conto di un ventaglio di opzioni circa la genesi di questo adattamento (che possa trattarsi di una versione commissionata appositamente da una specifica compagnia comica; che sia frutto autonomo dell'artigianato di Tettoni o il prodotto conseguente a un vaglio scenico, o, infine, che talune modifiche siano da addebitare all'intervento della censura), gran parte delle varianti rilevabili in questa trasposizione possono essere intese come altrettante concessioni all'uso teatrale dell'epoca.[55]

Oltre a variazioni minimali, l'adattamento di Tettoni presenta infatti complesse modifiche strutturali e di contenuto rispetto all'originale francese. Un elemento macroscopico è costituito dalla scelta di risolvere ogni ricostruzione d'ambiente in puro e semplice colore locale. In particolare, alcune scene d'insieme, che fanno della *Dame aux camélias* il primo di una lunga serie di drammi di costume volti a tracciare l'apologia dell'uomo borghese, si trasformano in dialoghi mondani molto meno rilevanti sul piano sociale e con l'unico compito di fungere da riempitivo tra un monologo e l'altro. Mediante un sottile lavoro di cesello, tutti i momenti scoppiettanti e briosi della *pièce* francese vengono smorzati da una sottile patina di moralismo, per esaltare ogni accento dignitoso, accorato o patetico della vicenda. In questo modo l'universo pubblico, che dovrebbe identificare moralmente e socialmente la protagonista, è gradualmente relegato sullo sfondo, per lasciare maggiore spazio alle passioni interiori. Emerge allora un unico motivo drammatico: la nascita di un amore che fatalmente si sacrifica alle convenzioni borghesi.

Nel momento in cui la protagonista non si propone più nella sua veste conflittuale di dissoluta meretrice che si rigenera in contatto con un amore sincero, per mostrare unicamente la prospettiva psicologica del suo travaglio di donna innamorata, viene meno anche gran parte della forza morale delle tesi esposte dalla voce del personaggio ragionatore, Monsieur Duval. Nella *pièce* di Dumas *fils* la vita sociale e dissoluta della cortigiana erompe prepotentemente sulla scena, ponendosi in manifesta contrapposizione con la saldezza dei valori borghesi del padre di Armand; nel dramma di Tettoni la dignità in cui viene posta la protagonista comincia a insinuare dubbi sulla necessità morale del suo sacrificio.

---

[55] Sull'argomento cfr. S. Brunetti, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora dalle camelie*, cit., pp. 109-121.

In modo molto simile anche la lettura ideologica che Verdi e Piave propongono nella *Traviata* tende a privilegiare solo uno dei due percorsi proposti dallo scrittore francese. L'ipotesi che alcune modifiche presenti nel libretto dell'opera non nascano esclusivamente da una puntuale rielaborazione condotta sull'archetipo francese (come è stato diffusamente dimostrato), ma possano essere state in parte suggerite dalla prima trasposizione italiana del dramma, o da una sua messinscena, seppur mai esplicitamente citata nei carteggi o dalla critica verdiana, non è da sottovalutare.[56] Nel libretto dell'opera, infatti, la condizione di Violetta diviene ancora più incerta: dal momento che non se ne conosce la posizione sociale, né sono messi in scena i suoi amanti, si può dedurre unicamente che la donna ami i piaceri mondani e si conceda a molteplici amori, ma nulla autorizza a pensare che possa essere una prostituta. Violetta è dunque una donna che sogna la virtù, che desidera diventare un angelo di purezza, ma per farlo deve rinunciare ad Alfredo: la redenzione morale della cortigiana si compie allora esclusivamente nell'estremo sacrificio di sé, rinunciando, per amore, alla nuova felicità raggiunta.

[56] Cfr. E. Sala, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT 2008; P. Puppa, *Più Margherita che Violetta*, «Venezia Arti», n. 10, 1996, pp. 77-84; D. Goldin Folena, *La Traviata di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi*, in *Letteratura italiana. Le Opere III. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 497-529; A. Buia, *Un così eroico amore. Genesi e diffusione censurata del libretto de La Traviata di F.M. Piave*, cit.; M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore 1983; *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari, A. Luzio, Milano, Stucchi Ceretti 1913, pp. 134-142.

SIMONETTA CHIAPPINI

«IL CANTAR CHE NELL'ANIMA SI SENTE». NATURA E CULTURA NELLA VOCALITÀ ROSSINIANA

Parlare di vocalità rossiniana ha significato per lungo tempo parlare *tout court* di vocalità italiana. La sua esaltazione ha trovato un insospettabile sostenitore nel filosofo tedesco G.W.F. Hegel che, dopo avere assistito a Vienna nel 1822 ad un'esecuzione di *Matilde di Shabran*, scrisse alla moglie:

> Quale duetto! ora comprendo perfettamente il motivo per cui la musica di Rossini in Germania, e soprattutto a Berlino, venga bistrattata: come il raso è fatto solamente per le dame, infatti, e il pasticcio di fegato d'oca soltanto per i palati educati, così essa è fatta solo per le gole italiane. Questa musica deve essere cantata come la cantano gli italiani, e allora nessun'altra la supera.[1]

In un'epoca in cui l'Italia poteva definirsi, 'un'espressione geografica' e non una realtà politica, il canto italiano rappresentava il nucleo forte di un'identità antropologica, linguistica e culturale. Ad essa facevano riferimento gli intellettuali europei che cercavano nell'immancabile *grand tour* nella penisola i segni di un passato dove arte, cultura e bellezze naturali trovavano una sintesi perfetta. M.me De Staël in *Corinne ou l'Italie* del 1807, attraverso le parole della poetessa improvvisatrice, difendeva il 'popolo cantante' che trovava nell'arte e nella musica il compenso per l'abiezione politica e l'indolenza economica in cui versavano i suoi governi. E metteva in relazione la dolcezza del canto con il clima mite e l'indole sentimentale degli abitanti:

> Chi non ha ascoltato il bel canto italiano non sa che cosa sia la musica. Le voci in Italia hanno una morbidezza e una dolcezza che ricorda il profumo dei fiori e la limpidezza del cielo. La natura ha destinato questa musica a questo clima. L'una è come il riflesso dell'altro […] gli italiani da secoli amano la musica con trasporto.[2]

---

[1] G.W.F. Hegel, *Lettera alla moglie 29 settembre 1824*, in *Lettere*, Bari, Laterza 1972, p. 287.

[2] M.me De Staël, *Corinna o l'Italia*, Milano, Mondadori 2006, p. 240.

La stessa Corinna, artista-donna e melodiosa cantatrice all'improvviso, era l'emblema della nazione che avrebbe dovuto rinascere dalle sue auguste rovine. Non si potrebbe definire in modo più perfetto la corrispondenza tra natura e cultura nel paese dove 'il sì suona'; del resto lo stesso Rousseau considerava l'italiano (e il napoletano soprattutto) la lingua più congeniale all'espressione melodica, in quanto la più spontaneamente vicina ai moti dell'animo, che l'opera buffa esprimeva con tanta incantevole semplicità. Nell'*Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, pubblicato nel 1781, il filosofo ginevrino affermava che l'idioma della penisola era la forma più vicina all'emissione vocale primitiva, in quanto i suoi suoni e inflessioni erano simili al grido e al pianto che sorgevano dal cuore mosso dalle passioni. Caratterizzata in effetti da uno spettro acustico delle vocali particolarmente idoneo al canto spiegato di tipo operistico, la voce italiana era universalmente riconosciuta come la più adatta al 'belcanto': piena, morbida, agile, rotonda, squillante e soave; tanto che si è finito per considerarla assolutamente 'naturale', un tipico esempio della solarità mediterranea. La superiorità della scuola di canto italiana su quella tedesca era universalmente riconosciuta, Hegel la esaltava paragonando la voce italiana ad un «vino limpido», «aurato e generoso» rispetto alla quale le voci tedesche gli ricordavano la «roca asprezza e gracilità della birra».[3]

Nei primi decenni dell'Ottocento l'irrompere sulla scena operistica internazionale del precoce talento di Rossini fu salutato come il successo di un genio spontaneo. Stendhal affermava di lui:

> Lo invidio più di chiunque abbia vinto il primo premio in denaro alla lotteria della natura. Dopo la morte di Napoleone non si trova un altro uomo di cui si parli tutti i giorni a Mosca come a Napoli, a Londra come a Vienna, a Parigi come a Calcutta. La gloria di quest'uomo non conosce limiti, se non quelli del mondo civile, ed egli non ha ancora trentadue anni.[4]

Lo scrittore francese apprezzò l'astro nascente di Rossini e contribuì a diffonderne lo stereotipo di genio latino scherzoso e facilone, «troppo allegro, troppo goloso»,[5] che scriveva di getto le sue opere, incurante della baraonda, in osteria, in mezzo alla gente, travolto dalla felicità stessa del suo estro musicale. Frutto del 'dolce far niente' italiano, tanto invidia-

---

[3] G.W.F. Hegel, *Lettera del 21 settembre 1824*, in *Lettere*, cit., p. 278.

[4] Stendhal, *Vita di Rossini seguita dalle Note di un dilettante*, Torino, EDT 1983, p. 3.

[5] Id., *Roma, Napoli, Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Roma-Bari, Laterza 1990, p. 219.

to dagli intellettuali d'oltralpe, il musicista pesarese «sicuro del suo genio, viveva alla giornata, senza pensare all'indomani».[6] Il ritratto di Rossini, frizzante ma spesso inattendibile, che Stendhal dipinge nella biografia del musicista, era coerente con la sua personale e romantica visione di un'Italia primitiva ma verace, crudele ma vitale, dove la forza della natura aveva il sopravvento sugli sfinimenti e i 'disagi della civiltà'. Esaltando la leggerezza e la facilità dell'estro musicale del pesarese Stendhal ne evidenziava la fedeltà alla pura tradizione melodica italiana; e prediligeva infatti 'la semplice naturalezza' degli esordi di Rossini, mentre non fu in grado di apprezzare la ricchezza armonica e strumentale delle sue composizioni successive.

Il travolgente successo internazionale delle opere di Rossini sembrava confermare la diffusa concezione del primato della melodia e del canto sull'armonia. Giuseppe Carpani, poeta del teatro imperiale di Vienna,[7] affronta in modo disteso l'argomento nelle sue *Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali* (1824), mettendo a confronto l'armonia, considerata il frutto artificioso della severa mentalità germanica, propensa alla strumentazione complessa e sofferta, *versus* la melodia, emblema della solare creatività mediterranea.[8] Seguendo le argomentazioni di Carpani la melodia dovrebbe considerarsi il cuore della musica mentre l'armonia ne è solo una componente, che può arricchire e colorare l'insieme ma senza ricoprire un compito essenziale. A dimostrazione di questo Carpani sostiene che alcune tradizioni musicali, come quella greca antica o quella araba, non l'hanno utilizzata. Inoltre, afferma lo scrittore, dato che la voce è lo strumento umano per eccellenza, il canto ne diviene il tramite e l'oggetto principale. La melodia, espressa dalla voce, è il dono 'istintivo' che la Natura ha elargito alla 'bella Italia' e che ha negato ai cieli plumbei del nord. I musicisti tedeschi hanno cercato di supplire a questa mancanza in modo artificioso, attraverso studi e ricerche, allontanandosi dalla Natura

---

[6] Id., *Vita di Rossini*, cit., p. 29.

[7] Giuseppe Carpani (1752-1825) fu un letterato, librettista e scrittore di storia musicale. Per breve tempo censore e direttore teatrale a Venezia, fu poeta della Corte imperiale a Vienna. Come librettista scrisse tra le altre opere: *Nina, ossia La pazza per amore* (1788) per Paisiello e *Camilla*, musicata da Paër (1799).

[8] Anche Stendhal nel capitolo *Guerra dell'armonia contro la melodia*, nella sua *Vie de Rossini* (cit., pp. 71-75) riprende alla lettera il medesimo paragone. Sempre a questo proposito è interessante osservare che il filosofo Arthur Schopenhauer si esprimeva con una curiosa similitudine gastronomica: «Datemi la musica di Rossini che parla senza parole! […] considero la melodia il nucleo della musica, rispetto al quale l'armonia sta come la salsa sull'arrosto», A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, Wiesbaden, F. A. Brockhaus 1972, cap. XIX, § 219. A quanto pare ai filosofi tedeschi la musica italiana stuzzicava il gusto del palato!

e sostituendo «l'istinto con la fatica».[9] Ne consegue quindi, per Carpani, che i grandi operisti di scuola tedesca come Hasse, Hendel e Mozart, sono da considerarsi tali perchè hanno sostanzialmente operato da italiani. Gli altri (e tra questi Carpani include anche i nostrani Cherubini e Spontini) hanno cercato di rivaleggiare con la tradizione melodica italiana attraverso lo studio e si sono dedicati all'armonia «con dotte ed impensabili transizioni, con stranissimi accordi […] trovati dalla fredda ragione e dalla instancabile fatica».[10] Si sono formate quindi due scuole musicali, l'una «antica e regolare», fondata sulla melodia, e l'altra, chiamata romantica, caratterizzata invece da un'orchestrazione densa, da musica «erudita e capricciosa», dalla presenza di accordi dissonanti, con volume «assordator di ben costrutti orecchi».[11] Questa diversa disposizione musicale si spiega, secondo Carpani, anche con la necessità, per gli operisti tedeschi, di scrivere i libretti nella propria lingua, definita «maschio e dovizioso idioma, fatto per vincere le battaglie», che però «ha per la musica una selvatichezza indomabile».[12]

Ecco quindi la grandezza del genio di Rossini, che è comparso sulla scena operistica come «creatore, pronto e spontaneo, fecondo, dovizioso, inesauribile».[13] Secondo Carpani Rossini ha portato nuova linfa alla scuola esausta dei grandi classici: Paisiello, Cimarosa, Piccinni, creando uno stile vocale «vigoroso e fiorito»,[14] una grande varietà di melodie, diluvi di accidenti, una mescolanza di stili costruita con facile eleganza e graziose bizzarrie. Egli è innovatore (di questo Carpani ne è consapevole) ma anche conservatore della tradizione italiana. In lui brilla la presenza di una ricca ed originale vena melodica (cantilena): «v'è cantilena, e cantilena sempre, e cantilena bella, e cantilena nuova, e cantilena magica, e cantilena rara».[15] Conclude quindi Carpani: «questo giojel introvabile, questo sole […] risplende d'un pieno meriggio nella musica di Rossini».[16] Lo scrittore scorge nell'universale consenso ottenuto dalle opere di Rossini la riprova della loro naturalezza e quindi della loro bellezza. Contrariamente a ciò che si pensa attualmente, per Carpani solo ciò che piace universalmente

---

[9] G. Carpani, *Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*, Padova, Tip. Della Minerva 1824, rist. anast.: Bologna, Forni editore 1969, p. 71.

[10] *Ibid*.

[11] Ivi, p. 73.

[12] Ivi, p. 134 (nota).

[13] Ivi, p. 152.

[14] Ivi, p. 139.

[15] Ivi, p. 74.

[16] Ivi, p. 75.

è universalmente bello; il successo di pubblico, si direbbe oggi, decreta la validità di un canone estetico veritiero ed assoluto: «Nelle cose umane l'opinione della moltitudine è la più certa».[17] La musica operistica di Rossini ha riscosso: «consenso unanime, pronto, fermo, universale, dovuto ad una irresistibile attrattiva, anzi che alle idee. Quindi opera della Natura dee dirsi, cui invano si resiste».[18] Proprio per questo essa può definirsi: «la musica europea per eccellenza, e per decreto dell'infallibile natura».[19]

Per quanto riguarda specificatamente la vocalità, al di là delle argomentazioni dei suoi contemporanei, lo stile di canto di Rossini può ricondursi a quello della tradizione settecentesca: armonioso, espressivo e voluttuosamente virtuosistico. Canto italiano, insomma, quello che «nell'anima si sente »,[20]come affermava Geltrude Righetti Giorgi, la prima Rosina del *Barbiere di Siviglia,* in polemica con le inesattezze scritte nel 1822 da Stendhal in un articolo sul maestro pesarese. Lo stile di Rossini si basa su quello che i trattatisti della prima metà dell'Ottocento, come ad esempio Vaccaj, in modo retrospettivo, chiamarono 'belcanto'. Il canto della grande tradizione italiana dei castrati: elegante, privo di forzature, che non escludeva il forte, ma lo raggiungeva in modo levigato e non violento. «Nobile, semplice, fiorito, appassionato» avrebbe affermato lo stesso Rossini, difendendo la tradizione contro quello che considerava il decadimento vocale degli anni '30, quando cominciava a prevalere uno stile di canto più aggressivo, «declamato, cioé abbaiato e stonato».[21] Per Rossini la forza e l'intensità non si dovevano esprimere attraverso scatti violenti, asprezze, difformità, che richiamano la tensione del grido. Il timbro si doveva mantenere chiaro in modo da favorire la dizione e la comprensione delle parole, come insegnava la tradizione del 'recitar cantando'. Il peso vocale, sia dal punto di vista della scrittura musicale, sia della tecnica di insegnamento, doveva riposare quindi nel *medium* della voce, il settore più comodo e 'naturale' della voce sia maschile che fem-

---

[17] Ivi, p. 148.

[18] Ivi, p. 147.

[19] Ivi, pp. 150-151. Sull'esaltazione di Rossini 'sole d'Italia' era d'accordo anche Heine: «O Rossini, divino maestro, Elios d'Italia che spandi su tutta la terra i tuoi raggi sonori, perdona ai miei paesani che ti vilipendono a colpi di carta e d'inchiostro. Ma io mi beo dei tuoi fasci di luce melodici, dei tuoi smaglianti sogni che, come farfalle, mi danzano intorno e mi baciano il cuore con labbra di Grazie», H. Heine, *Italia. Impressioni di viaggio,* traduzione di Bruno Maffi, Milano, Biblioteca universale Rizzoli 1951, p. 43.

[20] G.R. Giorgi, *In difesa di Rossini* (1823), in L. Rognoni, *Gioacchino Rossini,* Torino, Einaudi 1977, p. 371. L'espressione, tratta dal sonetto CLXXVIII del Petrarca, era divenuta un *topos* per definire il canto 'all'italiana'.

[21] L. Rognoni, *Gioacchino Rossini,* cit., p. 307.

minile, e solo dopo averlo convenientemente sviluppato l'allievo poteva cautamente raggiungere gli estremi dei registri. Secondo questa concezione, suffragata dai testi classici dei trattatisti di tecnica vocale come Tosi[22] e Mancini[23] per evitare le tensioni il cantante doveva aprire la bocca moderatamente, come naturalmente sorridendo con i denti perpendicolarmente e mediocremente separati: «la voce non può uscire chiara e bella, qualor ritrovi le fauci forzate, ed impedite ad agire naturalmente».[24] L'insegnante raccomandava lo sviluppo e l'utilizzo del centro della voce e del registro basso (anche nelle voci femminili - cosa che sarà sconsigliatissima in seguito!) perché garantiva lo sviluppo del vigore naturale del suono ed una migliore dizione del testo. Questa attenzione al registro di petto si sarebbe mantenuta fino a Garcia junior, che nel suo *Trattato completo dell'arte del canto* del 1842 affermava: «E nelle donne e negli uomini e ne' giovanetti la base essenziale della voce sta nel registro di petto, il quale, negletto e fors'anche sconosciuto da' parecchi maestri, principalmente in Francia, rimane ignorato da buon numero d'allievi; privandoli in tal guisa d'uno de' più preziosi mezzi della voce».[25]

In una lettera del 1851 destinata al maestro Giovanni Servadio Rossini mostrava di apprezzare Nicola Vaccaj come compositore e come valido insegnante di tecnica vocale, chiamandolo «profondo conoscitore della fisiologia della voce umana». Lo lodava infatti «per mantenere gli allievi nei limiti dell'arte applicando loro un metodo che li recasse a can-

---

[22] Pier Francesco Tosi (1654-1732) cantante e castrato (soprano uomo), è stato compositore e studioso di musica. Cantò nei teatri di tutta Europa e visse lungamente a Londra. Il suo trattato *Opinioni de cantori antichi e moderni* pubblicato a Bologna nel 1723 è un compendio della tradizione vocale italiana, ed ebbe grande risonanza internazionale.

[23] Giovan Battista Mancini (1714-1800), cantante evirato, si esibì soprattutto in Italia come soprano, studiò a Napoli e poi va Bologna, dove conobbe l'abate Martini con cui intrattenne una lunga amicizia epistolare. Nel 1755 fu assunto come maestro di canto della famiglia imperiale e si trasferì a Vienna, dove fu pubblicato nel 1774 il suo trattato di canto dal titolo *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. L'unico precedente di riflessione sull'arte del canto sono le celebri *Opinioni de cantori antichi e moderni* di P.F. Tosi, cui Mancini fa abbondante riferimento e nel cui solco sostanzialmente si muove, soprattutto per quanto concerne le indicazioni riguardanti il timbro, la gestione dei registri e la leggerezza dell'emissione, indispensabile in funzione dell'agilità. Alla prima edizione ne seguirono altre, fino alla terza, messa a punto anche grazie alle ripetute osservazioni di padre Martini, che continuò a elargire per lettera consigli e critiche all'amico lontano. Il trattato conobbe poi ulteriori versioni in francese (Parigi 1795) e in tedesco; rimase sostanzialmente il punto di riferimento della tecnica vocale per eccellenza fino alla comparsa del grande trattato di canto di Manuel García nel 1840. Tra il Settecento e i primi decenni dell'Ottocento numerosi 'musici' castrati e cantanti scrissero trattati ed esercizi di tecnica vocale, tra questi Crescentini, Lablache, Vaccaj ecc…

[24] G.B. Mancini, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato,* Vienna, Stamperia di Ghelen 1774, p. 111.

[25] M.P.R. Garcia, *Trattato completo dell'arte del canto,* trad. A. Mazzucato, Milano, Ricordi 1842, p. 4.

tare in quel modo che 'nell'anima si sente', e non già ad urlare alla foggia del giorno».[26] Tuttavia anche Rossini usava spessissimo note estreme, ma nel suo stile vocale non hanno il peso drammatico che assumeranno nella vocalità romantica, in cui esse divengono l'acme a cui tende tutto il percorso emotivo e musicale. Inoltre l'acuto in Rossini è raggiunto solitamente alleggerendo con progressione melodica, con salti, scale, volatine, arpeggi, sempre partendo dal consistente *corpus* centrale, evitando così attacchi bruschi o declamazioni stentoree in acuto, che saranno invece più frequenti in epoca posteriore. A differenza di ciò che sarebbe avvenuto intorno agli anni Trenta dell'Ottocento, con la 'rivoluzione vocale romantica', sulle note estreme del registro acuto tutte le voci, maschili e femminili, dai bassi ai soprani, alleggerivano il suono, in modo che non risultasse grezzo, troppo aspro o metallico, oppure simile al «grido di un cappone che si strozza», come Rossini chiamava con disapprovazione il do 'di petto' di Duprez:

> Non amo gli effetti contro-natura di questo *do* col suo timbro stridente, urta il mio orecchio italiano, come il grido di un cappone che si sgozza.[27]

L'orecchio 'italiano' del musicista non poteva approvare un suono diventato il simbolo di una nuova moda vocale che spingeva le voci a forzare il limite, a perdere l'aurea misura, ad esprimere sentimenti romanticamente incandescenti.[28] In questa particolare accezione si potrebbe affermare che il metodo di canto della tradizione pre-romantica fosse naturale, intendendo per naturale non tensivo, apparente facile, basato sul registro basso e sul centro della voce, anche per le voci femminili. È opportuno inserire qui un breve inserto etnomusicologico per accennare al problema dell'esistenza o meno di un uso 'spontaneo' della voce nelle diverse culture e nelle differenti strutture sociali. Non potremo certo affrontare qui la questione controversa e gli studi che analizzano con quali modalità di base si è espressa nel tempo la vocalità e in funzione di quali parametri si è evoluta. Basti dire che esiste un'intricata trama di relazioni e rimandi non

---

[26] L. Rognoni, *Gioacchino Rossini*, cit., p. 303.

[27] La nota affermazione è riportata da E. Michotte, *Une soirèe chez Rossini à Beau-Sèjour,* (Passy 1858), Bruxelles, Feron, s.d, p. 3. La traduzione italiana in G. Radiciotti, *Vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, II, Tivoli, Arti Grafiche Majella di Aldo Chicca 1927-1929, p. 123.

[28] Marco Beghelli riconduce la rivoluzione di Duprez ad un mutamento dell'«intero atteggiamento espressivo del cantante», teso a scurire il suono *(voix sombrée*) attraverso un allungamento del risonatore faringeo e a ispessirlo, piuttosto che ad un preciso cambiamento della tecnica di emissione di poche note acute cfr. M. Beghelli, *Il do di petto, dissacrazione di un mito*, in « Il Saggiatore Musicale», III, n.1 1996, pp.105-149.

scontati tra la complessità dell'evoluzione sociale e la speculare articolazione di un'estetica vocale. Appare evidente in sintesi, come è stato ampiamente dimostrato, che cantare non è mai 'naturale' neppure dal punto di vista fisiologico e foniatrico.[29] È tuttavia interessante riprendere alcuni punti, pur in modo estremamente sommario, degli studi etnomusicologici di Alan Lomax pubblicati nel 1956, ripresi poi da Roberto Leydi,[30] che hanno definito alcune aree del globo caratterizzate dai vari stili vocali. Secondo Lomax, nella cultura euroasiatica, comprendente grosso modo l'Europa occidentale, il mondo arabo, il Nord Africa e le zone asiatiche fino al Giappone, si sarebbero succedute e poi sovrapposte due diverse modalità musicali. La prima, la più antica, sarebbe stata caratterizzata dalla pratica polifonica e da un assetto vocale rilassato e non muscolare, da laringe morbida e abbassata, dalla valorizzazione delle voci gravi e da un atteggiamento posturale del cantante quieto o gioioso, un tono «allegro, teneramente sensuale e nobile».[31] Nei millenni il susseguirsi delle ondate migratorie avrebbe modificato e in alcuni casi cancellato questa primitiva modalità, stabilendo nuove regole espressive e determinando profondi cambiamenti nelle tecniche fonatorie che sarebbero divenute tese, aspre, drammatiche. Di queste più recenti modalità Lomax ricorda la voce squarciata dei cantori del flamenco, tutta la vocalità etnica araba e dell'Italia meridionale, caratterizzate da suoni emessi con laringe pressata, dall'atteggiamento posturale del cantante improntato a sofferenza, dalla prassi esecutiva prevalentemente solistica. Alcune rimanenze della primitiva modalità euroasiatica di cui si è precedentemente parlato sarebbero ancora presenti (almeno negli anni in cui Lomax compì i suoi studi etnomusicologici) nei paesi baschi, nei paesi slavi, in alcune *enclaves* albanesi, sarde e dell'entroterra ligure. Questa teoria, che tra l'altro istituisce anche un parallelismo tra le modalità vocali delle varie società e i corrispettivi costumi sessuali, incluso il ruolo della donna,[32] sembrerebbe confermare l'ipotesi che il 'belcanto', con il suo richiamo alla valorizzazione della zona centrale della voce, alla compostezza dell'espressione, alla rilassatezza

---

[29] Cfr. a questo proposito il fondamentale trattato di tecnica vocale di W. Vennard, *Singing: The Mechanism and the Tecnic*, New York, Fisher 1967.

[30] A. Lomax, *Nuova ipotesi sul canto folkloristico italiano*, in «Nuovi Argomenti», n. 17-18 (1956), pp.108-135; R. Leydi, *La musica dei primitivi. Manuale di etnologia musicale*, Milano, Saggiatore 1961; cfr. anche di D. Carpitella, *Musica e tradizione orale*, Palermo Flaccovio 1973.

[31] A. Lomax, *Nuova ipotesi*, cit., p. 116.

[32] A proposito della possibilità di istaurare un rapporto tra uso della voce (specialmente femminile) e condizioni storicamente ed antropologicamente determinate cfr. di S. Chiappini, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze, Le Lettere 2006, e specialmente la seconda parte: *Peripezie vocali*, pp. 167-173.

della fonazione, corrisponda al primigenio criterio di 'naturalezza' di cui si è parlato, che è stato a lungo utilizzato per caratterizzare la bellezza del canto.

Ma, come ben sappiamo, il ricorso ad un vago e scontato concetto di 'natura' serve in tutte le culture a giustificare l'esistente; nel caso del 'belcanto' settecentesco il riferimento è legato alla concezione illuministica di Natura intesa come Ragione, di Natura come equilibrio e armonia. Altrettanto però i romantici invocarono lo stesso concetto di Natura per ricondurre, in contrasto con i dettami del classicismo, i canoni estetici al criterio della verosimiglianza o alla grandiosità smisurata del 'Sublime'.[33] Bisogna aggiungere poi che il modello dell'estetica vocale di Rossini erano i cantanti castrati, e castrati erano anche i più famosi trattatisti e insegnanti di canto. Ed è superfluo aggiungere che il meccanismo della castrazione era tutt'altro che naturale. Eppure Rossini rimpiangeva la loro presenza e la loro arte:

> Quei mutilati, che non potean percorere altra carriera che quella col canto, furono i fondatori del cantare 'che nell'anima si sente', e la orrenda decadenza del bel canto italiano ebbe origine dalla soppressione di essi.[34]

Rossini rifiutava in nome del buon gusto vocale i mutamenti in atto nei ruoli operistici, i cambiamenti che riproponevano sulla scena ciò che stava avvenendo nella vita reale, le trasformazioni sociali, familiari e politiche che avrebbero mutato il volto dell'Europa borghese. La fine dell'epoca degli 'evirati cantori' fu sancita dagli editti napoleonici, che vietarono la pratica ormai inaccettabile della castrazione negli stati italiani, ma fu soprattutto la conseguenza (e la causa) di un profondo rivolgimento dei gusti musicali e del costume operistico dei primi decenni dell'Ottocento. Rossini sostituì la voce dei cantori evirati con la voce femminile del contralto, voce 'ermafrodita' preziosa ed affascinante, che richiama il timbro scuro maschile ma possiede anche la flessuosità e brillantezza della voce femminile. Con l'uso del *travesti* si manteneva l'indeterminatezza di genere tipica della tradizione belcantistica per cui i contralti donna potevano vestire, come i castrati, sia panni femminili che maschili. Il *Conte Ory* (1817) dello stesso Rossini abbonda di confusioni sessuali e

---

[33] Per l'estetica romantica del 'Sublime', a partire da Schiller, Shelling e Schlegel fino a Hegel vedi G. Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Palermo, Aesthetica Preprint 2007.

[34] *Lettera di Rossini a Luigi Crisostomo Ferrucci del 23 marzo 1866*, in L. Rognoni, *Gioacchino Rossini*, cit., p. 323.

di travestimenti maschili e femminili. In *Semiramide* (1823) la regina lussuriosa (sop.) duetta con Arsace, il giovinetto amato, che essa non conosce ancora come figlio e che viene interpretato da una voce femminile di contralto. Per Rossini, legato ad una concezione classicamente edonistica dei ruoli vocali, la voce del contralto viene apprezzata in quanto tale, da un'angolatura specificatamente musicale o sonora, non viene collegata al genere sessuale del personaggio interpretato. Essa ha inoltre una funzione formativa nella costruzione della voce e sostanzialmente equilibratrice del contesto musicale:

> Il contralto è la norma a cui bisogna subordinare voci e strumenti in piena composizione musicale […] conviene lavorare sulla corda di mezzo, perchè si riesca sempre intonati, sulle corde estreme […] quanto si guadagna di forza, tanto si perde di grazia, per abuso si dà paralisi di gola.[35]

L'interesse del musicista per il contralto sembra nascere, secondo questa affermazione, dall'importanza che il musicista attribuiva alla costruzione di una voce equilibrata e 'naturalmente' intonata, ma nella sua predilezione influiva sicuramente l'abitudine ad un certo gusto musicale che riconfermava l'antica seduzione ermafrodita dell''evirato cantore'.[36] Il musicista impegnò questo timbro particolare – «monstre charmant» lo chiamava Gautier – [37], caratterizzato dalle dense ombrosità del registro di petto, nelle opere buffe in parti piccanti ed energiche di civetta e amorosa (Rosina nel *Barbiere di Siviglia* del 1816, o la battagliera Isabella nell'*Italiana in Algeri*) oppure, come si è visto, nelle creazioni *en travesti* di giovinetti dal fascino virilmente efebico come Arsace, Malcom nella *Donna del Lago* (1819), o *Tancredi* nell'opera omonima, dove cantanti come Giuditta Pasta o Maria Malibran profusero le grazie della loro ambiguità vocale. In questi decenni di trapasso, fino alla rivoluzione vocale romantica degli anni '30, le due grandi dive incarnarono il modello di grande interprete belcantistica, capace di spaziare dai ruoli maschili a quelli femminili sublimi e tragici, buffi e patetici. La Pasta (1797-1865) e la Malibran (1808-1836) furono straordinari Tancredi (e Romeo): amavano talmente il

---

[35] *Lettera di Rossini a Luigi Crisostomo Ferrucci*, Firenze 1852 (o 1853), in L. Rognoni, *Gioacchino Rossini*, cit., p. 307.

[36] M. Beghelli, *Erotismo canoro*, in «Il Saggiatore musicale», VII, 2000, pp. 123-136.

[37] Que tu me plais, ô timbre étrange,
Son double, homme et femme à la fois,
Contralto, bizarre mélange,
Hermaphrodite de la voix!
T. Gautier, *Poésies completes*, III, Paris, G. Charpentier 1880, pp. 31-34.

ruolo di 'musico', che si cimentarono entrambe nel sostenere addirittura la parte del protagonista maschile nell'*Otello* di Rossini, oltre ad essere state apprezzate come inarrivabili Desdemone. Molte grandi cantanti rossiniane dalla prima moglie Isabella Colbran alla Marcolini, dalla Melanotte alla Belloc, alla Righetti Giorgi, alla Pisaroni avevano iniziato come contralti, e solo successivamente avevano guadagnato l'estensione verso gli acuti. La Pasta e la Malibran erano dei fenomeni vocali (specialmente la seconda) e riuscivano, con le loro voci naturalmente scure, probabilmente alleggerendo il suono, a salire in alto ed a raggiungere le tessiture più impervie del registro acuto attraverso le colorature e gli slanci di un virtuosismo a tutta prova.

L'importanza attribuita alla voce di contralto emerge anche più tardi, negli anni Quaranta dell'Ottocento, nel famoso *Trattato* di Manuel Garcia figlio, che aveva ben recepito i fondamenti della scuola rossiniana di vocalità e ne manteneva gli echi, pur nella novità della sua impostazione della tecnica fonatoria. Non a caso era figlio Garcia padre, grande cantante rossiniano e fratello di Maria Malibran, la cara 'Marietta' tanto apprezzata da Rossini. Nel *Trattato* commenta lo straordinario effetto sul pubblico di questo registro maschile, usato con spericolata maestria da sua sorella Maria nella cavatina *Una voce poco fa* del *Barbiere di Siviglia*:

> la Malibran metteva tutta la pienezza della sua voce sulle note delle parole "mi ri-suo-nò". L'effetto n'era sorprendente.[38]

Agli ascoltatori di oggi, data l'abitudine invalsa dagli anni Trenta dell'Ottocento a considerare il soprano la voce 'naturalmente' femminile, risulta strano che allora fosse il contralto ad essere considerato tale. Per noi l'ascolto del registro affascinante del contralto induce la destabilizzante sensazione dell'ambiguità di genere oppure suscita l'immagine di un personaggio vocale femminile sensuale e volitivo, che, a parte qualche raro caso (vedi il personaggio di Carmen nell'opera di Bizet) risulta insolito nell'estetica patriarcale e moralistica del melodramma romantico. L'uso del registro basso, tipicamente maschile, suggeriva infatti un modello femminile problematico, improponibile per la definizione rigidamente eterosessuale della famiglia borghese e per la costruzione di un'immagine femminile docile e sacrificale.

Tuttavia dobbiamo pensare che allora il legame tra voce e personaggio non fosse così stringente, poiché nel periodo belcantistico non si

[38] M.P.R. Garcia, *Trattato completo dell'arte del canto*, cit., II, p. 42.

era abituati ad associare ad un timbro vocale caratteristiche psicologiche o di genere definite e realisticamente intese, dato l'uso astratto ed edonistico della voce. Allora il *range* del contralto comprendeva di fatto anche il mezzo soprano, voce scura ma più acuta del contralto, che fu molto più valorizzato nella successiva produzione operistica e definito come ruolo vocale a sé stante e non, come precedentemente si intendeva, di 'seconda donna' ovvero di comprimaria con estensione e caratteristiche virtuosistiche più limitate della 'prima donna'.

Così nel versante maschile, lasciando da parte l'importanza che il basso mantenne nella vocalità rossiniana, Rossini valorizzò il tenore molto di più che nella tradizione settecentesca, sia nel ruolo di amoroso che di antagonista, ma il suo *range* vocale comprendeva anche quello che successivamente sarebbe stato definito baritono. Baritenori come Garcia padre, Tacchinardi, Nozzari, Donzelli e tenori contraltini come David, Nourrit o Rubini potevano vantare una estensione amplissima, oggi quasi impensabile, anche se raggiunta attraverso una tecnica diversa da quella odierna e con risultati altrettanto diversi, di cui possiamo oggi solo immaginare l'effetto. Carpani così commenta la straordinaria estensione e varietà di toni vocali di Giovanni David, «il Paganini della voce»:

> Egli è volta a volta leone che rugge e colomba che geme. Costui gareggia egualmente co' bassi, che con i soprani. Il suo falsetto va fino all'E sopracuto. Per bravura di esecuzione vi basti che, staccandosi dalle corde basse, azzecca d'un salto con trillo vibratissimo quelle del soprano.[39]

Ritengo che la realtà del canto rossiniano sia difficilmente ricostruibile oggi, nonostante tutta la ricerca filologica ed interpretativa compiuta da qualche decennio a questa parte con la *Rossini Renaissance*. Possiamo forse ipotizzare che emergesse un 'naturale' (questo si!) cambiamento o frattura tra i registri sia nelle voci femminili che in quelle maschili, in assenza di quella tecnica di passaggio che prevede l'abbassamento della laringe e provoca l'ispessimento dei suoni in acuto.

Manuel Garcia junior fu il primo teorico del canto a codificare i cambiamenti che erano di fatto avvenuti nella pratica vocale a partire dagli anni '30, parlando esplicitamente di passaggio di registro attraverso l'oscuramento del timbro *(voix sombrée*) e l'abbassamento della laringe, ottenuto attraverso l'azione dei muscoli cricotiroidei che, in concomitanza dell'attività del muscolo vocale cricoaritenoideo, danno la possibilità al

[39] G. Carpani, *Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*, cit., p. 160.

cantante di ottenere potenza di suono e contemporaneamente facilità nel settore acuto (la famosa copertura).[40] Con l'utilizzo del laringoscopio di sua invenzione affrontò la tecnica vocale con un' ottica di tipo scientifico che cercava di intervenire sul meccanismo fonatorio in modo oggettivo, volontario e diretto. La nuova impostazione consentiva alle voci di salire in alto senza alleggerire, anzi amplificando i suoni che risultavano più densi e metallici, provocando così nella voce tenorile il famoso 'do di petto' che urtava «le orecchie italiane» di Rossini. Questo mutamento dell'assetto vocale interessava anche le voci femminili che tendevano anch'esse a spostarsi verso l'acuto a piena voce, esaltando la spinta appassionata e drammatica della protagonista verso le vette della tessitura. Di fatto, nel corso dell'Ottocento, e dopo Rossini, la voce e scura sessualmente ambigua di contralto fu usata sempre più raramente nel melodramma e non più nei ruoli di giovane protagonista. Divenne la voce della 'cattiva'[41] oppure della donna anziana; fu sostituita, ma sempre in chiave antagonistica, dal mezzo soprano.

Ma l'«orribile decadenza» della tecnica vocale, l'imbarbarimento del gusto lamentati da Rossini erano dovuti ad una serie di fattori più generali e concomitanti che provocarono il cambiamento generale dell'assetto comunicativo del cantante, cui si devono aggiungere la presenza di una maggiore densità della compagine orchestrale e l'innalzamento del diapason. Alle spalle i grandi movimenti politici e nazionali dell'Europa degli anni '30 che creavano una temperie culturale nuova, un nuovo pubblico avido di emozioni nuove. L'abolizione della pratica della castrazione, fortemente condannata anche in epoca illuministica e voluta da Napoleone (che tuttavia era un personale estimatore del grande castrato Crescentini) fu salutata come un ritorno alla verosimiglianza e alla **'**naturale' realtà della differenza sessuale. La voce femminile per eccellenza divenne quasi esclusivamente quella del soprano, pura, vibrante e tendente alla sublimità degli acuti, atta ad interpretare gli slanci dell'eroina romantica. Il tenore, virilmente eroico, necessariamente e indubitabilmente maschio,

---

[40] Sulle controverse questioni riguardanti la tecnica vocale attuale, i problemi acustici e i meccanismi fonatori è possibile trovare informazioni scientificamente rigorose, oltre che sul già citato W. Vennard, in F. Fussi-S. Magnani, *L'arte vocale*, Torino, Omega 1994; J. Sundberg, *Research Aspects on Singing*, Stockholm, The Royal Swedish Academy of Music 1981.

[41] Per una riflessione sulla voce del contralto si vedano i saggi: S. Chiappini, *Il contralto ovvero la voce della cattiva*, in *La voce del cantante*, V, a cura di F. Fussi, (Atti del convegno *La voce artistica*, Ravenna, ottobre 2007), Torino, Omega 2009, pp. 235-238; M. Beghelli-R. Talmelli, *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*, Varese, Zecchini Editore 2011; M. Beghelli, *Dal castrato al contralto: ipotesi sulla "voce doppia"*, in XXXVII Festival della Valle d'Itria. *Fascinazioni, sfide, visioni: la coscienza del potere*, Fasano, Schena 2011, pp. 26-29.

era pronto ad interpretare la parte del protagonista. La sua voce manteneva il timbro virile anche in acuto, in un clima di accesa concitazione drammatica. Eliminata l'ambiguità vocale presente nella vocalità belcantistica si costruì quindi il terzetto tipico, e per noi 'naturale', del melodramma: soprano sacrificale, tenore eroico, baritono cattivo, all'interno della 'naturale' famiglia vocale edipica e borghese: i giovani protagonisti con le voci acute, i padri e gli antagonisti (bassi, baritoni, mezzo soprani) con le voci basse. In sintesi quello che si dice affermasse Bernard Shaw: «l'opera è la storia di un tenore e una soprano che vogliono andare a letto insieme e di un baritono che glielo impedisce».

Concludiamo tornando al musicista pesarese. Rossini si presenta e si presentava come una figura controversa: esaltato da una parte come continuatore della tradizione melodica 'naturalmente' italiana e dall'altra considerato un innovatore, il 'tedeschino', che impediva la consueta libertà di abbellimenti che la tradizione concedeva ai cantanti.[42] Nella sua pur breve parabola compositiva (almeno pubblica) fu giudicato un genio musicale di transizione, in bilico tra ascendenze barocche, classicismo marmoreo e fremiti romantici, una imponente figura a cavallo tra due mondi e due epoche musicali. Per Mazzini, che amava e conosceva la musica, fu «un titano», «un Napoleone», un innovatore dell'opera come il romantico Hugo lo era in letteratura, che tuttavia non compì quello che il politico considerava «il passaggio del secolo»:

> E venne Rossini […] Rossini è un titano. Titano di potenza e d'audacia. Rossini è il Napoleone d'un'epoca musicale. Rossini, a chi ben guarda, ha compito nella musica ciò che il romanticismo ha compito in letteratura. Ha sancito l'indipendenza musicale: negato il principio d'autorità che i mille inetti a creare volevano imporre a chi crea, e dichiarata l'onnipotenza del genio.[43]

Tuttavia, per Mazzini, non bastava. All'interno della sua concezione filosofica e spirituale della musica egli intravedeva nel melodramma il potente strumento di una possibile rigenerazione politica e morale collettiva; secondo Mazzini il maestro pesarese rimaneva legato alla visione tipica della musica italiana, il cui idioma sonoro era rappresentato dalla melodia, che rappresentava l'espressione dell''indolcile individualità' ca-

---

[42] Sulla controversa questione si veda il parere di Philip Gossett nel capitolo (IX) *Fare abbellimenti in Rossini*, nel suo *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milano, Mondadori 2009, pp. 317-360.

[43] G. Mazzini, *Filosofia della musica*, a cura di M. De Angelis, Rimini-Firenze, Guaraldi 1977, p. 53.

ratteristica della tradizione mediterranea. Nonostante il profondo fascino esercitato su Mazzini, specie in alcune opere (il terzo atto dell'*Otello*, il *Mosé*), Rossini rimaneva lontano da quell'afflato universale, da quel radicamento nella storia, da quel rinnovamento del teatro musicale che per il politico rappresentava l'obiettivo della musica dell'avvenire:

> L'individualità siede sulla cima: libera, sfrenata, bizzarra, rappresentata da una melodia brillante, determinata, evidente, come la sensazione che l'ha suggerita. [...]. Diresti le melodie rossiniane scolpite a basso-rilievo. Diresti fossero sgorgate tutte dalla fantasia dell'artista sotto un cielo d'estate di Napoli, in sul meriggio, quando il sole inonda su tutte cose, quando batte verticalmente e sopprime l'ombra de' corpi. È musica senz'ombra, senza misteri, senza crepuscolo.[44]

[44] Ivi, pp. 55-56.

PAOLOGIOVANNI MAIONE

FORMAZIONE PRIVATA E 'MEMORIE' DELL'ANTICO A NAPOLI TRA SETTE E OTTOCENTO

La committenza musicale aristocratica tra Sette e Ottocento spicca per la munificenza e l'oculata scelta delle maestranze interpellate, generosa è l'offerta armonica programmata nei palazzi nobiliari e numerosi sono gli artisti arruolati per rendere invidiabili ed esclusivi gli intrattenimenti straordinari offerti in occasione di date memorabili legate a festeggiamenti la cui eco è destinata a travalicare i palazzi che li hanno ospitati.[1] Progetti arditi e variegati sono formulati nelle stanze dagli strateghi dell'effimero, vere tattiche sono attuate all'ombra dei palazzi per garantire un'ostensione del blasone al cospetto del mondo con messaggi e immagini eloquenti.[2] Le arti tutte sono chiamate per erigere effimere architetture destinate a 'parlare' gli stratificati linguaggi della propaganda: dentro e fuori dai palazzi si costruisce un cerimoniale destinato a suggestionare e 'raccontare' adeguatamente, e a più livelli, l'esclusività della ricorrenza.[3] L'intera

---

[1] Diverse sollecitazioni possono trarsi da F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, voll. 4, Napoli, Morano 1882 - ristampa anastatica Bologna, Forni 1969; B. Croce, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro 1891 [l'opera è stata più volte ristampata, con aggiunte e modifiche, presso la casa editrice Laterza di Bari; della quarta edizione si è avuta una ristampa a cura di G. Galasso presso Milano, Adelphi 1992]; H. Benedikt, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven*, Wien-Leipzig, M. Verlag 1927, pp. 631-633; U. Prota-Giurleo, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di F. De Filippis e U. Prota-Giurleo, Napoli, L'Arte Tipografica 1952, pp. 17-146; Id., *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962 [ora si veda Id., *I Teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di E. Bellucci e G. Mancini, 3 tomi, Napoli, Il Quartiere edizioni 2002]; F.C. Greco, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti 1981, pp. LXXXI-LXXXIV; *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di L. Bianconi e R. Bossa, Firenze, Olschki 1983, F. Cotticelli-P. Maione, *«Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi 1996; *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, 2 tomi, Napoli, Turchini Edizioni 2009; A. Magaudda-D. Costantini, *Musica e spettacolo nel regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ 2011.

[2] Un caso esemplare è offerto dalla promozione e divulgazione della *commedeja pe museca*. Cfr. F. Cotticelli, *L'approdo alla scena. Ancora sulla nascita dell'opera buffa*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*, a cura di G. Pitarresi, Reggio Calabria, Iiriti Editore 2005, pp. 397-406 e P. Maione, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit., I, pp. 139-205.

[3] Si vedano, ad esempio, *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Napoli, Electa 1997 e *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo*

operazione è allestita sotto l'occhio vigile, e sapiente, dei promotori, che affiancati dagli abili e fedeli famigli, costruiscono con acume l'evento destinato a suggellare patti, nozze, nascite, onorificenze, visite ufficiali. Ai giorni indimenticabili fa da contraltare un calendario festivo e feriale non meno significativo sebbene più difficile da registrare, se alcune date canoniche sono destinate a lasciare alcune tracce, molte altre evaporano in quella straordinaria *routine* che segnava gli oziosi svaghi domestici di un indefesso *milieu* tutto proiettato in sagaci e sorprendenti 'conversazioni' dove 'mercenari' e dilettanti si intrattenevano in amistà progettando e sperimentando o semplicemente 'deliziandosi' e intrattenendosi.[4]

Ai luminosi conversari, momenti di fruttuosi dialoghi intorno ai più svariati argomenti sempre contrappuntati da interventi musicali a cura dei convenuti, si contrappongono i solitari addestramenti atti alla formazione di una *elite* la cui immagine pubblica e privata deve apparire adamantina in tutte le sue manifestazioni. Spesso la presenza di compositori e musicisti – cantanti e strumentisti – tra le camere e le gallerie dei palazzi nobiliari è indicata a vantaggio di quel mecenatismo proiettato verso le gioie del godere di esclusivi concerti o destinato al munifico gesto con il quale si garantisce un 'servizio' invidiabile; non va escluso, inoltre, il favore concesso agli 'umiliati' individui di potersi fregiare dell'ambita appartenenza a un casato la cui ricaduta può risultare vantaggiosissima sul mercato del lavoro locale e internazionale.[5] In effetti i «colendissimi padroni» arruolano i migliori artigiani del suono per affinare le proprie cognizioni musicali e assicurare un'eccellente formazione alla propria prole.

Le stanze degli edifici aristocratici assumono le caratteristiche di aule affollate da precettori e professori di ogni disciplina umanistica e scientifica nonché da tutti quei maestri chiamati all'insegnamento delle arti. Il percorso culturale intrapreso dai nobili o da quelle classi socialmente abbienti, e in special modo quello musicale, non sempre è rivelato per cui bisogna affidarsi a una serie di informazioni che trapelano dalle fonti più svariate. È spesso il caso a far emergere il *cursus studiorum* dei rampolli dei blasonati casati e a verificare l'alto valore dei precettori e delle figure chiamate a delinearne l'istruzione. Una piccola campionatura, proveniente dalle carte custodite presso l'Archivio Storico del Banco di

---

aristocratico dal XVI al XX secolo, a cura di A. Denunzio, L. Di Mauro, G. Muto, S. Schütze e A. Zezza, Napoli, Arte'm 2013.

[4] Una considerevole campionatura si ottiene consultando il lavoro di A. Magaudda-D. Costantini, *Musica e spettacolo nel regno di Napoli*, cit.

[5] Si rinvia, ad esempio, a F. Cotticelli- P. Maione, *«Onesto divertimento, ed allegria de' popoli»*, cit., *passim*.

Napoli, non può che ragguagliare sulla pratica musicale di alcuni potentati partenopei:

Il dottor Arcangelo Agostino Farina versa d. 4 ad Antonio della Monaca per la «mesata di settembre prossimo passato 1734 […] come maestro di Flauto del Signor Principe della Riccia, e duca d'Airola»;[6]

«A Maria Floccari d. Dodici e per essa per mano di notar Gioacchino Sorrentino di Napoli a Giuseppe Sellitto mastro di musica a compimento di d. 68 = atteso l'altri d. 56 […] e tutti detti d. 68 = sono per l'Intiera sodisfattione delle mesate da esso pretese per le lezzioni di musica date nello spazio di più tempo a suoi figli […]»;[7]

«Ad Andrea Ciechini d. cinquantacinque t. 1. 7 e per lui a Filippo Trotta, disse sono per saldo di tutte le sue provisioni maturate a 31 ottobre 1727 che ha servito di maestro di flauto a don Fabrizio Spinelli con dichiarazione che detto pagamento lo fa in nome e parte, e di proprio denaro del medesimo Conte di Boccolino»;[8]

«Al duca don valentino Trinualdo d. sei tt. 1.10 e per esso a Filippo Trotta disse per due mesi e giorni tre di letione di flauto datili per tutto li 11 di febbraio 1729 e dando per rotto e casso qualsiasi bollettino che riceverà firmato da esso e con detto pagamento resta da esso interamente soddisfatto e saldato del tutto per tutto il passato e per tutto li 31 marzo 1729 non dovendo conseguire altro da esso per qualsiasi causa»;[9]

«A Carlo de Castro duc. tre e per esso à Domenico di Micco, e sono per tanti che il signor Marchese d'Arena gli regala per due sonate di flauto fatteli quale pagamento dà esso si fa di presente denaro di detto signore medesimo il quale resta sodisfatto […]»;[10]

---

[6] Archivio Storico del Banco di Napoli di Napoli (da ora ASBN), Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matricola (da ora matr.) 1287, partita estinta il 22 ottobre 1734. Sull'importanza di questa fonte si vedano i risultati ottenuti dal progetto pergolesiano inaugurato nel 2000: P. Maione, *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 4 (2000), pp. 1-129; F. Cotticelli-P. Maione, *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1732-1733*, in «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 5 (2006), pp. 21-54 con cd-rom allegato (*Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale reperite nei giornali di cassa dell'Archivio del Banco di Napoli per gli anni 1732-1734*) e *Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale reperite nei giornali di cassa dell'Archivio del Banco di Napoli per gli anni 1726-1737*, progetto e cura di F. Cotticelli e P. Maione, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 9 (2015), cd-rom.

[7] ASBN, Banco del Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 824, partita estinta il 26 aprile 1728.

[8] Ivi, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1181, partita estinta il 26 febbraio 1728.

[9] Ivi, Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 1094, partita estinta il 11 maggio 1729.

[10] Ivi, Banco del Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 881, partita estinta il 21 febbraio 1731.

Nicola Letitia versa d. 4.2.10 «a Michele Gabellone per la mesata di Giugno 1734 per tanti assegnateli ogni mese dall'Eccellentissimo Duca di Parete, come Mastro di Musica del Medesimo»;[11]

«A Don Antonio Santelmo d. diece, e per lui a Giuseppe de Maio, e sono per due mesate di aprile e maggio prossimi passati come mastro di cimbalo di Donna Eleonora Acquiva (sic), e con detto pagamento resta intieramente sodisfatto anco di tutto il passato che ha servito la casa di Conversano […]»;[12]

«A Don Vitale Zani duc. quattro 2.10, e per esso a Nicola Conti mastro di musica de signorini figli del Marchese d'Arena per sua provisione del caduto mese di Gennaro restando con detto pagamento intieramente sodisfatto del passato […]»;[13]

«Ad Antonio Guarino d. tre= e per esso a Francesco Supriani disse sono per la sua provisione di Settembre prossimo passato, che li si corrisponde come Violoncello di Sua Eccellenza il Conte di Cerreto suo Signore […]»;[14]

«Al Duca di Soreto d. 11.3.10., e per esso a Donna Doristella Caracciolo sua figlia, Cioè d. 5 soliti per sue spese minute, e d. 6_70. per pagarne il Mastro di Cappella, Mastro di ballo, e Cembalaro, che accomoda li Cembali di sua Casa, e sono per il Mese di aprile […]»;[15]

«Al Signor Don Carlo Caso d. 25_, e per esso al Signor Aniello Santangelo Stato Maestro di Musica del fù Signor Duca di Bisaccia, e del fù Signor Conte d'Egmont di lui Padre, e li paga di danaro della Eccellentissima Casa di Bisaccia, e per esecuzione del disposto dalla Signora Principessa di Scilla in virtù di suo biglietto da ella sottoscritto à 22. agosto 1743., in cui si dice, che oltre alle mesate pagate ad esso Signor Aniello, delle quali per tutto il tempo, che hà servito detti Signori n'è rimasto il medesimo intieramente sodisfatto per sue fatighe estraordinarie, e tra esse di molti componimenti di Musica fatti, e consegnati a detti Signori per tutto il tempo delle loro rispettive vite, oltre alli due Violini, che furono d'esso Signor Duca con loro Cassetta al medesimo dati à riguardo di dette fatighe estraordinarie, se li fussero da esso Signor Don Carlo parimenti pagati per una sol volta li d. 25., col quale pagamento resta detto Signor Aniello non solo per dette sue mesate, che per tutte e qualsivogliano sue fatighe estraordinarie, e specialmente per tutti li sudetti Componimenti di Musica […]»;[16]

---

[11] Ivi, Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 1164, partita estinta il 13 luglio 1734.

[12] Ivi, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1253, partita estinta il 23 agosto 1732.

[13] Ivi, Banco del Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 952, partita estinta il 9 febbraio 1735.

[14] Ivi, Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze, matr. 1025, partita estinta il 9 ottobre 1745.

[15] Ivi, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1465, partita estinta il 31 maggio 1745.

[16] Ivi, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1465, partita estinta il 12 luglio 1745.

«A Don Alonzo Pinto Capece Bozzuto d. venti, e per esso a Carlo Monza, e sono per il final pagamento di sua provisione del passato mese di 9mbre, e Xmbre corrente anno, come mastro di canto, e cembalo del Signor Principe d'Ischitella suo Nepote […]».[17]

Singolare è poi il caso della principessa Girolama Platti di Monteleone, nata Calà dei duchi di Diano e vedova del principe Ludovico, che è chiamata a provvedere all'educazione della figlia Barbara Marianna circondandola di figure destinate a inculcarle i saperi necessari per la vita aristocratica. «Monsù Anzelmo Boit» provvede «come maestro di Lingua Franzese»[18] all'addottrinamento dell'eloquio 'internazionale' mentre alle discipline umanistiche e scientifiche pensa il precettore di stanza a palazzo. Voci fondamentali sono quelle artistiche, la principessina viene attrezzata con attenzione ad apprendere le arti della danza e della musica: «Monsù Reneron»[19] è il maestro di ballo a cui è associato Mattia Pesce, «Mastro di Violino, che sona nel mentre prende Lezzione di Ballo la Principessina».[20] Le informazioni, dettagliatissime, sono sempre emerse dalle polizze bancarie custodite presso l'Archivio del Banco di Napoli per cui si sa che la principessa di Monteleone paga

d. tre= e per essa a Don Gennaro Manna Mastro di Cappella, e sono per la mesata del passato mese di Luglio 1745, per la lezzione di Musica che dà due volte la settimana alla Principissina di Monte Leone Donna Maria Anna Plati sua Figlia;

---

[17] Ivi, Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze, matr. 597, partita estinta il 20 dicembre 1710.

[18] Cfr. Ivi, Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze, matr. 1027, partita estinta il 6 settembre 1745: «Alla Principessa di Monte Leone Platti d. Tre. e per essa a monsù Anzelmo Boit per la mesata maturata a 7bre Corrente, come mastro di Lingua Franzese della Principessina di Monteleone Donna Maria Anna Platti sua Figlia, restando con detto pagamento sodisfatto così di detta mesata come del passato, qual pagamento si fa come madre, e Tutrice di detta Donna Maria Anna Figlia, ed erede del Principe di Monteleone Don Ludovico Platti, per esserne rimborzata dalla eredità di quello […]».

[19] Cfr. Ivi, Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze, matr. 1027, partita estinta il 23 ottobre 1745: «Alla Principessa di Monteleone Platti d. Due tarì 1.5. e per essa a Monsù Reveron, e sono per mezza mesata maturata all'utimo Settembre prossimo passato del Corrente 1745 come Mastro di Ballo della Principessina Donna Maria Anna Platti sua figlia, facendo tal pagamento come madre, e Tutrice di detta sua figlia Erede del quondam Principe di Monteleone Don Lodovico Platti suo Padre per esserne rimborzata dalli effetti Ereditarij di quello […]».

[20] Cfr. Ivi, Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze, matr. 1026, partita estinta il 9 ottobre 1745: «Alla Principessa di Monteleone Platti tarì 3.15; e per essa a Mattia Pesce, e sono per mezza mesata maturata all'ultimo del prossimo passato mese di Settembre, come mastro di Violino, che sona nel mentre prende Lezzione di Ballo la Principessina Donna Maria Anna Platti sua figlia, facendo il pagamento come madre, e Tutrice di detta sua figlia erede del quondam Principe di Monteleone Don Lodovico Plati suo Padre […]».

restando con detto pagamento detto Don Gennaro sodisfatto così di detta mesata, come di tutto il passato; qual pagamento lo fa come madre, e Tutrice di detta Principessina Figlia, ed Erede del quondam Principe di Monteleone Don Ludovico Plati per esserne rimborzata dall'Eredità di quello.[21]

Il nome del maestro di musica non può che stupire visto l'alto lignaggio, in questi anni Gennaro Manna aveva già mietuto grandi successi nelle più importanti piazze teatrali d'Italia e reggeva le sorti di alcune tra le istituzioni religiose della città di Napoli più prestigiose come la cappelle musicali della Cattedrale e dell'Annunziata.[22] Va da sé che un simile insegnante doveva garantire un livello di apprendimento quanto mai elevato sia nel canto come nello strumento a tastiera, eppure la fanciulla doveva mostrare una particolare propensione all'arte dei suoni se oltre a Manna, la madre pagava

d. Due, e per esso a Pascale Gravile, per la mesata maturata nel passato mese d'Agosto come mastro d'Amandolino, della Principessina Donna Maria Anna Platti sua figlia, restando con detto pagamento sodisfatto così di detta mesata, come del passato, qual pagamento lo fa, come madre, e Tutrice di detta Donna Maria Anna, figlia, et Erede del quondam Principe di Monte Leone Don Ludovico Platti , per esserne rimborzato dall'Eredità del Sudetto. [23]

La giovane donna nel '48 sposa il marchese Luigi Erba Odescalchi e si trasferisce a Milano recando con sé una sapienza invidiabile che le sarà riconosciuta dalla società settentrionale pronta a notare il portato intellettuale dell'erede dei Monteleone. La sociabilità, di questa eletta categoria, si esplica proprio attraverso la dimestichezza con l'arte musicale e coreutica, due discipline che garantiscono visibilità e urbanità. Il ballo è fortemente incentivato per poter tenere testa agli "affanni" delle spossanti feste danzanti che costellano la vita nobile, per cui in ogni edificio stemmato non manca mai il maestro che introduce alle delizie tersicorèe come nei casi di «Michele Francia, mastro di Ballo» che riceve da «Francesco Pignotti d. quattro tarì 2.10 […] per la sua mesata per tutto li 5. Maggio

---

[21] Cfr. Ivi, Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze, matr. 1026, partita estinta 22 ottobre 1745.

[22] Si veda G. Veneziano, *Manna.–Famiglia di musicisti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69 (2007) all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/manna_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato il 15 luglio 2019).

[23] Cfr. ASBN, Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze, matr. 1025, partita estinta il 5 ottobre 1745.

corrente, per la lezzione di ballo data alla Duchessa di Paduli»[24] o «Mastro Nicolino Zaccaria» a cui il «Marchese Giron Principe di Canneto» dà due ducati per le «lettioni di ballo da esso date al Marchesino di S. Lauro suo figliuolo».[25]

L'addestramento alla rigorosa vita sociale delle classi 'dominanti' è quanto mai spossante e richiede una disciplina ferrea come quella che contraddistingue i virgulti reali, chiamati anch'essi a un tirocinio faticoso e se possibile ancor più tenace. Esemplari sono i programmi scolastici dei due monarchi del regno del Meridione benché una storiografia miope li restituisca, ad esempio, come due creature prive di sensibilità musicale. Le sibilline parole del *président* Charles de Brosses – «Le roy y vint; il causa pendant une moitié de l'opéra et dormit pendant l'autre. Cet homme assurément n'aime pas la musique» –,[26] riportate nelle sue *Lettres familiéres sur l'Italie*, valsero all'illuminato monarca Carlo di Borbone un'ignominia senza eguali destinata a perpetuarsi sino a raggiungere connotati leggendari in una storia costellata da virtuosi sovrani dediti alla nobile arte ed esemplari nell'inoppugnabile comportamento nelle pubbliche sale di spettacolo. Eppure in ogni edificio teatrale si consumava una liturgia tutt'altro che sacra all'insegna di un fermento fatto di visite, giochi, schermaglie, affari, gastronomia, amori, politica dove il gusto per la conversazione sembra essere un ingrediente indispensabile per cui il 'disincantato' atteggiamento del figlio di Elisabetta Farnese – che sapeva come formare una prole regale e per questo lo affidò, tra l'altro, alle premurose cure di Giacomo Facco per la musica e a quelle di Michel Gaudrau per la danza[27] – rientrava in un costume quanto mai imperante.

Non si dimentichi che anche nel corso del suo soggiorno a Parma, prima di insediarsi sul trono di Napoli, fu amorevolmente guidato nella musica da Geminiano Giacomelli indimenticato autore della *Merope*.[28]

---

[24] Ivi, Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze, matr. 1026, partita estinta il 7 maggio 1745.

[25] Ivi, Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze, matr. 1014, partita estinta l'11 maggio 1745.

[26] C. de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740*, 2 voll., Paris, Poulet-Malassis et de Broise 1858, I, p. 282.

[27] Informazioni sulla formazione musicale di Carlo di Borbone si desumono dall'*Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*, a cura di J. Máximo Leza, Madrid, Fondo de Cultura Económica 2014, IV, pp. 88-90.

[28] Geminiano Giacomelli nel corso del soggiorno parmense del giovane Carlo compose nel 1733 *Il Tigrane* «Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Piacenza per la fiera che vi si fa in aprile l'anno 1733» (Parma, stamperia di Sua Altezza Reale 1733). Il cast comprendeva: Angiolo Maria Amorevoli (Mitridate), Carlo Scalzi (Tigrane), Lucia Fachinelli (Cleopatra), Francesco Bilancioni (Oronte), Maddalena Gerardini (Apamia) e Catterina della Parte (Clearte). Il compositore,

Sull'intemperanza del figlio di Filippo V annotata da de Brosses va sottolineato che l'opera *Partenope* di Sarro eseguita il 4 novembre 1739, intervallata da tre balli («Di Giardinieri, che spargono fiori intorno all'Altare del Sole», «Favola di Circe, che cangiò in bestie i Compagni di Ulisse, e poi a prieghi […] li ridusse al primiero loro stato» e «Bacco, e Cerere sopra un Carro […] qual […] si trasforma in un Tino, e tre botti, e da queste, e da quello vengono fuora Vendemiatori»),[29] sarebbe stata ripresa per oltre dieci rappresentazioni quasi tutte alla presenza delle maestà in veste ufficiale o privata[30] e che il cedimento tra le braccia di Morfeo del giovane sovrano era giustificabile in quanto giungeva a teatro dopo un estenuante cerimoniale festivo caratterizzato da baciamano pubblico, parata dell'esercito e funzioni religiose.[31]

È da sottolineare che l'opera di Sarro non piacque neanche a de Brosse che soppesò il compositore come un «musicien savant, mais sec et triste, n'en était pas fort bonne, mais, en ricompense, elle fut perfaitment executée»[32] e che dal suo canto l'uditore Ulloa annotava: «Son rimasto oltremodo mortificato in sentir la conferma del poco o niun gradimento di S.M. a rispetto della musica della *Partenope*. Il compositore Sarro è stato sempre mai celebrato; gli è vero però che fiorì in tempo vetusto»[33] È nelle fonti indirette che emerge il gran lavoro del re in campo teatrale e musicale secondando un esercizio di indiscutibile importanza per un regno, la scelta di soggetti da musicare e il reclutamento delle maestranze sono un capitolo non trascurabile nelle incombenze del 'disarmonico'

---

in questa occasione, si fregia del ruolo di «maestro di capp. di sua altezza reale», mansione ricevuta dopo la supplica, da lui fatta al duca, in cui si legge: «Geminiano Giacomelli ambizioso di comparire al Mondo col titolo di Servidore di S.A.R., supplica della permissione di potersi intitolare Mastro di Cappella attuale di S.A.R. sui Libri dell'Opere che va musicalmente componendo» (Parma 9 dicembre 1732; supplica riportata in P. Maione, *Tra le carte della diplomazia napoletana: la musica e il teatro "viaggianti" nell'Europa del Settecento,* in *Society and Culture in the Baroque Period,* ENBaCH - European Network for Baroque Cultural Heritage 2014 http://www.enbach.eu/content/tra-le-carte-della-diplomazia-napoletana-la-musica-e-il-teatro-viaggianti-nelleuropa-del).

[29] Cfr. S. Stampiglia-D. Sarro, *La Partenope,* Napoli, Francesco Ricciardo 1739.

[30] Si rinvia a P. Maione-F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799*), I, Napoli, Altrastampa 2005, pp. 27-30 e A. Magaudda-D. Costantini, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della "Gazzetta" (1675-1768),* Roma, ISMEZ 2011, appendice, pp. 597-598.

[31] Il complesso festeggiamento si legge in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di A. Antonelli, Napoli, Arte'm 2017, pp. …

[32] C. de Brosses, *Lettres familières,* cit., I, p. 283.

[33] Il giudizio dell'Uditore è riportato da B. Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV-XVIII,* Napoli, Pierro 1891, p. 346n (l'opera è stata più volte ristampata, con aggiunte e modifiche, presso la casa editrice Laterza di Bari; della quarta edizione si è avuta una ristampa a cura di G. Galasso presso Milano, Adelphi 1992).

monarca[34] sempre alle prese con la caccia agli occhi dei memorialisti troppo distratti da non accorgersi che tutta l'Europa delle corti era impegnata in irrefrenabili e avvincenti battute di caccia, spesso accompagnate da fanfare *griffate* (si pensi, ad esempio, ai ventiquattro divertimenti per strumenti a fiato di Paisiello scritti per Ferdinando «per poterne far uso a qualche gran tavolo, o pure alle sue cene a Posilipo, o nelle cacce»[35]). E proprio Ferdinando, anch'egli per la storia sempre immerso in passatempi

[34] Fondamentali sul ruolo di Carlo nelle sorti della scena sancarliana sono i volumi pubblicati per il duecentocinquantesimo anniversario dalla fondazione del teatro: *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, a cura di B. Cagli e A. Ziino, 3 voll., Napoli, Electa 1987; *Il Teatro di San Carlo*, 2 voll., Napoli, Guida 1987; *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, a cura di G. Cantone e F.C. Greco, Napoli, E.S.I. 1987; *Real Teatro di San Carlo*, a cura di C. De Seta, Milano, Franco Maria Ricci 1987. Notizie sulle incombenze dei monarchi napoletani nelle vicende dello spettacolo emergono imperiose dai materiali depositati nelle carte dei ministeri e in special modo da quelli custoditi nei fondi del Ministero degli Affari Esteri. A tal proposito si vedano P. Maione, *La musica "viaggiante" nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 8 (2012), a cura di C. Bacciagaluppi, H.G. Ottenberg, L. Zoppelli, pp.101-170; Id., *Tra lecarte della diplomazia napoletana: la musica e il teatro "viaggianti" nell'Europa del Settecento*, in *Society and Culturein the Baroque Period*, ENBaCH - European Network for Baroque Cultural Heritage, 2014, http://www.enbach.eu/it/content/tra-le-carte-della-diplomazia-napoletana-la-musica-e-il-teatro-viaggianti-nel-leuropa-del; Id., *L'ammirazione dei popoli per l'ostensione della "virtuosa" Maria Carolina (Vienna-Napoli 1768)*, in *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, a cura di G. Sodano e G. Brevetti, Palermo, Mediterranea 2016, pp. 43-73; Id., *Gli impieghi delle virtuose tra alcova e palcoscenico: lo sguardo della diplomazia*, «Studi Musicali», n.s. VII/2 (2016), pp. 407-453; Id., *«Vi è un continuo Carnevale»: i divertimenti della corte russa nello sguardo dei ministri napoletani*, in *Italia-Russia: quattro secoli di Musica*, a cura di M. De Michiel e N. Vlasova, Mosca, Ambasciata d'Italia a Mosca 2017, pp. 113-125; Id., *«Es la unica diversion que Su Alteza tiene»: melodrammi e notizie musicali tra le corti di Napoli e Lisbona nel Settecento*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M.I. Biggi, F. Cotticelli, P. Maione e I. Yordanova, Napoli, Turchini Edizioni 2018, pp. 851-899; P. Maione-F. Cotticelli, *«Abilitarsi negli impieghi maggiori»: il viaggio dei comici fra repertori e piazze*, in *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, A.M. Goulet e G. zur Nieden (eds.), «Analecta Musicologica», 52 (2015), pp. 326-346. Su musica e diplomazia si veda anche *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, a cura di R. Ahrendt, M. Ferraguto e D. Mahiet, New York, Palgrave Macmillan 2014. Sono diverse le pubblicazioni che si fondano su simile rapporto e tra queste si rinvia a H.B. Dietz, *The Dresden-Naples connection, 1737-1763: Charles of Bourbon, Maria Amalia of Saxonia, and Johann Adolf Hasse*, «International Journal of Musicology»,V (1996), pp. 95-130; J. Duron, *The circulation of music in the seventeenth century: the disparity of Franco-Italian relations*, in *La musique à Rome au XVII^e siècle: études et perspectives de recherche*, a cura di C. Giron-Panel e A.M. Goulet, Roma, École française de Rome 2012, pp.17- 34; M. Berti, *La vetrina del Re: l'ambasciatore francese a Roma Paul Hippolyte de Beauvillier duca di Saint-Aignan, tra musicofilia e politica di prestigio (1731-1741)*, in *Miscellanea Ruspoli. II. Studi sulla musica dell'età barocca*, Lucca, Libreria Musicale Italiana 2012, p. 233-290; Ead., *Un caso di committenza dell'ambasciatore francese a Roma: il "Componimento Dramatico" di Jommelli e il quadro "Fête musicale" di Pannini per le nozze del Delfino Louis Ferdinand (1747)*, «Fonti Musicali Italiane», 16 (2011), pp. 93-125; e infine il volume *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, cit.

[35] La raccolta dei ventiquattro divertimenti per strumenti a fiato sono inviati nell'estate del 1783 nella capitale del Meridione d'Italia da San Pietroburgo tramite il corriere Pietro Bairani, al quale si consegna una lettera per Ferdinando Galiani in cui si legge la destinazione delle pagine strumentali.

poco edificanti, e come il padre poco avvezzo alle arti, lo troviamo, durante il suo soggiorno a Portici nell'estate del 1781, alle prese con le partiture di Paisiello giunte dalla lontana Russia:

> Sua Maestà ha fatto suonare in camera, ed ha cantato tutti gli spartiti che gli avete umiliati. Ha poi prescelta l'opera buffa intitolata il Matrimonio inaspettato e l'ha fatto eseguire con tutta magnificenza nel Real Teatro di Portici per quattro sere.[36]

La frequentazione del re «lazzarone» con il gotha della musica «napoletana» – negli anni ferdinandei si sono succeduti alla guida della Cappella Reale Giuseppe de Majo, Pasquale Cafaro e Giovanni Paisiello che puntualmente erano anche alle dipendenze della famiglia reale insieme con altri musicisti che di volta in volta erano chiamati a esercitare la principesca prole, tra questi si ricorda ad esempio Giuseppe Millico – non poteva non produrre una certa dimestichezza con questa materia.[37] Le stanze di palazzo risuonavano incessantemente e gli appartamenti della regina Maria Carolina in special modo, come attestano i suoi diari e le sue lettere pieni di riferimenti musicali incentrati sulle informazioni delle attività spettacolari e l'acquisizione dei repertori esibiti nelle maggiori piazze europee.[38]

Costellano l'armonicissimo palazzo una pletora di altri edifici in cui incessantemente si praticava l'arte vocale e strumentale. Interessanti notizie sono fornite, a tal proposito, da Giuseppe Sigismondo nella sua *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, preziosa fonte manoscritta del primo Ottocento che solo recentemente è stata pubblicata.[39] Lo stesso Si-

---

[36] La lettera di Ferdinando Galiani inviata a Giovanni Paisiello e datata Napoli 26 giugno 1781 è riportata da A. Della Corte, *Paisiello. Con una tavola tematica*, Torino, Fratelli Bocca 1922, pp. 64-65.

[37] Sulla vivacità della vita di corte napoletana si consulti almeno la *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento* cit.

[38] A tal proposito si vedano C. Recca, *Sentimenti e politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, Milano, Franco Angeli 2014 e *Le journal d'une reine. Marie-Caroline de Naples dans l'Italie des lumieres*, a cura di M. Traversier, Ceyzerieu, Champ Vallon 2017. Si vedano poi i contributi di F. Cotticelli, *Sinfonie d'autunno. Notizie teatrali da Napoli per l'Imperatrice Maria Teresa (1793-1795)*, in *Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, a cura di L. Sannia Nowè, F. Cotticelli e R. Puggioni, Roma, Aracne 2005, pp. 207-218; Id., *Notizie teatrali e musicali nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, in *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, a cura di G. Sodano e G. Brevetti, Palermo, Mediterranea 2016, pp. 145-165 e Id., «*Lillusion de cette musique me charme pour des moments»: teatro e musica nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, «Drammaturgia», XIV/4 (2017), pp. 79-101.

[39] Cfr. G. Sigismondo, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di C. Bacciagaluppi, G. Giovani e R. Mellace, con un saggio introduttivo di R. Cafiero, Roma, SEdM 2016.

gismondo fu allevato alle arti da figure rilevantissime come Nicola Porpora o da insegnanti di valore come Giuseppe Geremia,[40] proveniente dalla scuola di Durante, e Gennaro Capone, formatosi a quella di Cotumacci;[41] alla danza fu iniziato da Michele di Francia,[42] quello stesso maestro che aveva istruito la duchessa di Paduli.[43] Registra con meticolosità l'incontro 'memorabile' con il gran maestro dell'intramontabile Farinelli redigendo con dovizie di particolari le modalità didattiche: dopo la 'teatrale' attesa del celebrato didatta, allietata da un delizioso cioccolato,[44] avviene uno degli incontri che lo segnerà lungamente. In *déshabillé* il compositore fa il suo ingresso nella sala e, dopo i convenevoli e alcune scaramucce del discente, lo invita a intonare una sua cantata.[45] Lusingato dai continui apprezzamenti dell'artista nel corso della sua esibizione, il temerario scolaro pensava di aver superato brillantemente la sua prova ritrovandosi invece apostrofato con un sibillino giudizio che lo rubricava come «dilettante».[46] Alle sue rimostranze di voler essere professionista, Porpora rispose:

> Sentite, figliuol mio, e scolpitevi nella mente quanto ora sono per dirvi. Il tempo e l'intonazione sono i cardini e le basi del canto, come nella pittura il disegno, il contorno; ma senza la modulazione, il canto è come il quadro senza il chiaroscuro. La modulazione dunque è quella che v'insegna come dovete aprire la bocca con decenza, come e quanto dobbiate rinforzare o diminuir la voce; come, quando e dove vi convenga prender fiato cantando, giacché è vietato di farlo prima che termini il sentimento e 'l periodo; e 'l modo che non disgusti anche ne' lunghi gorgheggi; dove, quando e come usare i mordenti, l'appoggiar della voce, or da sopra, or da sotto; il trillare come il gorgheggiare solo sull'a e sull'e, e sfuggendo le rimanenti vocali per non promuovere il riso; e tante e tante altre cose atte ad ingentilire il canto, e ciò tutto a forza di saper modulare la propria voce e mettere a profitto quelle corde e quella estensione di fiato datagli dalla natura.[47]

Agli ingenui principi ai quali si era attenuto Sigismondo, segue la «inobliabile» lezione:

---

[40] Si veda ivi, pp. 5-6.
[41] Cfr. ivi, p. 6.
[42] Cfr. ivi, p. 7.
[43] Si veda sopra.
[44] Cfr. G. Sigismondo, *Apoteosi della musica*, cit., p. 26.
[45] Cfr. *ibid*.
[46] Cfr. ivi, p. 27.
[47] *Ibid*.

prende un solfeggio e m'invita a cantarlo. Io m'alzo per eseguirlo, ma egli mi dà nelle mani il solfeggio e dice: «Situatevi a me rimpetto, perché voglio pria d'ogni altro osservare le mosse tutte della vostra persona, del vostro volto, della bocca, degli occhi ed impedire alcuni movimenti che potrebbero rendervi disgustoso».[48]

Fu così che intraprese con Porpora il percorso virtuoso «per apprendere la perfetta arte del canto, per incantare chi ascolta e commuovere allo sdegno, all'amore, alle lagrime, ad una vera espressione senz'affettatura, alla compostezza della persona ed a tutte le grazie».[49] Ancora nell'*Elogio di Nicola Porpora*, l'«archivario» ritorna sulla «semplicità» e «naturalezza» del canto inseguito dal gran «napoletano» – per anagrafe e formazione – raccontando la «creazione» atipica della sortita del giovane Caffarelli nel *Germanico in Germania*, scritto nel 1732 per il Teatro Capranica di Roma, per «Serba costante il core»:

> Porpora volle far comparire il musico nella sua voce, nella sua arte, non nell'orchestra. Fé valere con una tripoletta e graziosa cantilena la bella voce del Caffarelli, dando a queste parole tutto l'entusiasmo della espressione, senza caricare il musico di volate, di passaggi ed obbliare il sentimento. Tal era il pensare di quel tempo, in cui tutto si facea a ragion veduta, non per capriccio. Non si sforzava l'attore nel bel principio dell'opera per farlo poi rimaner mutolo e rauco nel prosieguo, e nelle arie e pezzi di maggior calibro. E qui si noti che neppure lasciò la libertà al cantante di farsi sentire a vocalizzare con una cadenza alla fine dell'aria.[50]

I principi appresi alla immaginifica 'scuola' furono da lui dispensati nell'esercizio di insegnante di canto ai rampolli della nobiltà e della borghesia mietendo notevoli soddisfazioni, così come viene da lui testimoniato nelle pagine della sua *Apoteosi*.[51]

Un elenco di giovinette costella la sua attività di docente che offre, anche, un ampio campionario dei repertori esibiti nelle accademie private all'insegna di brani spesso 'antichi'. All'alacre studio tecnico vanno aggiunte le scelte di spartiti destinati alle esibizioni 'domestiche' e qui il gusto per il recupero delle pagine dei maestri del passato sembra imporsi in modo sorprendente. In tempi non sospetti persiste una con-

---

[48] Ivi, pp. 27-28.
[49] Ivi, p. 28.
[50] Ivi, p. 181.
[51] Cfr. ivi, pp. 34-38 e *passim*.

suetudine con pezzi di celebri compositori del passato ritenuti dimenticati dalla storiografia odierna.[52]

Recenti ricerche stanno dimostrando che la familiarità con i brani vetusti fosse più diffusa di quanto si credesse e con molta probabilità il fenomeno di recupero che si attesta in maniera palese al tramonto del diciannovesimo secolo è identificabile come un processo di emersione di una pratica già avviata. Scarlatti, Durante, Pergolesi, Vinci continuavano a mietere apprezzamenti tra le sale di musica private e i testimoni che affollavano talvolta gli scaffali delle biblioteche particolari non erano oggetti di solo culto antiquario ma anche vivi rappresentanti di un trascorso da "ascoltare" e non solo da accumulare o studiare.

Le cantate di Porpora continuano ad essere per Sigismondo un patrimonio didattico inestimabile per un esercizio fruttuoso e dilettevole dei discenti, nel baule musicale dei dilettanti alle pagine alla moda fanno sempre da contraltare un florilegio di autorevoli carte pentagrammate custodi di arie e cantate provenienti da cataloghi esclusivi. Così come i diligenti discepoli erano introdotti anche a repertori coevi di autori d'oltralpe come nel caso della cantata *Ariadne auf Naxos* di Haydn che «scritta per fortepiano» è tradotta e arrangiata dal tenace insegnante che vi aggiunse anche «due violini e [una] viola».[53]

Le stanze dei palazzi si tramutano talvolta, grazie all'accondiscendenza delle volitive canterine, in dei luoghi dove intavolare speculazioni sugli stili e le forme; singolare appare la descrizione dei convivi organizzati dall'intraprendente Maddalena Pegnalver che amava circondarsi di un nugolo di invidiabili intellettuali come Saverio Mattei, Francesco Saverio de Rogatis, Mario Pagano.

> Fra l'altro il Mattei sceglieva per esempio cinque o sei arie, tutte di diversi maestri, ma colle stesse parole, per veder chi di essi loro avesse spiegata più la vera espressione, e Manina dovea cantar tutto all'improvviso, senza strumenti e con me solo al cembalo. Questa in verità era una gran bravura per la Manina, ma per me era una specie di esame e straordinaria occupazione. Da questi confronti poi veniva stabilito che la migliore aria del «Se cerca, se dice» era quella del Pergolesi; della «confusa smarrita» era quella del Vinci; del «se mai senti spirarti sul volto» era quella del Gluck etc.[54]

L'attività formativa e concertistica rivela la vocazione musicalis-

[52] Cfr. ivi, p. 35 e *passim*.
[53] Cfr. ivi, p. 36.
[54] *Ibid*.

sima di queste «reservate» dimore dove si consumava un allenamento all'arte musicale non meno tenace di quella professata nei luoghi deputati della città. Eppure Sigismondo getta un'ombra sull'efficienza degli istituti preposti all'apprendimento della dottrina musicale:

> ne' conservatori si badi attentissimamente acciò quegli alunni che vogliono addirsi alla composizione apprendano bene il latino per la musica chiesastica, e la poesia italiana e francese pel teatro, se vogliono esser chiamati veramente bravi ed eccellenti maestri. E ciò fa vedere la decadenza presente della nostra musica, che i maestri presenti escono da' conservatori che appena sanno leggere l'italiano. Oh vergogna! Oh vedete da essi cosa se ne possa sperare! Mi si perdoni questo sfogo troppo vero…[55]

Ma questa è un'altra storia!

[55] Ivi, p. 184. Sulla formazione «napoletana» si veda almeno R. Cafiero, *Metodi, progetti e riforme dell'insegnamento della "scienza armonica" nel real collegio di musica di Napoli nei primi decenni dell'Ottocento*, «Studi musicali» XXVIII, 1999, pp. 425-481 e Ead., *«Esistevano in Napoli quattro Licei, fra noi detti Conservatorj». Formazione musicale e «armonica carriera» nella testimonianza di Giuseppe Sigismondo*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 9 (2015), pp. 375-456.

FRANCESCO COTTICELLI

TEATRI, PUBBLICO COSTUME E PUBBLICA EDUCAZIONE: IL CONCORSO PER LE PRODUZIONI TEATRALI A NAPOLI NEL 1812*

Nei primi decenni del Settecento l'artista Francesco Ballarini scriveva all'imperatore d'Austria nella speranza di convincerlo a promuovere l'istituzione di un teatro «degno d'una tanta Metropoli»[1] che fosse «un piacere alla Maestà Vostra, una ricreazione al Ministero, un divertimento alla Corte, un profitto alla Città, un'occupazione al Popolo, un passatempo a' Forestieri».[2] L'«onesto divertimento, e l'allegria de' popoli»[3] sono sollecitudini anche del consigliere Gaetano Argento in merito alla vita della scena napoletana nella tarda età vicereale, prima di quell'autentica esplosione che avrebbe contraddistinto l'età di Carlo e di Ferdinando.[4] E a Parma, nella seconda metà del XVIII secolo, l'attività riformistica del ministro Guillaume-Léon du Tillot avrebbe interessato anche l'opera in musica e le rappresentazioni, attraverso l'ingaggio di una compagnia prestigiosa e un concorso di drammaturgia.[5] Sono solo alcuni episodi che potrebbero inserirsi in una ricognizione di lunga durata. La storia dello spettacolo ha ampiamente approfondito la questione del pregiudizio antiteatrale in età medioevale e moderna,[6] rilevando come, di fronte al mutare

---

* Un ringraziamento all'amica Rosa Cafiero per la sua generosa consulenza.

[1] Cfr. almeno l'esemplare *Umilissimo Proggetto e Memoriale di Francesco Ballarini alla Sacra Cesarea Maestà*, depositato presso l'Allgemeines Verwaltungsarchiv, Vienna, Gräflich Harrach'sches Familienarchiv, K. 845, s.d. Sul documento si veda F. Decroisette, *«Come nelle altre metropoli d'Europa»: il sogno teatrale di Francesco Ballarini nella Vienna del Settecento*, in F. C. Greco, *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, Napoli, Luciano 2001, pp. 359-372. Sul Ballarini si veda anche la voce a cura di Daniela Sarà in A.M.At.I. (Archivio Multimediale degli Attori Italiani); http://amati.fupress.net/S100?idattore=6517&idmenu=8. La citazione è a c. 4v: nella trascrizione offerta dalla Decroisette cfr. p. 371.

[2] C. 4*v*; nella trascrizione offerta dalla Decroisette cfr. pp. 371-372.

[3] Archivio di Stato di Napoli, Biblioteca, manoscritto n. 95, cc.1-6. Per una lettura del documento cfr. F. Cotticelli-P. Maione, *«Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi 1996, pp. 60-61.

[4] Sul fenomeno teatrale a Napoli cfr. *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 voll., a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Napoli, Turchini 2009.

[5] Sul programma e sulle iniziative si rinvia ad A. Scannapieco, *«La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia». Un documento inedito sullo stato dell'arte attorica nell'Italia di fine Settecento*, «Drammaturgia online», http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6897#_ftnref13, e relativa bibliografia.

[6] Cfr. l'ormai classico J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley & Los Angeles,

dei protagonisti, dei contesti, delle pratiche operative e della 'prosperità' dei mercati, gli argomenti di fondo dei detrattori della scena rimangano sostanzialmente gli stessi, mentre più articolata è la posizione dei sostenitori, con uno sguardo che contempla insieme teorie e pratiche. Una forte continuità si ravvisa anche in tutte quelle occasioni, dislocate nello spazio e nel tempo, in cui obiettivo principale è il rilancio della vita drammatica nelle sue varie forme, con particolare interesse per la poesia tragica e il melodramma. La centralità del teatro fra le risorse educative di una nazione – sin dall'epoca antica (e molto prima che l'antropologia formulasse questo principio inequivocabilmente) –, l'importanza di una qualità letteraria, che equilibri a tutto vantaggio dei contenuti le insidie del mestiere e dell'intrattenimento, l'efficacia dell'esempio etico e sociale affidato alla rappresentazione sono motivi topici che resistono nei secoli, quasi una sorta di retroterra teorico applicato alle politiche culturali di un governo o di un ceto dirigente, anche quando gli scenari ideologici sono incomparabili per orientamento, organizzazione e finalità.

È la prima impressione che si ricava scorrendo il fitto incartamento conservato all'Archivio di Stato di Napoli sul *Concorso annuale a premi per la produzione teatrale* che, nel 1812, nella capitale, su proposta del Ministro degli Interni Zurlo e del Direttore Generale per la Pubblica Istruzione Matteo Angelo Galdi, Gioacchino Murat promulgò per dare impulso alla vita culturale del regno.[7] L'iniziativa rientrò fra i provvedimenti che il regime francese volle per marcare un'ulteriore discontinuità con l'incombente passato borbonico: ha riscosso una certa eco storiografica perché fra i giurati nominati dal sovrano, accanto al Galdi stesso,[8] al professor

---

University of California Press 1981, e più vicini nello spazio e nel tempo, L. Bianconi-T. Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4, October 1984, pp. 209-296 (in particolare le pp. 293-296, appendice V); F. Cotticelli, *Teatro e legislazione teatrale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*. *Il Settecento*, cit., I, pp. 57-74. Si vedano anche *La scena contestata*. *Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, a cura di R. Zacchi, Napoli, Liguori 2006; *Dibattito sul teatro*. *Voci opinioni interpretazioni*, a cura di C. Dente, Pisa, ETS 2006; *La guerra dei teatri*. *Le controversie sul teatro in Europa dal secolo sedicesimo alla fine dell'Ancien Régime*, a cura di P. Pugliatti e D. Pallotti, Pisa, ETS 2008.

[7] Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Interni, vol. 92-App. I. L'incartamento, proveniente dalla seconda divisione, «Burò de' Teatri, Spettacolo, Feste pubbliche», va sotto il titolo di *Concorso per le produzioni teatrali*, e raccoglie *in primis* il bando, il rapporto del Giury e la relazione di Galdi per la promozione dell'iniziativa, insieme con altra documentazione afferente all'*iter* procedurale. Ne ha dato di recente conto C. Lenza, *Teatro e musica a Napoli durante il decennio francese nell'opera di Pietro Napoli Signorelli*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, a cura di P. Maione, Napoli, Turchini 2016, pp. 517-543:537-543.

[8] Su Matteo Angelo Galdi (1765-1821), figura di spicco della stagione rivoluzionaria e autore dei *Pensieri sull'istruzione pubblica, relativamente al Regno delle Due Sicilie* (Napoli, nella Stamperia Reale, 1809), si veda per una sintesi la voce di C. D'Alessio a lui dedicata in *Dizionario*

Angelo Maria Ricci dell'Università degli Studi,[9] a Gaspare Selvaggi, qui bibliotecario della regina,[10] e al giudice di cassazione Francesco Saverio De Rogatis[11] vi fu l'ultraottuagenario Pietro Napoli Signorelli,[12] singolare figura di intellettuale formatosi tra Napoli e Madrid, protagonista del dibattito culturale per decenni e autore di alcuni monumenti della bibliografia erudita tardo settecentesca quali la *Storia critica de' teatri antichi e moderni*[13] e le *Vicende della coltura delle due Sicilie o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi*,[14] che, apparsi per

---

biografico degli italiani, 51 (1998). Cfr. anche M. R. Strollo, *L'istruzione a Napoli nel Decennuo francese. Il contributo di Matteo Angelo Galdi*, Napoli, Liguori 2003.

[9] Titolare della cattedra di eloquenza, Angelo Maria Ricci (1776-1850) fu tra gli intellettuali che manifestarono aperte simpatie per la politica riformistica del decennio francese, riuscendo tuttavia a 'ricollocarsi' nella Napoli della restaurazione borbonica. Su di lui cfr. la voce di G. Formighetti in *Dizionario biografico degli italiani*, 87 (2016).

[10] Su Gaspare Selvaggi (1763-1856), bibliofilo e collezionista, rientrato dalla Francia a Napoli negli anni rivoluzionari, si vedano B. Croce, *Don Gaspare Selvaggi*, «Quaderni della "Critica"», vol. 3, n. 9 (1947), pp. 80-87; R. Cafiero, *Una sintesi di scuole napoletane: il* Trattato di armonia *di Gaspare Selvaggi (1823)*, «Studi musicali», xxx, 2 (2001), pp. 411-452; D. Fabris, *L'art de disperser sa collection: le cas de Gaspare Selvaggi (1763-1856)*, in *Collectioner la musique: érudits collectionneurs*, a cura di D. Herlin – C. Massip – V. De Wispelaere, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 359-394. Per gli intrecci del personaggio con il contesto partenopeo cfr. G. Sigismondo, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di C. Bacciagaluppi – G. Giovani – R. Mellace, con un saggio introduttivo di R. Cafiero, Roma, SEdM, 2016; R. Cafiero, *La creazione di un paradigma: musica antica di scuola napoletana nelle collezioni di Gaspare Selvaggi (1763-1856)*, in *"Cara scientia mia, musica". Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi e P. Zappalà, Pisa, Edizioni ETS 2018, pp. 343-419.

[11] Francesco Saverio De Rogatis (1745-1827) era dal 1809 giudice della Gran Corte di Cassazione e personalità attiva nella vita culturale napoletana del Decennio francese. Per fonti e bibliografia si rinvia anche in questo caso alla voce a lui dedicata da M. T. Biagetti in *Dizionario biografico degli italiani*, 39 (1991).

[12] Poliedrica personalità di intellettuale formatosi tra Italia e Spagna e attivo in molteplici campi, Pietro Napoli Signorelli (1731-1815) fu autore di drammi, trattati, opere teoriche e ricostruzioni storiografiche tra le più significative del tardo Settecento e del primo Ottocento a Napoli e in Europa. Per un inquadramento generale si rinvia a F. Cotticelli, *Prolegomeni a Pietro Napoli Signorelli*, in *Denn Musik ist der größte Segen… Festschrift Helen Geyer zum 65. Geburtstag*, hrsg. von E. Bock und M. Pauser, Sinzig, Studio Verlag, 2018, pp. 51-60.

[13] P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni Libri III*, Napoli, Stamperia Simoniana 1777. Di questa *princeps* è in corso un'edizione critica digitale nell'ambito di un progetto di ricerca sulla storiografia teatrale del Settecento diretto da Andrea Fabiano dell'Université de Paris-La Sorbonne, a cura di Marzia Pieri, Rossend Arques, Piermario Vescovo e Francesco Cotticelli. L'opera fu ristampata e ampliata in 6 voll., Napoli, Vincenzo Orsino, 1787-1790. L'edizione veneziana fermatasi al secondo volume apparve tra 1794 e 1795 nella Tipografia Pepoliana presso Antonio Curti q. Giacomo. L'ultima edizione in dieci volumi (l'ultimo in due tomi) apparve presso Napoli, Vincenzo Orsino, dal 1810 al 1813.

[14] *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi*, Napoli, Vincenzo Flauto, tomi I-V, 1784-1786. L'ultima edizione è P. Napoli Signorelli, *Vicende*

la prima volta negli anni Settanta del XVIII secolo, venivano ripubblicati – opportunamente riveduti e corretti, dopo varie fasi – proprio in quello stesso scorcio di anni, all'indomani delle ondate rivoluzionarie e di conseguenti sconvolgimenti sul piano personale. La presenza di una minuta del rapporto del giurì fra le carte dell'autore all'Accademia pontaniana, ora perdute,[15] ha indotto il biografo Carmine Giustino Mininni nel 1914[16] ad attribuire proprio al Napoli Signorelli la paternità di un testo che, tuttora presente in forma manoscritta nell'incartamento, nel motivare le decisioni prese con notevole ritardo rispetto alla scadenza del bando e alla tempistica prevista e nel ribadire l'importanza del supporto offerto alla produzione teatrale, non si esime da un lungo *excursus* preliminare in cui il richiamo al prestigio atemporale che le pubbliche rappresentazioni vantano come metodo di formazione si unisce al *topos* della decadenza cui il sostegno a validi componimenti dovrebbe porre rimedio. Le considerazioni svolte si intrecciarebbero a quanto l'illustre saggista veniva scrivendo negli anni in cui poté tornare a Napoli – esule per i fatti della Rivoluzione del 1799 – dopo un soggiorno a Milano, dove ottenne la cattedra di poesia rappresentativa a Brera, e a Bologna, dove fu docente di storia e diplomatica, diventando forse *malgré lui* un esponente di spicco del ceto riformatore, il che gli consentì di riacquisire una posizione di rilievo – e perpetua – nell'Accademia napoletana di scienze e lettere.[17] Gli *Elementi di poesia drammatica*,[18] le *Ricerche sul sistema melodrammatico*,[19] le ampie riscritture dei suoi *opera magna* sono un brillante tentativo di aggiornare

---

della coltura nelle Due Sicilie. Dalla venuta delle colonie straniere sino a' nostri giorni, in Napoli, presso Vincenzo Orsini, 1810-1811.

[15] C. G. Mininni, *Pietro Napoli Signorelli. Vita, opere, tempo, amici*, Città di Castello, Lapi 1914. Presenta una biografia (pp. 7-272), con epistolario (pp. 273-462) e documenti (pp. 463-511), infine una bibliografia degli scritti (pp. 513-528). L'opera si avvale di materiali manoscritti della Biblioteca dell'Accademia Pontaniana di Napoli purtroppo andati perduti. Cfr. per la questione pp. 246-247. Tra i manoscritti pontaniani anche la nomina firmata da Galdi a membro del giury d'esame, datata 23 dicembre 1812 (cfr. ivi, p. 492).

[16] Cfr. Ivi, p. 246. In verità sussistono elementi di continuità fra il *Rapporto* e la proposta a firma di Galdi – in termini non solo di argomentazioni, ma di *usus scribendi* – il che, oltre a dimostrare la *longa manus* del responsabile della pubblica istruzione nell'intero processo, non smentisce Mininni, ma anzi suggerirebbe che il coinvolgimento dell'intellettuale Napoli Signorelli nell'iniziativa del concorso possa essere avvenuto in fase ideativa.

[17] Cfr. Ivi, pp. 171-198.

[18] P. Napoli Signorelli, *Elementi di poesia drammatica di Pietro Napoli Signorelli professore nel Ginnasio nazionale di Brera*, Milano, anno X, 1801.

[19] Id., *Ricerche sul sistema melodrammatico lette a' soci pontaniani da Pietro Napoli Signorelli nelle adunanze de' mesi di Novembre, e Dicembre 1812*, apparse postume negli «Atti della Società Pontaniana di Napoli», IV (1847), pp. 1-125. Dell'Accademia Napoli Signorelli fu dalla metà del primo decennio dell'Ottocento fino alla morte segretario perpetuo.

riflessioni di poetica maturate nel pieno di una cultura illuminata, e di particolare vitalità della scena nella capitale borbonica, testimoniata proprio dalle vivaci discussioni sulla realtà degli spettacoli in confronto alla scena progettuale propugnata da illustri critici e studiosi (basterebbero i nomi di Ferdinando Galiani e Saverio Mattei), con la rivoluzione dei linguaggi e delle pratiche – talora apparente – di primo Ottocento, tenendo fede ad alcuni principi, tra cui quello del teatro considerato come strumento privilegiato per il miglioramento dell'uomo e della società.

Ma, se è lecito cogliere in questo rapporto l'ingegno retorico di Napoli Signorelli, il problema è che fra il «buon teatro […] educatore pubblico, saggio, retto, geniale, all'ombra del governo»,[20] capace di «accoppiare il diletto del passatempo all'utile dell'insegnamento»[21] o «il dolor della correzione al piacere dello spettacolo»,[22] come si argomenta nell'edizione della *Storia critica* del 1787, e la «proporzionata analogia nella coltura de' popoli e l'eccellenza della drammatica»[23] su cui si concentra il *Rapporto del giurì* v'è sì una certa coerenza, e un qual ricorso ad una polimatia di riuso,[24] secondo quanto andrebbe analizzato più compiutamente, ma anche l'inquietante adattabilità di un motivo ricorrente alle contingenze più disparate, e a logiche di propaganda neppure tanto occulte. L'intera operazione del concorso, che avrebbe dovuto confermare il prestigio e la necessità di una Direzione Generale della Pubblica Istruzione entro le prerogative del Ministero degli Interni, risente della difficoltà di conciliare un impegno "all'ombra del governo" con le istanze della "coltura", o – se vogliamo – l'educazione con la poetica, in una situazione in cui la messa in discussione di un passato recentissimo e la sua precoce storicizzazione si scontrano con la persistenza di usi e costumi inveterati. In questo senso, sono eloquenti due segnali del bando: nel titolo primo, «della qualità delle composizioni»[25] da sottoporre al giudizio della commissione in vista del premio, riguardo al melodramma eroico la "misura" dei testi metastasiani costituisce un parametro ineludibile perché l'opera sia presa in considerazione, mentre, nelle intenzioni del legislatore (in realtà vi fu un notevole ritardo dovuto all'alto numero di candidati), la comunicazione dei vinci-

---

[20] P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, edizione 1787-1790, I, p. VII.

[21] *Ibid*.

[22] *Ibid*.

[23] *Rapporto del Giury*, c. 14r (e cfr. *infra*, p. 385).

[24] Sul fenomeno si veda P. Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni 1998.

[25] *Dal Bando*, c. 3r (e cfr. *infra*, pp. 381-383: 381).

tori sarebbe dovuta coincidere con la vigilia del giorno onomastico della sovrana, il 24 marzo, in ossequio a un cerimoniale che lo spirito riformistico aveva a mala pena scalfito. Su un altro piano, è proprio la presenza del grande vecchio, da decenni ormai in prima linea su questioni di gusto, di stile, di generi e in fondo tra i responsabili della proiezione mitica del teatro a Napoli in un immaginario europeo, se si leggono i suoi cammei storiografici, che illumina per contrasto i nodi irrisolti di un progetto sospeso fra aspirazioni diverse e non del tutto omogenee.

Richiamare «all'antico lustro, e rinomanza»[26] i teatri della metropoli è un obiettivo che implicitamente conferma la sensazione di decadenza che fa da sfondo alle vicende napoletane del primo decennio dell'Ottocento. Se Napoli Signorelli si dilunga nell'indicazione dei componimenti meritevoli e indugia sulle qualità della premiata tragedia *Saffo* dell'abate bresciano Luigi Scevola,[27] accanto alla pur pregevole *Ferdinando I Re di Napoli*, storia di un principe aragonese tirannico e della sua lotta ai Baroni del regno[28] – un'allusione neppure malcelata alla storia recente –, cui si propone di attribuire uno dei premi non assegnati nelle categorie dei drammi per musica, è il direttore Galdi, altro esule rientrato in patria, a scrivere al ministro suo superiore il 2 luglio 1812 per perorare la causa del concorso,[29] partendo da una constatazione, ovvero che l'iniziativa esulerebbe dalle sue strette competenze, ma resta di importanza fondamentale per il nesso fra rappresentazioni e pubblica istruzione. A Napoli si è avuta

> la disgrazia di esser privi di un teatro nazionale, istruttivo, e capace di fissare nel popolo le buone massime, e la civiltà dei costumi. Non vantiamo tragedie, non comedie, non melodrammi da potersi opporre al certame delle genti dell'alta Italia, e delle transalpine.[30]

Vero è che la pur vigile solerzia del regime borbonico alla gestione

---

[26] *Ibid*.

[27] Il bresciano Luigi Scevola (1770-1819) fu apprezzato autore di tragedie. Una sua *Saffo* fu stampata a Milano, Sonzogno, 1815 e a Venezia, Nardini, 1819. Nell'edizione del 1815 una nota ricorda il coronamento al concorso drammatico, riportando l'estratto del «Monitore delle Due Sicilie», n. 937, del 31 gennaio 1814. Le opere furono poi raccolte in una pubblicazione in due volumi. Mininni (*Pietro Napoli Signorelli* cit., p. 247, n. 1) riferisce dell'amicizia che lo legò al Napoli Signorelli.

[28] Il *Rapporto* (c. 17*v* - e cfr. *infra*, p. 387) attribuisce la tragedia a Gabriele Sperduti «impiegato nel Ministero della Giustizia». Facile cogliere l'eco politica attualissima; da alcuni frontespizi di collezioni teatrali di primo Ottocento in cui compaiono testi dello Sperduti si riporta che egli fu membro della Società pontaniana.

[29] Il progetto è alle cc. 24-27 (e cfr. *infra*, pp. 390-393).

[30] Progetto, c. 24*r* (e cfr. *infra*, p. 390).

dei teatri nella capitale e nel regno non si era spinta fino al punto da promuovere l'istituzione di un teatro nazionale, come già nel 1776 il Burgtheater a Vienna,[31] ad esempio, ma l'idea di una scuola di costumi permanente, di un punto di riferimento per la drammaturgia dell'intero paese è come un dettaglio, un piccolo aggiornamento in una duratura opposizione alle derive dell'opera buffa, «con poche eccezioni, la sorgente del cattivo gusto dominante nelle nostre maniere».[32] Galdi prosegue su questa linea:

L'incanto della musica dei Pergolesi, dei Jommelli, de' Cimmarosa ha fatto soffrire mille scempiaggini, che sotto un governo più intento a conservare la decenza, e la morale de' pubblici costumi sarebbero state severamente proscritte.[33]

È la consueta lamentazione del prevalere dei 'testi' sulle 'grammatiche', per usare una terminologia linguistica,[34] o della 'pratica' contro la 'teorica', secondo i dettami tardo barocchi,[35] su cui potrebbero trovarsi varie pagine consonanti nella *Storia* e nelle *Vicende* di Napoli Signorelli già nelle edizioni più antiche, ma anche, per un riferimento più recente, nella densa prefazione all'edizione delle *Opere* di Giovanni Battista Lorenzi, del 1807.[36] Nella presentazione del progetto non manca un'inserzione autobiografica, forse malinconica, forse capziosa:

Per quelli che hanno avuto la sorte di non abbandonare mai gl'incantati lidi di Partenope la decadenza delle composizioni teatrali, e della musica è meno sensibile.

---

[31] Cfr. almeno F. Hadamowsky, *Die Josefinische Theaterreform und das Spieljahr 1776/77 des Burgtheaters: Eine Dokumentation*, Wien, Notring 1978.

[32] Progetto, c. 24*v* (e cfr. *infra*, p. 390). Quello della decadenza delle scene buffe è un *tópos* caro a tanta riflessione tardosettecentesca: cfr. anche F. Cotticelli, *Problemi della drammaturgia di Francesco Cerlone. Appunti sui drammi esotici*, in *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Napoli, Turchini editrice 2006, pp. 383-420; Id., *Sulle caratteristiche "nazionali" nel teatro napoletano dagli anni Settanta in relazione alle compagnie forestiere*, in *L'idea di nazione nel Settecento*, a cura di B. Alfonzetti e M. Formica, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2013, pp. 197-205; Id., *Lombardi, Francesi, Napoletani. I nuovi scenari nella Capitale*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, a cura di P. Maione, Napoli, Turchini 2016, pp. 215-227.

[33] *Ibid* (e cfr. *infra*, p. 390).

[34] Per un'applicazione *sub specie theatri* delle categorie cfr. L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza 1993, pp. 5-18.

[35] Terminologia desunta dal trattato di A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso […]*, Napoli, Mutio 1699, che ebbe riscontro nella cultura napoletana settecentesca.

[36] Cfr. *Opere teatrali di Giambattista Lorenzi napolitano. Accademico Filomate, tra' Costanti Eulisto, e tra gli Arcadi di Roma Alcesindo Misiaco*, tomo I, Napoli, nella stamperia Flautina 1806, *L'editore ai lettori*, pp. III-XVI.

Giornalmente in più anni mancando qualche cosa al vero, al sublime, facendosi qualche nuovo oltraggio alle regole del gusto se ne rende coll'assuefazione meno sensibile la perdita.

Ma per chi dopo tre lustri d'assenza ritorna in patria, si presenta al teatro, vede, ed ascolta è impossibile il non rimaner colpito da stupore e da malinconia vedendo distrutti i più bei monumenti della gloria nazionale.

Napoli, la decantata città della Sirena conserva ancora la sua celebrità altrimenti rimane ancora la grand'ombra del suo nome. Ma svanirà quest'ombra istessa se non si ripara agli oltraggi […].[37]

Nel pieno del suo fervore pedagogico, Galdi coglie nel concorso l'opportunità di mettere in atto alcune sue ipotesi sulla necessità di sorreggere le novità politiche con una rinnovata mentalità civica. Ed è chiaro che termine di paragone del sistema dei teatri napoletani (con particolare riferimento alla musica) è il mondo francese o francesizzato dei decenni a cavallo tra Sette e Ottocento, il periodo della sua proficua e avventurosa diaspora tra Italia, Francia e Olanda. Su questo fronte è lecito immaginare una non totale corrispondenza fra lui e Napoli Signorelli, che di lì a poco, nel 1813, ristampando la *Storia critica de' teatri antichi e moderni* e senza esimersi dal considerare le produzioni più recenti, avrebbe dichiarato:

Non ha l'Italia ricusato di accogliere nel suo recinto di simili merci oltramontane, fossero pur di quelle che la sana critica ed un gusto fine riprovano come imbrattate di fangose materie eterogenee. Così le dolorose rappresentazioni di atroci fatti privati […] o tutte tragiche o mescolate di drammi comici, si sono alla rinfusa tradotte e recitate dovunque ascoltansi i commedianti dell'alta Italia.[38]

Se un principio era stato estraneo allo studioso Napoli Signorelli, in grado di offrire – si è detto – una lezione di comparatistica ancora utile ai nostri giorni,[39] è quello di non postulare perentorie gerarchie di stili e modelli nel quadro di una supremazia nazionale, o, più precisamente, di confinare questo discorso sul piano estetico, senza implicazioni di natura ideologico-politica. Queste pagine estreme del grande critico tradiscono la preoccupazione per una duplice subalternità, quella a modelli forestieri recepiti senza alcuna prudenza – e neppure ineccepibili sul piano formale – e quella a un

[37] Progetto, c. 25*v* (e cfr. *infra*, p. 391).

[38] P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri*, cit., tomo X, p. II, Napoli, Vincenzo Orsino 1813, pp. 3-4. Il brano era apparso – in altra cornice – anche nel tomo VI dell'edizione 1790, pp. 219-220.

[39] F. Arato, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, Giardini 2002, p. 425.

mercato che utilizza e sfrutta mode senza alcun riguardo alla funzione educativa della scena. La presa di distanza che Galdi formula sulle soluzioni più aggiornate del teatro in musica francese, che avrebbero sacrificato il recitativo accompagnato gloria di una tradizione locale, parte tuttavia dal presupposto che a una decadenza conclamata si contrappone una eccellenza, o quanto meno una soluzione funzionale a un gusto e a un pubblico.

Qui, in questo scritto preliminare e teso a persuadere il sovrano dell'urgenza e della qualità dell'intervento/concorso, affiorano i limiti e le inquietudini di un programma, e di un clima culturale. Lo slancio della neonata Direzione della Pubblica Istruzione resta inscritto in un progetto formativo dall'alto, che affida la ri-educazione degli spettatori alla restaurazione di linguaggi antichi mentre ne vagheggia di nuovi, e conferma un dato inequivocabile, ovvero che la programmazione delle sale procede imperterrita all'ombra dei grandi dibattimenti e persegue logiche del tutto peculiari alla conservazione o alle ragioni dell'impresa, sulla scia di un trasformismo che è il risvolto meno edificante di una temperie storica.[40] Anche in tal caso, come nei secoli addietro, *nihil novi sub sole*. Partire dalla poesia per riformare la musica è il motivo implicito in una competizione che premia gli autori dei testi, pur sapendo che i problemi potrebbero essere anche altrove («Manca dunque qualche cosa di essenziale nella direzione de' Teatri, manca nell'Instituto di musica. Io non vi rinvengo né sommi poeti, né Filarmonici distinti, né uomini di gusto ben raffinato»);[41] d'altra parte, alla musica viene richiesta l'unica verifica autentica del suo valore, cui non dovrebbe sottrarsi neppure la poesia:

> Non ho parlato de' premj per i maestri di cappella, delle loro composizioni dovendosi sempre giudicare in pieno teatro. Altronde siccome è permesso ad ogni Pittore di fare una copia di ogni bel quadro, così ad ogni Maestro di cappella di adattare alle sue armoniche note a un melodramma di ottima poesia.
>
> Così la Didone, la Semiramide, e soprattutto l'Olimpiade di Metastasio esercitarono a vicenda l'estro sublime del Sassone, di Leo, di Jommelli e Paisiello.[42]

Uno sguardo nostalgico, giacché si stava consumando un processo irreversibile nelle sorti del teatro, a Napoli e in Europa, una sostanziale metamorfosi del concetto di repertorio da accumulo di 'testi' nell'ambito

---

[40] Per queste riflessioni si rinvia a F. Cotticelli, *Teatro a Napoli negli anni rossiniani*, in corso di stampa negli atti del convegno *Napoli & Rossini: Di questa luce un raggio* (Napoli, 25-27 ottobre 2018).

[41] Progetto, c. 26*v* (e cfr. *infra*, p. 392).

[42] *Ibid*.

di una continua variazione su tema ad agglomerazione di 'classici' con lentissimi, misurati aggiornamenti. I criteri ispiratori del concorso sembrano confermare una linea di tendenza del Decennio francese, un sottile rimpianto del primato perduto,[43] in quanto prendono atto non soltanto di un divario fra passato e presente, ma di una mutata percezione che la metropoli ha di sé e della sua storia. L'arrivo di Rossini a Napoli coincise con una restaurazione che si realizzò, pur essendo largamente impossibile.[44] Il compositore trovò una città disperatamente vitale, come oggi, d'altronde. Il suo successo forse riuscì a nutrirsi anche di una sostanziale ambiguità, quella di apparire straniero, nuovo, assecondando la voglia di cercare lontano spunti e ragioni per un'arte contemporanea, e quella di sapersi fare 'napoletano', proseguendo una storia di accoglienza, di fierezza autoctona e di assimilazione in un *milieu* teatrale, per vocazione e per unanime riconoscimento.

Una conclusione, dal piano ideale al piano reale (ma non troppo, e con l'auspicio che possa valere il principio della *historia magistra vitae*): un piccolo incidente di percorso nell'applicazione dei risultati del concorso (ma occorrerebbero approfondimenti sull'esito effettivo di questi premi teatrali nella programmazione delle sale) è documentato da una richiesta di due concorrenti, che lamentano, mesi dopo la conclusione dell'*iter*, di non aver goduto di alcuni vantaggi previsti dal bando. Non avrebbero ottenuto serate a beneficio ed entrate franche, il che lascerebbe pensare ad un pur minimo riscontro pratico della loro arte. L'intervento del sovrintendente dei teatri forse fraintende il senso dell'esposto, al punto che l'ufficio del ministero riporta in nota che «il diritto di entrata franca è per le sole produzioni degli autori»,[45] pur proponendo una «sessione col Direttore Generale della Pubblica Istruzione»,[46] ma le intuibili rimostranze degli impresari aprono uno squarcio su un'iniziativa verticistica che presenterebbe criticità sul piano amministrativo e finanziario, fino al punto che un aumento del premio potrebbe riassorbire qualsiasi interferenza con la macchina gestionale delle sale napoletane, che parrebbe in verità alquanto irrisoria ad uno sguardo esterno:

---

[43] Cfr. T.R. Toscano, *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il Decennio francese (1806-1815)*, Roma, Bulzoni 1988.

[44] Cfr. B. Cagli, *Al gran sole di Rossini*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, a cura di B. Cagli e A. Ziino, Napoli, Electa 1987, pp. 153-175; Id., *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992*, a cura di M. Bucarelli, Perugia, Electa 1992, pp. 161-196; P. Maione-F. Seller, *Gioachino Rossini*, «Protagonisti nella Storia di Napoli», III, Napoli, Elio De Rosa Editore 1994; Id., *Scene musicali a Napoli nel primo Ottocento*, in *Passatempi musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, a cura di P. Scialò e F. Seller, Napoli, Guida 2013, pp. 87-98.

[45] Progetto, c. 23*r*.

[46] *Ibid*.

Emmanuele Missiretti,[47] e Gabriele Sperduti

Avendo nel concorso delle produzioni teatrali dell'anno scorso riportato il premio per le due produzioni da essi presentate al Giury di esame, implorano gli ordini di Vostra Eccellenza perché a norma del programma pubblicato possano godere i beneficj nel medesimo designati, il godimento cioè delle serate a di loro beneficio, e l'ingresso ne' teatri della Capitale, e del Regno.

Al Soprintendente de' Teatri per informo e parere
Eseguito a dì 11 Marzo 1814

Il Soprintendente de' Teatri

Eseguendo gli ordini di Vostra Eccellenza con rapporto di 14 Marzo rassegna che i teatri in generale non essendo amministrati per conto regio, e d'altronde gl'Impresarj ritrovandosi nel possesso senza che gli si sia fatto conoscere questo obbligo, all'infuori di quello del Teatro Nuovo, al quale si è dato conoscenza di questa obbligazione, non si può costringere gli altri a dare l'entrata agli autori delle produzioni teatrali, senza dare ad essi una indennità.

Riguardo poi alle serate di beneficio egli dice lo stesso, aggiungendo che per i Teatri Reali e per quello de' Fiorentini, si è stabilito per contratto con l'Impresario, che quante volte il Governo vuol dare una serata di beneficio, deve pagare all'Impresario una indennità di ducati 100 per la prosa.

Attende quindi gli ordini di Vostra Eccellenza per comunicarli agli Impresarj, con i quali dice, che potrà trattarsi una convenzione per questi due autori, ed intanto Egli crede espediente che per l'avvenire sieno modificati li vantaggi agli autori delle produzioni teatrali, onde evitare un forte imbarazzo, ed un forte dispendio per parte del Governo, che potrebbe piuttosto aumentare il premio di numerario, che contrarre le stesse obbligazioni dell'anno scorso.[48]

Il Regno non avrebbe avuto vita lunga, ma neppure quei provvedimenti calati sì dall'alto, ma per di più dalla sostenibilità economica temporanea e insicura, su un dettaglio che nel bando non sembra neppure tra i più significativi. A proposito di rilanci e riforme, si diceva della storia maestra di vita.

---

[47] Il successo del Missiretti è ricordato anche dal Napoli Signorelli nella *Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, cit., t. X, p. II, 1813, p. 102.

[48] Progetto, c. 23*r.*

APPENDICE[49]

ASN, Ministero degli Interni, vol. 92 - App. I
c. 1 2.a Divisione
Burò de' Teatri, Spettacolo, Feste pubbliche
Concorso per le produzioni teatrali
c. 2*r* a 8 Dic. 1815
Si restituisce il manoscritto all'autore.
Luigi Marchetti di Spoleto ne' Stati Romani da circa un anno dimorante in Napoli si fa ardito di presentare all'Eccellenza Sua un Dramma Serio per Musica portante il titolo la Morte di Antonio, e nel tempo stesso la prega a volersi degnare di ordinare, che venga sottoposto al Giurì d'esame, dal quale attende l'autore il bramato imparzial giudizio

Il Giurì per l'esame delle produzioni teatrali
Presidente Direttore della pubblica Istruzione
Napoli Signorelli
Ricci
De Rogati
Selvaggi

Premio della tragedia	D. 300
Melodramma	D. 200
Id. Giocoso	D. 150
Commedia di Carattere	D. 200

Invio delle carte a 1 Gennaio
Riunione del Giurì dal 1 Febbraio
Pubblicazione del giudizio a 24 marzo
Distribuzione dei premj a 25 detto […]
c. 3*r*[50] Essendosi in tutti i tempi, da più rischiarati Governi riconosciuta l'influenza de' teatri nazionali sul pubblico costume, e sulla pubblica Istruzione
Riconosciuto altresì l'indispensabile bisogno di richiamare all'antico lustro, e ri-

[49] La trascrizione dei documenti d'archivio si ispira al criterio della massima conservazione della veste grafica originale. Per una lettura più scorrevole e per una migliore intelligenza dei testi si è in pochissimi casi ritoccata la punteggiatura; si è ridimensionato l'uso delle maiuscole; sono state per lo più sciolte le abbreviazioni. Gli accenti sono stati uniformati all'uso moderno. Si è preferito riprodurre l'ordine attuale dei documenti nell'unità archivistica e non restituirne l'andamento cronologico.

[50] Come annunciato nell'incartamento, il testo del bando fu pubblicato nel «Monitore delle Due Sicilie», n. 567, giovedì 26 novembre 1812, alle pp. 1-2, firmato dal Ministro dell'Interno Giuseppe Zurlo. Un avviso informa che «Gli atti del governo inseriti nel *Monitore delle Due Sicilie* sono ufficiali (Decreto de' 10 gennaio 1811)».

nomanza i teatri di questa Metropoli, e dirigerli sempreppiù all'unico fine di dilettare ed istruire il pubblico, con sovrana approvazione si è disposto quanto siegue

Tit. 1
Della qualità delle composizioni

1. Vi sarà un concorso annuale, ed un annuo premio per chiunque farà pervenire (c. 3*v*) in questo Ministero alla Direzione e sotto le condizioni che saranno poi appresso indicate, una Tragedia, un melodramma Eroico, un melodramma giocoso, una commedia di carattere in lingua Italiana. Ognuno potrà presentare al concorso uno, o più di questi diversi componimenti.
2. La tragedia debb'essere di cinque atti, ed in versi sciolti. Non si ammettono al concorso tragedie di quattro, e molto meno di tre atti. Premio una medaglia d'oro di lire 1320, ducati 300.
3. Il Melodramma eroico debb'esser tutto in versi, diviso in due atti, ovvero in tre, purché in quest'ultimo caso il componimento non ecceda i più brevi tra melodrammi metastasiani, e non oltrepassi il tempo ordinario che durar sogliono siffatte rappresentazioni ne' nostri teatri musicali. Premio una medaglia d'oro del valore di lire 880 duc. 200. (c. 4*r*)
4. Il melodramma giocoso debb'esser parimenti tutto in versi, in due o tre atti come si è detto del Melodramma Eroico. Premio una Medaglia d'oro del valore di lire 660 duc. 150
5. La commedia di carattere può essere indifferentemente in prosa o in verso sciolto, di cinque, di quattro, di tre, e fino di due atti. Premio una medaglia d'oro del valore di lire 880 ducati 200

Titolo II
Dell'invio delle composizioni, e condizioni da serbarsi

6. Le composizioni saranno inviate, o consegnate alla Direzione Generale della Pubblica Istruzione per la fine di Gennaio di ciascun anno. Quest'epoca è di rigore.
7. In seno al plico che racchiude la composizione vi sarà un cartellino suggellato, che conterrà il nome dell'autore. (c. 4*v*)
8. Se l'autore vorrà serbare l'incognito, in vece del suo nome, potrà similmente in un cartellino, o alla testa del suo componimento, mettere un'epigrafe che lo faccia riconoscere nel caso sia coronato.
9. Si faranno note per via de' giornali i componimenti coronati, e i nomi

degli autori. In quanto a quelli che, in vece del nome, contengano un'epigrafe, per la via istessa sarà dedicato il titolo del componimento, e sarà cura dell'autore di farsi riconoscere, presentando il duplicato dell'epigrafe.

10. Non saranno aperti i biglietti di que' componimenti, che non siano giudicati degni di premio. Ognuno potrà ritirarli dalla Direzione Generale d'Istruzione Pubblica, facendosi riconoscere dal solo Direttore.
11. Chiunque de' concorrenti abbia (c. 5*r*) fatto conoscere il suo nome prima della decisione del Giury, è immantinente escluso dal concorso.
12. Si farà onorevole menzione de' componimenti che siansi più avvicinati al punto di perfezione che richiedesi nell'arte drammatica.

Titolo III
Del Giuri di Esame

13. Vi sarà un Giurì di esame per i componimenti presentati al concorso. Questo Giurì sarà composto di quattro membri, e di un Presidente con voto deliberativo.
14. Il Direttor Generale della Pubblica Istruzione è Presidente del Giurì.
15. Gli altri quattro membri saranno scelti da Sua Eccellenza il Ministro dell'Interno dal seno de' Giury d'esame, e di revisione di questa Capitale, o da altri soggetti degni.
16. Il Giurì incomincerà le sue sessioni al dì primo Febbraio; esse (c. 5*v*) dovranno essere indispensabilmente al numero di cinque in detto mese. Due dippiù dovranno aver luogo nel dì 1 e 10 Marzo, l'ultima decisiva avrà luogo nel dì 20 dello stesso mese.
17. Le decisioni saranno a maggiorità di voti.
18. Nel dì 24 Marzo, vigilia de' giorni onomastici de' nostri Augustissimi Sovrani, sarà emesso il voto ragionato del Giurì sulle composizioni giudicate degne di premio, e saranno proclamati i nomi degli autori de' componimenti coronati.
19. Sarà stampato il voto del Giury per i componimenti coronati. Si darà semplicemente cognizione a S. E. il Ministro dell'Interno di quello per i componimenti non giudicati degni di premio.
20. I premj saranno distribuiti da S. E. il Ministro dell'Interno nella solennità del dì 25 Marzo di ciascun anno. (c. 6*r*)
21. Se niuna composizione sarà stata giudicata degna di esser coronata, si prorogherà il concorso fino a dì 16 agosto dell'istesso anno.

Titolo IV
Disposizioni Generali

22. Gli stranieri, purché serbino le condizioni enunciate nel tit. 1 art. 1 e seguenti di questo programma, sono ammessi al concorso.
23. Oltre la proprietà della stampa del componimento coronato, a norma delle leggi, l'autore godrà del prodotto di una rappresentazione a suo beneficio.
24. Avrà l'ingresso gratis in tutti i teatri della Metropoli e del Regno.
25. Se ne' teatri delle Provincie sarà stata rappresentato per più di 10. Volte uno de' componimenti coronati, l'autore potrà pretendere ad una rappresentazio- (c. 6*v*) ne in suo beneficio.
26. Per i Melodrammi Eroici, o giocosi coronati, e da doversi mettere in musica, il Giury di esame d'accordo coll'autore si concerterà coi Maestri del conservatorio di musica per l'esecuzione dello spartito.
27. Si aprirà il primo concorso da ora a tutta la fine di Gennaio 1812 e la prima distribuzione de' premi avrà luogo a dì 25. Marzo dell'entrante 1813.

c. 9*r* Foglio intestato de Il Ministro della Polizia Generale Napoli, li 25 novembre 1812
A S. E. Il Ministro dell'Interno
Eccellenza, Nel Monitore delle due Sicilie di domani V.E. troverà inserito il programma per il concorso annuale a premj stabiliti da Sua Maestà per le produzioni teatrali.
Io la prego ad accogliere gli attestati della mia distinta considerazione

c. 10*r* 18 Dicembre
Propongo all'Eccellenza Vostra per membri del Giury di esame per le composizioni teatrali i signori
Pietro Napoli Signorelli
Il consiglier Ricci membro della università degli studi
Il Giudice di Cassazione De Rogatis
Il Bibliotecario di S. M. la Regina, Selvaggi
Approvata 19 dicembre 1812

Seguono quindi minute di accompagnamento della presentazione di alcuni concorrenti[51]

[51] A c.11*r* si menzionano i titoli *Quanto possa un cattivo amico*, *La Salvata dalla tempesta*,

c. 13*r*
Il Direttore Generale dell'Istruzione Pubblica
A S. E. il Ministro dell'Interno
Eccellenza
Dopo essersi adempiuto in tutte le sue parti a quanto vien disposto nel programma per le composizioni teatrali da inviarsi in questa Dominante al concorso aperto pel corrente anno 1813, ho l'onore di trasmetterle in un circostanziato rapporto il risultamento delle sessioni del Giury per l'esame delle medesime.
Il numero delle tragedie, commedie, melodrammi pervenuti al concorso essendo asceso a non meno di ottantaquattro, ed essendosi dovuti tutti esaminare uno per uno dal Giury composto di cinque individui, n'è risultato un ritardo inevitabile per la decisione diffinitiva.
Gradisca l'Eccellenza Vostra le assicurazioni reiterate dell'alta mia considerazione e rispetto
Galdi Presidente

cc. 14-19*r*
Rapporto del Giury per l'esame delle composizioni drammatiche a norma del Programma approvato da S. M.

c. 14*r*
Volgendosi lo sguardo curioso per entrambi gli emisferi, si osserverà pressoché da pertutto che fra le cure sociali delle Nazioni, non ultime quelle sono, che essi consacrano agli spettacoli d'ogni specie loro ispirati dall'amor del piacere, e dalla necessità d'un sollievo dopo la fatica. Non pertanto sebbene in cento e cento guise diversi giuochi trovinsi coltivati, più generalmente si scorgono stabiliti gli spettacoli teatrali dove sul cominciare, dove nel progresso, e dove nella perfezione della carriera sociale; la qual cosa un non equivoco saggio può sembrare dell'impero che non di rado prender suole sull'industria de' sensi la genial filosofia che, questi non escludendo, interessa gra-(c. 14*v*) tamente il cuore, e la mente dell'uomo. Quindi è che se non poche popolazioni, se le più civilizzate, come l'Etruria, ed il Lazio, se la Tracia, ed altre ancora predilessero i combattimenti degli uomini fra loro, o con le fiere, la saltazione pirrica, l'agilità prodigiosa dell'equitazione, e tanti esercizii ginnici, può dirsi, dopo una non iscema induzione, non esservene stata veruna che adottati non abbia i teatrali spettacoli con notabile preferenza, e non poche averne attinta la perfezione, che anzi qualche non ignobile scrittore

---

Dal colle al mare, Il colpo in aria, L'intoppo a cancelli, I primi passi al mal costume, Il filosofo celibe (Alberto Nota?), *Il trionfo di Alcide* (Pietro Luigi Maline di Parigi), *Montesuma, Sansone,* [c. 11*v*] *Psammitico, Aristoclea* (su cui si risponde a un ritardo nell'esame che avrebbe indotto l'autore a chiederne il ritiro a c. 12*r*) , *Il cimento felice*.

colla scorta del raziocinio , e de' fatti ha dimostrato trovarsi proporzionata analogia nella coltura de' popoli e l'eccellenza della drammatica.
Al vostro fino scorgimento, Eccellenza, non isfugge senza dubbio che simili verità, oltre della fiaccola costante della storia antica ragionata, sono nell'attual luce de' tempi correnti così ben conte e manifeste che difficilmente si troverà popolo più o meno colto che per diletto ed istruzione non si eserciti ad imitare i suoi simili sulle scene. E tale industria rappresentativa si trova sì accetta e generale, e così ad ammollire la barbarie ed ingentilire i costumi necessaria, che si è in essa ravvisato uno de' più efficaci pubblici educatori della società. Or qual meraviglia può [c. 15*r*] mai produrre, se trovinsi in diverse regioni promossi i costumi drammatici che gl'ingegni risveglino con premii ed onori a riportarne a prova le ambite palme? Qual meraviglia che l'inclito Gioacchino Napoleone che con provida mente, e ferma mano regge le Sicilie, tutto intento a felicitarle, ascoltando il grido eccitatore della filosofia, e mirando con bella invidia sì gli antichi esempi della Grecia e del Lazio, che i moderni dell'Italia, della Francia, della Danimarca, e di alcuna Città dell'Alemagna, abbia voluto invitare con generoso programma del corrente anno gl'Italiani ingegnosi a sovvenirsi di discendere dagli Etruschi, da' Greci e da' Romani, e ad invogliarsi di far rinascere fra loro i Volunnii, i Rentoni, gli Euripidi, i Menandri, gli Ennii, i Plauti, ed i Terenzj? Qual maraviglia ancora se a sì bello invito corrispondendo tanto i nostri compatrioti, quanto gli altri popoli tralle Alpi racchiusi abbiano in copia avventurato sulle rive del Sebeto le loro sceniche ricchezze d'ogni specie, tratti da' premii non meno che da generosi stimoli di bella gloria?
Per la qual cosa coloro che furono da sì degno Ministro prescelti ad indicare fra tanti drammi quelli che alle [c. 15*v*] mire del programma ed alla bramata perfezione dell'arte abbiano corrisposto, per coronarli, hanno con lieta fronte applaudito alla fecondità dell'Italiana emulazione, e si sono determinati alla scelta che è quella che all'Eccellenza Vostra la Commissione si fa un dovere di umiliare.
Si proposero nel programma de' premii per la Tragedia, per la Commedia, e pel Melodramma tanto eroico che giocoso. Ma la Commissione che per le due prime ha ben trovati componimenti degni di coronarsi, ha veduto con rincrescimento che i Melodrammi presentati lasciano tutti intatti per un futuro concorso le palme ad essi destinate. Se non chi osserva, per onor del vero, non esserne estinta ogni speranza, giacché nell'Oreste melodramma tragico d'intravvede regolarità e stile non disdicevole alla musica, benché l'azione e tutt'altro non chiami punto l'attenzione con situazioni che interessino.
Applaude intanto la Commissione innanzi altro alla Tragedia intitolata Saffo, e le aggiudica il premio promesso di una medaglia di Lire 1320, pari a ducati 1320, pari a ducati trecento napolitani, come quella che oltre di servar le leggi del programma e nel numero degli atti e nella versificazio- [c. 16*r*] ne e nella dizione Italiana, in cui per avventura ben poco troverebbe a ridire una critica severa,

si ammira la sagacità dell'autore che maneggiando una fiamma amorosa tradita (non tragica per se stessa) ha saputo renderla dominante e funesta, e congegnarne una tragica azione, la quale progredendo dal principio al fine sempre con nuovo interesse, con passi compassionevoli, dietro le orme di Euripide e di Racine, mena Saffo al gran salto, agita e commuove e dilettando istruisce. Gli affetti sono in urto e contrasto continuo crescendo ognora, ed ogni tratto è una vivace dipintura che tiene svegliato chiunque la contempla. Il fuoco di Saffo che non vi si smentisce; la speranza ch'ella non perde mai di richiamare a sé Faone che mira sempre come suo; l'udirlo morto, indi vivo ed il Leucate; l'incontrarsi con lui nell'atto III che la riempie di gioja e n'eccita l'estro poetico, il suo stupore nel vederlo mesto e che l'abbandona confuso; l'imeneo che sente prepararsi nel tempio, e che dicesi di non esser per sé; il sacerdote che le addita la vetta di Leucate come unica sua salvezza; l'udir quindi di aver Faone già sposata Erifile ed esser sul punto di far vela, rendono l'atto IV pieno di [c. 16*v*] moto e di tragica pertrubazione; e finalmente nell'atto V mentre Faone si congeda da Egesippo, s'incontra con Saffo che gli chiede in grazia di aprirle il petto, e nulla ottenendo prorompe in imprecazioni sulle orme delle Didoni e delle Armide, e sviene. Il sacerdote strascina seco Faone. Saffo più nol vedendo corre al tempio indi apparisce in cima al monte donde si lascia cadere dicendo

Faone
Il mio sospiro estremo a te consacro

Termina la tragedia colle parole del sacerdote

Non può giammai
Uno sfrenato amor esser felice.

L'Autore di questo pregevole componimento è l'Abate Luigi Scevola Bresciano Vice Bibliotecario della Real Biblioteca in Bologna.
Un ritratto di un moderno Tiberio, o Filippo II, ne presenta Ferdinando I di Napoli, tragedia che se cede alquanto alla coronata Saffo, merita pure un alloro nella tragica carriera aperta in Napoli. Crudele e vendicativo questo Principe Aragonese, per deprimere i Baroni coi quali ha combattuto non volendone riconoscere i dritti, invita in [c. 17r] Napoli Sarno di essi il più temuto, allettandolo con esibire a Mario di lui figlio la Principessa Isabella sua nipote in consorte. Crede Sarno, scende dalla forte sua rocca, viene alle nozze profferte, e si trova avviluppato ne' lacciuoli tesigli dal Re che cerca tutte le vie per atterrirlo, perché imprenda una fuga, onde possa convincerlo di perfidia. Il traditore Ottino fingendosi nemico al Re, ed a Sarno affettuoso, tenta disporlo a fuggir seco. Sarno costante nella data fede, sprezzando la morte non cede alle insidiose premure del perverso, non ai

consigli del saggio ministro Petrucci, non alle calde filiali istanze di Marco; ma tenero padre palpitando per gli altri due suoi figli pargoletti, prega Ottino a condurli seco nella paterna fortezza. Invano Marco l'intenerisce coll'immagine del loro periglio, e della non dubbia strage. Il padre alla sanguinosa dipintura nell'atto III sente strapparsi il cuore, ma resta saldo nel suo proposito. Ah, dice

Ah muojan essi, onde innocente io muoja
Muojan essi, dice Marco, e sei padre?

E Sarno:

Taccia in me il padre, il dover sol trionfi.

Anche Marco, venendo il Re ad affrettarlo all'Ara, con eroico coraggio, ma col dovuto rispetto alla real donna, ricusa di seco congiungersi stimandosene indegno. Ma Sarno con paterno impe- [c. 17*v*] ro lo astringe; ed egli piega la fronte, e col Re e col padre e colla sposa s'incamina al tempio. Spietato inganno! Il Re fa incatenare entrambi, e con essi Petrucci, ed ordina l'esame de' loro pretesi delitti. Il pravo giudizio che se ne forma nell'atto IV, la magnanima difesa di quelle anime grandi innocenti, la compassionevole comparsa de' figliolini di Sarno tutti innanzi ai Giudici da Ottino, rendono questa parte importante dell'azione oltremodo interessante. Nel V son condotti al supplizio, dopo che Sarno ha dato gli ultimi amplessi ai figli ed all'amico. La sentenza viene eseguita malgrado delle preghiere d'Isabella, le quali, ove se ne tronchino alcuni squarci, lasciano al terrore tutto l'affetto che la tragedia si prefigge. I pregi non volgari di questo componimento che ha di più il raro vanto di esser tragedia nazionale, ha determinata la commissione a porgere a Vostra Eccellenza le sue premure, perché da Sua Maestà impetri all'autore uno de' premii de' melodrammi rimasti nel presente concorso infruttuosi. La sovrana beneficenza incoraggirà vieppiù i suoi popoli a coltivare, giusta il reale intento, sì utili studii, Napolitano essendo Gabriele Sperduti, impiegato nel Ministero della Giustizia, che n'è l'Autore.
Non vuole la Commissione lasciar di mentovare dopo le [c. 18*r*] precedenti, onorevolmente, e segnalare un Accessit a due altre tragedie, nelle quali trovansi diversi pregi, benché con alcune eccezioni. Esse sono un Annibale, ed un Arminio, argomenti già maneggiati non senza felicità da altri moderni Italiani. L'Annibale vedesi condotto con piena semplicità, scritto in istile proprio del genere, ma per le insidie tese sulla data fede dal Console Flaminio se ne scorge da' primi tratti l'evento senza quel tragico dubbio sul modo che chiama l'attenzione. L'*Arminio* si distingue (se non per l'effetto tragico che non si attende né da alcuni personaggi oziosi né dal suicidio dell'inetto comandante Varo) per la dipintura de' costumi de' Cherusci ben contrapposti a quelli de' Romani, e per l'amore della libertà che signoreggia in Arminio.

Ultimamente per la commedia si è presentata la Donna esemplare in cinque atti in prosa degna della promessa corona di una medaglia di Lire 880, pari a ducati napolitani dugento. Essa prende la superiorità su di un'altra commedia che porta il medesimo titolo ed appartiene al medesimo autore, ma in tre atti, la quale, nata prima della coronata, rimane superata dalla continuazione per maggiori pregi proprii del tocco. Che sebbene questa di tre atti non interessi [c. 18v] meno pel nobile virtuoso carattere di Iudit, oppressa dalle sventure e tormentata da una potente passione che ella rende subordinata al decoro, ha non per tanto quella di cinque atti coronata una piacevolezza che diletta, nel tempo stesso che tira tutta l'attenzione il punto interessante ben condotto, in cui Milord James non meno virtuoso e costante s'incontra inopinatamente coll'amante; come altresì se ne commenda lo scioglimento che dà motivo ad un Principe giusto e benefico di diffondere le sue grazie su tutti i personaggi che intervengono nell'azione. L'Autore di queste due buone commedie si è trovato di essere un Napolitano professore ed istitutore di umane lettere, il signor Emmanuele Missiretti, cui si ascriva tanto la corona per quella in cinque atti quanto l'accessit per l'altra di tre.

Vuolsi nonpertanto dichiarare meritevole dell'accessit un'altra commedia ancora di un professore emerito di Genova, il signor Accio, intitolata l'Irresoluto carattere ottimamente condotto,[52] benché l'azione faccia desiderare qualche tratto di maggiore interesse, ed un poco di quella comica forza che rende simil genere più grato all'uditorio, più teatrale ed instruttivo, ed in conseguenza più conducente all'oggetto morale della drammatica. [c. 19*r*]

Dopo tutto ciò alla Commissione altro non rimane che profferire all'Eccellenza Vostra la propria obedienza in ogni altro incontro, e raffermarsi rispettosamente, e con la più alta considerazione

Galdi Presidemte
Consiglier de' Rogatis
Angelo Maria Ricci
Selvaggi
P. Napoli Signorelli
Segretario

[52] Traduttore di opere antiche, professore di eloquenza, Teodoro Accio pubblicò *L'irresoluto pel matrimonio* a Torino, presso Michelangelo Morano nel 1818.

c. 20*r*
2. Divisione
Oggetto
Per aprirsi un credito addizionale
onde pagare i premii agli autori
delle composizioni teatrali
approvate nel Concorso.

Signora

Nel programma da Vostra Maestà approvato pel concorso delle produzioni teatrali fu stabilito che il premio per la tragedia dovess'essere una medaglia d'oro di lire 1320; quello del melodramma eroico lire 880; quello del melodramma giocoso lire 660; e quello della commedia di carattere in lingua italiana lire 880, da distribuirsi nella festa della nascita di Vostra Maestà, e del suo Augusto consorte.
Dopo essersi adempiuto in tutte le sue parti a quanto vien disposto nel programma suddetto pel concorso del corrente anno 1813, il Direttore Generale della Pubblica Istruzione nel rimettermi la risulta delle sessioni del Giury per l'esame delle [c. 20*v*] composizioni, mi ha manifestato che il numero delle medesime essendo ascese a non meno di 84, ed essendosi dovute tutte esaminare una per una dal Giury, ne sia derivato un ritardo inevitabile per la decisione definitiva.
Risulta dal rapporto della commissione, che per la tragedia e per la commedia ha trovato componimenti degni di coronarsi, non così per i melodrammi, i quali non sono ancora pervenuti a quel grado di perfezione che si richiede, abbenché non estinta la speranza di giungervi.
Applaude intanto la commissione alla tragedia intitolata Saffo, e le aggiudica il premio promesso di lire 1320. L'autore di questo pregevole componimento è l'abate Luigi Scevola bresciano vice bibliotecario della Real biblioteca in Bologna.
Un ritratto di un moderno Tiberio o Filippo II ne presenta Ferdinando 1.o di Napoli, tragedia che se cede alquanto alla coronata Saffo merita pure un alloro nella tragica carriera aperta in Napoli. I pregi non volgari di questo componimento, che ha di più il vanto di essere tragedia nazionale, ha determinata la [c. 21*r*] commissione a rassegnare in Vostra Maestà le sue premure, perché l'autore attinga uno de' premi rimasti nel presente concorso infruttuosi. La Sovrana beneficenza incoraggirà dippiù i suoi popoli a coltivare sì utili studj, essendo napoletano il signor Gabrile (sic) Sperduti, impiegato nel Ministero della Giustizia, che n'è l'autore.
Accenna la commissione due altre tragedie meritevoli di esser segnalate con un accessit. Esse sono quelle intitolate Annibale, e l'altra Armineo.
Per la commedia merita il premio di lire 880 il signor Emmanuele Missiretti napoletano, professore ed istitutore di umane lettere per una commedia in cinque atti intitolata la Donna esemplare; e l'autore istesso è notato per l'accessit per un'altra commedia col titolo stesso in tre atti; come la è anche un'altra commedia di un

professore emerito di Genova, il signor Accio, intitolata l'Irresoluto.
Io mi do l'onore di rassegnare il tutto alla Vostra Sovrana Intelligenza; pregandola a permettere che l'autore della tragedia intitolata Ferdinando di Napoli riceva uno de' premi che restano disponibili per i melodrammi; autorizzandomi a disporre che la intiera somma da darsi per i premii approvati, ascendente alla somma [c. 21*v*] di lire 3080 sia pagata per mezzo di un decreto addizionale al budget del mio Ministero; a qual oggetto mi do l'onore di rassegnarle i corrispondenti progetti di decreto, acciò la Maestà Vostra si degni di soscriverli.
Ho l'onore di essere col più profondo rispetto
Di Vostra Maestà
Il decreto a firma di Gioacchino Napoleone datata 30 dicembre 1813 è a c. 22*r*
c. 23*r* cfr. *supra*
c. 24*r*
N. 13 Napoli, li 2 luglio 1812
Il Direttore Generale dell'Istruzione Pubblica
A Sua Eccellenza il Ministro dell'Interno

Oggetto: Si propone la migliorazione de' teatri
Nell'articolo 4 titolo 1 della legge de' 29 novembre 1811 viene detto fra l'altro che «il Direttore Generale della Pubblica Istruzione proporrà tutte le riforme, e modificazioni che crederà convenienti al miglioramento dell'istruzione».
I teatri furono presso le nazioni antiche, e sono fra le moderne più colte inesausta sorgente di pubblica istruzione.
So io benissimo, Eccellenza, che non è pensato a far comprendere questo ramo nella mia Direzione, ma dipendendo dal Suo Ministero credo mio preciso dovere di rassegnarle le mie vedute in quest'importante materia.
Noi quasi soli fra tutti i popoli di Europa abbiamo avuto la disgrazia di esser privi di un teatro nazionale, [c. 24*v*] istruttivo, e capace di fissare nel popolo le buone massime, e la civiltà dei costumi.
Non vantiamo tragedie, non comedie, non melodrammi da potersi opporre al certame delle genti dell'alta Italia, e delle transalpine.
Intanto dall'Italia cistiberina, da noi, e dai Siciliani i popoli antichi e moderni appresero poesia, eloquenza, e buon teatro. La nostra opera buffa è stata ed è con poche eccezioni, la sorgente del cattivo gusto dominante nelle nostre maniere, e della sregolatezza dei costumi.
L'incanto della musica dei Pergolesi, dei Jommelli, de' Cimmarosa ha fatto soffrire mille scempiaggini, che sotto un governo più intento a conservare la decenza, e la morale de' pubblici costumi sarebbero state severamente proscritte.
Si giunse a segno di far mendicare i poeti alle porte de' maestri di cappella e non di raro dovettero servire alle velleità, e ai capricci delle cantatrici, e degli eunuchi.
Si estinse in tal guisa a poco a poco quell'estro divino che animò i Sannazzari, i

Costanzi, i Tassi, i Tansilli e tanti altri ingegni di prim'ordine, di cui va la nostra istoria fastosa.
Ma la musica esclusiva dominatrice de' nostri Teatri dovea presto, o tardi risentirsi della decadenza, e depravato gusto della poesia.
[c. 25*r*] L'estro de' compositori non essendo più animato dai bei versi de' poeti è caduto nella sterilità, e nella monotonia. I versi di Dante, Tasso, Ariosto, e Metastasio inspirarono le più belle composizioni musicali di Sarti, Leo, Durante, Iommelli, Piccinni. Mancano i buoni originali, mancano gli archetipi di buona poesia ai nostri compositori di musica, e la loro arte decade, anzi precipita in rovina.
La musica è come la pittura. La musica compone la sua armonia di tuoni: la pittura vanta l'armonia de' colori. La poesia in vece delle note ha il ritmo, ha i piedi de' quali compongonsi i versi; ha le parole scelte e adatte a poter dipingere all'immaginazione, percui partecipa della pittura, e della musica, sulle quali dee dominare sovranamente.
I più bei quadri di Corregio, Tiziano, Caracci son copiati dei classici poeti Italiani, come Zeusi, Parrasio, Apelle, Polignolo copiarono da Omero, da Sofocle, da Euripide.
Mille volte una bella pittura ha inspirata una buona musica, ed una buona musica il pennello di un sublime artefice, e la penna di un divino poeta.
[c. 25*v*]. Queste belle arti non essendo più in concordia fra noi son vicine al loro deperimento.
Per quelli che hanno avuto la sorte di non abbandonare mai gl'incantati lidi di Partenope la decadenza delle composizioni teatrali, e della musica è meno sensibile.
Giornalmente in più anni mancando qualche cosa al vero, al sublime, facendosi qualche nuovo oltraggio alle regole del gusto se ne rende coll'assuefazione meno sensibile la perdita.
Ma per chi dopo tre lustri d'assenza ritorna in patria, si presenta al teatro, vede, ed ascolta è impossibile il non rimaner colpito da stupore e da malinconia vedendo distrutti i più bei monumenti della gloria nazionale.
Napoli, la decantata città della Sirena conserva ancora la sua celebrità altrimenti rimane ancora la grand'ombra del suo nome. Ma svanirà quest'ombra istessa se non si ripara agli oltraggi che le belle arti han ricevuto tra noi dall'andare degli anni e dalla pravità degli esempi. Quasicché non si fusse bastantemente contaminato quanto di buono offriamo ai nostri ingegni i rispettati capi-d'opera della musica, e della poesia nazionale. Si giunge ad escludere da melodrammi lo stesso recitativo obbligato. Questo recitativo maneggiato da esperta mano, e con parsimonia, e decoro, formò una delle più deliziose parti del nostro Teatro.
[c. 26*r*] Or s'introducono alcuni drammi irregolari, parto di mostruosa fantasia oltremontana, nei quali, mentre alcuni attori cadono svenati alla presenza del popolo, altri cercano eccitarne il riso con indecenti buffonerie. In questi medesimi

drammi le sole parti cantabili sono in rozzi versi, il resto del dialogo è in pessima prosa.
S'è voluto con ciò imitare la moda di Parigi. Ma i Francesi han ragione di preferire, sempre che il possono la prosa al verso nel loro teatro musicale; poiché niente vi è di più insupportabile del recitativo obbligato della loro Grand'Opera.
La difficoltà di questo recitativo poche volte è stata superata dai gran maestri dell'arte.
Gluk (sic) nell'Alceste, Sacchini nell'Edipo Coloneo appena son giunti a renderlo soffribile. Il giovine Spontini vi si è misurato con successo nella Vestale, e l'immortale Paisiello vi sacrificò una parte della sua riputazione nella Proserpina.
Or noi facciamo tutto il contrario dei Francesi. Quelli per non mettere in chiaro la loro povertà, e la loro impotenza sacrificano il verso alla prosa, il recitativo obbligato alla declamazione. Noi per stupida imitazione sacrifichiamo la magia de' nostri versi a una cattiva prosa, e tutta l'incantatrice melodia del nostro recitativo obbligato a [c. 26*v*] poche frasi indigeste di prosatore ignorante.
Manca dunque qualche cosa di essenziale nella direzione de' Teatri, manca nell'Instituto di musica. Io non vi rinvengo né sommi poeti, né Filarmonici distinti, né uomini di gusto ben raffinato.
Ma l'Eccellenza Vostra a cui riconosce tante utili instituzioni la patria, che veglia con sì generose cure ai progressi particolarmente delle lettere, e delle belle arti po' rimediare al male, mentre n'è tempo ancora, ed aggiungere alle altre sue glorie quella di restauratore del buon gusto nel nostro Teatro.
Diversi mezzi potrei proporle onde ottenere il desiderato fine. Ma i più semplici e spediti mi sembrano i seguenti.
1. Di proporre annualmente al concorso de' poeti tanto regnicoli, che esterni una medaglia di lire 1500 per la migliore tragedia, che si presentasse al concorso.
2. Un premio di lire 1000 per il miglior melodramma eroico.
3. L'istesso premio per la miglior comedia di carattere in prosa, o in verso a scelta de' concorrenti.
4. Un premio di lire 600 per il miglior melodramma giocoso.
Alle Commissioni poi direttrici, ed amministrative de' Teatri, e dell'instituto di musica converrebbe aggiungere degli [c. 27r] individui, di cui questa Capitale abbonda, forniti di fino gusti di lettere, e di musica, amanti soprattutto delle glorie della patria, e passionati cultori delle belle arti. Senza di ciò esse languiranno per sempre, e mai si giongerà ad eccitare quell'entusiasmo di cui abbisognano d'essere invasi gli artisti per aspirare alla celebrità.
Un particolare programma potrebbe indicare il modo, il tempo del concorso, i mezzi da far giungere con sicurezza le produzioni, i giudici che debbono deciderne, la maniera di pronunziare con imparzialità scrupolosa questa decisione. Ciò potrà eseguirsi subito che l'Eccellenza Vostra abbia giudicato degne di attenzione le mie idee.

Non ho parlato de' premj per i maestri di cappella, delle loro composizioni dovendosi sempre giudicare in pieno teatro. Altronde siccome è permesso ad ogni Pittore di fare una copia di ogni bel quadro, così ad ogni Maestro di cappella di adattare alle sue armoniche note a un melodramma di ottima poesia.
Così la Didone, la Semiramide, e soprattutto l'Olimpiade di Metastasio esercitarono a vicenda l'estro sublime del Sassone, di Leo, di Jommelli e Paisiello.
Pure una divina musica, e giudicata tale dall'applauso universale non dovrebbe rimanere inonorata, e senza premio. Quando gl'intelligenti, concordi colla pubblica opinione, avessero deciso della perfezione del componimento [c. 27*v*] bisognerebbe coronarlo: ed al Governo non mancano mezzi infiniti da eccitare l'emulazione, e il bel desio di gloria con semplici mezzi, e poco dispendiosi, come son quelli delle laudi, e degli onori.
Ho l'onore di salutarla rispettosamente

Galdi

[c. 28*r*]
2. Divisione 2. Sezione
15 luglio 1812

Sire

Il Direttore Generale della Pubblica Istruzione, annoverando giustamente i teatri tra i mezzi da istruire, e render colta una nazione, si è creduto nella circostanza di esporre le sue vedute su di un oggetto il quale sebbene non sia compreso nella sua Direzione, interessa nondimeno le cure di un governo benefico.
Facendo egli rimarcare che
Noi quasi soli fra tutti i popoli di Europa abbiamo avuto la disgrazia di esser privi di un teatro nazionale istruttivo, e capace di fissare nel popolo le buone massime, e la civiltà de' costumi
Che non vantiamo né tragedie, né commedie, né melodrammi da apporre a quelli dell'alta Italia, e delle transalpine
Che questo vostro felicissimo [c. 28*v*] regno ha mai sempre riportato la massima celebrità nella poesia, nell'eloquenza, e nel buon teatro sopra le altre nazioni di Europa
E che il buon gusto pel teatro, per la poesia, e per la musica trovasi nello stato di decadenza, dopo l'epoca di quei valenti nazionali, che per lo innanzi hanno illustrato le nostre contrade con le di loro celebri produzioni di musica e di poesia.
Progetta

1. Di proporre annualmente al concorso de' poeti tanto regnicoli che esterni una medaglia di lire 1500 per la migliore tragedia, che si presentasse al concorso
2. Un premio di lire 1000 per il miglior melodramma eroico

3. L'istesso premio per la miglior [c. 29r] commedia di carattere in prosa o in versi a scelta de' concorrenti
4. Un premio di lire 600 per il miglior melodramma giocoso.

Progetta poi di aggiungere alle commissioni direttrici, ed amministrative de' teatri, e dell'Istituto di musica degl'individui di cui questa Capitale abbonda, forniti di fino gusto di lettere e di musica, amanti sopra tutto delle glorie della patria, e passionati cultori delle belle arti, per così giungersi ad eccitare quell'entusiasmo di cui abbisogna nodi esser invasi gli artisti per arrivare alla celebrità.

Aggiunge che un particolare programma potrebbe indicare il modo, il tempo del concorso, i mezzi da far giungere con sicurezza le produzioni, i giudici che debbono deciderne, la maniera di pronunziare con imparzialità [c. 29*v*] scrupolosa questa decisione.

Conchiude col dire di non aver parlato de' premj per i maestri di cappella, delle loro composizioni dovendosi sempre giudicare in pieno teatro; riuscendo d'altronde facile ad ogni maestro di cappella di adattare le sue armoniche note a un melodramma di ottima poesia. Pure una divina musica, e giudicata tale dall'universale applauso non dovrebbe rimanere inonorata, e senza premio. Quando gl'intelligenti, concordi colla publica opinione, avessero deciso della perfezione del componimento bisognerebbe coronarlo; ed al governo non mancano mezzi infiniti da eccitare l'emulazione, ed il bel desio di gloria con semplici mezzi, e poco dispendiosi, come son quelli delle laudi, e degli onori.

Io trovo un tal progetto degno della vostra sovrana approvazione; e quindi mi do l'onore di presentarlo a Vostra Maestà acciò si degni di approvarlo. [si tratterebbe della minuta di un testo di Zurlo]

ROSA CAFIERO

UN'ISTITUZIONE «RICHIAMATA ALL'ANTICO SPLENDORE». IL COLLEGIO DI MUSICA DI NAPOLI NELL'ETÀ DI ROSSINI (1815-1822)

La stampa periodica ufficiale del Regno delle Due Sicilie, nato nel 1816 dall'unificazione del Regno di Napoli e del Regno di Sicilia in seguito alla restaurazione borbonica, offre immagini e modelli costruiti in termini di propaganda condita da un costante sottofondo sciovinista: la musica, fra le belle arti è «quella nella quale sembra dalla natura accordato il primato a' Napoletani». Se tale primato è accordato 'per natura' è altrettanto naturale affermare che la storia dei conservatori della capitale sia «per avventura quella della musica moderna».[1] In questi termini i lettori del «Giornale delle Due Sicilie» vengono a conoscenza del «decreto sovrano concernente la ristaurazione del […] Conservatorio di Musica» emanato dal 'restaurato' re Ferdinando I delle Due Sicilie (1751-1825) l'11 settembre 1816.

Il re affida ai membri della commissione amministrativa dell'istituto (Francesco Saverio De Rogati e Leonardo Marinelli) l'incarico di mettere in atto tutte le auspicabili riforme al sistema dell'istruzione musicale e invita Johann Simon Mayr[2] «ad assumere un posto nel conservatorio che si andava a riformare»; Mayr, pur non accettando tale incarico, propone «un piano regolamentale»[3] articolato e proiettato ben oltre i confini regnicoli.

---

[1] «Giornale delle Due Sicilie» n. 222, 17 settembre 1816. Il presente studio è fondato sullo spoglio sistematico degli avvisi e delle recensioni musicali apparsi negli anni rossiniani (1815-1822, dall'*Elisabetta regina d'Inghilterra* a *Zelmira*) sul periodico ufficiale di Napoli: «Giornale delle Due Sicilie» (dal 23 maggio 1815 al 10 dicembre 1816), poi «Giornale del Regno delle Due Sicilie» (dal 1 luglio 1817 al 7 luglio 1820 e nuovamente dal 24 marzo 1821 al 30 giugno 1821), poi «Giornale Costituzionale delle due Sicilie» (dall'8 luglio 1820 al 23 marzo 1821). Cfr. B. Cagli, *Al gran sole di Rossini*, ne *Il Teatro di San Carlo*, II, *L'opera, il ballo*, a cura di B. Cagli e A. Ziino, Napoli, Electa Napoli 1987, pp. 133-168; B. Cagli, *L'epoca di Rossini*, in *Il Teatro Mercadante. La storia, il restauro*, a cura di T. R. Toscano, Napoli, Electa Napoli 1989, pp. 93-106; *Gioachino Rossini. Lettere e documenti (I. 29 febbraio 1792-17 marzo 1822)*, a cura di B. Cagli e S. Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini Pesaro 1992; B. cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992*, a cura di M. Bucarelli, Perugia, Electa 1992, pp. 161-196; *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini Pesaro 1994.

[2] Cfr. R. Cafiero, *Il «Piano per una riforma del Conservatorio di Napoli» di Johann Simon Mayr (1816)*, in *Mayr e la didattica della musica*, Atti della Giornata di studi in occasione del 250° anniversario della nascita di Giovanni Simone Mayr Bergamo, 30 novembre 2013, a cura di L. Aragona, Bergamo, Fondazione Donizetti 2016, pp. 163-224: 168.

[3] G. Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di P. Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti 2000, p. 160.

Il collegio di musica, che dal gennaio 1808 ha sede nel convento di San Sebastiano, dal 18 febbraio 1813 è diretto da Niccolò Zingarelli[4] (1752-1837), scelto per sostituire il 'triumvirato' formato da Giovanni Paisiello (1740-1816), Fedele Fenaroli (1730-1818) e Giacomo Tritto (1733-1824) e per arginare l'operato del rettore Marcello Perrino.[5]

Una notizia del 4 settembre 1816 fa sapere ai lettori che Bonifazio Asioli (1769-1832), primo censore del conservatorio di Milano, ormai ritiratosi a Correggio, «profondamente commosso da dolore per la perdita del nostro immortale Paisiello» (scomparso il 5 giugno 1816), ne ha fatto celebrare i funerali a Correggio «con magnifica pompa. In tale occasione i giovani alunni di musica diretti dall'egregio fratello del Signor Asioli, eseguirono la messa per i defunti del nostro Nicola Jomelli».[6]

Il ricordo di Paisiello e il fatto che i suoi autografi siano stati depositati per decreto reale presso l'archivio[7] del collegio offre l'occasione per alcune riflessioni sugli antichi conservatori e sull'emulazione degli allievi, venuta a mancare da quando la capitale può contare su un unico istituto. La storia del 'nuovo' collegio è scritta all'insegna della decadenza della musica se paragonata all'età dell'oro degli antichi conservatori; è necessario «ripristinare gli antichi sistemi, perché provati dall'esperienza utilissimi; rianimare l'antica emulazione perché interamente spenta»:

> L'emulazione desta il genio, sviluppa i germi sopiti de' talenti, anima la mano dell'artista; gli onori e le ricompense sono il sostegno e la vita delle belle arti. Cessato l'uso frequente delle musiche delle chiese, ridotti tutti i nostri Con-

---

[4] R. Liberatore, *Necrologia di Niccolò Zingarelli scritta per gli Annali Civili* […] *Dal Quaderno XXVIII pubblicato in Novembre 1837*, s. n. t., p. 19; R. Cafiero, *Il mito delle «écoles d'Italie» fra Napoli e Parigi nel decennio francese: il collegio di musica e il conservatoire*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Atti del colloquio internazionale, Napoli, 4-6 ottobre 2012, a cura di P. Maione, Napoli, Turchini Edizioni 2016, pp. 323-391:337-338.

[5] R. Cafiero, *Il Collegio di musica di Napoli nel 1812: un bilancio*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*, hrsg. von F. Lippmann, Laaber, Laaber Verlag 1998 («Analecta musicologica», 30/II), pp. 631-659; P. Maione-F. Seller, *«Saranno destinati a far conoscere il loro valore»: gli alunni "napoletani e le scene cittadine*, ne *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento*, a cura di L. Sirch, M. G. Sità, M. Vaccarini, Lucca, LIM 2012, pp. 329-363: 331, 335, 344, 356-360.

[6] «Giornale delle Due Sicilie» n. 211, 4 settembre 1816. Cfr. anche la «Gazzetta piemontese» n. 102, 24 agosto 1816, p. 455; il concerto aveva offerto «al pubblico di Correggio un nuovo saggio de' […] progressi» dei giovani alunni di musica di Giovanni e di Bonifazio Asioli. Cfr. G. Coli, *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio*, Milano, Giovanni Ricordi 1834, pp. 73-74.

[7] La travagliata vicenda è ricostruita sulla base di evidenze documentarie in R. Cafiero, *L'archivio musicale di Giovanni Paisiello fra la Società Reale e il Collegio di Musica di-Napoli (1811-1816)*, «Napoli nobilissima. Rivista di arte, filologia e storia», V serie, vol. IV, fasc. V-VI, 2003, pp. 224-231.

servatorj ad un solo, mancò ogni sprone all'emulazione, e si eclissò tra noi la gloria della musica, nostro antichissimo patrimonio. La storia de' nostri antichi *Conservatorj* è quella del risorgimento e del massimo incremento dell'arte in Europa; la storia del nostro nuovo *Real Collegio di Musica* è quella della decadenza della musica. Ove sono Leo, Porpora, Scarlatti, Durante, Jommelli, Piccinni, Cimarosa, Guglielmi, Paisiello? Quali uomini si possono oggi contrapporre a quelli di questi grandi uomini, per i quali risuonano ancora de' nostri modi tutte le scuole musicali e tutti i teatri dell'Europa? Il regno di CARLO e quello di FERDINANDO segnarono l'epoca più bella per i fasti della musica moderna; segni il ritorno di questo Principe Augusto il principio di un nuovo periodo egualmente glorioso per l'arte divina nella quale siamo dalla natura destinati ad avere il primato!

S.M. ha fatto moltissimo quando ha dato un nuovo regolamento al Real Collegio di Musica; rimane però a far ancor molto. Fa d'uopo ripristinare gli antichi sistemi, perché provati dall'esperienza utilissimi; rianimare l'antica emulazione perché interamente spenta. Quando gli Ateniesi stabilirono un premio per i poeti tragici, l'*Eumenidi* di Eschilo portarono per la prima volta il terrore sulla scena greca; Sofocle diede nell'*Edipo* la migliore produzione che abbia avuto l'antichità e formò la disperazione dei tragici di tutti i tempi; ed Euripide con l'*Andromeda* eccitò lo sconvolgimento e la follia nelle menti degli Abderiti. [8]

Come è possibile «ripristinare gli antichi sistemi»? Zingarelli è di fatto «tra i primi maestri viventi», «ricorda ancora tutta la grandezza de' nostri antichi conservatorii, ed appartiene alla scuola del secolo d'oro della musica italiana». Alcune recensioni dedicate alle esecuzioni degli allievi del collegio di musica nella primavera 1817, all'indomani della trionfale riapertura del Teatro di San Carlo (12 gennaio 1817) che ha portato in città osservatori, musicisti e amanti della musica, offrono l'occasione di un primo bilancio sull'«ottimo sistema». Fra i musicisti accorsi a

[8] «Giornale delle Due Sicilie» n. 255, 25 ottobre 1816: «Paisiello non è più; ma le sue opere sono fortunatamente salvate dalla perdita alla quale andarono in gran parte soggette quelle de' grandi nostri compositori. Pieno di amor di patria e passionato amatore dell'arte che egregiamente professava, si avvisò il grand'uomo che i suoi scritti potessero essere utili alla storia della musica moderna, la quale giunse tra noi alla gloria di non far credere favolosi i prodigj di quella degli antichi. Con questo disegno fece egli dono di tutti i suoi autografi al Governo e ne raccomandò la cura alla Reale Accademia delle Belle Arti alla quale apparteneva. Avvenuta la sua morte, di ordine sovrano provocato da S. E. il ministro dell'interno, quella preziosa collezione è stata destinata a far parte della bella biblioteca del Real Collegio di Musica, fondata la prima volta dalla munificenza del RE Nostro Signore nell'antico Conservatorio della Pietà, ed arrecchita quindi di una serie di classici nazionali e stranieri ricevuta in dono dalla Regina MARIA CAROLINA d'Austria di gloriosa rimembranza. Nella sala delle adunanze dell'Accademia delle Belle Arti sarà sospeso il ritratto di Paisiello, e sarà aggiunto il suo nome tra quelli de' sommi ingegni che adornano il prospetto del Real Teatro di S. Carlo».

Napoli per l'evento mondano dell'anno ricordiamo Louis Spohr[9] (1784-1859) e Girolamo Crescentini (1762-1846), la cui presenza nella capitale è documentata nelle colonne del periodico governativo, che ipotizza che il cantante possa dedicarsi «a ristabilire l'antica scuola italiana di canto»; di fatto tale progetto non avrà riscontro in sede istituzionale fino al 1825, quando a Crescentini verrà affidata la «scuola di perfezione di canto».[10]

Il 31 marzo 1817 gli alunni del collegio si cimentano nell'esecuzione dell'oratorio della Passione di Nostro Signore di Metastasio intonato da Zingarelli; i cantanti, formati da Luigi Mosca (1775-1824),[11] si distinguono per «naturalezza, espressione, verità», in particolare Alessandro Busti (1799-1859), Mosca il giovane e Antonio Piacenti; allievi grandi e piccoli si distinguono nei cori; direttore dell'orchestra è l'emergente Saverio Mercadante (1795-1870), ventiduenne violinista e allievo di Zingarelli per la composizione.[12]

> Iersera, gli alunni del Real Collegio di musica eseguirono nella sala de' concerti l'Oratorio della Passione di Nostro Signore dell'immortale Metastasio con musica del nostro chiarissimo Zingarelli. Noi non parleremo della musica: Zingarelli è tra i primi maestri viventi; egli ricorda ancora tutta la grandezza de' nostri antichi conservatorii, ed appartiene alla scuola del secolo d'oro della musica italiana. Compositor sommo per saper musicale, per feconda immaginazione, e per profonda conoscenza del cuore umano, ha egli vestito quella incomparabile

---

[9] R. Cafiero, *Vita musicale a Napoli negli appunti di viaggio di Louis Spohr (febbraio-marzo 1817)*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLVI, 2006, pp. 33-66.

[10] Archivio di Stato di Napoli, Pubblica istruzione 84; il decreto di nomina (4 giugno 1825) reca la firma del re Francesco I; cfr. R. C afiero, *Istruzione musicale a Napoli fra decennio francese e restaurazione borbonica: il Collegio di musica delle donzelle (1807-1832)*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del Convegno (Morcone, 19-21 aprile 1990), a cura di R. Cafiero e M. Marino, Reggio Calabria, Jason 1999, pp. 753-826: 779. «Giornale del Regno delle Due Sicilie» (d'ora in avanti GRDS) n. 14, 17 gennaio 1817, p. 55: «Crescentini abbandonò la scena forse prima ancora che udisse la sua voce fatta per gli anni ineguale agli usati portenti; ma il saper musicale e l'antico metodo di canto, onde tanta fama venne a Napoli ed all'Italia intera, vive ancora con lui. Lontano ancora dalla scena potrebbe egli dunque proseguire a formarne la speranza e la delizia, ove oggi si consecrasse a ristabilire l'antica scuola italiana di canto: egli aprirebbesi così un nuovo stadio, nel quale potrebbe cogliere allori più belli di quelli acquistati nella sua lunga carriera teatrale: le generazioni future potrebbero obbliare i primi, ma esse ricorderebbero i secondi tutte le volte che gli allievi usciti dalla sua scuola, calcando i luminosi vestigi del loro maestro, rinnovassero sulle scene italiane le belle prove *Di quel cantar che all'anima si sente*».

[11] Cfr. R. Cafiero. *«La musica è di nuova specie, si compone senza regole»: Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra Settecento e Ottocento*, in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore*, Atti del convegno Lanciano 15-16 novembre 2008, a cura di G. Miscia, Lucca, LIM 2011, pp. 171-207:183.

[12] Cfr. M. Dellaborra, *I quaderni di studio di Saverio Mercadante «primo allievo del R. Conservatorio di musica» di Napoli*, ne *L'insegnamento dei conservatori*, pp. 521-544.

poesia de' modi musicali i più proprii a ritrarre il patetico e commovente quadro delineato dal poeta cesareo. L'attenzione dell'uditore era iersera rivolta più all'esecuzione degli allievi che alla composizione del maestro; e sotto questo punto di vista ebbe ognuno occasione di applaudire all'ottimo sistema che oggi osservasi nell'istituzione di quell'armonica famiglia nascente. Nel canto, nel quale tutte le parole spiccavano chiare come se fossero state semplicemente declamate, fu osservato naturalezza, espressione, verità, pregi senza de' quali non v'ha metodo, e se pure ve n'ha uno, non è certamente quello che rende la musica vocale imitatrice delle pure ed ingenue bellezze della natura. Tutti i giovani allievi formarono in questa parte luminosa testimonianza dell'arte, dello zelo e del saper vero del nostro benemerito maestro Mosca, cui è particolarmente affidata la scuola del canto. Il giovine Busti non potea eseguir meglio l'aria *Potea quel pianto*: le parole, la musica, l'espressione portarono la commozione nell'animo dello spettatore. Bello ed animato fu il recitativo strumentale *Qual terribile vendetta*, in cui si distinse il giovine Mosca, e mirabile l'aria *Torbido mar che freme*, nella quale il Piacenti seppe dar risalto al sublime pensiero del compositore. I grandi ed i piccioli allievi eseguirono i cori: all'esattezza dell'esecuzione si mostrò sempre unita la più perfetta intonazione, e quell'unanime accordo che dà il suo vero colorito alle grandi composizioni vocali ed istrumentali. Il giovine Mercadanti diresse l'orchestra come vecchio professore: abilissimo suonator di violino questo distinto allievo dà già grandi speranze per la composizione, nella quale è istituito dal Zingarelli.[13]

Nel maggio 1817 fioriscono le accademie nelle quali i giovani allievi sono coinvolti; il collegio di musica «sembra sorgere a nuova vita».[14] Il 29 maggio, San Ferdinando, in una «straordinaria accademia vocale ed istrumentale» per festeggiare l'onomastico del re si distingue ancora Mercadante «pieno d'ingegno e di anima nella composizion musicale» (del quale vengono eseguiti una sinfonia a grande orchestra, un concerto per flauto, un duetto, un terzetto, una seconda sinfonia e un quartetto «per strumenti da fiato»); si sottolinea il merito del maestro di composizione Zingarelli (del quale viene eseguito un inno «allusivo alla circostanza») e del maestro di contrappunto Giacomo Tritto «al cui zelo ed al cui singolare sapere sono […] quei giovani affidati», del maestro di canto Luigi Mosca (1775-1824), dei maestri di violino (Antonio Cerretelli e Domenico

[13] GRDS n. 77, 1 aprile 1817, pp. 320-321.

[14] Ivi, n. 105, 3 maggio 1817, p. 446: «Il nostro Real Collegio di musica sembra sorgere a nuova vita. I giovani, per lungo tempo tenuti in un silenzio soverchiamente modesto, si fanno ora di tempo in tempo sentire in nobilissime accademie musicali; in una di queste eseguite pochi giorni fa si ebbe ragione di conoscere i progressi di tutti gli allievi e di concepire le più belle speranze per parecchi di essi».

Carabelli), di clarinetto (Michele Rupp) e di corno (Giuseppe Ercolani). E si evidenzia il merito organizzativo dell'«instancabile» duca di Noja, uno dei governatori del Real Collegio di musica, che «prende […] particolar cura di incoraggiare i giovani, e di richiamare quell'antico albergo delle Muse alla gloria, cui l'innalzarono grandi uomini, che formarono la delizia di tutta l'Europa»:

> Ieri, il Real Collegio di Musica richiamò scelta e numerosa udienza a straordinaria accademia vocale ed istrumentale. La festa era sacra al Nome Augusto del Re: in quale occasione potrebbero riunirsi più possenti motivi, onde animare la riconoscenza e l'emulazione di giovani, a' quali tutto ricorda la munificenza e la generosa protezione dell'ottimo Monarca? L'accademia fu aperta con vaghissima sinfonia a grande orchestra dell'alunno Saverio Mercadante, il quale, abilissimo suonatore di violino e pieno d'ingegno e di anima nella composizion musicale, fa concepire la speranza di vedere in lui riacceso il fuoco sacro per il quale sursero a tanta gloria i nostri Conservatorii, ed il quale per l'ingiuria de' tempi infelicemente rimase ne' passati anni sopito. Successe il canto di un inno allusivo alla circostanza, e messo in musica dall'egregio Signor Zingarelli, direttor di quelle scuole, il quale volle concorrere co' giovani alunni a rendere più solenne l'omaggio che tributavasi al Re. Noi non parleremo del merito di quella composizione musicale; il pubblico giudicava ieri de' giovani e non de' loro istutori [*sic*], e se pure volea giudicare di questi si compiaceva di giudicarli ne' loro allievi, ne' quali ebbe ragione di applaudire al metodo dell'insegnamento, ed allo zelo con cui vengono incamminati per il luminoso sentiero che conduce alla perfezione in tutte le arti belle e soprattutto in quella divina dell'armonia. Appartenevano allo stesso Signor Mercadante ed un concerto di flauto eseguito da' Signori Buongiorno, ed un duetto cantato da' signori Piacente e Busti, ed un terzetto eseguito da' Signori Piacente, Busti e Conti, ed una seconda sinfonia, ed un quartetto, in fine, per strumenti da fiato, in cui spiccò il valore del signor Lamberti, e quello de' Signori Fornesini, Nigri e Marra. Questi tre ultimi giovinetti meritarono, a nostro avviso, corona di alloro, per forza, precisione ed esattezza, alla loro età d'assai superiore, con che fu quel difficile concerto per essi vestito di tutte le grazie e sommamente abbellito, facendo in tal modo conoscere poter eglino un giorno aspirare ad altissima fama, ove proseguano ad essere istituiti co' medesimi principii, e vengano gradatamente istruiti nella scienza dell'armonia. Meritaron lode il Signor Carlucci nell'esecuzione di un concerto di violino, il Signor Rutigliano nel canto di una scena del Signor Gianni, ed il menzionato Signor Piacente in quella di altra scena del Signor Conti. Così ebbe termine quel trattenimento accademico, per il quale deesi ogni elogio all'instancabile Signor duca di Noia, che nominato da S. M. uno de' governatori del Real Collegio di musica, prende oggi particolar cura di incoraggiare i giovani, e di richiamare quell'antico albergo delle Muse alla

gloria, cui l'innalzarono grandi uomini, che formarono la delizia di tutta l'Europa. Fortunatamente rimangono di quelli ancora superstiti e Zingarelli e Tritta, al cui zelo ed al cui singolare sapere sono oggi quei giovani affidati. Noi termineremo questo articolo rendendo giustizia a' talenti ed all'impegno del chiarissimo Signor Mosca maestro di canto, e de' Signori Cerretelli, Carabelli, Rupp ed Ercolani, valentissimi professori di violino, di clarinetto e di corno.[15]

A settembre il compilatore del «Giornale» può affermare che il collegio di musica è «risorto dal letargo in cui fu per alcuni anni immerso» (riferendosi alla gestione del periodo napoleonico) e «prosegue a far concepire belle speranze di vedere per esso rivendicato l'antico primato che Napoli ebbe in tutti i tempi nella musica»:

Dico in tutti i tempi, perché persuaso che, se la storia avesse conservato tutte le memorie nostre, noi conosceremmo oggi gli altri sommi ingegni i quali precedettero Leo e Durante, Iommelli e Cimarosa, Pergolese e Paisiello. Siamo a questa nostra credenza determinati e dalla favola e dagli antichissimi monumenti i quali simboleggiano il genio di queste regioni per la musica, e dalla disposizione che per essa costantemente osserviamo in quelli che nacquero in questo paese incantato. Paisiello e Cimarosa diceano aver ricavato i più belli motivi delle loro composizioni musicali dalle cantilene del popolo; e le composizioni di Paisiello e di Cimarosa saranno immortali. Chiamati a seguire quei vestigi, gli allievi del Real Collegio di Musica mostrano che le splendide cure del Re non saranno per essi d'oggi innanzi perdute. Nell'accademia data di que' giovinetti ierlaltro [22 settembre] la sera, si osservò il progresso per essi loro fatto negli ultimi mesi e nella composizione e nella musica strumentale e vocale. Mossa da tali prove, la commissione che presiede allo stabilimento decretò parecchi premi di onore a' più meritevoli, de' quali pubblicheremo in seguito i nomi.[16]

Il 25 settembre vengono pubblicati i nomi degli alunni meritevoli, premiati dopo essere stati esaminati dai maestri Fenaroli, Zingarelli e Parisi:

Primo premio di onore. *Per la composizione* il Signor Saverio Mercadante, allievo del maestro Zingarelli; *per il contrappunto* i Signori Pasquale Gianni; Carlo Conte; Antonio Sorrentino, allievo del maestro Tritta; *per il canto* i Signori Alessandro Busti; Antonio Piacenti; Luigi Rieschi; Carlo Leonardis; Giovanni Porretti, allievi del maestro Luigi Mosca; *per il violino* i Signori Giuseppe Carluc-

[15] Ivi, n. 128, 30 maggio 1817, pp. 537-538.

[16] Ivi, n. 228, 22 settembre 1817.

ci; Niccola Tassa, allievi del professore di violino Signor Domenico Carabelli; per il *corno da caccia* il Signor Nicola Errico; Fortunato Marra, allievi del professore Signor Giuseppe Ercolani; *per il clarinetto* i Signori Oronzo Neri e Niccola Fornesino, allievi del professore Signor Michele Rupp; *per il clavicembalo* il Signore Antonio Conti, allievo del professore Signor Giuseppe Elia; *per l'oboe* il Signor Raffaele Rossi, allievo del professore Signor Giuseppe Ferrazzani; *per violoncello* il Signor Vincenzo Degni, allievo del professore Signor Carlo Lovero; *per il contrabbasso* il Signor Vincenzo Sedelmayer, allievo dello stesso professore Lovero; *per il flauto* il Signor Biagio Neri, allievo del Signor Pasquale Buongiorno, egregio dilettante.

Secondo premio di onore. I Signori Luigi Gambale; Luigi Carocci; Pietro Longo; Vincenzo Morrone; Michele Rutigliano; Stefano Cambini; Errico Molinos; Raffaele Torelli; Riccardo Lazzoni; Giambattista Mabille; Raffaele Pellegrini; Andrea Giosuè; Camillo de Sortis; Ferdinando Iappelli; Francesco Salvoni; Antonio Farelli; Raffaele Lambiasi; Carmine Caccavaio; Michele Rispoli; Pasquale Nacciarone; Raffaele Lamberti; Nicola Fiore; Gabriele Miccinelli; Francesco Avallone; Giuseppe Fabiani; Michele Salvoni; Vincenzo Diani; Antonio Orlandini; Comingio Ricci; Carlo Ruggieri; Salvatore Sedelmayer; Antonio Leonardis; Luigi Gervasio; Amodio Parise, allievi de' maestri sopraindicati.[17]

Il talento di Mercadante emerge ancora a dicembre in un concerto in cui si presenta nella doppia veste di direttore dell'orchestra dell'istituto e di autore: del giovane compositore viene lodato «lo stile sparso delle pure ed ingenue bellezze della vera melodia, per il quale tanto si distinsero i nostri grandi maestri, e l'acquisto del quale egli deve al nostro egregio Signor Zingarelli»:

Martedì [23 dicembre], il Real collegio di Musica diede nuove pubbliche prove de' progressi di quella crescente famiglia. Questo ultimo cimento fu più glorioso per quello istituto, perché tutte le composizioni eseguite eran lavoro de' giovani allievi; in modo che parecchi di essi comparvero come esecutori e come compositori. Meritò più di ogni altro questa doppia corona il Signor Mercadante, il quale diresse come primo violino l'orchestra, autore di sei belle sue composizioni scritte con vivacità d'immaginazione, con correzione di stile e con rara purità di gusto, fra le quali il pubblico vivamente applaudì sopra tutto un gran

[17] Ivi, n. 229, 25 settembre 1817, p. 1251. Il 29 settembre viene aperta nel Real Albergo dei Poveri la scuola «ordinata col metodo di Lancaster e Bell», affidata all'abate Antonio Scoppa (ivi, n. 233, 30 settembre 1817). Fenaroli muore il 1° gennaio 1818 (ivi, n. 11, 14 gennaio 1818); F.M. AVELLINO, *Elogio di Fedele Fenaroli letto All'Accademia delle Belle Arti della Società Reale Borbonica* […], Napoli, Angelo Trani 1818, p. 23.

concerto a quattro strumenti da fiato, egregiamente eseguito da quattro giovinetti di tenerissima età, Marra, Negri, Lamberti e Fornesini, ed un concerto di flauto in cui mostrò esimio valore il Nigri, il quale direbbesi nato per essere un giorno perfettissimo nell'arte. Questo ultimo concerto ha meritato al giovine Mercadante l'onore della stampa. Furon quindi eseguite le composizioni seguenti: un'aria dell'alunno Antonio Sorrentini, cantata dall'alunno Rutigliani; un concerto di piano forte dell'alunno Carlo Conti; un duetto dell'alunno Gianni, cantato dagli alunni Busti e Rutigliani; una scena dell'alunno Cioffi ed altra dell'alunno Carlo Conti, cantate dall'alunno Piacenti; un terzetto, infine, dell'alunno Mercadante, cantato dagli alunni Busti, Rutigliani e de Laurentiis. De' giovani compositori appartiene alla scuola del Signor Zingarelli il Signor Mercadante, il quale fa di sé concepire lietissime speranze; sono allievi del Signor Tritta tutti gli altri. La società era numerosa ma soprattutto sceltissima; vi si vedeano i più distinti ed intelligenti cultori della musica; i plausi de' quali, con particolarità fatti al Signor Mercadante, furono tanto più lusinghieri perché diretti a lodare nel giovin compositore lo stile sparso delle pure ed ingenue bellezze della vera melodia, per il quale tanto si distinsero i nostri grandi maestri, e l'acquisto del quale egli deve al nostro egregio Signor Zingarelli. Fra le prove dell'entusiasmo prodotto negli animi degli uditori, giova riferirne una. Nobile Signore, che è tra i nostri più rinomati sonatori di flauto, trasportato dalla bravura del giovine Nigri, gli mandò il dì seguente in dono perfettissimo strumento, con che onorò l'esecutore ed il giovine autor del concerto. Presedette alla pubblica accademia la Commissione incaricata della direzione del Real Collegio di Musica, alla quale questa antica culla dell'arte dee lo splendore a cui oggi risorge.[18]

L'organizzazione musicale della settimana santa del 1818 è descritta con dovizia di particolari nelle colonne del «Giornale», alla vigilia della pubblicazione degli articoli del concordato fra Santa Sede e Regno delle Due Sicilie sottoscritto il 16 febbraio 1818;[19] il 18 marzo gli allievi del collegio di musica iniziano nella chiesa di S. Sebastiano «gli offici della

[18] GRDS n. 307, 2 dicembre 1817, pp. 1573-1574. GRDS n. 52, 3 marzo 1818, p. 207: «ESAME DELLE REALI SCUOLE DI BALLO. Sabato [28 febbraio 1818], gli alunni delle Reali Scuole di Ballo si esposero al solito esame annuale: essi si trovarono per la prima volta riuniti con quelli del Real Collegio di Musica. […] L'allievo Signor Mercadante, autore della composizione sì vocale che strumentale e direttore dell'orchestra, ha mostrato molta scienza, sobria immaginazione, e non comune purità di gusto. Quattro giovinetti eseguirono un concerto di strumenti da fiato con singolare maestria, onde maggiormente spiccò la bella composizione del giovine autore. Tutti gli alunni, senza eccezione alcuna, fecero ricordare i giorni gloriosi de' nostri antichi Conservatorii di musica».

[19] Il 7 marzo 1818 viene emanata la bolla pontificia *In supremo*, il 27 giugno la bolla *De utiliori*. I trentacinque articoli del concordato, sottoscritto dal cardinale segretario di stato della Santa Sede Ercole Consalvi e dal cavaliere Luigi de' Medici, segretario di stato e ministro delle finanze del regno delle Sue Sicilie, vengono pubblicati sul GRDS n. 69, 23 marzo 1818.

settimana maggiore. La musica sarà del chiarissimo maestro Zingarelli, direttore di quel Real Collegio»,[20] al quale spetta il compito di insegnare ai giovani «l'arte di restituire la musica della chiesa alla sua bella e commovente semplicità»:

Nulla di più imponente e di più augusto de' cantici ascoltati ierlaltro [mercoledì 18 marzo] ed ieri [giovedì 19 marzo] nella chiesa di S. Sebastiano, destinata per gli alunni del Real Collegio di Musica. sembra che l'egregio Zingarelli siasi in questa occasione impegnato a richiamare la musica della chiesa a quella dignità, dalla quale ella è decaduta, da che i grandi maestri abbandonarono questo genere di composizione. Non sarebbe possibile esprimere con più verità le voci di un popolo intero che in questi giorni santi rivolgesi al Dio delle misericordie per implorare la pienezza delle sue grazie. Noi ci congratuliamo di cuore col Signor Zingarelli, e desideriamo che da essi impari la gioventù l'arte di restituire la musica della chiesa alla sua bella e commovente semplicità.[21]

Gli allievi del collegio sono coinvolti nell'esecuzione di musiche di Zingarelli anche fuori dall'istituto: per esempio nella chiesa di S. Marcellino, dove il 10 giugno viene eseguita una messa da requiem in memoria di Tommaso Firrao principe di Luzzi, consigliere di stato e gentiluomo di camera del re, presidente della Real Casa di Educazione dei Miracoli:[22]

Fra le belle musiche, di cui può andare oggi gloriosa la Scuola Napoletana, una è certamente quella scritta dal chiarissimo Zingarelli per la gran messa di requie eseguita dagli allievi del Real Collegio di musica nella chiesa di S. Marcellino, per i funerali ivi celebrati ierlaltro alla memoria dell'eccellentissimo Signor Principe de' Luzzi. L'egregio maestro comprovò sempre più essere egli soprattutto grande compositore, allorché veste di modi musicali le parole de' libri santi.[23]

Il compilatore del «Giornale» ritorna a occuparsi della candidatura di Crescentini alla scuola di canto del collegio nel settembre 1818 in occasione di un concerto degli allievi per la nobile accademia di dame e

[20] Ivi, n. 65, 18 marzo 1818, p. 261.

[21] Ivi, n. 67, 20 marzo 1818, p. 272.

[22] Ivi, n. 112, 12 maggio 1818, pp. 455-456. Cfr. G. Ceci, *I reali educandati femminili di Napoli*, Napoli, Trani 1900[2]; M. de Luzenberger, *La real casa di educazione delle donzelle ben nate a Napoli: i Miracoli*, «Archivio per la storia delle donne», V, 2008, pp. 107-170.

[23] GRDS n. 139, 12 giugno 1818, p. 563. La notizia è anche nella «Gazzetta privilegiata di Venezia», 27 giugno 1818, p. 3.

cavalieri, istituita il 23 novembre 1815:[24] afferma di avere «con singolare compiacimento inteso, che il Signor Crescentini possa essere incaricato della scuola di canto di questo Real Collegio».

Nel riposo de' teatri, l'Accademia delle Signore Dame e de' Cavalieri ha presentato agli allievi del Real Collegio di Musica occasione di far bella mostra del loro valore. Quei giovani, la istituzione de' quali è oggi richiamata all'antico splendore, hanno due volte eseguito, a grande orchestra, con somma precisione, con molta intelligenza e con moltissimo gusto le più difficili musiche. Noi consideriamo sapientissimo questo sistema, e vogliamo sperare, che di frequente sia loro accordata questa distinzione di onore, come premio dovuto al loro zelo ed a' loro progressi. Aggiungiamo in questa occasione, avere con singolare compiacimento inteso, che il Signor Crescentini possa essere incaricato della scuola di canto di questo Real Collegio. Speriamo vero questo novello acquisto, essendo noi persuasi che potrebbe esso concorrere a far sempre più prosperare uno stabilimento, il quale dalle nuove benefiche cure del Governo è richiamato da certo stato di languore che ci facea desiderare quegli antichi Conservatorii, da' quali uscirono i sommi ingegni che riempirono il mondo delle loro glorie e della loro fama. Sieno rendute le grazie alla generosa munificenza del Re Nostro Signore, e lode a' ragguardevoli personaggi, i quali, da S. M. destinati oggi alla direzione del Real Collegio di Musica, curano che le beneficenze dell'Augusto Monarca non vadano ingratamente perdute.[25]

Il 27 ottobre 1818 ai lettori del «Giornale» è destinata un'ampia descrizione della cantata *L'amor filiale*,[26] intonata da Zingarelli («una musica […] nella quale scorgesi che se il compositore sacrifica talvolta alle Grazie, non obblia giammai la severità dello stile; e se consulta la scienza musicale non lo fa giammai a spese del gusto») su testo di Francesco Ruffa (1792-1851), dedicata alla memoria di Antonino Pisani (1792-1816),[27]

---

[24] Il decreto di istituzione della *Nobile accademia di ballo e di musica delle signore dame e cavalieri napoletani* è stampato nella *Collezione delle leggi e de' decreti reali del Regno di Napoli. Anno 1815. Da Maggio a tutto Dicembre. Seconda edizione*, Napoli, Nella Stamperia Reale 1821, pp. 520-526.

[25] GRDS n. 229, 25 settembre 1818, p. 932.

[26] *L'amor filiale cantata. Poesia del Signor Francesco Ruffa. Musica del Signor Nicola Zingarelli*, Napoli, Stamperia de' fratelli Fernandes 1818. La partitura è conservata nella biblioteca del Conservatorio di musica "Giuseppe Verdi" di Milano (Noseda I 141).

[27] GRDS n. 256, 27 ottobre 1818, p. 932. A. Pisani, *Pensieri sul dritto uso della musica strumentale. Opera postuma* […], Palermo, Lorenzo Dato 1817. Antonino era il secondogenito del barone Pietro Pisani (1761-1837): *Serie di vite e ritratti de' famosi personaggi degli ultimi tempi*, II, Milano, Batelli e Fanfani 1818.

«giovane delle belle arti amantissimo».

Cosa sappiamo dell'attività dei giovani aspiranti compositori, apparentemente oscurati dalla fama di Mercadante? Nel 1819 alcuni trafiletti vengono dedicati a Giuseppe Ciccimarra[28] (1790-1836), a Carlo Conti[29] (1796-1868) e a Luigi Carlini.[30]

Se i riflettori continuano a essere puntati sul collegio affidato a Zingarelli non mancano riferimenti alle attività musicali delle donzelle affidate a Rosalia (Rosalie) Laurent d'Arbouet Prota nel soppresso monastero di S. Francesco alle Monache; le giovinette eseguono lo *Stabat Mater* di Gabriele Prota (1755-1843):

Mercoledì sera [7 aprile 1819], era immensa la folla in tutte le chiese, ma con particolarità in quella del soppresso monistero di S. Francesco delle monache, oggi addetto ad un collegio di donzella, con rara saviezza e con sommo vantaggio delle famiglie diretto dalla Signora Prota. Era il concorso particolarmente ivi chiamato dalla nuova divulgatasi, che sarebbe stato in quella sera cantato dalle Signore alunne di quel collegio lo *Stabat Mater* con nuova musica del maestro Prota. Dopo i melodiosi accenti de' quali l'immortal Pergolesi vestì questo tenero inno della Chiesa, sembrava che di nessuna gloria avrebbero potuto essere i tentativi del nuovo compositore: pure mostrò egli che quando si unisce ingegno, saper musicale e profondo sentire, v'ha sempre sicurezza di cogliere nuove corone per fino ne' campi ne' quali crederebbesi nulla essere da spigolar di vantaggio.

Il Signor Prota con sano intendimento si è nella sua composizione allontanato dal sentiero seguito dal Pergolesi; e di nulla alterando il suo testo, ha ingegnosamente saputo introdurvi quattro voci e partir l'inno in arie, in duetti, in terzetti con sobrio accompagnamento di cori. Dando alla sua composizione que-

---

[28] GRDS n. 22, 27 gennaio 1819, p. 86: «La solennità di S. Antonio Abbate, con magnifica pompa celebrata da devoti nella chiesa di S. Brigida, ci ha fatto conoscere quanto vaglia nella composizione musicale il Signor Ciccimarra, uno de' primi tenori del nostro Real Teatro di S. Carlo. […] Il Signor Ciccimarra ha mostrato che, dotto nella scienza dell'armonia, sa egli congiungere la verità alla bellezza dello stile, la vivacità della immaginazione alla purità del gusto. Ci congratuliamo col degno allievo del nostro Real Collegio di Musica, e desideriamo che, seguendo la nuova carriera, ci faccia dono di altre sue composizioni musicali».

[29] Ivi, n. 74, 29 marzo 1819, p. 296: «Il 2 aprile nella chiesa della Trinità Maggiore sarà celebrata la festa di S. Francesco da Paola con musica ne' primi e secondi vespri e nella messa solenne. La musica, composizione del Signor Conti, allievo del Real Collegio di Musica, sarà eseguita dagli alunni del medesimo collegio».

[30] Ivi, n. 109, 8 maggio 1819, p. 437: «Il Teatro Nuovo si riapre con la *Gioventù di Enrico IV*, dramma messo in musica dal Signor Carlino, giovine maestro di cappella di ottime speranze ed allievo del nostro Conservatorio. […] Il Signor Carlino unisce altronde a buona istruzione, rara modestia, e non picciola scintilla di quel fuoco sacro, senza di cui invano si aspira a coltivare in qualunque modo le belle arti. Queste doti ci fanno augurar bene del successo della nuova musica».

sto nuovo aspetto, non ha egli obbliato che la dignità della musica chiesastica non permette le lascivie delle quali sono oggi generalmente caricate le composizioni teatrali: infelice libertinaggio non degno di scuse sulle scene, ma sommamente colpevole ne' templi, destinati ad echeggiar or delle lodi dell'Altissimo, or della celebrazione degli augusti misteri di Nostra Santa Religione. Tenera, patetica, commovente e dignitosa insieme parve a' più colti intenditori tutta la composizione, sparsa di bellezze imitative del profondo dolore nel quale la Chiesa dipinge immersa Nostra Signora. A questi pregi noi aggiungiamo quelli dell'esecuzione, e crediamo a questo riguardo di non andare errati dicendo che le giovini alunne Signore Miller, Guidetta e le due Cerillo, in tale occasione provarono che la bella scuola del canto de' nostri padri, creduta mancata affatto, si è tra noi rifuggita in mezzo a quelle giovinette educate alle virtù cristiane e sociali, alle lettere ed a tutte le arti belle a donna più convenienti.[31]

Rosalia Prota ritorna sulle colonne del periodico in occasione dei festeggiamenti per l'onomastico del re (29 maggio) per i quali Gabriele Prota intona una cantata su versi di Giulio Genoino (1772-1856):[32]

La Signora D. Rosalia Proto, da S. M. nominata direttrice del Collegio di donzelle, stabilito nell'antica casa di S. Francesco delle Monache, ha voluto festeggiare il giorno onomastico del Re Nostro Signore, nel modo più acconcio ad esprimere la sua gratitudine e quella delle sue alunne verso l'Augusto Monarca. Con tale idea fece ella eseguire nelle scorse sere da quelle giovinette una cantata con singolare felicità scritta dal Signor D. Giulio Genoino, stimabile nostro poeta, e messa in musica dal Signor D. Gabriele Proto. Fu la festa data in una galleria di quel Collegio bellamente disposta all'oggetto. Numerosa e scelta fu l'udienza, la quale, rendendo giustizia all'ingegno del poeta e del compositor della musica, ammirarono ad un tempo la perfezione con cui venne da quelle giovinette egregiamente eseguita. S. E. il Signor duca di Sangro, presidente della Real Casa de' Miracoli e del Collegio di S. Francesco, incoraggiò con la sua presenza i lodevoli sforzi di quelle alunne, le quali si erano in quella sera impegnate di fare nel miglior modo palesi co' sentimenti dell'universale i loro, e quelli dell'ottima direttrice, cui S. M. ha commessa la cura della loro istruzione e della loro educazione.[33]

---

[31] Ivi, n. 84, 9 aprile 1819; cfr. *Statuto della casa di educazione delle donzelle Eretta nel soppresso monastero di S. Francesco delle monache della Città di Napoli dalla benemerita Signora D. Rosalia Prota sotto la protezione di Sua Maestà Ferdinando I*, Napoli, Angelo Trani, 1818.

[32] Giulio Genoino è l'autore del testo poetico della cantata intonata da Rossini ed eseguita il 9 maggio 1819 in occasione del viaggio dell'imperatore Francesco I; cfr. G. Rossini, *Tre cantate napoletane*, a cura di I. Narici, M. Beghelli, S. Castelvecchi, Pesaro, Fondazione Rossini Pesaro 1999 («Sez. 2, Musiche di scena e cantate», 4).

[33] GRDS n. 140, 14 giugno 1819.

Il collegio sta per varare la scuola gratuita per cento alunni esterni (settanta maschi e trenta femmine), cinquanta dei quali vengono scelti fra gli allievi del Reale Albergo dei Poveri «fra i giovinetti e le giovinette, le quali hanno dalla natura ricevuto genio e disposizione per la musica». Al termine di un periodo di prova e dopo un esame i più meritevoli potranno accedere al collegio di musica a 'piazza franca'. Gli aspiranti di entrambi i sessi dovranno avere fra dieci e quattordici anni e appartenere a «famiglie oneste»:

In virtù di decreto sovrano, dal 1 del prossimo luglio, sarà aggiunta al Real Collegio di Musica una scuola gratuita per cento alunni esterni, numero che nel bisogno potrà essere aumentato. Il Reale Albergo de' Poveri somministrerà i primi cinquanta allievi, scelti fra i giovinetti e le giovinette, le quali hanno dalla natura ricevuto genio e disposizione per la musica. La nuova scuola servirà di prova; un esame generale farà in tutti gli anni conoscere quelli che avessero tratto maggior profitto dalle lezioni ricevute, e sarà loro per dritto conceduto un posto gratuito nel Collegio. Tutti gli allievi esterni riceveranno dalla Commissione direttrice del Real Collegio di Musica quanto occorrerà per la loro istruzione, compresi gli strumenti e le carte di musica. Per essere ammesso in questo utilissimo stabilimento, fa d'uopo dirigersi a quella Commissione; si esigono per condizioni che i giovinetti e le donzelle appartengano ma famiglie oneste; che non abbiano più di quattordici anni, non meno di dieci, che sappian leggere e scrivere. Siamo autorizzati a dare questa notizia, perché il pubblico possa profittarne.[34]

Ad agosto le scuole esterne del collegio sono «già floride per numerosa gioventù che le frequenta»; si annuncia che Mercadante «è per dare un suo dramma sulle scene del Real Teatro di S. Carlo».[35] Il 3 agosto il re

[34] Ivi, n. 148, 23 giugno 1819, p. 394. Un primo decreto relativo all'istituzione delle scuole esterne – secondo la testimonianza di Florimo – risale all'8 aprile 1817: F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, II, Napoli, Vincenzo Morano 1882, pp. 43-44. P. Sullo-A. Sullo, *La Scuola di Musica nel Reale Albergo dei Poveri di Napoli*, Grottaminarda, Delta3 Edizioni 2007, p. 36. A. Caroccia, *L'istruzione musicale nei conservatori dell'Ottocento tra regolamenti e riforme degli studi. I modelli di Milano e Napoli*, ne *L'insegnamento dei conservatori*, pp. 207-327:214. I documenti archivistici (Napoli, Archivio di stato, Ministero della pubblica istruzione, fascio 84) fanno risalire l'istituzione delle scuole esterne nel collegio al 18 settembre 1817; *Collezione delle Leggi de' Decreti e di altri atti riguardante la Pubblica Istruzione promulgati nel già Reame di Napoli dall'anno 1806 in poi*, vol. II (dal 1821 al 1848), Napoli, Stamperia e cartiere del Fibreno 1862, p. 18.

[35] GRDS n. 189, 10 agosto 1819: «I nostri lettori si ricorderanno che noi abbiamo avuto più volte occasione di rendere giustizia a' talenti di questo ottimo giovine: aggiungeremo oggi che la sua nuova composizione servirà a confermare le speranze che ci aveva fatto concepire sin da' primi suoi felici tentativi». Alcune righe vengono dedicate nello stesso numero alla notizia da Londra dell'invenzione del chiroplasto, brevettato da Johann Bernhard Logier: «Un professore di musica di qui ha inventato una macchinetta, mediante la quale si viene a dare una buona posizione alle dita delle mani

concede a Giuseppe Lanza il permesso di aprire una «scuola di canto»; le lezioni sono destinate esclusivamente alle «sole giovinette le quali volessero in qualunque modo rendersi perfette nel canto»:

> Con decreto del 3 del corrente, S.M. ha conceduto al Signor Giuseppe Lanza napoletano il permesso di poter aprire una scuola di canto. L'alta riputazione, che gode questo chiarissimo professore, noto in Europa per le sue cognizioni e per la severità de' principii dell'antica nostra scuola di musica, nella quale venne istituito, bastono a provare i vantaggi che la gioventù potrà ritrarre da questo suo stabilimento. Il Signor Lanza sarà assistito dalla sua figliuola, e limiterà le sue lezioni alle sole giovinette le quali volessero in qualunque modo rendersi perfette nel canto. Il prezzo di ogni lezione sarà di carlini sei; si daranno tre lezioni la settimana. La Signora Maria Lanza, nativa di Londra, moglie del Signor Francesco Lanza, noto per la singolare abilità nel suono del *pianoforte*, è stata autorizzata ad aprire una scuola di lingua inglese. Conoscendo bene l'italiano, la Signora Lanza può abilmente insegnare l'inglese alle giovinette che vorranno onorare le sue lezioni. Il prezzo per la scuola di lingua inglese sarà convenuto co' genitori delle allieve.[36]

Da Bologna giunge una notizia sul metodo di mutuo insegnamento di Federico Massimino, messo in pratica a Parigi e scelto da Felice Radicati (e approvato da Stanislao Mattei) per essere messo in pratica nel liceo musicale di Bologna.[37] Per pari opportunità i lettori vengono informati anche delle attività delle «nobili alunne del Real casa de' Miracoli», che eseguono una cantata composta da Tommaso Consalvo, «maestro di cappella dello stabilimento», in occasione del compleanno di Francesco di Borbone, Duca di Calabria (19 agosto).

> Il 18 del corrente, le nobili alunne della Real casa de' Miracoli, celebrarono il giorno natalizio di S. A. R. il Duca di Calabria, che ricorreva il dì seguen-

---

sul pianoforte, e si riducono a maggior semplicità i principii di questo strumento. S. A. R. ha conceduto una patente all'autore, il quale le ha dato un nome greco, e la chiama *chiroplasto*. Il *chiroplasto* è già usitato tra noi, e specialmente alla campagna, ov'è assai difficile l'aver buoni maestri».

[36] Ivi, n. 192, 13 agosto 1819, p. 593.

[37] Ivi, n. 197, 10 agosto 1819, p. 614. La prima parte del metodo era stata stampata a Parigi: F. Massimino, *Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique par Frédéric Massimino de Turin. 1.re partie, contenant l'exposition des principes, le mode d'organisation d'un cours, d'après la nouvelle méthode, l'indication des moyens d'introduire la méthode dans les écoles d'enseignement mutuel et une première suite de solfèges avec accompagnement de piano, à la portée de voix les moins étendues*, Paris, Gravé par Petit Jeune, Imprimerie de Maucourant 1819. Si veda anche F.L. Radicati, *Applicazione del mutuo* insegnamento *alla musica. Tradotto dal francese*, Bologna, Stamperia del governo 1819.

te. Rappresentarono elle sul loro teatro una cantata espressamente composta da giovine poeta e messa in musica dal Signor Consalvo, maestro di cappella dello stabilimento, nella quale espressero i sentimenti della più viva gratitudine verso S. M. Augusto loro Proteggitore. Successe alla cantata la rappresentazione del *Sagrificio di Abramo* del Metastasio; diede fine al trattenimento breve e nobile danza. Tutta la sala era occupata dalla primaria nobiltà, da' grandi della corte, da illustri stranieri e da alti distinti personaggi, i quali applaudirono all'istruzione che quelle giovinette ricevono sotto la direzione di S. E. il Signor duca di Sangro, presidente e zelante promotore del lustro di quella floridissima casa.[38]

I festeggiamenti ufficiali per Francesco di Borbone prevedono l'allestimento al Teatro di San Carlo dell'*Apoteosi d'Ercole* di Mercadante,[39] con gran «concorso degli spettatori» e grande illuminazione; è l'apoteosi dell'alunno che «in giovine età, unisce forza d'ingegno, sapere, gusto, immaginazione, e quell'arte la quale è frutto di lungo esercizio e di profondo studio de' classici»; il recensore si congratula con il collegio di musica «perché ci dona per la prima volta un allievo, il quale ci rammemora le glorie degli antichi nostri Conservatorii di Musica»:

> Il Re, augusto proteggitore delle arti belle, incoraggiò il giovine compositore, veramente applaudendo ad un suo vaghissimo terzetto. Alla fine dell'opera, Mercadante fu chiamato sul palco scenario dalle voci concordi di quanti erano spettatori: quando il modesto giovine si mostrò al pubblico, apparve sì vivamente commosso, che può bene sperarsi, che gli allori colti in questo primo cimento non serviranno in lui di fomento dell'orgoglio, ad ogni vero sapere nemico, ma di sprone a bella emulazione, la quale lo inciti a proseguire la nobile carriera su i vestigi da' nostri grandi maestri segnati a chiunque, nato con certo genio per l'armonia, aspiri a distinguersi dal volgo de' compositori, pei quali quell'arte divina parve a dì nostri decadere dall'antica sua gloria.[40]

Una recensione a un'accademia di Vincenzo Fenzi al Teatro dei Fiorentini offre l'occasione di ricordare che il musicista si è stabilito in città «come ispettore delle Scuole Esterne del nostro Real Conservatorio

---

[38] GRDS n. 207, 30 agosto 1819, p. 651.

[39] Su libretto di Giovanni Schmidt; cfr. M. Spada, *Giovanni Schmidt librettista: biografia di un fantasma*, in *Gioachino Rossini 1792-1992*, pp. 465-490:473. Degli esordi teatrali di Mercadante parla Giuseppe Sigismondo, che si augura di vedere il primo allievo del collegio di musica «come un altro Pergolesi, un Leo, un Jommelli»: G. Sigismondo, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di C. Bacciagaluppi, G. Giovani e R. Mellace, con un saggio introduttivo di R. Cafiero, Roma, SEdM 2016, pp. 228, 243.

[40] GRDS n. 198, 20 agosto 1819, pp. 617-618.

di Musica»; il compilatore si augura che il talentuoso violoncellista possa contribuire a formare «co' buoni principii dell'arte i giovani alunni […] con savio consiglio affidati alla sua istruzione».[41]

Le notizie sulle musiche allestite in città per la settimana santa del 1820 mettono a fuoco le celebrazioni per la «festa de' Dolori di Nostra Signora con gran musica scritta per la prima volta dal chiarissimo maestro Rossini»[42] e con lo *Stabat Mater* di Pergolesi/Paisiello (24 marzo, chiesa di San Ferdinando):

> Rossini si è mostrato dotto, grave, sublime compositore di una sua musica scritta per la messa solenne, cantata, il dì sacro a' dolori di Nostra Signora, nella chiesa di S. Ferdinando, a divozione dell'arciconfraternita di S. Luigi. Tra le bellezze originali di quella nuova composizione si annoverano quelle soprattutto della *Gloria*. Rossini immaginò che quell'inno immortale venisse cantato da un Coro di Angeli, lieti di annunziare la gloria dell'Eterno e la pace degli uomini. Questo felice pensiero, renduto fecondo da viva immaginazione e da profondo sentire, fu espresso con tanta sublimità, che i meno facili ammiratori del compositor pesarese dovettero riconoscervi una delle felici ispirazioni, che distinguono di tempo in tempo le opere de' sommi ingegni. Lo *Stabat* di Pergolesi, dal nostro Paisiello sobriamente arricchito di strumenti da fiato, accrebbe la bellezza di quella musica, degna degli augusti misteri della Chiesa in quel giorno celebrati.[43]

Un laconico trafiletto apparso all'indomani dell'esecuzione della messa di Rossini segnala che gli alunni del real collegio di musica «si dispongono a celebrare le auguste cerimonie della Settimana Maggiore. La musica sarà del Signor Zingarelli, e verrà diretta dal Signor Mosca».[44]

Le notizie relative al collegio si diradano progressivamente durante la stagione costituzionale (8 luglio 1820- 23 maggio 1821), durante la quale il Duca di Calabria Francesco diventa vicario generale in assenza di Ferdinando I; il 23 maggio 1821 le truppe austriache, comandate dal generale barone Johann Philipp Frimont von Palota (1759-1831), occupano la capitale. Ferdinando rientrerà in il 15 maggio 1821. La più significativa descrizione dello stato e delle attività del collegio da maggio a dicembre 1821 viene pubblicata sulle colonne della «Allgemeine musikalische Zei-

---

[41] Ivi, n. 31, 29 febbraio 1820, p. 212; ivi, n. 44, 21 febbraio 1820, pp. 183-184.

[42] Ivi, n. 71, 23 marzo 1820, pp. 291-292.

[43] Ivi, n. 78, 31 marzo 1820, p. 320. J. Rosenberg, *Rossini, Raimondi e la Messa di gloria del 1820*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXXV, 1995, pp. 85-102.

[44] GRDS n. 73, 25 marzo 1820, p. 300.

tung» di Lipsia dal musicografo Franz Sales Kandler,[45] che entra in città al seguito delle truppe austriache, e che riesce a raccogliere significative informazioni dall'ottuagenario Giuseppe Sigismondo (1739-1826), archivario del collegio di musica.[46]

Il 16 agosto 1820 un avviso editoriale di Giuseppe Girard riporta sul collegio l'attenzione dei lettori: l'opera teorica del «celebre maestro di cappella napoletano Giacomo Tritto», *Partimenti e regole generali*, è finalmente disponibile nel negozio di Strada Toledo n. 165.[47] Ma è un falso allarme: l'edizione, stampata a Milano da Ferdinando Artaria, verrà realizzata soltanto l'anno seguente (e pubblicizzata l'11 giugno 1821).[48]

Il 28 dicembre 1820 un avviso di Tommaso Consalvo, maestro di cappella del collegio femminile dei Miracoli, annuncia l'apertura (in collaborazione con il maestro Carluccio, verosimilmente il violinista Giuseppe Carlucci) di una scuola «di giovinetti» per insegnare «la teoria, il canto, l'accompagnamento ed il partimento»; il metodo di Consalvo, ispirato al sistema dell'insegnamento collettivo, è destinato anche alla formazione dei giovani chierici, che «potranno anch'essi ritrar vantaggi dal canto in comune e dal basso numerato per le funzioni ecclesiastiche». Sono previsti «esami da farsi di quando in quando innanzi ai primi professori della capitale».

> Egli promette moltissimi vantaggi, riguardo all'insegnamento, all'ordine da tenersi nella sua scuola, agli esami da farsi di quando in quando innanzi ai primi professori della capitale. I giovani chierici potranno anch'essi ritrar vantaggi dal canto in comune e dal basso numerato per le funzioni ecclesiastiche. La sua scuola è situata nella strada S. Caterina alla porta di Chiaia num. 72, terzo piano. Sarà aperta in tutti i giorni, fuorché il giovedì e la domenica, dalle ore 22 alle 24, cominciando il giorno 2 del 1821. Per supplire alle spese della casa, piano forti, solfeggi etc. i dilettanti pagheranno antecipatamente carlini 18 al mese, i figli dei

---

[45] F.S. Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand des königlichen Musikcollegiums in Neapel mit einem vorangehenden Rückblicke auf die verblichenen Conservatorien dieser Hauptstadt*, «Allgemeine musikalische Zeitung», XXIII, 1821, n. 50 (coll. 833-842), n. 51 (coll. 856-863), n. 52 (coll. 869-878); Id., *Sullo stato presente della Musica in Napoli. Estratto di lettera diretta ad uno de' Compilatori delle Effemeridi Romane*, «Effemeridi letterarie di Roma», VI, 1822, pp. 50-61. L'articolo sul *Musikstand von Neapel* venne tradotto in francese e pubblicato in versione sintetica: *État actuel de la musique à Naples*, «Revue Musicale», IV, 1829, pp. 1-7, 49-58, 145-155.

[46] R. Cafiero, *«Vi prego di rimandarmi la Biografia della Calata del Gigante, che tenni altra volta, per riscontrare alcune cose del Jommelli, e del Piccinni»: l'*Apoteosi della musica *nello* scriptorium *di Giuseppe Sigismondo*, in G. Sigismondo, *Apoteosi della* musica, pp. XXI-LXXIII: XXXI.

[47] «Giornale Costituzionale del Regno delle Due Sicilie», n. 34, 16 agosto 1820.

[48] GRDS n. 68, 11 giugno 1821.

professori carlini 10; se questi ultimi saranno poveri, verranno ammessi *gratis*. Le associazioni si ricevono dal Signor Tramater, largo S. Ferdinando num. 56, e nella strada di Chiaia num. 230, ove si riceverà il biglietto di entrata.[49]

Il 14 aprile 1821 il giornale ufficiale, che dal 24 marzo non è più 'costituzionale', ma ha ripristinato la testata di «Giornale del Regno delle Due Sicilie», registra nella chiesa di San Ferdinando la celebrazione dei «dolori di Maria Santissima»; la composizione è affidata al giovane Antonio Sapienza (da Pietroburgo), che si è «perfezionato» con il «nostro celebre Zingarelli»:

Il giorno 13 del corrente furono sollennizzati nella real chiesa di S. Ferdinando colla maggior pompa i dolori di Maria Santissima nostra protettrice. Il Signor D. Antonio Sapienza compose la musica. Questo giovane conta appena l'età di 24 anni, ha fatto conoscere in tal occasione ch'egli sarà fra breve nel numero de' principali professori di musica, e farà onore a *Pietroburgo* sua patria, al proprio genitore da cui apprese i principj musicali, ed al nostro celebre Zingarelli sotto di cui si è perfezionato. L'orchestra venne composta di primi cantanti di questa capitale, e diretta dal celebre professore D. Giuseppe Festa primo violino del nostro real teatro di S. Carlo.[50]

Una testimonianza della ripristinata ufficialità del collegio di musica dopo il reinsediamento di Ferdinando I è registrata il 16 luglio 1821, festa «della Nostra Signora del Carmine» nella chiesa del Carmine Maggiore. Il primo alunno del collegio coinvolto nelle celebrazioni, allievo di Zingarelli, non è regnicolo, come Mercadante: è il giovane conte Ceccardo Lazzoni di Carrara.[51]

Jeri, si celebrò in questa capitale la festa della Nostra Signora del Carmine. S. M. con l'augusta Real Famiglia, e con l'accompagnamento di usanza, si recò, alle sette pomeridiane, a visitare, come suole ogni anno, la chiesa del Carmine Maggiore. I Napoletani mostrarono que' segni di vivissima gioia che provan sempre al rivedere il loro Padre e Sovrano. Essi ammirarono vieppiù la sua pietà,

---

[49] «Giornale Costituzionale del Regno delle Due Sicilie», n. 148, 28 dicembre 1820. Cfr. T. Consalvo, *Breve dettaglio del nuovo metodo di musica detto alla lancastriana maniera*, Napoli, Sangiacomo 1823; trascritto in R. Cafiero, *Un divulgatore di teorie armoniche della scuola napoletana a Parigi: Emanuele Imbimbo (1756-1839)*, in *Francesco Salfi librettista*, studi e testi a cura di F. P. Russo, Vibo Valentia, Monteleone 2001 («Saggi», 13), pp. 191-225:219-220.

[50] «Giornale Costituzionale del Regno delle Due Sicilie», n. 21, 17 aprile 1821, p. 83.

[51] Cfr. «Gazzetta di Firenze», n. 148, 9 dicembre 1824.

allorché, deposta la Maestà Reale, lo videro a piè degli altari implorare celeste aiuto, perché tutta intera ridonar potesse a' suoi popoli la perduta prosperità.

I sacri ufizi furon solennizzati con bella musica, eseguita dagli Allievi del Real Collegio, composta dal primo alunno Signor Ceccardo Lazzoni Carrarese. Questo giovane di fresca età, è istituito nella scuola del Signor Zingarelli, cui piace seguir le tracce di quei maestri Napoletani, i quali bearono l'età passata, e fresca conservano ancora in Europa la lor rinomanza. Egli ci dà non dubbie speranze di poter essere un giorno annoverato tra quei che onorano la patria nostra e l'Italia.[52]

Attingiamo – in conclusione – alla non imparziale testimonianza di Franz Sales Kandler per avere un'idea del modello della «scuola del signor Zingarelli» 'allo specchio' del travolgente stile rossiniano; Rossini, che assiste a un'accademia di musica al collegio, insieme al duca di Noja, incontra il direttore del collegio e conversa con lui: tutti gli allievi vogliono comporre nello stile di Rossini e cercano di imitarlo. Le conclusioni di Zingarelli sono lapidarie: Rossini può essere imitato, Zingarelli no. Rossini tace e cambia argomento.

Desshalb thut der Director Zingarelli vollkommen Recht daran, wenn er die neueste Opernmusik den Zöglingen, ungeachtet ihrer oftmaligen nicht selten ungestümen Anforderungen, verweigert, und Rossini bey jeder sich darbietenden Gelegenheit Vorwürfe über seine musikalischen Ausschweisungen macht. Als kürzlich dieser Meister mit dem Duca di Noja im Collegio einer Akademie beywohnte, sagte Zingarelli zu ihm: Signor Rossini! Voi mi guastate tutti li Scolari. R. Perché? Z. Perché tutti vogliono imitare Voi. R. Fateli dunque imitare Voi. Z. Sappiate, che imitare Rossini è facile, ma imitare Zingarelli, un pò difficile! Rossini schwieg, und lenkte das Gespräch auf andere Dinge.[53]

---

[52] GRDS n. 99, 17 luglio 1821.

[53] F.S. KANDLER, *Ueber den gegenwärtigen*, n. 52, col. 876 nota. Il dialogo è riportato anche in A. WENDT, *Rossini's Leben und Treiben*, Leipzig, Leopold Voß 1824, pp. 357-358.

LUCA AVERSANO

L'INSEGNAMENTO DEL VIOLINO IN ITALIA AL TEMPO DI ROSSINI

La storia della didattica degli strumenti musicali è ancora oggi in gran parte da scrivere. I musicologi tendono di fatto a dedicare maggiore attenzione agli stili della performance e alle pratiche esecutive, considerando degno d'interesse quasi soltanto lo stadio in cui il musicista maturo, compiuto il corso di studi, si trova ad affrontare il repertorio di un determinato strumento. Tanto è vero che per «scuola strumentale» non s'intende la parabola formativa degli strumentisti, quanto una certa tradizione tecnico-stilistica che passa dai cosiddetti capiscuola agli allievi successivi, attraversando secoli e aeree geografiche diverse. Un'idea, quella di scuola, non priva tra l'altro d'insidie sul piano storiografico: la categoria è talmente introiettata dagli studiosi, che spesso travalica i limiti del mero strumento interpretativo, qual essa è o dovrebbe essere, per essere considerata alla stregua di un processo immanente ai fatti stessi della storia musicale. È infatti curiosamente diffusa una fiducia irriflessa nell'esistenza di un meccanismo patrogenico applicabile alle antiche scuole strumentali, che si esprime nel passaggio «vergine», dai maestri agli allievi, di determinati stilemi espressivi e di determinate coordinate tecnico-didattiche. Sembra al contrario verosimile che, lungo un secolare processo, la trasmissione dei segnali educativi possa aver subìto cambiamenti e interferenze. Non sembra pertanto sufficiente l'opera di ricostruzione degli alberi genealogici di maestri e discepoli, ma è opportuno anche chiedersi cosa accadeva dal momento in cui un allievo toccava per la prima volta lo strumento allo stadio finale della sua formazione. E se, nel variare delle epoche, ci siano stati cambiamenti nelle strategie pedagogiche dei maestri. Il presente contributo cerca di rispondere almeno in minima parte a questi interrogativi, con riguardo all'insegnamento del violino e con particolare riferimento alla situazione italiana nell'epoca di Rossini.

In Italia, ancora sul finire del Settecento, la pedagogia degli strumenti ad arco faceva riferimento a consuetudini molto antiche.[1] Principio didattico fondamentale era quello di sviluppare la tecnica della mano sini-

[1] Per maggiori dettagli sull'insegnamento del violino e degli strumenti ad arco nel periodo barocco si veda L. Aversano, *Struttura e principi della didattica del violino nel Settecento italiano*, in *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, a cura di E. Careri e M. Engelhardt, Laaber, Laaber-Verlag 2002 («Analecta musicologica 32»), pp. 267-288.

stra prima della tecnica dell'arco. Geminiani, ad esempio, prescriveva che gli esercizi nelle diverse posizioni, da effettuare su scale in varie tonalità nel modo diatonico e cromatico, si eseguissero del tutto senza archetto. Dopo lo studio delle posizioni si passava agli intervalli di terza, quarta, quinta e sesta, esercizi per la cura dell'intonazione che introducevano al tempo stesso il primo vero elemento di tecnica dell'arco, giacché riguardavano prima le corde vicine poi i salti di corda.[2] Questa metodologia sembra provenire da una tradizione didattica di origine medioevale, che conduce fino al trattato di Martin Agricola in epoca rinascimentale, dove ritroviamo la medesima attenzione all'accordatura degli strumenti, all'intavolatura e all'applicazione della mano sinistra sulla tastiera.[3] Così numerosi metodi barocchi, anche non italiani, delineano un percorso didattico che dà precedenza all'applicazione delle dita sulla tastiera. La pedagogia specifica dell'arco appare dunque una conquista tarda rispetto all'impostazione della mano sinistra, che vanta precedenti molto più antichi.

Senza dilungarsi sui dettagli, è possibile sintetizzare l'organizzazione della didattica violinistica di epoca barocca in un *curriculum* a tre livelli: nel primo l'allievo veniva rapidamente messo in condizione di orientarsi nelle diverse posizioni della mano sinistra nei toni principali, di conoscere i principali abbellimenti e di governare il braccio destro nei passaggi e nei salti di corda; nel secondo livello era posto in grado di dominare la tecnica dell'arco in tutti i suoi aspetti, di perfezionare quella della mano sinistra e di acquisire il senso dell'espressione; nel terzo stadio il violinista accedeva, eventualmente, allo *status* di virtuoso, maturando lo stile e il buon gusto dell'esecuzione, e raggiungendo la dovuta maestrìa nell'ornamentazione e nell'improvvisazione.

Questa organizzazione didattica imponeva allo scolaro un ritmo d'apprendimento meno graduale e perciò stesso più veloce rispetto a quello che sarebbe stato il corso di studi ottocentesco. Anche perché la pedagogia strumentale dell'epoca non risentiva ancora dell'influsso delle idee rivoluzionarie espresse nell'*Émile* di Jean-Jacques Rousseau (1762),[4]

---

[2] F. Geminiani, *The Art of playing on the violin*, London 1751, [pp. 2-3], rist. anast. a cura di D.D. Boyden, Oxford-New York, Oxford University Press 1952.

[3] M. Agricola, *Musica Instrumentalis Deudsch*, Wittemberg,1528, rist. Leipzig, Breitkopf & Haertel 1896.

[4] *Émile ou De l'éducation*, A La Haye, Jean Néaulme 1762. L'influsso di Rousseau si manifestò in maniera più evidente verso la fine del secolo, con la nascita delle prime composizioni specificamente destinate ai bambini, quali furono ad esempio i *Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler* di Daniel Gottlob Türk, 2 parti, 1792 e 1795 (cfr. U. Mahlert, *Musikpädagogik*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, nuova edizione, a cura di L. Finscher, Sachteil, vol. 6, Kassel, Bärenreiter 1997, coll. 1442-1534:1516).

secondo cui il bambino non deve essere considerato un piccolo adulto, quanto piuttosto un'entità indipendente bisognosa di un tipo particolare d'insegnamento.

Da un punto di vista concettuale, l'insegnamento non era considerato una professione autonoma a cui accedere tramite un corso specifico, ma un'attività parallela a quella di strumentista. L'arte violinistica veniva intesa come *téchne* da apprendere, da arricchire con l'esperienza personale e da trasmettere alle generazioni successive in forma per così dire «artigianale», senza necessità di un bagaglio didattico di tipo teorico. Fu Francesco Galeazzi ad affermare in Italia, per la prima volta, l'idea che la pedagogia dello strumento dovesse invece poggiare su una solida riflessione metodologica. Il suo trattato del 1791[5] è la prima opera teorica in lingua italiana di ampio respiro dedicata al violino, ed esercita una notevole influenza sulla pedagogia violinistica del secolo successivo. Sulla linea del razionalismo francese, Galeazzi era profondamente convinto della necessità di teorizzare un metodo d'insegnamento, anche se la sua posizione contrastava con una «base» della didattica italiana ancora improntata alle tradizionali posizioni barocche. Ancora nella *Grammatica ragionata della musica* di Pietro Gianelli (1801),[6] la cui seconda parte è dedicata al «modo di maneggiare gli stromenti», si descrive un *iter* di studi molto simile a quello prospettato da autori settecenteschi come Tessarini[7] e Geminiani. Un percorso quasi analogo viene consigliato nella *Scuola della Musica* di Gervasoni (1800),[8] nella sezione dedicata ai vari strumenti: tenuta del violino, scala, condotta dell'arco, salti, smanicatura (i cambiamenti di posizione, secondo il moderno uso terminologico), arpeggio, bicordatura (le doppie corde). Un altro segno del permanere delle vecchie usanze pedagogiche è l'impiego in tutte le scuole italiane dell'Ottocento dei cosiddetti «maestrini», ossia di allievi più avanzati incaricati di fare lezione a quelli più piccoli.

Questi procedimenti didattici, pur pienamente rispondenti alle esigenze dei sistemi produttivi locali, non riuscivano a portare il violinista d'orchestra italiano a un livello tecnico tale da consentirgli di affrontare senza problemi la crescente complessità della letteratura che andava diffondendosi nell'Europa centrale e settentrionale. Tanto che nella prima metà dell'Ottocento la scuola italiana aveva perduto il suo primato in favore della

---

[5] *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, I, Roma, Pilucchi Cracas 1791.

[6] Venezia, presso Andrea Santini.

[7] C. Tessarini, *Gramatica di musica. Insegna il modo facile, e breve per bene imparare di sonare il Violino sù la parte*, Urbino 1741, rist. Lucca, LIM 1986.

[8] Piacenza, Orcesi, pp. 274-290.

scuola francese, dalla quale finì per essere decisamente influenzata.

Intorno al 1800, al *Conservatoire* di Parigi venne introdotta una nuova maniera pedagogica. Nell'ambiente parigino fioriva allo stesso tempo il genere dello studio violinistico. Gli strumentisti venivano formati secondo un dettagliato piano di studi e attraverso un'unica metodologia, messa a punto da tre maestri del calibro di Pierre Baillot, Pierre Rode e Rodolphe Kreutzer sulla scia del pensiero razionalistico francese. Si trattava di una didattica impostata in maniera sistematica, che affrontava i problemi tecnici gradualmente e li isolava l'uno dall'altro, nell'ambito di una più ampia separazione tra l'apprendimento del meccanismo e quello dell'espressione.

Il metodo Baillot-Rode-Kreutzer,[9] tenuto in grande considerazione in tutta Europa, estese la sua influenza anche sulla pedagogia italiana. La struttura del manuale di Tonelli, pubblicato a Milano nel 1823,[10] mostra una chiara dipendenza dal modello parigino: viene diviso in due parti, la prima dedicata alla «meccanica», la seconda al «genio d'esecuzione». Il metodo di Campagnoli, stampato per la prima volta a Lipsia nel 1824,[11] tradotto poi in italiano nel 1827 per Ricordi, risente anch'esso dell'influenza francese, nonostante l'autore indichi in Pietro Nardini il modello di riferimento e nonostante la presenza di vari elementi che rimandano al citato trattato del Galeazzi. Le difficoltà tecniche sono affrontate singolarmente, con esercizi specifici destinati a risolvere i vari problemi, secondo il nuovo principio della progressività, cioè della gradualità del progresso tecnico. L'idea di base è quella, moderna, della separazione dell'aspetto tecnico da quello musicale. Nella prassi italiana settecentesca, invece, l'esercizio quotidiano veniva effettuato direttamente sulle composizioni musicali, sia parti orchestrali, sia pezzi da camera o solistici. In tale ottica l'esecuzione dell'opera musicale non rappresentava il punto d'arrivo del violinista, ma il punto di partenza, ossia il mezzo attraverso cui egli acquisiva le sue abilità strumentali.

Ma il modello parigino non penetrò nella Penisola soltanto attraverso la mediazione dei trattati italiani: grandissima fu la diffusione delle edizioni di metodi francesi in tutta Italia, sia in traduzione, sia in lingua originale, come dimostra l'elenco allegato al presente contributo.

A questa abbondante produzione trattatistica si deve in effetti l'in-

---

[9] P. Baillot, P. Rode, R. Kreutzer, *Méthode de Violon*, Paris, Au Magasin de musique du Conservatoire 1803.

[10] L. Tonelli, *Metodo completo per il violino*, Milano, Ricordi 1823.

[11] B. Campagnoli, *Nouvelle Méthode de la Mécanique Progressive du Jeu du Violon*, op. 21, Leipzig, Breitkopf und Haertel 1824.

troduzione di elementi didattici non riscontrabili nei manuali settecenteschi. Ricordiamo che nel XVIII sec. il primo approccio allo strumento prevedeva già l'applicazione simultanea delle quattro dita della sinistra. Nella *Grande Méthode* dei fratelli Alday si prescrive invece che «prima di far muovere le dita, sarà necessario esercitare l'archetto sulle corde a vuoto».[12] Il celebre metodo di Alard, titolare al Conservatorio di Parigi dal 1843 al 1875 della cattedra che era stata di Baillot, appare poi particolarmente innovativo. Il nuovo principio della gradualità dell'insegnamento viene condotto alle più estreme e moderne conseguenze:

> non ignoravamo che la parte elementare non era abbastanza sviluppata e che di sbalzo si giungeva a difficoltà che inceppavano l'allievo e l'obbligavano a lasciar da parte la loro guida progressiva e giornaliera. Per rimediare a questo inconveniente abbiamo dato alla parte elementare tutto lo sviluppo di cui era capace. Essa contiene adesso diverse specie di scale in tutti i toni, diversi esercizi e studi ed una serie di melodie facili. In quanto agli studi concernenti le posizioni, si poteva rimproverar loro d'esser troppo difficili e non abbastanza graduati. Noi ne abbiamo aggiunti di nuovi, d'intermedi e d'elementari fino alla settima posizione.[13]

Sembra dunque che l'esempio della didattica parigina abbia influenzato decisamente la ricalibratura dell'antico modello italiano, soprattutto sul piano dell'insegnamento elementare. Non bisogna inoltre dimenticare i contributi metodologici provenienti da altri paesi: ampia diffusione ebbe anche la scuola di Ludwig Spohr, pubblicata nel 1832 e tradotta in italiano in varie edizioni, a partire dal 1837 (cfr. elenco allegato).

Le nuove acquisizioni pedagogiche d'oltralpe incontravano in Italia un ambiente culturale fondamentalmente conservativo. Per tutto il corso del XIX secolo, nelle scuole di musica della provincia italiana restarono infatti in vita procedimenti didattici d'ispirazione settecentesca. Naturalmente non mancavano all'epoca violinisti di spicco. Ricordiamo, oltre ai nomi già citati, quelli di Alessandro Rolla, Giovanni Battista Polledro, Felice Radicati, Giuseppe Ghebart, Ferdinando Giorgetti, Ferdinando Morini, Guido Papini e, su tutti, Nicolò Paganini. Nessuno di loro riuscì tuttavia ad imporsi come modello internazionale alla maniera di maestri barocchi quali Corelli

---

[12] Torino, Racca e Balegno [1860], p. 7. Si tratta di una traduzione del *Grande méthode élémentaire pour le violon*, Lyon, Arnaud [1824 ca.]. Del metodo dei fratelli Alday esiste anche una versione italiana precedente, pubblicata a Torino da Magrini nel 1850 ca. (cfr. anche l'elenco allegato).

[13] D. Alard, *Scuola per violino: metodo completo e progressivo all'uso del conservatorio di Parigi = école du violon: méthode complète et progressive à l'usage du conservatoire de Paris*, 2.a edizione con importanti aggiunte dell'autore, Milano, Lucca [1860 ca.].

o Tartini. Lo stesso Paganini non ebbe, in questo senso, un analogo ruolo di grande maestro. La trasmissione alle nuove generazioni delle sue tecniche innovative fu sempre rivestita di un certo alone esoterico. L'unico tentativo di divulgazione sistematica dell'insegnamento paganiniano fu effettuato da un violinista non italiano, Karl Guhr, il quale nel 1829 pubblicò a Mainz (Schott) il trattato *Über Paganinis Kunst, die Violine zu spielen*, che venne edito in lingua italiana da Ricordi nel 1851. Più che dell'insegnamento diretto da parte di Paganini, l'opera era frutto delle osservazioni meticolose dell'allievo tedesco sul modo di suonare del virtuoso genovese. Paganini, infatti, non esercitò mai una vera attività didattica.

Ad ogni modo, le uniche opere paganiniane che hanno un intento didattico sono la scala cromatica autografa del 1829 (*Scala di Paganini, Breslau 3 agosto 1829*), i *24 Capricci*, le *60 Variazioni sul Barucabà*, le *Sonatine per violino e chitarra*, scritte per Camillo Sivori; abbiamo inoltre la promessa di un metodo mai scritto. Non sappiamo dunque molto sul modo di insegnare di Paganini. L'unica testimonianza certa viene dalle sue stesse parole, riferite al piccolo Sivori: «Aveva appena sette anni quando gli diedi la prima idea della scala: in tre giorni suonava già diversi pezzi, e tutto il mondo gridò: "Paganini ha fatto il miracolo!".[14] Dopo quindici giorni si fece sentire in pubblico». È curioso a questo punto constatare come un violinista assolutamente innovativo sul piano del virtuosismo come Paganini procedesse secondo modalità non molto difformi dalle antiche metodologie sopra descritte: una conferma della persistente sedimentazione delle tradizioni didattiche barocche. L'approccio dello scolaro con il violino avviene infatti non con le corde vuote, ma con l'«idea della scala», così come è evidente la grandissima rapidità con cui Paganini mise il piccolo allievo a contatto diretto con la letteratura musicale, senza mediazione di prolungati esercizi tecnici.

Alla genealogia dei violinisti paganiniani si può far risalire, sulla falsa riga della tradizione storiografica delle scuole, la figura di Giuseppe Gaccetta, allievo di Francesco Sfilio. Nato nel 1876 e allievo di Sivori, Sfilio girò tutta l'Europa come virtuoso e rivale di Pablo Sarasate, ma dovette interrompere la carriera per un glaucoma che gli impediva la vista. Nel 1937 pubblicò il metodo *Alta cultura di tecnica violinistica*,[15] nel quale fissò quelli che riteneva i fondamenti della tecnica paganiniana. Negli stessi anni Sfilio trasmetteva oralmente i suoi insegnamenti a Gaccetta, il quale imparò a suonare i capricci in soli due anni, registrandoli poi sul

[14] G.C. Conestabile, *Vita di Niccolò Paganini da Genova*, Perugia, Bertelli 1851, p. 423.

[15] Milano, Bocca.

rullo di cera.[16] Cito la testimonianza dello stesso Gaccetta:

> Alla prima lezione Sfilio, che all'epoca era già completamente cieco, mi chiese di fargli sentire qualcosa e io eseguii il secondo studio di Kreutzer […]. Alla fine mi parlò chiaro: «Giuseppe, tu sei stonato come un cane, non sai tenere il violino, non sai tenere l'arco, non sai dare la pece». Fu però colpito dalla mia testardaggine. Allora mi propose un patto: mi diede due mesi di tempo: «Se al termine dei due mesi, disse, avrai superato la prova (quaranta giorni di esercizi muti sulla tastiera del violino) potrai dire di essere allievo di Sfilio, sennò io e te non ci siamo mai conosciuti». Così cominciai. Fu faticoso all'inizio, perché Sfilio mi faceva esercitare, come Paganini, con un peso legato al braccio destro. Dopo quaranta giorni mi fece rieseguire il secondo studio di Kreutzer. Suonai otto battute e mi fermai. Non riuscivo ad andare avanti: ero io il primo a essere sbalordito dei progressi compiuti in così poco tempo. Studiai con lui in tutto ventidue mesi. Al termine dei quali avevo già in repertorio tutti i capricci di Paganini.[17]

Emergono ancora una volta alcuni tratti tipici della tradizione italiana barocca: gli esercizi muti senza archetto che erano stati di Geminiani, la rapidità del corso didattico, e la totale assenza del principio di gradualità caratteristico invece della nuova didattica elementare di scuola francese. L'esperienza di Gaccetta può pertanto essere considerata una testimonianza contemporanea del permanere di alcuni tratti tipici dell'antica tradizione italiana, sopravvissuti alla modernizzazione imposta nel corso del XIX secolo dal prevalere delle nuove scuole transalpine.

Torniamo in conclusione alla categoria di scuola strumentale. Dall'osservazione delle fonti si evince senz'altro l'esistenza di costanti pedagogiche e di tradizioni didattiche che viaggiano attraverso le generazioni. Tuttavia, l'idea di scuola non può essere assimilata *tout court* alla trasmissione "pura" di stilemi performativi secondo una rigida ramificazione biologica riconducibile alle relazioni tra maestri e allievi. Essa sembra raffigurare, piuttosto, la *longue durée* di princìpi e metodi dell'insegnamento strumentale elaborati in Italia nella fase iniziale della storia del violino: princìpi che prescindono dalle individualità e dalle personalità dei grandi interpreti e che, di fronte ai mutamenti e alle sollecitazioni esogene dei secoli successivi, sopravvivono in grazia della loro efficacia e della loro intelligente flessibilità.

---

[16] La registrazione è disponibile in rete al link: https://www.youtube.com/watch?v=Qpr_HYyhh8. Ultima consultazione 1 febbraio 2020.

[17] G. e A. Franzetti, *Da Niccolò Paganini a Francesco Sfilio: la scuola ritrovata*, «EstaQuaderni», XIII, 2003, n. 18, pp. 41-45: 41.

ALLEGATO

ELENCO DI EDIZIONI ORIGINALI, TRADUZIONI E RISTAMPE DI ALCUNI IMPORTANTI METODI VIOLINISTICI STRANIERI DIFFUSI IN ITALIA DURANTE IL XIX SECOLO

ALARD, Delphin
- *Scuola per violino: metodo completo e progressivo all'uso del conservatorio di Parigi = École du violon: méthode complete et progressive a l'usage du conservatoire du Paris* di D. Alard, Milano, F. Lucca [1855], prima traduzione italiana.
- *Scuola del violino: metodo completo e progressivo ad uso del conservatorio di Parigi ... Nuova edizione riveduta e corretta dai professori Eugenio De' Guarinoni e Gerolamo De Angelis*, Milano, Ricordi 1884. Testo francese con traduzione italiana.

ALDAY (Fratelli)
- *Gran metodo elementare per violino*, Torino, Magrini, 1850; trad. del fr. *Grande méthode élémentaire pour le violon*, Lyon, Arnaud [1824 ca.].
- *Gran metodo elementare per violino*, Torino, Racca e Balegno, 1860; trad. del fr. *Grande méthode élémentaire pour le violon*, Lyon, Arnaud [1824 ca.].

BAILLOT, Pierre-Marie-Francois (BAILLOT-RODE-KREUTZER)
- *Metodo di violino delli Signori Baillot Rode Kreutzer; compilato dal Signor Baillot* (orig. fr. *Méthode de Violon*, Paris, Au Magasin de musique du Conservatoire 1803); trad. in it. dagli editori, Torino presso li fratelli Reycend [1817], dedicato ad Alessandro Rolla.
- *Metodo per violino adottato per lo studio degli allievi del conservatorio; riveduto dal sig.r Baillot*; la parte teorica è stata corretta ed in gran parte nuovamente tradotta da Luigi Rossi, Torino, G. Magrini [1839].

CAMPAGNOLI, Bartolomeo
- *Nouvelle méthode de la mécanique progressive de jeu du violon, op. 21, divisée en 5 parties et distribuée en 132 leçons progressives ...*, Milano, Ricordi [1827] testo fr. con it. a fronte.
Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino, op. 21, diviso in quattro parti. Nuova edizione col testo italiano e francese, Milano, Ricordi 1888.
- *Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino. Diviso in quattro parti*, Torino, Giudici e Strada [1869 ca.].

DANCLA, Charles
- *Metodo elementare e progressivo per violino op. 52* [originale francese: *Méthode élémentaire et progressive pour le violon*, Mainz, Schott 1855 ca.]; testo francese con trad. it. di Stefano Tempia, Milano, Lucca, s.d.
- *Metodo elementare e progressivo per violino op. 52*; testo francese con trad. it. di Stefano Tempia, 3. ed. riv. , Lucca 1874.
- *Metodo elementare e progressivo per violino op. 52*, Torino, A. Racca s.d.
- *Metodo elementare e progressivo per violino op. 52*, quarta edizione riveduta dal prof. Gerolamo De Angelis; con prefazione del prof. Eugenio De' Guarinoni, Milano, Ricordi e Lucca [1890 ca.].

DE BERIOT, Charles-Auguste
- *Methode de violon en trois parties*, op. 102, Paris, Espinasse [1858 ca].

GUHR, Karl
- *L'arte di suonare il violino di Nicolò Paganini* [originale tedesco: *Über Paganinis Kunst, die Violine zu spielen*, Mainz, Schott 1829], Milano, Ricordi 1851.

MAZAS, Jacques-Fereol
- *Méthode de violon illustrée de vignettes représentant les différentes parties de instrument, la tenue de l'archet et la pose de l'executant*, op. 34, Paris, Alfred Ikelmer s.d.

SPOHR, Ludwig
- *Metodo per violino* [originale tedesco *Violinschule*, Wien, Haslinger 1832], Chiasso, Euterpe Ticinese [1835 ca.].
- *Metodo per violino*, II ed., Milano, Lucca [1835 ca.].
- *Metodo per violino*, Napoli, Girard 1837.
- *Gran metodo per violino, adottato per l'insegnamento nei più rinomati conservatori di musica*, Novara, F. Artaria 1851.
- *Metodo per violino completo*, Milano, Ricordi [1865 ca.].

CORPO ACCADEMICO

CARICHE ACCADEMICHE

CONSIGLIO DI PRESIDENZA
per il triennio marzo 2018-marzo 2021

Presidente	Piero Gualtierotti
Vicepresidente	Livio Volpi Ghirardini
Segretario Generale	Roberto Navarrini
Consigliere	Paola Besutti
“	Alessandro Lai
“	Ledo Stefanini
“	Gilberto Pizzamiglio
“	Luciano Morselli
“	Paola Tosetti
Bibliotecario	Anna Maria Lorenzoni
Tesoriere	Alessandro Lai

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI
per il triennio 2016-2019

Presidente	Achille Marzio Romani
Revisore	Erio Castagnoli
Revisore Rappresentante del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali	Francesco Vezzani

CONSIGLI DI CLASSE

Classe di Lettere e Arti

Presidente	Paola Besutti
Vicepresidente	Ugo Bazzotti
Segretario	Maria Rosa Palvarini
Secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	Gilberto Pizzamiglio

Classe di Scienze Morali

Presidente	Alessandro Lai
Vicepresidente	Carlo Marco Belfanti
Segretario	Maurizio Bertolotti
Secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	Paola Tosetti

Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali

Presidente	Ledo Stefanini
Vicepresidente	Luciano Morselli
Segretario	Andrea Zanca
Secondo rappresentante della Classe nel Consiglio di Presidenza	Luciano Morselli

UFFICIO DI SEGRETERIA E DI BIBLIOTECA

	Ines Mazzola
Funzionario del Comune di Mantova	Maria Angela Malavasi

CORPO ACCADEMICO
al 24 marzo 2018

ACCADEMICI ORDINARI

Classe di Lettere e Arti

1. Albrecht Michael
2. Barchiesi Alessandro
3. Bazzotti Ugo
4. Belluzzi Amedeo
5. Berzaghi Renato
6. Besutti Paola
7. Biondi Giuseppe Gilberto
8. Burzacchini Gabriele
9. Canova Andrea
10. Castaldini Alberto
11. Cavarzere Alberto
12. Conte Gian Biagio
13. Crotti Ilaria
14. Harrison Stephen J.
15. La Penna Antonio
16. Lasagna Mauro
17. L'Occaso Stefano
18. Palvarini Gobio Casali Maria Rosa
19. Piavoli Franco

20. Pizzamiglio Gilberto
21. Pozzi Mario
22. Putnam Michael
23. Quondam Amedeo
24. Rabboni Renzo
25. Serianni Luca
26. Signorini Rodolfo
27. Sisinni Francesco
28. Stussi Alfredo
29. Tamassia Anna Maria
30. Traina Alfonso

Classe di Scienze Morali

1. Alpa Guido
2. Belfanti Carlo Marco
3. Bertolotti Maurizio
4. Brenner Michael
5. Brunelli Roberto
6. Busi Giulio
7. Chambers David
8. Chittolini Giorgio
9. Chizzini Augusto
10. Ganda Arnaldo
11. Genovesi Adalberto
12. Genovesi Sergio
13. Giarda Angelo
14. Grandi Alberto
15. Gualtierotti Piero
16. Jori Alberto
17. Lai Alessandro
18. Lambertini Renzo
19. Lazzarini Isabella
20. Lorenzoni Anna Maria
21. Navarrini Roberto
22. Olmi Giuseppe
23. Perani Mauro
24. Pop Ioan-Aurel
25. Prandi Carlo
26. Romani Achille Marzio
27. Savignano Armando
28. Tosetti Paola
29. Vaini Mario
30. Vitale Maurizio

Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali

1. Armocida Giuseppe
2. Berlucchi Giovanni
3. Bertotti Bruno

4. Betti Renato
5. Bonora Enzo
6. Bosellini Alfonso
7. Camerlenghi Eugenio
8. Castagnoli Erio
9. Chiribella Giulio
10. Coen Salvatore
11. Coppi Bruno
12. Dina Mario Alberto
13. Enzi Giuliano
14. Fontanili Maurizio
15. Gandolfi Mario
16. Hoffmann Karl-Heinz
17. Martinelli Mario
18. Mercanti Fabio
19. Morselli Luciano
20. Natale Luigi
21. Nonfarmale Ottorino
22. Ricci Renato Angelo
23. Rosolini Giuseppe
24. Rubbia Carlo
25. Stefanini Ledo
26. Tenchini Paolo
27. Volpi Ghirardini Livio
28. Zanca Andrea

Soprannumerari

1. Colorni Angelo

ACCADEMICI D'ONORE

A vita

1. Baschieri Corrado
2. Bellù Adele
3. Fermi Giordano
4. Paolucci Antonio
5. Scaglioni Giovanni

Pro tempore muneris

1. Il Prefetto della Provincia di Mantova: Sandro Lombardi
2. Il Vescovo della Diocesi di Mantova: Marco Busca
3. Il Sindaco della città di Mantova: Mattia Palazzi
4. Il Direttore del Palazzo Ducale di Mantova: Peter Assmann
5. Il Presidente della Camera di Commercio I. A. A.: Carlo Zanetti
6. Il Direttore dell'Archivio di Stato di Mantova: Luisa Onesta Tamassia
7. Il Responsabile del Servizio Biblioteche del Comune di Mantova: Cesare Guerra

SOCI CORRISPONDENTI

Classe di Lettere e Arti

1. Azzali Bernardelli Giovanna
2. Bonfanti Marzia
3. Borsellino Nino
4. Bourne H. Molly
5. Calzolari Mauro
6. Calzona Arturo
7. Coccia Michele
8. Erbesato Gian Maria
9. Ferri Edgarda
10. Giovetti Paola
11. Grassi Maria Teresa
12. Margonari Renzo
13. Pastore Giuseppina
14. Piccinelli Roberta
15. Piva Paolo
16. Rodella Giovanni
17. Roffia Elisabetta
18. Soggia Roberto

Classe di Scienze Morali

1. Barozzi Giancorrado
2. Bettoni Ludovico
3. Cavazzoli Luigi
4. Dall'Ara Renzo
5. Fantini D'Onofrio Francesca
6. Gardoni Giuseppe
7. Levi Leonello
8. Marocchi Massimo
9. Montanari Daniele
10. Mortari Annamaria
11. Nicolini Beatrice
12. Nicolini Cesare
13. Rimini Cesare
14. Romani Marina
15. Sabbioni Secondo
16. Scansani Stefano
17. Sgarbi Marco
18. Stacchezzini Riccardo
19. Tamalio Raffaele
20. Vignoli Mariano

Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali

1. Aitini Enrico
2. Baraldi Fulvio
3. Bertolini Alfio
4. Bonisoli Arrigo
5. Bonora Claudia
6. Bottura Renato
7. Caprini Francesco
8. Gozzi Ennio
9. Malavasi Fabio
10. Mantovani Giancarlo
11. Marocchi Renato
12. Mozzarelli Andrea
13. Parmigiani Carlo
14. Potecchi Sandro
15. Togliani Carlo
16. Togliani Luigi
17. Tongiorgi Paolo

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	2006-2009
Prof. Giorgio Zamboni	2009-2011
Avv. Piero Gualtierotti	2011-

ACCADEMICI DEFUNTI AL 24 MARZO 2018

Ivo Orlandini (...-2017)

Accademico ordinario della Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali dal 29.01.1977.

Designato dall'Accademia il 20 settembre 1976 ad Accademico ordinario della Classe di Scienze Fisiche e Tecniche, oggi Scienze matematiche fisiche e naturali, riceve la nomina ufficiale il 29 gennaio 1977 con il Decreto del Presidente della Repubblica, prof. Giovanni Leone.

È stato primario dell'Istituto di Radiologia del Radium e Terapia Fisica dell'Ente Ospedaliero "Istituti Ospedalieri C. Poma di Mantova".

Tra le sue pubblicazioni ricordiamo:

- *Il Sistema arterioso della testa e del collo. Atlante anatomo-radiografico dagli Istituti di radiologia e di anatomia umana normale,* Bologna, Cappelli 1951
- *Argomenti di radiologia veterinaria*, Dattiloscritto, Parma, 1976
- *La vascolarizzazione arteriosa della placenta umana. Atlante anatomo-radiografico* di B. Maggipinto, I. Orlandini, Bologna, Cappelli 1955
- *L'atlante radiologico della voce cantata* di M.E. Berioli, I. Orlandini, Parma, Azzali 2000
- *Principi di radiologia veterinaria* di S. W. Douglas, H. D. Williamson, edizione italiana a cura del prof. Ivo Orlandini e del dott. Cesare Salti, presentazione del prof. Giovanni Ballarini, Noceto, Goliardica 1984
- *Diagnostica radiologica dello stomaco operato* di I. Orlandini, G. Bassani; prefazione M. Lenzi, T. Braibanti; presentazione di A. Bobbio, Torino, Minerva medica 1959.

Alberto Rimini (1937-2017)

Socio corrispondente della Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali dal 29.6.1996.

Nato a Mantova nel 1937 si è laureato in Fisica presso l'Università di Pavia.

Ha iniziato l'attività scientifica con ricerche sulla teoria dello *scattering* e sui modelli di teoria dei campi quantizzati. Una ricerca svolta nello stesso periodo riguarda il numero di stati legati di un sistema quantistico. Ha dedicato un lungo periodo di attività alla fisica nucleare. Ha svolto ricerche su diverse tecniche di approssimazione al modello a *shell* nucleare con *configuration mixing* quali le teorie a quasi particelle, lo schema di seniorità, la *random phase approximation*. Assieme ad altri ricercatori

del gruppo di fisica nucleare di Trieste ha elaborato tecniche nuove quali la *broken pair approximation*. Ha inoltre svolto ricerche nel campo della costruzione di interazioni e di operatori elettromagnetici efficaci a partire da potenziali realistici nucleone-nucleone. Le elaborazioni teoriche e le tecniche sopraddette sono state applicate a vari nuclei prevalentemente nelle regioni attorno agli isotopi dello stagno e del nickel. La *broken pair approximation* è stata applicata estensivamente anche da altri gruppi di ricercatori. Altre ricerche riguardano vari problemi interpretativi della meccanica quantistica.

In particolare si segnalano la critica della asserita completezza della descrizione degli insiemi statistici per mezzo dell'operatore statistico, le dimostrazioni del tutto generali della impossibilità di trasmettere segnali a distanza per mezzo di misurazioni quantistiche, lo studio della proposta equivalenza tra la meccanica quantistica e un processo stocastico classico e delle sue implicazioni sull'interpretazione della teoria. Le ricerche più recenti, quasi tutte sulla teoria della misurazione quantistica, comprendono tre gruppi di lavori. Nel primo sono studiate le limitazioni alla misurabilità quantistica dovute all'esistenza di quantità additive conservate. Nel secondo gruppo si mostra che è possibile sostituire alla meccanica quantistica ordinaria, che contempla un'evoluzione deterministica della funzione d'onda in condizioni ordinarie e un'evoluzione stocastica in occasione delle misurazioni, una meccanica quantistica modificata in cui l'evoluzione della funzione d'onda è sempre affetta da una lievissima stocasticità che diventa importante nelle condizioni della misurazione. La teoria proposta è consistente con la meccanica quantistica ordinaria per gli oggetti microscopici e con la meccanica classica per gli oggetti macroscopici e descrive in modo naturale il processo di riduzione. Attualmente tale teoria è universalmente nota come una delle possibili soluzioni al problema della misurazione quantistica. Il terzo gruppo di lavori riguarda l'esame critico comparativo di diverse formulazioni della meccanica quantistica.

L'incontro con Giancarlo Ghirardi segnò la vita intellettuale di entrambi. Per merito dell'istriano Luciano Fonda, i due brillanti fisici lavorarono alcuni anni all'Università di Parma e quindi lo seguirono a Trieste, dove stava nascendo il Centro Internazionale di Fisica Teorica dell'International Atomic Energy Agency in origine e poi dell'Unesco. Raccontava Rimini che per il centro triestino passava allora un premio Nobel ogni due settimane, cosicché ebbe l'occasione di conoscere scienziati come Dirac, Heisenberg, Gell-Mann. Il direttore del Centro era il pakistano Abdus Salam, vincitore del Nobel nel 1979. Fu in questo ambiente che, negli anni '80, prese corpo la teoria Ghirardi-Rimini-Weber. Non tutti inizialmente considerarono la proposta GRW come la soluzione del problema della misura quantistica, ma tale la considerò John Stewart Bell, il più grande fisico nel campo dei fondamenti della meccanica quantistica della seconda metà del secolo scorso, al quale si affiancarono poi i premi Nobel Stephen

Weinberg, Anthony Leggett, Gerard't Hooft.

Quel lavoro è ormai considerato un classico. Rimini si era già trasferito a Pavia quando, nel1985, uscì la prima pubblicazione ufficiale sulla nuova teoria, alla quale continuò ad apportare miglioramenti, in collaborazione con i due vecchi amici, fino alla fine.

Ledo Stefanini

Giovanni Bignami (1944-2017)

Accademico ordinario della Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali dal 18.01.2017.

Astrofisico e divulgatore. Nato a Desio, aveva ricoperto ruoli di grande responsabilità nella comunità scientifica. Dal 2007 al 2008 è stato presidente dell'Agenzia spaziale italiana, dal 2011 al 2015 presidente dell'Istituto nazionale di astrofisica, ha diretto il maggior Centro di Studi Spaziali di Francia, Paese che gli dato la Legion d'Onore. Ed era anche Accademico dei Lincei. Ma la comunità scientifica internazionale lo conosceva bene per il suo lavoro che, nel 1972, portò alla scoperta di Geminga, la prima stella di neutroni senza emissioni radio.

Attualmente era presidente del consiglio di amministrazione del progetto SKA, lo Square Kilometre Array, un progetto internazionale di rilevamento di onde mediante un radiotelescopio in costruzione in Australia e Sudafrica per sondare lo spazio profondo. Avrà un'apertura totale di un chilometro quadrato, opererà su un ampio spettro di frequenze e le sue dimensioni lo renderanno 50 volte più sensibile di un qualsiasi altro radiotelescopio. Era una delle sue passioni.

L'altra era la montagna, forse perché anche scalare una vetta è un modo per avvicinarsi alle stelle. Aveva fatto il militare negli Alpini e continuava ad arrampicare. Quando era in viaggio, tra una lezione universitaria e l'altra, tra una visita a un telescopio e un *meeting* tra scienziati, trovava il tempo di indossare gli scarponi e salire in quota.

Altri ricorderanno il ruolo di propulsione che ha svolto come presidente dell'Agenzia Spaziale Italiana e come presidente del Cospar, il Comitato Mondiale per la Ricerca Spaziale di cui fanno parte 44 Paesi. Il mondo della ricerca astrofisica lo aveva onorato chiamandolo a far parte della francese Académie des Sciences, della International Academy of Astronautics, della European Academy of Sciences, dell'Académie de l'Air et de l'Espace di Toulouse. La sua chiamata a far parte dell'Accademia Virgiliana di Mantova aveva preceduto di poco la sua nomina a membro ordinario dell'Accademia dei Lincei.

In ambedue le occasioni Bignami incontrò il grande fisico mantovano Bruno Coppi professore al M.I.T. Aveva voluto essere presente

alla *lectio magistralis* che Coppi tenne al Teatro Scientifico, con cui si è aperto il 250° della fondazione dell'Accademia di Mantova. Fu proprio in quell'occasione che il presidente Piero Gualtierotti gli consegnò solennemente il diploma di membro ordinario dell'Accademia.

Giovanni Bignami ha scritto una decina di libri di divulgazione scientifica, tradotti in sette lingue. Da anni collaborava con Repubblica, come editorialista scientifico e divulgatore. In Rai aveva lavorato, tra l'altro, con Piero e Alberto Angela. Gli era stato dedicato l'asteroide 6852 Nannibignami scoperto nel 1985.

Ledo Stefanini

PUBBLICAZIONI DELL'ACCADEMIA

al 31 dicembre 2018

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 1919
Volume XI-XIII . . . . . edito nel 1920 *
Volume XIV-XVI . . . . . edito nel 1923 *
Volume XVII-XVIII . . . . . edito nel 1925
Volume XIX-XX . . . . . edito nel 1929 *
Volume XXI . . . . . edito nel 1929
Volume XXII (Celebrazioni Bimillenarie Virgiliane) . . . . . edito nel 1931
Volume XXIII . . . . . edito nel 1933
Volume XXIV . . . . . edito nel 1935
Volume XXV . . . . . edito nel 1939
Volume XXVI . . . . . edito nel 1943 *
Volume XXVII . . . . . edito nel 1949
Volume XXVIII . . . . . edito nel 1953
Volume XXIX . . . . . edito nel 1954
Volume XXX . . . . . edito nel 1958
Volume XXXI . . . . . edito nel 1959
Volume XXXII . . . . . edito nel 1960
Volume XXXIII . . . . . edito nel 1962
Volume XXXIV . . . . . edito nel 1963
Volume XXXV . . . . . edito nel 1965
Volume XXXVI . . . . . edito nel 1968
Volume XXXVII . . . . . edito nel 1969
Volume XXXVIII . . . . . edito nel 1970
Volume XXXIX . . . . . edito nel 1971
Volume XL . . . . . edito nel 1972
Volume XLI . . . . . edito nel 1973
Volume XLII . . . . . edito nel 1974
Volume XLIII . . . . . edito nel 1975
Volume XLIV . . . . . edito nel 1976
Volume XLV . . . . . edito nel 1977
Volume XLVI . . . . . edito nel 1978
Volume XLVII . . . . . edito nel 1979
Volume XLVIII . . . . . edito nel 1980
Volume XLIX . . . . . edito nel 1981
Volume L . . . . . edito nel 1982
Volume LI . . . . . edito nel 1983
Volume LII . . . . . edito nel 1984
Volume LIII . . . . . edito nel 1985
Volume LIV . . . . . edito nel 1986
Volume LV . . . . . edito nel 1987
Volume LVI . . . . . edito nel 1988
Volume LVII . . . . . edito nel 1989
Volume LVIII . . . . . edito nel 1990
Volume LIX (1991) . . . . . edito nel 1992
Volume LX (1992) . . . . . edito nel 1993
Volume LXI (1993) . . . . . edito nel 1994
Volume LXII (1994) . . . . . edito nel 1995
Volume LXIII (1995) . . . . . edito nel 1996
Volume LXIV (1996) . . . . . edito nel 1997
Volume LXV (1997) . . . . . edito nel 1998
Volume LXVI (1998) . . . . . edito nel 1999
Volume LXVII (1999) . . . . . edito nel 2000

Volume LXVIII (2000) . . . . . edito nel 2001
Volume LXIX (2001) . . . . . edito nel 2002
Volume LXX (2002) . . . . . edito nel 2003
Volume LXXI (2003) . . . . . edito nel 2004
Volume LXXII (2004) . . . . . edito nel 2005
Volume LXXIII (2005) . . . . . edito nel 2006
Volume LXXIV (2006) . . . . . edito nel 2007
Volume LXXV (2007) . . . . . edito nel 2008
Volume LXXVI (2008) . . . . . edito nel 2010
Volume LXXVII (2009) LXXVIII (2010). . . . . edito nel 2012
Volume LXXIX (2011) LXXX (2012) . . . . . edito nel 2014
Volume LXXXI (2013) . . . . . edito nel 2015
Volume LXXXII (2014) . . . . . edito nel 2016
Volume LXXXIII (2015) . . . . . edito nel 2017
Volume LXXXIV (2016) . . . . . edito nel 2018
Volume LXXXV (2017) . . . . . edito nel 2018

ATTI E MEMORIE - SUPPLEMENTI

- Ledo Stefanini e Emanuele Goldoni, *Sulle dissertazioni scientifiche messe a concorso dalla Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti (1768-1794)*. Supplemento a «Atti e Memorie» vol. LXXXII (2014).
- Ledo Stefanini e Emanuele Goldoni, *La «contraddizione fra calcolo e ragionamento»: un dibattito di fine '700 sul ruolo del calcolo infinitesimale nelle scienze*. Supplemento a «Atti e Memorie» vol. LXXXIV (2016).
- Fulvio Baraldi, *Il pensiero geologico nelle dissertazioni inedite degli Accademici mantovani del XVIII secolo*. Supplemento a «Atti e Memorie» vol. LXXXV (2017).

ATTI E MEMORIE - SERIE SPECIALI
Classe di Scienze fisiche e tecniche
(poi: Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali, dal n. 3 al n. 6)

1. *La diagnostica intraoperatoria nella chirurgia biliare e pancreatica* (Convegno organizzato in collaborazione con il "Collegium internationale chirurgiae digestivae"), 1975.
2. Gilberto Carra, Attilio Zanca, *Gli statuti del collegio dei medici di Mantova del 1559*, 1977.
3. *Sulle infermità dei cavalli. Dal codice di Zanino de Ottolengo (secolo XV)*, trascritto e collazio-nato 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.

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 - *L'Eneide* 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 - 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.

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 Colorni e cerimonia del 6 luglio 1963 [1963].*

- *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, Atti del convegno organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell'Accademia Virgiliana (25-26 aprile 1972), 1974.
- Giuseppe Arrivabene, *Compendio della storia di Mantova (1799-1847)*, a cura di Renato Giusti, 1975.
- *Il Lombardo-Veneto (1815-1866) sotto il profilo politico, culturale, economico-sociale*, Atti del convegno storico a cura di Renato Giusti, 1977.
- *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*, Atti del convegno organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dall'Accademia Virgiliana con la collaborazione della città di Mantova sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana Giovanni Leone (6-8 ottobre 1974), 1977, a cura dell'Accademia Virgiliana. ❑
- Giuseppe Sissa, *Storia di Pegognaga*, 1979; seconda edizione ampliata, 1980.
- *Convegno di studio su Baldassarre Castiglione nel quinto centenario della nascita* (7-8 ottobre 1978), Atti a cura di Ettore Bonora, 1980.
- *Mons. Luigi Martini e il suo tempo (1803-1877): Convegno di studi nel centenario della morte* (14-16 ottobre 1978), organizzato dall'Accademia Virgiliana e dalla Diocesi di Mantova, Atti a cura di mons. Luigi Bosio e don Giancarlo Manzoli, 1980.*
- *Catalogo di opere a stampa di Virgilio dei secoli XVI-XVII-XVIII* (Biblioteca dell'Accademia Nazionale Virgiliana), a cura di mons. Luigi Bosio e Giovanni Rodella, 1981.*
- *Atti del convegno di studi su Pietro Torelli nel centenario della nascita* (17 maggio 1980), 1981.
- Regione autonoma Valle d'Aosta, *Bimillenario Virgiliano: Premio internazionale Valle d'Aosta 1981, [1982], con introduzione del Presidente dell'Accademia Virgiliana Eros Benedini*.
- *Nel bimillenario della morte di Virgilio*, 1983.
- Giuseppe Sissa, *Storia di Gonzaga*, 1983. ❑
- *Armamentario chirurgico del XVIII secolo* (Museo Accademico Virgiliano), Catalogo con testo a cura di Attilio Zanca, ricerche archivistiche di Gilberto Carra, 1983.
- *L'essenza del ripensamento su Virgilio*. Tavola rotonda (9 ottobre 1982), 1983.
- *Atti del convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio* (19-24 settembre 1981), 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, 7-9 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.
- *La famiglia Capilupi di Mantova. Vicende storiche di un nobile casato*, a cura di Daniela Ferrari, 2018.

QUADERNI DELL'ACCADEMIA

1. *L'Archivio storico dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova. Inventario*, a cura di Anna Maria Lorenzoni e Roberto Navarrini, 2013.
2. *Società, cultura, economia. Studi per Mario Vaini*, a cura di Eugenio Camerlenghi, Giuseppe Gardoni, Isabella Lazzarini, Viviana Rebonato, 2013.
3. *Attraverso l'Italia del Rinascimento. Lettere di Alessandro Gonzaga ai marchesi Ludovico e Barbara (1458-1466)*, a cura di Massimo Marocchi e Piervittorio Rossi, 2014.
4. *Il Mantovano diviso: la provincia nei primi anni del Regno d'Italia 1861-1866*, Atti del convegno per il 150° Anniversario dell'Unità d'Italia (Mantova 21 ottobre e Asola 22 ottobre 2011), a cura di Eugenio Camerlenghi, Maria Angela Malavasi, Ines Mazzola, 2015.
5. Alberto Jori, *La cultura alimentare e l'arte gastronomica dei Romani. Contributo alla filosofia dell'alimentazione e alla storia culturale del mondo mediterraneo*, 2016.
6. Tomo I - *Il mecenatismo accademico dei Gonzaga e la loro cultura antiquaria e umanistica nel Cinquecento* di Paola Tosetti Grandi.
   Tomo II - *Dall'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario dell'Istituzione, all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti in Mantova*, Atti del convegno internazionale di studi (Mantova 29-30 novembre 2012), a cura di Paola Tosetti Grandi e Annamaria Mortari, 2016.
7. Piero Gualtierotti, *Castel Goffredo dalla civiltà contadina all'era industriale (1848-1900)*, 2017.
8. *Archivio Pietro Torelli (1886-1952). Inventario*, a cura di Elena Lucca e Ombretta Primavori, 2017.
9. Nicoletta Azzi, Fulvio Baraldi, Eugenio Camerlenghi, *Angelo Gualandris (1750-1788). Uno scienziato illuminista nella società mantovana di fine Settecento*, 2018.
10. *Mantova italiana. Economia, religione, politica dall'unità alla fine del secolo*. Atti del Convegno di Studi. Mantova - 16 e 17 dicembre 2016, a cura di Eugenio Camerlenghi, 2018
11. *Torelli inedito. Saggi sui materiali dei fondi torelliani a Mantova*, a cura di Giuseppe Gardoni, Isabella Lazzarini, Gian Maria Varanini, 2018.
12. *Ad Amicum Amicissimi. Studi per Eugenio Camerlenghi*, a cura di Isabella Lazzarini, 2018.

MISCELLANEA
(Nuova serie)
Volumi pubblicati dalla Casa Editrice Leo S. Olschki

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), a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro, 2007.
18. *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti. 4. Il paesaggio mantovano dall'età delle riforme all'Unità (1700-1866)*, Atti del convegno (19-20 maggio 2005), a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro, 2010.

19. *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, Convegno Internazionale di Studi su Andrea Mantegna (Padova, Verona, Mantova, 8-10 novembre 2006), a cura di Rodolfo Signorini, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro, 2010.
20. *«Forse che sì forse che no» Gabriele d'Annunzio a Mantova*, Atti del Convegno di studi nel primo centenario della pubblicazione del romanzo (Mantova, 24 aprile 2010), a cura di Rodolfo Signorini, 2011.
21. *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti. 5. Il paesaggio mantovano dall'Unità alla fine del XX secolo (1866-2000)*, Atti del Convegno (4-5 dicembre 2006), a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro, 2014.
22. *Orizzonti culturali di Cornelio Nepote. Dal Po a Roma*, Atti del Convegno (Ostiglia 27 aprile 2012 -Mantova 28 aprile 2012), a cura di Giorgio Bernardi Perini e Alberto Cavarzere, 2013.

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.
3. Alberto Castaldini, *La segregazione apparente. Gli Ebrei a Verona nell'età del ghetto (secoli XVI-XVIII)*, 2008.
4. Roberto Navarrini, *La corrispondenza di Giuseppe Acerbi con lo scienziato bassanese Giovanni Battista Brocchi (1815-1826)*, 2018.

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

Relazione del Presidente al Collegio Accademico del 24 marzo 2018 ..... pag. 7
Relazione del Presidente al Collegio Accademico del 24 novembre 2018 ..... » 9

MEMORIE

Luigi Belloni, *Un Orfeo 'neo-virgiliano'* ..... » 27
Annamaria Tamassia, *Stele funeraria da Tornata* ..... » 43
Debora Trevisan, *Prospettiva etnografica e ricerca paletnologica mantovana negli anni Settanta dell'Ottocento: il caso di Vincenzo Giacometti. Reperti archeologici e fonti archivistiche* » 47

INAUGURAZIONE ANNO ACCADEMICO
MANTOVA, 1 MARZO 2018

Gilles Pécout, *Italiani e Francesi nel Risorgimento: storia di una difficile amicizia internazionale nell'Ottocento romantico* ..... » 65

IL CARMELITANO BATTISTA SPAGNOLI,
'VIRGILIO CRISTIANO' PER L'EUROPA DELL'UMANESIMO
CONVEGNO DI STUDI, SALA OVALE, 10 FEBBRAIO 2018

Andrea Canova, *Premessa* ..... » 77
Paola De Capua, *Battista Spagnoli e la rifondazione dell'Umanesimo* » 79
Daniela Marrone, Limnócharis *e i* dolcissima poma *di Battista Mantovano: appunti sugli* apologi *delle* Sylvae ..... » 101
Angelo Piacentini, *La poesia di Battista Mantovano: alcuni aspetti della lingua e della tecnica versificatoria* ..... » 117
Andrea Severi, *L'*Adolescentia *di un poeta maturo: la bucolica padana di Battista Spagnoli Mantovano* ..... » 137
Giovanna Brizi, *Battista Spagnoli, un umanista santo* ..... » 155
Mario Alfarano, *Fra' Battista Spagnoli riformatore carmelitano* .... » 163
Roberto Capuzzo, *Battista Spagnoli e Pietro da Novellara. L'*Opusculum de sanguine Jesu Christi *nel dibattito antitomista di fine Quattrocento* ..... » 177

Rodolfo Signorini, *Andrea Mantegna superiore ai più famosi artisti greci. Celebrazione del Sommo Maestro in una* sylva *di Battista Spagnoli* ..... pag. 195
Paolo Bertelli, *Sull'iconografia del beato Battista Spagnoli. Dal volto all'effigie tra paleoantropologia e arte* ..... » 209

PREMIO INTERNAZIONALE VIRGILIO
TEATRO ACCADEMICO DEL BIBIENA, 15 OTTOBRE 2018

David Quint, *Epica Moderna. Omero, Virgilio e la Mantova di Ariosto* » 237
Antonio Ziosi, *Casusque erroresque, terris et fluctibus* ..... » 253

ROSSINI E MANTOVA:
NEL 150° ANNIVERSARIO DELLA MORTE DEL MAESTRO
CONVEGNO DI STUDI, SALA OVALE, 21-22 DICEMBRE 2018

Paola Besutti, *L'autografo di Rossini per Campiani, da pagina didattica a cimelio* ..... » 269
Licia Mari, *Rossini nella formazione musicale di Lucio Campiani: ulteriori indagini* ..... » 291
Francesca Seller, *Per «il progresso in Italia dell'arte nobilissima musicale». Ruolo educativo e ricreativo delle accademie a Napoli nel Diciannovesimo Secolo* ..... » 305
Simona Brunetti, *Il teatro del grande attore italiano tra Restaurazione e Unità* ..... » 323
Simonetta Chiappini, *«Il cantar che nell'anima si sente». Natura e cultura nella vocalità rossiniana* ..... » 343
Paologiovanni Maione, *Formazione privata e 'memorie' dell'antico a Napoli tra Sette e Ottocento* ..... » 359
Francesco Cotticelli, *Teatri, pubblico costume e pubblica educazione: il concorso per le produzioni teatrali a Napoli nel 1812* ..... » 373
Rosa Cafiero, *Un'istituzione «richiamata all'antico splendore». Il collegio di musica di Napoli nell'età di Rossini (1815-1822)* ..... » 399
Luca Aversano, *L'insegnamento del violino in Italia al tempo di Rossini* ..... » 419

CORPO ACCADEMICO

Cariche accademiche per il triennio marzo 2018 - marzo 2021 ..... » 431
Accademici defunti al 24 marzo 2018 ..... » 437

Pubblicazioni dell'Accademia al 31 dicembre 2018 ..... » 441

NOTE

NOTE

NOTE

Finito di stampare nel mese di aprile 2020
da Publi Paolini
Via R. Zandonai, 9 – 46100 Mantova
info@publipaolini.it

Direttore responsabile: Roberto Navarrini

Comitato scientifico: Roberto Navarrini *(coordinatore)*
Giancorrado Barozzi, Eugenio Camerlenghi, Mauro Lasagna, Gilberto Pizzamiglio
Redazione: Maria Angela Malavasi, Ines Mazzola

Reg. Trib. Mantova n. 119 del 29.8.1966