



ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA  
DI SCIENZE LETTERE E ARTI

# ATTI E MEMORIE

Nuova serie  
Volume LXXXIX (2021)





ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA  
DI SCIENZE LETTERE E ARTI

# ATTI E MEMORIE

Nuova serie  
Volume LXXXIX (2021)



MANTOVA 2022

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 27 MARZO 2021

A causa dell'emergenza sanitaria Covid-19, il Collegio Accademico si è tenuto in diretta *streaming* attraverso la piattaforma Webinar *Go To Meeting*.

Il Presidente, constatata la presenza del numero legale, dichiara aperta la seduta.

Riferisce l'esito delle recenti votazioni: per la Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali è stato nominato a socio corrispondente il prof. Francesco Salvarani; per la Classe di Scienze Morali sono stati nominati soci ordinari la dott.ssa Annamaria Mortari e il dott. Giancarlo Barozzi, già soci corrispondenti, e socio corrispondente la prof.ssa Nicoletta Azzi. Tutti i nuovi soci sono stati proclamati in data 5 marzo 2021 in occasione dell'Inaugurazione dell'Anno Accademico.

Espone poi la situazione dei posti delle singole Classi: Lettere e Arti, corrispondenti 2 e ordinari 2; Scienze morali: corrispondenti 2; Scienze matematiche fisiche e naturali, corrispondenti 2 e ordinari 2, Per gli Accademici d'onore sono vacanti: *pro tempore muneris*, 4 e d'onore a vita, 5.

Il Presidente informa della scomparsa degli Accademici prof. Renato Berzaghi della Classe di Lettere e Arti e del prof. Ottorino Nonfarmale della Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali.

Ricorda inoltre che potranno essere presentate le candidature per la copertura dei posti vacanti all'interno delle singole Classi entro due mesi a partire da oggi.

In merito alle attività svolte nel corso del 2020, il Presidente ricorda i primi eventi realizzati in presenza, ad inizio anno: in particolare, l'*Inaugurazione del 253° Anno Accademico*, aperta dalla prolusione del prof. Eugenio La Rocca dell'Università La Sapienza di Roma con il tema: *Il mosaico parietale con apoteosi di un poeta dal Museion di Nerone sul colle Oppio*, cui è seguita la consegna dei diplomi ai nuovi accademici e il concerto degli Archi dell'Accademia dal titolo *Verso Beethoven* curato dalla prof.ssa Paola Besutti; la *Giornata della Memoria*, con gli interventi di Alessandro Vivanti e Paola Besutti cui ha fatto seguito il tradizionale concerto *Sentire la memoria. Un concerto per ricordare* giunto alla sua VII edizione.

Successivamente, malgrado le difficoltà causate dal Covid-19, l'Accademia è riuscita a portare a termine quasi del tutto le attività programmate. Sono stati infatti realizzati 13 Incontri dell'Accademia, 3 giornate di studio, la Giornata Virgiliana con la prolusione della prof.ssa Maria Luisa Delvigo dell'Università degli studi di Udine sul tema: *Enea approda nel Lazio: il Tevere e la certificazione della meta*, cui ha fatto seguito un concerto a cura di Paola Besutti in omaggio a J.S. Bach nel 270° anniversario della morte; il convegno *Roberto Ardigò. Nel 200° anniversario della morte 1920-2020*, convegno articolato in due giornate: venerdì 25 ottobre in sala Ovale, sabato 26 a Villa Mina della Scala a Casteldidone, luogo di nascita del filosofo con prolusione del prof. Massimo Mori, presidente dell'Accademia delle Scienze di Torino. I convegni in ricordo di Mozart

e di Roberto Ardigò sono stati accompagnati dall'organizzazione di due mostre rispettivamente presso la Biblioteca accademica e presso la Biblioteca Teresiana. Per l'attività editoriale si ricorda la pubblicazione di «Atti e Memorie» n.s. vol. LXXXVII (2019), «Quaderni dell'Accademia» n. 15, n. 16 e n. 17 e il volume *Mantova 1866-2016. Una storia urbana dall'Unità a oggi*, «Miscellanea» n.s. n. 25. Nel corso dell'anno si sono inoltre patrocinate iniziative a cura di altre Istituzioni culturali mantovane. Si compiace inoltre con le signore Ines Mazzola e Maria Angela Malavasi per l'intelligente collaborazione svolta con professionalità e l'assiduo impegno dimostrato.

In merito alle attività previste per il 2021, il Presidente informa che si tratta di una programmazione molto intensa, grazie anche al sempre maggior interesse con il quale altre Istituzioni guardano all'Accademia proponendo collaborazioni. Si cercherà di realizzare al meglio tutto quanto ci si sta proponendo nella consapevolezza che ancora sono molte le difficoltà che la pandemia, che non accenna ad attenuarsi, sta provocando.

L'anno in corso si è quindi aperto con l'Inaugurazione dell'Anno Accademico al Teatro Bibiena in assenza di pubblico. L'evento registrato è disponibile sul canale *You Tube* dell'Accademia.

Precedentemente, con la medesima modalità è stata celebrata la Giornata della Memoria con il tradizionale concerto *Sentire la Memoria* a cura di Paola Besutti.

Con cadenza settimanale si stanno svolgendo attraverso dirette *streaming* gli *Incontri dell'Accademia*. Gli eventi a cura delle tre classi accademiche stanno riscuotendo un alto gradimento comprovato dall'elevato numero di presenze alle dirette e dalle successive numerose visualizzazioni dei video resi disponibili, nei giorni immediatamente successivi alla diretta, sul canale *You Tube* e sul sito dell'Accademia. Nei prossimi appuntamenti verranno ricordati i 90 anni del codice Rocco e Ivanoe Bonomi nel 70° della morte.

Il 2021 è l'anno di Dante e l'Accademia sta organizzando, per il mese di settembre, un importante convegno nel quale si onorerà il grande poeta. Il Presidente segnala l'interessante e proficua collaborazione con il Conservatorio 'Lucio Campiani' di Mantova e la Società Dante Alighieri.

La Società Dante Alighieri di Mantova ha in particolare deliberato di assegnare in comodato perpetuo all'Accademia Nazionale Virgiliana il busto di Dante Alighieri, opera dello scultore Carlo Cerati risalente al 1906, per una maggiore visibilità dell'opera. L'opera verrà collocata nelle prossime settimane nei locali accademici secondo le indicazioni fornite dalla Soprintendenza di Mantova.

Nel mese di giugno verrà ricordato con un convegno di studi il compianto presidente Piero Gualtierotti a due anni dalla scomparsa, evento già rinviato lo scorso anno a causa dell'emergenza sanitaria.

Per l'attività editoriale è programmata la pubblicazione di «Atti e Memorie» n.s. vol. LXXXVIII/2020, «Quaderni dell'Accademia» n. 18 e n. 19, dedicati rispettivamente al Fondo Annibale Tommasi di Fulvio Baraldi e Renato Marocchi e agli Atti del Convegno su Carlo V a cura di Raffaele Tamalio.

Il Presidente dà la parola al tesoriere Alessandro Lai, che illustra il bilan-



cio consuntivo per l'anno 2020 e legge la relazione dei Revisori dei conti, al termine viene posto ai voti il bilancio consuntivo che viene approvato all'unanimità dal Collegio Accademico.

In merito al Collegio Accademico in seduta straordinaria, funzionale al rinnovo delle Cariche Accademiche per il triennio 2021-2024, Alessandro Lai, riconosce all'attuale dirigenza il merito di aver governato e gestito l'Istituto in un periodo che verrà ricordato a lungo per una criticità talmente elevata da aver inibito lo spirito di iniziativa di molte altre analoghe Istituzioni. L'organismo in carica è infatti riuscito a mantenere il funzionamento ordinario dell'Accademia avvalendosi di strumenti innovativi e alternativi a quelli normalmente utilizzati, dimostrando flessibilità e capacità di adattamento. Per questi motivi, pertanto, viene proposto di rinnovare la fiducia al presidente Roberto Navarrini e *in toto* all'attuale Consiglio Accademico in modo da dare continuità ad una linea di condotta dimostratasi positiva ed efficace. Carlo Marco Belfanti, a sua volta, si unisce, per i medesimi motivi, alla proposta di Alessandro Lai. La proposta incontra ampio favore da parte degli accademici presenti.

Non essendovi altri interventi puntuali da parte degli accademici, il Presidente dichiara chiusa la seduta ordinaria e apre la seduta straordinaria per il rinnovo delle cariche istituzionali per il triennio 2021-2024.

In via preliminare la dott.ssa Maria Angela Malavasi invita i presenti che ancora non lo hanno fatto, a sostituire il loro nome con l'identificativo generico 'Utente' che garantirà la segretezza di voto attraverso la *chat* della piattaforma in uso. Ricorda inoltre che saranno considerati equivalenti di:

- schede valide, i messaggi inviati al solo destinatario 'Maria Angela Malavasi';
- schede nulle, i messaggi inviati a 'Tutti' i destinatari o che riportino più nominativi;
- schede bianche, l'invio di messaggio contenente la dicitura 'Bianca'.

Il mancato invio di messaggio si intenderà equivalente di astensione al voto.

I messaggi dovranno contenere il nome e cognome o il solo cognome del candidato.

Si passa quindi alle operazioni di voto per l'elezione del Presidente, Vicepresidente e Segretario generale. A votazione dichiarata conclusa, risultano eletti per il triennio 2021-2024, presidente Roberto Navarrini; vicepresidente Livio Volpi Ghirardini e segretario generale Anna Maria Lorenzoni.

Vengono aperte le operazioni di voto per l'elezione di n. 2 Accademici *pro tempore muneris*, il Prefetto di Mantova dott. Michele Formiglio e la Direttrice delle Biblioteche comunali dott.ssa Francesca Ferrari. A votazione conclusa risultano eletti Michele Formiglio e Francesca Ferrari.

Il Presidente dichiara chiusa la seduta straordinaria.



## RELAZIONE DEL PRESIDENTE SEDUTA STRAORDINARIA DEL 27 NOVEMBRE 2021

Il Presidente, Roberto Navarrini, constata la presenza del numero legale, dichiara aperta la seduta, in presenza e in *streaming*.

Comunica l'esito delle recenti votazioni. Per la Classe di Scienze Matematiche fisiche e naturali sono stati eletti Accademici ordinari i professori Renato Marocchi e Giovanni Muriana mentre per la Classe di Scienze Morali è stato nominato il prof. Stefano Bruno Galli, Socio corrispondente.

Nonostante le difficoltà dovute alla pandemia in atto, l'Accademia ha cercato comunque di recepire le trasformazioni sociali ed è in grado di stare al passo con i tempi: i contatti con le istituzioni e con i cittadini sono continuati con l'aiuto dei sistemi informatici; l'attenzione verso i problemi attuali e i contributi offerti per la loro soluzione, l'attenzione per la scuola e la formazione degli insegnanti, ne fanno un punto di riferimento importante per la cultura mantovana e non solo.

Il Presidente relaziona poi sulle attività svolte nell'anno 2021:

### INAUGURAZIONE DELL'ANNO ACCADEMICO

5 marzo - Teatro Bibiena in *streaming* sul canale *You Tube* dell'Accademia, inaugurazione del 254° Anno Accademico. Dopo il saluto delle Rappresentanze Istituzionali e relazione del Presidente dell'Accademia Roberto Navarrini, si è svolta la prolusione del professor Lorenzo Peccati, Università Bocconi *La Matematica, dove, magari, non te l'aspetti: un esempio preso dalla scienza della politica*. Sono stati consegnati i diplomi ai nuovi Accademici e a seguire per *I Concerti dell'Accademia*, anno XVIII 2021 a cura di Paola Besutti *Sull'utilità della Musica (1771-2021)* con gli Archi dell'Accademia.

### INCONTRI DELL'ACCADEMIA - ANNO XX /2021

16 gennaio - *streaming*, per la rassegna *AmaDeus ex Mantova* in collaborazione con l'Orchestra da Camera di Mantova. Relatore Giacomo Cecchin, giornalista, *Mantova e i luoghi della musica*; relatrice Paola Besutti, accademica virgiliana *Mozart e il suo viaggio in Italia*. A seguire si è tenuto un *Concerto* del quartetto di fiati Ensemble Zefiro con il seguente programma: Adagio K 410, Largo, adagio, Minuetto e Rondò dalla Serenata n. 10 'Gran Partita' K. 361 di W.A. Mozart (nella trascrizione di F.J. Rosinack).

Il presidente dell'Accademia Roberto Navarrini ha presentato molte delle conferenze organizzate.

12 febbraio - videoconferenza *Le Dolomiti mantovane tra le due Guerre*. L'epoca d'oro del sesto grado. *Una memoria da conservare*, relatore Ledo Stefanini, Accademico virgiliano.

19 febbraio - videoconferenza, presentazione del volume di Frediano Sessi, Università di Brescia, *Auschwitz. Storia e Memorie* (Marsilio, 2020). È intervenuto insieme all'Autore, Fulvio Baraldi, Accademico virgiliano.

12 marzo - videoconferenza *Matematica e vaccinazione: prevedere conseguenze collettive a partire da scelte individuali*, relatore Francesco Salvarani,

Accademico virgiliano. Ha introdotto il presidente della Classe di Scienze Matematiche, fisiche e naturali, Ledo Stefanini.

19 marzo - videoconferenza *Reato e pena sine die. Il tabù irragionevole della prescrizione tra comune sentire ed armonia sistemica*, relatori gli accademici virgiliani Sergio Genovesi e Alberto Grandi.

26 marzo - videoconferenza *Matematici ebrei mantovani e Grande Guerra*, relatore Maurizio Bertolotti, Accademico virgiliano.

1° aprile - videoconferenza *I 90 anni del Codice Rocco. Il diritto penale italiano tra tradizione e innovazione*, ne hanno discusso Tullio Padovani, già ordinario di Diritto penale alla Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa e Accademico dei Lincei e Tommaso Guerini, ordinario di Diritto penale all'Università Pegaso di Napoli. Ha presentato l'incontro Sergio Genovesi, Accademico virgiliano.

9 aprile - videoconferenza *Ivanoe Bonomi (1873-1951). Un socialista tra impegno istituzionale e lotta politica*. Sono intervenuti Nanni Rossi, Associazione Postumia, *Bonomi, un socialista autentico*; Roberto Chiarini, già ordinario di Storia contemporanea dell'Università Statale di Milano, *Bonomi e il Novecento italiano*; Stefano Bruno Galli, Università degli Studi di Milano, assessore all'Autonomia e Cultura della Regione Lombardia, *Bonomi e la sua cultura politica*. Moderatore il presidente Roberto Navarrini.

23 aprile - videoconferenza *Fonti documentali e equivoci interpretativi: Luca 'Fancelli' o Luca 'de Papero'?* relatrice Anna Maria Lorenzoni, Segretario generale dell'Accademia.

30 aprile - videoconferenza *Siamo ancora le sorelle di Mozart? Donne, musica, professioni*, relatrice Paola Besutti, presidente della Classe di Lettere e arti.

21 maggio - videoconferenza *Un dono lascivo da Vienna nel 1663. Lo speciale rapporto tra Eleonora Gonzaga, imperatrice e il fratello Carlo II, duca di Mantova*, relatrice Roberta Piccinelli, accademica virgiliana.

28 maggio - videoconferenza *Intelligenza Artificiale: se i computer pensano per noi*, relatore Emanuele Goldoni, Accademico virgiliano. Ha introdotto Ledo Stefanini, presidente della Classe di Scienze matematiche fisiche naturali.

11 giugno - videoconferenza *La personalità umano-cristiana e l'opera di Giovanni Corti, Vescovo di Mantova (1847-1868)*, presentazione del volume «Quaderni dell'Accademia» n. 16, a cura di Roberto Navarrini, Mantova, Publpaolini 2020. Sono intervenuti Renato Pavesi e Giovanni Telò, Diocesi di Mantova, ha coordinato Cesarino Mezzadrelli, Storico.

24 settembre - Sala Ovale e diretta *streaming\*\** Presentazione del romanzo di Maria Beatrice Genovesi *Il Napoletano* (Europa Edizioni, Roma 2020). Sono intervenuti, insieme all'Autrice, Marzio Romani, Accademico virgiliano, Roberto Bondavalli, psicoterapeuta e Giancarlo Leoni, architetto.

29 ottobre - Sala Ovale e diretta *streaming\*\** *Vincenzo Giacometti, paletnologo mantovano*, relatrice Debora Trevisan, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Cremona Lodi e Mantova; *Vincenzo Giacometti, paleontologo mantovano*, relatore Fulvio Baraldi, Accademico virgiliano.

12 novembre - Sala Ovale e diretta *streaming\*\** *La guerra fredda ieri e oggi*, relatore Livio Volpi Ghirardini, Accademico virgiliano.

19 novembre - Sala Ovale e diretta *streaming*\*\* La rivoluzione dimenticata. *Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna*, relatore Lucio Russo, Università degli studi di Roma Tor Vergata. Introduzione di Ledo Stefanini, Presidente della Classe di Scienze matematiche fisiche e naturali.

26 novembre - Sala Ovale e diretta *streaming*\*\* *Dante e Beatrice a Copenaghen*, relatore Rodolfo Signorini, Accademico virgiliano.

3 dicembre - Sala Ovale e diretta *streaming*\*\* Per Signa Coeli *Una lettura del quadrante dell'orologio di Bartolomeo de Manfredis*, relatrice Stefania Accordi, Presidente dell'Associazione Per il Parco ONLUS.

\*\* La partecipazione è stata consentita in presenza del pubblico fino al raggiungimento della capienza massima consentita dalle disposizioni sanitarie e previa iscrizione obbligatoria all'indirizzo di posta elettronica, è stato inoltre possibile seguire l'evento in diretta *streaming* al link <https://global.gotomeeting.com/join/491430493>

#### GIORNATA DELLA MEMORIA

28 gennaio - In videoconferenza sono intervenuti di Paola Besutti, Maurizio Binaghi, Alessandro Vivanti con la presentazione dell'evento al termine *Sentire la memoria: un concerto per ricordare*, concerto del Quartetto dell'Accademia, nell'ambito della rassegna *I concerti dell'Accademia* (anno XVIII - 2021) a cura di Paola Besutti

#### PREMIO INTERNAZIONALE VIRGILIO - ANNO 2021

CON IL RICONOSCIMENTO DELLA MEDAGLIA DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA E CON IL PATROCINIO DEL MINISTERO DELLA CULTURA

15 ottobre - Teatro Bibiena\* Saluto del Presidente Roberto Navarrini e delle Rappresentanze Istituzionali, introduzione del Presidente della Commissione giudicatrice Gian Biagio Conte. Conferimento del Premio *Vergilius* a Sergio Casali (Università Tor Vergata di Roma) e Andrea Cucchiarelli (Università La Sapienza di Roma) e del Premio *Mantua* a Filomena Giannotti (Università degli Studi di Siena) e Paolo Dainotti (Università degli Studi di Napoli L'Orientale). Al termine, per *I Concerti dell'Accademia* (anno XVIII-2021) a cura di Paola Besutti, Qual musico gentile - *Giaches di Wert, la perfezione del madrigale RossoPorpora* con Cristina Fanelli *canto*, Elena Carzaniga *alto*, Massimo Altieri, Giacomo Schiavo *tenori*, Walter Testolin *basso*, Dario Carpanese *cembalo*, Walter Testolin direzione.

\* La partecipazione all'evento è stata consentita in presenza del pubblico fino al raggiungimento della capienza massima consentita dalle disposizioni sanitarie e previa iscrizione obbligatoria all'indirizzo di posta elettronica.

È stato inoltre possibile seguire l'evento in diretta *streaming* sul canale *YouTube* dell'Accademia [https://www.youtube.com/results?search\\_query=accademia+nazionale+virgiliana](https://www.youtube.com/results?search_query=accademia+nazionale+virgiliana)

#### GIORNATE DI STUDIO

ANNIBALE TOMMASI (1858-1921). NEL CENTENARIO DELLA MORTE DEL PALEONTOLOGO MANTOVANO

Ciclo di conferenze gennaio-ottobre 2021

22 gennaio - videoconferenza, I incontro: *Cammina, afferra, vola. 160 mi-*

*lioni di anni di evoluzione degli uccelli*, ha introdotto la relazione Fulvio Baraldi, Accademico virgiliano, relatore Andrea Cau, paleontologo, dottore di Ricerca in Scienze della Terra.

26 febbraio - videoconferenza, II incontro: *Le 'estinzioni di massa' dal tempo profondo ad oggi*, ha introdotto Fulvio Baraldi, Accademico virgiliano, relatore Cesare Andrea Papazzoni, Università di Modena e Reggio Emilia.

16 aprile - videoconferenza, III incontro: *Attualità del pensiero di Charles Darwin*, introduzione di Renato Marocchi, Accademico virgiliano, relatore Paolo Serventi, PhD Università di Modena e Reggio Emilia

8 ottobre - Sala Ovale e diretta *streaming\*\** IV incontro, *Il Fondo Annibale Tommasi conservato in Accademia Virgiliana di Mantova*, relatori Fulvio Baraldi e Renato Marocchi, Accademici virgiliani; *La collezione Annibale Tommasi dei fossili conservati nel Museo di Storia Naturale dell'Università di Pavia* relatore Paolo Guaschi, Conservatore di Paleontologia al Museo "Kosmos" di Storia Naturale dell'Università di Pavia. Ha introdotto l'incontro il presidente Roberto Navarrini.

#### IL MITO DELLE ORIGINI. LA STORIA DELLA CUCINA MANTOVANA

Ciclo di conferenze gennaio-ottobre 2021.

Relatore del ciclo di conferenze è stato il prof. Alberto Grandi, Accademico virgiliano, ha introdotto il presidente Roberto Navarrini

14 maggio - videoconferenza, I incontro, *Dalla leggenda alla realtà. Riscrivere la storia della cucina locale*.

17 settembre - Sala Ovale e diretta *streaming\*\** II incontro, *Tortelli e agnolini. Una storia tortuosa*.

1° ottobre - Sala Ovale e diretta *streaming\*\** III incontro, *La storia dei dolci mantovani tra tradizioni ebraiche, Bartolomeo Stefani e i pasticceri svizzeri*.

\*\* La partecipazione è stata consentita in presenza del pubblico fino al raggiungimento della capienza massima consentita dalle disposizioni sanitarie e previa iscrizione obbligatoria all'indirizzo di posta elettronica, è stato inoltre possibile seguire l'evento in diretta *streaming* al link <https://global.gotomeeting.com/join/491430493>

#### CONVEGNI

12 maggio - FAD Webinar

*Argomenti di Dermatologia*

Introduzione, Andrea Zanca, Accademico virgiliano, Lettura Magistrale. *Inibitori di IL-23: un anno di esperienza clinica del Centro Psoriasi di Milano*, Carlo Carrera; *Dermatite Atopica. Quadri clinici*, Pietro Danese; *Dupilumab nella real life dell'adolescente*, Mariateresa Rossi; *Dupilumab nella real life dell'adulto*, Mariateresa Rossi; *Disestesie cutanee neuropatiche*, Antonio Zini; *Linfonodo sentinella nel melanoma: tempo di rivalutazioni*, Rosa Rinaldi; *Terapia chirurgica di patologie complesse del distretto cranio-facciale*, Attilio Salgarelli; *L'importanza dei recettori trpv1 nella etiopatogenesi della rosacea: metodi per controllare l'infiammazione neurogenica*, Arianna Zanca; *Terapia non farmacologica dell'acne*, Andrea Zanca. Conclusioni a cura di Andrea Zanca.

18-19 giugno - Teatro Bibiena\*

*Piero Gualtierotti. Una vita tra professione, cultura e impegno civile*

18 giugno, apertura lavori a cura del presidente Roberto Navarrini e del vicepresidente Livio Volpi Ghirardini.

I sessione: coordinatore Ledo Stefanini, presidente della Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali. Relatori: Marzio Romani, Accademico virgiliano, *Storia di Piero: professione, cultura, impegno civile*; Sergio Genovesi, Accademico virgiliano, *Piero Gualtierotti, l'Avvocato difensore e la sua deontologia*; Alessandro Lai, presidente della Classe di Scienze Morali, *L'attenzione alla sostenibilità nell'Accademia Nazionale Virgiliana*, Barbara d'Attoma, direttrice del Museo di Castel Goffredo, *Il contributo dell'avvocato Piero Gualtierotti per il MAST Castel Goffredo-museo della Città*, Anna Maria Lorenzoni, Segretario generale e Annamaria Mortari, Accademica virgiliana, *Piero Gualtierotti: dalla passione per la ricerca storica alla cura per gli archivi*, Paola Tosetti Grandi, Accademica virgiliana, *Il Tartarello: un quarantennio di studi e scritti sui Gonzaga e il loro patrocinio artistico*; Alessandro Vivanti, Accademico virgiliano, *Ricordo di Gualtierotti in occasione della giornata dedicata a Corrado Vivanti*, Eugenio Camerlenghi, Accademico virgiliano, *Un'Accademia per i nostri giorni*; Fulvio Baraldi, Accademico virgiliano, *Il contributo di Giuseppe Acerbi alla diffusione degli studi geologici in Italia*.

II sessione: coordinatore Alessandro Lai, presidente della Classe di Scienze Morali. Relatori: Mauro Lasagna, Accademico virgiliano, *Un epigramma latino per la laurea di Giuseppe Acerbi*; Simona Cappellari, Presidente Premio Acerbi, *La ricerca culturale e la riscoperta delle opere di Giuseppe Acerbi*; Giuseppe Gilberto Biondi, Accademico virgiliano, *Uomini, dei e poeti: Virgilio tra Lucrezio e Orazio*; Stefano l'Occaso, Accademico virgiliano, *Dipinti di Castel Goffredo e dell'Alto mantovano: inediti e nuove attribuzioni*; Maria Rosa Palvarini, Accademica virgiliana, *L'Annunciazione di Castel Goffredo in terracotta*; Giuseppe Gardoni, Accademico virgiliano, *Il principe e il frate riottoso*; Ugo Bazzotti, Accademico virgiliano, *Francesco I Gonzaga: un episodio inedito di vita familiare*; Roberta Piccinelli, Accademica virgiliana, *Autoritratti inediti di Giuseppe Bottani*; Rodolfo Signorini, Accademico virgiliano, *Mantova città dell'amor civico. Da Dante a Teofilo Folengo*.

19 giugno

III sessione: coordinatrice Paola Besutti, presidente della Classe di Lettere e Arti. Relatori: Giovanni Rodella, Accademico virgiliano, *Per un recupero della gipsoteca settecentesca dell'Accademia*; Cesare Guerra, già direttore delle Biblioteche del Comune di Mantova, *La presidenza Gualtierotti e la Biblioteca Teresiana: un esempio di proficua collaborazione*; Ledo Stefanini, presidente della Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali, *Raffaello Gualterotti, letterato e filosofo alla corte del Granduca*; Raffaele Tamalio, Accademico virgiliano, *Vicende pubbliche e private di un personaggio caro a Piero Gualtierotti: Luigi Gonzaga di Castelgoffredo (1494-1549)*; Anna Maria Tamassia, Accademica virgiliana, *Monumento funerario da Altino (VE) a Mantova*; Andrea Zanca, Accademico virgiliano, *Pregiudizi sull'aria di Mantova nel XIX secolo*; Armando

Savignano, Accademico virgiliano, *Bioetica al tempo della pandemia*.

IV sessione: ha presieduto la sessione il presidente Roberto Navarrini

*Il ruolo di Piero Gualtierotti, Presidente dell'Accademia, nel ricordo dei rappresentanti delle Istituzioni mantovane*. Hanno voluto, con un breve saluto, ricordare l'avvocato Piero Gualtierotti, Michele Formiglio, *Prefetto di Mantova*; Marco Busca, *Vescovo di Mantova*; Mattia Palazzi, *Sindaco di Mantova*; Francesca Zaltieri, *Consigliere Provinciale della Provincia di Mantova*; Achille Prignaca, *Sindaco di Castel Goffredo*; Enzo Rosina, *Presidente vicario del Tribunale di Mantova*; Maria Chiara Messori, *Presidente Ordine degli Avvocati di Mantova*; Paolo Trombini, *già Presidente Ordine degli Avvocati di Mantova*; Fabio Federici, *già Comandante Provinciale dei Carabinieri di Mantova*. Dopo i saluti, il figlio, Marco Gualtierotti, ha ringraziato l'Accademia a nome di tutta la sua famiglia.

Il Presidente consegna, alla moglie signora Vanna Stracciari, la medaglia alla memoria di Piero Gualtierotti. Il convegno è terminato con un concerto *Giuseppe Acerbi e la musica* del Quartetto Garimberti.

\* La partecipazione al convegno è stata consentita in presenza del pubblico fino al raggiungimento della capienza massima consentita dalle disposizioni sanitarie e previa iscrizione obbligatoria all'indirizzo di posta elettronica.

È stato inoltre possibile seguire l'evento in diretta *streaming* sul canale *YouTube* dell'Accademia [https://www.youtube.com/results?search\\_query=accademia+nazionale+virgiliana](https://www.youtube.com/results?search_query=accademia+nazionale+virgiliana)

14-15 settembre - Sala Ovale dell'Accademia\*\*

1321-2021 DANTE MAESTRO UNIVERSALE. *Dante e Virgilio. Incontro a Mantova*

14 settembre, ha aperto i lavori il presidente dell'Accademia Roberto Navarrini. Saluto delle Rappresentanze istituzionali e introduzione di Rodolfo Signorini, Accademico virgiliano

Coordinatrice del convegno: Paola Besutti, Presidente Classe di Lettere e Arti.

I sessione: Alfredo Cottignoli, Università di Bologna, *Virgilio «dolcissimo padre»*, quale personaggio della «*Commedia*»; Rodolfo Signorini, Accademico virgiliano, *Mantova: «Dolce suon»*; Luca Serianni, Accademico virgiliano, *Le parole di Dante e l'italiano di oggi*; Amedeo Quondam, Accademico virgiliano, *L'invenzione del Padre della Patria: Dante*; Dino Zardi, Università di Trento, *La quaestio de aqua et terra: una lezione ancora attuale*; Giuseppe Gardoni, Accademico virgiliano, *Dante nelle biblioteche mantovane del Quattrocento*.

II sessione: Alberto Castaldini, Accademico virgiliano, *Il magistero di Dante e la riflessione teologico-politica nella Firenze del Dopoguerra*; Alberto Jori, Accademico virgiliano, *La disciplina della fantasia. L'Inferno dantesco tra scienza e letteratura*, Franco Gabici, Presidente del Comitato ravennate della Società Dante Alighieri, *L'astronomia nella Divina Commedia*, Gilberto Biondi, Accademico virgiliano, *Rimpatrio di poeti: Virgilio (Georg. 3, 1 sgg.) e Dante (Pd. XXV, 1 sgg.)*; Paola Besutti, Presidente della Classe di Lettere e Arti, *Musiche per Dante e Virgilio, «padri della Patria»*.

Alle ore 17.30 si è svolta la cerimonia di premiazione dei vincitori del



Concorso di composizione *Omaggio a Dante* indetto dal Conservatorio 'Lucio Campiani' di Mantova e l'Associazione Amici del Conservatorio in collaborazione con la Società Dante Alighieri e l'Accademia Nazionale Virgiliana (l'esecuzione delle composizioni vincitrici è avvenuta venerdì 24 settembre nella Sala concerti del Conservatorio).

15 settembre

III sessione: Giampiero Scafoglio, Université Côte d'Azur, Nizza, *Il Virgilio di Dante, tra Macrobio e Fulgenzio*; Renzo Rabboni, Accademico virgiliano, *Dante in Russia: aspetti della fortuna da Puškin a Veselovskij*; Armando Savignano, Accademico virgiliano, *Dante in Spagna: Asín Palacios e l'influsso dell'Islam nella Divina Commedia*; Andrea Zanca, Accademico virgiliano, *Dante medico, Dante paziente*

Ledo Stefanini, Presidente della Classe di Scienze Matematiche e fisiche, *Allegoria e Fisica nella Divina Commedia*; Alessandro Vivanti, Accademico virgiliano, *Il Veltro di Dante secondo l'interpretazione di Alessandro D'Ancona*. Conclusioni a cura di Rodolfo Signorini, Accademico virgiliano

\*\* La partecipazione è stata consentita in presenza del pubblico fino al raggiungimento della capienza massima consentita dalle disposizioni sanitarie e previa iscrizione obbligatoria all'indirizzo di posta elettronica, è stato inoltre possibile seguire l'evento in diretta *streaming* al link <https://global.gotomeeting.com/join/491430493>

5 novembre - Teatro Bibiena

*Riflessioni sull'ergastolo e sull'idea di pena*

In collaborazione con l'Ordine degli Avvocati di Mantova e la Camera Penale 'Mario Truzzi' di Mantova. Relatori: Marcello Bortolato, Presidente del Tribunale di sorveglianza di Firenze e Michele Passione, Avvocato del Foro di Firenze. Hanno introdotto: Gloria Trombini, Presidente della Camera Penale di Mantova e Sergio Genovesi, Accademico virgiliano

I CONCERTI DELL'ACCADEMIA - ANNO XVIII (2021)

Rassegna a cura di Paola Besutti, Presidente della Classe di Lettere e Arti

28 gennaio - Biblioteca dell'Accademia (diretta *streaming*)

*Sentire la Memoria. Un concerto per ricordare* (anno VIII)

Quartetto dell'Accademia Virgiliana con Paolo Ghidoni *violino primo*, Agnese Tasso *violino secondo*

Eva Impellizzeri *viola e autrice delle trascrizioni*, Michele Ballarini *violoncello*. Sono state eseguite musiche di: George Gershwin (Brooklyn, 1898-Hollywood, 1937) *Lullaby* (1919); Samuel Barber (West Chester, 1910-New York, 1981) *Adagio per archi*, op. 11 (1936); John Williams (New York, 1932) Tema, da *Schindler's List* (S. Spielberg, 1993), trascrizione E. Impellizzeri; Giacomo Puccini (Lucca, 1858-Bruxelles, 1924) *Intermezzo*, da *Manon Lescaut*, atto III (1893), trascrizione E. Impellizzeri.

5 marzo - Teatro Bibiena

*Inaugurazione del 254° Anno Accademico*

Concerto *Sull'utilità della musica (1771-2021)* eseguito dagli Archi dell'Ac-

cademia con Agnese Tasso *violino*, Eva Impellizzeri *viola e violino*, Michele Ballarini, *violoncello*. Musiche di: Giuseppe Tartini (Pirano, 8 aprile 1692-Padova, 26 febbraio 1770) *Sonata a tre* per 2 violini e basso, re min., GT 4.d01 *Andantino-Giga. Allegro*; Berkeley (US), Jean Gray Hargrove Music Library, italian ms 811 Revisione per 2 violini e violoncello; (Hamburg, Hugo Thiemer, [1896]) Giuseppe Maria Cambini (Livorno, 1746-Parigi, 1825) *Trio* per violino, viola e violoncello, op. 40, re magg. *Allegro con grazia - Minuetto*; Luigi Boccherini (Lucca, 1743-Madrid, 1805) *Trio* per violino, viola e violoncello, op. 47 n. 4, mi b magg., G 110 (1793) *Adagio non tanto - Tempo di minuetto* (Paris, Pleyel, 1798 come op. 38; poi Branschweig, Litolff, rist. International Music Company, s.d.).

19 giugno - Teatro Bibiena

*Piero Gualtierotti. Una vita tra professione, cultura e impegno civile*

Il Quartetto Garimberti con Silvia Muscarà *violino primo*, Giuseppe Mondini *violino secondo*, Lorenzo Boninsegna *viola* e Federico Bianchetti *violoncello*, hanno eseguito un concerto dal tema *Giuseppe Acerbi e la musica*, con musiche di Giuseppe Acerbi (1773-1846) *Quartetto* in Do magg., allegro con brio; Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) *Quartetto* n. 6 in Si bem. magg. KV 159 (1772-1773) I. Andante - II. Allegro - III. Rondo. Allegro Grazioso; Gaetano Donizetti (1797-1848) *Quartetto* n. 5 in mi min. (1818-1819) I. Allegro - II. Larghetto cantabile - III. Minuetto. Presto - IV. Allegro agitato.

15 ottobre - Teatro Bibiena

*Premio Internazionale Virgilio - edizione 2021*

Concerto dal titolo *Qual musico Gentil Giaches de Wert (Gand, 1535 ca.-Mantova, 1596), la perfezione del madrigale* eseguito da Ensemble RossoPorpora con Cristina Fanelli *canto*, Elena Carzaniga *alto*, Massimo Altieri, Giacomo Schiavo *tenori*, Walter Testolin *basso*, Dario Carpanese *ceballo*, Walter Testolin *direzione*

Programma: *Dolci spoglie*, dal *Libro Primo a Quattro voci, 1561, Raffaele Gualtieri, da Virgilio; Vaghi boschetti e d soavi allori*, dal *Libro Settimo, 1581 - Ludovico Ariosto; Donna, se ben le chiome*, dal *Libro Settimo, 1581 - Torquato Tasso; Or si rallegrì il cielo*, dal *Libro Nono 1588 - Muzio Manfredi; Ecco che un'altra volta*, dal *Libro Nono, 1588 - Jacopo Sannazaro; Vago augelletto che cantando vai*, dal *Libro Nono, 1588 - Francesco Petrarca; Qual musico gentil*, dal *Libro Ottavo, 1586 - Torquato Tasso.*

17 dicembre - Cattedrale di San Pietro Apostolo, Piazza Sordello\*

*Auguri in Cattedrale. Concerto di Natale con gli Archi dell'Accademia*

Paolo Ghidoni *violino solista, concertatore*; Eugjen Gargjola, Chiara De Liguoro, Mauro Belluzzi, Nicoletta Bortolamai, Erica Barzoni, Andrea Rinaldi, *violino*; Eva Impellizzeri, Luca Cacciatori, *viola*; Michele Ballarini, Antonio Somma, *violoncello*; Claudio Bortolamai, *contrabbasso*, hanno eseguito il seguente programma: *J. S. Bach*, Concerto in sol minore per violino e archi, allegro-adagio-presto; *G. Tartini*, Concerto d 96 in la maggiore per violino e archi, allegro-largo-presto-largo andante; *P. I. Tchaikovski*, Meditation op. 42 per violino e archi (trascrizione Federico Donadoni); *E. Bloch*, Nigun, ritratti di vita

chassidica, per violino e archi (trascrizione Federico Donadoni); *G. Pugnani, F. Kreisler*, Introduzione e allegro, per violino e archi.

#### PATROCINI E COLLABORAZIONI

Collaborazione con Alkémica Coop. Soc. onlus di Mantova al progetto *Calamaio e climate change* (Conservazione, analisi, confronto e ricerca sui dati meteorologici della Specola del Liceo Virgilio di Mantova, dal 1827 ad oggi), anno 2021.

Patrocinio al Concorso Nazionale di Lingua e Cultura Latina (aspettando il *Certamen Acerranum*) - Praemium Acerranum 2021, organizzato dal Liceo "Alfonso M. de' Liguori" Classico-Linguistico-Scientifico di Acerra (NA).

Patrocinio al Corso di Formazione Mathesis Mantova 2021 sul tema: *Il mondo dei numeri nell'insegnamento, tra storia e didattica*, programmato in 5 conferenze che si sono svolte in *streaming* dal 19 febbraio al 19 aprile 2021.

#### VARIE

Il Premio Brusamolin-Mantovani è stato assegnato allo studente Giacomo Gozzi, classe II/D del Liceo Scientifico Belfiore di Mantova, che si è distinta per gli ottimi risultati conseguiti in matematica nel corso dell'anno scolastico 2020-2021. Hanno ricevuto anche una menzione speciale gli studenti Miriam Marfia, classe II/D e Alessio Faretra, classe II/F.

#### EDITORIA

Sono usciti a stampa i seguenti volumi:

«Atti e Memorie» volume LXXXVIII (2020), Mantova, Publi Paolini 2021.

#### QUADERNI DELL'ACCADEMIA

18. *Annibale Tommasi (1858-1921) Paleontologo mantovano. Fondo conservato in Accademia* di FULVIO BARALDI e RENATO MAROCCHI, Mantova, Publi Paolini 2021.

19. *Il Mantovano, agricoltura e sistema agroalimentare dal secolo breve al terzo Millennio*, a cura di Maurizio Castelli, Mantova, Publi Paolini 2021.

20. *L'impero di Carlo V e la geopolitica degli stati italiani, nel quinto centenario dell'elezione imperiale (1519-2019)*, Atti del Convegno internazionale di studi, Mantova, 10-11 ottobre 2019, a cura di Raffaele Tamalio, Mantova, Publi Paolini 2021.

Il Presidente dopo aver illustrato l'attività svolta nell'anno 2021 passa a riferire in merito alla programmazione per il 2022. Il 19 febbraio si terrà al Teatro Bibiena (sempre che sia agibile) l'inaugurazione dell'Anno Accademico, per la prolusione è stato invitato l'Accademico Amedeo Quondam. Un concerto concluderà la giornata. Continueranno gli *Incontri dell'Accademia* (anno XVI), dibattiti, presentazioni di volumi, conferenze, organizzati con cadenza settimanale, dalle tre classi accademiche su argomenti pertinenti. Il 27 gennaio per la *Giornata della Memoria*, in Sala Ovale, Luisa Levi D'Ancona presenterà il volume *La nostra*

*vita con Ezio e ricordi di guerra*. Saranno presenti Alessandro Vivanti e Paola Besutti. Al termine un momento musicale. Sono previsti inoltre seminari e giornate di studi curati dalla tre Classi. Convegni di studi che verteranno su diversi temi: dermatologia, linguistica latina, Leon Battista Alberti, letteratura medica, economia della cultura, sostenibilità delle imprese e sulla responsabilità amministrativa da reato degli Enti Collettivi.

Per la rassegna *I concerti dell'Accademia* (anno XIX), oltre a quelli già segnalati, si prevedono per il 2022 a gennaio un concerto su Mozart e l'Accademia Filarmonica di Mantova; un *Concerto per ricordare* per la Giornata della Memoria, un concerto in occasione dell'inaugurazione dell'Anno Accademico e il 15 ottobre per la Giornata Virgiliana.

Verrà allestita una mostra temporanea di fonti musicali in occasione del 200° anniversario della nascita del maestro Lucio Campiani.

Sarà assegnato, come consuetudine, il Premio Brusamolin-Mantovani ad uno studente meritevole del Liceo Scientifico Belfiore di Mantova.

Per l'editoria uscirà a stampa il volume «Atti e Memorie», n.s. LXXXIX, relativo all'anno 2021.

Il Presidente passa la parola al tesoriere Alessandro Lai, che espone la situazione economica dell'Accademia allo stato attuale. Spiega poi dettagliatamente il bilancio preventivo 2022 soffermandosi particolarmente sulle voci relative all'attività culturale ed evidenziando che l'Accademia ha previsto per tale attività circa il 50% delle entrate, nonostante un netto calo delle sovvenzioni. Tutto ciò tenendo conto della raccomandazione del Collegio dei Revisori a contenere le spese senza tuttavia incidere su tale attività. Nessuno chiede di parlare. Il Presidente pone in votazione il bilancio preventivo per alzata di mano. Il Collegio approva all'unanimità.

Invita i colleghi Accademici ad avanzare proposte e ad offrire collaborazioni in merito, saluta Anna Maria Lorenzoni, segretario generale, rientrata dopo un difficile periodo, augurandole di poter continuare la sua preziosa collaborazione.

Prende la parola Ledo Stefanini per ricordare che l'Accademia ha promosso la pubblicazione sulla Storia e la Filosofia dell'Alpinismo, volume distribuito nei rifugi montani dallo stesso Stefanini e da Paola Besutti.

Interviene Marzio Romani che comunica che nel Collegio dei Revisori dei Conti il dott. Francesco Vezzani, posto in quiescenza, è stato sostituito, per il prossimo triennio, dalla dott.ssa Angela Benintende, funzionario del Ministero per la Cultura. Inoltre, si complimenta con Ledo Stefanini per come conduce la Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali.

Paola Besutti illustra ai convenuti l'iniziativa dell'Accademia, tesa ad aprirsi alla città, offrendo, grazie anche a un piccolo contributo del Comune di Mantova, nella Cattedrale, in occasione del Santo Natale, un concerto con l'orchestra 'Archi dell'Accademia'.

Sergio Genovesi esprime i più sinceri e meritati complimenti a Maria Angela Malavasi e Ines Mazzola per la loro competenza e disponibilità nell'espletare le loro mansioni.

L'Assemblea condivide il giudizio con un caloroso applauso.

# MEMORIE



FULVIO BARALDI

## RESTI FOSSILI DI GIGANTESCHI BOVIDI E CERVIDI RINVENUTI NEL MANTOVANO

GLI STUDI PIONERISTICI DI PALEONTOLOGIA DELL'ACCADEMICO  
VIRGILIANO VINCENZO GIACOMETTI (MANTOVA, 1819-1888)



Fig. 1 - Vincenzo Giacometti, medaglione in gesso su lapide collocata in Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova (foto F. Baraldi).

### 1. NOTIZIE BIOGRAFICHE

Notizie biografiche riguardanti Vincenzo Giacometti (fig. 1) si possono trarre principalmente da Achille Sacchi (1827-1890),<sup>1</sup> che ricorda l'amico per quel che riguarda, in particolare, le sue doti morali, la professione medica, l'attività filantropica, gli ideali risorgimentali; ancora Enrico Paglia (1834-1889)<sup>2</sup> ne ricordò l'impegno a favore dell'agricoltura e le sue ricerche scientifiche sulle malattie delle graminacee, dei bachi da seta, delle viti, nonché la denuncia contro l'abuso del mais nell'alimentazione dei contadini, che favoriva l'insorgenza della pellagra. Più recentemente Debora Trevisan<sup>3</sup> ha analizzato in profondità l'attività dedicata da Giaco-

---

<sup>1</sup> A. SACCHI, *Dott. Vincenzo Giacometti. Commemorazione fatta dal socio dott. Achille Sacchi nella seduta pubblica del 17 novembre 1889*, «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», biennio 1889-90, Mantova 1891. In realtà la commemorazione fu letta da Luigi Boldrini, essendo Sacchi ammalato.

<sup>2</sup> E. PAGLIA, *Brevi parole di commemorazione del cav. dott. Vincenzo Giacometti socio del comizio agrario di Mantova*, Mantova, Tipografia Mondovì 1888.

<sup>3</sup> D. TREVISAN, *La paleontologia nel mantovano tra '800 e primi '900. Storia degli studi e delle collezioni*. Dottorato di Ricerca in Studio e Conservazione dei Beni Archeologici e Architettonici, Ciclo XXVII, Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica. Padova, 2015. Il documento è usufruibile in formato PDF sul sito <http://paduaresearch.cab.unipd.it/7637/>; EAD, *I paleontologi mantovani tra il XIX e la prima metà del*

metti alle ricerche paleontologiche, che lo portarono a scoprire e studiare diversi siti archeologici del mantovano; ai suoi scritti si rimanda per una più completa disamina sull'argomento.

Vincenzo Giacometti nacque a Mantova il 25 maggio 1819 e qui morì il 1° maggio 1888.<sup>4</sup> Figlio di Felice, medico, e di Carolina Bosio,<sup>5</sup> dopo gli studi liceali si iscrisse nel 1837 all'Università di Pavia. Notizie sul corso di laurea in Medicina all'Università di Pavia, negli anni in cui Giacometti frequentò e si laureò, possono essere tratte da Annalucia Forti Messina,<sup>6</sup> Paolo Mazzarello e Maria Carla Garbarino;<sup>7</sup> secondo tali autori, l'Università di Pavia rilasciava diversi titoli di studio in ambito medico: Chirurghi minori (3 anni di corso), Chirurghi maggiori (4 anni), Laurea dottorale in Medicina (5 anni), Laurea dottorale in Chirurgia (5 anni). Sembra che la stragrande maggioranza degli iscritti alla laurea in Medicina si iscrivesse, in contemporanea o in successione, anche alla laurea in Chirurgia e viceversa.

Durante i cinque anni del corso di laurea dovevano essere superati i seguenti esami: 1° anno Anatomia, Storia Naturale, Botanica; 2° anno Fisiologia e Chimica; 3° anno Patologia e terapia generale, Materia medica (farmacologia e cognizioni delle merci farmaceutiche, arte di redigere le ricette e dietetica), Veterinaria, Ostetricia; 4° anno: Clinica medica,

---

*XX secolo*, «Civiltà Mantovana», XLVI, n. 132, autunno 2011 (prima parte) e XLVIII, n. 136, autunno 2014 (seconda parte); EAD, *Prospettiva etnografica e ricerca paleontologica mantovana negli anni Settanta dell'Ottocento: il caso di Vincenzo Giacometti. Reperti archeologici e fonti archivistiche*, «Atti e Memorie», Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, n.s., LXXXVI (2018), Mantova 2019.

<sup>4</sup> I funerali furono celebrati il 4 maggio 1888; sulla «Gazzetta di Mantova», anno XXVI, n. 120, si riportarono le seguenti notizie: «I funerali sono riusciti solenni [...]. Il funebre corteo si è mosso dalla casa dell'estinto, Via Cavour n. 1 [...] si recò fino al Duomo [...] poi procedette fin fuori Porta San Giorgio, dove si arrestò nel breve piazzale prospiciente il Castello. Ivi il dottor Achille Sacchi con brevi e commoventi parole parlò dell'estinto, ritessendo felicemente la sua vita di patriota, di scienziato, di cittadino integerrimo. Indi [...] in un carro funebre da viaggio [...] la salma si diresse per Castelbelforte, ove verrà deposta nella tomba della famiglia [...]. A onorare la memoria del loro caro genitore [...] gli addolorati suoi figli Felice e Carolina ebbero il filantropico pensiero d'offrire all'Ospizio marino la somma di L. 150».

<sup>5</sup> Le notizie anagrafiche su Vincenzo Giacometti e famiglia sono tratte da Archivio Storico Comunale di Mantova (da ora ASCMn), Fondo Anagrafe Antica, Cartellino individuale Giacometti Vincenzo; ASCMn, Fondo Anagrafe Antica, Ruoli di Popolazione, fogli di famiglia, nn. 2660 e 3140). Mi corre l'obbligo di ringraziare la dottoressa Paola Somenzi per la cortese premura nella ricerca documentaria.

<sup>6</sup> A. FORTI MESSINA, *Studenti e laureati in medicina a Pavia nell'Ottocento preunitario*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen Age, Temps modernes», tome 97, n.1, 1985.

<sup>7</sup> P. MAZZARELLO, M.C. GARBINO, *La Facoltà di medicina dal 1814 al 1859*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, vol. 2, *Dall'età austriaca alla nuova Italia*, tomo II, a cura di D. Mantovani, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario 2017.



Clinica chirurgica; 5° anno Clinica medica, Clinica chirurgica, Oculistica, Medicina legale, Polizia medica.

Presso l'Archivio di Stato di Pavia e la Biblioteca Nazionale di Vienna è conservata la sua *Dissertazione Inaugurale*,<sup>8</sup> discussa per ottenere la laurea in medicina e in chirurgia: *Schizzi di geografia medica. Dissertazione inaugurale di Giacomo Vincenza di Mantova onde ottenere la laurea dottorale in medicina nell'I.R. Università di Pavia* (fig. 2), stampata dalla Tipografia Fusi e Compago, Pavia, 1844. Alla dissertazione erano aggiunte inoltre *Theses defendende*.

In particolare, nella dissertazione inaugurale egli indagava in modo innovativo sul ruolo esercitato dall'ambiente fisico geografico e geologico sulla salute dell'uomo, mettendo così in evidenza come fin da giovane fosse fortemente interessato all'ambiente naturale e ai suoi fenomeni. La dissertazione discussa era suddivisa in cinque capitoli:

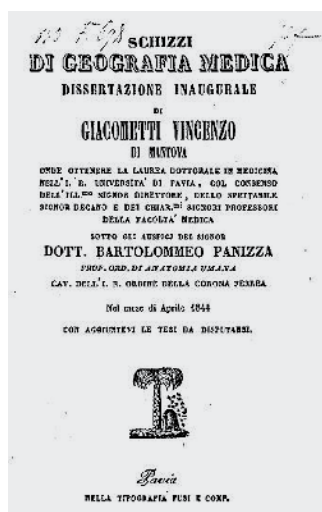


Fig. 2 - Frontespizio della *Dissertazione Inaugurale* di Vincenzo Giacometti.

<sup>8</sup> Corre l'obbligo di segnalare che esiste un curioso caso di omonimia: presso l'Università di Pavia si laureò nel 1846 Vincenzo Giacometti da Peschiera in Provincia di Mantova, discutendo la *Dissertazione Inaugurale De Metride*. Devo alle ricerche svolte presso l'Archivio di Stato di Pavia, Fondo Università di Pavia, a cura del professor Francesco Salvarani docente presso l'Università di Pavia e Accademico Virgiliano, che ringrazio sentitamente, quanto segue: «Entrambe le tesi esistono e sono state discusse presso l'Università di Pavia, ma gli autori sono due persone diverse. Si tratta quindi di un raro caso di omonimia. Visto il ristretto numero di laureati in medicina dell'epoca, pensare ad un'omonimia non è naturale, tuttavia questa spiegazione è l'unica coerente con i documenti che ho consultato. Vincenzo Giacometti, nato a Mantova, ha sostenuto la sua tesi (intitolata "Schizzi di geografia medica") nel 1844. Vincenzo Giacometti, nato a Peschiera (all'epoca in provincia di Mantova, non dimentichiamo che era l'epoca del regno Lombardo-Veneto), ha sostenuto la sua tesi (intitolata "De Metritide") nel 1846. Il secondo Vincenzo Giacometti, figlio di Paolo Giacometti, si è trasferito presso l'Università di Pavia verso la fine del suo ciclo di studi in medicina. Prima del trasferimento studiava Medicina all'Università di Padova e nell'Archivio di Stato sono conservati tutti i certificati degli esami sostenuti a Padova (quando Vincenzo Giacometti nato a Mantova frequentava l'ateneo pavese). Confrontando gli elaborati scritti dell'esame rigoroso (esame da sostenersi prima della discussione della tesi) si evince chiaramente che le due grafie sono diverse. Entrambi sono presenti nell'elenco dei laureati in Medicina, il primo nell'anno 1844, il secondo nell'anno 1846. Le buste consultate sono le seguenti: 447-MEDICINA (anni 1840-1846) Esami rigorosi di laurea, G; 448-MEDICINA (anni 1846-1855) Esami rigorosi di laurea, G; 611-REGISTRI MEDICINA (anni 1772-1863) Catalogo dei laureati in medicina; 596-REGISTRI MEDICINA (anni 1845-1846) Elenco dei graduati Medico Chirurgo farmacisti».

- Dell'influenza della latitudine e della longitudine geografica sopra le manifestazioni patologiche
- Dell'influenza della elevazione del suolo sopra le manifestazioni patologiche
- Influenze della struttura geologica del suolo sopra le manifestazioni patologiche
- Dell'influenza delle acque sopra le manifestazioni patologiche
- Dell'influenza dei venti, considerati come agenti di trasmissione dei miasmi.

Fece in seguito esperienza nelle cliniche di Firenze e di Roma. Nel 1846 rientrò a Mantova ove venne assunto nell'ospedale locale quale medico assistente della sezione chirurgica. Allontanatosi da Mantova durante le vicende del 1848, visse tra Pisa e Firenze; rientrò in città nell'autunno del 1849 e riprese il suo posto all'ospedale cittadino, dove insegnò anche anatomia umana. Dal luglio 1852, condannato in contumacia dal governo austriaco per aver aderito alla congiura risorgimentale mantovana del Comitato di Belfiore,<sup>9</sup> visse esule per molti anni, dapprima a Torino e in seguito esercitando dal 1853 la professione di medico comunale di Laigueglia (allora in provincia di Albenga, oggi in provincia di Savona), piccolo abitato sulla rocciosa costa ligure distante da Savona circa 59 chilometri, dove nel 1854 dovette adoperarsi per contrastare l'epidemia di colera. Sulla base di questa drammatica esperienza<sup>10</sup> scrisse *Del morbo asiatico che invase epidemicamente il paese di Laigueglia sul finire dell'estate 1854: cenno storico*, pubblicato sul «Giornale delle Scienze Mediche della Reale Accademia medico-chirurgica di Torino», fasc. n. 15, 1855; inoltre, con Regio Decreto 28 aprile 1855 gli fu conferita la medaglia d'argento dorata per i distinti servizi prestati nell'anno 1854 in occasione dell'epidemia di colera.<sup>11</sup> Escluso dall'amnistia del 1853, anno nel quale morirono a poche settimane di distanza il padre e il fratello Giacomo, fu in seguito prosciolto

---

<sup>9</sup> M. VAINI, *Mantova nel Risorgimento. Itinerario Bibliografico*, Mantova, Arcari editore 1976; C. CIPOLLA, *Belfiore. I. I comitati insurrezionali del Lombardo Veneto ed il loro processo a Mantova del 1852-1853*, Milano, Franco Angeli 2006.

<sup>10</sup> Circa il 58% dei colpiti dal colera trovò la morte. L'epidemia colpì soggetti di ogni età, dai 3 a oltre 90 anni e furono particolarmente interessate le femmine. Il rapporto pubblicato da Giacometti, su incarico del Comune di Laigueglia, evidenzia un acuto spirito di osservazione e un approccio scientifico alla questione; riconobbe che l'infezione era stata portata da marinai sbarcati nel porto e che si era diffusa soprattutto tramite i contatti tra le persone o con oggetti contaminati. Oggi sappiamo che il colera è causato dal batterio *Vibrio cholerae* e che la sua trasmissione avviene per contatto orale, diretto o indiretto, con feci o alimenti contaminati e nei casi più gravi può portare a pericolosi fenomeni di disidratazione. Nel diciannovesimo secolo il colera si è diffuso più volte dalla sua area originaria attorno al delta del Gange verso il resto del mondo, dando origine a sei pandemie su scala planetaria che hanno ucciso milioni di persone in tutto il mondo.

<sup>11</sup> ASCMn, Archivio Museo del Risorgimento e della Resistenza 'R. Giusti', Fondo Giusti, b. 7.VII. 5.

dal governo austriaco e rientrò a Mantova nel 1856, anche per assistere la madre rimasta vedova, dopo che il governo austriaco aprì le frontiere pure ai fuoriusciti. Essendo però interdetto al ruolo di medico ospedaliero, esercitò la libera professione con notevole successo tra i suoi pazienti; solo dal 12 settembre 1863 potè rientrare all'ospedale cittadino, dove ricoprì il ruolo di medico primario fino al 30 aprile 1885, senza chiedere o accettare, secondo Achille Sacchi, alcuna retribuzione.<sup>12</sup>

Il 15 dicembre 1860 si sposò con Lucia Boldrini (1836-1864),<sup>13</sup> dalla quale ebbe tre figli: Merope (1861-1865), Felice (1862, che si laureò in medicina) e Carolina (1863).

Uomo di alta cultura umanistica, oltre che scientifica, interpretò il positivismo legandolo alla scienza, alle questioni mediche, igieniche, all'antropologia fisica e all'istruzione popolare. Era fortemente interessato alla paleontologia e, come vedremo, alla paleontologia. Fu, dopo il 1866, con il ricongiungimento di Mantova al Regno d'Italia, membro di numerose istituzioni: Comitato di Vigilanza dell'Istituto Tecnico, Commissione per il Museo e la Biblioteca Comunale di Mantova, Regio Ispettore per la conservazione dei monumenti e la vigilanza agli scavi, Consigliere della Croce Rossa, dell'Istituto Garibaldi per la protezione dei fanciulli e dell'Ospizio Marino per la cura degli scrofolosi, Presidente della Commissione per la Pella. Con Regio Decreto 22.8.1880 fu nominato Cavaliere e Ufficiale nell'Ordine della Corona d'Italia.<sup>14</sup>

Nominato socio della Reale Accademia Virgiliana di Mantova l'8 giugno 1861,<sup>15</sup> vi rimase confermato fino alla morte, partecipando a oltre cinquanta sedute del Consiglio Accademico e delle Assemblee Generali. Fu incaricato di ispezionare alcuni locali dell'edificio per valutare, da un

<sup>12</sup> A. SACCHI, *op. cit.*

<sup>13</sup> La moglie Lucia morì il 14 settembre 1864, non ancora ventottenne, lasciando il marito Vincenzo e tre figli in tenerissima età. Ne fu dato annuncio sulla «Gazzetta di Mantova» di sabato 17 settembre 1864, Anno II, n. 108. Presso l'Istituto Mantovano di Storia Contemporanea, tra le carte di Giacomo Cattaneo (disco IMSC.d.3) è conservata una lettera di Giacometti all'amico Achille Sacchi, in data 2 ottobre 1864 poco dopo a morte della moglie Lucia, nella quale lo ringrazia per le parole di conforto: «Achille carissimo, le tue parole di conforto vennero in buon punto ad alleviare alquanto l'animo mio tanto abbattuto dalla recentissima sventura. Ho perduto un grande angelo mio caro Achille! In dodici anni sette funerali rattristarono il mio spirito, e se per tutti sofferarsi molto, per questo rimasi afflittissimo...Poveri i miei bambini, essi non s'accorgono della grave perdita che subiscono ma purtroppo ne proveranno tutte le fatali conseguenze!»

<sup>14</sup> ASCMn, Fondo Anagrafe Antica, Ruoli di Popolazione, fogli di famiglia, n. 3140.

<sup>15</sup> La data risulta dalla sua lettera di ringraziamento per aver ricevuto la Patente di socio, indirizzata al Prefetto dell'Accademia, marchese Antonio dei conti Guidi di Bagno, in data 12 luglio 1861. La lettera, riportata in Allegato 1, è conservata in Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova, Archivio Storico (da ora ANV, As), b.12, Serie Lettere di Accademici illustri e di illustri contemporanei.

punto di vista igienico sanitario, la possibilità di destinarli ad abitazione di un eventuale custode; la relazione ispettiva è riportata in Allegato 2.<sup>16</sup> Come risulta dai Verbali della R. Accademia Virgiliana, la sua ultima presenza in Consiglio Accademico è del 20 marzo 1887, dopo di ch  la malattia lo costrinse probabilmente alla inattività fino alla morte. Era quello il periodo in cui Giacometti sedeva nel Consiglio Accademico assieme a Roberto Ardig , Enrico Paglia, Attilio Portioli, Antonio Magnagutti, Luigi Tommasi, tutti valenti studiosi, tra l'altro, di scienze naturali. Nella prima seduta accademica successiva alla morte di Giacometti, tenutasi il 27 maggio 1888, il Prefetto Giovanni Battista Intra, in presenza di numeroso pubblico, commemor  il socio defunto, ricordando anche il suo lascito all'Accademia di 1500 lire da destinarsi a un premio, oltre a quello in essere da tempo di 50 lire annue da distribuirsi il giorno commemorativo di Virgilio. Nella seduta accademica del 3 giugno 1888 fu letta e allegata al verbale la lettera del Notaio Luigi Micali<sup>17</sup> con la quale egli comunicava la disposizione testamentaria a favore dell'Accademia mantovana; l'Accademia gli dedic  infine una lapide, realizzata dallo scultore Agamenone Paganini e ora visibile nel corridoio-loggiato di accesso alla sede accademica attuale; essa fu inaugurata il 20 settembre 1891 dal Prefetto dell'Accademia Giovanni Battista Intra<sup>18</sup> e riporta la seguente iscrizione:

*VINCENZO GIACOMETTI-DOTTORE IN MEDICINA E CHIRURGIA-BENEMERITO DELLA PATRIA, DELLA SCIENZA, DELLA ACCADEMIA-LEGAVA A QUESTA UNA SOMMA CAPITALE-PER LA ISTITUZIONE DI DUE PREMI-A INCORAGGIAMENTO-DELLA INDUSTRIA E DELLA AGRICOLTURA-L'ACCADEMIA MEMORE E GRATA-GLI DECRET  QUESTO RICORDO-NACQUE A MANTOVA IL 25 MAGGIO 1819-E QUIVI MOR  IL 1 MAGGIO 1888.*

Giacometti fu, inoltre, membro della Societ  Italiana di Scienze Naturali di Milano dal 1870 e del Comizio Agrario di Mantova. La sua morte fu commemorata anche sul Bollettino di Paleontologia Italiana.

Achille Sacchi<sup>19</sup> cos  ricorda Giacometti:

La benevolenza verso i lavoratori dei campi manifest  anche con un legato perpetuo di premio annuo a quel contadinello del comune di Castelbelforte, che

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> La lettera del notaio Luigi Micali   trascritta in Allegato 3.

<sup>18</sup> In «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», biennio 1889-90, Mantova 1891.

<sup>19</sup> A. SACCHI, *op. cit.*

avesse dimostrato nelle opere campestri, specialmente nella cura del bestiame, sollecitudine e intelligenza maggiori [...]. Nel 1873 in una lettera diretta al Presidente del Comizio Agrario e pubblicata di poi, lamentava la sostituzione della coltura estesissima del grano turco a quella di parecchi altri cereali [...] egli attribuiva all'uso, diventato quasi esclusivo, del mais nell'alimentazione delle popolazioni contadine, il manifestarsi e diffondersi fra noi della pellagra [...]. Nelle riunioni cittadine Giacometti parlava breve e di rado, né realmente aveva parola facile. Difetto comunissimo fra noi, cui le scuole addestrano più o meno allo scrivere, non al parlare [...]. Giacometti era liberale, ma nel pullulare spontaneo di associazioni politiche di ogni colore, egli non si iscrisse mai ad alcuna. Preferiva studiare e fare, e in quelle società non vi trovava tempo e modo né per l'una né per l'altra cosa.

Le principali pubblicazioni a stampa di Giacometti, di carattere paleontologico, furono:

- *Relazione intorno ad alcune scoperte paleo-etnologiche ultimamente fatte nelle adiacenze di Mantova letta dall'Accademico dottor Vincenzo Giacometti*, «Atti e Memorie della Reale Accademia Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti», Mantova 1868.

- *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», anno XIX, n. 102, 2 maggio 1881.

- *Relazione presentata all'Accademia sopra alcune monete romane scoperte agli Angeli*, «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», biennio 1882-1883 e 1883-1884, Mantova 1884.

- *Nota dell'ispettore dottor Vincenzo Giacometti di Mantova intorno ad antichità, che si scoprono a Castelgrimaldo nel comune di Cavriana*, «Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei per ordine di S.E. il ministro della Pubblica Istruzione», Roma, Tipografia Salviucci 1884.

Studioso apprezzato, la notizia del ritrovamento da parte di Giacometti del primo sito mantovano dell'Età del Bronzo individuato a Dosso delle Pignatte nel Comune di Bigarello, fu riportata nel 1868 sulla rivista francese «*Materiaux pour l'histoire positive et philosophique de l'homme*», diretta da Gabriel de Mortillet.<sup>20</sup>

Scrisse anche alcune note riguardanti il Museo Civico mantovano sulla «Gazzetta di Mantova», anno XXI, n. 16, 20 gennaio 1883; anno XXII, n. 13, 16 gennaio 1884.

<sup>20</sup> D. TREVISAN, *La paleontologia nel mantovano tra '800 e primi '900*, cit.

Debora Trevisan<sup>21</sup> riporta il seguente quadro delle attività di ricerca paleontologica effettuate da Giacometti nel territorio mantovano (fig. 3):

SITI SCOPERTI E INDAGATI	ANNO SCOPERTA
Dosso delle Pignatte, Bigarello	1867
Susano, Castel d'Ario	1867-68
Pomella, Castel d'Ario	1867-68
San Cassiano, Roncoferraro	Entro 1871
Rivalta, non meglio precisato, Rodigo	1876
Castelbelforte, non meglio precisato	1878
Castelgrimaldo, Cavriana	1884

SITI SU CUI COMPIE RICERCHE ARCHEOLOGICHE
Castellazzo della Garolda, Roncoferraro
Castellazzo, Bigarello

Fig. 3 - Ricerche paleontologiche di Vincenzo Giacometti (D. Trevisan, 2015, modificato).

Per una completa informazione dell'attività paleontologica di Giacometti si rimanda al già citato lavoro di Debora Trevisan, anche per quel che riguarda informazioni sugli studiosi mantovani di paleontologia, utili per ricostruire l'ambiente culturale del periodo: Luigi Ballarini (1809-1894), Antonio Bignotti (1831-1908), Luigi Boldrini (1826-1894), Gaudenzio Carlotti (1855-1939), Renato Gerola (1822-1899), Giacomo Locatelli (1849-1935), Gaetano Montanari (1844-1925), Eugenio Masè Dari (1864-1961), Francesco Masè (1808-1884), Giovanni Nuvolari (1805-1894), Enrico Paglia (1834-1889), Antonio Parazzi (1823-1899), Attilio Portioli (1830-1891), Luigi Ruzzenenti (1838-1905).

Giacometti ebbe vari rapporti con importanti studiosi italiani di paleontologia, quali, secondo la ricostruzione di Trevisan, Luigi Pigorini (1842-1925), Gaetano Chierici (1819-1886), Giovanni Cappellini (1833-1922), Pietropaolo Martinati (1812-1877); con alcuni di essi ebbe una fitta corrispondenza epistolare e scambi di reperti.

Citando ancora da Trevisan:<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> D. TREVISAN, *I paleontologi mantovani tra il XIX e la prima metà del XX secolo*, cit.

Parte dei reperti paleontologici raccolti e posseduti da Giacometti sono rintracciabili nei magazzini del Palazzo Ducale di Mantova, ove risultano espressamente come doni dello stesso. Materiali attribuibili all'attività di Giacometti sono anche conservati ed esposti nella Sala dei Confronti del Museo Civico Archeologico di Bologna, donati al Comune di Bologna dal geologo Giovanni Capellini nel 1895; essi sono da considerarsi come parte dei materiali esposti da Giacometti, inviatovi dal Municipio di Mantova, all'Esposizione del V Congresso di Antropologia e Archeologia Preistoriche tenutosi a Bologna nel 1871.

## 2. VINCENZO GIACOMETTI PALEONTOLOGO

All'intensa attività di ricerca paleontologica, Giacometti affiancò anche quella, forse meno nota ma non meno brillante e importante, di Paleontologo, studioso di resti fossili rinvenuti nel territorio mantovano.

A tal riguardo pubblicò i seguenti studi:

- *Note per uno studio di paleontologia del territorio mantovano letta il 16 giugno 1878*,<sup>23</sup> «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», biennio 1877-78, Mantova, 1879. In questo lavoro esamina i crani di *Bos priscus bojanus* e *Bos brachyceros* rinvenuti nel mantovano, e i palchi di cervidi *Cervus alces fossilis* e *Megaceros hibernicus*, pure rinvenuti nel mantovano.

- *Sul Megaceros Hibernicus. Comunicazione del socio cavalier Vincenzo Giacometti letta nella tornata del giorno 12 giugno 1881*,<sup>24</sup> «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», Anno 1881, Mantova 1881. In questo lavoro esamina i palchi di due *Megaceros* rinvenuti nel mantovano.

Da questi scritti emerge innanzitutto la vastità delle conoscenze bibliografiche relative ai più affermati studiosi di Paleontologia del suo tempo: Georges Leopold Chretien Frédéric Dagobert Cuvier (1769-1832), Ludwig Heinrich Bojanus (1776-1827), Etienne Borson (1758-1832), Christian Erich Hermann von Meyer (1801-1869), Richard Owen (1804-1892), Alexander Davidovič von Nordmann (1803-1866), François Jules Pictet (1809-1872), Ludwig Rüttimeyer (1825-1895), Emilio Cornalia (1824-1882), Charles Lyell (1797-1875), Carl Nilsson Linnaeus (1707-1778), Édouard Lartet (1801-1871), Antonio Stoppani (1824-1891), René Just Haüy (1743-

<sup>23</sup> Di questa lettura fu data notizia dalla «Gazzetta di Mantova», sul numero 145, Anno XVI di venerdì 21 giugno 1878.

<sup>24</sup> Ivi, sul numero 139, Anno XIX di mercoledì 15 giugno 1881.

1822), Paul Gervais (1816-1879), Ludwig Heinrich Bojanus (1776-1827).

Pur rimarcando la scarsità di fossili reperibili nel territorio mantovano a causa della sua costituzione geologica, Giacometti rilevò come quelli rinvenuti offrivano pur sempre un grande interesse. L'ambito temporale dei reperti fossili studiati da Giacometti può essere riportato al Pleistocene superiore e alla sua fase finale, il Tardoglaciale (fig. 4).<sup>25</sup>

Secondo W. Hilton Johnson<sup>26</sup> per quanto riguarda l'estinzione dei grandi mammiferi, questa avvenne verso la fine del Pleistocene: fu molto intensa in Nord America, dove 32 generi di grandi mammiferi sono scomparsi durante un intervallo di circa 2.000 anni, centrato su 11.000 BP (*before present*); negli altri continenti scomparvero meno generi e le estinzioni si diffusero in un arco di tempo un po' più lungo, tuttavia, sembrano ancora essere più comuni verso la fine del Pleistocene che in qualsiasi altro momento.

La causa delle estinzioni è stata oggetto di accesi dibattiti e viene ricondotta, attualmente, a due ipotesi principali: a) predazione eccessiva da parte dei cacciatori umani; b) improvvisi cambiamenti climatici e di vegetazione durante l'ultima transizione glaciale-interglaciale.

La prima, la cosiddetta *ipotesi di overkill*, riceve supporto dalla coincidenza nella tempistica dell'estinzione di massa e dalla comparsa di un gran numero di cacciatori umani abilissimi cacciatori. L'ipotesi del cambiamento climatico assume una serie di forme, ma si concentra essen-

---

<sup>25</sup> Secondo la recente *International Chronostratigraphic Chart*, versione febbraio 2022, il Pleistocene, che comprende la maggior parte del Quaternario, nella scala geocronologica, è esteso da circa 2,58 a 0,0117 M.a. (milioni di anni dal presente). Il Pleistocene è suddiviso in tre parti: Pleistocene inferiore da 2,58 fino a 0,774 M.a., Pleistocene medio da 0,774 fino a 0,129 M.a, Pleistocene superiore da 0,129 fino a 0,0117 M.a. L'estrema variabilità climatica è il carattere principale del Pleistocene ed è ben conosciuta dalla fine del XVIII secolo, quando furono scoperti e riconosciuti i depositi glaciali dell'Europa centro-settentrionale e alpina. All'inizio del XX secolo, dopo che sono state riconosciute alternanze nel Pleistocene di periodi glaciali ed interglaciali, alcuni fisici e astronomi cominciarono ad interessarsi alle possibili cause di questi fenomeni additando le variazioni orbitali del nostro pianeta come motore dei cambiamenti climatici. La famosa *Teoria astronomica* di Milankovitch si basa sulla curva d'insolazione alle latitudini dell'Europa settentrionale costruita sulla variazione dei parametri orbitali. A questa teoria sono seguiti studi che hanno sfruttato le nuove scoperte nell'astronomia e nella fisica dell'atmosfera, cui vanno aggiunte le nuove conoscenze sui depositi (continentali e marini), sulla flora e sulla fauna del Pleistocene. Agli inizi degli anni Cinquanta del XX secolo, con l'introduzione di nuove tecnologie analitiche, cominciò lo studio degli isotopi stabili nelle carote oceaniche profonde e di ghiacciaio. Il rapporto isotopico principalmente studiato è quello tra l'ossigeno<sup>18</sup> e l'ossigeno<sup>16</sup>; questo rapporto è dipendente dalle variazioni della temperatura delle acque oceaniche. Tale metodo ha permesso di meglio identificare stadi glaciali e interglaciali indicati con i numeri da 1 a 63 (32 a clima freddo indicati con il numero pari più lo stadio 3, e 31 a clima mite o caldo, indicati con numero dispari).

<sup>26</sup> Enciclopedia Britannica, 2021; <https://www.britannica.com/contributor/W-Hilton-Johnson/3712>.



zialmente sulla riorganizzazione della vegetazione, sulla disponibilità di cibo (incluso il valore nutritivo), sul generale sconvolgimento ambientale e sullo *stress* che ne derivò quando i climi divennero più stagionali. Sembra probabile che le cause dell'estinzione variassero nelle diverse aree geografiche in condizioni diverse e che sia il cambiamento climatico che le attività umane giocassero ruoli di diversa importanza in situazioni diverse.

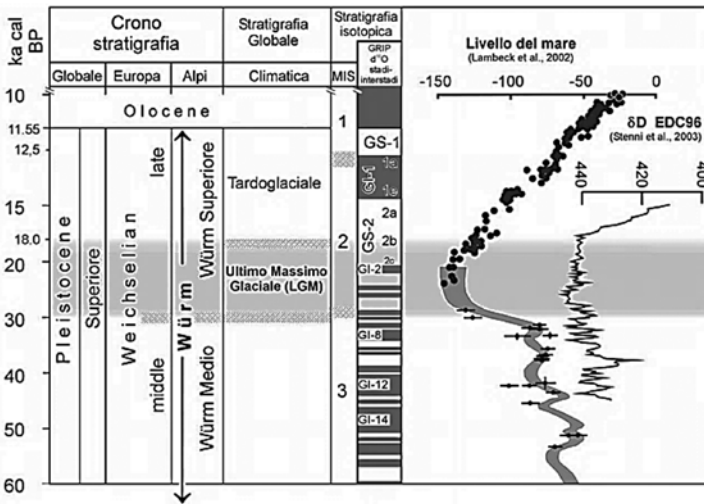


Fig. 4 - Tavola stratigrafica relativa all'intervallo 60.000 - 10.000 anni dal presente (G. Orombelli, C. Ravazzi, M. B. Cita, 2005, modificato).

Circa 15.000-18.000 anni dal presente, all'inizio del Tardoglaciale<sup>27</sup> (Würm superiore) e quindi alla fine del Pleistocene superiore, nell'area dell'Italia settentrionale si verificarono profondi cambiamenti climatici:

Dopo il ritiro dei ghiacciai dagli anfiteatri pedemontani e dai grandi laghi prealpini, nella prima parte del Tardoglaciale si verifica il collasso dei ghiacciai entro le vallate alpine, accompagnate da una intensa evoluzione del fondovalle e

<sup>27</sup> Secondo G. OROMBELLI, C. RAVAZZI, M.B. CITA, *Osservazioni sul significato dei termini LGM (UMG), Tardoglaciale e postglaciale in ambito globale, italiano ed alpino*, «Il Quaternario, Italian Journal of Quaternary Sciences», 18 (2), 2005, il termine Tardoglaciale è impiegato con significati diversi, talora comprendendo le fasi della deglaciazione a scala locale, talora per indicare l'ultima transizione climatica che si estende dalla fine dell'Ultimo Massimo Glaciale all'inizio dell'Olocene, con significato globale. Secondo gli stessi autori, il sottopiano Würm Superiore comprende le fasi di avanzata, di massimo e di ritiro glaciale dell'ultimo evento verificatosi tra 30.000 e 11.700 anni dal presente.

dei versanti in ambiente paraglaciale. In questo intervallo, che registra le prime installazioni antropiche al piede delle Prealpi, la vegetazione forestale era limitata alle aree stabili del settore pedemontano, agli anfiteatri deglaciati in corso di colonizzazione e alle aree prossimali della pianura, mentre i settori distali dei megaconoidi erano in attiva aggradazione. Con l'inizio (14,5±0,2 mila anni da presente) dell'interstadio di Bølling –Allerød, le foreste avanzarono rapidamente fino a 1700-1800 metri. Gli effetti del riscaldamento sono rilevabili da un aumento di produttività dei sistemi lacustri e palustri nelle Alpi.<sup>28</sup>

Per quanto riguarda i bovini, secondo Antonio Ruggeri<sup>29</sup>

i più antichi bovini apparvero nel Miocene inferiore e conobbero nel Miocene superiore una prima radiazione evolutiva che fu una vera esplosione; *Bos priscus bojanus* = *Bison priscus bojanus* 1827<sup>30</sup> o bisonte delle steppe, era un animale grande e robusto, con un'altezza al garrese fino a 2 metri. Le grandi corna a sviluppo semi-circolare potevano raggiungere un'apertura fino a 1,2 metri e avevano una forma con una curvatura semplice verso l'esterno e verso l'alto. Questo bisonte proveniente dall'Asia aveva colonizzato l'Europa dal Pleistocene medio per estinguersi alla fine della glaciazione würmiana. Durante le fasi fredde ma relativamente umide dell'ultimo glaciale, quando nella Pianura Padana predominava una vegetazione a steppa - taiga, il bisonte viveva assieme ad altri grandi mammiferi quali il mammut lanoso, il rinoceronte lanoso e il megacero. Nel Tardoglaciale quando il clima divenne arido e si estesero le formazioni di steppe povere in nutrienti, solo animali poco esigenti quale era il bisonte poterono sopravvivere. Con la fine del würmiano, quando le foreste di caducifoglie si espansero a scapito delle steppe, il bisonte delle steppe iniziò a regredire e fu rapidamente soppiantata dal bisonte europeo.

*Bos brachyceros* = *Bos taurus brachyceros* è una varietà domestica attuale.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> C. RAVAZZI, M. PERESANI, R. PINI, E. VESCOVI, *Il Tardoglaciale nelle Alpi italiane e in Pianura Padana. Evoluzione stratigrafica, storia della vegetazione e del popolamento antropico*, «Il Quaternario, Italian Journal of Quaternary Sciences», 20 (2), 2007.

<sup>29</sup> A. RUGGERI, *Mammiferi del Quaternario Padano*, «Quaderni di educazione ambientale», Museo Civico di Storia Naturale, Piacenza 2003.

<sup>30</sup> P. DASZKIEWICZ, S. TOMASZ, *Corrected date of the first description of aurochs *Bos primigenius* (Bojanus, 1827) and steppe bison *Bison priscus* (Bojanus, 1827)*, «Mammal Research», 64, Springer 2019.

<sup>31</sup> C. GUINTARD, *On the size of the Ure-Ox or Aurochs (*Bos primigenius* Bojanus, 1827)*, «Archäologie und Biologie des Aurochs», Mettmann, Neanderthal Museum 1999.

Per quanto attiene ai cervidi, *Cervus alces fossilis* = *Alces alces* (Linneo, 1758) e *Megaceros Hibernicus* = *Megaloceros giganteus* (Blumenbach, 1803) apparvero in Europa nel Pleistocene medio. Nella penisola italiana i più abbondanti resti fossili di alce provengono dalla Pianura Padana, soprattutto dalle alluvioni sabbioso-ghiaioso-torbose, generalmente di età würmiana. Il *Megaloceros*, i cui resti non sono abbondanti, scomparve alla fine dell'ultima glaciazione würmiana.<sup>32</sup>

### 2.1 Gli studi sui fossili di *Bos priscus bojanus* e *Bos brachyceros* rinvenuti nel mantovano

Giacometti descrisse i fossili di bovidi nella pubblicazione *Note per uno studio di paleontologia del territorio mantovano* sopra citata, analizzando i vari crani e altre ossa di bovidi trovati nelle ghiaie quaternarie di Rivalta sul Mincio (MN); il suo lavoro fu commentato dal Segretario Diego Valbusa il 7 aprile 1879, il quale ci informa che:

Il chiarissimo dottor Vincenzo Giacometti lesse alcune brevi, ma succose e interessantissime *Note per uno Studio di Paleontologia mantovana*, che destarono in sommo grado l'attenzione degli astanti, desiderosi di udire la spiegazione degli esemplari disposti su tavolo della Presidenza.<sup>33</sup>

Giacometti illustrò i caratteri distintivi della specie alla quale appartenevano i reperti esposti, costituiti da quattro frammenti di cranio e molte altre ossa, tra cui fusti di corna, vertebre cervicali e dorsali, scapole, omeri, radio e ulne, tibie, metatarsi, femori, calcagni; purtroppo non produsse alcuna immagine di questi reperti. Egli li classificò come appartenenti a *Bos priscus bojanus* e ne rilevò le differenze con *Bos primigenius bojanus* (*Uro*<sup>34</sup> degli antichi):

Venuto a cognizione che dalle ghiaie Fluvio-Glaciali di Rivalta si andavano estraendo in questi ultimi anni molte ossa fossili di grossi mammiferi, potei

<sup>32</sup> A. RUGGERI, *op. cit.*

<sup>33</sup> In «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», biennio 1877-78, Mantova 1879.

<sup>34</sup> Il Bue primigenio, o Uro, era un bovide di grandi dimensioni (fino a 1,75 m al garrese, contro 1,40 m dei bovidi attuali) che preferiva gli spazi aperti, con alberi radi, ma non steppe o praterie. Comparve in Europa circa 300.000 anni fa. Prima dell'ultima era glaciale, questi animali, raggiunsero dimensioni enormi, poi, a partire dalla fine dell'ultima era glaciale, circa 11.700 anni fa, incominciarono a diminuire di taglia. La sua scomparsa è recente e sembra risalire, a causa dell'uomo, al 17° secolo.

mediante la diligenza dell'esimio collega Dott. Massimiliano Genesi raccoglierne buon numero ed arricchirne il nostro Civico Museo. La massima parte sono avanzati del genere Bue più o meno maltrattati e mutilati dalla violenza delle acque che li travolsero all costituirsi di quelli antichi depositi quaternari. La loro giacitura ordinaria sta tra i sei e li otto metri al disotto della superficie del suolo; se ne trovano per altro dispersi anche a maggiori profondità. Esaminando i crani a primo aspetto si rileva che tutti offrono lo stesso grado di fossilizzazione, sono leggeri, assai friabili, facili a frantumarsi e contengono nelle anfrattuosità la sabbia o le ghiaie, nelle quali erano sepolti. Tutti [...] mostrano una fronte tondeggiante, convessa rigonfia massime tramezzo alle orbite, fronte che riesce più alta che larga coi nuclei delle corna brevi e robusti.

Illustrò poi i resti fossili di *Bos brachyceros*, rinvenuti frequentemente nel mantovano:

Alle ossa dei bovidi che ora non si trovano viventi, almeno tra noi, e che piuttosto frequenti si rinvencono nelle nostre stazioni palustri, in minor quantità per altro che non sia nelle palafitte ed abitazioni lacustri della Svizzera, sono da ascrivere quelle della specie del *Bos Brachyceros*, che secondo Rüttimeyer non sarebbe che una semplice razza, la quale tutt'ora si perpetuerebbe in alcuni cantoni della Svizzera. Sgraziatamente il nostro Civico Museo non possiede alcun cranio od altro frammento importante di questo bovide, ma solo alcune ossa degli arti e qualche fusto di corno [...] da me raccolto nella stazione palustre di Castelbonafisso [attualmente Castelbelforte], trasversalmente segato verso la sua metà e tutt'ora unito posteriormente ad una porzione parietale, dove per frattura causata da colpo violento sarebbe stato staccato dal rimanente cranio. Giaceva in seno al terriccio non rimaneggiato della stazione insieme ad oggetti di bronzo e fittili proprii della così detta epoca del ferro, o meglio di transizione.

Giacometti eseguì sui resti fossili dei bovidi accurate misure osteometriche,<sup>35</sup> riunendo i risultati in una tabella (uno stralcio è riportato in fig. 5):

La qui unita tabella riporta le varie misure delle nostre ossa fossili, che messe a confronto con quelle offerteci dai vari autori che trattarono questo argomento, e specialmente con quelle raccolte da Cornalia, meglio di qualsiasi descri-

---

<sup>35</sup> Giacometti era assai esperto nelle misurazioni dei crani di animali, compreso l'uomo; a tal proposito pubblicò *Il cranipolimitro. Memoria del socio cavalier Vincenzo dottor Giacometti letta nel giorno 12 giugno 1881*, «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», biennio 1879-80, Mantova 1881.

	Museo Civico di Mantova (Rivah)	Museo Civico di Mantova (Rivah)	idem.	idem.	idem.	idem.	idem.	idem.	idem.	Bos Brachyceros Stazione palaeont. Castelbologno	Rassa Mantovana vivente.
CRANIO	1	3 (1)	4 2)	5	6	7	14	15	17	18	
Distanza tra le basi dei fusti delle Corna . . . . .	0,310	0,340	0,310	.	.	.	.	.	0,350	.	0,238
Lunghezza dei fusti alla grande curvatura . . . . .	0,330	0,280	0,352	0,340	0,352	0,210	.	0,130	0,410	.	0,365
Circonferenza dei fusti alla loro base	0,307	0,360	0,360	0,315	0,335	0,185	0,190	0,175	0,285	0,159	0,250
Diametro massimo » » »	0,097	0,090	0,121	0,108	0,121	0,081	0,084	0,058	0,093	0,063	0,090
» minore » » »	0,093	0,089	0,110	0,095	0,099	0,058	0,061	0,054	0,089	0,034	0,062
Lunghezza dei fusti in linea retta	0,257	0,225	0,205	0,300	0,292	0,172	.	0,119	0,310	.	0,220
Distanza fra i margini interni delle orbite . . . . .	0,247	0,280	0,270	.	.	.	.	.	.	.	0,200
Distanza tra la base dei fusti delle Corna alle orbite . . . . .	0,085	0,085	0,090	.	.	.	.	.	0,083	.	0,115
Distanze tra le punte estreme dei fusti	0,837	0,800	0,738	.	.	.	.	.	0,880	.	0,650
Distanza tra la cresta occipitale ed il foro occipitale . . . . .	0,118	.	.	.	.	.	.	.	0,125	.	0,138
Larghezza massima dell'occipite . . . . .	0,216	.	.	.	.	.	.	.	0,288	.	0,200
Larghezza della fronte tra le concavità supraorbitali . . . . .	0,287	0,332	0,315	.	.	.	.	.	0,315	.	0,200
Foro occipit. Diam. antero-posteriore	0,046	.	.	.	.	.	.	.	0,045	.	0,043
» » » trasverso . . . . .	0,044	.	.	.	.	.	.	.	0,044	.	0,045
Angolo fronte-occipitale . . . . .	108°	97°	99°	.	.	.	.	.	108°	.	71°
Diametro trasverso Condili occipitali	0,064	.	.	.	.	.	.	.	0,052	.	0,037
Diametro Longitudinale. . . . .	0,082	.	.	.	.	.	.	.	.	.	0,063

Fig. 5 - Stralcio della Tabella comparativa dei reperti fossili di *Bos priscus* e *Bos brachyceros* con bovidi attuali (V. Giacometti, 1880).

zione potranno far apprezzare se sia giusta la loro classificazione fra i resti di *Bos Priscus Bojanus*, dal Cuvier e dal Lartet distinto col nome di *Aurochs Fossilis*, di *Bos Priscus* dal Pictet dall'Owen e dal Rutimeyer, di *Bos Bison Linnei* dal Lyell, di *Bos Urus* dal Gervais.<sup>36</sup>

La pubblicazione di Giacometti fu molto apprezzata in ambito

<sup>36</sup> I testi cui Giacometti fece riferimento furono i seguenti: L.H. BOJANUS, *De Uro nostrae ejusque sceleto Commentatio: Scripsit et bovis primigenii sceleto auxit*, «Nova Acta Academiae Caesareae Leopoldino Carolinae Germanicae Naturae Curiosorum», n. 11-13, Bonn, Weber 1827; E. LARTEY,  *Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique*, «Annales des Sciences Naturelles», 4<sup>a</sup> series, vol. 14, Paris 1861; G. CUVIER, *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes où l'on établit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paraissent avoir détruites*, Paris, Dèterville 1812; J. PICTET, *Traité élémentaire de Paléontologie ou histoire naturelle des animaux fossiles*, Paris, Langlois et Leclerq Libraires 1844; R. OWEN, *Lectures on the comparative anatomy and physiology of the vertebrate animals delivered at the Royal College of Surgeons of England*, London, Longman, Brown, Green and Longmans 1846; In, *Paleontology or a systematic summary of extinct animals and their geological relations*, Edinburgh, Adam and Charles Black 1861; L. RÜTIMEYER, *Crania helvetica. Sammlung schweizerischer Schädelformen*, Basel, H. Georg's



Fig. 6 - Fossili di *Bos*, tra cui quello rinvenuto nel mantovano (E. Cornalia, 1858-71, Tav. XXVIII).

scientifico. Nell'opera di Antonio Stoppani, *Paleontologie lombarde ou description des fossiles de Lombardie publiée à l'aide de plusieurs savants*, 3 volumi, 2<sup>a</sup> serie, Giuseppe Bernardoni, Milano, 1858-1871, Emilio Cornalia, uno dei collaboratori, curò la sezione *Mammifères fossiles de Lombardie: carnivores, rongeurs, ruminants*; nel suo libro cita ampiamente i fossili rinvenuti nel mantovano e riporta, assieme ad altre, l'immagine di una vertebra di *Bos priscus bojanus* rinvenuta a Rivalta su Mincio e del peso di 780 grammi (è la terza immagine in fig. 6, indicata come *Bos priscus Boj. - des environs de Mantoue*).

Si può ricordare che, dopo Giacometti, solo Domenico Brentana (Bovegno, BS, 1886-Parma, 1936) si interessò a fondo dei resti di bovidi estinti rinvenuti nel mantovano, in particolare nel 1931 nella zona di San

---

Verlagsbuchhandlung 1864; C. LYELL, *Elements of Geology*, London, John Murray 1838; P. GERVAIS, *Histoire naturelle des mammifères, avec l'indication de leurs moeurs, et de leurs rapports avec les arts, le commerce et l'agriculture*, Paris, L. Curmer 1854-1855.

Matteo delle Chiaviche, in occasione degli scavi per la sistemazione del canale Navarolo.<sup>37</sup> Fu in particolare recuperato, a circa 5 metri di profondità rispetto al piano di campagna, un teschio completo sul quale Brentana eseguì accurate osservazioni osteologiche, nonché misure osteometriche, che lo portarono a classificarlo come *Bison priscus bojanus*. Allo scritto era pure allegata una tavola grafica illustrante il reperto fossile. Così Brentana descrive il sito di ritrovamento:

Il canale del Navarolo, nella località dove vennero trovati i resti, a un centinaio di metri dall'abitato di S. Matteo, poggia sopra un terreno sabbioso, frammisto con dell'argilla e della sostanza organica, viscido, pesante, compatto, il quale si estende in profondità per parecchi metri. Durante gli scavi, fatti da operai di S. Matteo, per approfondire il canale con l'uso di vanghe, fu notato fin dall'inizio che insieme alla terra smossa e sollevata, comparivano degli ossami di forma e volume diversi, ma ad essi non si diede importanza attribuendoli, forse erroneamente, a residui abbastanza recenti di animali domestici. Ma col progredire degli scavi, allorchè si arrivò ad intaccare il terreno a m. 1,50-2 sotto il preesistente fondo del canale, alla quota di circa 14,30 (e quindi di m. 5 più bassa del piano di campagna), furono rinvenuti degli altri resti, che già agli operai apparvero di animali diversi da quelli a loro noti [...]. I resti di Bovidi che vennero in mio possesso consistono in un teschio si può dire completo e in una scapola. Date le caratteristiche presentate dal teschio in discorso, penso che possa attribuirsi ad un animale appartenente alla sottofamiglia dei *Bovinae* e più precisamente a quella forma fossile del genere *Bison* che ancora nel 1825 venne chiamata dal BOJANUS *Bison Priscus*.

## 2.2 Gli studi sui fossili di *Cervus alces fossilis* rinvenuti nel mantovano

Emilio Cornalia, Direttore del Museo Civico di Milano, nell'opera *Mammifères fossiles de Lombardie* sopra citata, aveva prodotto una tavola grafica rappresentativa del *Cervus alces* di proprietà di Luigi d'Arco di Mantova<sup>38</sup> (fig. 7); inoltre aveva comparato le misure del cranio con quelle

<sup>37</sup> D. BRENTANA, *Resti di Bison Priscus Bojanus nel Mantovano*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1935», Anno Accademico CXXXIV, Brescia, Stabilimenti tipografici Ditta F. Apollonio e C. 1936.

<sup>38</sup> Per notizie su Luigi d'Arco (Mantova, 1795-1872), naturalista e botanico, si veda: F. BARALDI, *Luigi D'Arco, geologo mantovano, in un inedito del 1858: "Viaggio a Monte Baldo"*, «Atti e Memorie», Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, n.s., LV, Mantova 1987; F. BONALI, *Un carteggio inedito tra due naturalisti dell'800: Luigi d'Arco e Vincenzo Cesati*, «Pianura, Scienze e storia dell'ambiente padano», n. 25, Cremona 2010; ID, *Due naturalisti lombardi tra entomologia e malacologia: Luigi d'Arco e Carlo Porro*, «Pianura, Scienze e storia dell'ambiente

di altri resti fossili di alce (fig. 8) e, forse per questo, Giacometti non ritenne necessario ripetere le misurazioni osteometriche.

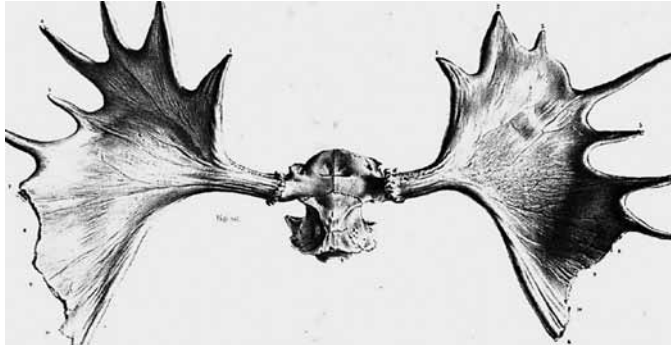


Fig. 7 - *Cervus alces fossilis*, Museo del Conte Luigi d'Arco Mantova (E. Cornalia, Tav. XVI, 1858-1871).

	Vivant	Leyde	Francfort	Mantoue	
				Gauche	Droit
Circonférence du tronc ou merrain pris de la couronne .	0, 217	0, 200	0, 207	0, 215	0, 210
Circonférence du merrain où il est le plus mince . . .	0, 192	0, 190	0, 172	0, 175	0, 180
Distance entre la couronne et la pointe du premier andouiller le long de la courbure . . . . .	0, 282	0, 352	0, 269	0, 400	0, 400
La même distance en ligne droite . . . . .	0, 222	0, 305	0, 208	0, 320	0, 320
Distance entre la couronne et la pointe du deuxième andouiller en ligne droite . . . . .	0, 445	0, 390	—	0, 430	0, 430
Distance entre la couronne et la pointe du 3. <sup>me</sup> andouiller en ligne droite . . . . .	0, 521	0, 460	0, 458	0, 510	0, 460
Distance entre la couronne et la pointe du 4. <sup>me</sup> andouiller en ligne droite . . . . .	0, 528	0, 490	0, 534	0, 550	0, 62
Distance entre la couronne et la pointe du 5. <sup>me</sup> andouiller en ligne droite . . . . .	0, 773	—	0, 683	0, 520	0, 490
Distance entre la couronne et la pointe du 6. <sup>me</sup> andouiller en ligne droite . . . . .	—	—	—	0, 620	—
Longueur du tronc du bois jusqu'au commencement de l'empaurure . . . . .	0, 150	0, 155	0, 141	0, 140	0, 145
Plus grande épaisseur de l'empaurure . . . . .	0, 052	0, 035	0, 042	0, 040	0, 039
Plus grand élargissement de l'empaurure sans les andouillers	0, 255	0, 245	0, 238	0, 200	0, 250

Fig. 8 - Confronto tra vari alci fossili con quello di Mantova (E. Cornalia, 1858-1871).

padano», n. 30, Cremona 2013; N. ZANOTTI, *Le collezioni paleontologiche, una storia lunga quattro generazioni*, in *Il Gabinetto naturalistico del conte Luigi d'Arco. Un sentiero nella storia naturale lombarda*, Mantova, Publipaolini 2019.



Cornalia aveva ottenuto in prestito dal conte Luigi d'Arco di Mantova il reperto fossile, da lui espressamente richiesto con lettera del 6 ottobre 1865:<sup>39</sup>

Finora non si conoscono che ossa staccate [dell'alce]. Io pure ne ho uno staccato nel Museo. Lei invece possiede le due corna quasi complete ed unite per alcune ossa del cranio. Il disegno da lei mandatomi [si riferisce a una lettera di Luigi d'Arco a Cornalia in data 28 febbraio 1859] è insufficiente per una minuta descrizione, per distinguere i solchi dei vasi sanguigni. Non potrebbe Ella essere tanto generoso da comunicarmi l'originale? A tutta mia spesa di metterlo in una cassa e di spedirmelo; io gliene prometto in 15 giorni la restituzione. Queste ossa delle alluvioni sono solidissime ed il pezzo non soffrirà punto. Certo che darei lustro a questo pezzo ed anche la sua collezione ne avvantagerebbe.

Luigi d'Arco prestò il suo reperto a Cornalia, spedendolo al Museo Civico di Milano, come risulta da una lettera che ne conferma l'arrivo nello stesso mese, ma la restituzione andò per le lunghe, tanto che il primo luglio 1867 il conte chiese, con qualche preoccupazione, notizie. Cornalia, in data 10 luglio 1867, gli rispose adducendo il ritardo alla lentezza della preparazione delle bozze del suo libro e chiedendo ulteriori 15 giorni, dopo di che avrebbe rispedito il reperto a Mantova. Finalmente, il 10 febbraio 1868, Cornalia scriveva al conte d'Arco che nello stesso giorno aveva consegnato alle Ferrovie, nella stessa cassa utilizzata per la spedizione a Milano, il cranio dell'alce, assieme a una copia del suo lavoro sui vertebrati fossili, fino al punto in cui era arrivato.<sup>40</sup>

Attualmente nel gabinetto naturalistico del Palazzo d'Arco di Mantova, nella sala di Seth, sopra al camino svetta il palco di *Alces alces*, lo stesso che Emilio Cornalia, direttore del Museo di Storia Naturale di Milano, chiese al conte Luigi in prestito per la monumentale pubblicazione sulla paleontologia lombarda di Antonio Stoppani. Di fronte all'Alce dimora un altro palco di cervide gigante, il *Megaloceros giganteus* che, acquistato dal figlio Antonio, è uno degli ultimi tasselli di una raccolta naturalistica lunga quattro generazioni.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> La lettera è conservata presso l'Archivio del Museo d'Arco di Mantova, Fondo Luigi d'Arco, b. 28, fasc. 5. Ringrazio la dottoressa Silvia Tosetti, della Fondazione d'Arco, che mi ha aiutato nella ricerca.

<sup>40</sup> Cornalia ringraziò Luigi d'Arco nella sua pubblicazione con queste parole: *le crâne avec les deux cornes, de propriété de M. le comte Louis d'Arco qui le conserve dans son musée d'histoire naturelle à Mantoue, et qui avec une cordialité bien digne d'éloge, a eu la bonté de me le communiquer pour en donner la description. Je profite de cette occasion pour lui faire mes remerciements.*

<sup>41</sup> Ripreso da: [http://www.museodarcomantova.it/joomla30/images/silvia/foto\\_eventi/Il-percorso\\_sito-web.pdf](http://www.museodarcomantova.it/joomla30/images/silvia/foto_eventi/Il-percorso_sito-web.pdf).

Cornalia nella sua pubblicazione aveva citato anche un secondo reperto (poi analizzato e descritto da Giacometti) nel seguente modo (l'immagine di questo secondo reperto fossile è riportata in fig. 10):

N. 8. Portion de crâne [...] ne présentant que la partie postérieure avec les cornes brisées assez loin de leur racine et avec une grande partie de leur empau-mure du crâne. J'en trouve un mauvais dessin dans mes papiers avec l'indication qu'il a été trouvé dans les sables du Pò à S. Benedetto, près de Mantoue. Je ne connais pas l'époque de sa découverte. On m'avait dit qu'il appartenait à un coiffeur de cette ville. Toutes mes recherches postérieures pour constater ce fait, et pour examiner le crâne, qu'on m'avait dit en vente, ont été inutiles.

Nel già citato saggio *Note per uno studio di paleontologia del territorio mantovano letta il 16 giugno 1878*, Giacometti accenna ai resti fossili di alci rinvenuti nel mantovano come segue, senza però approfondire i suoi studi:

Fra i fossili del mantovano meritano singolare menzione due teschi di ruminanti forniti ambedue di enormi corna. Uno è di *Cervus alces fossilis*, superbo esemplare [di proprietà del Conte Luigi d'Arco] illustrato già dal chiarissimo Professore Cornalia nella classica sua Monografia dei mammiferi fossili di Lombardia. L'altro è una porzione di cranio appartenente ad animale dell'epoca quaternaria, specie ora assolutamente estinta. Venne quest'ultimo raccolto non sono molti anni fa, da un contadino nei dintorni di S. Benedetto dalle sabbie del Po, dove era stato messo allo scoperto dalla corrente del fiume. Acquistato ultimamente dal Conte Antonio D'Arco, ora insieme al cranio del *Cervus alces* suddetto, pur esso raccolto dalle sabbie del Po mantovano, fa parte della preziosa collezione di oggetti di storia naturale che ornano e fanno ricco il Museo di questa nostra illustre e colta famiglia patrizia [...] Il Cornalia veramente parla anche di questo interessante fossile e lo cita sotto il N. 8 come uno dei resti provenienti dal Po, ma non poté dare su di esso che scarsi e incompleti ragguagli non avendone avuta cognizione che per mezzo di un cattivo disegno.

Proprio il reperto N. 8 non analizzato da Cornalia, viene invece descritto da Giacometti, nell'opera *Note per uno studio di paleontologia del territorio mantovano* [...] sopra citata, come segue:

Il cranio d'Arco è costituito di tutte le ossa della teca cranica; mancano solo i mascellari e qualche osso della faccia. Il peso è cospicuo, tenace il tessuto. Le corna sono tronche verso le loro estremità, il sinistro a centimetri 88 dalla radice, il destro a centimetri 63. In luogo del pugnale basico destro rimansi soltanto

una superficie di frattura; a sinistra invece ve ne rimane un tronco, che sorto con radice triangolare ben tosto si espande in grossa e larga lamina, la quale a guisa di cucchiaio colla concavità in alto si dirige obliquo all'innanzi e all'interno a riddosi della fronte lasciando completamente scoperta l'occhiaia e terminando con frattura traversa a circa 13 centimetri dalla sua origine. Le corone sono rigonfie per grossi tubercoli separati da profondi solchi, ricetto altra volta a grossi vasi, che dalle radici scorrendo lungo il troncone del corno si andavano a distribuire in 4 principali diramazioni corrispondenti ai correlativi ingrossamenti della gran lamina in cui spandesi il corno e finivano, a quanto sembra, intorno ad altrettante digitazioni terminali, delle quali solo una per ciaschedun corno ne rimane integra [...] È una specie di cervo ben conosciuto dai Paleontologi e venne descritta dal Cuvier e dal Pictet sotto il nome di *Cerf à bois gigantesques*, di *Cervus Euryceiros* da Aldrovandi, di *Cervus Platyceros altissimus* da Molineux, di *Megaceros Hibernicus* dall'Owen. “Ce Cerf à bois gigantesques à toujours été regardé par les naturalistes, come una especèce inconue sur le globe, et le plus célèbre des ruminantes fossiles” così ne parla Cuvier nella sua grande opera sulle ossa fossili. Questa magnifica Alce Irlandese o Megaceros Hibernicus, così chiamata per essersene trovati lì avanzi in gran copia nell'Irlanda, dove ne vennero estratti scheletri interi, giungeva fino all'altezza di metri 3,12.

### 2.3 Gli studi sui fossili di *Megaceros hibernicus* rinvenuti nel mantovano

Il Megacero (o Megalocero) era un mammifero artiodattilo cervide di dimensioni gigantesche, dai grandi palchi palmati che a volte raggiungevano dimensioni di 3,50 metri di ampiezza, altezza al garrese di circa 1,80 metri (fig. 9), comparso in Europa circa 400.000 anni fa<sup>42</sup> ed estinto probabilmente alla fine del Pleistocene-inizio Olocene, circa 11.700 anni dal presente.<sup>43</sup> In Pianura Padana viveva in aree umide a taiga aperta.

Sono state avanzate numerose teorie per spiegare le grandi dimensioni dei palchi del Megacero gigante; secondo alcuni costituivano un richiamo sessuale: le femmine erano portate a scegliere i maschi con i palchi più grandi effettuando così una vera e propria selezione sessuale. L'ipotesi che tale tipo di evoluzione avesse penalizzato la specie concor-

<sup>42</sup> A.J. STUART, P.A. KOSINTSEV, T.F.G. HIGHAM, A.M. LISTER, *Pleistocene to Holocene extinction dynamics in giant deer and woolly mammoth* «Nature», vol. 431, ottobre 2004; I.A. VISLOBOKOVA, *Historical Development and Geographical Distribution of Giant Deer (Cervidae, Megacerini)*, «Paleontological Journal», vol. 45, n. 6, 2011.

<sup>43</sup> Recenti scoperte nell'isola di Man e nel sud ovest della Scozia, datate col metodo del radiocarbonio, hanno permesso di spostare l'estinzione a 9400-9600 anni dal presente, quindi nell'Olocene.

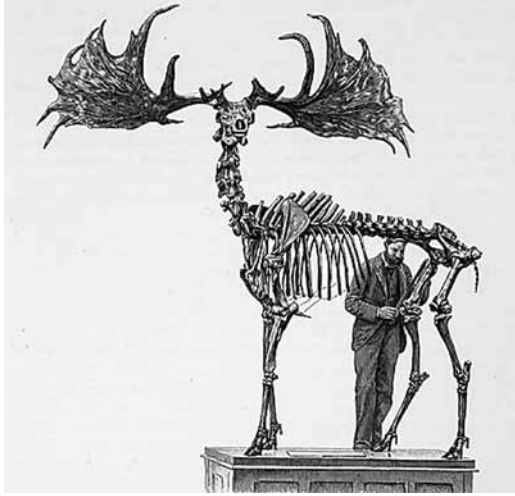


Fig. 9 - *Megaloceros*; l'altezza dell'uomo è 185 centimetri (J. G. Millais, *British Deer and their Horns*, Henry Sotheran and Co., 1897).

rendo, assieme ai mutamenti climatici, alla sua estinzione, fu confutata da Stephen Jay Gould, che sostenne che le dimensioni non erano eccessive, ma esattamente in linea con le dimensioni e la stazza degli animali stessi, escludendo un loro ruolo nella dinamica dell'estinzione.<sup>44</sup>

Era una specie ad ampia distribuzione spaziale e temporale: il limite settentrionale è rappresentato dall'Inghilterra del Nord e dalla Svezia meridionale, mentre quello meridionale dai Pirenei, l'Italia centrale e il Caucaso; la specie era adattata a un clima temperato e temperato freddo e viveva in ambienti di foresta aperta.<sup>45</sup>

Nel 1881 Giacometti annunciò in Accademia Virgiliana un altro importante ritrovamento di un fossile di megacero: *Sul Megaceros Hibernicus. Comunicazione del socio cavalier Vincenzo Giacometti letta nella tornata del giorno 12 giugno 1881*;<sup>46</sup> così egli scrive:

Onorevoli Colleghi, altra volta vi trattenni dandovi la illustrazione dei resti del cranio di un Cervide trovato nelle sabbie di Po mantovano, ed ora deposto nel

<sup>44</sup> S.J. GOULD, *The origin and function of "bizarre" structures: antler size and skull size in the "Irish Elk" Megaloceros giganteus*, «Evolution», vol. 28, fasc. 2, 1974.

<sup>45</sup> I.A. VISLOBOKOVA, *op. cit.*

<sup>46</sup> V. GIACOMETTI, *Sul Megaceros Hibernicus*, cit.

MISURE DI CRANII DEL MEGACEROS HIBERNICUS			
<i>trovati nelle sabbie del Po.</i>			
ESEMPLARE	Isola'	Museo	Museo
	la boschina	D' Arco	Torino
Lunghezza totale della testa dal margine posteriore del foro occipitale alla estremità anteriore delle ossa intermascellari, seguendo la curva del cranio . .	0,640	—	—
Distanza dalla cresta occipitale al margine anteriore delle ossa nasali . . .	0,403	0,335	—
Id. al margine posteriore del foro occipitale	0,078	0,080	—
Id. alla sommità della fronte fra le corna	0,150	0,145	—
Id. all'estremità dell'intermascellare, in linea retta . . . . .	0,503	—	—
Id. id. seguendo la curva . . . . .	0,562	—	—
Id. tra le radici delle corna . . . . .	0,100	0,100	—
Id. tra le estremità delle corna . . . . .	—	1,450	1,340
Circonferenza corna oltre il primo pugnale	0,220	0,210	—
Id. corna sotto il primo pugnale . . . . .	0,250	—	—
Id. della corona . . . . .	0,310	—	—
Lunghezza corno destro fino alla frattura	0,218	0,630	0,108
Id. corno sinistro fino alla frattura . . . . .	0,175	0,880	—
Larghezza corno destro, massima . . . . .	—	0,300	0,645
Id. corno sinistro, massima . . . . .	—	0,340	—
Lunghezza frammento primo pugnale del corno sinistro . . . . .	—	0,130	—
Diametro trasverso corno destro sopra il primo pugnale . . . . .	0,059	—	—
Id. antero-posteriore corno destro id. . . . .	0,067	—	—
Id. trasverso superficie di frattura corno destro . . . . .	0,055	—	—
Id. antero-posteriore id. . . . .	0,074	—	—
Distanza tra i fori sopraorbitali . . . . .	0,120	0,120	—
Id. tra i cavi preorbitali . . . . .	0,170	0,160	—
Id. dalla base delle corna alle orbite . . . . .	0,060	—	—
Id. tra i margini interni delle orbite in linea retta . . . . .	0,225	0,220	—
Id. tra i centri delle orbite in linea curva	—	—	0,240
Diametro longitudinale o altezza dell'orbita . . . . .	0,056	—	—
Id. trasversale . . . . .	0,054	—	—
Lunghezza apertura nasale esterna . . . . .	0,114	—	—
Larghezza id. . . . .	0,060	—	—

Fig. 10 - Stralcio della Tabella comparativa dei reperti fossili di *Megaceros* (V. Giacometti, 1881).

museo D'Arco. Oggi mi preme si tenga nota negli atti della nostra Accademia di un secondo Cranio di questa specie di ruminante quaternario, trovato esso pure nelle sabbie del nostro Po; essendo egli il meno incompleto esemplare, che siasi raccolto nella vallata padana. Nella primavera dello scorso anno un contadino lavorando nell'isola *la boschina* presso Ostiglia, a poca profondità dalla superficie

del suolo, scoperse molte ossa e tra queste un cranio integro che esso sgraziatamente ridusse in frammenti onde renderne più agevole il trasporto. Per fortuna lo si potè ricomporre in modo che quando io lo esaminai non lo trovai mancante che di una parte dell'arco zigomatico sinistro, del mascellare inferiore e della maggior parte delle corna. Il colore di questo cranio è scuro, cioccolato carico; è pesante assai e molto voluminoso [...] I caratteri osteologici di questo cranio lo dimostrano appartenere al *Megaceros hibernicus* (Cerf à bois gigantesques del Cuvier, Cervus Buryceros dell'Aldrovandi, Cervus Platyceros altissimus del Molligneux), grosso quadrupede dell'epoca quaternaria, specie ora affatto scomparsa dalla fauna vivente. Dall'esame istituito raccolsi le seguenti misurazioni che stimai opportuno mettere a confronto con quelle date dal cranio del museo d'Arco e le poche che il Borson comunica su quelle del museo torinese.

Giacometti quindi pensava che il reperto fossile, quello acquistato da Antonio d'Arco e solo citato da Cornalia, fosse un megacero: nel suo lavoro del 1881 lo ritiene tale e lo compara con il megacero appena scoperto nell'isola Boschina lungo il fiume Po (si veda la tabella riportata in fig. 10).

Secondo Ramiro Fabiani<sup>47</sup> il Megacero rinvenuto presso l'Isola Boschina doveva trovarsi presso il museo del Liceo Classico Virgilio di Mantova, ma le ricerche qui svolte non portarono ad alcun risultato, per cui tale reperto fossile fu ritenuto smarrito.

Anche una ricerca presso i depositi di Palazzo Ducale di Mantova, dove sono confluiti i reperti dell'ex Museo Civico mantovano,<sup>48</sup> non ha dato risultati.

### 3. CONSIDERAZIONI FINALI

Nel Fondo Luigi d'Arco sopra citato è conservato un manoscritto, *Delle Ossa Fossili trovate nel Mantovano*,<sup>49</sup> nel quale sono elencati svariati reperti, tra cui: sei posseduti dal conte d'Arco; otto conservati nel Museo di Storia Naturale del Ginnasio-Liceale di Mantova provenienti da un'antica

<sup>47</sup> R. FABIANI, *Mammiferi quaternari della Regione veneta*, «Memorie dell'Istituto Geologico della Reale Università di Padova», vol. V, Padova 1919.

<sup>48</sup> I reperti del Museo Patrio, istituito nel 1852 e denominato Museo Civico nel 1878, pur rimanendo di proprietà del Comune di Mantova nel 1915 furono trasferiti a seguito di apposita convenzione con lo Stato italiano presso i depositi del Palazzo Ducale della città. In particolare sono presenti presso i depositi numerosi reperti di antichi erbivori fossili provenienti da varie località mantovane, tra cui Rivalta su Mincio, Barche di Solferino, ecc.

<sup>49</sup> Archivio del Museo d'Arco di Mantova, Fondo Luigi d'Arco, b. 32, fasc. 5.

collezione appartenuta ai Gonzaga duchi di Sabbioneta ma di ignota provenienza; uno appartenente al Museo di Storia Naturale del Seminario di Mantova; altri diciotto con l'indicazione della provenienza e posseduti dal Museo Patrio di Mantova. Nella stessa busta è conservato inoltre un foglio che riporta con disegni a matita l'immagine di undici reperti fossili; uno di questi ripropone l'immagine del cervide poi rappresentato da Cornalia nella sua opera a stampa sui mammiferi fossili della Lombardia: forse è il disegno mandato a Cornalia con lettera del 28 febbraio 1859.

La segnalazione dei numerosi resti fossili da parte di Luigi d'Arco, Vincenzo Giacometti e altri studiosi mantovani,<sup>50</sup> testimonia che il territorio mantovano era interessato nel lontano passato dalla presenza di bovidi e cervidi di grandi dimensioni ormai estinti. La presenza di queste specie ha una precisa valenza ecologica, in quanto consente alcune considerazioni di tipo paleoclimatico e ambientale: esse indicano fasi climatiche temperato-fredde e, pertanto, le ricerche pionieristiche di Vincenzo Giacometti conservano tuttora un notevole interesse storico-paleontologico.

Il reperimento di tali fossili non ha comunque un significato stratigrafico probante; Giacometti ne era ben consapevole e, infatti, scriveva:

Ma io dubito assai che la semplice giacitura di un fossile entro alle profonde sabbie ed alle ghiaie dell'ampio letto del Po possa dare un deciso valore paleontologico agli orizzonti in cui trovasi immerso, attesa la somma potenza di questo fiume che rende facile la mutabilità del fondo della valle Padana.

Le ricerche sui mammiferi pleistocenici in Lombardia non hanno mai avuto un grande seguito, benché fin dalla metà del XIX secolo Cornalia, Stoppani, Borson,<sup>51</sup> Breislak,<sup>52</sup> Gastaldi<sup>53</sup> tra i più conosciuti, Giacometti tra i meno noti, se ne fossero interessati; tuttavia, negli ultimi anni varie università e musei della Lombardia hanno ripreso e approfondito le ricerche interrottesi negli anni Cinquanta del Novecento.

Indichiamo, in ordine cronologico, alcune interessanti ricerche riguardanti fossili di bovidi e di cervidi rinvenuti in Lombardia: D. BRENTANA, *Resti di Bison priscus Bojanus nel Mantovano*, «Commentari dell'A-

<sup>50</sup> Giacometti segnalò sulla Gazzetta di Mantova, anno XXII, n. 13, 16 gennaio 1884, che Enrico Paglia aveva ritrovato sulle colline di Volta Mantovana un corno di *Cervus Elaphus*.

<sup>51</sup> S. BORSON, *Memoire sur quelques ossemens fossiles trouvés en Piémont*, «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», tomo XXXVI, 1833.

<sup>52</sup> S. BREISLAK, *Descrizione geologica della provincia di Milano*, Milano, dell'Imperiale Regia Stamperia 1822.

<sup>53</sup> B. GASTALDI, *Intorno ad alcuni fossili del Piemonte e della Toscana. Breve nota*, Torino, Stamperia Reale 1866.

teneo di Brescia», Brescia 1936; V. VIALLI, *Nuova varietà di Megacero rinvenuta in Lombardia*, «Atti Società Italiana Scienze Naturali», LXXV, 1939; F. AGOSTI, M. BAJETTI, *Su alcuni resti di mammiferi fossili. (Note di paleontologia quaternaria)*, «Natura Bresciana», 2-3, Brescia 1966; G. CANTALUPPI, G. SACCHI VIALLI, *I bovidi fossili delle alluvioni quaternarie pavese*, «Atti Istituto Geologico dell'Università di Pavia», 23, 1972; F. AGOSTI, *Su alcuni reperti di Bison priscus Boj conservati al Museo di Scienze Naturali di Brescia*, «Natura Bresciana», 21, Brescia 1986;<sup>54</sup> C. DAL SASSO, *I mammiferi fossili delle alluvioni quaternarie lombarde*, «Natura», vol. 84, fasc. 3-4, Milano 1993; G. ANFOSSI, G. SANTI, *Resti di Megaloceros giganteus (Blumenbach) dalle alluvioni quaternarie in provincia di Pavia*, «Pianura, scienze e storia dell'ambiente padano», 11, 1999; G. ANFOSSI, M. ROSSI, G. SANTI, *I bisonti del Pleistocene superiore della Lombardia (Italia settentrionale): dati, problemi, ipotesi. Nota preliminare*, «Pianura, scienze e storia dell'ambiente padano», 12, Cremona 2000; ID, *Un'emimandibola destra di Megaloceros Giganteus (Blumenbach, 1803) dalla Grotta de Buco dell'Orso (Laglio-Como, Lombardia)*, «Pianura, scienze e storia dell'ambiente padano», 15, Cremona 2002; M. BREDI, *Pleistocene fossil Alceini from Lombardy and Emilia Romagna (North Italy)*, «Memorie di Scienze Geologiche dell'Università di Padova», 54, Padova 2002; P. REGGIANI, *Segnalazione del rinvenimento di resti di bisonte provenienti dai sedimenti del fiume Oglio, in provincia di Brescia (Lombardia, Italia settentrionale)*, «Natura Bresciana, Annali del Museo Civico di Scienze Naturali», 34, Brescia 2005; F. BONA, C. CORBETTA, *Mammalofaune quaternarie delle alluvioni del Po*, «Pianura, scienze e storia dell'ambiente padano, Monografie», n. 9, Cremona 2009. Per una bibliografia degli studi di paleomammologia relativi al territorio lombardo si veda F. BONA, A. TINTORI, *Lo studio dei mammiferi fossili in Lombardia: La storia ed il possibile futuro*, in *Una nuova geologia per la Lombardia*, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia e Diritto 2010.

Attualmente anche la classificazione dei resti fossili di cervidi descritti da Giacometti deve essere ampiamente revisionata; secondo M. Breda, V. Gallini, G. Santi:<sup>55</sup>

<sup>54</sup> In questo lavoro vengono segnalate le caratteristiche osteometriche di tre reperti appartenenti a *Bison priscus bojanus* provenienti dai terreni alluvionali della pianura bresciano-mantovana, raccolti fortuitamente in tempi diversi e pervenuti nelle collezioni del Museo Civico di Scienze Naturali di Brescia, tra cui una porzione cranica comprendente la regione parietale, occipitale e le cavicchie ossee (dx incompleta) rinvenuta alla Cava Catalpa, Solferino (Mantova).

<sup>55</sup> M. BREDI, V. GALLINI, G. SANTI, *Rinvenimento di nuovi resti cranici di Alces alces (Lin-*



Nello studio della bibliografia antica, bisogna tener presente che un tempo gli Alcini e i Megacerini fossili del Pleistocene superiore-Olocene furono inseriti nell'unico genere *Cervus*, comprendente tutti i cervidi del Vecchio Mondo e che i rappresentanti delle due forme, per le loro dimensioni notevoli rispetto agli altri rappresentanti della famiglia, venivano spesso confusi tra loro. Per quanto riguarda gli alci fu in seguito istituito il genere *Alces* Gray (1821) ma solo in tempi relativamente recenti tutti i resti fossili a partire dal Pleistocene superiore vennero identificati nell'unica specie vivente *A. alces*, facendo cadere in sinonimia i nomi utilizzati dai vecchi autori, quali *Alces palmatus*, *A. machlis*, *A. fossilis*, *A. anti-quorum*, *A. diluvii*, *A. savinus*, *A. fellinus*, ecc. Per quanto riguarda i megaceri fu invece istituito il genere *Megaloceros* Brookes, 1927 in seguito riportato come *Megaloceros* Brookes, 1928 e *Megaceros* Owen, 1844, andando incontro a varie dispute nomenclaturali. Le sinonimie più frequentemente usate per il "Grande Cervo d'Irlanda" o "Alce d'Irlanda", com'era comunemente chiamato dai vecchi autori, sono: *Cervus euryceros* Aldrovandi-Brookes, 1927 e *Cervus giganteus* Blumenbach, 1803.

Gli stessi autori, confrontando tra loro alci e megaloceri, affermano che:

i resti cranici di *Alces alces* e *Megaloceros giganteus* sono molto diversi tra di loro, ad esempio nell'orientazione dei pedicelli che nell'alce si dipartono orizzontalmente ai due lati del cranio formando tra loro un angolo di 180°, mentre nel megacero si inseriscono verticalmente sul frontale. Inoltre, nell'alce, il frontale è piatto con la sutura sagittale lievemente in rilievo, mentre nel megacero è debolmente convesso. Negli Alcini i parietali si allungano caudalmente, hanno margini laterali quasi piatti che si aprono lievemente nella cresta nucale a formare un occipitale proporzionalmente più alto e stretto rispetto al megacero. In quest'ultimo i parietali hanno profilo più arrotondato a formare una scatola cranica maggiormente sferica.

Di solito la sistematica dei cervidi si basa esclusivamente su corna e morfologia cranica; la possibilità di distinguere tra loro *Cervalces*<sup>56</sup>/*Alces* e *Megaloceros giganteus* può essere basata, secondo Marzia Breda,<sup>57</sup>

---

*naeus*, 1758) e *Megaloceros giganteus* (Blumenbach, 1803) del Pleistocene superiore-Olocene antico da depositi alluvionali in Lombardia, «Pianura, scienze e storia dell'ambiente padano», n. 15, Pianura 2002.

<sup>56</sup> *Cervalces* (*C. gallicus*, *C. carnutorum* e *C. scotti*) è una specie estinta di cervide vissuta durante il Pleistocene.

<sup>57</sup> M. Breda, *The morphological distinction between the postcranial skeleton of Cervalces/*

sulla base delle differenze rilevabili nello scheletro postcranico. Secondo l'autrice, a livello generale *Megaloceros giganteus*, rispetto a *Cervalces/Alces*, ha uno scheletro postcranico più forte, non solo per il rapporto larghezza/lunghezza di ogni osso lungo, ma anche per il livello di ossificazione e lo sviluppo delle superfici di inserzione muscolare.

P. Reggiani e A. Sangiorgi<sup>58</sup> discutendo dei Megaceri affermano:

*Megaloceros Brookes*, 1828 (*Megaceros Owen*, 1844), anche noto come «cervo gigante», «cervo delle torbiere» e, impropriamente, in lingua inglese, «daino gigante» o «alce irlandese», riuniva, in effetti, parte dei caratteri dell'alce e del daino, ma era assai maggiore di taglia raggiungendo un'altezza di circa 2 metri al garrese. Come in altri Cervidi, le corna erano esclusive degli individui maschi, con la funzione di richiamo per le femmine e di supremazia nei confronti di maschi rivali. Le corna, sensibilmente sproporzionate al resto del corpo, giungevano a un'apertura massima superiore ai 3 metri ed, eccezionalmente, ai 4 metri (sino a 37 kg di peso) [...]. In Italia, *Megaceros giganteus* (spesso sinonimo di *Cervus euryceros italiae*, *Megaceros euryceros* e ancora *Megaceros hibernicus*, quest'ultimo, al pari di quella del Nord Europa, inteso come la razza più recente), è segnalato in Emilia-Romagna, nella pianura lombarda occidentale e nelle regioni marginali delle colline torinesi.

Secondo F. Bona e C. Corbetta<sup>59</sup> le caratteristiche dei Megaloceri sono così sintetizzabili:

A questo genere appartengono i più grandi cervidi mai esistiti; questi si differenziarono in tutta Europa e nella pianura padana durante il Pleistocene. I rappresentanti di questo genere sembrano avere distribuzione limitata al Pleistocene, in quanto si suppone che si siano estinti con la fine di questo periodo. Ulteriore prova è fornita dallo stato di fossilizzazione piuttosto avanzato dei reperti appartenenti a questo genere che vengono trovati. Il primo cervo gigante europeo fu *Praemegaceros verticornis* del Pleistocene medio; da esso sembra si sia originato il genere *Megaloceros* attraverso una tendenza evolutiva che portò ad un aumento delle dimensioni corporee e soprattutto ad un eccezionale sviluppo dei palchi, che arrivarono a sfiorare i quattro metri di larghezza. Proprio basandosi

---

*Alces and Megaloceros giganteus and comparison between the two Alceini genera from the Upper Pliocene–Holocene of Western Europe*. Elsevier Geobios, 38, 2005.

<sup>58</sup> P. REGGIANI, A. SANGIORGI, *Mandibola di mammut recuperata nei sedimenti fluviali dell'Oglio in località Acqualunga (Borgo San Giacomo, Brescia)*, «Natura Bresciana», 31, Brescia 1998.

<sup>59</sup> F. BONA, C. CORBETTA, *op. cit.*

sulla morfologia dei palchi, in passato, sono state create numerose specie e sottospecie caratterizzate da una diversa disposizione delle superfici palmate e delle punte dei palchi; attualmente tutti questi *taxa* sono stati riuniti sotto il nome di *Megaloceros giganteus*.

Un reperto fossile conservato attualmente a Palazzo d'Arco in Mantova e attribuito, a differenza di quanto supponeva Giacometti, ad *Alces alces* (Linneo, 1758), è stato recentemente analizzato da M. Breda, V. Gallini, G. Santi,<sup>60</sup> che ne riportano l'immagine (fig. 11) e le misurazioni craniche comparate con quelle di altri fossili (fig. 12); essi così lo descrivono:

*Alces alces* (Linnaeus, 1758). Il reperto siglato con MPAMN (Fig. 6), recuperato all'inizio dell'Ottocento nel fiume Po (manca un'indicazione più precisa), è ora conservato a Mantova nel Museo di Palazzo d'Arco. L'aspetto poroso fa supporre un basso grado di fossilizzazione del reperto che apparteneva a un individuo adulto, come testimonia il diametro delle rosette e dei pedicelli. I palchi sono comunque ben sviluppati e abbastanza completi: la porzione anteriore è intatta, mentre mancano le estremità di alcuni pugnali della porzione posteriore. Le tracce dei canali dei vasi sanguigni sono appena visibili sulla pagina superiore, poco di più su quella inferiore. Il terzo pugnale sinistro e il secondo destro presentano alla base espansioni appiattite [...]. La divisione tra porzione anteriore e posteriore dei palchi è ben evidente in quello sinistro ma meno nel destro, dove l'incisura è poco profonda.

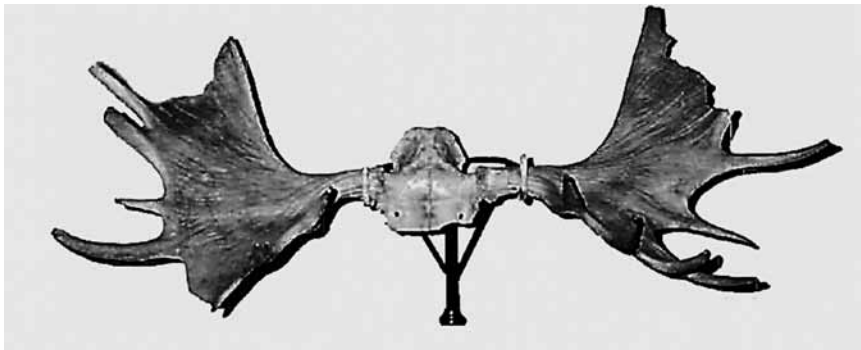


Fig. 11 - Fossile di *Alces alces* (Linneo, 1758) conservato presso il Palazzo d'Arco a Mantova (M. Breda, V. Gallini, G. Santi, 2002, modificato).

<sup>60</sup> M. BREDA, V. GALLINI, G. SANTI, *op cit.*

PARAMETRI	MCAPC3	CPCTR	LCGV	MPAMN
max. larg. mastoidea	96.0	99.6	165.0	
max. larg. condili occ.	89.0	92.2	92.5	90
max. larg. <i>foramen magnum</i>		32.6	37.0	42
altezza <i>foramen magnum</i>	42.0	42.5	48.0	
lung.: B-punto +alto cr. Nuc.	89.0	130.6	128.0	
circonf. rosetta dx	123.0	240.0	205.0	244
circonf. rosetta sx	125.0	238.0	190.0	250
circonf. pross. ros. dx	145.0	190.1	150.0	194
circonf. pross. ros. sx	131.0	176.0	150.0	180
circonf. dist. ros. dx	113.0	186.5	148.0	
circonf. dist. ros. sx	116.0	187.5	152.0	
dist. fori sopraorbitali		110.0	120.0	118
larghezza occipitale	125.5	131.0	133.0	159

Fig. 12 - Fossile di *Alces alces* conservato presso il Palazzo d'Arco a Mantova (MPAMN); le misure craniche sono espresse in millimetri (M. Breda, V. Gallini, G. Santi, 2002, modificato).

#### RINGRAZIAMENTI

Ringrazio il professor Cesare Andrea Papazzoni, docente di Paleontologia presso l'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, per la lettura critica del testo e per le utili indicazioni bibliografiche.

ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA DI MANTOVA, ARCHIVIO STORICO,  
SERIE LETTERE DI ACCADEMICI ILLUSTRI E DI ILLUSTRI CONTEMPORANEI, BUSTA 12

ALLEGATO 1

Mantova, 12 luglio 1861

Illustrissimo Signor Prefetto

Nell' accettare l'onorevole incarico che volle affidarmi l'Illustrissima Prefettura dell'Accademia Virgiliana con sua Patente di nomina 8 giugno corrente, sento tutta l'importanza dei doveri che mi obbligano, ed ai quali tenterò soddisfare con tutte le mie forze.

Intanto prego Lei Illustrissimo Signor Prefetto a voler accogliere i sensi di gratitudine e di rispetto che Le professa l'obbligatissimo suo

Dr. Vincenzo Giacometti

ALLEGATO 2

Mantova, 18 settembre 1862

Alla Prefettura dell'Accademia Virgiliana

In seguito all'incarico ricevuto da questa Prefettura dell'Accademia Virgiliana, i sottoscritti si sono portati alla visita dei locali posti nel Palazzo dell'Accademia stessa e designati ad uopo di abitazione. Dalla visita praticata risulta che i locali posti a piano terreno e specialmente quello di forma ottagonale e li altri tre a questo attigui e che toccano la Chiesa della Madonna del Popolo sono assolutamente da rifiutarsi come abitazione stabile in causa della loro viziata aereazione, della umidità persistente, e dello stato molto alterato dei muri massime verso Ponente e delle pregiudizievoli esalazioni che emanano dal corridoio posto dietro alle tre stanze anzidette e che potentemente concorre a rendere malsana tutta questa parte di fabbricato. Le due stanze poi volte a Settentrione e che guardano sulla strada Fossato dei Bovi sebbene non siano così malsane come le precedenti pure non potrebbero servire ad abitazione permanente massime nella notte. Il solo locale che si potrebbe usare a stanza da letto sarebbe uno stanzino situato dietro lo scalone sollevato dal piano della strada 40 centimetri circa, ma anche in questo occorrerebbe un pavimento di assi per renderlo perfettamente salubre.

La posizione bassa in cui è posto il Palazzo dell'Accademia, la vetustà e natura dei muri che lo formano, la scarsa ventilazione e la poca altezza dei sotterranei, le frequenti inondazioni a cui è facilmente soggetta questa parte di Città tanto prossima al lago, la esposizione a Ponente-Settentrione dei locali in questione e le già indicate condizioni in cui trovammo tali locali, sono ragioni validissime che ne fanno persuasi a dichiararli non idonei ad uso di abitazione

umana permanente massime durante la notte.

Facciamo inoltre osservare che i gravi guasti e le rilevanti screpolature che si vedono nei muri delle due sale ottagonali poste sull'angolo a Ponente e nel volto dello Scalone a nostro avviso fanno temere qualche rovina quando non si ripari convenientemente.

Giuseppe Sordi Vice Prefetto  
Dottor Vincenzo Giacometti

ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA DI MANTOVA, ARCHIVIO STORICO,  
VERBALI DELLE SEDUTE PUBBLICHE E PRIVATE DELLA REGIA ACCADEMIA  
VIRGILIANA, BUSTA 144, REG. 3.

ALLEGATO 3

*Verbale della Reale Accademia Virgiliana, 3 giugno 1888*

Micali Dottor Luigi  
Dallo Studio, 4 maggio 1888  
Notaio di Mantova

All'Illustrissimo Signor Prefetto della Regia Accademia Virgiliana  
Mantova

L'esimio nostro concittadino e distinto patriota Dottor Fisico Cav. Vincenzo del fu Dottor Felice Giacometti (già benemerito Consigliere di codesta Regia Accademia) mancato ai vivi in questa Città il 1° dell'andante Maggio, disponeva delle proprie sostanze col testamento olografo 22 Maggio 1885 depositato a termini di Legge, nei miei atti lo stesso giorno di suo decesso sotto il N. 93.43-6937 debitamente oggi registrato al N. 1507 Pub. alla tassa pagata in £ 10,80.

Con siffatto testamento – avere lasciata la porzione costituente la legittima del proprio asse ad entrambi i suoi figli sigg.<sup>ni</sup> Felice e Carolina, moglie questa all'Ingegnere Signor Dottor Edoardo Vicari, e nominando il primo di essi erede della porzione disponibile del medesimo suo asse – istituiva i legati del seguente testuale tenore:

*“Dispongo e lascio per una volta soltanto lire cinquecento (500) quale capitale al nostro Civico Spedale di Mantova affinché dall'annuo frutto se ne valga in perpetuo per l'incremento del materiale scientifico del Museo anatomico. Altre millecinquecento (1500,00) anche queste per una sol volta, lascio quale capitale perpetuo alla R.<sup>a</sup> Accademia Virgiliana, la quale dei frutti ricavati dal detto capitale ed accumulati ogni otto anni istituirà un premio per compensare le migliore*

*memoria scientifica od opera d'arte, od importante e distinto lavoro agricolo eseguiti (in provincia di Mantova quest'ultimo) durante li otto anni decorsi dopo l'ultimo premio. Cæteris paribus sia da preferirsi l'autore Mantovano.*

*Il Corpo accademico nel giudicare i lavori presentati ed assegnare il premio dovrà avere in mira il miglioramento del Carattere Nazionale quale scopo precipuo della istituzione di questo legato, Deve inoltre assicurarsi che segni un vero progresso, e che non sia già stata pubblicata l'opera scientifica sottoposta al suo giudizio, Amendue questi legati quello cioè disposto a favore dell Civico Spedale e l'altro per la Regia Accademia Virgiliana non avranno effetto esecutivo che dopo decorsi cinque anni dalla mia morte, solo a quell'epoca l'erede della parte disponibile ossia mio figlio Felice, dovrà versare la somma coi relativi frutti del 5%”.*

Tanto mi do premura di notificare alla S.V. Illustrissima a sensi e per gli effetti del disposto dall'art. 46 del vigente Regolamento Notarile sanzionato col Regio Decreto 23 Novembre 1879 N. 5170 □. 2.

Le sarò poi obbligatissimo se Ella a corredo de' miei atti, si compiacerà di inviarmi un cenno di ricevuta della presente.

Colla maggiore osservanza

Devotissimo firmato Micali Dottor Luigi Notaio





DIEGO FURGERI

LA CONVERSIONE TRINITARIA DI BOZZOLO.  
IPOTESI PER UNA RILETTURA DELLA SCENA  
DELL'INCONTRO NELLA CAMERA DEGLI SPOSI

ABSTRACT

L'obiettivo del presente contributo è quello di proporre una particolare chiave di lettura della scena dell'Incontro. Attraverso l'analisi e la comparazione delle descrizioni antiche dell'evento, riteniamo sensato parlare di esso nei termini di una vera e propria conversione dalle caratteristiche trinitarie; caratteristiche che si possono ritrovare anche nella selezione e nella specifica dislocazione dei personaggi che Mantegna ha restituito dal punto di vista pittorico.

Crediamo che la scelta di una impostazione trinitaria possa trovare giustificazione nella sensibilità che la famiglia Gonzaga doveva aver sviluppato verso tale punto dogmatico; non solo per il loro partecipare alla comune sensibilità del tempo che era reduce del Concilio di Ferrara-Firenze e della caduta di Costantinopoli ma in forza soprattutto delle personalità orientali che la Dieta del 1459-60 aveva portato a Mantova.

Nel favorire tale suggestione giocò probabilmente un ruolo importante Isidoro di Kiev, figura di spicco della Chiesa del secolo e in stretti rapporti di amicizia e stima con la famiglia Gonzaga.

Nella parte conclusiva abbiamo cercato di approfondire la complessità e la profondità di questa relazione analizzando e contestualizzando i numerosi documenti epistolari superstiti presso l'Archivio di Stato di Mantova.

I FATTI

La Camera degli Sposi, il capolavoro che Andrea Mantegna realizzò tra il 1465 e il 1474 nella torre di nord-est del Castello di San

---

*Desidero riservare un ringraziamento affettuoso e speciale alla prof.ssa Isabella Lazzarini per aver creduto fin da subito nel mio lavoro.*

*Sentimenti di riconoscenza mi legano al prof. Carlo Togliani che ha sostenuto le mie ipotesi e al dott. Stefano L'Occaso per la consueta disponibilità e generosità nel fornire consigli di carattere scientifico.*

*Dedico questo studio alla mia famiglia e in particolare alle mie figlie Elsa e Ines.*

Giorgio in Mantova, consta essenzialmente di due scene.

Secondo l'interpretazione più affermata, esse narrano altrettanti episodi avvenuti nello spazio di poche ore di un unico giorno, il 1 gennaio 1462.<sup>1</sup>

La prima scena, detta comunemente della Corte (fig. 1), rappresenta la famiglia Gonzaga riunita al cospetto del marchese Ludovico II nel momento in cui ha appena ricevuto una drammatica lettera. A scriverla è la duchessa di Milano Bianca Maria Visconti<sup>2</sup> che ne sollecita la partenza immediata alla volta della città ambrosiana al fine di reggere temporaneamente le sorti del suo Stato. Il duca Francesco Sforza sembrava infatti in pericolo di vita per l'acutizzarsi dei sintomi di una malattia che lo perseguitava da tempo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Nei ristretti limiti che ci siamo imposti per questo saggio ci concentreremo sulle due scene della *Corte* e dell'*Incontro* e non prenderemo in considerazione l'oculo della volta e tutte le altre componenti iconografiche della Camera come le imprese, i busti dei Cesari, le pareti con le tende ribassate e la struttura a finto padiglione. Allo stesso modo affronteremo tangenzialmente le questioni di cronologia esecutiva di un cantiere estremamente complicato che è durato ben nove anni. Per quanto riguarda l'aspetto contenutistico e narrativo degli episodi illustrati ci rifaremo alla ricostruzione di R. SIGNORINI, *Opus Hoc Tenue. La Camera Picta di Andrea Mantegna. Lettura storica, iconografica, iconologica*, Mantova, Banca Agricola Mantovana 1985 (da questa edizione trarremo le citazioni che seguiranno. Di quel testo esiste la edizione rinnovata e ampliata: R. SIGNORINI, *Opus Hoc Tenue. La "archetipata" Camera Dipinta detta "degli sposi" di Andrea Mantegna*, Mantova, MP Marketing Pubblicità 2007). L'altro saggio fondamentale per l'inquadramento simbolico e politico dei problemi è D. ARASSE, *Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità*, «Quaderni di Palazzo Te», a. IV, VI, Gennaio-Giugno 1987, pp. 45-64, da inserire nel più ampio contesto di D. ARASSE, *L'art et l'illustration du pouvoir*, in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde de Rome* (15-17 octobre 1984), Roma 1985, pp. 231-244.

<sup>2</sup> Sulla importante figura della duchessa di Milano e le sue abilità diplomatiche e di dominio cfr. almeno N. COVINI, *Tra cure domestiche, sentimenti e politica. La corrispondenza di Bianca Maria Visconti duchessa di Milano (1450-1468)*, «Reti Medievali Rivista», X, 2009, pp. 1-35; N. COVINI, *Tra Patronage e ruolo politico. Bianca Maria Visconti (1450-1468)*, pp. 247-280, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli - S. Peyronel, Roma, Viella 2009; E.S. WELCH, *Womens as patrons and clients in the courts of Quattrocento Italy*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di L. Panizza, Londra, Legenda 2000, pp. 18-34.

<sup>3</sup> Sulla malattia del duca di Milano cfr. C. CRISCIANI, *La malattia a corte: Bianca Maria e Francesco Sforza*, in *Almum Studium Papiense: storia dell'Università di Pavia. 1, 1: Dalle origini all'età spagnola: origini e fondazione dello Studium generale*, a cura di D. Mantovani, Milano, Monduzelli Editoriale Cisalpino 2012, pp. 777-780; sempre nel medesimo volume e sul concetto di «salute del Principe, salute della città» cfr. anche C. CRISCIANI - M. FERRARI, *Medici a corte. Ruoli, funzioni, competenze*, pp. 761-774. Lo Sforza era affetto da idropisia (o epatopatia) ed è proprio grazie ai carteggi degli oratori gonzagheschi a Milano che possiamo seguire tutte le fasi della malattia che cominciò a manifestarsi nell'estate del 1461 e che portò alla morte il duca nel 1466. Vincenzo della Scalona, principale diplomatico mantovano nella capitale ambrosiana, trasforma in più riprese i propri dispacci diplomatici in veri e propri bollettini sanitari di una accuratezza e particolarità eccezionali. Nella lettera in arrivo da Milano sembra essersi materializzato il *topos* del servo che antepone la vita del padrone alla propria, secondo il principio del patronato e omaggio feudali. Di questa dinamica esiste una interessantissima, e forse non disgiunta, testimonianza letteraria mantovana nel *Dyalogo d'Amore* di Filippo Nuvoloni. In essa il protagonista *Pistotato* (letteralmente 'il fedelissimo' che

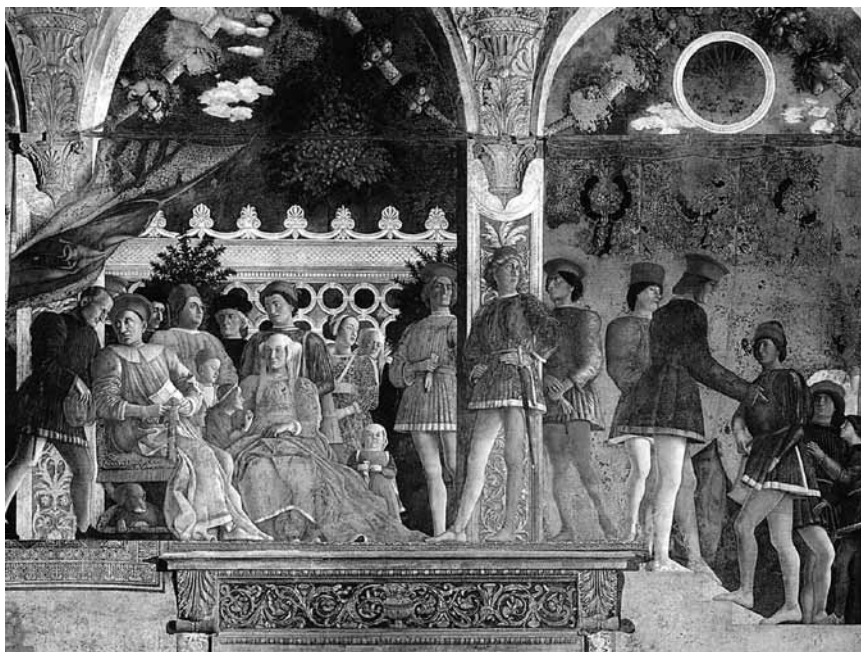


Fig. 1 - La Scena della Corte

La richiesta milanese veniva a disturbare i piani della corte gonzaghesca perché proprio per quel giorno era atteso il ritorno a casa di Francesco, il figlio secondogenito di Ludovico e Barbara del Brandeburgo, che da appena un paio di settimane era stato ufficialmente elevato alla dignità cardinalizia da papa Pio II.<sup>4</sup> La prestigiosa nomina rappresentava il riconoscimento degli sforzi che il marchese aveva profuso per ospitare la cosiddetta Dieta di Mantova assecondando i desideri di crociata del pontefice senese. L'obiettivo del consesso diplomatico era stato quello di

---

sembra riecheggiare volutamente il *fide invictissimo* di cui si fregia Ludovico nella targa dedicatoria della *Camera Picta*) sacrifica se stesso in un modo analogo all'evento scatenante che innesca il percorso narrativo della *Camera Picta*, ovvero la presunta malattia mortale di Francesco Sforza. Per tutte le questioni testuali del *Dyalogo* cfr. l'ottimo studio di S. CRACOLICI, *Il ritratto di Archigynia. Filippo Nuvoloni (1441-1478) e il suo Dyalogo d'amore*, Firenze, Olschki 2009.

<sup>4</sup> L'elezione al cardinalato risale al concistoro segreto del 14 dicembre 1461 e viene resa pubblica con un *Breve* del 18 dicembre. Per i particolari e la nota vicenda relativa alla età non compatibile con l'elezione e i sotterfugi escogitati per 'ingannare' il pontefice cfr. R. SIGNORINI, *op. cit.*, pp. 34-41.

organizzare una spedizione militare in grado di strappare Costantinopoli dalle mani dell'Impero turco.<sup>5</sup>

Nonostante la grande attesa per il ritorno del figlio neocardinale, il marchese non poteva ignorare la lettera ricevuta e differire di un solo minuto la partenza alla volta del capoluogo lombardo. Egli era infatti legato allo Sforza da profondi vincoli di fedeltà ed obbedienza dovuti al suo ruolo di luogotenente generale delle truppe milanesi.<sup>6</sup>

Come un cane fedele nei confronti del proprio padrone, il marchese era tenuto a partire immediatamente.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> La Dieta fu il tentativo di risposta armata che l'Occidente cristiano cercò di organizzare dopo la presa di Costantinopoli ad opera del sultano turco Maometto II (29 maggio 1453). Svoltasi dal maggio 1459 al gennaio 1460, è un avvenimento centrale per la storia generale del XV secolo e per quella più ristretta della famiglia Gonzaga. Pur non avendo dato alcun esito pratico, proprio il suo fallimento sancisce la chiusura definitiva di ogni tentativo se pur tardivo di riconquista di Costantinopoli. Lo sfondo culturale e politico bizantino è centrale per la corretta contestualizzazione del nostro argomento. In merito ad essa è senza dubbio corretto parlare di un prima e di un dopo nella storia politica e culturale mantovana.

<sup>6</sup> La condotta militare durava da numerosi anni e poteva dirsi un vanto per casa Gonzaga in quanto attestava una fedeltà di servizio fuori dal comune per l'Italia di quel periodo. La convocazione a Milano da parte di Bianca Maria Visconti rientra proprio in questo rapporto fiduciario che si era instaurato e sanciva quindi un riconoscimento delle doti del marchese. Su questo punto cfr. I. LAZZARINI, *Ludovico III Gonzaga*, Dizionario Biografico degli Italiani, LXVI, 2006 in particolare dove si sottolinea il cambiamento nelle regole di condotta apportato da Francesco Sforza: «Questa differenza si deve certo ricondurre a un moto più generale di semplificazione della struttura formale e dei termini delle condotte, ma da questo diverso aspetto traspare anche un nuovo significato di carattere politico e militare. Viene qui per la prima volta definita una condotta che è in realtà un patto di soggezione politica e di alleanza diplomatica fra soggetti di non pari rilievo, all'interno di un quadro in qualche modo meno mobile, e quindi meno aperto, rispetto ai decenni precedenti. In questo senso, il lungo marchesato di Ludovico III segnò il definitivo mutare della specializzazione militare della dinastia, insieme con il definirsi, almeno sino agli anni Trenta del secolo successivo, delle dimensioni territoriali e della posizione politico-diplomatica del Marchesato nel contesto degli Stati italiani». Sull'argomento cfr. anche E. WARD MAHNKE, *The political career of a condottiere prince: Ludovico Gonzaga, 1444-1466*, diss., Harvard Univ., Cambridge, MA, 1974; E. WARD SWAIN, *The wages of peace: the condotte of Ludovico Gonzaga, 1436-1478*, «*Renaissance Studies*», III, (1989), pp. 442-452; I. LAZZARINI, *Fra un principe ed altri Stati. Relazioni di potere e forme di servizio a Mantova nell'età di Ludovico Gonzaga*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo 1996; I. LAZZARINI, *Marchesi e condottieri: i lineamenti di una specializzazione militare nel quadro della costruzione del principato a Mantova fra Tre e Quattrocento*, in *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento (1350-1550)*, a cura di M. Del Treppo, Napoli, Liguori 2001, pp. 54-61; N. COVINI, *L'esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo 1998, pp. 288-290.

<sup>7</sup> Per gusto di paradosso potremmo sostenere che, tra i personaggi della scena della corte, il più importante sia proprio il cane Rubino che si trova accovacciato sotto la sedia del marchese. Egli rappresenta simbolicamente la prima virtù di cui Ludovico amava fregiarsi: la fedeltà. È estremamente significativo che proprio negli anni di gestazione della *Camera* siano usciti due volumetti incentrati sulla figura del cane in ambienti culturali affini a quello gonzaghese. Ci riferiamo al testo di B. GUARINO, *Sermone del cane e del cavallo*, scritto a Ferrara tra il 1464 e il 1471 (Edizione critica a cura di G. Valenti, Roma, Salerno Editrice 2016) e alla *Canis Laudatio* di T. GAZA (Edizione a cura di L. Coco, Firenze, Olschki 2016) scritto dopo il 1460 come in J. PAPY, *Lipsius and His Dogs: Humanist*

Il giovane Francesco sarebbe dovuto tornare in compagnia del fratello maggiore Federico che si era recato nei giorni precedenti a Pavia, città dove il neoporporato stava attendendo agli studi universitari, per comunicargli la lieta notizia e scortarlo a casa. Su indicazione del padre però, prima di rientrare a casa, i due fratelli avevano compiuto una deviazione verso Milano per ringraziare ufficialmente lo Sforza, in quanto aveva svolto un ruolo chiave nel sostenere le ragioni gonzaghesche presso la Curia romana, facilitando quindi le pratiche di elezione al cardinalato.<sup>8</sup>

Ecco allora che, tornando i due fratelli da Milano a Mantova e percorrendo il padre la stessa strada nella direzione opposta, avviene il fatidico incontro tra i membri della famiglia che finalmente si può riunire, accogliendo al proprio interno un figlio radicalmente rinnovato dalla dignità ecclesiastica appena ricevuta.<sup>9</sup>

Questo episodio è narrato nella seconda scena, il cosiddetto Incontro di Bozzolo, dal nome della località nei pressi della quale esso si svolse (fig. 2).<sup>10</sup>



Fig. 2 - La Scena dell'Incontro

*Tradition, Iconography and Ruben's Four Philosophers*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLII, 1999, p. 177, nota 51. Sull'identità del cane ritratto nella *Camera* cfr. R. SIGNORINI, *A Dog Named Rubino*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLI, 1978, pp. 317-320. Inoltre, nella quasi identificazione di sé con un cane, non è forse assente una suggestione albertiana. È noto che il grande intellettuale usasse diverse maschere letterarie per parlare di sé stesso. Una di queste è appunto il cane di cui tesse un elogio funebre nel trattato *Canis* (cfr. C. GRAYSON, *Il "Canis" di Leon Battista Alberti*, «Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca», III, Firenze 1983, pp. 193-204; cfr. anche M. McLAUGHLIN, *Alberti's Dog, Fly, and Autobiography: Life-Writing as Humanistic Mosaic*, lettura in occasione del William and Katherine Devers Program in Dante Studies presso la University of Notre-Dame, A.A. 2012-2013).

<sup>8</sup> Come si è detto il sostegno sforzesco era dovuto, a sua volta, alla fedeltà di servizio del Gonzaga. Nella elezione al cardinalato si intrecciava quindi un circolo virtuoso di legami di fiducia politica ed ecclesiastica. I due giovani, una volta partiti da Milano, erano ovviamente del tutto ignari del precipitare delle condizioni di salute del Duca.

<sup>9</sup> Confortati dal documento che citeremo a breve, non riteniamo esagerato definire l'ingresso della porpora come un vero e proprio momento di conversione, di *apoteosi* in senso letterale.

<sup>10</sup> Bozzolo è un piccolo centro sulla via della posta più o meno a metà strada tra Mantova e Cremona. L'incontro avvenne «precisamente davanti alla chiesa del paese (dove ora sorge una

## LA STRADA DELLA CONVERSIONE

In merito a tale avvenimento, culmine della narrazione dipinta sulle pareti, disponiamo solamente di rari e brevi accenni documentari.

Pur nella diversità della loro natura essi convergono tuttavia su un punto che desideriamo chiarire preliminarmente: la nomina al cardinalato del secondogenito Francesco ha causato una vera e propria conversione con la conseguente trasformazione, o meglio trasfigurazione, di tutti i ruoli famigliari.

Per sostenere questa ipotesi, partiamo da un primo documento, inedito. Si tratta della lettera di felicitazioni che il cardinale di Santa Susanna, Alessandro Oliva da Sassoferrato, scrive a Barbara del Brandeburgo all'indomani della elezione di Francesco.

Secondo l'antico padre spirituale della marchesa, la porpora ha di fatto trasfigurato, *divino cooperante Spiritu*, la sua maternità:

Possiamo dire cola Vostra Illustre Signoria quello che dexe l'angelo alla madre del Segnor «*benedictus fructus ventris tui*» conyderato habia producto tal ramo che sia esteso fino al sacro collegio de reverendissimi cardinali dove tucti gran facti del mondo se sogliono tractare.<sup>11</sup>

Tra le lettere gratulatorie di pressoché tutti i componenti dell'allora collegio cardinalizio che si conservano presso l'Archivio di Stato di Mantova, nessuna arriva a questi vertici di esaltazione mariana ed encomio cortigiano a un tempo.<sup>12</sup> Il paragonare Francesco a Cristo e Barbara

---

cappellina dedicata all'Assunta)» (cfr. R. SIGNORINI, *op. cit.*, che cita una lettera che il cardinal Francesco scrive alla madre Barbara di Brandeburgo quello stesso 1 gennaio 1462 conservata in Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga (da ora ASMn, AG) b. 2397.

<sup>11</sup> Il documento si trova in ASMn, AG, b. 841, c. 346, Lettera da Roma del 20 dicembre 1461. L'Oliva, figura di spicco dell'ordine agostiniano, si firma come «el vostro antiquo spirituale patre indegno cardinal de Sancta Susanna *manu propria*».

<sup>12</sup> Il paragone può rientrare nella comune mentalità del tempo espressa da molti appartenenti al clero regolare per i quali, ovviamente, il modello di riferimento per la donna era la Vergine Maria. Cfr., per esempio, il *Decor puellarum: zoe honore de le donzelle* (Venezia: Nicolaus Jenson, 1471), fol. [48r-54r] (IV, 1-8) citato in D. KNOX, *Civility, Courtesy and Women in the Italian Renaissance*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di L. Panizza, Londra, Legenda 2000, p. 15. L'Oliva aveva svolto l'attività di precettore e padre spirituale della giovane Barbara di Brandeburgo rinsaldando l'influenza culturale agostiniana sulla famiglia. Un legame particolare con casa Gonzaga, e la Vergine Maria, non dovette mai venir meno a quanto riferisce Bartolomeo Marasca in una lettera a Barbara: «A questi di scrisse a la Excellentia Vostra como lo Reverendissimo Monsignore de Sancta Susanna stasiva così male che per aiuto humano non potea campare. Hozi essendo andato per visitarlo trovai se repossava, etiam è cossì riduto che de lui bene si spera. Et àme ditto quella sua brigata lui havere ditto esserge aparsa la Verzene Maria, quale li ha ditto doe fiata che non se dubito che de questo male non morirà» (in ASMn, AG, b. 842, c. 238, 15 agosto 1463, cit. in D.S. CHAMBERS,

a Maria può essere meglio compreso se inserito nella più generale considerazione del cardinalato nei termini di una letterale *apotheosis*, cui fa riscontro la trattatistica del tempo per la quale la Curia aveva una struttura analoga ad una corte divina.<sup>13</sup>

Inoltre, nell'iperbole di Alessandro Oliva sembra di vedere espresso, in altri termini, il richiamo del suo collega Niccolò Cusano alla *Christiformitas* del cardinale.<sup>14</sup>

Sulla scorta di questa suggestione proviamo a rileggere il documento principe che descrive l'incontro di Bozzolo ovvero la nota *Cronaca* dello Schivenoglia,<sup>15</sup> notando come l'estensore, condividendo la stessa esaltazione mistica, ribalti questa volta i ruoli di paternità e filialità:

Quando [Ludovico e Francesco Gonzaga] azonseno a presso, fècese l'uno com l'altro grandenixeme reverencie, l'uno a l'altro, e gran festy. Lo marchexo sò padro ge fece questo dire, zoè: "Si com al mondo voio esser vostro padro, ma sì com a Dio voio esser vostro fiollo". E cossi, lacrimando da legrezza se partino l'uno da l'altro: el gardenallo vene a Mantoa, el marchexo verso Millano.

---

Bartolomeo Marasca, *Master of Cardinal Gonzaga's Household (1462-1469)*, «Aevum. Rassegne di scienze storiche linguistiche e filologiche», Anno LXIII, 2, maggio-agosto 1989, pp. 265-283).

<sup>13</sup> A questo proposito basti leggere il piccolo *Dialogus de Curiae commodis*. Esso fu redatto da Lapo di Castiglionchio durante la permanenza a Ferrara nel 1438 in occasione del Concilio di riunione delle due Chiese che si sarebbe di lì a poco trasferito a Firenze. L'autore si estende in una lode encomiastica della Curia romana e quindi del Papa e dei cardinali paragonandone l'organizzazione e la struttura ad una corte divina. La Curia è «*locum ... non praestantem solum, sed etiam praestantissimum Deoque gratissimum et ad beate vivendum*». In essa il Pontefice è, dopo Dio, l'essere maggiore, prescelto non per umano consiglio ma per divina ispirazione. Ma soprattutto viene poi il collegio dei cardinali «*qui apostolorum explent ordinem*» cfr. *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, II, Torino, Einaudi 1976, pp. 170-211; cfr. anche C.S. CELENZA, *Renaissance Humanism and the Papal Curia. Lapo da Castiglionchio the Younger's De curiae commodis*, The University of Michigan Press 1999.

<sup>14</sup> Il cardinale filosofo Niccolò Cusano, peraltro collega dell'Oliva e presente a Mantova durante la Dieta, utilizzava uno dei concetti cardine del suo pensiero teologico come la *Christiformitas* per «riconduurre i porporati entro i binari di una deontologia discendente dal loro peculiare *officium*» (cfr. M. PELLEGRINI, *Pio II, il Collegio cardinalizio e la Dieta di Mantova*, in *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova*, a cura di A. Calzona 'et alii', Atti del convegno internazionale, Mantova 13-15 Aprile 2000, Firenze, Olschki 2003, pp. 15-76: 72). Su questo sfondo non risulta quindi esagerato sostenere che la famiglia Gonzaga avesse subito una vera e propria metamorfosi, o meglio una trasfigurazione. Sulla affinità tra metamorfosi e conversione vedi B. PIERI, *Conversione come metamorfosi nelle Confessioni di Agostino: sondaggi lessicali*, in *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, a cura di F. Citti 'et alii', Firenze 2014, pp. 175-218.

<sup>15</sup> Si tratta della *Cronaca* manoscritta di Andrea Vidali Stanziali da Schivenoglia che è stata edita criticamente da Rodolfo Signorini (a cura di), *Andrea da Schivenoglia - Cronaca di Mantova. Memoriale di Andrea da Schivenoglia (1445-1481)*, Mantova, Sometti 2020. Il manoscritto autografo è conservato presso la Biblioteca Comunale di Mantova, ms. 1019, parzialmente trascritto a cura di Carlo D'Arco, in *Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti*, a cura di G. Muller, II, Milano 1857, pp. 117-194.

Secondo l'antico cronista, l'ingresso dello Spirito Santo attraverso la porpora cardinalizia ha trasfigurato l'intera famiglia e questa percezione non si ferma al suo solo punto di vista.

Simile tenore narrativo viene ripreso anche dal Platina confermando come, con ogni probabilità, la rappresentazione dell'evento si tramandasse, nell'*entourage* gonzaghesco, secondo un medesimo canovaccio o filone interpretativo.<sup>16</sup>

La sua *Historia inclyte urbis Mantue*, infatti, raffinatissima dal punto di vista stilistico e intrisa di modelli storicistici romani, nel caso di Bozzolo, ci offre una ridondanza tutta giocata sulla dialettica padre/figlio:

*Qui [Francesco Gonzaga] Patris nuncio in Patriam accitus, (Papiae enim studiorum gratia tum erat) Mediolanum iter faciens ad visendum Franciscum Ducem, adeo graviter tunc aegrotantem, ut de ejus vita admodum dubitatum sit, in via Patrem offendit, accelerantem precibus Blancae Mariae [...] Paululum collocuti, simul Ludovico Patre prae gaudio lacrymante, mandata filio, ut Patrem decebat, dando, atque inde digressi, Pater Mediolanum, filius Mantuam pervenit.*<sup>17</sup>

Tutto il testo dell'umanista cremonese è caratterizzato da una profonda attenzione per le parole e le strutture retoriche. In questo passaggio particolarmente significativo i termini padre e figlio ricorrono per ben otto volte e il primo di essi è declinato in quasi tutti i casi, ad eccezione del dativo. Inoltre, la chiusa del Platina è in pratica un calco, in versione chiasmica, della *Cronaca* dello Schivenoglia.

Crediamo che nella descrizione dell'episodio riportata dal cronista mantovano e nella sua versione più aulica offerta dal Platina, oltre ad una condivisa *vis* celebrativa, risuoni una antica narrazione e più precisamente il *topos* cristiano della conversione secondo i più classici canoni agiografici.

Proviamo infatti a confrontare la narrazione dello Schivenoglia con

<sup>16</sup> Sulla intrinsechezza del Platina con i Gonzaga e in particolare con Francesco non occorre insistere più di tanto, avendo egli trovato in essi rifugio nelle fasi rocambolesche della sua vita, precedenti la definitiva riabilitazione ai tempi di Sisto IV. Vedi A. LUZIO - R. RENIER, *Il Platina e i Gonzaga*, «Giornale storico della letteratura italiana», XIII, 1889, pp. 431-440 e D. VECCHIA, *L'«Historia urbis Mantuae Gonzagaeque familiae» di Bartolomeo Platina*, «Medioevo e Rinascimento», XXVII, 2013, pp. 53-81.

<sup>17</sup> B. SACCHI (PLATINA), *Historia inclytæ urbis Mantuæ et serenissimæ familiae Gonzagæ*, Vienna 1675, pp. 434-435. Traduzione: Francesco, convocato in patria dal messaggero del padre (era infatti a Pavia per studio), facendo Ludovico la via di Milano per visitare il duca Francesco, allora così gravemente ammalato che si dubitava molto della sua vita, incontrò sulla strada il padre che stava correndo per esaudire le preghiere di Bianca Maria. Dopo aver parlato per poco tempo, il padre Ludovico, lacrimante di gioia nel consegnare al figlio gli ordini, come si addice ad un padre, prese commiato e il padre si diresse a Milano e il figlio a Mantova.



uno dei modelli esemplari più universali, quello di San Francesco d'Assisi.

La *Legenda Maior*, parlando dell'evento culminante del suo processo di santificazione, si esprime in questi termini:

Il padre della carne [Bernardone] poi si dava da fare per condurre il figlio della grazia [Francesco], ormai spogliato del denaro, davanti al vescovo della città, affinché nelle mani di lui egli rinunciasse alle ricchezze paterne e restituisse tutto ciò, che ancora possedeva. [...] Con lo spirito esaltato d'intenso fervore, Francesco si denudò completamente davanti a tutti, dicendo al padre «Fino ad ora ho chiamato te padre sulla terra, ma adesso posso dire in tutta sincerità: «Padre nostro che sei nei cieli, (Mt 6, 9) presso il quale ho risposto ogni tesoro e ho collocato ogni fiducia ed ogni speranza».<sup>18</sup>

Ci sembra che lo Schivenoglia, ma più in generale la narrazione gonzaghese, riprendano, a parti invertite, uno dei prototipi per eccellenza della conversione, ovvero quella francescana: il «padre della carne» («Sì com al mondo») Ludovico-Bernardone perde il proprio figlio della carne che ora è «figlio della grazia» («Sì com a Dio»).

Su analoghi binari si era sviluppata la *Epistola ad Caeciliam virginem de fugiendo saeculo* che Gregorio Correr indirizzava nel 1443 a Cecilia Gonzaga, in procinto di abbracciare la vita monacale. Buona parte di questa lettera *hortatoria* nei confronti della giovane sorella di Ludovico si basava proprio sulla contrapposizione tra il *Pater carnis* e il *Pater Gratiae*.<sup>19</sup>

Nel caso del neocardinale il canovaccio francescano poteva giustificarsi anche grazie alla omonimia con il Santo di Assisi.

A questo proposito può risultare utile il raffronto con un'altra raffinata epistola, questa volta encomiastica, risalente a qualche decennio successivo (1506).

In questo caso, sempre un ecclesiastico, frate Sisto da Guidizzolo, sostiene che il marchese Francesco II «come un altro Francisco do-

<sup>18</sup> BONAVENTURA, *Vita di San Francesco*, Roma, 2005, p. 31. Il testo latino è ancora più incisivo nel contrapporre il padre al figlio poiché nell'*incipit* del passo riportato recita: *Pater carnis filium Gratiae* etc. Il passo culminante suona invece così: *Usque nunc vocavi te patrem in terris, amodo autem secure dicere possum: Pater noster, qui es in caelis (Mat 6,9), apud quem omnem thesaurum reposui et omnem spei fiduciam collocavi.*

<sup>19</sup> Si veda G. CORRER, *Epistola ad Caeciliam virginem de fugiendo saeculo*, in E. MARTÈNE - U. DURAND, *Veterorum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium amplissima collectio*, III, Parisiis 1724, coll. 829-842; in particolare il seguente passaggio, riguardante la contrastata scelta virginale di Cecilia: *Unde enim tibi tanta constantia contra voluntatem Patris, nisi virginitatis votum animo non leviter concepisses? Quam constantiam Pater tuus caelestis suggererat adversus Patrem carnis tuae, cuius animum flexit in partem praecipuam votorum tuorum, ut quod restat ab eo crebris orationibus flagitares.*

vea venir ad illustrar di novo il tenebroso cielo» sostenendo che entrambi erano stati investiti dai rispettivi pontefici vedendo «sua militante chiesa ruinar». <sup>20</sup>

Ludovico, a differenza di Bernardone, accetta di buon grado l'essere diventato figlio spirituale del proprio figlio carnale, almeno nella retorica del momento. <sup>21</sup>

Proseguendo su questi binari mistici, riteniamo opportuno ricordare che il modello autoritativo francescano, oltre che a giocare sulla dinamica padre/figlio, quando richiama alla necessità di spogliarsi dalle ricchezze mondane per rivestirsi di Cristo, riposa in verità su una lunga *filière* autoritativa che parte propriamente da San Paolo e passa, per tutto il Medioevo, attraverso la mediazione di Sant'Agostino (per limitarsi a macroesempi universali).

Il *trait d'union* che lega Francesco, Agostino e Paolo è incentrato sul vestirsi di abiti nuovi, nel senso fisico e spirituale; è in fondo il tema centrale della antropologia paolina dell'uomo vecchio e dell'uomo nuovo il cui passaggio fondamentale consiste nello spogliarsi del peccato per 'vestirsi' di Cristo (*induere Christum*).

<sup>20</sup> La lettera è citata e riassunta in C. TOGLIANI, *Il principe e l'eremita. Da San Lorenzo in Guidizzolo a Santa Maria della Vittoria in Mantova. Uomini, architettura e territorio tra XV e XVI secolo*, Mantova 2009, p. 193, e si trova in ASMn, AG, b. 2469, c. 652, 31 ottobre 1506. Si tratta di un vero capolavoro della panegiristica che meriterebbe una analisi esclusivamente dedicata.

<sup>21</sup> Se andiamo ad osservare infatti le pieghe della reale gestione del nuovo elemento spirituale della famiglia, vediamo sorgere alcuni problemi di carattere pratico che, nel loro aspetto concreto, costituiscono il contraltare dell'euforia religiosa scatenata dalla recente nomina. A qualche mese di distanza dall'elezione, il padre marchese scriveva di propria mano al figlio cardinale una lunga lettera in cui gli esponeva – a suo avviso – quale fosse il suo «debito et honore» ora che aveva mutato condizione e da *protonotarius et marchio*, come si era sempre firmato fin qui il giovane Gonzaga, era divenuto *cardinalis*. La cifra dei rapporti padre-figlio mutava da un giorno all'altro in modo netto: per il padre, Francesco non era più il solo *filius carissimus* cui il marchese si rivolgeva abitualmente con un familiare ed antico 'tu', ma si trasformava in un figlio pur sempre, ma *honorandissimus*, e soprattutto in un *reverendissimus in Christo pater* cui indirizzarsi con un formale 'voi'. In questa transizione, il marchese ritenne opportuno riepilogare al figlio ormai 'adulto' i principi basilari di un comportamento adeguato alla sua origine, rispondente alla sua educazione, rispettoso della sua vocazione, memore infine della forza dei legami famigliari (cfr. I. LAZZARINI, *Un dialogo fra principi. Rapporti parentali, modelli educativi e missive familiari nei carteggi quattrocenteschi. (Mantova, secolo XV)*, in *Costumi educativi nelle corti europee (XIV – XVIII secolo)*, a cura di M. Ferrari, Pavia, Pavia University Press 2010, pp. 53-76). E, se ancora non fosse chiaro, ecco un altro richiamo quantomai esplicito da parte di Ludovico: «A me pare havere usato l'officio di padre: per Dio oltre le altre obligationi che aveti a nostro Signor idio, aricordateve che anche seti obligato a mi et usate l'officio de bon fiolo verso me, che da mi mille volte siate benedeto» (Citato in I. LAZZARINI, *Amicizia e potere. Reti politiche e sociali nell'Italia medievale*, Milano, Mondadori 2010, p. 76 e, più recentemente, I. LAZZARINI, "Quia virtus laudata crescat": una lettera di Ludovico Gonzaga al figlio Francesco (Goito, 27 aprile 1462), in *Itinera chartarum. 150 anni dell'Archivio di Stato di Mantova. Saggi in onore di Daniela Ferrari*, a cura di R. Piccinelli 'et alii', Milano 2017, pp. 123-129: 125). Rimescolamento e trasfigurazione dei ruoli comportavano anche questo.

Questo senso della conversione è perfettamente narrato nell'episodio agostiniano del *Tolle lege*:

A un tratto dalla casa vicina mi giunge una voce, come di fanciullo o fanciulla, non so, che diceva cantando e ripetendo più volte: "Prendi e leggi, prendi e leggi". [...] L'unica interpretazione possibile era per me che si trattasse di un comando divino ad aprire il libro e a leggere il primo verso che vi avrei trovato. [...] Così [...] lessi tacito il primo versetto su cui mi caddero gli occhi. Diceva: "Non nelle crapule e nelle ebbrezze, non negli amplessi e nelle impudicizie, non nelle contese e nelle invidie, ma rivestitevi del Signore Gesù Cristo né assecondate la carne nelle sue concupiscenze" (Rm 13, 13-14).<sup>22</sup>

Sul rivestirsi (*induere*) è basata quindi la conversione paolina, agostiniana e francescana.<sup>23</sup> E sul medesimo rivestirsi di Cristo, nel senso del sacrificio *usque ad effusionem sanguinis*, si basava anche la vestizione della porpora. Concetto questo che doveva essere molto chiaro anche alla Corte mantovana.

Ce lo ricorda infatti Alessandro Gonzaga, zio del cardinal Francesco, in una lettera in cui parla della veste cardinalizia ricordando che il suo colore «significava come el doveva esser apparichiato a fundere el sangue per la fede cristiana».<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Confessioni, VIII, 12, 28-29. Il passo latino di Rm 13, 13-14 suona così: *Sicut in die honeste ambulemus non in comestationibus et ebrietatibus non in cubilibus et impudicitis non in contentione et amulatione sed induite Dominum Jesum Christum et carnis curam ne feceritis in desideriis*.

<sup>23</sup> Sul tema dell'*induere Christum* nella *Legenda Maior* vedi i seguenti passi: I, 1, 6: *Aiebat enim post, cum iam perfecte Christum induerat* (cfr. Gal 3,27), *quod etiam existens in habitu saeculari, vocem divini expressivam amoris audire vix unquam sine cordis immutatione valebat*.; III, 1, 4-6: *Totum quidem viri Dei studium, tam publicum quam privatum, circa crucem Domini versabatur; et ut crucis signaculo cordi eius a principio suae conversionis impresso corpus consignaret exterius, in ipsa se cruce recludens, habitum poenitentiae sumpsit crucis imaginem praeferentem, quatenus, sicut mens eius intus Dominum crucifixum induerat, sic et corpus eius indueret arma crucis, et in quo signo Deus potestates aereas debellarat, in eodem suis exercitus Domino militaret*; V, 10, 3: *Ad eius gustum tanta protinus facilitate convaluit, ut saporis novitas et innovatio sanitatis, gustabile ac gustantem supernaturaliter innovantes, perfectam in ipso expoliationem veteris hominis et indutionem novi* (cfr. Col 3,8.10) *duplici attestatione firmarent*. Sulla coppia *exuo/induo* vedi le interessanti osservazioni di B. PIERI, *Conversione come metamorfosi nelle Confessioni di Agostino: sondaggi lessicali*, in Francesco Citti 'et alii' (a cura di), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Firenze 2014, pp. 175-218: 195-199.

<sup>24</sup> Cfr. ASMn, AG, b. 841, c. 791, Lettera di Alessandro Gonzaga a Barbara di Brandeburgo da Roma, 24 marzo 1462; citata in D.S. CHAMBERS, *Virtù militare del cardinale Francesco Gonzaga, in Guerre Stati Città. Mantova e l'Italia padana dal secolo XIII al XIX*, a cura di C.M. Belfanti 'et alii', Atti delle giornate di studio in omaggio ad Adele Bellù (12-13 dicembre 1986), Mantova 1988, pp. 215-229, nota 7.

Inoltre, non è da escludere che agli occhi dei contemporanei, come abbiamo visto già tanto esaltati, non si potesse rintracciare nell'episodio di Bozzolo un altro significativo *topos* agiografico: quello della conversione intesa come 'ritorno alla Casa del Padre' dal momento che propriamente questo era il senso del rientro a Mantova di Francesco e Federico.<sup>25</sup>

Pertanto, sia dal punto di vista della dinamica padre/figlio rivoluzionata dalla Grazia dello Spirito Santo, sia per il movimento di ritorno, reale e figurato, alla Casa del Padre, crediamo si possa attribuire alla narrazione di Bozzolo più di una sfumatura tipica della conversione esistenziale.

La funzione dello Spirito Santo come 'trasformatore degli affetti' era del resto una posizione interna alla teologia e alla mistica cristiana che parte da Agostino e arriva, attraverso Ildegarda di Bingen e San Bonaventura, ancora in pieno vigore nella teologia trinitaria tardo medievale,<sup>26</sup> vivendo, proprio tra Tre e Quattrocento, un *revival* anche nella considerazione degli affetti famigliari e matrimoniali.<sup>27</sup>

#### LA TRINITÀ A BOZZOLO?

I contorni spirituali (tecnicamente 'pneumatici') della conversione individuale e famigliare di Bozzolo si vengono a precisare ulteriormente se guardiamo ad un terzo documento originale.

Si tratta di una lettera, nota da parecchio tempo agli studiosi, scritta quasi in presa diretta, dal momento che il vergatore, don Andrea de Silvestri, faceva parte della brigata che accompagnava il marchese verso Milano, e ci consegna una chiave di lettura esplicitamente teologica, descrivendo una teofania trinitaria.

Senza mezzi termini, secondo il prelado, in occasione della riunione di Bozzolo, Dio si era degnato di mostrare

perfettamente la trinitade, la qual è questa: lo Spirito Sancto, el Padre con el Figliolo, e questo fu venerdì de sira a la cena de lo Illustre Signore nostro: el Spirito

<sup>25</sup> Su questo aspetto, che autoritativamente poggia sull'episodio del figliol prodigo, vedi F. CUSIMANO, *Il topos agiografico della conversio come "ritorno" nelle Vitae di san Benedetto da Norcia e san Benedetto di Aniane*, «Fides Quaerens. Rivista dell'Istituto Teologico Cosentino "Redemptoris Custos" dell'Arcidiocesi di Cosenza-Bisignano», V, Numero 1-2, 2014, pp. 205-222.

<sup>26</sup> Lo Spirito Santo come «*transformer of the affections*» è definito in E.A. DREYER, *Narratives of the spirit: recovering a medieval resource*, «C.T.S.A. Proceedings», LI, 1996, pp. 45-90 con relativa bibliografia.

<sup>27</sup> Vedi almeno I. DAVIS, *The Trinite is our everlasting lover: marriage and trinitarian love in the later middle ages*, «Speculum», LXXXVI, 4, ottobre 2011, pp. 914-963.

Sancto era el cardinale, el Padre era lo illustre Signore, el Figliolo era lo Illustre mesir Federico.<sup>28</sup>

Nonostante il carattere indubbiamente suggestivo di questa affermazione e il suo misto di encomio cortigiano e rielaborazione teologica, la figura del Silvestri non è stata sinora approfondita storicamente.

Siamo ora in grado di affermare che don Andrea, figlio di Girardino,<sup>29</sup> fosse un canonico della Cattedrale e che già dal 1458 godesse del beneficio di Santa Tecla, cui si aggiunse nel 1467 quello di Santa Croce.<sup>30</sup>

Lo possiamo ritenere personaggio non secondario all'interno della corte gonzaghesca di quegli anni. Infatti, come sappiamo da un documento privato (la compera di alcune vacche), egli era, almeno dal 1469, cappellano della marchesa Barbara, attestandosi quindi come figura intrinseca alla vita religiosa della corte.<sup>31</sup> Don Andrea rientrava presumibilmente nel

<sup>28</sup> La lettera è conservata in ASMn, AG, b. 1622, c. 427 ed è inviata il 5 gennaio 1462, quattro giorni dopo l'accaduto. Viene citata in R. SIGNORINI, *Opus Hoc Tenue*, cit., pp. 138 e 286.

<sup>29</sup> Girardino, figlio di Iacopino, risulta abitare a Montanara in numerosi atti di compera (ASMn, Archivio Notarile, da ora AN, Registros Notarili Ordinarie, anno 1435, c. 100, 3 settembre, compera di terreni a Montanara da Iacomo della Montanara; c. 119, 28 dicembre, Investitura dal vescovo Matteo de Boniperti di terra in Scorzarolo; c. 271, 1 novembre, compera da Isabeta de Nerli di terra a Montanara; anno 1444, c. 162, compera da Antonio de Tridulis di terra a Montanara; cfr. anche ASMn, AN, Estensioni Notarili Ordinarie, R 59, c. 122, 3 marzo 1449, c. 204, compera di terre a Montanara da Francesco de Lanzavecchi; R 58, c. 66, 13 maggio 1449, compera dallo stesso Lanzavecchi di un pezzo di terra in Montanara in contrada Molinare). Nel 1440 egli viene investito di terreni tra San Silvestro e Montara dal priore del monastero degli Eremitani di Sant'Agnesa in Mantova come risulta da ASMi, Fondo Religione, Pergamene, b. 197, 12 ottobre 1440. Nella citata investitura dagli Eremitani di Sant'Agnesa Girardino è definito *de Silvestris de Soranea* mentre nella compera del 1444 è definito esclusivamente come "*de Soranea*". È probabile che proprio Girardino si fosse trasferito da Soragna nel parmense e che mantenesse quindi ancora nel cognome la località di provenienza, già perduta nel caso del figlio Andrea che figura esclusivamente come *de Silvestris*.

<sup>30</sup> Il documento che attesta il suo beneficio già dal 1458 è un atto di permuta relativo a due case site in Mantova (una in contrada del Leopardo e l'altra in contrada dell'Aquila presso la chiesa di San Bartolomeo). La permuta avviene con don Giacomo da Fossato rettore del titolo della Natività della B. V. Maria in Cattedrale (vedi Archivio Storico Diocesano di Mantova, da ora ASDMn, Mensa Vescovile, Imbreviature, vol. 35, c. 215, 26 ottobre 1458). Per il beneficio di Santa Croce esistente nel 1467 e il rinnovo di quello di Santa Tecla fino ad almeno al 1468 devo ringraziare don Giuseppe Rubini per la gentile segnalazione dei seguenti documenti: ASMn, AN, Estensioni Notarili Ordinarie, R 59, c. 80, 16 marzo 1467 (investitura a Rainerio de Bredoldo di un pezzo di terra a Cerese in contrada Foraboschi); ASMn, AN, Estensioni Notarili Ordinarie, R 59, c. 215, 7 marzo 1468 (permuta tra Adoardo de Aldegatti e Andrea de Silvestri di due pezzi di terra a Carzetole). A questi si aggiunga anche una ulteriore investitura che Silvestri concede su terreni nei pressi di San Giorgio (ASMn, AN, Estensioni Notarili Ordinarie, R 59, c. 279, 28 novembre 1468).

<sup>31</sup> Questa importante notizia circa la carica del Silvestri si ricava da ASMn, AN, Registros Notarili Ordinarie, Anno 1469, 30 ottobre, vol. II, c. 354. Si tratta della compera di tre vacche, di cui due gravide, da un certo Antonio de Matazoni. Il Silvestri è qui definito *capellanus illustrissime domine nostre*.



Fig. 3 - Il presunto ritratto di Andrea de Silvestri

novero di quei prelati che sovrintendevano alla direzione spirituale dei principi e alla educazione dei loro figli.<sup>32</sup>

Ciò autorizza cautamente a pensare alla sua metafora trinitaria come a qualcosa che, partendo da una euforia momentanea e personale, avesse potuto influenzare le discussioni all'interno dell'intera corte e forse anche la resa iconografica dell'Incontro.

Del resto, il peso della sua figura lo si desume dal fatto stesso che fosse membro della scorta di Ludovico in occasione della delicata missione milanese. Alla luce di questo ruolo, non riteniamo improbabile, con Signorini,<sup>33</sup> che egli sia stato raffigurato nella scena dell'Incontro in una posizione finemente studiata. Si tratterebbe dell'uomo in abiti prelatizi posto tra il Cardinal Francesco e l'ingombrante pianta sullo sfondo; in una posizione cioè complementare e integrata rispetto agli altri tre religiosi posti al centro della raffigurazione; quasi nei panni di quarto ecclesiastico aggiunto (fig. 3). Questo specifico posizionarsi nell'assetto generale dell'Incontro sembrerebbe rafforzare l'ipotesi di un suo ruolo di ispiratore della scena.

Infatti, ad una attenta osservazione, la chiave di lettura di Andrea de Silvestri pare trovare conferma nella disposizione iconografica che

<sup>32</sup> Il ruolo di cappellano di corte, e in particolare dei figli dei marchesi, in quegli stessi anni era esercitato dalla interessante figura di Stefanino de Guidotti su cui si è intrattenuto A. CANOVA, *Istruzione dei Principi e scritture dell'età minore. Documenti e considerazioni su un caso mantovano*, in *Ad amicum amicissimi. Studi per Eugenio Camerlenghi*, a cura di I. Lazzarini, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti 2018, pp. 77-89. È significativo che Silvestri fosse il cappellano della marchesa poiché è noto come essa avesse particolarmente a cuore la cura spirituale della Corte. Per questo argomento cfr. G. GARDONI, *Donne di fede alla corte dei Gonzaga tra Quattrocento e Cinquecento. Prime note*, in *Donne Gonzaga a Corte. Reti istituzionali, pratiche culturali e affari di governo*, a cura di C. Continisio - R. Tamalio, Roma, Bulzoni 2018, pp. 63-77. Ed è altrettanto significativo che la lettera che citeremo a breve sia stata indirizzata alla marchesa.

<sup>33</sup> Rodolfo Signorini ha proposto di identificarlo, ipoteticamente ma con la consueta autorevolezza, con il prelado che si trova appunto tra Francesco Gonzaga e il grande albero (cfr. R. SIGNORINI, *Qualche novità sulla Camera Dipinta. Sulla via per Milano una suggestione mistica per la scena dell'Incontro di Bozzolo (venerdì 1 gennaio 1462)*, «La Reggia. Giornale della Società per il Palazzo Ducale fondato da Luigi Pescasio», XXVI, n. 4 (102), Dicembre 2017). Signorini si chiede: «È possibile che il *presbiter Andreas de Silvestris* nella scena dell'Incontro, sia quel personaggio in abito nero e berretta nera, in secondo piano, alle spalle del cardinale? La supposizione è motivata anche dalla documentata presenza di un prete nella comitiva del marchese Ludovico diretto a Milano. Plausibile è infatti la presenza di un presbitero alle spalle del prelado [...] Supposizioni, purtroppo, ma non prive di fondamento». Se dovesse trattarsi veramente del Silvestri, sarebbe una conferma, autorevole e indipendente, alla nostra tesi che individua in lui e nella sua lettera elementi significativi nella scena dell'Incontro.



Fig. 4 - La "Trinità ecclesiastica"

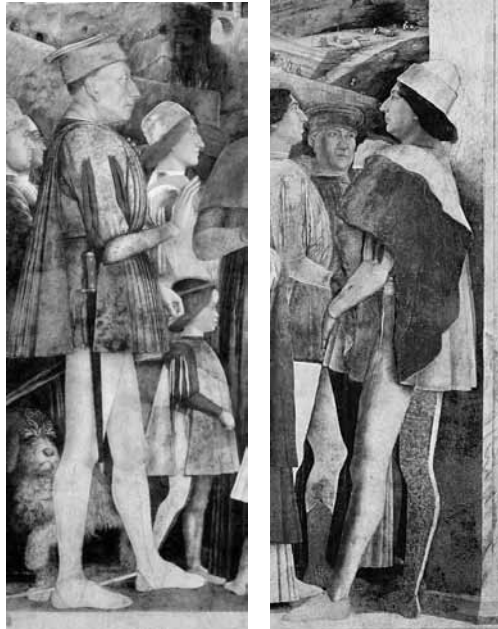


Fig. 5 - La Trinità dinastica o ereditaria, parte 1 e 2

Mantegna ha riservato ai personaggi, sia a quelli realmente presenti (il padre con i due fratelli), sia a quelli inseriti con chiare finalità celebrative e simboliche; a nostro avviso nell'Incontro si possono infatti rintracciare tre ulteriori rappresentazioni 'trinitarie' che si aggiungono a quella che 'realmente' si manifestò in quel faticoso giorno.

A corredo di quella principale o reale è infatti osservabile una Trinità che potremmo definire 'ecclesiastica' costituita dai tre Gonzaga che si stringono le mani al centro della scena e che sono accomunati dalla presente o futura carriera religiosa; cui si aggiunge, come dicevamo, quasi 'per contatto' don Andrea de Silvestri. In una significativa catena di mani sono uniti al cardinal Francesco il fratello Ludovico, futuro vescovo eletto di Mantova, e il nipote Sigismondo, figlio cadetto di Federico Gonzaga, futuro cardinale. Al centro della scena è quindi raffigurata la componente ecclesiastica della famiglia attraverso i suoi figli 'resi sacri' ovvero consacrati (fig. 4).

Esiste poi una Trinità 'dinastico-ereditaria' che mostra, dal nonno al nipote, i tre marchesi di Mantova che si succederanno al potere, quello regnante e i due futuri, quasi a confermare le teorie tardo medievali del



Fig. 6 - La Trinità imperiale o feudale

corpo mistico del sovrano che muore fisicamente ma gode di un *character aeternitatis* che lo proietta attraverso le generazioni (fig. 5).<sup>34</sup>

Si può rintracciare infine una trinità ‘feudale’ o ‘imperiale’ che riunisce il futuro marchese Federico, l’omonimo imperatore Federico III d’Asburgo e Cristiano di Danimarca posizionando i personaggi quasi a riprodurre, in secondo piano, la dislocazione dei tre Gonzaga realmente presenti: due di profilo e uno di fronte al centro (fig. 6).<sup>35</sup>

Ci sembra interessante notare come la scelta di inserire una Trinità ecclesiastica, la cui romanità è enfatizzata dal paesaggio di sfondo, e una Trinità imperiale, sia stata forse compiuta per debito di dipendenza nei confronti di quelli che erano i due principali ambiti geopolitici di casa Gonzaga: Roma e l’Impero; oltre ovviamente allo stato sforzesco, la prima signoria territoriale di riferimento, rappresentata dall’ambientarsi stesso dell’Incontro sulla via di Milano.

Questi ambiti venivano percepiti nella loro virtuosa cooperazione in modo che potremmo definire ‘chiaro e distinto’; al punto di non perdere la propria cristallina e mutua funzione anche nella celebre ramanzina che Ludovico rivolse, all’indomani della nomina, al proprio oratore Bartolomeo Bonatto; quel servitore che, lasciatosi trasportare dall’euforia, aveva attribuito a se stesso i meriti del successo non accorgendosi che questo suo

<sup>34</sup> Sono presenti infatti Ludovico, Federico e il nipotino Francesco che sposerà Isabella d’Este. Si configura quindi una linea ereditaria che travalica il limite della successione padre-figlio ma che si proietta già saldamente nel futuro più lontano. In questa scelta si percepisce il *character aeternitatis* dello Stato inteso come *corpus mysticum* (cfr. ERNST H. KANTOROWICZ, *I due corpi del Re. L’idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi 2012, p. 267). Esibire il futuro corpo del sovrano significava simboleggiare la prosecuzione dinastica della famiglia.

<sup>35</sup> La presenza dell’imperatore allora regnante, Federico III d’Asburgo, era d’obbligo in quanto sottolineava la feudalità di stampo imperiale di casa Gonzaga e rappresentava, insieme alla Roma pontificia, l’altro grande punto di riferimento geopolitico e diplomatico di un signore dell’Italia settentrionale. Cristiano di Danimarca, rappresenta il legame anche di sangue che i Gonzaga intrattenevano con l’Impero grazie al matrimonio di Ludovico con Barbara del Brandeburgo. È più che probabile che la inserzione del re danese sia stata conseguente alla visita che egli fece a Mantova nel 1474. Questa scelta tardissima per la cronologia della *Camera Picta* (conclusa proprio nel 1474) rischia di inficiare la validità di un piano rappresentativo trinitario svolto in modo consapevole fin dall’inizio dei lavori. Tuttavia, rovesciando il punto di vista, la coerenza a tale ispirazione fino alla fine del lungo cantiere può invece confermare il suo radicamento nel tempo. Possiamo ipotizzare che, quando si mise mano, attorno al 1470, alla scena dell’incontro, si decise di inserire la trinità che abbiamo definito ecclesiastica e quella dinastico-ereditaria. La visita del re di Danimarca poté suggerire di proseguire su questa linea simbolica con l’aggiunta dell’imperatore e, appunto, di Cristiano I.



parlar inferisse non solamente che né la nostra [di Ludovico] servitù verso Nostro Signore [il Papa], né recomandatione de la casa de Brandiborge, né del duca di Milano, né de la maestà de lo imperatore non habia mosso la mente de Nostro Signore a pronunciare e [...] dunque, a dispetto del papa e di cardinali, Bartolome' Bonato ha fatto un cardinale.<sup>36</sup>

Il Papa, l'Imperatore e il proprio signore territoriale; esattamente gli ambiti politici e fiduciari necessari alla vera comprensione geopolitica dell'episodio di Bozzolo.<sup>37</sup>

Se accettiamo la presenza nella scena mantegnesca di ulteriori sottogruppi significativi di tre, giustificati, come si è visto, anche da una riflessione istituzionale, possiamo cautamente sostenere che il dato epistolare silvestriano e l'impianto iconografico si sostengono a vicenda, in una salda e articolata impostazione teologico-politico-trinitaria.

#### LA TRINITÀ TRA ORIENTE E OCCIDENTE

Crediamo che la lettera del Silvestri non si possa considerare come una forma di euforia personale e momentanea ma ci appare come qualcosa di più profondo, anche alla luce del suo richiamato ruolo spirituale svolto all'interno della Corte.<sup>38</sup>

Attraverso di essa sembrano filtrare e venire alla luce tutti i discorsi e le macchinazioni, le speranze e i timori, gli scongiuri e i sogni che alimentavano da anni il desiderio di ottenere la porpora.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> ASMn, AG, b. 2186. Lettera di Ludovico Gonzaga a Bartolomeo Bonatto. Mantova 20 gennaio 1462.

<sup>37</sup> A completare questo circolo virtuoso di poteri e sfere d'influenza, si ricordi inoltre che il papa stesso, fin dai tempi in cui svolgeva la funzione di segretario dell'imperatore Federico III, aveva maturato una considerazione prettamente imperiale di Milano e del suo ruolo geopolitico. Su questo punto vedi G. CHITOLINI, *L'Italia delle Civitates. Grandi e piccoli centri fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Viella 2015, in particolare il capitolo *Milano "città imperiale"? Note su due ambascerie di Enea Silvio Piccolomini (1447,1449)*, pp. 141-164; vedi anche M. SIMONETTA, *Rinascimento segreto. Il mondo del segretario da Petrarca a Machiavelli*, Milano, Franco Angeli 2004.

<sup>38</sup> Piuttosto per essa si potrebbe interpellare il concetto, sociologico e psicologico, di *effervescenza collettiva*, intesa come «una forma di entusiasmo e soprattutto di emozione consapevolmente condivisa che associata a un manipolo di simboli favorisce l'insorgere di un rituale e di un culto» (la citazione virgolettata è tratta da S. CRACOLICI, *Il ritratto di Archigynia. Filippo Nuvoloni (1441-1478) e il suo Dyalogo d'amore*, Firenze, Olschki 2009, p. 72; sul concetto di effervescenza affine a quello weberiano di 'mentalità collettiva' cfr. E.A. TIRYAKIAN, *Collective Effervescence, Social Change and Charisma: Durkheim, Weber and 1989*, «International Sociology», X, 1995, pp. 269-281).

<sup>39</sup> Si può parlare di una filiera di aspettative che retrodata a quando Francesco era ancora un bambino dal momento che già da quando aveva sei anni il padre lo vezzeggiava chiamandolo «prete

È infatti lecito immaginare che presso la Corte si fosse da tempo sviluppato un ardito paragonare l'ottenimento della carica all'ingresso dello Spirito Santo tra le schiere della famiglia, con la conseguente trasfigurazione trinitaria.<sup>40</sup> Del resto, questo filone encomiastico faceva parte di un immaginario intrinseco tanto all'*entourage* mantovano quanto alla concezione sacrale del potere che caratterizzava i tempi di questo 'autunno del Medioevo'.<sup>41</sup>

---

nostro» (ASMn, AG, b. 2883, lib. 19, c. 5v., Lettera del marchese Ludovico II Gonzaga al vescovo Galeazzo Cavriani da Mantova, 6 marzo 1452).

<sup>40</sup> Riteniamo appena opportuno ricordare che la nuova "funzione" famigliare di Francesco, ovvero il suo identificarsi con lo Spirito Santo, comportava quasi necessariamente una trasformazione trinitaria; lo Spirito Santo è infatti punto teologico necessariamente correlato e complementare alla Trinità, in quanto possiamo dire che l'economia del Padre nella storia della salvezza coopera con il Figlio per mezzo dello Spirito. Per rimarcare questo dato, nel 1334, la ricorrenza liturgica della Trinità è stata fatta cadere nella domenica successiva, ovvero nell'ottava di Pentecoste. La scelta aveva un pregnante senso teologico: «Subito dopo aver celebrato la solennità della venuta dello Spirito Santo, cantiamo la gloria della Santissima Trinità nell'Ufficio della Domenica che segue, e questa disposizione è molto appropriata poiché subito dopo la discesa di quel divino Spirito cominciarono la predicazione e la fede e, nel battesimo, la fede, la confessione del nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo» (Ruperto, *Dei divini uffici*, l. XII, c. 1).

<sup>41</sup> Il grande storico Huizinga sembra venire magistralmente in nostro soccorso quando sostiene che nel tardo Medioevo: «A riscontro del simbolismo religioso, cioè dell'uso di interpretare tutte le cose e gli eventi terreni come simboli e prefigurazioni del divino, incontriamo l'omaggio al principe tradotto in metafore religiose. Allorchè l'uomo del Medioevo è preso dal rispetto per la maestà terrena, si serve del linguaggio sacro per esprimere i suoi sentimenti. I cortigiani del XV secolo non indietreggiano davanti a nessuna profanazione». La metafora trinitaria gonzaghesca ha infatti un corrispettivo borgognone: «Il Molinet paragona l'imperatore Federico che manda suo figlio Massimiliano a sposare Maria di Borgogna, con Dio padre che manda suo figlio in terra, e non risparmia termini religiosi per descrivere il viaggio dello sposo. Quando più tardi Federico e Massimiliano entrarono in Bruxelles col giovane Filippo il Bello, i Brussellesi, narra Molinet, avrebbero detto colle lagrime: *Vêez-ci figure de la Trinité, le Père, le Fils et Saint Esprit*» (cfr. J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni 1966, pp. 215-216). Anche Kantorowicz riporta un esempio inglese perfettamente calzante: «La forma di governo inglese fondata sull'intero corpo politico portò evidentemente ad introdurre un'analogia del tutto peculiare tra le istituzioni laiche e quelle ecclesiastiche. Se un certo tipo di misticismo semiteologico sulla figura del principe e l'interpretazione dei suoi poteri non è nuovo, sorprende invece constatare come simili caratteri fossero riferiti in Inghilterra al Parlamento. Prima della chiusura del Parlamento nel 1401, allo *Speaker* dei Comuni parve calzante paragonare il corpo politico del reame alla Trinità; il re, i Lord ecclesiastici e laici, e i Comuni formavano assieme una sorta di trinità una e di unità trina» (E.H. KANTOROWICZ, *I due corpi del Re*, cit., p. 223). Anche Marc Bloch riporta un caso veramente interessante in merito alla elezione del re di Francia Carlo V avvenuta il 19 maggio 1364, giorno della Santissima Trinità. La data scelta per l'incoronazione è di per sé significativa e testimonia una declinazione naturalmente politica del tema trinitario. Come recita il testo commentato da Bloch, ovvero il *Du sacre du Roy de France et de la Roynie* di Guillaume Durand, la festa fu decisa *par election de sainte devocion*. Ma il passo più interessante per noi è il paragone (*aussi comme... ainsi*) che il testo traccia tra la famiglia trinitaria e la regalità sul popolo: «*Aussi comme il plut a Dieu le Pere a dire son filz en l'onction du baptesme: Hic est filius meus dilectus in quo michi complacui, et le Saint Esperit descendit en forme de columbe qui l'oingni oleo leticie pre particibus suis, et le filx en char humaine recut celle sainte consecracion, ainsi le dit seigneur en vraie foy de la Sainte Trinité recut le saint sacre en bonne devocion*» (M. BLOCH, *I Re taumaturghi. Studi sul carat-*

Anche il linguaggio della cancelleria mantovana non era alieno da queste forme di *consecratio in formam deorum* del principe;<sup>42</sup> così come una sua analoga divinizzazione troviamo nella prassi del potere degli stati vicini a Mantova<sup>43</sup> e nella coeva letteratura encomiastica.<sup>44</sup>

---

*tere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino, Einaudi 1989, pp. 376-377).

<sup>42</sup> Da una ricognizione nell'epistolario gonzaghese di quegli anni emergono alcune testimonianze interessanti a questo proposito. Riferendo di un colloquio avuto con frate Agostino da Crema, l'uomo della mediazione tra Gonzaga e Sforza durante lo spinoso ripudio dei patti matrimoniali tra i rispettivi figli (Dorothea e Gian Galeazzo), l'oratore mantovano a Milano riporta: «El frate non feci altra replicatione ... et se introe a dir quello che se sperava del fin della cosa, et dicendo el frate che questi signori erano simili a Idio, che non se lassavano intendere et de ogni minima pagliuca facevano uno grande caso» (ASMn, AG, b. 1622, Lettera di Vincenzo della Scalona a Barbara di Brandeburgo, Milano 8 febbraio 1464). Francesco Donesmondi, dovendo chiedere udienza al marchese Ludovico, si esprime in questi termini: «Sequendo, illustrissimo signor mio, el dicto de l'apostolo che dice *adeamus cum fiducia ad tronum misericordiam consequamur et gratiam inveniamus in auxilio opportuno*, cum grande reverentia et humilitate ne timerò ponto a li mei extremi bisogni de ricorerme a la pietade et benignitate de vostra excellentia» (ASMn, AG, b. 2401, Lettera di Francesco Donesmondi a Ludovico Gonzaga, Mantova 31 luglio 1465). Occorre ricordare il sottofondo comune di un petrarchismo cortigiano spesso finalizzato alla *deificatio* eroica studiato in G. WEISE, *L'ideale eroico del Rinascimento, I: L'ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1961, p. 44: «le qualifiche di eroe, *divus* e semideo, richiami all'origine divina o ultraterrena delle persone celebrate ed al carattere eccelso, sublime, delle loro virtù ricorrono di continuo negli scritti degli umanisti».

<sup>43</sup> Un esempio per tutti, rivelatore di questa considerazione dello Spirito Santo come coesistente alla manifestazione del potere, ci sembra venire da Ferrara, secondo quanto narrato dal cronista Caleffini. Egli riporta come «Zobia a dì 20 de agosto 1472 in lo Vescovato de Ferrara fu per tutta la chieresia de Ferrara cantato la messa del Spirito Sancto et facto per la terra una solenne processione, essendo serate tutte le apoteche, come de dominica fusse stato quel dì. [...] Et ciò fu facto in memoria che in tal dì il duca Hercole havea havuto la signoria et dominio de Ferrara. Et in quel dì fu lo anno de la morte del Duca Borso, del quale se dirà uno milione di anni» (U. CALEFFINI, *Croniche. 1471-1494*, a cura di F. Cazzola, Ferrara 2006, pp. 23-24). Ercole d'Este prese il potere in effetti il 20 agosto 1471 dopo che il 19 era morto il predecessore Borso.

<sup>44</sup> La letteratura encomiastica di metà Quattrocento è argomento sterminato. Mi limito a pochi testi provenienti dalle tradizioni cortesi più affini al caso mantovano in cui si possono rintracciare *loci communes* volti alla divinizzazione del Principe sotto vari aspetti. Si legga per esempio P. Rosso, *Il "Semideus" di Catone Sacco*, Milano, Giuffrè 2001, p. LXXXVII: «Il concetto di semidivinità del Principe, che è il tema di fondo caratterizzante il trattato sacchiano sin nel titolo, è da porre in relazione alla tematica dell'eroico teorizzata per la prima volta da Aristotele nel settimo libro dell'Etica Nicomachea [VII 1145<sup>a</sup>], poi penetrata nell'etica e nella teologia medievale grazie agli studi aristotelici del XII e XIII secolo e, nuovamente rivitalizzata, nelle istanze umanistiche tre-quattrocentesche: l'elemento virtuoso ed eroico viene caratterizzato da una presenza quantitativa e qualitativa di virtù superiori al livello comune, che rendono il possessore prossimo alla natura divina, come accade agli eroi semidivini della mitologia». Sull'Umanesimo lombardo nella prima metà del Quattrocento cfr. su tutti E. GARIN, *La cultura milanese nella prima metà del XV secolo*, «Storia di Milano», VI, Milano, Treccani 1955, pp. 590-608. Sul versante ferrarese, più che la *Borsiate*, mitizzazione epica di Borso d'Este (per cui cfr. W. LUDWIG, *Die «Borsias» des Tito Strozzi. Ein lateinisches Epos der Renaissance*, München, Fink 1977) risulta molto interessante, per i nostri fini, un'altra opera dal titolo veramente evocativo in termini di divinizzazione del Principe. Si tratta del *Libro del Salvatore* di Candido Bontempi da Perugia (Ms. Est. Ital. 353) opera encomiastica sempre dedicata a Borso. Alla carta 7r. del primo volume, se si

Ma soprattutto la peculiare declinazione conferita alla scena culminante della narrazione può essere frutto di una specifica sensibilità trinitaria che caratterizzava tutto il Quattrocento, sensibilità che presso la corte gonzaghesca aveva trovato un terreno particolarmente favorevole.

Dal punto di vista storico, la Trinità poteva dirsi infatti il centro di un quarantennio di discussioni teologico-dogmatiche ma anche politico-diplomatiche inaugurate a Costanza nel 1415-18 e proseguite durante i numerosi momenti conciliari della prima metà del secolo (Basilea nel 1432 e Ferrara-Firenze nel 1438-39) per culminare appunto con la Dieta di Mantova del 1459-60.

In tutti questi momenti i Gonzaga erano stati sempre presenti, all'inizio come comprimari e poi come protagonisti.<sup>45</sup>

---

osserva attentamente la scena centrale con la Natività, ci si accorge che la culla dove riposa il Bambino «ricorda la siepe, l'emblema estense legato al mondo agricolo ferrarese» come a significare che Gesù viene al mondo in un contesto emblematico in tutto e per tutto estense, senza alcun timore di blasfemia (per l'analisi approfondita delle imprese di Borso d'Este come ritratto simbolico, morale e politico cfr. I. GALVANI, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este. Imprese e simboli alla corte di Ferrara*, Tesi di dottorato in Scienze e tecnologie per l'archeologia e i beni culturali presso l'Università degli Studi di Ferrara, Anni 2007/2009).

<sup>45</sup> Si tratta ovviamente di un tema vastissimo la cui trattazione esula dai limiti del presente contributo. In questa lunga filiera filobizantina, basti qui rammentare la presenza di Martino V a Mantova (ottobre 1418 - gennaio 1419). Il papa, reduce dal Concilio di Costanza, dovette con ogni probabilità parlare del matrimonio che stava per auspicare tra Teodoro Paleologo e Cleofe Malatesta, sorella di Paola, ovvero la moglie di Gianfrancesco Gonzaga e madre di Ludovico. Si trattava di «un patto confessionale-matrimoniale fra papa Martino V Colonna e il *basileus* Manuele II Paleologo (che) sancì l'avvicinamento dell'ultima corte bizantina ad alcune importanti famiglie dell'aristocrazia italiana del XV secolo. Queste diventeranno fiancheggiatrici del progetto politico di un salvataggio occidentale di Bisanzio che segnerà i due decenni precedenti e successivi alla caduta di Costantinopoli e avrà lo scopo di reintegrare nell'orbita d'influenza papale il lascito ereditario dei Cesari bizantini» (cfr. S. RONCHEY, *Malatesta/Paleologi: un'alleanza dinastica per rifondare Bisanzio nel quindicesimo secolo*, «Byzantinische Zeitschrift», XCIII, 2000, pp. 521-567). L'operazione pontificia rientra nella chiara percezione che, risolto lo Scisma d'Occidente, quello d'Oriente era diventato il vero *enjeu* storico-politico del suo tempo (cfr., tra gli altri, V. LAURENT, *Les préliminaires du concile de Florence: les neuf articles du pape Martin V et la réponse du patriarche Joseph II (octobre 1422)*, «Revue des études byzantines», XX, 1962, pp. 5-60). Nel 1424 Gianfrancesco ospitò a Mantova l'imperatore Giovanni VIII Paleologo che si recò nella città virgiliana per sondare la possibilità di realizzare una coalizione cristiana in soccorso di Costantinopoli (cfr. I. DJURIC, *Il crepuscolo di Bisanzio. La fine dell'Impero Romano d'Oriente*, Roma, Donzelli 2009, p. 142 e note). Sempre sul filo della politica unionista, importante fu la presenza dei legati gonzagheschi al Concilio di Basilea i quali, mentre riuscirono a far stringere matrimonio tra Ludovico Gonzaga e Barbara di Brandeburgo, consolidando quindi maggiormente la politica imperiale gonzaghesca, riferirono della volontà di indire proprio a Mantova un concilio per l'unione delle Chiese, precedendo quello che poi si sarebbe effettivamente svolto a Ferrara e poi a Firenze (cfr. M.T. MARGONI, *Lettere da Basilea a Gianfrancesco Gonzaga (1432-1438)*, Tesi di Laurea in Materie Letterarie presso l'Università degli Studi di Padova, A. A. 1972-73, in particolare la importante lettera dell'influente cardinale Giuliano Cesarini a Gianfrancesco in ASMn, AG, b. 723, 25 marzo 1436). Questa filiera bizantina della famiglia Gonzaga può essere addirittura retrodatata attraverso alcuni documenti inediti. Si tratta di due lettere che l'arcivescovo di Patrasso indirizza nel 1369 e nel 1376 a Ludovico I Gonzaga conservate in ASMn, AG, b. 795, cc. 2 e

Nel terreno di scontro e confronto tra le due Chiese, i Gonzaga potevano considerare la Trinità quasi una ‘questione di famiglia’; essendo ben consapevoli del suo significato apologetico e polemico in senso letterale così come ricorda una lettera dell’oratore milanese, Vincenzo della Scalona:

Se ha dellà come la santità de nostro signore [il Papa] ha scritto alla signoria che in la Trinità consiste ogni perfectione, et che siando terminata la imprexa del turcho et esso deliberato andarli personaliter – et cussì crede farà il duca de Borgogna – invitava el dux de Venexi a voler andare de compagnia, aziò che in la loro trinità consistesse la victoria de essa imprexa.<sup>46</sup>

Su questo sfondo i Gonzaga potevano schierarsi a pieno titolo nel gruppo di dinastie filobizantine interessate al «salvataggio occidentale di Bisanzio».<sup>47</sup> Mantova, ospitando la Dieta che aveva portato la porpora in casa Gonzaga, era venuta a ricapitolare il mezzo secolo precedente di

---

3. Il presule informa il signore di Mantova di aver concesso a Bernardo Gonzaga, definito *familiarem meum dilectum*, la licenze di tornare in patria. Non ci sembra notizia di secondo piano in quanto i due documenti si riferiscono ad anni in cui, attraverso l’avamposto latino in terra di Grecia quale era Patrasso, si stavano facendo tentativi di dialogo tra le due Chiese, in particolare attraverso l’operato dell’ex imperatore Giovanni VI Cantacuzeno (su questo argomento cfr. J. MEYENDORFF, *Projects de concile oecumenique en 1367: un dialogue inedit entre Jean Cantacuzene et le legat Paul*, «Dumbar-ton Oaks Papers», XIV, 1960, pp. 149-177).

<sup>46</sup> La lettera riportata si trova in ASMn, AG, b. 1622, Lettera da Milano di Vincenzo della Scalona a Ludovico Gonzaga, 16 novembre 1463.

<sup>47</sup> Riprendo l’espressione dai fondamentali saggi di Silvia Ronchey. La studiosa è tra le più convinte sostenitrici di un Ludovico Gonzaga particolarmente vicino a Bisanzio. I Gonzaga erano *engagés* nella causa bizantina anche per una questione strettamente familiare e cioè per il fatto che Paola Malatesta Gonzaga era sorella non solo di Cleofe Malatesta Paleologo, di cui si è parlato sopra, ma anche di Pandolfo, arcivescovo di Patrasso. Il passaggio e la lunga sosta, tra l’ottobre 1418 e il febbraio 1419, di Martino V a Mantova possono essere fatti rientrare in questo solco politico diplomatico, senza contare il controllo su Mantova di Carlo Malatesta. Sappiamo molte cose di Cleofe proprio grazie alle lettere che a lei scrisse la sorella Paola e pubblicate in A. FALCIONI, *Cleofe Malatesti moglie di Teodoro II Paleologo*, in *Le donne di Casa Malatesti*, Rimini, Banca Popolare dell’Emilia Romagna 2004, pp. 603-610; A. FALCIONI, *Cleofe Malatesti nelle fonti epistolari mantovane*, in *Le donne di casa Malatesti*, Rimini, Banca Popolare dell’Emilia Romagna 2005, p. 965; A. FALCIONI, *Pandolfo Malatesti, arcivescovo di Patrasso*, «Bizantinistica. Rivista di studi bizantini e slavi», Serie II, I, 1999, pp. 73-89. In esse si respira tutta l’apprensione di una sorella per la difficile condizione di una sovrana cattolica in seno al mondo ortodosso. Era di cruciale significato politico che a ereditare la suprema dignità di basilissa di bisanzio, e dunque a raccogliere l’eredità del titolo di Costantino, venisse destinata un’aristocratica occidentale di confessione solidamente cattolica e personalmente legata al papa di Roma, di cui era cugina. In questo contesto filobizantino è fondamentale ricordare come Ludovico fosse in cima alla lista dei contributori laici della confraternita romana di Santo Spirito in Saxia (di essa, «rifondata proprio in occasione del concilio di Firenze del 1439, facevano parte quasi tutte le famiglie che appoggiavano il progetto della liberazione della Morea e della rifondazione occidentale di Bisanzio»; cfr. S. RONCHEY, *L’enigma di Piero. L’ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano, Feltrinelli 2010, p. 258).

rapporti con la Chiesa Orientale e vedeva intrecciare i propri interessi con la «metà bizantina del cielo», che trovava appunto nella costellazione trinitaria uno dei luoghi di incontro e di scontro più accesi.<sup>48</sup>

Va anche considerato che, oltre a questo lato confessionale interessato all'Oriente, la corte mantovana rientrava di diritto tra le grandi capitali dell'umanesimo grecizzante, aprendo quindi un filone di dialogo anche intellettuale e culturale con Bisanzio.<sup>49</sup>

Inserendo Mantova in questo contesto epocale, in cui la contrapposizione trinitaria giocò senza ombra di dubbio un ruolo simbolico straordinario, ergendosi a concentrato teologico, politico e culturale di un intero mondo, si riesce ad inquadrare meglio l'affermazione del Silvestri.

Pertanto, ci sembra lecito ipotizzare che questa vocazione trinitaria avesse agito nell'*entourage* gonzaghesco non solo grazie a lui ma anche attraverso le prestigiose presenze orientali giunte in occasione della Dieta; e che quindi altre figure di religiosi, di maggior rango e di prestigio internazionale, abbiano potuto contribuire alla percezione mistica dell'arrivo della porpora per un membro della dinastia.

Ci riferiamo a uomini-ponte, esponenti di un ecumenismo ancora unilaterale e forse di necessaria *Realpolitik*, ma comunque accorati nella lettura del dramma epocale che si stava vivendo di fronte al crollo del millenario Impero d'Oriente.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Cfr. almeno A. ALEXAKIS, *The Greek Patristic Testimonia presented at the Council of Florence (1439) in support of the Filioque reconsidered*, «Revue des études byzantines», LVIII, 2000, pp. 149-165. L'espressione «metà bizantina del cielo» è presa in prestito dagli studi di Silvia Ronchey richiamati alle note precedenti.

<sup>49</sup> Su questo tema vastissimo basti richiamare quanto scrive M. CENTANNI, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini, Guaraldi 2017, p. 33: «Da Costantinopoli arrivarono in Occidente i maestri di un sapere perduto, in una diaspora che era già cominciata dalla metà del XIV secolo [...] Il Rinascimento nasce dunque non solo come istanza degli umanisti occidentali, ma, anche, come prodotto postumo di una civiltà in via di estinzione che cerca, in extremis, di riprodursi dislocandosi e attecchendo in un ambiente vitale ed espansivo quale era quello delle corti italiane di metà Quattrocento [...] La passione pedagogica che anima gli eruditi bizantini è fondata anche su questa ansia: la percezione chiara che, con il declino di Bisanzio, un patrimonio linguistico e culturale rischiava di andare perduto e che, perciò, andava trasmesso, tradotto e messo in salvo. La *Paideia* nella sua versione greca di unione indissolubile di civiltà, cultura, pedagogia, viene riformulata e rilanciata». Promotrice di questa nuova e antica educazione fu, con la Ferrara di Guarino Veronese, proprio la corte di Mantova sotto l'egida di Vittorino da Feltre, il *Magister Pelicanus* di Ludovico Gonzaga.

<sup>50</sup> Pur nella diversità del carattere e della formazione, i due cardinali erano estremamente uniti. Basti ricordare che il Bessarione aveva fatto scrivere «sui margini dello splendido messale, l'attuale Barb. Lat. 562 [...] in corrispondenza del *memento mortuorum*, i nomi della madre, del padre, di Isidoro di Kiev» con il quale «aveva vissuto tante esperienze comuni, dalla creazione cardinalizia a sorpresa voluta da Eugenio IV dopo la sottoscrizione dell'Unione, allo scambio epistolare e verbale sulla caduta di Costantinopoli, ai libri presi in prestito alla Biblioteca Vaticana, a quella che sarebbe stata la medesima e prestigiosa carica, cioè patriarca di Costantinopoli» (vedi C. BIANCA, *Da Bisanzio a Roma. Studi sul cardinale Bessarione*, Roma 2000, pp. 12-13).

Tra di essi i due grandi cardinali greci: il notissimo Bessarione<sup>51</sup> ma soprattutto Isidoro, metropolita di Kiev e di tutte le Russie, noto anche come il cardinale Ruteno.<sup>52</sup>

Riteniamo importante approfondire la sua figura perché, come vedremo, egli strinse un legame fortissimo con casa Gonzaga e probabilmente riuscì a svolgere un ulteriore ruolo di sensibilizzazione trinitaria presso la corte mantovana.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> È al Bessarione che si deve la risoluzione dogmatica fiorentina confluita nella bolla *Laetentur Caeli*. In essa si fa il definitivo punto su molte questioni e soprattutto sulla Trinità e la processione dello Spirito Santo. Ciò che conta maggiormente è che lui, come il collega Isidoro, rappresentavano fisicamente la politica unionista della Chiesa romana. Essi erano greci nella lingua e nella cultura, ortodossi nella appartenenza e nella liturgia ma cardinali della chiesa Cattolica. Queste figure ponte sono centrali per comprendere in che misura la famiglia Gonzaga, inserendosi in questo particolare spicchio di storia, potesse dirsi una realtà ecumenica, aperta, attiva e interessata alla metà bizantina del cielo.

<sup>52</sup> Si tratta di un personaggio importantissimo per la storia della Chiesa della prima metà del XV secolo, oltre che l'uomo chiave delle nostre ipotesi. Sulla sua biografia cfr. almeno: J. GILL, *Personalities of the Council of Florence*, Oxford, Blackwell 1964, pp. 65-78, e P. PIERLING, *La Russie e le Saint-Siège. Études diplomatiques*, Parigi, Plon-Nourrit 1896; P. SCHREINER, *Ein byzantinischer Gelehrter zwischen Ost und West. Zur Biographie des Isidor von Kiev und seinem Besuch in L'viv (1436)*, «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», III, 3, 2006, pp. 215-228, P. SCHREINER, *Literarische Interessen in der Palaiologenzeit anhand von Gelehrten-codices: das Bei spiel des Vaticanus Gr. 914*, in *Geschichte und Kultur der Palaiologenzeit. Referate des Internationalen Symposiums zu Ehren von Herbert Hunger* (Vienna 30 novembre - 2 dicembre 1994), a cura di W. Seibt, Vienna 1996, pp. 205-219; M. MANFREDINI, *Inventario dei codici scritti da Isidoro di Kiev*, «Studi Classici e Orientali» 66, 2, 1997 [ma 1998], pp. 611-624 (che integra il pionieristico lavoro di G. MERCATI, *Scritti d'Isidoro il cardinale Ruteno e codici a lui appartenuti che si conservano nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana 1926); E. ELIA, *Un restauro erudito: Isidoro di Kiev e il codice Peyron 11 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, «Medioevo Greco» 12, 2012, pp. 71-85; A. ROLLO, *A proposito del Vat. gr. 2239: Manuele II e Guarino (con osservazioni sulla scrittura di Isidoro di Kiev)*, «Nea Roma», III, 2006, pp. 373-388; M. BANDINI, *Senofonte alla scuola di Guarino*, in *Filologia, papirologia, storia dei testi*, Giornate di studio in onore di Antonio Carlini, Udine 9-10 Dicembre 2005, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore 2008, pp. 83-110; V. LAURENT, *Isidore de Kiev et la métropole de Monembasie*, «Revue des études byzantines», XVII, 1959, pp. 150-157.

<sup>53</sup> Non siamo i primi ad attribuire a Isidoro di Kiev un possibile ruolo di ispiratore iconografico in ambito mantovano. Lo fece già Leandro Ventura in un saggio importante ma all'epoca ancora pionieristico (cfr. L. VENTURA, *Ritratto di corte e ritratto imperiale. Sull'influenza del ritratto bizantino nella Camera Picta di Andrea Mantegna, in Il ritratto e la memoria. Materiali*, a cura di A. Gentili, Roma, Bulzoni 1989, pp. 133-153). L'autore aveva già ipotizzato un influsso del cardinale per la scena della Corte, soprattutto perché nel ritratto della famiglia Gonzaga compare la componente femminile (la moglie Barbara di Brandeburgo) e dei figli. Questa iconografia è pressoché assente nella tradizione occidentale ma estremamente comune presso la corte imperiale costantinopolitana. Isidoro di Kiev era tra i possessori del *Teophanes continuatus*, l'attuale codice vaticano greco 163, nel quale si descrive il *Kainourgion* di Basilio I il Macedone, in termini molto simili al ritratto di corte gonzaghese. Ventura sostiene correttamente che tra Ludovico II e Isidoro vi fossero stretti rapporti adducendo una serie di documenti che noi contribuiremo ad incrementare. Analoga ispirazione bizantina aveva ipotizzato per la Cappella del Castello di San Giorgio, l'opera del Mantegna che precede i lavori alla Camera Picta e che con essa andrebbe messa in maggiore dialogo e comunicazione (cfr. L. VENTURA, *La religione privata:*

Il Ruteno era stato del resto protagonista e attento mediatore fra le parti già in occasione del Concilio di Ferrara-Firenze dove il tema della Trinità e della processione dello Spirito Santo tenne maggiormente impegnati i teologi unionisti.<sup>54</sup>

Una ricerca accurata nei fondi dell'archivio Gonzaga ci ha permesso di incrementare di molto il *corpus* documentario mantovano che lo riguarda, permettendo dunque di reperire numerose ed eloquenti testimonianze in merito a un suo coinvolgimento con Ludovico e il suo *entourage*.

Tra le prime testimonianze troviamo due lettere importanti, non tanto per il contenuto quanto per la datazione, una del marzo e l'altra del luglio 1458, ovvero in un periodo precedente la Dieta di Mantova, che è stata sin qui individuata come il primo contatto tra la famiglia Gonzaga e Isidoro.<sup>55</sup>

Tra gli altri documenti abbiamo lettere di raccomandazione,<sup>56</sup> missive diplomatiche per la richiesta di protezione dei Paleologo esuli dalla Morea<sup>57</sup> e altre comunicazioni che attestano negozi ed accordi presi tra Isidoro e Ludovico.<sup>58</sup> A conferma del legame creatosi, basti ricordare la

*Ludovico II, Andrea Mantegna e la Cappella del Castello di San Giorgio*, «Quaderni di Palazzo Te», VII, 1987, pp. 35-39).

<sup>54</sup> Su questo aspetto del Concilio vedi almeno il recente V.A. BARBOLOVICI, *Il concilio di Ferrara-Firenze (1438-1439). Storia ed ecclesiologia delle unioni*, Bologna, Dehoniane 2018.

<sup>55</sup> Precedente anche la stessa deliberazione pontificia in merito che risale all'ottobre del 1458. La prima missiva si trova in ASMn, AG, b. 840, c. 354, Antonio Cattabeni a Ludovico Gonzaga, Roma, 27 marzo 1458. Si tratta di un resoconto delle regalie di formaggio e pesci che periodicamente venivano mandate a cardinali. Al termine si legge: «pur credo hoc non obstante asai bene haver satisfacto alo desiderio de quella perché il reverendissimo monsignor de li Ursini non ce stato senza caso e carpioni, e monsignor Rutheno grecho a havuto uno caso». La seconda si trova in ASMn, AG, b. 840, c. 343, Giovanni Amidani a Barbara di Brandeburgo, Roma, 12 luglio 1458. L'Amidani si firma *capelanus reverendissimi in Christo Patri cardinali Rutheni* e in conclusione aggiunge: «Item he sta scripto a monsignor mio ch'el turcho he intrato in la Morea greca et secondo che se dice credo che dicto thurcho in breve subiugarà quella». È vero che si tratta di due tracce abbastanza deboli ma, tuttavia, attestano una conoscenza del collegio cardinalizio in generale (come ovvio) ma anche l'esistenza di una relazione più particolare nel caso dell'Amidani. La famiglia Amidani, forse cremonese, ma di sicura origine lombarda, aveva rivestito vari uffici alla corte sforzesca. Questo aspetto risulta importante perché può aprire spiragli di ricerca nuovi. Purtroppo la documentazione epistolare conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova comincia in maniera copiosa proprio dalla fine degli anni Cinquanta del Quattrocento. Prima del 1458 risulta molto più arduo ricostruire le relazioni diplomatiche con Roma.

<sup>56</sup> Vedi ad esempio ASMn, AG, b. 1099, c. 361, Isidoro di Kiev a Ludovico Gonzaga, Siena, 28 marzo 1459, in favore di Antonio de Guidoni modenese.

<sup>57</sup> Il cardinale scrive a Ludovico di voler in qualche modo aiutare Emanuele, Giacomo e Angelo Paleologo, esuli e costretti a chiedere elemosine *ob infortunium urbis Constantinopolitane*. L'elemento notevole è che la lettera viene scritta *manu propria* da Isidoro (il documento si trova in ASMn, AG, b. 841, c. 828, il cardinale Ruteno a Ludovico II Gonzaga, Roma, 25 febbraio 1462).

<sup>58</sup> Tra queste vedi ASMn, AG, b. 840, c. 410, Isidoro di Kiev a Ludovico Gonzaga, Ancona 31 maggio 1460.



lettera di ringraziamento che egli scrisse al termine della Dieta per elogiare la straordinaria ospitalità ricevuta, la bellezza e le qualità di Mantova e la grandezza della famiglia Gonzaga.<sup>59</sup> Tale legame si mantenne anche dopo la dieta con singolare vicinanza.

Quando, per la Settimana Santa del 1462, Roma si preparava a festeggiare l'arrivo della testa di Sant'Andrea dalla città di Patrasso, l'oratore gonzaghese, nella sua minuziosa descrizione dell'avvenimento, sicuro di fare cosa gradita, riportò dettagliatamente al marchese il toccante episodio che vide Isidoro accorrere verso il passaggio della reliquia facendo appello a tutte le forze che il recente *ictus* gli aveva lasciato.<sup>60</sup>

Altrettanto toccante risulta la lettera che Alessandro Gonzaga, fratello del marchese Ludovico, scrive per descrivere gli ultimi mesi di vita del cardinale Ruteno e un delicato incontro che quest'ultimo ebbe con il cardinal Francesco, fatto di abbracci e infinite manifestazioni d'affetto.<sup>61</sup> Così come, segno di una profonda relazione, fu la questione del beneficio di Sant'Agata dei Goti in Roma sul quale il porporato mantovano avanzò diritti, all'indomani della morte di Isidoro.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Gli elogi rivolti da Isidoro, tra cui l'esaltazione del palazzo ducale di Mantova come il «più magnifico più apto e più superbo» che avesse visto nelle sue peregrinazioni attraverso l'Europa, ci sono giunti attraverso la mediazione di Anselmo Folenghi, vicario di Revere, località sul Po nella quale Isidoro, come altri cardinali, aveva fatto tappa nel viaggio al termine dei lavori della Dieta. La lettera si trova in ASMn, AG, b. 2394, c. 648, 28 Gennaio 1460 ed è citata integralmente in R. SIGNORINI, *Alloggi di sedici cardinali presenti alla Dieta*, in *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova*, a cura di A. Calzona 'et alii', Atti del convegno internazionale, Mantova 13-15 Aprile 2000, Firenze, Olschki 2003, pp. 363-364.

<sup>60</sup> Il colpo apoplettico risale alla primavera del 1462 come riferito da una lettera di Alessandro Gonzaga al fratello, 24 marzo e 30 marzo 1462, in ASMn, AG, b. 841, cc. 791-792 e 795-796.

<sup>61</sup> Vedi in ASMn, AG, b. 841, cc. 795-796, Roma, 30 marzo 1462 (citata in *Attraverso l'Italia del Rinascimento. Lettere di Alessandro Gonzaga ai marchesi Ludovico e Barbara (1458-1466)*, a cura di M. Marocchi - P. Rossi, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, («Quaderni dell'Accademia», 3), 2014, pp. 245-259): «Tra li altri visitasemo el cardinale Rutheno e, credendo nui dover ridere, se movessimo più tosto a compassione a vederlo che altramente. Como el vite monsignor nostro [il cardinal Francesco], incominzò a pianzer e fecege tanta festa quanto dir se potesse e scusandosse grandemente et cum cigni [segn]i e cum gesti e per tute quele vie che poteva che non avesse saputo de la venuta de monsignor nostro perche ge seria venuto incontra. Questo ne diceva alcuni de li suoi chi lo intendeno a cigni e anche un so intrepette col quale monsignor nostro parlava e lui ge exponeva in greco tuto ciò ge haveva dicto el prefato monsignor nostro. [...] Andaria anche più che non fa, s'el non fosse pur retenuto da li suoi, i quali dicono che, s'el avesse saputo de la venuta de monsignor nostro, non l'haveriano mai potuto retenir non ge fosse andato incontra, ma che non g'el volesseno dir. [...] Tollendo licentia, volve omnino accompagnar monsignor fin a la scala e vederlo montar a cavallo, non obstante molta resistentia ge fosse facta».

<sup>62</sup> Si tratta di un episodio interessante. Dalle lettere da Roma di Bartolomeo Marasca si riesce a ricostruire una vicenda che rivela una familiarità effettivamente esistente tra il cardinal Francesco Gonzaga e Isidoro. Quest'ultimo godeva di un beneficio legato alla chiesa di Sant'Agata dei Goti in Suburra, non lontano dal Colosseo. Alla morte di Isidoro, tale beneficio entra a far parte di quelli di Francesco attraverso una evidente dimestichezza e conoscenza. I documenti che permettono di

In questo veloce *excursus* documentario, un posto di rilievo ricopre il tentativo che Isidoro fece di combinare il fidanzamento tra il primogenito Federico Gonzaga e l'ultima erede al trono imperiale di Bisanzio Zoe Sofia Paleologo, un atto di altissima portata diplomatica.<sup>63</sup>

Ma il documento che rivela in modo più evidente la complessa ramificazione dei rapporti con il cardinale è la lettera dell'oratore gonzaghesco Bartolomeo Bonatto che commenta il già citato arrivo della reliquia di Sant'Andrea:

Se dice ch'el [despota di Morea, Tommaso Paleologo] porta la testa de Sancto Andrea a donare a Nostro Signore [il papa]. Per quello intendo da dui de' nostri mantuani che stano in casa del Ruteno, quali cussi a la longa ho examinati, esso non tiene più cossa alcuna del Stato suo.<sup>64</sup>

Il punto importante per la nostra ricostruzione è naturalmente quello in cui si informa che due o più mantovani erano alloggiati presso la residenza romana del cardinale Isidoro ed erano presumibilmente *familiares* del cardinale stesso; e questo già prima che Francesco facesse il suo ingresso a Roma.

Alla luce dei documenti d'archivio, possiamo quindi sostenere che Isidoro fosse in stretti e frequenti rapporti con la famiglia Gonzaga. La vicinanza umana e culturale, la stima politica e l'affetto nei confronti di questo cardinale orientale può aver influito a sensibilizzare ulteriormente i Gonzaga verso i temi trinitari.

Tra i sovrani d'Occidente, presso cui si voleva trasferire non solo

---

ricostruire la vicenda sono le lettere del Marasca a Ludovico conservate in ASMn, AG, b. 842, c. 183 (18 marzo 1463), c. 186 (14 aprile 1463), c. 187 (28 Aprile 1463). Questa vicenda è stata affrontata anche in D.S. CHAMBERS, *A Renaissance Cardinal and His Worldly Goods*, cit., e D.S. CHAMBERS, *The Housing Problems of Cardinal Francesco Gonzaga*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XL, 1977, pp. 99-127.

<sup>63</sup> Di esso è rimasta una importante traccia documentaria in ASMn, AG, b. 2186, c. 522, Ludovico II Gonzaga a Bartolomeo Bonatto, Mantova, 12 Febbraio 1461. Zoe era figlia di Tommaso, l'ultimo despota di Morea, ovvero di quella regione della Grecia su cui la politica pontificia aveva puntato per una ricostruzione di Bisanzio nei termini di una nuova *Realpolitik*. Pur essendo rimasta una breve ipotesi, scartata per la molto più remunerativa pratica matrimoniale con Margherita di Wittelsbach, essa aveva potuto solleticare l'orgoglio e l'immaginario gonzagheschi, ponendo la famiglia tra i continuatori della dignità imperiale orientale, attraverso l'accoglienza dell'ultima dei Paleologo. Con la sua proposta matrimoniale, Isidoro vedeva quindi in Ludovico e la dinastia gonzaghesca principi degni dell'eredità di Bisanzio, anche in grazia del rapporto di parentela con la casa imperiale bizantina, risalente a Cleofe Malatesta, già sposa di Giovanni VIII Paleologo. Sull'argomento cfr. S. L'OCCASO, *Mantova, i Gonzaga, le reliquie di Gerusalemme*, «Rendiconti. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», a. CDV, s. IX, XIX, fasc. IV, 2008 (2009), pp. 695-726: 700.

<sup>64</sup> La lettera del Bonatto si trova in ASMn, AG, b. 841, c. 27, Roma, 9 marzo 1461.

il sapere e la *Paideia* greci, ma anche la legittimazione del futuro politico bizantino, i signori di Mantova dunque non sembrano avere un ruolo secondario come dimostrato da una serie di legami dinastici incrociati fra le dinastie peninsulari interessate al salvataggio di Bisanzio. I Gonzaga erano imparentati con la famiglia imperiale attraverso Paola Malatesta,<sup>65</sup> e in particolare il cardinale Ruteno aveva ritenuto verosimile e significativo aprire loro la possibilità, nella persona del primogenito Federico, di sposare Zoe Sofia Paleologo, l'ultima Porfirogenita.

Attraverso questo legame matrimoniale, i signori di Mantova si sarebbero uniti al progetto di ricostruzione di una Nuova Bisanzio nel Peloponneso, il cui sovrano sarebbe stato Tommaso Paleologo, padre di Zoe e consuocero del marchese Ludovico.<sup>66</sup>

In questo contesto complesso e intrecciato, è probabile che proprio il cardinale Gonzaga, giovane e ben predisposto alle virtù militari,<sup>67</sup> nelle mire di Isidoro, Bessarione e Pio II, avrebbe potuto promuovere «il

---

<sup>65</sup> Su questo punto basti vedere in ASMn, AG, b. 842, c. 166. Si tratta della lettera di Bartolomeo Marasca a Barbara in cui il fedele servitore comunica alla marchesa che «Hozì lo Reverendissimo Monsignore ha habuto a disenare seco lo despoto de la Morea, quale, da che è in corte, non ha voluto manzare cum alcuno signore cardinale excepto cum lo nostro, per rispetto se dice essere parente». Teodoro, fratello di Tommaso, fu infatti marito di Cleofe sorella di Paola Malatesta. Sulla parentela bizantina della famiglia Gonzaga esiste un gustoso episodio accaduto durante il viaggio che il cardinal Francesco compì per raggiungere Roma per ricevere il cappello cardinalizio. Nei pressi del lago di Bracciano la comitiva del futuro cardinale incontra quella del despota di Morea il quale, nel breve scambio di battute che ci fu, ricordò la «affinitade» tra le due famiglie; cosa che mise in confusione Alessandro Gonzaga, il fratello del marchese Ludovico che scortava il giovane nipote, il quale, sul momento non riuscì a capire in cosa consistesse la parentela: «lo che son pur curioso – scrisse Alessandro – dimandai [a Giovan Pietro Arrivabene, umanista di corte] che affinitade intendeva fusse questa. Me rispose de non saperlo chiaramente ma, replicandoghe mi se intendeva per el parentado de madona Cleophe, immediate disse de sì ch'el credeva fosse quella, la quala fu sorella de la bona memoria de madona nostra madre, perhò non me pareva sapesse chiaramente se 'l signor suo intendeva de quello parentado over de altro. Ho poi considerato sopra questa facenda et in effecto non so comprendere questui potesse essere sta marito de madona Cleophe». Alessandro si confonde forse per la sua giovanissima età al tempo dei fatti ricordati. Ludovico Gonzaga non poteva certo operare la stessa confusione nei confronti di quello che in fin dei conti era stato marito di sua zia. La lettera si trova in ASMn, AG, b. 841, cc. 788-790, Alessandro Gonzaga da Sutri a Barbara di Brandeburgo, 22 marzo 1462.

<sup>66</sup> Papa Pio II lo aveva già investito della carica di imperatore *in pectore* in numerose occasioni (cfr. O. RAYNALDI, *Annales Ecclesiastici ab anno MCXCVIII ubi desinit Cardinalius Baronius* [...], X, Lucae 1753, col. 341, ad ann. 1462, doc. XXXVII). Bessarione, scrivendo a Giacomo della Marca, lo definisce *naturalis dominus* di Bisanzio (cfr. L. MOHLER, *Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann*, I, Paderborn 1923, fotorist. Aalen 1967). La sua importanza era certamente nota a Mantova già dai tempi della Dieta in quanto, il 14 luglio 1459, Pio II gli inviava una lettera gratulatoria riconoscendone lo straordinario ruolo. La lettera si trova in Arch. Segr. Vat. 471 (*Pii II de Curia, anno I, tom. IV*), fol. 349 ed è citata in K.M. SETTON, *The Papacy and the Levant 1204-1571: The fifteenth Century*, vol. II, Philadelphia, Amer Philosophical Society 1976, p. 211.

<sup>67</sup> Cfr. sempre D.S. CHAMBERS, *Virtù militare del cardinale Francesco Gonzaga*, cit., pp. 215-229.

ricongiungimento tra la potestà ecclesiale del soglio di Pietro e il titolo imperiale di Costantino, perseguito dai papi e assecondato dai *basileis*». <sup>68</sup>

Se Federico, promesso sposo di una Paleologo, avrebbe potuto impugnare lo scettro di Costantino, a Francesco era potenzialmente aperta la via per la Tiara di Pietro.

Si tratta di un'ipotesi ma di un'ipotesi verosimile, almeno in qualche momento di questa storia complessa: grazie a Isidoro, anche se per poco tempo e più nella autoesaltazione dinastica che nella realtà dei fatti, a Mantova si erano sfiorate due porpore, quella di Bisanzio e quella di Roma; nel segno della Trinità esse potevano ricevere degna ricapitolazione.

Sulle macerie di Costantinopoli, Gerusalemme celeste trasformata in inferno, molte altre città potevano ambire ad esserne continuatrici: anche la Mantova piccola Roma di Ludovico, figlia di quella Roma che campeggia altera sullo sfondo del capolavoro mantegnresco.

---

<sup>68</sup> La citazione virgolettata è tratta da S. RONCHEY, *Costantino continuato. Ideologia e iconografia del carisma imperiale bizantino agli albori dell'età moderna*, «Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines», L. 2013, pp. 873-897: 879.

GIANNI NIGRELLI

## NOVITÀ PER GIOVANNI BOTTANI (1725-1803): IL TESTAMENTO E L'INVENTARIO DEI BENI

Nel secondo Settecento mantovano il passaggio dalla tradizione barocchetta rappresentata dall'anziano Giuseppe Bazzani alle nuove istanze classiciste di impronta romana è indissolubilmente legata all'attività del cremonese Giuseppe Bottani (1717-1784) e del fratello Giovanni Bottani (1725-1803), entrambi chiamati per volontà cesarea alla guida della scuola di pittura nella Regia Accademia di Belle Arti, dal 1797 Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti.<sup>1</sup> Se il primo, allievo a Firenze di Puglieschi e Meucci, quindi a Roma del marattesco Agostino Masucci, è artista aggiornato sulle esperienze più vitali della capitale pontificia (Subleyras, Mengs, Batoni), più sbiadita appare al confronto la figura del secondo. Il confronto schiacciante con la personalità del più celebre fratello, esponente di punta della stagione pre-neoclassica negli anni del riformismo illuminato di Maria Teresa, ha infatti inciso negativamente sulla valutazione del minore dei due Bottani, considerato alla stregua di un debole comprimario se non di un mero epigono dello stile di Giuseppe. Un accurato profilo di Giovanni, attento a cogliere i diversi aspetti della sua sfaccettata attività, è tracciato dalla Tellini Perina.<sup>2</sup> Alla studiosa, che tanto ha contribuito alla riscoperta critica dei Bottani con numerosi studi e ricerche culminati nella monografia dedicata a Giuseppe, dobbiamo anche

---

\* Sono grato a quanti con il loro aiuto e incoraggiamento mi hanno aiutato in occasione del presente lavoro: ad Anna Maria Lorenzoni che per prima ha creduto nella ricerca e a Ugo Bazzotti per l'attenta lettura del testo e i preziosi suggerimenti.

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI:

Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova, Archivio Storico =ANV, As

Archivio di Stato di Mantova =ASMn

Archivio di Stato di Milano =ASMi

Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova =BCTMn

Biblioteca Comunale Lendinara =BCL

<sup>1</sup> La morte di Giovanni Bottani direttore di Palazzo Te è comunicata da Pasquale Coddè alla Prefettura del Dipartimento del Mincio il 29 marzo 1803, ANV, As, b. 18a (ex 36). Il decesso, indicato a Parma nel 1804, è erroneamente riportato da C. TELLINI PERINA nel suo profilo sul pittore in *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784). Catalogo delle opere*, Milano, Franco Maria Ricci 2000, pp. 124-127. Il dato è già emendato dalla studiosa in *La natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra, München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 6 dicembre 2002-23 febbraio 2003, a cura di M. Gregori, J.G. Prinz von Hohenzollern, Milano, Electa 2002, p. 464.

<sup>2</sup> C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 124-127.

il recupero di importanti inediti di Giovanni, come l'*Allegoria della verità* (1771) per il marchese Ludovico Andreasi<sup>3</sup> e alcuni soggetti di fiori e di natura morta in collezioni private.

La formazione di Giovanni Bottani si era svolta all'ombra di Giuseppe, dapprima a Roma e poi a Mantova. Dopo la giovanile, e per molti versi ancora acerba *Immacolata e Santi* della parrocchiale di Nettuno, l'artista darà prova nelle successive tele pontremolesi (*Sacro cuore di Gesù* e *Sacro cuore di Maria*, chiesa di San Francesco, 1756) di uno stile di nobile

---

<sup>3</sup> Il dipinto, in collezione privata, è firmato e datato 1771 (C. TELLINI PERINA, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo, 1989, p. 267 tav. 145). Esso corrisponde al soggetto di uno dei «due quadri grandi» originali di Giovanni Bottani (la *Verità scoperta*, dipinto in coppia con una *Virtù premiata*), entrambi menzionati nell'inventario del defunto marchese Ludovico Andreasi del 3 agosto 1793. Per inciso, uno dei periti incaricati di stimare la collezione era lo stesso Giovanni, interpellato a proposito delle pitture e delle stampe in rame (S. L'OCCASO, *Collezionismo e committenza della famiglia Andreasi*, in *La famiglia Andreasi di Mantova*, a cura di E. Andreasi, G. Gironi, S. L'Occaso, R. Tamalio, Mantova, il Rio Arte 2015, pp. 125-179: 163, 174, 178). La conoscenza tra i fratelli Bottani e l'Andreasi era di lunga data, come si ricava dal carteggio tra il marchese mantovano e il conte milanese Antonio Greppi, fermiere generale, imprenditore, banchiere e collezionista d'arte (E. BIANCHI, *Novità per Giuseppe e Giovanni Bottani e un appunto sulla formazione di Andrea Appiani*, «Paragone», a. XLVIII, terza serie, 569, 1997, pp. 64-76). Nel 1778 l'Andreasi aveva favorito l'esposizione a Parma di un quadro di Giuseppe Bottani, aderendo alle richieste dei «professori della Reale Accademia» di quella città (ivi, pp. 65, 71 note 11-12). Il rapporto di stima che legava l'Andreasi ai due fratelli traspare anche da un'altra lettera al Greppi del 28 novembre 1782 («Io sono sempre stato amico de' Sig.ri Bottani e ci siamo fatti sempre dei vicendevoli piaceri [...]»; ivi, p. 71 nota 10). L'apprezzamento toccava anche l'aspetto umano, a suggerire una personale frequentazione (di Giovanni Bottani, scriverà: è uomo «onesto, e galantuomo, e non ci è dubbio che manchi», ivi, p. 74, nota 29). Nello stesso anno il marchese si era fatto garante del consistente prestito che Giovanni aveva chiesto al Greppi circa l'acquisto di quattro tele di Giuseppe Bottani (la «Nascita di Venere»; «due paesi rappresentanti due fatti dell'Odissea di Omero»; «San Bartolomeo che converte il re Polimio nel tempio di Astarot») possedute dal conte Carlo di Firmian (Trento, 1716-Milano, 1782), ministro plenipotenziario per la Lombardia austriaca. Il catalogo del *Gabinetto Firmiano*, comprendente le tele bottaniane, era stato compilato da Carlo Bianconi in vista dell'asta pubblica, tenutasi in quell'anno. Giovanni intendeva saldare il debito con il Greppi entro l'estate successiva, quando si sarebbe formalizzata la promessa fattagli dall'arciduca Ferdinando d'Asburgo di un «fisso pensionamento» presso la corte ducale. Le garanzie non erano però bastate, tanto che il 9 dicembre 1782 Giovanni confidava in un acquisto fuori asta e a prezzo ribassato e per questo contava sull'aiuto del Greppi perché segretamente facesse da tramite tra lui e il Bianconi (ivi, pp. 67, 74 nota 31). Anche due anni prima, nell'agosto 1780, l'Andreasi si era prodigato a favore del «proteetto»: il marchese nel lodare le qualità di Giovanni Bottani come «grande disegnatore, conoscitore di pitture, ed abilissimo a restituire le pitture indebolite dal tempo» si era rivolto al Greppi, affinché questo intervenisse sul principe di Kaunitz riguardo la nomina dell'artista a vice direttore della scuola di pittura dell'Accademia mantovana e di soprintendente alle pitture di Palazzo Ducale (ivi, pp. 68, 74 nota 38). Per meglio disporre il cancelliere austriaco alla causa di Giovanni il marchese Andreasi si riproponeva di commissionare al fratello, Giuseppe Bottani, un «quadro di una bella figura e finito per il P.ape Kaunitz [...] portato, ed amatore della pittura». Secondo una suggestiva ipotesi della Bianchi, il destinatario finale della tela era in realtà l'imperatore Giuseppe II e l'opera in questione potrebbe essere la *Madonna con san Giuseppe, santa Teresa e angeli* (datata 1780), della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, di cui si parla in una lettera di Giovanni Bottani al Greppi del 21 dicembre 1780 (ivi, p. 75, nota 41).

compostezza, largamente debitore degli schemi del fratello. A questa linea di diligente classicismo, ispirato a misura e decoro, Giovanni si atterrà anche in seguito, sebbene nelle opere più tarde (*Miracolo di san Vincenzo Ferrer*, chiesa di Sant'Egidio) il fare più rigido ravvisabile tanto nell'assetto compositivo quanto nei gruppi figurati ispirerà giudizi severi.<sup>4</sup>

Ad arricchire la conoscenza di questa fase del percorso di Giovanni Bottani giunge ora il ritrovamento del testamento e dell'inventario *post-mortem*. Rinviando alle pagine che seguono la discussione dei nuovi documenti si fornisce qui qualche cenno sulla sua figura.

#### 1. L'ACCADEMIA (1784-1801)

Giunto in città nel 1769 Giovanni continuerà ad affiancare il fratello, di cui sarà stretto collaboratore.<sup>5</sup> Nel 1770 l'artista è accolto nell'Ac-

<sup>4</sup> Sul dipinto si rimanda alla scheda di S. SUSINNO, in *Mantova nel Settecento. Un ducato ai confini dell'Impero*, catalogo della mostra, Mantova, Palazzo della Ragione, aprile-giugno 1983, a cura di A. Belluzzi, Milano, Electa 1983, pp. 177-178, cat. 188. Ad integrazione dell'ancora ristretto catalogo di Giovanni si devono ora aggiungere l'*Apollo e le Muse* (collezione privata), firmato in greco, e un bozzetto raffigurante il *Sogno di Giuseppe*, passato in asta a Brescia presso Capitolium nel 2014 e di nuovo nel 2015: S. L'OCCASO, *Bottani e Campi artisti in Accademia nel Settecento*, in *Reale Accademia di Mantova nell'Europa del Settecento (1768-2018). La Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere 250° anniversario della fondazione*, atti del convegno internazionale, Mantova, Palazzo Accademico, 1-3 marzo 2018, a cura di R. Navarrini, Mantova, Publi Paolini 2020 (2021), pp. 341-355: 350. Al medesimo contributo si rinvia anche per la notizia di inediti di Giuseppe Bottani riemersi sul mercato negli ultimi anni, come il *San Bartolomeo davanti a re Polimio* già Firmian (Modena, Galleria Cantore); l'*Atena che appare a Odisseo e gli rivela l'isola di Itaca*, bozzetto per la tela di medesimo soggetto del 1775 a Pavia; le due scene con *Storie di Ulisse*, già Londra Bonhams 2015.

<sup>5</sup> Il sodalizio tra i due fu molto stretto. Da una lettera di Giuseppe Bottani, datata 8 agosto 1776, si apprende che Giovanni aveva acquistato tramite il conte D'Arco tre stampe da Charles Le Brun, facenti parte della celebre serie delle battaglie di Alessandro Magno. Le incisioni, già inviate al Troger, segretario a Milano del conte di Firmian, erano state procurate per l'Accademia mantovana, con «il desiderio di farne un Gabinetto nella Camera prossima all'Accademia del Nudo, e contigua al mio Studio», Cfr. ANV, As, b. 38 (ex 27), fasc. G. 1. Poco prima, il 19 giugno 1774, Giuseppe aveva inviato al Firmian un *Giudizio di Paride* di «Tiziano», restaurato da Giovanni (A. SCOTTI, *Il conte Carlo Firmian collezionista e mediatore del "gusto" fra Milano e Vienna*, in *Lo stato e la città. Architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Milano, Franco Angeli 1984, p. 304, nota 26). Per Pancheri, l'opera può identificarsi in un dipinto di ignota ubicazione da ascrivere a «imitatore di Giorgione» (R. PANCHERI, *La pittura veneta nella collezione di Carlo Firmian*, in *Le raccolte di Minerva. Le collezioni artistiche e librerie del conte Carlo Firmian*, atti del convegno, Trento-Rovereto, 3-4 maggio 2013, a cura di S. Ferrari, Trento-Rovereto, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche e Accademia Roveretana degli Agiati 2015, pp. 101-122: 118 e fig.). Sempre alla metà degli anni Settanta Giovanni sostituirà talvolta il fratello Giuseppe in occasione delle operazioni di scelta e trasporto a Mantova delle antichità sabionetane destinate alla formazione del Museo Statuario dell'Accademia (L. VENTURA, *Il collezionismo di un principe. La raccolta di marmi di Vespasiano Gonzaga Colonna*, Modena, Panini 1997, in particolare pp. 123-125 docc. 31 e 33 alle date 10 e 13 luglio 1775).

cademia del Disegno di Firenze<sup>6</sup> e nel 1775 in occasione dell'inaugurazione del palazzo accademico edificato su progetto del Piermarini i due Bottani esporranno insieme «molte tele colorite». <sup>7</sup> A proposito delle vicende dell'Istituto nella seconda metà del Settecento, Ugo Bazzotti ha rilevato i rapporti altalenanti intercorsi tra Giuseppe Bottani e le autorità di governo austriache, con il passaggio da un iniziale entusiasmo fondato sulle speranze di rinnovamento della scena artistica mantovana a una posizione di progressiva disillusione. <sup>8</sup> Il direttore, tacciato di inerzia sul fronte didattico, pare restio ad abbracciare il progetto caro al cancelliere Kaunitz e al vice governatore Firmian di riprodurre in disegno gli affreschi di Giulio Romano a Palazzo Te, prima della traduzione in incisione. La situazione evolve in senso più favorevole alle attese dell'amministrazione asburgica dalla metà degli anni Settanta, quando allievi e docenti delle scuole di pittura, architettura e ornato attendono al rilievo dalle decorazioni del Pippi. Anche Giovanni Bottani è coinvolto: nel 1775 disegna dagli affreschi giulieschi<sup>9</sup> e a lui spettano due grandi copie grafiche dalle pareti della sala di Psiche.<sup>10</sup> A queste date l'ambizioso piano di recupero del monumento giuliesco promosso fin dal 1775 dall'arciduca Ferdinando – ma entrato a regime solo dal 1777 – aveva imboccato una fase di rinnovato slancio. Le capillari ricerche archivistiche della Ferrari e il denso capitolo dedicato da Belluzzi alle vicende di Palazzo Te tra Sette e Ottocento hanno mostrato

<sup>6</sup> L. ZANGHERI, *Gli accademici del disegno. Elenco alfabetico*, Firenze, Olschki 2000, p. 47. Giovanni sarà eletto accademico anche nel 1780. Alla stessa istituzione era stato aggregato in precedenza anche Giuseppe (*Ibid.*).

<sup>7</sup> *Ragguaglio delle funzioni fattesi in Mantova per celebrare l'inaugurazione della nuova fabbrica della Reale Accademia delle Scienze, e Belle Arti*, Mantova, Per l'Erede di Alberto Pazzoni, Regio-Ducale Stampatore con licenza de' superiori 1775, p. 5, citato da C. BONORA PREVIDI, *Il palazzo dell'Accademia. Progetti e realizzazioni nell'età delle Riforme*, in *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, Teatro Accademico del Bibiena, Sala Ovale dell'Accademia Nazionale Virgiliana, 29-30 novembre 2012, a cura di P. Tosetti Grandi, A.M. Mortari, Mantova, Publi Paolini 2016, II, p. 303. Per la documentazione dell'Istituto si rinvia a *L'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale Virgiliana. Inventario*, a cura di A.M. Lorenzoni e R. Navarrini, Mantova, Publi Paolini 2013.

<sup>8</sup> U. BAZZOTTI, *I concorsi di pittura*, in *Architettura e pittura all'accademia di Mantova (1752-1802)*, catalogo della mostra, Mantova, Museo Civico, Galleria d'Arte Moderna di Mantova Palazzo Te, settembre-ottobre 1980, a cura di U. Bazzotti e A. Belluzzi, Firenze, Centro Di 1980, pp. 70-86: 75-76.

<sup>9</sup> ASMi, Studi, p.a., b. 4, lettera di Arrigoni a Firmian (A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Panini 1998, I, cap. IX, p. 271 nota 60).

<sup>10</sup> I due grandi fogli, raffiguranti le *Nozze di Cupido e Psiche*, si conservano nel Museo di Palazzo Ducale, inv. 6987 e 6980 (U. BAZZOTTI, *I concorsi*, cit., p. 109, figg. 57-58). Per la datazione al 1780 circa: S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini 2011, pp. 405-406, nn. 531-532.



l'ampiezza della campagna di restauri allora intrapresa e il ruolo non secondario svolto da Giovanni, cui si devono non solo compiti di indirizzo e coordinamento degli allievi ma anche funzioni di raccordo con le autorità politiche.<sup>11</sup> L'artista cremonese è attestato nel cantiere dell'ex-villa gonzghesca nel 1781, ma già l'anno precedente si ha notizia di sue relazioni all'ufficio del Magistrato Camerale dove sono indicati vari provvedimenti per salvaguardare le pitture.<sup>12</sup> Al programma di riqualificazione del complesso cinquecentesco, allora in condizioni di pesante degrado, prende parte il veronese Paolo Pozzo, architetto delle reali fabbriche camerale, mentre a Giovanni viene affidato il restauro degli apparati plastici e decorativi interni. Sotto la sua supervisione operano gli allievi dell'Accademia, tra cui i fidati Giuseppe Bongiovanni e Giuseppe Pellizza. Solo di rado Bottani interviene in prima persona, come nel giugno 1781 quando l'arciduca Ferdinando lo chiamerà a restaurare nella sala dei Giganti e nella sala di Psiche.<sup>13</sup> Come è noto, le reazioni alle puliture realizzate dal Bottani saranno accese: Firmian non nasconde il proprio allarme,<sup>14</sup> e sul punto si esprimono con modi e accenti diversi sia il vice presidente del Magistrato Camerale, Ioannon de Saint Laurent, che il segretario dell'Accademia Carli.<sup>15</sup> Nel giugno 1783 l'arciduca metterà fine alle polemiche nominando Bottani direttore del palazzo con una gratifica annua di 4300 lire.<sup>16</sup> Il fatto sarà commentato dal Pozzo con pungente ironia, e altrettanto faranno Piermarini e Giuseppe Franchi.<sup>17</sup> L'accusa più pesante rivolta al «Bottanino», espressa per bocca del Franchi, professore di scultura a Brera, sarà quella di «aver sfigurato le pitture del povero Giulio» e giudizi tutt'altro

<sup>11</sup> D. FERRARI, *Palazzo Te nei documenti dell'Archivio di Stato di Mantova: percorsi di ricerca*, in *L'Istituto Centrale del Restauro per Palazzo Te*, numero speciale di «Bollettino d'Arte», 1994, pp. 167-182; A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Panini 1998, I, cap. IX, pp. 229-279.

<sup>12</sup> ASMn, Magistrato Camerale Antico, b. 348, 18 giugno 1781 (A. BELLUZZI, *Palazzo Te*, cit., pp. 236, 271 nota 61). Al medesimo ufficio sono indirizzate le precedenti relazioni, conservate nella b. 347, alle date 3 luglio e 7 agosto 1780, dove si parla della necessità di predisporre tende alle finestre e portiere agli accessi nelle stanze del Te (D. FERRARI, *Palazzo Te nei documenti*, cit., p. 174).

<sup>13</sup> ASMn, Magistrato Camerale Antico, b. 348, 18 giugno 1781 (A. BELLUZZI, *Palazzo Te*, cit., p. 236, 271 nota 61).

<sup>14</sup> ASMi, Fondi Camerali, p.a., b. 159 1/2, 5 gennaio 1782 (A. BELLUZZI, *Palazzo Te*, cit., pp. 236, 271 nota 62).

<sup>15</sup> ASMi, Fondi Camerali, p.a., b. 159 1/2, lettere del 13 gennaio e 21 gennaio 1782 (A. BELLUZZI, *Palazzo Te*, cit., pp. 236, 271 nota 63).

<sup>16</sup> ASMn, Magistrato Camerale Antico, b. 349, 3 giugno 1783 (D. FERRARI, *Palazzo Te nei documenti*, cit., pp. 175-176).

<sup>17</sup> I commenti si leggono nell'epistolario del Pozzo, conservatosi nella trascrizione del figlio Giuliano in ASMn, Documenti Patrii d'Arco, b. 45 (A. BELLUZZI, *Palazzo Te*, cit., pp. 236, 239 nota 65).

che benevoli saranno diretti agli allievi.<sup>18</sup> Nonostante le critiche i lavori non si fermano: entro il 1783 cade la ripulitura della camera degli Stucchi e nello stesso periodo si procede nelle camere delle Aquile e dei Venti.<sup>19</sup>

Alla morte di Giuseppe Bottani (1784), Giovanni è chiamato a succedergli nella carica e nello stipendio.<sup>20</sup> Di lì a poco, con la nomina di Giambattista Gherardo D'Arco (1786-1790) nel doppio ruolo di intendente politico e di prefetto dell'Accademia, l'attività al Te conosce una significativa accelerazione. Nel 1786 si lavora alla camera degli Imperatori, con il rifacimento di un nuovo fregio, in sostituzione di altro in stucco moderno. La scelta dell'intendente cade sul progetto di Felice Campi, consistente in una teoria di putti intervallata da medaglie a finto stucco raffiguranti divinità antiche. La soluzione, ritenuta più in linea con lo spirito di Giulio, è preferita all'altra sostenuta da Bottani con una sequenza di girali vegetali su disegno di Andrea Mones.<sup>21</sup> Nei quattro anni successivi, dal 1786 al 1790, si mette mano all'appartamento del Giardino Segreto (loggia, camera di Attilio Regolo, vestibolo ottagonale), a cui attendono Giuseppe Pellizza, Giuseppe Bongiovanni, Antonio Brunetti, Giuseppe Cantarini e lo stesso Bottani.<sup>22</sup> In forza della delega governativa, Giovanni concorda con il D'Arco gli interventi da eseguire, riferisce sullo stato di avanzamento dei lavori, inoltra le richieste economiche dei collaboratori e sottoscrive gli impegni di spesa. Nei dettagliati resoconti inviati con regolarità ai Superiori, Giovanni relazionerà sui fatti più minuti – compresi i ritardi rispetto ai tempi programmati, in gran parte imputabili ai collaboratori – mentre da parte delle autorità si preme per una rapida conclusione dei restauri. Anche il D'Arco, principale referente dei vertici milanesi,

---

<sup>18</sup> *Ibid.* Dei restauri bottaniani a Palazzo Te parlerà più tardi anche il viaggiatore scozzese James Irvine, il quale in occasione del suo viaggio nell'Italia settentrionale compiuto tra il 1788 e il 1789 così annota: «[...] These [le pitture della sala dei Giganti] are entirely repainted by Sig.<sup>o</sup> Giovanni Bottani and his scholars. The originals having been almost totally defaced by scoundrels writing their names wherever they could reach» (H. BRIGSTOCKE, *James Irvine: a scottish artist in Italy. Picture buying in Italy for William Buchanan and Arthur Champownne*, «The Walpole Society», vol. 74, 2012, pp. 245-479: 270-271).

<sup>19</sup> ASMi, Fondi Camerali, p.a., b. 159 1/2, 22 dicembre 1783 (A. BELLUZZI, *Palazzo Te*, cit., pp. 237, 271 nota 71).

<sup>20</sup> La nomina è comunicata ufficialmente da Johann Joseph Maria von Wilczek al conte Carlo Ottavio di Colloredo, con lettera da Milano del 12 gennaio 1785, cfr. ANV, As, b. 7 (ex 15), fasc. 23. Già però il 18 giugno 1784 un decreto dell'arciduca Ferdinando aveva approvato il conferimento dell'incarico a Giovanni Bottani, in sostituzione del fratello Giuseppe, allora in gravi condizioni di salute e impedito a proseguire nell'insegnamento (ivi, b. 13, fasc. 1784).

<sup>21</sup> ASMn, Intendenza Politica, b. 63, fasc. 115, 7 gennaio 1788 (A. BELLUZZI, in *Palazzo Te*, cit., pp. 239-272 nota 85).

<sup>22</sup> Ivi, 30 agosto e 12 luglio 1789 (D. FERRARI, *Palazzo Te nei documenti*, cit., p. 181; A. BELLUZZI, *Palazzo Te*, cit., pp. 240, 272 note 88-89).

non manca di sollecitare il «troppo lento Bottani». Nel novembre 1789, approssimandosi il termine dei «restauri maggiori», Bottani traccerà un bilancio di quanto svolto al Te nel corso degli ultimi otto anni. Fedele all'impegno assunto di privilegiare solo «le pitture di maggior pregio che meritavano la fatica e la spesa», Giovanni aggiungeva che non si doveva «promuovere spese inutili, e molto meno di adornare camere, dove non v'è nulla per il troppo ardire che sarebbe di mettersi al paragone dell'opere di tanto celebre autore».<sup>23</sup> All'epoca erano stati ultimati gli ambienti nell'ala est, ovvero nei «due appartamenti, dove si racchiude il più bello», ma la campagna era ancora lontana dal dirsi conclusa. Come riferiva Giuseppe Pellizza, restavano da restaurare «diciotto tra stanze e luoghi» della villa. Quali fossero è precisato in una relazione dello stesso Pellizza del 19 novembre 1789, dove tra le altre cose si parla di fregi bisognosi di intervento nelle camere delle Imprese e delle Favole di Apollo [o di Ovidio]. Anche Bottani, invitato a dare il proprio parere, elabora proposte e il 31 maggio 1790 stila una «Nota delle occorrenze per lavare li soffitti e fregi di cinque camere del R[egi]o D[ucal]e Palazzo del Te». La questione del recupero complessivo del palazzo è peraltro oggetto delle riunioni con l'intendente e ad esse prendono parte Bottani, Pozzo e Bellavite. Nei pochi anni che separano dall'assedio e dalla successiva occupazione di Mantova da parte dei francesi si ha notizia di altre iniziative di Bottani: nel 1791 e 1793 prosegue l'esecuzione di disegni dalle lunette della sala di Psiche, impegnandosi al contempo nel fornire pareri su questioni inerenti la sistemazione dell'area circostante Palazzo Te.<sup>24</sup> L'avvento della Repubblica Cisalpina (1797), con i suoi tumultuosi rivolgimenti politici, lascerà un segno profondo nella vita culturale del periodo. Nel dicembre di quell'anno l'Amministrazione Dipartimentale del Mincio, accogliendo la richiesta di Felice Campi e Francesco Rosaspina, aggregerà Giovanni Bottani alla commissione di esperti incaricata di visitare le chiese dei monasteri soppressi, allo scopo di prelevare i dipinti migliori per raccogliergli nel Palazzo Nazionale.<sup>25</sup> Con il ripristino delle attività accademiche dispo-

<sup>23</sup> ASMn, Intendenza Politica, b. 63, fasc. 115, 15 novembre 1789 (D. FERRARI, *Palazzo Te nei documenti*, cit., p. 182; A. BELLUZZI, *Palazzo Te*, cit., pp. 241, 272 nota 96).

<sup>24</sup> ASMn, Magistrato Camerale Nuovo, b. 140, fasc. 42 (A. BELLUZZI, *Palazzo Te*, cit., pp. 242, 273 nota 105), lettere di Bottani del 7 giugno 1791 e 4 marzo 1793; ivi, b. 135, fasc. 527, 2 dicembre 1793, dove il direttore conveniva con il Pozzo sulla demolizione delle mura di recinzione della villa (A. BELLUZZI, *Palazzo Te*, cit., p. 273, nota 106).

<sup>25</sup> ASMn, Amministrazione dello Stato, Amministrazione Centrale del Dipartimento del Mincio e Commissione amministrativa, b. 61, 26 Frimifero a.VI rep. (16 dicembre 1797). La richiesta di Campi e Rosaspina di coinvolgere il Bottani, stanti «le sue cognizioni, la sua carica e le convenienze», risale al 24 Brumifero, a. VI rep. (14 novembre 1797). L'invito ufficiale dell'Amministrazione,

sto dal generale Miollis, dopo la forzata interruzione dovuta agli eventi bellici, Giovanni è invitato a riprendere servizio.<sup>26</sup> Nel giugno 1798 la riforma delle piante organiche del consesso accademico decretata dal governo francese determinerà la «giubilazione» di Giovanni.<sup>27</sup> Nonostante il pensionamento, Giovanni proseguirà l'attività di docente. Nel medesimo anno, a istanza di Bottani, il vice segretario Volta scriverà ai commissari governativi per sollecitare il restauro del soffitto della sala delle statue danneggiato in occasione del bombardamento della città.<sup>28</sup> Richieste di rimborso per riparazioni fatte al suo alloggio si ripetono ancora il 16 dicembre 1801,<sup>29</sup> solo pochi anni prima della morte, avvenuta nel 1803 all'età di settantotto anni.

Dell'eredità dell'artista, che già Saverio Bettinelli in una lettera al padovano Giovanni De Lazara descriveva come ricca di stampe e quadri,<sup>30</sup> informano sia il testamento che l'inventario *post-mortem* (Appendice documentaria, 1). Quest'ultimo, esteso alla totalità dei beni di Giovanni, si rivela una versione più ampia e dettagliata rispetto alla *Nota de' Quadri* e alla *Nota de' disegni* da lui posseduti, ambedue conservate nell'Archivio

---

rivolto con lettera del 26 Piovoso a. VI rep. (14 febbraio 1798), lo sollecitava a rimettere «entro il più breve termine [...] l'inventario, e descrizione, de' quadri preziosi e de' loro autori». Nel medesimo fascicolo si conserva, in data 28 Germinale a. VI rep. (17 aprile 1798), una «Nota de' Quadri che si sono raccolti nelle chiese sopresse» con l'elenco delle opere e dei loro autori, a giudizio dei professori Bottani, Campi e Rosaspina. Sulla questione si veda G. SCHIZZEROTTO, *Vicende dei tre quadri della Trinità, in Rubens a Mantova fra Gesuiti, principi e pittori*, Mantova, tip. Grassi 1979, pp. 99-124: 99-101, 117-119. Giovanni non era nuovo a questo tipo di incombenze: già nel 1786, al tempo delle prime soppressioni di età giuseppina, aveva steso una «Nota de' Quadri trasportati dal Monastero di S. Orsola in questo R. D. e Ginnasio di Mantova» (C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, Tip. Agazzi 1857, II, pp. 213-215).

<sup>26</sup> ANV, As, b. 38 (ex 27), fasc. G. II. 1. La Municipalità di Mantova a Girolamo Murari, prefetto dell'Accademia di Scienze e Belle Arti, 17 pratile a. V rep. (5 giugno 1797).

<sup>27</sup> La decadenza del Bottani dalla carica di direttore della scuola di pittura sarà deliberata il 4 mietitore anno VI (22 giugno 1798), a seguito del decreto del Direttorio esecutivo (U. BAZZOTTI, *I concorsi*, cit., pp. 79, 86 nota 106). Malgrado la destituzione, Giovanni Bottani continuerà a tenere le lezioni, come attesta una lettera del 16 pratile anno IX (5 giugno 1801), scritta da Pasquale Coddè al Commissario Straordinario di Governo (ivi, p. 86 nota 106). Del pensionamento di Giovanni Bottani si parla in ANV, As, b. 17 (ex 35), 11 e 13 ventoso anno IX (2, 4 marzo 1801), lettere dell'Accademia Virgiliana all'Amministrazione Centrale del Dipartimento del Mincio.

<sup>28</sup> Ivi, fasc. G. II. 41, Pasquale Coddè all'Amministrazione del Dipartimento del Mincio, 2 nevosio, a. VII rep. (22 dicembre 1798).

<sup>29</sup> ANV, As, b. 17 (ex 35), Giovanni Bottani all'Accademia, 16 dicembre 1801.

<sup>30</sup> BCL, b. 4, fasc.1, n. 36, Saverio Bettinelli al conte padovano Giovanni De Lazara, 30 marzo 1803: «Ruggeri [Antonio Ruggeri, pittore e incisore] la riverisce, e meco cerca dell'Andreani [Andrea Andreani], se mai si trovasse tra le stampe del direttor Bottani morto or ora, che n'era ricco, e lasciò molti quadri eziandio di suo fratello da vendersi» (G. CATALANI, *Tra Mantova e Padova. Arte e storia nel carteggio tra Saverio Bettinelli e Giovanni de Lazara (1795-1808)*, con un saggio introduttivo di L. Caburlotto e una nota di S. Ghini, Verona, edizioni QuiEdit 2016, p. 258, n. 89).

di Stato di Milano.<sup>31</sup> Le due liste, rintracciate da Ugo Bazzotti e riferibili agli anni 1784-1790, come ipotizza la Tellini Perina,<sup>32</sup> furono redatte con il chiaro intento di cedere l'insieme alla «R. Imperiale Accademia di Mantova a utile perpetuo della Scuola di Pittura» in cambio di un assegno vitalizio alla moglie e ai figli. Il primo elenco menziona 66 dipinti e il secondo 1568 disegni, di cui 1534 sciolti conservati in cartelle e 34 montati in cornice e cristalli. Una cospicua parte di questo materiale proveniva dallo studio del Bottani *senior*, morto senza discendenza diretta.<sup>33</sup> Dei soli dipinti si fornivano le misure, espresse in palmi romani e con il relativo prezzo di stima in zecchini (1588); di poco inferiore era invece la valutazione dei disegni (1484), per un importo complessivo di zecchini 3072. L'operazione di vendita di quadri e disegni di proprietà di Giovanni all'Accademia non decollò, forse per il prezzo ritenuto eccessivo o a causa di difficoltà intervenute nelle trattative con le autorità austriache. Già nel gennaio 1785, appena nominato nuovo direttore, Giovanni Bottani inoltrò una nota di spese per varie occorrenze delle scuole dell'Accademia<sup>34</sup> e un'analoga richiesta per la classe di pittura venne indirizzata al prefetto Colloredo il 6 febbraio 1786.<sup>35</sup> L'esigenza di rendere pienamente operativa l'Accademia, dotandola di adeguati strumenti per la formazione artistica degli allievi, può spiegare l'offerta di vendita all'istituto di quadri e disegni. Di fatto, buona parte dei pezzi menzionati negli elenchi milanesi si riconosce nell'inventario *post-mortem* di Giovanni, redatto nel marzo 1803, quando furono censiti tutti i beni ritrovati nell'appartamento a lui riservato all'interno del complesso del Piermarini, lo stesso occupato in seguito da Felice Campi.

<sup>31</sup> ASMi, Fondo Studi, p.a., b. 10, fasc.7. Il ritrovamento dei documenti da parte di Ugo Bazzotti è segnalato da A. BELLUZZI, *Caratteri della pittura settecentesca a Mantova*, in *Mantova nel Settecento. Un ducato ai confini dell'Impero*, catalogo della mostra, Mantova, Palazzo della Ragione, aprile-giugno 1983, a cura di A. Belluzzi, Milano, Electa 1983, pp. 129-143: p. 142 nota 47. Ambedue le Note sono trascritte da C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 212-213, docc. I-II.

<sup>32</sup> C. TELLINI PERINA, in *La natura morta italiana*, cit., p. 446.

<sup>33</sup> In una lettera del 28 giugno 1769 scritta dal marchese Gianfrancesco Arrigoni al padre Tommaso, prefetto dell'Accademia, si ricordava a proposito di Giuseppe Bottani: «Egli non à figli, né moglie e tiene in casa un fratello, che guadagna in pittura, ed una sorella di poca salute» (D. FERRARI, *Tommaso Arrigoni prefetto dell'Accademia di Belle Arti. Con nuovi documenti di Giuseppe Bottani e di Antonio Galli Bibiena*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario*, cit., II, pp. 363-380: 370, dove si riproduce anche uno schizzo a matita con il ritrattino di profilo del Bottani eseguito da Gaspare Troncavini).

<sup>34</sup> ANV, As, b. 13 (ex 31), fasc. 1785, Nota delle spese delle Scuole della R. Accademia di Scienze e Belle Lettere di Mantova fatte dal prof. Giovanni Bottani dal 7 luglio 1784 al 7 gennaio 1785.

<sup>35</sup> Ivi, fasc. 1786, 6 febbraio 1786. Il direttore Giovanni Bottani al conte Carlo Ottavio di Colloredo, prefetto della R. Accademia di Scienze e Belle Lettere di Mantova, circa varie occorrenze per la Scuola di Pittura.

## 2. IL TESTAMENTO DEL 1803

Il 28 marzo 1803 (anno 2° repubblicano), Giovanni di Vincenzo Bottani, sano di mente benché infermo di corpo, dettava nella sua abitazione «contigua al Teatro Scientifico», ovvero nell'appartamento posto nel corpo di fabbrica laterale, con accesso dalla via pubblica detta del Fossato de' Bovi (l'odierna via Accademia), l'atto olografo di sua ultima volontà.<sup>36</sup> Il testamento, debitamente sigillato e consegnato chiuso nei rogiti del notaio Basilio Speroni Cardi, sarà aperto e pubblicato su richiesta del Tribunale Civile di prima istanza solo dopo la morte del Bottani, avvenuta come si è detto il successivo 29 marzo. L'atto, oltre a stabilire piccoli legati a favore dei domestici e dell'Ospedale Civile, insieme a somme per elemosine e la celebrazione di messe, comportava una serie di disposizioni riguardanti l'eredità. In esso si nominava esecutore testamentario l'avvocato Giovanni Valestra (e in sua vece il figlio ed ex-consigliere Giuseppe o in alternativa il «dottor Fisico» Gaetano)<sup>37</sup> mentre erede fiduciario e amministratore del patrimonio spettante all'unica figlia Clara, allora in minor età, sarà il cognato Giovan Pietro Asti, fratello della defunta moglie del pittore Vincenza.<sup>38</sup> A un altro cognato, Luigi Ferdinando Asti, cancelliere del Tribunale, verrà attribuito l'incarico di curatore legale degli interessi della minore. Alla giovane, allora sedicenne, il padre assegnava a titolo di legittima zecchini 1000 da lire 45 cadauno, somma comprensiva della dote.<sup>39</sup> Al fine di regolare tutti gli affari connessi all'eredità, Bottani disponeva che subito dopo la sua morte fosse redatta una completa ricognizione dello stato patrimoniale, fa-

<sup>36</sup> ASMn, AN, notaio Basilio Speroni Cardi, *Testamento di Giovanni Bottani*, 28 marzo 1803, b. 8817, atto n. 1363.

<sup>37</sup> Sarà in realtà l'avvocato Giuseppe Valestra (1769-1826) a farsi carico di dare attuazione alle ultime volontà del pittore. Su di lui si veda *D.O.M. Dizionario onomastico mantovano*, ricerche ed elaborazione di C. Baroni, Rivarolo, Fondazione Sanguanini 2002, p. 280. Riguardo al Valestra amatore d'arte, un avvio di ricerca è in S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini 2011, pp. 18, 47 note 159-160.

<sup>38</sup> Vincenza di Giacomo Asti morì il 26 dicembre 1796 (la data è riportata nei capitoli matrimoniali della figlia Chiara, cfr. qui la nota 39). Nel testamento di Giovanni Bottani si menzionano anche altri cognati, gli zii materni della giovane Clara Bottani: Luigi, Pietro, Gaetano e Vincenzo Asti. Nominate erano anche le cognate Barbara, Orsola e Marianna che, con Camilla Valestra, furono chiamate a vigilare sulla sorte della giovane.

<sup>39</sup> Clara Bottani (1787-1871) andò in sposa al dottore in legge Camillo Pradella (C. TELLINI PERINA, *Nuovi contributi*, cit., p. 72). L'istituto dotale fu stipulato il 30 agosto 1808 (ASMn, AN, notaio Giovan Battista Tirelli, b. 9126, atto n. 294): all'epoca Clara risiedeva sotto la parrocchia di Sant'Apollonia al civico n. 2129. Le nozze seguirono il 1° settembre (ASMn, Stato Civile Napoleonico, Atti Stato civile e anagrafe del Dipartimento del Mincio, *Matrimoni*, registro 1143, cc. 9r-v, n. 124) e tra i testimoni figura il citato Giuseppe Valestra.

cendo eseguire una semplice descrizione della sostanza in luogo di solenne inventario dei beni. Riguardo i mobili ritrovati nell'appartamento di Bottani e considerati di propria ragione, ovvero distinti da quelli spettanti all'Accademia (da rimettersi al prefetto dell'Istituzione), si stabiliva la consegna alla figlia, mentre quelli di poco valore erano destinati alla vendita all'asta. Per tutti gli altri beni, consistenti in quadri, stampe, libri, disegni e argenti si disponeva che fossero custoditi dall'esecutore testamentario, con la facoltà di poterli eventualmente esitare nel caso si fossero presentate le condizioni più vantaggiose. A fornire un'idea di massima del valore dei quadri poteva servire il prezzo stimato segnato dallo stesso Bottani sul retro di ciascuno. I proventi della vendita dei mobili, opportunamente reinvestiti e in grado di assicurare una congrua entrata in capitali fruttiferi, avrebbero garantito alla figlia Clara una dignitosa rendita, sia nel caso fosse rimasta nubile o qualora avesse contratto matrimonio. Nel testamento si prevedeva inoltre che dopo la morte del padre e fino al compimento del ventesimo anno di età la giovane dovesse essere posta «in educazione» in un monastero di clausura a scelta degli esecutori testamentari, con preferenza per quello di Santa Teresa (dove erano allora traslocate le Canonichesse Lateranensi fuori porta San Giorgio).

### 3. L'ATTO DI SUGGELLAZIONE

Il 29 marzo, a seguito del decesso del Bottani e della pubblicazione del testamento, si procedeva in via cautelativa ad apporre i sigilli alle stanze del defunto.<sup>40</sup> Il segretario della scuola di Belle Arti Pasquale Coddè e il vice direttore della scuola di pittura Felice Campi, intervenuti a nome dell'Accademia, si recheranno unitamente al notaio Camillo Melleri e ai testimoni nell'appartamento dell'ex-direttore per espletare le formalità di rito. La presenza dei rappresentanti della massima istituzione culturale mantovana non era casuale, posto «l'interesse che vi può avere l'Accademia stessa, attesa la cessione fattale dal fu Direttore Bottani di stampe, libri e gessi».<sup>41</sup> Presa visione della «molteplicità degli effetti in

<sup>40</sup> ASMn, AN, notaio Camillo Melleri, 29 aprile 1803, b. 5936, n. 1090, *Atto di suggellazione e cautelazione degli effetti dopo sé lasciati dal fu Giovanni Bottani Direttore delle Belle Arti in questa Accademia Virgiliana* (foglio sciolto allegato all'inventario dei beni citato alla nota 43).

<sup>41</sup> Bottani aveva ceduto all'Accademia parte dei suoi materiali in cambio di un annuo sussidio. Ne dà conferma un foglio datato Milano 7 settembre 1786 recante lo stato attivo e passivo dell'Accademia di Scienze e Belle Arti di Mantova nel quale Giovanni Bottani risulta percepire lire 3000 «a titolo di pensione vitalizia trasferibile anche alla di lui sorella in caso di morte per la cessione fatta del suo Studio di Gessi alla R. Accademia in vigore di lettera di governo 29 9bre 1774», ANV,

materia di quadri e stampe già attaccate al muro», i commissari si limitarono a una sommaria ispezione del contenuto degli ambienti, apponendo i sigilli alle porte del piano superiore, in particolare a quelle che immettevano nella stanza dove il Bottani era spirato e dove ancora si trovavano i suoi «burò», la scrivania e altre suppellettili. Si tralasciava invece di sigillare i restanti locali dell'appartamento, non rilevando in essi effetti di valore se non oggetti d'uso domestico indispensabili alla figlia. Nella stessa stanza si ritrovarono tre posate d'argento con un cucchiaino, e altrettante posate con due cucchiaini da caffè furono rilasciate alla figlia, così come la «batteria di cucina, ed altri finimenti di casa» pertinenti la servitù. Il sopralluogo si concluse al piano inferiore, dove era ubicato lo studio di Bottani con le stampe e il «quadro della Didone». Qui gli esaminatori apponevano i sigilli agli accessi, ma non senza aver prima verificato l'esistenza in un armadio e in cassetti di varie somme in contante per un valore complessivo di 957 lire, cifra che si rimetteva al curatore per le spese del funerale e a sussidio della famiglia. Infine si procedeva a sigillare le porte di comunicazione con la vicina sala dei gessi, nella quale erano custoditi in armadi provvisti di ramate le stampe e i libri di ragione dell'Accademia.

#### 4. LA DESCRIZIONE DEI BENI

Il Tribunale di prima istanza, con decreto N. 2936 del 1° aprile 1803, confermava Luigi Ferdinando Asti nel ruolo di curatore della minore Bottani, con l'obbligo di far redigere l'inventario della sostanza patrimoniale del padre e di dar conto a quell'ufficio della vendita dei soli mobili a mezzo d'asta pubblica, come stabilito dal testatore.<sup>42</sup> Lo stesso giorno, alla presenza dei testimoni e del notaio Camillo Melleri, si procedeva a rimuovere le biffe apposte alle stanze del defunto e a dare avvio alle operazioni di rilevazione del contenuto dei vari ambienti. Quella che ne seguì sarà la *Semplice descrizione e stima in luogo d'inventario di tutti gli effetti [...] lasciati dal fu Giovanni Bottani Direttore delle Belle Arti*

---

As, b. 13 (ex 31), fasc. 1786. Dello stesso tenore è un resoconto datato 11 marzo 1801 inviato da Petrozani, Murari della Corte, Todeschini e Valdastrì ai cittadini amministratori. In esso si specificano gli onorari degli impiegati in Accademia: relativamente al «Prof.<sup>e</sup> di Pittura Bottani, compreso un vitalizio di L. 3000 in grazia della cessione fatta all'Accademia della sua collezione di gessi e rami, L. 15.000», ANV, As, b. 17 (ex 35), fasc. 1801.

<sup>42</sup> ASMn, Tribunale Civile di prima istanza e d'Appello, Volontaria Giurisdizione (fasc. V), b. 539, 1803, atto n. 2936; Ivi, Protocolli Pupillari, b. 507, 1803, I semestre 1803, Aula Menghini, cc. 6-7.



*in questa Accademia Virgiliana*.<sup>43</sup> Il lavoro di inventariazione, protrattosi per più giorni, con la sola interruzione dovuta alle festività di Pasqua, si concluse il 18 di aprile, e vedrà l'intervento dei periti collegiati Giuseppe Antonino e Mauro Suzzara, coadiuvati nei rispettivi settori di competenza da Giuseppe Antonini per i mobili, da Leopoldo Camillo Volta per i libri, dal vice direttore Felice Campi e da Antonio Ruggeri – qui anche nella veste di testimone – per la «stima dei quadri e delle cose attinenti alla pittura».<sup>44</sup> L'inventario, strutturato in ordine topografico, prese avvio dal piano superiore, composto da vari locali di servizio (cucina, camere, camerini, saletta, camerino della servitù, dispensa, granaio) per concludersi al piano inferiore tramite una «scalletta secreta» comunicante con lo studio del defunto direttore. Qui i materiali erano dislocati in più vani, e i periti ne diedero una rigorosa descrizione accorpendoli in base a classi tipologiche. Ad essere censiti per primi saranno gli strumenti di lavoro, riferiti con dovizia di particolari. Il lungo elenco enumera gli arnesi propri della professione e tutto l'occorrente necessario alla pratica della pittura (coltelline dal manico d'osso, tavolozze, cavalletti, mazzi di pennelli di Lione, pietre per macinare i colori, stecchi da modellare, bacchette con pomo d'avorio ad uso di appoggiamano). Accanto a tele di varie misure, le più provviste dell'imprimatura a gesso, si trovavano cornici «alla romana», telai, righe, righelli, squadre, compassi, nonché attrezzi per tagliare le tele e stenderle. A parte erano descritti i colori, custoditi in cassette, scatole e scatolini. L'inventario registra accanto alle più costose lacche anche diversi altri pigmenti (azzurro di Berlino, giallo santo d'Inghilterra, biacca di Crems, cinabri e vari rossi, terra verde, terra gialla chiara e scura). Altri pennelli erano riposti in scatole di latta, mentre in custodie si rinvenivano «zolfi» – con ogni probabilità calchi o impronte di gemme antiche –, medaglie di metallo e modelli in cera. Non mancavano le matite nere e rosse, i gessetti, i carboncini, così come le «gome» (vernici?) e le «terre caligine». A questi si aggiungevano diverse onces di azzurro oltremarino, racchiuse in cartocci e involti in pelle, a conferma della preziosità dei materiali utilizzati da Giovanni Bottani nella realizzazione delle sue opere.

<sup>43</sup> ASMn, AN, notaio Camillo Melleri, b. 5936, 29 marzo 1803, atto n. 1092.

<sup>44</sup> Come si apprende da una lunga lettera di Coddè del 24 ottobre 1804, contenuta in una *Miscellanea* conservata presso la Biblioteca Comunale di Mantova (cfr. qui nota 84), Felice Campi assisté «per alcuni giorni» alle operazioni di inventariazione, ma poi a causa di impegni di lavoro pregò il Ruggeri di sostituirlo. Quest'ultimo, «uno degli amici della famiglia Bottani, allievo della scuola, e creduto abile a conoscere ciò che apparteneva all'Accademia, o all'erede» si accollò il compito di proseguire il lavoro.

#### 4.1. I quadri

Proseguendo nella ricognizione degli oggetti, i periti elencarono 82 dipinti, sedici in più rispetto ai 66 compresi nella già ricordata *Nota de' Quadri* dell'Archivio di Stato di Milano. Buona parte delle opere rubricate nell'inventario 1803 erano ancora quelle descritte nella *Nota* milanese del 1784-1790, a riprova che dopo la fallita iniziativa di vendita all'Accademia esse erano rimaste nelle mani di Giovanni, per poi confluire nell'asse ereditario. L'elenco si apriva con un quadro riferito a Poussin, ma più verosimilmente del genere Gaspard Dughet, della grandezza di «palmi quattro romani» (inv. 1803, n. 320; un paesaggio per la *Nota* del 1784-1790, voce seconda), possibile traccia di un'attività collezionistica dei Bottani. Seguiva un nutrito numero di opere di Giuseppe, tra cui alcune delle più celebri dell'artista. Tale era la *Morte di Didone* («Quadro grande in tela di palmi 12, e 8 alto Romani» inv. 1803, n. 321; anche *Nota* del 1784-1790, voce terza), le cui misure corrispondono alla seconda versione del tema in collezione privata mantovana (fig. 1).<sup>45</sup> L'importanza dell'opera è comprovata dal notevole prezzo di stima, 4500 lire, lo stesso riconosciuto a un'altra tela di Giuseppe, la *Visione di santa Teresa*. Definita dal Susinno un «concettoso rebus iconografico», la raffigurazione della santa carmelitana rendeva omaggio con consumato artificio retorico all'imperatrice Maria Teresa d'Austria e al figlio Giuseppe II. Precisata anche nelle misure («Quadro grande di palmi 10 e 7 1/2 Romani» inv. 1803, n. 322; *Nota* del 1784-1790, voce quinta), la *Visione* si riconosce nella tela della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, firmata e datata 1780.<sup>46</sup> Identica valutazione riscuote un altro capolavoro di Giuseppe, la *Nascita di Venere*, descritto come un «Quadro alto palmi 6 1/2, e largo 5 1/2» (inv. 1803,

<sup>45</sup> La prima versione (olio su tela, cm 174 × 199), dichiaratamente ripresa dal dipinto di Guercino nella Galleria Spada, si conserva in collezione privata ed è riferita agli anni romani di Giuseppe, all'incirca tra il 1763 e il 1769 (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 107, cat. 48, con i disegni correlati); la seconda versione, pure in collezione privata ma di dimensioni maggiori (olio su tela, cm 182 × 268) è invece assegnata al periodo mantovano (ivi, pp. 114-115, cat. 58 con i disegni preparatori).

<sup>46</sup> La tela di Palazzo Barberini, 215,5 × 164,5 cm, fu acquisita nel 1969 (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 121, cat. 66 con disegno preparatorio). Una copia con varianti attribuita a Giovanni Bottani, di dimensioni minori e formato orizzontale, si conserva presso la Galleria Sabauda di Torino (ivi, fig. 66a). Della composizione si conoscono altre copie e derivazioni, una delle quali è nella chiesa cittadina di San Leonardo (S. L'OCCASO, *San Leonardo*, in *Chiese parrocchiali* («Quaderni di San Lorenzo», 10), a cura di R. Golinelli, Mantova 2012, pp. 101-128: 123-125. Sul quadro di palazzo Barberini si veda S. SUSINNO, *Diffusione del classicismo romano nella formazione artistica dell'Accademia di Brera*, in *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno internazionale di studi, Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997, a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze, Edifir 2001, pp. 123-150: 124.



Fig. 1 – Giuseppe Bottani, *Morte di Didone*, collezione privata.

n. 324; *Nota 1784-1790*, voce sesta), da individuare nella bella tela firmata e datata 1770 già presso i discendenti Bottani e ora di proprietà della Fondazione Banca Agricola Mantovana, a sua volta replica con varianti del dipinto di medesimo soggetto del Museo di Roma, modello per un'opera non realizzata, commissionata per l'appartamento nobile di Palazzo Doria Pamphili.<sup>47</sup> A una quota più bassa, ma comunque sostenuta, 2700 lire, si

---

<sup>47</sup> Della *Nascita di Venere* di Giuseppe Bottani si parla in una lettera del 14 giugno 1770 inviata dall'artista al Firmian, cui il dipinto era destinato. In essa si riferiva del generale apprezzamento suscitato dall'opera, allorché fu esposta a Mantova per tre settimane nell'abitazione del Bottani. L'identificazione del quadro Firmian con quello oggi della Fondazione BAM, recante la firma e la data 1770 (scritta un tempo leggibile sulla tela prima del rifodero) è discussa. Per C. TELLINI PERINA (*Giuseppe Bottani*, cit., pp. 111-112, cat. 54 e disegni), che per prima la segnalò in sede critica, e in seguito S. SUSINNO (in *Mantova e il Settecento*, cit., pp. 165-166, cat. 182), si tratterebbe di un'altra versione rispetto a quella citata nei documenti. Di diverso avviso è la Bianchi (E. BIANCHI, *Novità per Giuseppe e Giovanni Bottani*, cit., p. 68), la quale sulla scorta di una precedente ipotesi della Scotti ritiene che il quadro oggi a Mantova sia effettivamente quello già appartenuto al plenipotenziario trentino. Di fatto, delle quattro opere di Giuseppe Bottani presenti nella collezione del potente funzionario austriaco, la *Nascita di Venere* sarebbe l'unica che il fratello Giovanni poté riacquistare anni dopo in occasione dell'asta dei beni (1782), figurando sia nel catalogo del *Gabinetto Firmiano* compilato dal Bianconi che nell'inventario manoscritto (G. MELZI D'ERIL, *Una collezione milanese*

collocava la coppia di tele di Giuseppe con la *Vergine contemplativa* e la *Vergine concetta*. Entrambe ispirate all'eletto ideale reniano («Due Quadri alti palmi 4, e larghi 3» inv. 1803, n. 323; *Nota del 1784-1790*, voce settima), è possibile individuare la seconda nel dipinto segnalato presso i discendenti Bottani a Milano, cui corrisponde in controparte l'incisione eseguita da Giovanni.<sup>48</sup> Sempre di Giuseppe era la tela con i *Santi Dottori della Chiesa armena* (un «Quadro alto palmi 4, e largo 3» inv. 1803, n. 325; *Nota del 1784-1790*, voce ottava), da riconoscere nel modelletto in collezione privata mantovana preparatorio per la pala della chiesa armena di Livorno, allogata nel 1757 e andata dispersa nel 1944.<sup>49</sup> Ad ambedue i Bottani sono riferite le *Tredici accademie* (di «palmi 3 Romani» inv. 1803, n. 326; *Nota del 1784-1790*, voce nona), verosimilmente studi di nudi virili, mentre al solo Giuseppe è ascritto un gruppo di *Undici teste* (inv. 1803, n. 327; dieci nella *Nota del 1784-1790*, voce decima, dove figuravano senza distinzione di mani). Privi di paternità e di misure sono i *Tre studi di cavalli* (inv. 1803, n. 328; nella *Nota del 1784-1790*, voce sedicesima, ascritti a Giuseppe), così come l'*Allegoria delle Arti e dei Commerci risolti da Maria Teresa* (fig. 2). L'elaborata composizione, vero e proprio panegirico visivo inneggiante l'età aurea inaugurata dall'augusta sovrana (un «Quadro alto palmi 2 1/2 e largo 1 2/3 esprime il risorgimento della Pittura in Mantova per opera di S.M.I. Teresa», inv. 1803, n. 329; nella *Nota del 1784-1790*, voce diciassettesima), corrisponde a una delle tre redazioni del soggetto eseguite dal Bottani *senior*. La prima, perduta, fu inviata a Vienna nel 1770 al principe Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, cancelliere di Stato di Maria Teresa; le altre due sono invece bozzetti, il primo in collezione privata a Cagliari e il secondo nella collezione della Fondazione Banca Agricola Mantovana. Quest'ultimo, presumibilmente il

---

sotto il regno di Maria Teresa: la Galleria Firmian, «Bergomum», 1975, pp. 55-86; S. FERRARI, *Anatomia di una collezione d'arte. I dipinti e le sculture del conte Carlo Firmian*, «Studi trentini», 91, 1, 2012, pp. 93-140: 116). Il quadro rimasto nelle mani di Giovanni fino al 1797, all'epoca dell'occupazione francese di Mantova, fu requisito dall'imperatrice Giuseppina, moglie di Napoleone, e in seguito restituito (R. SIGNORINI, *La "Vittoria" in Francia. Documenti sulla requisizione della pala del Mantegna e su altre confische d'arte napoleoniche perpetrate in Mantova*, in *La battaglia di Castiglione del 5 agosto 1796. L'amministrazione Napoleonica dell'alto Mantovano (1796-1799)*, atti del convegno di studi a cura di M. Paganella, Castiglione delle Stiviere, 19 ottobre 1996, Solferino, 1997, pp. 287-336: 291). Dopo la morte di Giovanni la tela seguì le traversie toccate agli altri quadri di provenienza ereditaria. Il Lancetti nel 1820 ricordava una *Nascita di Venere* di Giuseppe Bottani, allora presso l'avvocato di Mantova Giuseppe Valestra (V. LANCETTI, *Biografia cremonese*, Milano, Dalla tipografia di Commercio al Bocchetto 1820, p. 529). Come si è visto, il Valestra fu esecutore testamentario di Giovanni Bottani e affidatario della sua collezione prima di trasmetterla all'erede legittima.

<sup>48</sup> La si veda in C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 106, cat. 47.

<sup>49</sup> Il modelletto è riprodotto in C. TELLINI PERINA *Giuseppe Bottani*, cit., p. 91, cat. 23 con i relativi disegni preparatori.



Fig. 2 – Giuseppe Bottani, *Allegoria delle Arti e dei Commerci risollevati da Maria Teresa*, Mantova, Fondazione Banca Agricola Mantovana.



Fig. 3 – Giuseppe Cantarini, *Allegoria delle Arti e dei Commerci risollevati da Maria Teresa* (da Giuseppe Bottani), già Vienna, Dorotheum.

più aderente all'originale perduto, può corrispondere alla tela menzionata nell'inventario del 1803, dato che ne serba memoria un disegno di Giuseppe Cantarini (fig. 3), un allievo di Bottani.<sup>50</sup> Subito dopo nella descrizione

<sup>50</sup> La tela viennese è accuratamente descritta in una lettera del 28 giugno 1770 di Giuseppe Bottani al Firmian, accompagnatoria di «un pensiero» grafico destinato al Kaunitz. Nella risposta del Firmian si davano suggerimenti iconografici. L'opera fu esposta nell'abitazione del Bottani prima dell'invio a destinazione e riscosse un grande successo da parte della nobiltà e degli intendenti, come conferma il *Foglio di Notizie* del 10 maggio 1771 (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 112-113, cat. 55). La versione di Cagliari misura 175 × 125 cm (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 113, cat. 56 e disegno correlato) e ancora più contenuta nelle dimensioni, 52 × 35 cm, è quella della Fondazione Banca Agricola Mantovana (ivi, p. 112, cat. 55 e relativi disegni). Quest'ultima fu presentata dalla Galleria Canesso alla Biennale dell'antiquariato di Firenze del 1994 e ancora nel 1997 figurò presso la Galleria Orsi di Milano, prima di entrare nel 2008 nella collezione della Fondazione Banca Agricola per acquisto dagli eredi di Dante Isella (C. TELLINI PERINA, *Acquisto di un quadro di Giuseppe Bottani*, in «La Fondazione. Notiziario della Fondazione Banca Agricola Mantovana», a. VII, n. 17, novembre 2008, pp. 40-43; P. BERTELLI, *Opere settecentesche nella collezione della Fondazione Bam, «La Reggia»*, dicembre 2009, Quaderno 1, pp. 5-55: 42-45). Il disegno di Cantarini, eseguito a matita nera su carta bianca, è passato da pochi anni sul mercato artistico (Dorotheum, Vienna, 30 settembre 2015, lotto 76).

venivano i due «Quadri, l'uno di palmi 6, ed alto 4 con piccolo bozzetto» raffiguranti la *Cena Domini* (inv. 1803, n. 330; un soggetto omesso nella *Nota* del 1784-1790, voce diciannovesima, dove il quadro era dato ai due Bottani), cui si può accostare la piccola tela con la *Cena in Emmaus* in collezione privata milanese, che porta sul telaio il nome del solo Giuseppe.<sup>51</sup> Si proseguiva con uno *Studio di Donna* «dal Naturale» di Giuseppe (inv. 1803, n. 331; detto grande nella *Nota* del 1784-1790, voce ventunesima). Dello stesso erano due quadri: uno con *Studi dal naturale di quattro rami di gigli e tre teste di agnelli* («palmi 4 larghi l'uno, e alti 3») e l'altro con lo *Studio d'un volatile acquatico* («palmi due, e 1 1/2 alto» inv. 1803, n. 332; *Nota* 1784-1790, voce ventiduesima). Quest'ultimo, riconosciuto nel bel quadretto in collezione privata raffigurante un uccello palustre, più precisamente una Nitticora, ha fatto parlare per la ferma impaginazione e l'isolamento quasi metafisico dello spazio di analogie con il fare del marchigiano Carlo Magini.<sup>52</sup> Una cifra ragguardevole, 1350 lire, viene attribuita all'*Autoritratto* di Giuseppe Bottani a «due terzi di Figura» («di misura un poco crescente delli palmi 4 Romani» inv. 1803, n. 333; *Nota* 1784-1790, voce ventitreesima). Il riferimento al palmo romano (22, 34 cm), come riportato nel documento, induce a scartare il pur cauto accostamento suggerito dalla Tellini Perina con l'*Autoritratto* di Brera.<sup>53</sup> Del pari fuori gioco, per le misure non congruenti, è il bellissimo *Autoritratto* in collezione privata a Brescia pubblicato dal Guzzo, firmato e datato 1763, replica fedele dell'*Autoritratto* degli Uffizi del 1765.<sup>54</sup> Pienamente compatibile con la voce inventariale del 1803 è invece l'*Autoritratto* di collezione privata (olio su tela, 98 × 81 cm), recente acquisizione al catalogo di Giuseppe Bottani. Il dipinto, che mi è noto da qualche anno, quando si trovava a Milano presso la Galleria Carlo Orsi con il corretto riferimento a Giuseppe, è stato di recente presentato in sede scientifica da Roberta Piccinelli che lo pubblicherà prossimamente insieme a un altro

<sup>51</sup> Il dipinto (olio su tela, 23 × 31,2 cm), dalla stesura corsiva e veloce, viene datato tra il 1750 e il 1760 (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 93, cat. 26 con i disegni correlati).

<sup>52</sup> Il piccolo dipinto, ancora presso i discendenti Bottani negli anni Sessanta-Settanta del Novecento, prima di essere disperso sul mercato antiquario romano, è attualmente noto solo attraverso una vecchia fotografia in bianco e nero (C. TELLINI PERINA, *La pittura a Mantova*, cit., p. 60 con fig.).

<sup>53</sup> Il dipinto braidense (olio su tela, 60 × 48 cm), collocato intorno al 1760, è giunto al museo nel 1806 per acquisto dagli eredi di Martino Knoller (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 96, cat. 30).

<sup>54</sup> Sul dipinto bresciano (olio su tela, 72 × 58 cm), già a Verona in collezione Gazzola, si veda E.M. GUZZO, *La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto al tempo della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia, Marsilio 2005, p. 305, fig. 15, tav. XIII.

inedito, derivato dal precedente ma di dimensioni minori.<sup>55</sup> Il volto largo e squadrato dell'effigiato, ruotato di tre quarti in direzione dell'osservatore, è perfettamente sovrapponibile ai tratti fisiognomici consegnati dai citati autoritratti fiorentino e bresciano, tanto da suggerire una prossimità cronologica a quei risultati. Tuttavia, la mancanza di sicuri appigli cronologici e soprattutto la prassi del pittore di replicare le sue invenzioni, inducono alla cautela, senza escludere una datazione agli anni mantovani di Giuseppe come ritiene Piccinelli.

Sempre di Giuseppe è il *Ritratto d'un suo scolare* (quadro «in Tela di palmi tre» inv. 1803, n. 334; *Nota* del 1784-1790), anch'esso di problematica collocazione considerato che l'artista ebbe allievi tanto a Roma quanto a Mantova.

Riguardo a Giovanni, l'inventario registra vari lavori. Suo è il dipinto di *Circe che trasforma Ulisse in bestia* «piccolo» (inv. 1803, n. 335; *Nota* 1784-1790, voce ventiseiesima), da collegare alla teletta di Giuseppe in collezione privata a Mantova, replica in formato ridotto del dipinto datato 1764 del castello norvegese di Bogstad.<sup>56</sup> Lavori di più limitato impegno, sintomatici dell'interesse mostrato da Giovanni per i motivi colti dal vero, sono i *Due studi di fiori* «dal naturale [...], divisi in tre quadretti quadri lunghi, con sue cornicette» (inv. 1803, n. 336; *Nota* 1784-1790, voce trentesima). Identificabili con la coppia di tele ancora presso gli eredi Bottani nel 1959-1960, prima della vendita sul mercato romano, i *Due mazzi di fiori entro vasi di vetro* (collezione privata) offrono un saggio delle vivaci doti di osservazione di Giovanni unite a una freschezza cromatica e una immediatezza di approccio al reale che li collocano tra gli esiti più felici della sua produzione profana.<sup>57</sup> Spettano a Giovanni le copie di *Due paesi grandi* («in larghezza palmi 8 e alti palmi 6 circa», inv. 1803 n. 337; ma nella *Nota* 1784-1790, voce trentunesima, indicati come originali), e il *Sogno di san Giuseppe*, pure grande (inv. 1803, n. 338; *Nota* del 1784-1790, voce ventinovesima, con le misure).<sup>58</sup> Poco altro si aggiunge-

<sup>55</sup> R. PICCINELLI, *Autoritratti inediti di Giuseppe Bottani*, relazione tenuta al convegno di studi intitolato *Piero Gualtierotti. Una vita tra professione, cultura e impegno civile*, Mantova, Teatro Bibbiena, 18-19 giugno 2021. L'Autoritratto più piccolo (olio su tela, 60 × 46 cm) reca sul retro la scritta «Ritratto di Giuseppe Bottani Professore dell'Accademia di Mantova dipinto da lui».

<sup>56</sup> La *Circe* del castello di Bogstad (Oslo), misura cm 214 × 165 (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 98-99, cat. 35, con i relativi disegni preparatori); la versione più piccola, in collezione privata mantovana, è di 96 × 71 cm (ivi, p. 99, cat. 36) mentre della copia di Giovanni (ivi, fig. 36a) si ignorano le dimensioni.

<sup>57</sup> C. TELLINI PERINA, *Nuovi contributi ai Bottani*, «Paragone», a. LVII, terza serie, 68, 2006, pp. 72-80.

<sup>58</sup> Il bozzetto preparatorio al *Sogno di Giuseppe* (44 × 36 cm) è comparso in asta a Brescia,

va dell'artista: una *Vergine Addolorata in contemplazione dei misteri della Passione* (inv. 1803, n. 339), di ignota ubicazione;<sup>59</sup> e una *Natività della Vergine* (inv. 1803 n. 340; *Nota* 1784-1790, voce quindicesima), anch'essa non rintracciata e forse da considerare una prima idea o il bozzetto per la grande pala della Cattedrale di Pescia, riferita agli anni 1760-1770.<sup>60</sup>

Il raffronto tra l'elenco milanese del 1784-1790 e l'inventario del 1803 riserva anche sorprese. All'epoca di stesura del più tardo documento diverse opere non si trovavano più nella disponibilità di Giovanni, con ogni probabilità alienate o requisite al tempo delle razzie napoleoniche. Tra i primi a non figurare erano i due «Quadri di mezza figura rappresentanti l'uno S. Pietro Apostolo, e S. Andrea di lui Fratello con sue belle Antiche Cornici, opere singolari di Guido Reni sù la forte maniera del Caravaggio» (*Nota* 1784-1790, voce prima). Altre vistose assenze riguardavano la *Morte di Didone* «in piccolo» (di «palmi 4» nella *Nota* del 1784-1790, voce ventiseiesima), forse il modello per una delle due composizioni di questo tema già ricordate;<sup>61</sup> così come le due *Virtù* («alte palmi 3 e larghe p.mi 1 1/2», *Nota* del 1784-1790, voce undicesima), i modelli per la *Fede* e la *Religione* eseguite nel 1751-1752 per la chiesa di San Domenico a Casale Monferrato.<sup>62</sup> Parimenti irreperibile nell'inventario del 1803 è la *Veduta del lago di Garda con Venere che piange Amore* (quadro «largo palmi 6 e alto p.mi 4», *Nota* 1784-1790, voce dodicesima), le cui dimensioni difficilmente possono corrispondere a quelle della *Morte di Adone*, oggi presso la Fondazione Banca Agricola Mantovana.<sup>63</sup> Analogο silenzio

---

Capitolium, il 16 aprile 2014 e il 10 giugno 2015. Cfr. S. L'OCCASO, *Bottani e Campi artisti in Accademia nel Settecento*, in *Reale Accademia di Mantova nell'Europa del Settecento (1768-2018). La Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere 250° anniversario della fondazione*, atti del convegno internazionale, Mantova, Palazzo Accademico, 1-3 marzo 2018, a cura di R. Navarrini, Mantova, Publi Paolini 2020 (2021), pp. 341-355: 350 e nota 31.

<sup>59</sup> Ne tramanda forse il ricordo il veloce schizzo in collezione privata raffigurante *La Madonna con angeli che portano gli strumenti della Passione* (sul quale si veda C. TELLINI PERINA, in *Giuseppe Bottani*, cit., p. 140, cat. 36 con fig.).

<sup>60</sup> La grande tela per la Cattedrale di Pescia si data in genere al periodo romano, sul 1760-1770 (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 97-98, cat. 34, con i relativi disegni).

<sup>61</sup> Il quadro della *Didone* fu confiscato nel 1797 per la collezione di Giuseppina Beauharnais, moglie di Napoleone, e fu pagato insieme con l'altro di *San Tommaso* (cfr. qui nota 66) 40 doppie papaline (R. SIGNORINI, *La "Vittoria" in Francia*, cit., p. 291).

<sup>62</sup> Le due tele casalesi furono commissionate a Roma dal maestro provinciale dell'Ordine dei Predicatori, padre Giovan Crisostomo Chiesa, cui si deve il rinnovo decorativo del coro nella chiesa di San Domenico (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 83-84, catt. 14-15).

<sup>63</sup> La *Morte di Adone* (olio su tela, cm 59,5 × 68,5) è assegnato alla maturità di Giuseppe, prima del trasferimento a Mantova (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 104, cat. 43). Per la studiosa il paesaggio lacustre sullo sfondo ricorda i dintorni di Bolsena, Nemi o Bracciano, dunque senza rapporti con la «veduta del lago di Garda» affermata nella citazione inventariale. Dubbi sull'au-



tocca ai tre paesaggi («Paesini due Compagni, e il terzo più lungo con una Favoletta in ciascheduno», *Nota* 1784-1790, voce tredicesima), così come il *Martirio di san Vincenzo Levita* e la *Sacra Famiglia e santi* («alti palmi 3 1/2 e larghi 2 e onces 2», *Nota* 1784-1790, voce quattordicesima), i bozzetti per le pale mantovane di Sant'Egidio (1776) e Sant'Apollonia (1779).<sup>64</sup> Ugualmente non compresa nell'inventario era la *Merca dei bufali* (quadro «di palmi 4 largo e alto in proporzione», *Nota* 1784-1790, voce diciottesima), da ritenere una diversa versione o il modello per la bella tela del Museo di Palazzo Braschi (1755), già a Roma in collezione Rospigliosi.<sup>65</sup> Di soggetto omerico e di mano di Giuseppe era la *Veduta del Tevere con lo stesso Fiume figurato che parla ad Enea* («Quadro di palmi 6 largo, e 4 circa alto», *Nota* 1784-1790, voce ventesima). Un'altra opera mancante all'appello era l'*Incredulità di san Tommaso* («alto palmi 4 e più e largo 3 circa», *Nota* del 1784-1790, voce venticinquesima), forse una copia di Giovanni dal dipinto Gerini di Giuseppe, di cui esiste anche l'incisione in controparte eseguita dallo stesso Giovanni.<sup>66</sup>

Per contro l'inventario ottocentesco informa anche di dipinti finora sconosciuti, in prevalenza derivati da invenzioni del fratello. Tale era la *Madonna con Bambino che dorme* (inv. 1803, n. 341), citata come copia

---

tografia bottaniana sono espressi da L'Occaso (*Bottani e Campi*, cit., pp. 348-349), che segnala anche una copia su seta del dipinto della Fondazione Banca Agricola Mantovana transitata sul mercato artistico viennese nell'aprile 2012 con l'attribuzione a Placido Costanzi.

<sup>64</sup> La pala di *San Vincenzo Levita* della parrocchiale di Sant'Egidio proviene dalla chiesa di San Vincenzo delle monache domenicane (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 119, cat. 62, con il disegno relativo). Il bozzetto per il *Martirio di san Vincenzo Levita*, da poco ritrovato, si conserva in collezione privata; presenta minime varianti rispetto alla pala corrispondente ed è stato datato sul 1775-1776 (S. L'OCCASO, *Bottani e Campi*, cit., p. 345). La pala con la *Sacra Famiglia e Santi* di Sant'Apollonia fu dipinta in origine per la chiesa dei Santi Zenone e Stefano, lì giunta come dono del pittore (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 120-121, cat. 65, con disegno).

<sup>65</sup> *La Merca dei bufali*, ovvero la marchiatura dei bufali nella tenuta Rospigliosi di Maccaresse, fu dipinto dal vero dal Bottani da un soggetto ideato dal principe Camillo Rospigliosi (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 86-87, cat. 17).

<sup>66</sup> Il dipinto fiorentino era stato pagato a Giuseppe nel 1753 dal marchese Andrea Gerini tramite Pompeo Batoni (M. INGENDAAY, «*Posso vantarmi d'aver un gran Protettore. Il carteggio tra Pompeo Batoni e il marchese Andrea Gerini, 1740-1748*, in *Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra, Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009, a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale 2008, p. 376). La copia mantovana fu requisita da Giuseppina Beauharnais che la pagò insieme alla *Morte di Didone* 40 doppie papaline (R. SIGNORINI, *La "Vittoria" in Francia*, cit., p. 291). L'*Incredulità*, rimasta nella collezione dell'imperatrice e quindi ai suoi discendenti, era allora ritenuta di Batoni (A. POUGETOUX, *La collection de peintures de l'imperatrice Joséphine*, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux 2003, pp. 74-75, cat. 11). La tela (99.5 × 61 cm); passata in collezione privata, è riemersa in anni recenti (Sotheby's, New York, 26 gennaio 2012, lotto 191). Una seconda versione, di dimensioni maggiori (135.5 × 77 cm), è segnalata in asta nel 1988 (Christie's, Londra, 17 giugno 1988, lotto 98) e una terza, priva degli apostoli a sinistra, è comparsa nel 2006 (Christie's, 26 aprile 2006, lotto 209).

di Giovanni Bottani, forse una delle tante versioni della tela di Giuseppe in collezione Harrach a Rohrau, il prototipo da cui discendono varie repliche passate negli ultimi anni sul mercato.<sup>67</sup> Lo stesso dicasi per la *Sant'Anna, San Giovachino con M.S. bambina, Padre Eterno e angeli* (inv. 1803, n. 342), forse da individuare nel dipinto di Giovanni già in Sant'Orsola di Mantova e oggi nella parrocchiale di Villanova Maiardina, copia della grande tela ovale eseguita dal Bottani *senior* per la chiesa romana di Sant'Andrea delle Fratte, il cui modello preparatorio databile al 1758 si conserva nelle raccolte dell'Accademia di San Luca.<sup>68</sup>

Arduo è invece pronunciarsi su di un gruppo di dipinti adespoti. Citate nell'ordine sono la copia da Guido Reni con una *Testa di un Cristo* (inv. 1803, n. 353), la copia della *Madonnetta del Buon Consiglio* (inv. 1803, n. 354) e due copie della *Madonna della seggiola* di Raffaello (inv. 1803, n. 357). Pure di incerta attribuzione è la *Concezione di Maria Vergine* (inv. 1803, n. 348), un tema affrontato da Giuseppe, in particolare negli anni romani (pala di Tivoli, Palazzo di San Bernardino; pala del Duomo di Livorno).<sup>69</sup> Considerazioni analoghe valgono per il «Quadretto mezzano rappresentante S. Anna, e S. Giovachino mezze Figure» (inv. 1803, n. 350) e il «Quadro mezzano incominciato» con *Sant'Antonio, un Puto, e altro santo* (inv. 1803, n. 343), anch'essi non rintracciati. Di soggetto mitologico era il «Bozzetto incominciato» rappresentante la *Scoperta d'Achille* (inv. 1803, n. 344), presumibilmente da collegare alla piccola tela di tema ovidiano con *Achille e le figlie di re Licomede*, dipinta in coppia con *La partenza di Briseide da Achille*, entrambe già in asta a Londra ed eseguite da Giuseppe nel 1778 per il conte milanese Antonio Greppi, come

<sup>67</sup> Sulla tela Harrach, collocata tra il 1750 e il 1760, si veda C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 105, cat. 44. Dal dipinto austriaco Giovanni aveva tratto un'acquaforte, chiaro indizio della fortuna del prototipo (G. ARCARI, *Incisioni*, in *Giuseppe Bottani*, pp. 200-201, cat. 14). Una copia della *Madonna con il bambino* di Rohrau è segnalata nella sagrestia della parrocchiale di Cerlongo (S. L'OCCASO, *Bottani e Campi*, cit., p. 346). Di diverso impianto, ma di soggetto pure coincidente con la descrizione inventariale, è una *Madonna con il bimbo dormiente in grembo* di collezione privata (olio su tela, 80 x 60 cm), firmato sul verso «Giovanni Bottani fece a Mantova 1800», reso noto da U. BOCCHI (a cura di), *Recuperi d'arte e di storia. 1958-2007. Repertorio foto-bibliografico*, Casalmaggiore, 2007, p. 180.

<sup>68</sup> La tela ovale di Sant'Andrea delle Fratte (C. TELLINI PERINA, *Giovanni Bottani*, cit., p. 92, cat. 24 e relativo disegno) e il modello dell'Accademia di San Luca (ivi, p. 93, cat. 25). La copia già in Sant'Orsola è giunta nella parrocchiale di Villanova Maiardina in anni recenti: S. L'OCCASO, *Presenze veronesi (e vicentine) nel Mantovano, nel Settecento*, «Verona illustrata», 20, 2007, pp. 87-101: 93.

<sup>69</sup> *L'Immacolata con san Lorenzo e san Simplicio papa* di Tivoli, Palazzo San Bernardino, è collocata tra le opere del periodo maturo, ancora nel quinto decennio (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 72-74, cat. 2, con i relativi disegni); la stessa cronologia è avanzata per l'*Immacolata* del Duomo di Livorno (TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 76-77, cat. 4, con i relativi disegni).



Figg. 4-5 – Autoritratto di Giovanni Bottani e Ritratto della moglie, collezione privata.

attestano i documenti pubblicati dalla Bianchi.<sup>70</sup>

Significativi per l'apertura a temi come la natura morta o la scena di genere sono da considerarsi il *Quadrettino di frutta* (inv. 1803, n. 352) e i *Tre quadri di volatili, pesci, ed il terzo un ritratto di donna* (inv. 1803, n. 364), tutti privi di misure e ancora da individuare.

Chiudeva l'elenco un esiguo gruppo di effigi. Si iniziava con il *Ritratto di Leopoldo II d'Asburgo* di Felice Campi (inv. 1803, n. 346), per il quale vale una datazione entro il 1792 anno della morte dell'imperatore.<sup>71</sup> Del Campi, pittore allievo di Bottani e poi vice direttore dell'Accademia Virgiliana, l'inventario menziona altri *Tre ritratti* (inv. 1803, n. 355), rare testimonianze di un'attività nel genere attestata dai documenti ma attual-

<sup>70</sup> E. BIANCHI, *Novità per Giuseppe e Giovanni Bottani*, cit., pp. 65-66, 71-72, note 14-17. Le due tele con *Achille e le figlie di Licomede* e *La partenza di Briseide da Achille*, date ancora come disperse nella monografia del 2000 (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 116) sono riemerse in asta da Christie's, Roma, 15 giugno 2005, lotto 696. Ambedue firmate e datate sul retro, misurano cm 111 x 84.5 e recano la prima l'iscrizione «JOSEPH BOTTANI PING: MANTUAE AN: SAL:1778.»; la seconda «Joseph Bottani ping: Mantuae, An. Dom: 1778».

<sup>71</sup> Su Felice Campi (Mantova, 1746-1817), pittore che fu allievo dapprima di Giovanni Bazzani e poi di Giuseppe Bottani, si veda il profilo curato da C. TELLINI PERINA, in *D.B.I.*, 17, 1974, pp. 109-110 e a integrazione S. L'OCCASO, *Bottani e Campi*, cit., pp. 341-355: 350-355, con notizie sull'attività a Piacenza e in territorio reggiano e bresciano.

mente conosciuta solo grazie a pochi esempi superstiti.<sup>72</sup> Di un altro imprecisato allievo del Bottani era il *Ritratto di Francesco I d'Asburgo* (inv. 1803, n. 347) e ad anonimi sono riferiti *Due ritratti di casa Asti* (inv. 1803, n. 356). Tra le effigi familiari non poteva mancare l'*Autoritratto di Giovanni Bottani* (inv. 1803, n. 361), da identificare nel dipinto in collezione privata (fig. 4), già passato da Finarte nel 1995 dove figurava assieme al *Ritratto della moglie* (fig. 5).<sup>73</sup> Si aggiungeva, a completare la serie di famiglia, il *Ritrattino di Clara Bottani* (inv. 1803, n. 362), l'unica figlia del pittore.<sup>74</sup>

#### 4.2. I disegni e i rami

Come nella *Nota de' disegni* già menzionata, anche nell'inventario del 1803 la parte grafica è preponderante. Rispetto a quella prima lista, dove i fogli censiti erano 1568, l'elenco manoscritto di Giovanni ne enumera 1799, di cui 40 in cornice e ben 1759 in cartelle (un numero comunque in difetto, dato che alcune non nominano l'entità dei pezzi). In esso ritornano sostanzialmente invariate le descrizioni contenute nella *Nota* di molti anni prima, ma con un numero ampliato di cartelle, passate ora da 14 a 25. L'ingente mole di fogli rinvenuta dai periti comprendente schizzi d'insieme, studi di figure singole e di particolari (volti, mani, piedi, panneggi), testimoniava l'importanza che l'aspetto grafico rivestiva nel metodo di lavoro dei due Bottani.<sup>75</sup> Scorrendo le voci dell'inventario si incontrano non solo fogli finiti ma anche schizzi più rapidi e sommari. Non pochi erano i «pensieri originali»,<sup>76</sup> mentre decisamente contenuti erano i

<sup>72</sup> Opere certe del Campi sono il *Ritratto di Maria Teresa d'Austria* dell'Accademia Virgiliana (1775) e il *Ritratto del conte Girolamo Murari Della Corte*, firmato e datato 1794 (Biblioteca Comunale Teresiana, inv. 95170038), a cui si aggiunge un *Ritratto* presso la villa Guerrieri-Gonzaga di Sustinente riferitogli di recente (S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini 2011, pp. 401-402).

<sup>73</sup> Finarte, Milano, 4 aprile 1995, lotti 3a-3b (riprodotti in C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 125 e 126).

<sup>74</sup> Il ritratto di Clara è segnalato con quelli dei genitori negli anni Sessanta del Novecento presso i discendenti Bottani a Milano (C. TELLINI PERINA, in *Mantova le Arti*, III, *Dal secolo XVI ai nostri giorni*, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova 1965, p. 604).

<sup>75</sup> F. PASSERINI, *Giuseppe Bottani (1717-1784) e l'Accademia di San Luca. Appunti sull'attività dell'artista attraverso dodici disegni "di figura" della raccolta Lercaro*, «Annali delle Arti e degli Archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca. Pittura, Scultura, Architettura», 2, 2016, pp. 115-120.

<sup>76</sup> A questa categoria apparteneva un volume rilegato, non precisamente riscontrabile nell'inventario del 1803, che recava sul frontespizio l'annotazione «Pensieri originali». Il volume rimasto intatto presso i discendenti Bottani fino al secolo XX, venne poi smembrato e i fogli furono dispersi sul mercato (C. TELLINI PERINA, *Un album di "pensieri originali" di Giuseppe Bottani*, «Paragone», Ser. 3, 26, 1999 (2000), pp. 21-36).

disegni *d'après*, in particolare di Giuseppe. Suoi erano i fogli dall'antico risalenti al periodo romano, con studi dal vero dei più celebrati esempi della statuaria classica (Torso del Belvedere; Laoconte; l'Antinoo del Belvedere; l'Ercole Farnese; il bassorilievo dell'Antinoo di Villa Albani) e copie da maestri della pittura del Cinquecento e Seicento (Raffaello delle Stanze Vaticane; storie di Santa Cecilia di Domenichino in San Luigi dei Francesi). I disegni, per lo più eseguiti a matita nera o rossa su carte bianche o preparate, ma talvolta anche a penna e acquerellature, si conservavano montati in cornice e cristalli, legati in taccuini oppure sciolti in cartelle, ciascuna delle quali distinta secondo le più diverse tipologie (figure a solo contorno; studi di teste; studi di mani e piedi; studi di puttini; studi di pieghe; studi di paesaggio). Veri e propri campionari di soluzioni pronte all'uso, i raccoglitori costituivano con le loro infinite declinazioni di motivi grafici un inesauribile serbatoio di idee a cui attingere. Altre serie, caratterizzate da un più scoperto uso didattico, si legavano alla pratica di insegnamento all'Accademia mantovana. Destinata a questo utilizzo, come strumento di esercitazione per gli allievi, era la cartella N. 8, comprendente «55 Disegni in lapis nero in carta bianca per uso de' principianti per avanzargli gradatamente fino all'intera figura con ogni esattezza condotti da Gio. Bottani» (inv. 1803, n. 395). Analoghe finalità aveva la successiva cartella N. 9, dove si contavano «66 altri Disegni in carta bianca, con Accademie, Teste, Mani, Piedi, Torsi e Figure cavate dall'antico, tutto per uso de' studenti» (inv. 1803 n. 396), mentre la cartella 25 accoglieva un volume con «i precetti della pittura di Jean Chrousin» (inv. 1803, n. 412), forse il *Livre de portraiture* di Jean Cousin il Giovane (1608), un testo illustrato che nel Sei e Settecento costituì uno dei repertori più in voga per avviare i neofiti all'arte della pittura e della scultura.

A complemento dei disegni e per molti versi ad essi strettamente interrelate nel processo creativo erano le stampe (alcuni fogli erano finalizzati alla trasposizione grafica all'acquaforte). L'inventario del 1803 ne menziona 13, quasi tutte incorniciate. Gli esemplari descritti, in prevalenza di soggetto devoto e di piccole dimensioni, testimoniavano l'impegno svolto in campo calcografico dai due Bottani. Nel documento inventariale le incisioni sono citate senza alcuna indicazione di responsabilità, tuttavia grazie alla puntuale indicazione dei soggetti è possibile associarle al *corpus* attualmente conosciuto.<sup>77</sup> A Giuseppe, nella sua rara veste di inventore

<sup>77</sup> G. ARCARI, *Le stampe di Giuseppe e Giovanni Bottani presso l'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova*, in *Mantova nel Settecento. Un ducato ai confini dell'Impero*, catalogo della mostra, Mantova, Palazzo della Ragione, aprile-giugno 1983, Milano, Electa 1983, pp. 180-188; IDEM, *Incisioni*, in *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 192-205.

ed esecutore, si possono ricondurre gli unici lavori autografi noti: i tre rametti raffiguranti rispettivamente *Sant'Anna con la Madonnina* (inv. 1803 n. 418), *San Giovacchino con Maria bambina* (inv. 1803, n. 422), *San Giuseppe* (inv. 1803, n. 423).<sup>78</sup> A Giovanni, nel suo ruolo di trascrittore di idee del fratello, spettano invece le due piccole prove della *Madonna contemplativa* e della *Madonna con il bambino* (inv. 1803, n. 424). Al minore dei Bottani, artista che ricorrerà al medium incisorio anche per scopi prettamente didattici, spetta il rame con *Studi di teste* (inv. 1803, n. 421), forse da avvicinare all'acquaforte con *Teste umane e di bestie* recante la firma in greco di Giovanni.<sup>79</sup> Un nucleo a parte, costituito da 37 disegni di Palazzo Te, verosimilmente studi dagli affreschi di Giulio Romano, erano conservati in cartella (inv. 1803, n. 406).<sup>80</sup> Di sua invenzione era il *Ritratto di Giulio Romano* (inv. 1803, n. 413) inciso dal vicentino Cristoforo Dall'Acqua e inserito come antiporta nella *Descrizione storica delle pitture del regio-ducale palazzo del Te fuori della porta di Mantova detta Pusterla* (1783).<sup>81</sup> Il testo, posseduto in più di duecento esemplari, era corredato da tre tavole all'acquaforte eseguite sempre da Dall'Acqua

<sup>78</sup> Sulle tre piccole acqueforti si veda IDEM, *Incisioni*, in *Giuseppe Bottani*, cit., rispettivamente p. 192, cat. 2; p. 192 cat. 1; p. 193, cat. 3.

<sup>79</sup> IDEM, *Incisioni*, in *Giuseppe Bottani*, cit., p. 203, cat. 17.

<sup>80</sup> In un fascicolo riguardante i disegni tratti dagli affreschi di Giulio Romano al Te, eseguiti dagli allievi delle scuole dirette da Paolo Pozzo, Francesco Rosaspina, Giovanni Bellavite e Giovanni Bottani, ANV, As, b. 38 (ex 27), fasc. G.II.32, 2 annessi a. VII rep. (23 ottobre 1798) si trova una «Nota de' disegni che possiede l'Accademia di Bell'Arti reputati degni dell'incisione». La lista, non datata, elenca non solo i soggetti realizzati dagli scolari (Sante Legnani, Pancrazio Pasotti, Giuseppe Pellizza, Giuseppe Bongiovanni), ma anche quelli dello stesso Direttore. Suoi erano i «N.° 2 disegni grandi delle Nozze di Psiche [...], e questi son quelli che da varj anni se ne tratta l'Incisione come più sicuro l'utile, che se ne riceverebbe dall'essito. Oltre li descritti di ragione dell'Accademia ne ha il Direttore altri di sua appartenenza, che occorrendo darà all'Accademia, con discreta remunerazione». Si trattava di «N.° 6 Disegnati alla Grotta al Te rappresentanti varj esercizi della vita umana»; a cui si aggiungevano «N.° 14 Contorni dieci lunette, due ottagonali, e un sopra finestra della Sala di Psiche, e siccome sono esattissimi potrebbero essere di grande facilità all'incisore».

<sup>81</sup> Il volume uscito nel 1783 per i tipi di Giuseppe Braglia all'Insegna di Virgilio si deve a Leopoldo Camillo Volta. Il Bottani nel darlo alle stampe omise proditoriamente di indicare il vero autore dello scritto firmando solo con il proprio nome la dedica all'arciduca Ferdinando e alla moglie (A. BELLUZZI, *Palazzo Te*, cit., p. 244). Pochi anni dopo la pubblicazione, il 19 ottobre 1789, Bottani si premurò di inviare all'Intendenza Politica un promemoria in vista di una auspicata ristampa accresciuta del libretto con relativa traduzione per la quale si chiedeva il superiore avallo da parte del Regio Imperial Governo. Si ricordava che la *Descrizione* era stata data alle stampe a proprie spese e che l'importo dei soli rami assommava a 40 zecchini. La tiratura iniziale era stata di mille copie, di cui cento con legature di pregio riservate agli arciduchi dedicatari e ad altri personaggi compreso l'imperatore; altre cinquecento copie erano state legate in semplice cartoncino. Il rimanente era stato venduto un po' alla volta negli anni seguenti presso il Palazzo del Te a comodo dei forestieri in visita e al costo di paoli tre e mezzo al volume, ANV, As, b. 13 (ex 31), fasc. 1789. La seconda edizione dell'opuscolo vide la luce solo diversi anni dopo con il titolo *Recente descrizione del R. palazzo del Te e sue pitture*, Mantova, co' tipi virgiliani, 1811.

su disegno di Antonio Maria Campi con i rilievi in pianta e in alzato del monumento (prospetti nord e ovest), i cui fogli preparatori originali erano pure compresi nell'inventario.<sup>82</sup>

### 4.3. I gessi e i libri

Tra i beni descritti nel 1803 figura anche un piccolo nucleo di sculture (in tutto una trentina) costituito in prevalenza da calchi in gesso. Ne facevano parte alcuni busti (Giove, Esculapio), teste (Tiberio, Marco Agrippa, Cesare Augusto, Lucio Aurelio Commodo), maschere oltre a frammenti, capitelli in marmo, piedistalli, vasi fittili verniciati, teste di uomini illustri (Virgilio, Mantegna, Metastasio), santi (San Francesco) e una statuetta anatomica.

Non meno succinto era il numero dei libri. Tra le 72 voci dell'inventario si contavano libri a stampa, opuscoli e manoscritti, alcuni dei quali provenienti dall'eredità di Giuseppe. Rimandano a lui non solo le carte personali (Dispaccio imperiale con il decreto di nomina di Giuseppe a direttore dell'Accademia, maggio 1769), ma anche i manoscritti di carattere scientifico (opere sugli orologi solari, osservazioni sulle fasi delle eclissi, compendi di geometria pratica)<sup>83</sup> componimenti celebrativi di pitture famose (*Raccolta di poesie in lode di Giuseppe Bottani [...] pel quadro esprimente la Pittura risvegliata dalla Dea Minerva, e da Mercurio*, 1771; *Poesia in lode del Direttore Giuseppe Bottani pel quadro rappresentante Venere che nasce dal mare*, Mantova 1771).

Più in generale, il fondo librario era fortemente orientato in senso professionale, con testi che riflettevano la varietà di interessi dei due Bottani. Vi comparivano proutari grammaticali (in lingua tedesca e in greco), classici latini e moderni (*Metamorfosi di Ovidio*; *Prose e rime in lode dell'Ariosto*), repertori di storia romana (le opere di Rollin, Crevier, Beau),

<sup>82</sup> Su Cristoforo Dall'Acqua (Vicenza, 1734-1787), si veda la voce di F. LODI, in *D.B.I.*, 31, 1985, pp. 786-789.

<sup>83</sup> Il Marrini, fonte coeva e ben informata sulla vita di Giuseppe Bottani, lo ricorda «uomo altresì di geometriche, ed astronomiche scienze fornito» (O. MARRINI, *Serie di Ritratti di celebri Pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno a' medesimi [...]*, Firenze, 1765, p. 31). La testimonianza del biografo è confermata dall'inventario dei beni di Giovanni del 1803, dove sono citati alcuni oggetti verosimilmente appartenuti al fratello Giuseppe: si trattava di «un barometro, e due termometri, uno a mercurio, e li altri a spirito di vino, ed un igrometro» (n. 224); «un Cannocchiale a quattro lenti, di tre piedi» (n. 230); «due banchi, ossia piedestalli, sopra i quali [sono] due Globi, l'uno celeste, e l'altro terracqueo» (n. 235). Il primo dei due globi, con ogni probabilità una sfera armillare, compare sia nell'*Autoritratto di Giuseppe Bottani* degli Uffizi (1765) che nella replica in collezione privata bresciana (1763).

volumi di geografia, guide cittadine (Visi, Cadioli, Bianconi, Panni, Aglio, Carboni, Chiusole, Bertotti Scamozzi, Frizzi, Del Bruno). Non dimenticati erano i testi agiografici, le edizioni dei Vangeli e della Bibbia, i compendi mariani, le biografie di artisti (la vita di Correggio del Ratti, 1781), senza trascurare i trattati sulle tecniche artistiche (Guidotti, *Nuovo trattato di qualsivoglia sorte di vernici dette comunemente della China*, 1764; Delormois, *L'arte di fabbricar l'indiane all'uso d'Inghilterra e di comporre tutti i colori*, 1775) e i cataloghi calcografici (*l'Indice delle Stampe [...] dei De Rossi*, 1741; *l'Indice della Calcografia Camerale di Roma*, 1784). Si contavano inoltre diverse pubblicazioni relative alla storia dell'Accademia (*Ragguaglio delle funzioni fattesi in Mantova per celebrare l'inaugurazione della nuova fabbrica della R. Accademia delle Scienze e Belle Arti*, Mantova 1775; *Codice della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Mantova*, Mantova, Braglia, 1794, in duplice copia, una delle quali con l'elenco degli argomenti proposti per il concorso ai premi del 1795).

##### 5. LA FASE FINALE E IL CONTENZIOSO CON L'ACCADEMIA

Nelle ultime battute dell'inventario del 1803, più precisamente nella «Distinta dei Debiti», il vice direttore dell'Accademia Virgiliana e segretario della scuola di Belle Arti, Pasquale Coddè, che già aveva assistito al censimento dei beni del defunto direttore Bottani, rivendicava a nome dell'Istituto la proprietà di stampe, gessi e libri procedenti da quell'eredità, riservandosi di darne in seguito più precisa giustificazione. I materiali pretesi erano quelli che diversi anni prima Giovanni Bottani aveva ceduto all'Accademia e che gli erano stati concessi in custodia per gli scopi connessi all'attività didattica.

La circostanza innescherà una controversia, che, nei suoi sviluppi anche polemici, si può seguire grazie a un nucleo documentario conservato presso la Biblioteca Comunale Teresiana, dove si trova un interessante carteggio risalente al 1803-1804 tra lo stesso Pasquale Coddè, il prefetto Murari della Corte e l'esecutore testamentario, avvocato Giuseppe Velestra.<sup>84</sup> La vicenda è riepilogata il 24 ottobre 1804 in un lungo memoriale diretto al Murari della Corte nel quale si parla di irregolarità commesse al

<sup>84</sup> BCTMn, ms 1013 (H.V.2), *Miscellanea riguardante l'antica Accademia Virgiliana* [1768-1825], fasc. 31. Il nucleo documentario è segnalato da R. PERINI, *Le fonti manoscritte per la storia dell'Accademia Virgiliana di Mantova conservate nella Biblioteca Comunale Teresiana*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario*, cit., pp. 380-417: 408-410. Le carte, attualmente condizionate in due faldoni, sono in corso di riordinamento da parte di Anna Maria Lorenzoni.



tempo dell'asta degli effetti e dei mobili Bottani. Si contestava in particolare la vendita all'incanto dei beni, nella quale erano stati indebitamente inclusi alcuni oggetti in realtà spettanti all'Istituto. Tali erano i baldacchini, con le relative tende, che adornavano le finestre dell'abitazione del Bottani, così come un bureau «che esisteva contro l'uscio dell'Archivio Agrario e che servì alla formazione dei disegni alla Sala di Psiche sul T», nonché altre suppellettili di minor conto facenti parte dell'arredo fisso dell'immobile. Il Coddè, d'intesa con il prefetto Murari della Corte, aveva quindi provveduto a sospendere l'asta, non senza aver prima incaricato Paolo Pozzo di effettuare un sopralluogo all'appartamento dell'ex-direttore, lo stesso che l'architetto aveva accomodato molti anni prima, al tempo della venuta a Mantova dei due Bottani.<sup>85</sup>

Altre e più corpose mancanze sarebbero venute alla luce tra il 19 aprile e l'11 giugno 1803, quando fu compiuta un'ispezione nelle raccolte accademiche. A proposito «delle stampe in rame, dei disegni originali, de' libri, e de' gessi, che erano nella Sala prossima a quella dello Studio del Nudo», Coddè lamentava l'estremo disordine in cui erano stati ritrovati i materiali, una situazione che veniva addebitata all'eccessiva liberalità con la quale Giovanni Bottani aveva consentito l'accesso ai locali dei suoi studenti. Dalle operazioni di controllo condotte con l'assistenza di Luigi Ferdinando Asti, uno degli esecutori testamentari del Bottani, di Felice Campi e dell'archivista Alessandro Cravotti, risultarono mancanti 42 libri e 788 stampe e disegni «più insigni», parte sciolti e in parte legati in libri; dispersi erano pure 36 gessi, oltre a 23 mobili «di diversa specie» che esistevano presso i fratelli Bottani.<sup>86</sup> Il Coddè, con lettera del 20 agosto 1803, reiterata il 17 settembre, ne dava avviso all'avvocato Valestra, pregandolo di verificare se tra gli effetti esistenti presso di lui o presso l'Asti vi fossero i pezzi mancanti delle raccolte, avvalendosi nell'occasione dell'inventario dei beni a suo tempo consegnato al direttore e di cui ci si augurava rimanesse copia tra le «Carte Bottani».<sup>87</sup> Nonostante le assicurazioni a condurre le opportune verifiche,<sup>88</sup> alle richieste del Coddè non fu dato seguito.

<sup>85</sup> Ivi, lettera di Pasquale Coddè a Girolamo Murari della Corte, 24 ottobre 1804.

<sup>86</sup> BCTMn, ms. 1013 (H.V.2), *Miscellanea*, cit., fasc. 32, dove sono riportati gli elenchi degli ammanchi («Nota di quanto si è trovato mancare di ragion dell'Accademia dopo la morte del cittadino Giovanni Bottani nelle sale ed appartamento sotto l'immediata sua custodia», 11 giugno 1803). Tra le stampe assenti vi era anche una *Veduta della piazza di Loreto* di Giuseppe Vasi, che il Coddè e il vice-direttore Campi ricordavano «incorniciata nelle stanze del fu Direttore Bottani».

<sup>87</sup> Ivi, fasc. 32, Lettera di Pasquale Coddè al Valestra, 20 agosto 1803. Il documento a cui si fa riferimento è forse quello citato nell'inventario del 1803, dove al n. 1527 figura «l'Inventario delle Stampe, e Gessi spettanti all'Accademia».

<sup>88</sup> Ivi, fasc. 32, Lettera di Giuseppe Valestra al Coddè, 7 settembre 1803.

Più tardi, l'8 agosto 1804, dopo vari solleciti della Pretura Urbana e in forza del decreto N. 2936 1° aprile 1803 del cessato Tribunale Civile di prima istanza, il curatore dell'eredità Luigi Ferdinando Asti chiamato a dar conto a quell'ufficio della gestione dei beni della minore Bottani, sottoponeva la descrizione e stima della sostanza del defunto Giovanni Bottani a rogito Melleri, l'esito della vendita all'incanto dei mobili a mezzo d'asta pubblica nonché i libri d'entrata e uscita dell'amministrazione pupillare (dal 29 marzo a tutto il dicembre 1803) con le relative filze di ricevute.<sup>89</sup>

L'importo complessivo del patrimonio Bottani, al lordo dei debiti (unico creditore era il sacerdote Luigi Nicolini, un pittore allievo di Bottani, cui andavano 1000 lire), veniva quantificato in lire 117.706.16.6. e nella ripartizione delle varie voci spiccava la somma riconosciuta ai soli «Stromenti dell'Arte di Pittura, Colori, Quadri, Disegni, Rami, e Gessi» pari a lire 44.995.11.6, una cifra corrispondente a quasi la metà dell'intero capitale.

Il 20 agosto 1804, con atto N. 3695 della Pretura urbana, l'Asti chiedeva di essere dispensato dall'incarico di curatore del patrimonio di Clara Bottani,<sup>90</sup> suggerendo che il compito fosse conferito all'avvocato Giovanni Valestra o ai figli di questo, l'avvocato Giuseppe e il dottor Gaetano, tutti personaggi menzionati nel testamento di Giovanni Bottani e legati a lui e alla sua famiglia da rapporti di affettuosa consuetudine. La scelta dei Valestra pareva scontata, considerato che «fuori dei Capitali attivi, hanno essi nelle mani la maggiore e più preziosa sostanza della Minore stessa, cioè Libri, Quadri, Colori, Disegni, Rami e Stromenti dell'arte di Pittura, che sono di ragguardevol valore».<sup>91</sup> Dopo queste date non si ha più notizia di diatribe con l'Accademia, segno che la questione ereditaria era ormai avviata a definitiva soluzione.

---

<sup>89</sup> ASMn, Pretura Civile Urbana, b. 110, fasc. 17.

<sup>90</sup> Ivi, b. 110, fasc. 17, 20 agosto 1804, a. 3 rep.

<sup>91</sup> Il passo riportato è cassato nel documento.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

*Nella trascrizione dei documenti si è adottato un criterio conservativo. Del documento si è estrapolata solo la parte relativa agli oggetti d'arte e i libri. È stata inoltre mantenuta la numerazione progressiva presente nell'originale. Per agevolare la concordanza con la Nota de' Quadri e la Nota de' disegni (Milano, Archivio di Stato), le relative voci sono state indicate in numeri romani e arabi (es. Nota de' Quadri, voce settima = I, v. 7; Nota de' disegni, voce quarta= II, v. 4).*

Doc. 1.

1° aprile 1803 (anno II Repubblicano), Mantova.

ASMn, AN, notaio Camillo Melleri, filza 5936, 29 marzo 1803, atto n. 1092.

Semplice descrizione e stima in luogo d'Inventario di tutti gli effetti mobili, immobili, argenterie, denari, scritture, ragioni, ed azioni, debiti e crediti, dopo di sé lasciati dal fu Giovanni Bottani Direttore delle Belle Arti in questa Accademia Virgiliana [...].

Mobili esistenti nella casa ch'era di solita abitazione del d.º Defunto Direttore Gio. Bottani, situata nell'interno della fabbrica dell'Accademia Virgiliana N.º 3065, Parrocchia di S. Barbara.

[c 9v]

[...] Segue l'Inventario delli Istrumenti dell'Arte di Pittura

[c.10r]

N.º 245	Due Cortelline quasi nuove con manico d'osso segnate col N.º 1	L. 6
246	Due altre cortelline simili segnate sotto col N.º 2	L. 5
247	Due altre Cortelline con manico d'osso segnate col N.º 3	L. 6
248	Due altre Cortelline, una grande ed una piccola, segnate col N.º 4	L. 6
249	Sei Tavolozze segnate col N.º 5	L.18
250	Altra Tavolozzina segnata col N.º 6	L. 1.10.
251	Quarantadue aste di penelli di noce d'India, e verzino segnati col N.º 7	L.21
252	Un altro mazzo di penelli di Lione usi compreso uno spumatore segnati col N.º 8	L. 6
253	Settantatre aste di penelli di legno comune segnate col N.º 9	L. 7.6.
254	Quattro Cortelline d'osso, con tre stecchi da modellare segnate col N.º 10	L. 1.10.

255	Una Pietra di porfido con suo manicello incassata in legno, segnata col N.° 11	L.18
256	Altra pietra di serpentino verde incassata in legno, segnata col N.° 12	L.27
257	Due Cavalletti con sue cavicchie di legno segnati col N.° 13	L. 9
258	Due altri cavalletti con sue cavicchie di ferro, e sue corrispondenti assi, segnati col N.° 14	L.24

[c.10v]

259	Tre bachette con sua palla d'avorio per dipingere, segnate col N.° 15	L. 6
260	Pezzo di lavagna incassato in legno 16	L.27
261	Si è trovata una scatola di lapis nero in punte del peso di una libbra, e nove oncie, segnata col N.° 17	L.21
262	Due Tele impresse con cornice greggie, segnate col N.° 18	L.36
263	Una Cornice alla Romana segnata col N.° 19	L.26
264	Una tela fina impressa in cornice alla Romana, segnata col N.° 20	L.45
265	Otto tellete di diverse misure segnate col N.° 21	L. 6.10.
266	Una tela impressa con cornice alla Romana segnata col N.° 22	L.12
267	Due Cornici con telaro segnate col N.° 23	L. 6
268	Una tella quadrata grande impressa, segnata col N.° 24	L.45
269	Tela impressa a gesso con cornice, segnata col N.° 25	L.27
270	Due teline con cornice alla romana, segnate col N.° 26	L. 6
271	Una tela impressa segnata col N.° 27	L. 4
272	Due Tele impresse a gesso, segnate col N.° 28	L.10
273	Una Tela impressa a gesso seg.ta col N.° 29	L. 7
274	Altra Tela impressa a gesso segnata col N.° 30	L. 5
275	Una Tela impressa a gesso segnata col N.° 31	L. 6

[c.11r]

276	Altra Tela come sopra picciola, segnata col N.° 32	L. 3
277	Sette Telaj segnati col N.° 33	L. 7
278	Dodici Righe, e due Squadre segnate col N.° 34	L. 4
279	Un Instrumento per tagliare le punte per tirare le Tele, segnato col N.°35	L. 3
280	Sei Cartelle segnate col N.° 36	L. 3
281	Tre Cornici di noce, con sue assi, e cristalli, segnate col N.° 37	L.14
282	Due Veli con tellaro segnati col N.° 38	L. 2

283	Una piccola cornice con entro un Rame, ed altra Cornice con asse, segnata col N.° 39	L. 7
284	Un Cavalletto con sue cavicchie di ferro, segnato col n.° 40	L. 6
285	Una Riga lunga, due mezzane, altri piccoli righeti, e tre mazza mosche, segnati col N.° 41	L. 2
286	Un Compasso di legno con caneta d'ottone, segnato col N.° 42	L. 1
287	Quattro aste con suoi piedi, segnate col N.° 43	L. 8

[c. 11v]

[...] Si è ripigliato il proseguimento de l'Inventario, incominciando dalla descrizione dei colori

288	Una Cassetta con entro della laca, segnata col N.° 1	L.20
289	Altra scatoletta con Azzuro di Berlino, segnata col N.° 2	L. 2
290	Altra Scatoletta con entro lacca di Trieste, segnata col N.° 3	L.18
291	Una Scatola con entro libbre dieci biacca Crems, segnata col N.° 4	L.70
292	Altra scatola con entro diversi gialli segnati 5	L. 3
293	Altra scatola con entro diversi cinabri e rossi, segnato col N.° 6	L. 4.10.
294	Un Scatolino con giallo santo d'Inghiltera, segnato col N.° 7	L. 2
295	Uno Scatolino con terra verde, segnato col N.° 8	L. 1
296	Una Scatola di diverse lacche di diversi colori, segnata col N.° 9	L. 3
297	Una Scatola di lata per custodire i penelli, segnata col N.° 10	L. 6
298	Una Scatola con entro diversi Zolfi rotti, segnata col N.° 11	L. 1.10
299	Una Cassetta con entro della terra giala, chiara, e scura, del peso di libbre nove, segnata col N.° 12	L. 8
300	Una Cassetta piena di Zolfi, qualche medaglia di metallo, e due modelli in cera con cornicina,	

[c.12r]

	segnata col N.° 13	L.18
301	Una Scatoletta con diversi cartocj di lacca fina, segnata col N.° 14	L.18
302	Una Scatoletta di lapis nero segnata col N.° 15	L.20
303	Una Scatola con entro pastelli di gesso, punte di Carbone, segnata col N.° 16	L. 3
304	Una Scatola con entro lapis nero in punte fine del peso di lib.e nove, segnata col N.° 17	L.108
305	Una Scatoletta di lapis rosso di diverse qualità, segnata col N.° 18	L.12

306	Una Scatoletta di lapis nero di lib.e tre, segnata col N.° 19	L.36
307	Una Scatolina di pastelli, e un poco di lapis rosso segnata col N.° 20	L. 1
308	Una Scatoletta con entro delle lacche diverse, segnata col N.° 21	L.20
309	Una Scatola con Cassetтини con entro diverse gume, Terre caligine in poca quantità, segnata col N.° 22	L. 4
310	Una Scatoletta con entro terra giala scura di Siena, segnata col N.° 23	L. 2
311	Una Cassetтина con entro diversi gialti santi, segnata col N.° 24	L.30
312	Una Scatoletta bislunga, con entro gialti santi, e terra giala chiara seg.a N.° 25	L.34.16.
313	Una Scatoletta di lapis nero del peso di libb.e 6, segnata col N.° 26	L.72

[c.12v]

314	Una Scatola con entro quarantotto penelli di Lione, diverse terre giale, segnate col N.° 27	L.43
315	Una Cassetta con entro diverse pelli, e carte con azzuro oltremarino, segnata col N.° 28	L.101
	Una Carta con entro un quarto e mezzo d'oncia di azzuro della miglior sorte che vi sia	L.832.20.
	Una Pelle con entro quattro oncie e mezza, e due denari di azzuro oltremarino, a Zecchini quattro l'oncia	L.641.15.
	Un'altra pelle con entro quattro oncie, e tre quarti azzuro oltremarino a Zecchini tre l'oncia	L.196.17.6
	Una picciola pelle con entro tre quarti, e due denari d'azzurro oltremarino a Zecchini sette l'oncia	L. 9
	Altra pelle con entro piccolissima quantità di azzuro scadente	L. 2
	Una Cartina con entro poca cenere inferiore di oltremarino Un'altra Carta con entro un quarto d'oncia d'azzurro oltremarino scuro	L. 37.10.
316	Una Scatola senza coperchio con entro dieci sette scatolini, con diversi colori di pocchissima quantità segnata col N.° 29	L. 4
317	Una Cassetta di diversi colori in cartocci, e cassetтини segnata col N.° 30	L. 11. 2.

[c. 13r]

318	Una Cassa con entro libbre 42 lapis nero in pezzi a L. 3 la libbra, segnata col N.° 31	L.138.
319	Una Custodia con entro diversi piccioli Zolfi, con cristalo segnata col N.° 32	L. 3

## Segue l'inventario dei Quadri

320 (I, v. 2)	Un Quadro di Gaspare Pussino della grandezza di palmi quattro Romani	L.270
321 (I, v. 3)	Un Quadro grande in tela di palmi 12, e 8 alto Romani che v'espresa la morte di Didone <sup>1</sup> del fu Giuseppe Bottani	L.4500
322 (I, v. 5)	Un Quadro grande di palmi 10 e 7 1/2 Romani, rappresentante una visione di S. <sup>ta</sup> Teresa <sup>2</sup> fatto da Giuseppe Bottani per esprimere ingegnosamente il Nome della defonta Augusta Imperatrice Maria Teresa, e di Giuseppe II Imperatore suo Augusto figlio; è un soggetto molt' interessante per l'Accademia	L.4500
323 (I, v. 7)	Due Quadri alti palmi 4, e larghi 3 esprimenti l'uno M. <sup>a</sup> Vergine contemplativa, e l'altro la Concetta, opere di Giuseppe Bottani, dove ha perfettamente colpita la maniera di Guido Reni, con sue Cornici alla Romana, e una Indorata	L.2700

[c.13v]

324 (I, v. 6)	Un Quadro alto palmi 6 1/2, e largo 5 1/2, con cornice indorata a oro fino rappresentante la Nascita di Venere, con Tritoni, una Ninfa Marina, e varj Amorini <sup>3</sup> , opera di Giuseppe Bottani	L.4500
325 (I, v. 8)	Un Quadro alto palmi 4, e largo 3 esprime li quattro Dottori della Nazione Armena <sup>4</sup> opera di Giuseppe Bottani, con cornice indorata alla Romana	L. 900
326 (I, v. 9)	Tredici Accademie dipinte dal naturale in tele di palmi 3 Romani, da Giuseppe e Giovanni Bottani	L.1305
327 (I, v. 10)	Undici Teste dipinte dal naturale da Giuseppe Bottani	L. 540
328 (I, v. 16)	Tre Studj di Cavalli dipinti dal naturale, con cornici	L. 54

<sup>1</sup> Da identificare nella grande tela in collezione privata (olio su tela, cm 182 × 268), una delle due di questo soggetto dipinte da Giuseppe Bottani e situata negli anni mantovani dell'artista (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 114-115, cat. 58).

<sup>2</sup> Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica (olio su tela, m 215,5 × 164,5), dove è pervenuto nel 1969. Datato 1780, il quadro è ritenuto una delle ultime opere dell'artista (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 121, cat. 66).

<sup>3</sup> Si tratta del dipinto oggi della Fondazione BAM (olio su tela, cm 170 × 125), replica con varianti della tela del Museo di Roma in Palazzo Braschi (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 112-113, cat. 54).

<sup>4</sup> È il modelletto (olio su tela, cm 97 × 70), tuttora degli eredi Bottani a Mantova, preparatorio per la perduta pala della chiesa degli armeni di Livorno (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 91, cat. 23).

329 (I, v. 17)	Un Quadro alto palmi 2 1/2 e largo 1 2/3 esprimente il risorgimento della Pittura in Mantova per opera di S.M.I. Teresa <sup>5</sup>	L. 360
330 (I, v. 19)	Due Quadri, l'uno di palmi 6, ed alto 4 con piccolo bozzetto, rappresentanti la Cena Domini <sup>6</sup>	L. 270
331 (I, v. 21)	Uno Studio di Donna fatto dal Naturale da Giuseppe Bottani	L. 90
332 (I, v. 22)	Due Quadri di palmi 4 largo l'uno, e alti 3, con Studj dal naturale di quattro Rame di Giglj, e tre Teste di Agnello	

[c.14r]

	di Agnello, e l'altro di palmi due e 1 1/2 alto con lo Studio d'un Volatile Acquatico <sup>7</sup> espressi da Giuseppe Bottani	L. 225
333 (I, v. 23)	Un Ritrato di Giuseppe Bottani espresso a due terzi di Figura al naturale dallo stesso di misura un poco crescente delli palmi 4 Romani, con sua cornice indorata	L.1350
334 (I, v. 24)	Un altro Ritrato dipinto dallo stesso Giuseppe Bottani d'un suo scolare al naturale in Tela di palmi tre	L. 360
335 (I, v. 4)	Un Quadro piccolo con cornice intagliata, e indorata, con suo Cristallo, esprimente Circe quando voleva convertire il grand'Eroe Ulisse in Bestia <sup>8</sup> , dipinto da Gio. Bottani	L.1080
336 (I, v. 30)	Due Studj di Fiori dipinti dal naturale da Gio. Bottani, divisi in tre quadretti quadri lunghi <sup>9</sup> , con sue cornicette	L. 90
337 (I, v. 31)	Due Paesi grandi in larghezza palmi 8, e alti palmi 6 circa Copie, dipinti da Gio. Bottani	L. 450

<sup>5</sup> Da riconoscere nella bella tela raffigurante l'*Allegoria delle Arti e dei Commerci*, della Fondazione BAM (olio su tela, cm 52 × 36), una delle tre redazioni di questo tema (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 112-113, cat. 55).

<sup>6</sup> Il piccolo bozzetto si identifica con la teletta in collezione privata milanese (23 × 31,2 cm), situata dagli studi tra il 1750 e il 1760 (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 93, cat. 93).

<sup>7</sup> Lo «Studio d'un Volatile Acquatico» pare corrispondere al quadretto con una *Nitticora*, già degli eredi Bottani, prima della vendita sul mercato romano negli anni 60/70 del Novecento e attualmente noto solo da una fotografia (C. TELLINI PERINA, *La pittura a Mantova nel Settecento*, «Quadrante Padano», a. XXI, 1, dic. 2001, p. 60 con fig.).

<sup>8</sup> Da identificare nella tela di questo soggetto, copia di Giovanni dalla versione del fratello tuttora di proprietà degli eredi Bottani (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 99, cat. 36, fig. 36a).

<sup>9</sup> Da riconoscere nei *Due vasi con mazzi di fiori* (olio su tela, cm 35, 6 × 15, 2; cm 38,8 × 15,5) in collezione privata pubblicati dalla Tellini Perina e da lei datati vicino al 1784 circa (C. TELLINI PERINA, in *La natura morta italiana tra Cinquecento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori e J.G. Prinz von Hohenzollern, Milano, Electa 2002, pp. 432-433; EADEM, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Milano, Electa 2003, pp. 446-447).



338 (I, v. 29)	Il sogno di S. Giuseppe in grande copia di Gio. Bottani	L. 270
339 (I, v. 29)	La Vergine adolorata in contemplazione de Misterj della passione in grande, di Gio. Bottani	L. 270
340	La Natività di M. <sup>a</sup> Vergine in grande di Gio. Bottani	L. 540

[c. 14v]

341	Copia d'una Madonna con cornice a tre ordini d'Intaglio non dorata, con Bambino che dorme, di Gio. Bottani	L. 270
342 (I, v. 28)	Una Copia Quadro grande rappresentante S. Anna S. Giovacchino con M.S. bambina, Padre Eterno in alto in gloria con Angeli <sup>10</sup>	L. 360
343	Quadro mezzano incominciato esperimente S. Antonio, un Puto, e altro Santo	L. 45
344	Bozzetto incominciato rappresentante la scoperta d'Achille	L. 45
345	Quadretto esprime un teschio umano	L. 18
346	Un Quadro del Cittad. <sup>o</sup> Campi rappresentante il ritrato di Leopoldo	L. 100
347	Altro più piccolo di altro Scolare rappresentante il Ritrato di Francesco I	L. 60
348	Un Quadro rappresentante la Concezione di Maria Vergine	L. 135
349	Un altro picciolo colla stessa rappresentanza	L. 45
350	Quadretto mezzano rappresentante S. Anna, e S. Giovacchino mezze Figure	L. 135
351	Quadretto di una testa di Buffola	L. 18
352	Un Quadrettino di frutta	L. 18

[c.15r]

353	Una Copia di Guido rappresentante la Testa di un Cristo con cornice	L. 90
354	Una Madonneta del Buon Consiglio Copia	L. 60
355	Tre Ritratti dipinti dal S.r Felice Campi	L. 424
356	Due Ritratti di Casa Asti	L. 135
357	Due Copie della Madonna della Seggiola	L. 180

<sup>10</sup> È la copia di Giovanni tratta dalla tela ovale di Giuseppe in Sant'Andrea delle Fratte a Roma. Il dipinto già in Sant'Orsola si trova ora nella parrocchiale di Villanova Maiardina, dove è giunto alla fine del secolo scorso.

358	Altra Madonna in ovato con bambino	L. 90
359	Due Paesi rovinati	L. 30
360	Un Bozzetto chiaroscuro, rappresentante la Madonna adorata	L. 180
361	Un Ritratto del fu Direttore Giovanni <sup>11</sup>	L. 45
362	Un Ritratto piccolo a oglio della Cittad. <sup>a</sup> Clara Bottani <sup>12</sup>	L. 30
363	Un Paesetto rappres. <sup>1c</sup> un incendio	L. 90
364	Tre Quadri rappresentanti uno dei Volatili, uno dei Pesci, ed il terzo un Ritratto di donna	L. 120

[...] Si è ripigliato il proseguimento de l'Inventario, incominciando dalla descrizione dei Disegni

365 (II, v. 2)	Due Disegni di tre varie vedute del Celebre	
-------------------	---	--

[c.15r]

	Celebre Torso di Belvedere <sup>13</sup> con sue Cornici, e Cristallo eseguiti con finezza in lapis rosso a fresco dal vero originale in marmo antico da Giuseppe Bottani	L. 135
366 (II, v. 3)	Disegno della morte di S. <sup>a</sup> Cecilia fatto dalle opere del celebre Domenichino in S. Luigi de Francesi in Roma da Giuseppe Bottani	L. 135
367 (II, v. 4)	Tre altri pezzi cavati nello stesso luogo, e del medesimo Domenichino disegnati a lapis rosso da Giuseppe Bottani, con cornici, e Cristalli	L. 270
368 (II, v. 5)	Un disegno misto con pastelli esprimente la celebris. <sup>ma</sup> Giustizia di Raffaello in Vaticano in foglio, con cornice e Cristallo eseguita con esattezza da Gio. Bottani	L. 180
369 (II, v. 6)	Un Disegno con dieci Figure dell'Istoria del Sacramento cavato in Vaticano dalle opere di Raffaello di finissimo lavoro a lapis rosso a fresco con cornice intagliata, e Indorata, e suo Cristallo, opera di Giuseppe Bottani	L. 270

<sup>11</sup> Con ogni probabilità l'*Autoritratto di Giovanni* già Finarte (Milano, 4 aprile 1995, asta 934, lotto 3a) ed ora in collezione privata (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 125).

<sup>12</sup> Il *Ritrattino* è segnalato a Milano presso gli eredi Bottani nel 1989 (C. TELLINI PERINA, in *Mantova dal Romanico al Neoclassicismo*, Milano, Cariplo 1989, p. 267).

<sup>13</sup> Forse i due disegni con *Torsi maschili*, tratti dalla celebre scultura del Belvedere, eseguiti a sanguigna su carta avorio, conservati il primo presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Roma (F.N. 12266 bis) e il secondo documentato da una fotografia I.C.C.D. (F 23907). Cfr. M.C. SILVESTRI, *Bottani e l'antico*, in *Giuseppe Bottani*, cit., p. 184, cat. 2 con figg.

370 (II, v. 7)	Due altri pezzi cavati dalla Scuola d'Atene del sud.º Raffaello, e dissegnati come sopra dallo stesso Gius.º Bottani	
-------------------	--	--

[c. 16r]

	Bottani, con cornice, e cristallo, in tutto	L. 180
371 (II, v. 8)	Un Disegno dell'Acoonte con i Figlj in lapis rosso a fresco, fatto dalla Statua antica di Marmo in Roma da Giuseppe Bottani, con bella cornice a due ordini d'intaglio e suo cristallo	L. 450
372 (II, v. 9)	Un Disegno dell'Antino di Belvedere con cornice, e Cristallo, in lapis rosso fatto dal sud.º Gius.º Bottani	L. 90
373 (II, v. 10)	Un Disegno fatto dalla Statua di Marmo antica dell'Ercole detto di Farnese <sup>14</sup> in lapis rosso a fresco da Gius.º Bottani, con cornice, e suo Cristallo	L. 180
374 (II, v. 11)	Un Disegno fatto dall'Originale antico di marmo di un Antino di basso rilievo in Villa Albani <sup>15</sup> in lapis rosso a fresco da Giuseppe Bottani con Cornice e cristallo	L. 90
375 (II, v. 12)	Due pensieri originali in acquarello fatti da Giuseppe Bottani, l'uno rappresent.º un Paradiso con molte figure, e l'altro Armida e Rinaldo <sup>16</sup> , il primo eseguito in Pittura per la Città di Leopoli, e l'altro esiste nella Galleria di Firenze, con cornice, e cristallo	L. 180
376 (II, v. 13)	Un Disegno originale finito in Carta tinta di Gius.º Bottani, con S. Anna, e la	

[c.16v]

	la St.a Vergine Bambina <sup>17</sup> , con Cornice e Cristallo	L. 90
--	---	-------

<sup>14</sup> Quasi certamente il disegno con un *Uomo con bambino* documentato da una foto I.C.C.D., F 23944 dal gruppo scultoreo di provenienza Farnese del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Una scritta in greco apposta da Bottani lo identificava in Ercole (M.C. SILVESTRI, *Bottani e l'antico*, in *Giuseppe Bottani*, cit., p. 186, cat. 6).

<sup>15</sup> Verosimilmente il foglio eseguito a puro contorno raffigurante un *Busto maschile*, tratto da un rilievo dell'Antino conservato a Roma, Villa Albani, documentato da una fotografia dell'I.C.C.D., F 23958 (M.C. SILVESTRI, *Bottani e l'antico*, in *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 185-186, cat. 5).

<sup>16</sup> I due fogli, attualmente irreperibili, si riferiscono il primo a una tela per la città di Leopoli, oggi perduta ma ricordata dalle fonti (O. MARRINI, *Ritratti di celebri pittori*, cit., 1765, p. 32 nota 1) e il secondo per la tela di *Armida che tenta di uccidersi*, oggi agli Uffizi, firmato e datato 1766, un'opera che era stata inviata da Giuseppe Bottani all'Esposizione di pittura della SS. Annunziata e fu in seguito acquistata per Palazzo Pitti dal granduca di Toscana Pietro Leopoldo (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 101-102, cat. 39).

<sup>17</sup> Foglio non rintracciato. Per la relativa piccola incisione all'acquaforte si veda qui il n. 418.

377 (II, v. 14)	Un Pensiero Originale del Sogno di S. Giuseppe, con cornice, e cristallo, del sud. <sup>o</sup> Autore	L. 45
378 (II, v. 17)	Sei Disegni a penna di sei Personaggi vestiti all'Oriente, con sue Cornici, e Cristallo eseguiti da Gio. Bottani	L. 135
379 (II, v. 18)	Un Disegno di M. <sup>a</sup> V. <sup>e</sup> con il Bambino Gesù che dorme, in Carta tinta, fatto da Gio. Bottani per l'incisione da esso eseguita all'acquaforte con cornice, e cristallo	L. 90
380 (II, v. 19)	Due Disegni in carta tinta l'uno S. Giuseppe con il Bambino, e l'altro S. Giovacchino, con la B. <sup>a</sup> V. <sup>e</sup> , Originali di Gius. <sup>e</sup> Bottani <sup>18</sup> , il quale ne fece l'incisione all'acquaforte, con cornice, e Cristallo	L. 225
381 (II, v. 20)	Due Disegni in carta tinta con cornice, e Cristallo, l'uno è la B. <sup>a</sup> V. <sup>e</sup> concetta, e l'altro un S. Apostolo, Originali di Gius. <sup>e</sup> Bottani in piccolo	L. 90
382 (II, v. 21)	Un Disegno in Carta tinta di S. Tommaso <sup>19</sup> , di Gio. Bottani, con Cornice, e Cristallo	L. 135
383	Due Disegni all'acquarello, rapp. <sup>ti</sup> uno la Fede, e l'altro la Religione <sup>20</sup> , in cornice, con cristallo	L. 40
384	Due Disegni all'acquarello, uno rappres. <sup>te</sup> l'Annunciata, e l'altra la visitazione di S. Elisabetta <sup>21</sup> con cornice, e Cristallo	L. 45
385	Due Disegni all'acquarello, uno rappresen. <sup>te</sup> la Natività di M. <sup>a</sup> V. <sup>e</sup> , l'altro la scoperta	

[c.17r]

	scoperta d' Achille, con cornice, e Cristallo	L. 60
386	Tre Disegni d' Architettura, rapp. <sup>e</sup> uno la Pianta, e li altri due le due facciate esterne del Palazzo Nazionale del The <sup>22</sup> , con suo cristallo, e cornice	L. 100

<sup>18</sup> Fogli non rintracciati. Per le relative incisioni all'acquaforte si vedano qui i nn. 423 e 422.

<sup>19</sup> Il disegno di Giovanni Bottani ripreso dall'*Incredulità di san Tommaso* Gerini del fratello Giuseppe e ancora da recuperare sarà tradotto all'acquaforte (si veda qui il n. 419).

<sup>20</sup> Con ogni probabilità lo Studio per la figura della *Fede*, documentato da una fotografia I.C.C.D., F 23906, e lo Studio per la *Religione*, in collezione privata a Milano (C. TELLINI PERINA, in *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 83-84, figg. 14.1 e 15.2).

<sup>21</sup> Da riconoscere nello Studio per un'*Annunciazione*, dall'Album di «Pensieri Originali», e l'altro compagno, raffigurante la *Visitazione*, di identica provenienza, oggi irreperibili (C. TELLINI PERINA, in *Giuseppe Bottani*, cit., p. 137, catt. 24 e 25, qui datati al periodo romano di Giuseppe Bottani).

<sup>22</sup> Fogli preparatori alle incisioni (qui ai nn. 413, 414, 415).

387	Un Disegno con sua cornice, e cristallo a lapis nero, rapp.° il Ritratto di Giulio Romano <sup>23</sup>	L. 45
-----	---	-------

Segue la descrizione dei Disegni sciolti che si conservano in Cartelle

388 (II, v. 22)	Cartella contenente N.° 225 Studj di Teste di ogni genere in carta tinta tutti originali di Giuseppe e Gio. Bottani, la qual cartella è segnata col N.° 1	L. 720
389 (II, v. 23)	Cartella segnata col N.° 2 contenente N.° 229 Studj di mani, e piedi in tutti i Casi, e generi, originali come sopra di Gius.°, e Gio. Bottani	L. 450
390 (II, v. 24)	Cartella segnata col N.° 3, contenente N.° 197 Studj di Nudi, Cavalli, Bovi, e Buffali, e Asini <sup>24</sup> , come sopra originali	L. 405
391 (II, v. 25)	Cartella segnata col N.° 4 di Accademie grandi, e mezzane <sup>25</sup> , in carta tinta originali come sopra pel N.° di 65	L. 630
392 (II, v. 26)	Cartella segnata col N.° 5 contenente N.° 80 Studj di Puttini in varj generi in Carta tinta originali come sopra	L. 270

[c.17v]

393 (II, v. 27)	Cartella segnata col N.° 6, contenente N.° 93 Studj di paneggiamenti in carta tinta grande originali come sopra	L. 270
394 (II, v. 28)	Cartella segnata col N.° 7 contenente N.° 132 di altri Studj di pieghe mezzane in carta tinta più considerabili de sud. <sup>ii</sup>	L. 180
395 (II, v. 29)	Cartella segnata col N.° 8 contenente 55 Disegni in lapis nero in carta bianca per uso de' principianti per avanzargli gradatamente fino all'intera figura con ogni esattezza condotti da Gio. Bottani, e suoi contorni, per intelligenza	L. 270
396 (II, v. 30)	Cartella segnata col N.° 9 contenente N.° 66 altri Disegni in carta bianca, con Accademie, Teste, Mani, Piedi, Torsi, e Figure cavate dall'antico, tutto per uso de' Studenti	L. 450
397	Cartella grande segnata col N.° 10, contenente N.° 108 disegni di varie specie	L. 675

<sup>23</sup> Foglio preparatorio per l'incisione di Giovanni (cfr. qui il n. 413).

<sup>24</sup> I fogli sono stati messi in relazione con la bella tela del Museo di Roma raffigurante la *Merca dei buoi a Maccarese*, eseguita nel 1755 per il principe Camillo Rospigliosi, che ne dettò anche il soggetto (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., p. 86, cat. 17). Dalla stessa cartella si è ipotizzato possa provenire il foglio di collezione privata milanese con *Teste di bufali* (ivi, p. 87, cat. 17.1).

<sup>25</sup> Da questa cartella proveniva con ogni probabilità il gruppo più consistente di nudi virili con studi dal modello in posa, oggi conservati in collezioni private e documentati da fotografie I.C.C.D. (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 166-177, catt. 128-159).

398 (II, v. 32)	Cartella segnata col N.° 11, contenente N.° 124 Pensieri Originali mezzani	L. 990
399 (II, v. 31)	Cartella segnata col N.° 12 contenente N.° 69 Contorni, Nudi, Statue antiche, e Studj di Paesi <sup>26</sup>	L. 360
400	Cartella segnata col N.° 13 contenente N.° 24 Studj di fiori dipinti, e disegni di pieghe	

[c.18r]

	pieghe, e nudi	L. 90
401	Cartella segnata col N.° 14 contenente 26 Accademie in carta tinta	L. 450
402	Cartella segnata col N.° 15 di miscellanei, e disegni N.° 65	L. 90
403	Cartellina di abbozzi di pensieri, e qualche calco, quale è segnata col N.° 16	L. 45
404	Cartella segnata col N.° 17 di N.° 37 pensieri originali in lapis, ed in Carta tinta	L.1350
405	Cartella segnata col N.° 18 di Carta tinta	L. 18
406	Cartella segnata col N.° 19 di Contorni, e disegni del Palazzo del The N.° 37	L.1732.10
407	Picciola Cartellina segnata col N.° 20 con entro primi segni di pensieri, calchi, ed altre diverse di poco valore	L. 36
408	Cartella segnata col N.° 21, con entro dodici foglj di Carta d'Olanda, e di Contorni di Studio, di Nautica, ed altri Disegni nel N.° 25	L. 90
409	Un Libricino con sopra alcuni Disegni d'anatomia <sup>27</sup> segnato col N.° 22	L. 12
410	Un Libretto segnato col N.° 23 in ottavo con 90 Disegni di Navi, Animali, e Scherzi	L. 90
411	Cartella segnata col N.° 24 contenente Stampe, il prezzo di ciascuna segnatovi sopra	

<sup>26</sup> Da questa cartella proviene forse il gruppo di studi di paesaggio, raffiguranti le cascate di Tivoli, tetti di Roma, vedute campestri o di mari in tempesta, tutti documentati da fotografie dell'I.C.C.D. (C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bottani*, cit., pp.164-165, nn. 122-127).

<sup>27</sup> Da identificare con il piccolo volume della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma (ms. 4), con studi anatomici eseguiti a penna e a matita. Il testo, redatto in caratteri ebraici e in lingua francese, tedesca e in italiano è introdotto da una scritta in greco autografa di Bottani nel quale si afferma: «in questo libro si racchiude tutta l'anatomia [...] cavata dall'Anatomia di Giambologna» e, in fine, «Io Giuseppe Bottani ho fatto questo libro per mio servizio o sia studio alla (?) Accademia del Nudo» (C. TELLINI PERINA, s.v. *Bottani*, *Giuseppe*, in *D.B.I.*, 13, 1971, p. 406).

[c.18v]

	sopra	L. 272
412	Cartella segnata col N.° 25 contenente i Precetti di Pittura di Jean Chrousin (?) <sup>28</sup>	L. 4.10

Si è ripigliato il proseguimento dell'Inventario, incominciando dalla descrizione dei Rami

413	Un Rame inciso dal Dallacqua rappresentante il ritratto di Giulio Romano <sup>29</sup> con sua cornice, e cristallo, colla rispettiva sua prova parimenti in Cornice, e Cristallo	L. 180
414	Altro Rame rappresent.° la facciata del The verso Mantova inciso dallo stesso Dallacqua <sup>30</sup> con sua corrispondente prova, cornice, e Cristallo	L. 90
415	Altro Rame rappresentante la facciata del The verso Pradella <sup>31</sup> con sua corrispondente prova, con sua cornice e Cristallo	L. 90
416	Altro Rame rappresentante la pianta del Palazzo del The <sup>32</sup> inciso con cornice e cristallo come sopra	L. 90
417	Un Rame rappresent.° la B. <sup>a</sup> V. <sup>o</sup> accarezzante il Bambino <sup>33</sup> con sua prova cornice, e Cristalli	L. 112.10

[c.19r]

418	Un Rametto rappresentante S. Anna con la Madonina <sup>34</sup> , con prova in cornice, e Cristallo	L. 112.10
-----	---	-----------

<sup>28</sup> Forse J. COUSIN [LE JEUNE], *Livre de povtraitvre de maistre Jean Cousin peintre et geometrien tres excellent. Contenant par vne facile instrvction, plusieurs plans & figures de toutes les parties separees du corps hvmain* [...], Paris, Chez Iean le Clerc [...], [1608].

<sup>29</sup> Forse l'incisione eseguita dal vicentino Cristoforo Dall'Acqua da un disegno di Giovanni Bottani tratto da un'invenzione di Giulio Romano agli Uffizi (per l'acquaforte G. ARCARI, in *Giuseppe Bottani*, cit., p. 205, cat. 21 e fig.).

<sup>30</sup> Incisione all'acquaforte di Dall'Acqua su disegno di Antonio Campi, tavola nel volume *Descrizione*, Mantova, 1783.

<sup>31</sup> Incisione all'acquaforte di Dall'Acqua su disegno di Antonio Campi, tavola in *Descrizione*, Mantova, 1783.

<sup>32</sup> Altra tavola di Dall'Acqua su disegno di Antonio Campi pubblicata in *Descrizione*, Mantova, 1783.

<sup>33</sup> L'acquaforte è riferita con qualche dubbio a Giovanni o al fratello Giuseppe (per la stampa cfr. ARCARI, *Incisioni*, in *Giuseppe Bottani*, p. 202, cat. 16 e fig.).

<sup>34</sup> Acquaforte disegnata e incisa da Giuseppe Bottani (G. ARCARI, *Incisioni*, in *Giuseppe Bottani*, p. 192, cat. 2 e fig.)

419	Un Rame rappresentante S. Tommaso, <sup>35</sup> con prova in cornice, e cristallo	L. 112.10
420	Un Rametto rapp.º il Tobia coll' Angelo <sup>36</sup> , con prova in cornice, e cristallo	L. 135
421	Un Rametto con diversi Studj di teste <sup>37</sup> con prova come sopra	L. 90
422	Altro Rametto rapp.º S. Giovacchino con Maria Bambina <sup>38</sup> , con prova come sopra	L. 135
423	Un altro Rametto rappresentante S. Giuseppe <sup>39</sup> con prova come sopra	L. 112.10
424	Due prove uno della Contemplativa, e l'altro della Madonna con bambino, cornice, e cristallo	L. 4

Segue la descrizione dei Gessi

425	Una Testa di Virgilio ogliata	L. 4
426	Due altre Teste di Virgilio bianche	L. 12
427	Un Busto col suo piede ogliato rappresentante un Giove	L. 9
428	Altro Busto rappresentante un Esculapio	L. 9
429	Altro busto incognito	L. 9
430	Una Testa di Numida capituus	L. 6
431	Un Busto di un Tiberio	L. 7
432	Due Teste, una di Marco Agrippa l'altra di Cesare Augusto	L. 8
433	Una Testa di Lucio Aurelio comodo	L. 8
434	Altra Testa incognita	L. 4

[c.19v]

435	Una Maschera di Lucio Vero bianca	L. 2
-----	-----------------------------------	------

<sup>35</sup> Acquaforte di Giovanni Bottani dal dipinto ex Gerini del fratello Giuseppe (per la stampa cfr. G. ARCARI, *Incisioni*, in *Giuseppe Bottani*, p. 201, cat. 15).

<sup>36</sup> Con ogni probabilità l'acquaforte di Giovanni Bottani da un'invenzione del fratello Giuseppe (G. ARCARI, *Incisioni*, in *Giuseppe Bottani*, pp. 197-198, cat. 8 e fig.). Giova inoltre ricordare che un dipinto di medesimo soggetto, ma di formato ovale, firmato «Gio. Bottani/1765» (olio su tela, 72 × 57 cm) è apparso di recente a un'asta Il Ponte, 19 ottobre 2021, lotto 128.

<sup>37</sup> Forse l'acquaforte di Giovanni Bottani raffiguranti *Teste umane e bestie* (per l'acquaforte cfr. G. ARCARI, *Incisioni*, in *Giuseppe Bottani*, p. 203, cat. 17 e fig.).

<sup>38</sup> Composizione disegnata e incisa all'acquaforte da Giuseppe Bottani (G. ARCARI, *Incisioni*, in *Giuseppe Bottani*, p. 192, cat. 1 e fig.).

<sup>39</sup> Con ogni probabilità la piccola acquaforte con *San Giuseppe e il Bambino Gesù* disegnata e incisa da Giuseppe Bottani (G. ARCARI, *Incisioni*, in *Giuseppe Bottani*, p. 193, cat. 3 e fig.).



436	Un Busto grande bianco	L. 4
437	Un Capitolo di marmo rotto	L. 4
438	Due Teste una di Fauno l'altra di putto	L. 6
439	Un Leone	L. 1.10
440	Una Testa di Metastasio	L. 6
441	Due Vasi di terra verniciati	L. 2
442	Una Testa di Mantegna	L. 3
443	Una Testa d'Angello	L. 2
444	Una Testa di Cotto di S. Francesco	L. 4
445	Una Maschera ogliata incognita	L. 2
446	Due forme di piedestali, una grande, l'altra piccola	L. 2.5.
447	Una forma di Mantegna, ed una forma di Mascherina da putto	L. 5
448	Diversi spezzamenti e Medaglie sparse	L. 4
449	Una Statuetta d'anatomia	L. 1.10.

## Segue la Descrizione dei Libri

450	Vocabolario della Crusca, Tom. 3	L. 54
451	Mattioli, Materia Medicinale Volum. 3	L. 24
452	Atlante dell'America Volum. 1	L. 15
453	Visi, Notizie di Mantova Tom. 2 <sup>40</sup>	L. 30
454	Prose, e Rime in lode dell'Ariosto Vol. 1	L. 3
455	Museo dell'Accademia di Mantova Vol. 1 <sup>41</sup>	L. 2
456	Dispaccio di S.M. l'Imperadore 26 maggio 1769 portante la nomina di Giuseppe Bottani in Direttore de l'Accademia di Pittura, Scoltura, e Architettura.	

[c.20r]

	In Mantova. Copia <sup>42</sup>	
--	---------------------------------	--

<sup>40</sup> G.B. VISI, *Notizie storiche della città e dello stato di Mantova*, Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni, regio-ducale stampatore 1781-1782, 2 voll.

<sup>41</sup> M. BORSA, *Museo della reale Accademia di Mantova*, Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni Regio-Ducale stampatore 1790.

<sup>42</sup> Per l'originale del documento, inviato il 29 maggio 1769 da Giuseppe de Sperges al conte di Firmian con la nomina di Giuseppe Bottani a Direttore della Scuola di pittura dell'Accademia di Mantova si veda ASMi, *Studi*, p.a., b. 4, fasc. 2, p. XXVI (M.C. SILVESTRI, pp. 94, 97 nota 1).

457	Saggio d'operazioni, ed esercizij dell'Accademia Virgiliana nel 1802 dedicato al Vice Presid. <sup>e</sup> Melzi <sup>43</sup>	L. 3
458	Prose, e Versi pel giorno Natalizio di Virgilio nel 1797. Due Esemplari <sup>44</sup>	L. 3
459	Codice dell'Accademia di Scienze, belle Lettere, ed Arti di Mantova 1794. Due esemplari, ad uno de quali è unito l'Elenco degli Argomenti proposti dall'Accademia pel concorso ai premj del 1795. <sup>45</sup>	L. 4
460	Dispaccio di S.M. Leopoldo II l'Imperadore de' 24 Gennajo 1791 col Piano di Sistemazione della R., e Pubblica Am. <sup>e</sup> per la Città, e il Ducato di Mantova	L. 1
461	Amalthea Onomastica Josephi Laurentij- vol. 1-	L. 9
462	Orazion Funebre in lode del sommo Pontefice Pio VI. 1799 <sup>46</sup>	L. 1.10.
463	Confutazione de' dubbj sul preziosissimo Sangue del Canonico Manifesti 1796 <sup>47</sup>	L. 2
464	Vita, e Martirio di Luigi XVI Re di Francia 1793	L. 2.10.
465	Libro, manuscritto in diverse parti, contenente Tavole del mezzo giorno, e del levar del sole	
466	Notizie storiche intorno la vita, e le opere del celebre Pittore Antonio Allegri da Correggio scritte da Carlo Giuseppe Ratti 1781 <sup>48</sup>	L. 4
467	Libro intitolato= tutti han torto = Lettera sulla Rivoluzione di Francia 1792 <sup>49</sup>	L. 2
468	Libro manuscritto. Orologio solare numerico	

<sup>43</sup> *Saggio d'operazioni, ed esercizj dell'Accademia virgiliana nel corso dell'anno accademico 1802 dedicato al cittadino Francesco Melzi D'Eril [...]*, Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni.

<sup>44</sup> *Prose e versi pel giorno natalizio di Virgilio*, Mantova 1797.

<sup>45</sup> *Codice della Reale Accademia di Scienze Belle Lettere ed Arti di Mantova*, Mantova, nella Stamperia di Giuseppe Braglia 1794.

<sup>46</sup> D. MORANDI, *Orazione funebre in lode del sommo pontefice Pio sesto di beata memoria letta il giorno di sabato 14 dicembre 1799 nella chiesa parrocchiale di S. Zenone in S. Apollonia [...]*, Mantova, nella stamperia di Giuseppe Braglia 1799.

<sup>47</sup> G.B. MANIFESTI, *Confutazione de' dubbj promossi dal sig. dott. Giovanni Battista Visi nel 5. libro del tomo I. delle sue Notizie storiche sopra l'invenzione del preziosissimo sangue di Gesu Cristo incolato e Martirio di S. Longino in Mantova fatta dal signor don Giovanni Battista Manifesti canonico capitolare della R. D. Basilica di S. Barbara*, Mantova, co' tipi della Societa all' Apollo 1796.

<sup>48</sup> C.G. RATTI, *Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio*, Finale, Nella Stamperia di Giacomo De' Rossi 1781.

<sup>49</sup> S. SCROFANI, *Tutti han torto ossia Lettera a mio zio sulla rivoluzione di Francia*, 1792.

[c.20v]

	disposto in Tavole: 1700; in fine del quale sono scritti sei canti di Poesie	
469	Libro manoscritto con regole per vernici, ed altri Segreti	
470	Altro simile con memorie in disegno	
471	Les Maraveilles de la Ville de Rome 1750	L. 5
472	Methode abbregee pour apprendre en peu de temps la langue allemande 1689	L. 1.10.
473	Officium Hebdomadae Sanctae Venetijs ex Typographia Balleoniana 1765 <sup>50</sup>	L. 3
474	Nuovo Itinerario delle Poste per tutto il Mondo di Ottavio Codogno 1676 <sup>51</sup>	L. 1
475	Viaggi per diverse parti del Mondo 1751	L. 6
476	N.° 200 e più libretti: della descrizione storica delle Pitture del Palazzo del The	L. 600
477	Vita di S. Filippo Neri. Brescia 1706 <sup>52</sup>	L. 2
478	Rolin Storia Romana Tom. 19. Siena 1777 <sup>53</sup>	L. 200
479	Rolin Storia Antica Tom. 14. Siena 1781 <sup>54</sup>	
480	Grevier. Storia degli Imperadori. Tom. 13. Siena 1777 <sup>55</sup>	
481	Beau. Continuazione della Storia degli Imperadori. Volum. 20. Proseguendo i 13 Tom. del Grevier a compimento di Tom. 34. Siena 1781 <sup>56</sup>	

<sup>50</sup> *Officium hebdomadae sanctae secundum missale et breviarium romanum, S. Pii 5. Pontificis maximi jussu editum, Clementis 8. et Urbani 8. Auctoritate recognitum, Venetijs ex typographia Balleoniana 1765.*

<sup>51</sup> O. CODOGNO, *Nuovo itinerario delle poste per tutto il mondo* [...], Venetia, per Stefano Curti 1676.

<sup>52</sup> P.G. BACCI, *Vita di S. Filippo Neri fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio*, Brescia, dalle stampe de gli eredi di Gio. Maria Rizzardi 1706.

<sup>53</sup> C. ROLLIN, *Storia Romana. Dalla Fondazione di Roma sino alla Battaglia di Azio, cioe sino al finire della Repubblica*, tr. dal francese, Siena, Per Francesco Rossi [...] 1775-1777, 19 tomi.

<sup>54</sup> C. ROLLIN, *Storia antica degli egizi, dei cartaginesi, degli assirj, dei babilonesi, dei medi, dei persiani dei macedoni, e dei greci*, tradotta dal francese, Siena, per Francesco Rossi Stamp. del Pubblico 1781, 14 tomi.

<sup>55</sup> J.B.L. CREVIER, *Storia degl'imperatori romani da Augusto sino a Costantino* [...] Tradotta dal francese. La quale serve di continuazione alla Storia romana del sig. Carlo Rollin, Siena, per Francesco Rossi Stamp. Del Pubblico 1777, 13 tomi.

<sup>56</sup> C. LE BEAU, *Continuazione della Storia degl'imperatori romani, o sia Storia del Basso Impero da Costantino il Grande fino alla presa di Costantinopoli* [...] Traduzione dal francese del sig. abate Marco Fassadoni [...], Siena, per Francesco Rossi Stamp. Del Pubblico 1777-1781, voll. 14-34.

482	Gazzette di Mantova legate in carta pergamena Volum. 9 dall'anno 1770 inclusive a tutto il 1795	L. 45
483	L'Anno Appostolico Tom. 12. Milano 1794	L. 36
484	Nuova Guida di Milano per gli amanti delle Belle	

[c.21r]

	Belle Arti, e delle Sacre, e profane antichità milanesi. Milano 1787 <sup>57</sup>	L. 3
485	Panni Antonio Maria. Delle Pitture di Cremona. Cremona 1762 <sup>58</sup>	L. 2.10.
486	Antialmanaco per l'almanacco pittorico di Cremona dell'anno 1774. Brescia 1774 <sup>59</sup>	L. 1
487	Libro del Cadioli, in fine del quale un manoscritto delle correzioni, ed aggiunte alla descrizione di Mantova raccolte dal Bartoli <sup>60</sup>	L. 5
488	Arte di Fabbricar Indiane, e colori: Venezia 1775 <sup>61</sup>	L. 3
489	Manoscritto. Remarques sur l'histoire de France	L. 7.10.
490	Itinerario delle Pitture d'Italia: del Chiusole Vicenza 1782 <sup>62</sup>	L. 3

<sup>57</sup> C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre, e profane antichità milanesi*, Milano, nella stamperia Sirtori 1787.

<sup>58</sup> A.M. PANNI, *Distinto rapporto delle dipinture, che trovansi nelle chiese della città, e sobborghi di Cremona*, Cremona, nella stampa del Ricchini 1762.

<sup>59</sup> G. AGLIO, *Antialmanaco per l'Almanacco pittorico di Cremona dell'anno 1774. Con le osservazioni sulle pitture di Cremona di Coringio Vermagi ed una lettera apologetica dell'Antialmanacco*, Brescia, per i Figliuoli del qu. Giuseppe Pasini 1774.

<sup>60</sup> G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni, data in luce, a comodo singolarmente de' forestieri, da Giovanni Cadioli, pittor mantovano, ed architetto teatrale. Dedicata a sua eccellenza il signor Don Carlo conte, e signore di Firmian [...]*, Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni, regio-ducale stampatore 1763. L'esemplare in possesso di Bottani può essere indentificato con quello segnalato da Emilio Faccioli nel 1968 sul mercato antiquario e recante le aggiunte manoscritte al Cadioli di Francesco Bartoli (E. FACCIOLI, *Correzioni ed aggiunte alla Descrizione di Mantova del Cadioli raccolte ed ordinate da Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino*, «Quaderni di Palazzo Te», 3, luglio-dicembre 1985, pp. 65-76).

<sup>61</sup> DELORMOIS, *L'arte di fabbricare l'indiane all'uso d'Inghilterra e di comporre tutti i colori, e buone tinte proprie, e convenienti alle medesime con un trattato ancora sopra la vera maniera di fare tutti i colori in liquido per dipingere sopra le robe di seta, per miniare, per acquerellare, per colorire i legnami, la carta, le penne, le pelli, la paglia, il crino ec. Opera del sig. Delormois disegnatore del re, e colorista a Parigi tradotta dal francese nell'italiano con annotazioni dell'abate Antonio Lumachi*, Venezia, presso Francesco Locatelli 1775.

<sup>62</sup> A. CHIUSOLE, *Itinerario delle pitture, sculture, ed architetture più rare di molte città d'Italia*, In Vicenza, nella stamperia Turra 1782.

491	Bilancio de pesi, e misure. Venezia 1766 <sup>63</sup>	L. 4
492	Pitture, e Scolture di Brescia. Brescia 1760 <sup>64</sup>	L. 3
493	Trattato di Vernici della China. Bologna 1764 <sup>65</sup>	L. 2.10.
494	Vangelo mediato d'un Sacerdote Torinese. Milano 1792 Tom. 12	L. 36
495	Grandezze di Maria in meditazioni. Dell' Abbate Duquesne. Milano 1792. Tom. 2 <sup>66</sup>	L. 6
496	Histoire Sacrée. 1725 <sup>67</sup>	L. 5
497	Metamorphoses d'Ovide Amesterdam 1679	L. 8
498	Ganganelli Pont.º Clemente XIV: Lettere 1776 <sup>68</sup>	} L. 9
499	Ganganelli Pont.º Clemente XIV. Vita 1775	

[c.21v]

500	Rudimenta linguae graecae: Jacobi Gretseri=Patavii 1700 <sup>69</sup>	L. 1
501	Indice della Calcografia Camerale di Roma. Roma 1784 <sup>70</sup>	L. 2
502	Arme de' Papi fatte colla penna raccolte in libretto	
503	Mandirola. Manuale de' Giardinieri. Venezia 1713 <sup>71</sup>	L. 2

<sup>63</sup> A.M. TRIULZI, *Bilancio de pesi, e misure di tutte le piazze mercantili dell'Europa in questa seconda edizione novamente, ricorretto* [...], Venezia, appresso Alvise Valvasense 1766.

<sup>64</sup> G.B. CARBONI, *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'appendice di alcune private gallerie*, Brescia, dalle stampe di Giambattista Bossini 1760.

<sup>65</sup> A.M.A. GUIDOTTI, *Nuovo trattato di qualsivoglia sorte di vernici comunemente dette della China formate secondo, che si pratica in Francia, in Inghilterra, ed in altre parti dell'Europa* [...], Bologna, per Lelio dalla Volpe 1764.

<sup>66</sup> A.B. DUQUESNE, *Le grandezze di Maria esposte in meditazioni per ogni ottava delle festività di Maria Vergine opera dell' ab. Duquesne autore del Vangelo meditato e dell'anno apostolico traduzione dal francese di G.M.B.*, Milano, presso Cesare Orena, nella stamperia Malatesta 1792, 2 voll.

<sup>67</sup> Forse C.O. FINÉ DE BRIANVILLE, *Histoire Sacrée en tableaux, avec leur explication suivant le text de l'écriture, et quelques remarques chronologiques*, Anvers, chez la veuve de Jean François Lucas, proche de la Bourse du côté de la place de Maire M.D.C.C.XXXV.

<sup>68</sup> *Lettere interessanti del pontefice Clemente 14. Ganganelli, tradotte in italiano dall'ultima edizione fatta in francese dal signor marchese Caraccioli 1776-1779*, 5 voll.

<sup>69</sup> J. GRETSEER, *Rudimenta linguae graecae, ex primo libro Institutionum Jacobi Gretseri Societatis Iesu, pro infima, & pro media Schola Grammaticae, ad usum Collegii Neapolitani S.I.*, Patavii, ex typographia seminarii. Apud Joannem Manfrè 1700.

<sup>70</sup> *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, ed in acqua forte esistenti nella calcografia della rev. camera apostolica accanto alla stamperia camerale* [...], Roma, nella stamperia Salomoni 1784.

<sup>71</sup> A. MANDIROLA, *Manuale de' giardinieri diviso in tre libri, che trattano del modo di coltivare, moltiplicare, e conservare qualsivoglia sorte di fiori* [...] Aggiuntovi il quarto libro, che dimostra le qualità, e virtù maravigliose medicinali de' fiori descritti in questo volume, Venetia, appresso Giovanni de' Paoli 1713.

504	Ristretto delle cose notabili di Firenze. Firenze 1745 <sup>72</sup>	L. 2
505	Guide des Entrangers dans Milan. Milan 1778 <sup>73</sup>	L. 1.10.
506	Indice delle Stampe di Roma. Roma 1741 <sup>74</sup>	L. 1.10.
507	Verona, e sua Diocesi. Delle Pitture, e suoi Autori	L. 2
508	Guida del Forastiere per la Città di Ferrara del D.r Antonio Frizzi. Ferrara 1787 <sup>75</sup>	L. 3
509	Raccolta di Poesie in Lode de Giuseppe Bottani Direttore di Pittura pel quadro esprimente la Pittura risvegliata dalla Dea Minerva, e da Mercurio 1771	L. 1
510	Manuscripto. Geometria pratica	
511	Poesia in lode del Direttore Giuseppe Bottani pel quadro rappresentante Venere, che nasce dal Mare. Mantova 1771	
512	Panegirico in versi alla Maestà Imperiale Maria Teresa: Di Leopoldo Cammillo Volta. Mantova 1774 <sup>76</sup>	L. 1
513	Ragguaglio delle Funzioni fattesi in Mantova per celebrare	

[c.22r]

	celebrare l'inaugurazione della nuova Fabbrica della R. Accademia delle Scienze, e belle Arti. Mantova 1775 <sup>77</sup>	L. 1
--	---	------

<sup>72</sup> R. DEL BRUNO, *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, Firenze, nella Stamperia di Bernardo Paperini. Per il Carlieri, all'Insegna di San Luigi 1745.

<sup>73</sup> *Guide des étrangers dans Milan avec une carte topographique de cette ville*, Milan, se vend dans le magasin de livres de Margaillan & c. sous les arcades de' Figini, 1778.

<sup>74</sup> *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acqua forte esistenti nella già stamperia dei de Rossi ora nella calcografia della Rev. Cam. Apost. A piè di Marmo [...]*, Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi, nella strada del Seminario Romano, vicina alla Rotonda 1741.

<sup>75</sup> A. FRIZZI, *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara, per Francesco Pomatelli al seminario 1787.

<sup>76</sup> L.C. VOLTA, *Panegirico in versi alla sacra cesarea reale apostolica maestà di Maria Teresa imperatrice regina pubblicato nel giorno della sua nascita 13 maggio 1774*, Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni, regio-ducale stampatore [1774].

<sup>77</sup> *Ragguaglio delle funzioni fattesi in Mantova per celebrare l'inaugurazione della nuova fabbrica della Reale Accademia delle scienze, e belle arti*, Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni, regio-ducale stampatore 1775.

514	Orazione del Padre Soardi per l'esaltazione alla Sacra porpora del Padre Boxadors. Parma 1776 <sup>78</sup>	L. 2
515	Il Forastiere istruito delle Fabbriche di Vicenza. Vicenza 1761 <sup>79</sup>	L. 6
516	Istoria della Guerra di Gerusalemme. Venezia 1610	L. 2
517	Manoscritto per gli Orologi Solari	
518	Altro più picciolo	
519	Manoscritto sul ragguaglio delle monete, e dei pesi	
520	Manoscritto sull'Ecclissi del Sole, e della Luna	
521	Manoscritto. Orologi verticali italiani con suoi orizzontali per li poli 42.43., e 44., ed altro spettante a tal materia	
522	Pentamerone. Metamorfofi d'Ovidio. Siena 1777 <sup>80</sup>	L. 3
523	Vecchio Testamento. Tom. 4. Firenze 1779	L. 12
524	Opere del Padre Norberto Cappuccino Tom. 8 in volum. 4. Lucca 1740	L. 16

<sup>78</sup> G.L. SOARDI, *Per la esaltazione alla sacra porpora del reverendissimo padre Gian-Tomaso de' Boxadors maestro generale dell'ordine de' predicatori orazione del padre maestro Giacinto Luigi Soardi dello stess'ordine recitata nella Chiesa di S. Domenico di Mantova il giorno 16. dicembre 1775*, Parma, dalla Stamperia reale 1776.

<sup>79</sup> O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza, nella stamperia di Giovambattista Vendramini Mosca 1761.

<sup>80</sup> *Pentamerone delle Metamorfofi d'Ovidio fedelmente e cautamente volgarizzate e ridotte a novelle da un prosatore toscano* [...], Siena, per Francesco Rossi Stamp. del Pubblico 1777, 2 tomi.





# SENTIRE LA MEMORIA UN CONCERTO PER RICORDARE

MANTOVA 28 GENNAIO 2021



 **Sentire  
la Memoria**  
Un concerto  
per ricordare (anno VIII)

Giovedì **28**  
gennaio 2021  
ore 17.00  
diretta streaming  
con collegamento  
attraverso la piattaforma  
*Webinar GoToMeeting*

La connessione con  
l'Accademia sarà disponibile  
a partire dalle ore 16.50  
utilizzando il *link*  
[https://  
global.gotomeeting.com/  
join/491430493](https://global.gotomeeting.com/join/491430493)

Con il contributo di  


Saluto del presidente  
**ROBERTO NAVARRINI**  
Intervengono  
**ALESSANDRO VIVANTI**  
**MAURIZIO BINAGHI**  
**PAOLA BESUTTI**

**QUARTETTO DELL'ACCADEMIA**  
**PAOLO GHIDONI**, violino primo  
**AGNESE TASSO**, violino secondo  
**EVA IMPELLIZZERI**, viola  
**MICHELE BALLARINI**, violoncello

Musiche di S. Barber, G. Puccini,  
G. Gershwin, J. Williams

Nell'ambito della rassegna  
*I concerti dell'Accademia* (anno XVIII - 2021)  
a cura di Paola Besutti



ALESSANDRO VIVANTI

## SENTIRE LA MEMORIA

Quest'anno ci terrei a declinare il significato della parola *Sentire* nella forma di percezione: come si può percepire la *Memoria*, soprattutto quando si parla della Shoah? Che cosa s'intende quando si parla di *Storia* e di *Memoria*?

Se vogliamo che tali parole abbiano un benché minimo significato, bisogna chiedersi come vanno usate. In ebraico il termine *Zakhor* – *Ricorda* – (verbo *zakhar* = ricordare) viene declinato per molti temi della storia ebraica, ma va ricordato che la memoria è sempre problematica, divisiva, talvolta ingannevole, per cui è necessario sempre l'ausilio della ricerca storica per analizzare se la memoria è giusta o deviante.

Altresi, oltre a ricordare, per gli ebrei è imposto dalla Bibbia il concetto di non dimenticare.

Ho avuto modo di constatare direttamente come per la traduzione in americano del libro da me curato – non intendo inglese, ma proprio americano – *Fleeing for safety: from Mantua to Switzerland* grazie al Primo Levi Center di New York, come ci siano ancora delle difficoltà linguistiche proprio per la scarsa conoscenza dei termini giusti, anche per il fatto che non c'è una memoria di quanto successe in Europa tra il 1939 e il 1945.

Basta soffermarsi sui dati dell'indagine del Pew Research Center dell'ottobre 2020, che mostra che solo il 45% degli intervistati americani ha saputo dare la risposta corretta su quanti ebrei vennero uccisi durante lo Sterminio nazista (Olocausto).

Fra le risposte (il questionario era a scelta multipla), il 12% ha selezionato «circa 3 milioni» e il 2% «meno di 1 milione». Secondo un altro 12%, oltre 12 milioni di ebrei sarebbero morti nell'olocausto. Una persona su tre (29%) ha dichiarato di non essere sicura o non ha risposto. Il questionario è stato fatto compilare a quasi 11 mila americani: il 69% ha dichiarato che l'Olocausto è avvenuto tra il 1930 e il 1950. Ma una persona su 10 pensava che fosse accaduto tra il 1910 e il 1930, e il 2% ha risposto «tra il 1890 e il 1910». Uno su 100 riteneva che l'Olocausto fosse successivo alla Seconda Guerra Mondiale (dal 1950 al 1970), e il 18% non lo sapeva o non ha dato risposta.

Cito un episodio capitato allo storico e amico, il Professore Walter Barberis:

New York, forse 1989 o giù di lì. Ero invitato a un seminario sulla Rivoluzione francese alla NY University; contemporaneamente alla Columbia, Eric Hobsbawm teneva una Lectio di “post-graduate” a degli studenti di dottorato. Tema della Lectio “fascismo e comunismo in Europa”. Eric si sofferma molto a parlare della Seconda guerra mondiale. Al termine, ovviamente ci sono molte domande da parte degli studenti. Si alza uno che ineffabile chiede: “Lei Professor Hobsbawm ha spesso citato la Seconda guerra mondiale: questo presuppone che ve ne sia stata una prima?”

Se fosse successo con un altro storico dal carattere ben più ‘fumanino’, Ruggiero Romano, sarebbe venuta giù l’aula, lo studente e i suoi docenti sarebbero stati presi a schiaffi e poi inseguiti per Central Park a calci nel sedere. Eric invece, col suo ineffabile *humor* anglo-ebraico, spiegò che in effetti si definì mondiale proprio perché gli Americani parteciparono a quella guerra in Europa, essendo intervenuti nel 1917.

Penso che non sia necessario alcun commento. Ma in questo caso si parla degli Stati Uniti d’America, paese che entrò in guerra – nella Seconda Guerra Mondiale – il 7 dicembre 1941 contro l’impero del Giappone, la Germania nazista e l’Italia fascista: entrata in guerra avvenuta con l’attacco a Pearl Harbor.

Per quanto riguarda la Svizzera, invece intendo chiedere a Maurizio Binagli, come si percepisce e si è percepita la memoria in un Paese che non venne direttamente coinvolto dal Secondo conflitto mondiale, essendosi sempre definito neutrale per Costituzione.

Ascolteremo quindi da lui come la Svizzera venne comunque coinvolta nelle vicende del nazifascismo, che circondava completamente il territorio della Confederazione elvetica, e di come si comportò il Governo federale, quelli Cantionali, l’esercito e la popolazione.

Le vicende di accoglienza e di respingimento di chi chiedeva un rifugio, sperando nella salvezza, ebbero differenti esiti a seconda dei momenti e dei comportamenti delle singole persone, ma comunque dovevano sottostare a ben precisi ordini impartiti dal governo centrale di Berna.

Il 1938 rappresenta uno spartiacque per tutti gli ebrei d’Europa: prima di allora, dal 1933, solo la Germania nazista aveva una legislazione razziale, ma nell’estate del 1939 i regolamenti antiebraici divennero legge in molti paesi: Ungheria, Romania, Slovacchia, Polonia, Italia, oltre all’Austria e alla Boemia, annesse al Terzo Reich.

Per centinaia di migliaia di ebrei l’unica possibilità di sopravvivenza, nonostante le incertezze e le difficoltà di spostamento all’estero, era quello di abbandonare il loro paese di origine. La Svizzera divenne l’opzione più vicina per gli ebrei di molti paesi.

I registri ufficiali indicano che tra il 1933 e il 1939, poco più di 20.000 rifugiati ebrei giunsero in Svizzera: circa la metà di loro come rifugiati temporanei. Il governo federale temeva che accettando più rifugiati si sarebbe alterato l'equilibrio demografico interno e ciò avrebbe compromesso sia la sua neutralità, sia i rapporti con la Germania.

Prima dell'8 settembre 1943, oltre agli ebrei italiani che avevano provato a fuggire in Svizzera, c'erano anche migliaia ebrei stranieri che, a partire dal 1933, avevano raggiunto l'Italia fuggendo dalla Germania e dai territori controllati dai nazisti.

Immediatamente dopo l'armistizio dell'8 settembre, i nazisti e le forze della Repubblica Sociale Italiana iniziarono una caccia all'uomo arrestando sistematicamente tutti gli ebrei in Italia. Michele Sarfatti, storico e già direttore del CDEC di Milano, stima che dall'autunno del 1943, tra i 5 e i 7.000 ebrei, riuscirono a passare dall'Italia alla Svizzera. Per avere una panoramica completa, ciò che manca ancora sono delle stime affidabili di quante persone vennero respinte al confine, arrestati direttamente alla frontiera, o che semplicemente avevano pianificato di fuggire in Svizzera.

Dietro questi numeri ci sono storie familiari e individuali che nessuna statistica o ampio studio storico può trasmettere: esso proviene solo dai diari, dalle memorie e dalla corrispondenza scritta dai rifugiati che permettono di dare un'occhiata da vicino alle loro esperienze di fuga.



MAURIZIO BINAGHI

LA FRONTIERA E LA SHOAH:  
LA SVIZZERA DI FRONTE AL GENOCIDIO,  
TRA STORIA E MEMORIA

La memoria è un elemento essenziale di ciò che ormai si usa chiamare l'«identità», individuale o collettiva, la ricerca della quale è una delle attività fondamentali degli individui e delle società d'oggi, nella febbre e nell'angoscia. La memoria collettiva, però, non è soltanto una conquista; è uno strumento e una mira di potenza.

JACQUES LE GOFF, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard 1988.

L'ELABORAZIONE DI UNA MEMORIA «VITTORIOSA»

Negli ultimi decenni la memoria è diventata un vero oggetto di storia dotato di un suo lessico e di una sua precisa metodologia. Henry Rousso, tra gli storici più attenti a questo fenomeno, ha fatto della memoria collettiva e delle politiche che la costruiscono uno dei suoi campi d'indagine privilegiati. La sua attenzione si è focalizzata sul modo con una società veicola le rappresentazioni del passato. In quest'ambito, Rousso propone una periodizzazione della storia della memoria nel Secondo dopoguerra, divisa in tre fasi contraddistinte da un diverso rapporto tra la società e il ricordo:

Oltre all'esistenza di uno spazio pubblico comune, si possono anche osservare temporalità simili nella gestione contemporanea di episodi storici. La prima indicazione di ciò è la moltiplicazione dei fenomeni di anamnesi collettiva, spontanea o provocata. Queste forme di rivisitazione del passato sono storicamente situate nel tempo: appaiono a cavallo degli anni '70, periodo che vede l'inizio della grande anamnesi del passato nazista in Europa, e poi negli anni '90, quando non solo la memoria dell'Olocausto viene esportata negli Stati Uniti e diventa progressivamente una questione globale, ma inizia una globalizzazione generale dei fenomeni di memoria. Nella maggior parte dei casi, l'anamnesia [...] spesso segue un periodo di amnesia, o comunque un momento storico in cui la memoria del crimine o del conflitto è stata più o meno nascosta, più o meno uccisa, una volta finita la gestione immediata della fine della guerra o della fine del conflitto. Può essere seguita da una fase di ipermnesia, cioè una cristallizzazione di un conflitto irrisolto per il quale il "lavoro della memoria" non ha raggiunto la sua conclusione.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> H. ROUSSO, *Vers une mondialisation de la mémoire*, «Vingtième Siècle. Revue d'histoire» 2007/2 (no 94), (traduzione nostra ndr.).

Facendo riferimento alla memoria del collaborazionismo transalpino durante la Seconda guerra mondiale, Rouso mette l'accento sul periodo successivo al 1990 in cui il Regime di Vichy è diventato un'ipermnesia, un ricordo ossessivo, che ha interpellato lo Stato, sollecitato a prendere posizione, in particolare nel riconoscimento dei crimini commessi verso gli ebrei. Il dibattito si è animato attorno alla questione se la memoria della Shoah sia memoria di una comunità particolare o rilevi della memoria nazionale tutta intera.<sup>2</sup> Nel luglio del 1995 il presidente francese Jacques Chirac riconosce infine la responsabilità della Francia nella deportazione e nel massacro degli ebrei.

La Svizzera conosce un fenomeno simile, pur con la grande differenza che, come scrive Thomas Maissen, la memoria della Seconda Guerra Mondiale si è fondata su una coscienza politica «extra-europea»,<sup>3</sup> rafforzando il mito del «Sonderfall», del caso speciale della storia. L'esperienza della guerra è dunque diventata, nella memoria svizzera, la storia di un successo caratterizzato da uno sforzo comune mirato sia al mantenimento dell'indipendenza, della neutralità e del sistema liberaldemocratico, sia alla resistenza armata e alla solidarietà nazionale.<sup>4</sup>

La memoria di una «resistenza vittoriosa», per usare ancora le parole di Maissen, ha caratterizzato dunque tutto il periodo della guerra fredda. Il successo di questa memoria riguarda anche il rapporto con la comunità ebraica: gli svizzeri non devono spiegare o dissimulare la ragione per cui i loro cittadini ebrei sono spariti. Gli ebrei elvetici e i rifugiati stranieri sono sopravvissuti alla guerra, grazie alla protezione elvetica e alla concessione del diritto d'asilo. Questo fatto obbligava gli ebrei svizzeri «più implicitamente che esplicitamente ad essere grati che, a differenza dei loro parenti nel resto d'Europa, erano sopravvissuti alla guerra e, con loro, un numero significativo di rifugiati ebrei che furono accolti».<sup>5</sup> Mentre in altri paesi il destino degli ebrei è stato associato alle storie delle vittime dopo la guerra, in Svizzera è rimasto escluso dalla storia di questo successo nazionale.

LA SVOLTA DEGLI ANNI NOVANTA: LA COMMISSIONE BERGIER

### La memoria della Seconda Guerra Mondiale conosce dei periodi

<sup>2</sup> E. CONAN, H. ROUSSO, *Vichy. Un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard 1994.

<sup>3</sup> T. MAISSEN, *Introduction psychologique et historiographique*, «Revue d'histoire de la Shoah» 2019/1 (N° 210), p. 20.

<sup>4</sup> L. VAN DONGEN, *La Suisse face à la Seconde Guerre Mondiale, 1945-1948. Gestion et digestion d'un passé récent*, Genève Société d'histoire et d'archéologie de Genève 1997.

<sup>5</sup> T. MAISSEN, *op. cit.*, p. 21.



di svolta, determinati in particolar modo dalla pressione estera, dall'evoluzione dell'opinione pubblica e dagli studi degli storici. I dibattiti pubblici dagli anni Novanta costituiscono la più lunga e profonda crisi nel rapporto degli svizzeri con il loro passato. Mentre le precedenti ondate di discussione pubblica sono rimaste abbastanza limitate, questa crisi scuote nel profondo la Svizzera, coinvolgendo media, mondo politico e opinione pubblica.

La crisi prende avvio nel 1995, quando Confederazione si vede al centro di una causa internazionale in ragione della questione degli «averi in giacenza». I querelanti accusano le grandi banche elvetiche di avere negato ai sopravvissuti all'Olocausto e agli eredi delle vittime l'accesso ai loro conti in giacenza fin dagli anni Trenta.

Questa causa giudiziaria provoca un grande dibattito pubblico. Le banche svizzere sono costrette a riconoscere la loro responsabilità, raggiungendo un accordo negli Stati Uniti sui fondi in giacenza appartenenti a sopravvissuti alla Shoah o a discendenti di vittime. Gli istituti di credito stanziavano 1,25 miliardi di dollari per regolare tutte le pendenze legate ai fondi in giacenza e all'oro sottratto. L'intesa comprende anche il risarcimento delle vittime dell'Olocausto e dei loro eredi.

L'enorme risonanza internazionale della questione convince il Consiglio federale, nel 1996, a istituire una Commissione indipendente d'esperti (CIE), guidata dal professor Jean-François Bergier, incaricata di chiarire i comportamenti della Svizzera durante la Seconda Guerra Mondiale.

Nel corso degli anni la Commissione rende pubblici i suoi otto rapporti. Nel 2002 è prodotto il rapporto finale. Il 22 marzo 2002 il presidente della CIE indice una conferenza stampa e riassume i principali risultati della ricerca storica.

La Commissione Bergier ha il merito di riprendere e assemblare in un quadro organico quanto gli storici avevano studiato negli anni precedenti e di introdurre degli elementi di novità. Dagli studi della Commissione spicca una Svizzera di certo non «extra-europea», ma pienamente integrata nella storia del continente europeo. In questo contesto, l'azione delle autorità non è vista come passiva, vittima delle pressioni estere, ma è presentata come dotata di un discreto margine di manovra in ambito interno ed estero.

Gli storici diventano dunque protagonisti del dibattito pubblico: dai loro studi emerge una nuova narrazione del ruolo della Svizzera nella Seconda guerra mondiale che ha conosciuto molte resistenze e ancora oggi, più di vent'anni dopo, non è entrata pienamente nella memoria collettiva.

LA PERSISTENZA DI UNA MEMORIA CONSOLIDATA:  
7 DICEMBRE 1943-3 DICEMBRE 2018

La notte tra il 6 e il 7 dicembre del 1943 varcano clandestinamente il confine svizzero quattro persone (due anziani signori, un uomo adulto e una tredicenne) in fuga dalle persecuzioni nazifasciste. I quattro rifugiati vengono presi a carico dalle guardie di confine svizzere e respinti successivamente al di là della frontiera. Il destino delle quattro persone sarà tragico, solo la ragazza tredicenne, Liliana Segre, sopravvivrà.

Su iniziativa della *Goren Monti Ferrari Foundation* il 3 dicembre 2018, Liliana Segre, ottantottenne, incontra gli studenti dei licei della Svizzera italiana che hanno pochi anni di più di quanti lei ne avesse nel 1943. Racconta le discriminazioni fasciste, la tentata fuga in Svizzera e il periodo passato ad Auschwitz. Liliana Segre si sofferma in modo particolare sull'arrivo al posto di frontiera ticinese, ad Arzo, sull'incontro con le guardie svizzere e sul suo respingimento.<sup>6</sup>

Ad ascoltare la testimonianza di Liliana Segre vi è anche il Consigliere di Stato Manuale Bertoli, ministro della Pubblica educazione e presidente del governo ticinese. Di fronte alle parole di Liliana Segre, Bertoli si sente in dovere di esprimere le scuse ufficiali a nome del governo cantonale. Nei giorni successivi le parole del ministro svizzero creano scalpore e animano un dibattito pubblico sulle colonne dei giornali. Su «Il Corriere del Ticino», principale quotidiano della Svizzera italiana, il 7 dicembre 2018 appare un contributo dal titolo «Le scuse a Liliana Segre? Non a nome del Ticino»:

La specificità e l'unicità della Shoah stanno proprio in questo, ossia nella decisione di diverse nazioni, in primis chiaramente la Germania, di eliminare sistematicamente cittadini del proprio Paese (gli ebrei), ossia parte della propria e nostra storia, della propria e nostra cultura e della propria e nostra identità. Ed è in questo contesto e con la pressione delle potenze nazifasciste che la piccola Svizzera si è trovata a dibattersi, riuscendo, sissignori, a preservare anche con qualche antipatico compromesso libertà e democrazia. In Ticino, per volontà di un Consiglio di Stato tutt'altro che asservito ai nazifascisti – e di questo siamo

---

<sup>6</sup> La testimonianza completa di Liliana Segre è visibile sul canale YouTube della Radiotelevisione svizzera di lingua italiana all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=t13V5-2IHdQ>.

Le parole sono trascritte nel libro: L. SEGRE, *Scegliete sempre la vita. La mia storia raccontata ai ragazzi*, Bellinzona, Casagrande 2019. Si rimanda inoltre alla pagina del sito della Fondazione Goren Monti Ferrari dedicata alla testimonianza di Liliana Segre (<https://www.gorenmontiferrari-foundation.com/post/liliana-segre>).

assolutamente fieri –, molti profughi, non semplici migranti, che scappavano da morte certa hanno trovato rifugio e assistenza. Purtroppo questa fortuna non è toccata alla signora Segre, che si è imbattuta in una persona a dir poco disumana.

Perché allora, signor consigliere di Stato Manuele Bertoli, in qualità di rappresentante dei cittadini ticinesi e non delle autorità federali responsabili delle guardie di confine, ha voluto assumersi ruoli che non le competono, esprimendo delle scuse assolutamente fuori luogo? Perché ha voluto colpevolizzare i ticinesi di colpe non loro? Non ci sto proprio ai sermoni politicamente corretti, quando ormai tutti devono scusarsi per qualcosa che spesso manco conoscono.

Dall'articolo emerge la forza consolidata nel tempo di una memoria che assolve le autorità da ogni colpa, scaricandola sui singoli individui colpevoli di comportamenti «disumani». In quest'ottica, due campi ben distinti si oppongono: da un lato le violenze e le pressioni delle potenze nazifasciste, responsabili della tragedia della Shoah, di cui non si nega l'unicità e la specificità; dall'altro la Svizzera, isola democratica che, per conservare le sue istituzioni e la sua indipendenza, è costretta a scendere a compromessi «antipatici».

La persistenza di questa memoria trae origine da due fattori complementari. Da un lato, il parallelismo che diverse forze politiche propongono tra la situazione della Svizzera durante la Seconda guerra mondiale e l'attuale. Come allora, ancora oggi la Confederazione deve proporre una «resistenza vittoriosa» contro l'Unione europea e la Nato. In quest'ottica, i risultati del lavoro degli storici fanno parte di un progetto ben più ampio, i cui «obiettivi facili da smascherare comprendono sempre l'integrazione della Svizzera nell'UE e nella Nato, rendendola così vassalla oscura e sostenitrice degli interessi delle grandi potenze».<sup>7</sup>

D'altro lato, i risultati della Commissione Bergier aprono un profondo conflitto generazionale. Coloro che hanno vissuto la guerra vedono nelle conclusioni degli storici un attacco alla loro memoria vissuta. Nel 1998, a questo proposito è fondato il «Groupe de travail "Histoire-vécue» che, come altri nel paese, si attiva per contrastare il lavoro della Commissione e per reagire a tutte le accuse contro la Svizzera:

Il rapporto della commissione ha profondamente deluso i testimoni dell'epoca che hanno vissuto, coscienti, la Seconda guerra mondiale [...] La debolez-

---

<sup>7</sup> T. SALANDER, *La libertà, la democrazia, l'autonomia, non senza una difesa forte Consapevolezza storica basata su fatti che permette di affermarsi nel futuro - correttivo atteso da tempo contro la falsificazione della storia da parte del Rapporto Bergier*, «Discorso libero», N. 3, settembre 2011, p. 9.

za più insopportabile del rapporto risiede nella sua mancanza di sensibilità e di comprensione per il combattimento esistenziale di un piccolo popolo e per le sue angosce e paure per la sua esistenza fisica e per i suoi ideali democratici, per tutta la sua filosofia di vita.<sup>8</sup>

Cosa può fare lo storico di oggi di fronte a questi ricordi vividi e globalizzanti proposti della generazione del 1940 e interiorizzati da una parte della popolazione? Il suo compito principale è quello di analizzare e filtrare le informazioni, chiarire i fatti e le loro cause, ricostruire le sequenze, spiegare.

#### LA SVIZZERA DEGLI ANNI TRENTA: I FRONTI NAZIONALI E LA DIFESA SPIRITUALE

Nel corso degli anni Trenta la Svizzera non è estranea dal fenomeno della crescita dei movimenti di estrema destra che si richiamano alle esperienze fasciste e naziste. Questo fenomeno è chiamato nella storiografia svizzera «frontismo», poiché numerosi gruppi e movimenti politici degli anni 1930-40 integrano nel proprio nome il termine Front (fronte), sottolineando in questo modo il loro carattere combattivo. Il movimento più importante nella Svizzera tedesca è il Fronte nazionale (1930-43), mentre in Romandia ha un certo seguito l'Unione nazionale, vicina a Mussolini, che fra il 1932 e il 1939 si attesta sul 10% dei voti.<sup>9</sup> Più chiaramente vicina al regime fascista è invece la Federazione fascista svizzera (1933-39).

Pur rimanendo una minoranza, il movimento frontista conquista una certa simpatia, soprattutto in alcune frange dei partiti liberali e cattolici. Gli storici parlano a questo proposito di «porosità» in quanto nel linguaggio politico comincia a insinuarsi un discorso che riprende i temi propagati dai fascismi.

Nel 1935 i Fronti nazionali riescono a raccogliere 78.050 firme al fine di chiedere, attraverso lo strumento dell'iniziativa, una revisione totale della Costituzione svizzera. La democrazia elettorale e referendaria avrebbe dovuto far posto a uno Stato corporativo autoritario guidato da un *leader*: il Landamano federale. Sottoposta a votazione popolare, l'8 settembre 1935, l'iniziativa è respinta a netta maggioranza (511.578 voti contro 196.135).

Di fronte ai pericoli del frontismo e all'influenza della propaganda

---

<sup>8</sup> Lettera aperta dell'associazione «Histoire vécue» pubblicata sul quotidiano svizzero «Le Temps» il 9 febbraio 2000 (traduzione nostra ndr.).

<sup>9</sup> W. WOLF, *Frontismo*, «Dizionario storico della Svizzera» (DSS), versione del 01.12.2006. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/017405/2006-12-01/>, consultato il 17.09.2021.

culturale proveniente dal Reich e dall'Italia, il governo svizzero promuove la cosiddetta «Difesa spirituale» che trova una formulazione ufficiale il 9 dicembre 1938 nel messaggio del governo, redatto dal Consigliere federale Philipp Etter, che respinge «il razzismo, il nazionalismo sciovinista, la propaganda culturale statale e la dittatura, a cui contrappone i valori spirituali fondamentali della Svizzera: l'appartenenza a tre aree culturali europee, la molteplicità culturale, il carattere confederale della democrazia, il rispetto per la dignità e la libertà dell'essere umano».<sup>10</sup>

In nome della Difesa spirituale sono create diverse istituzioni – come «Pro Helvetia», la «Nuova società elvetica» (NSE) e, dal novembre 1939, la neonata sezione militare «Esercito e Focolare» – che hanno il compito di agire a livello mediatico e culturale per promuovere tra la popolazione i «valori spirituali» svizzeri.

Essendo un'ideologia comunitaria tendente all'omogeneizzazione, la Difesa spirituale accentua il pericolo dell'«überfremdung» (tradotto nella letteratura elvetica con la parola 'inforestieramento'). Questa politica infatti ha una funzione coesiva e di rafforzamento identitario per la società svizzera, ma favorisce di fatto l'esclusione degli stranieri in quanto estranei alla comunità nazionale.

Fin dalla Prima Guerra Mondiale il governo considera prioritario lottare contro una presenza troppo elevata di stranieri, che possa sconvolgere gli equilibri economici, politici e culturali del Paese. Durante gli anni Trenta la severità di tale politica si rafforza ulteriormente lungo due linee direttrici: la protezione del mercato interno del lavoro e la lotta contro l'«inforestieramento», necessaria per difendere il patrimonio etnico della Svizzera.

All'interno di quest'ostilità generalizzata verso l'elemento straniero, «gli ebrei rappresentano una categoria particolarmente discriminata giacché ritenuta inassimilabile, vale a dire “incapace di adattarsi alle istituzioni e ai costumi della Svizzera”. L'antisemitismo latente, e talvolta esplicito, che caratterizza parte delle decisioni delle autorità federali e cantonali elvetiche, rappresenta una delle principali ragioni per cui gli ebrei non sono considerati, dall'avvento di Hitler al potere nel 1933 all'estate del 1944, come pienamente aventi diritto d'asilo».<sup>11</sup>

Dopo l'Anschluss austriaco, le autorità svizzere temono un aumento dei profughi ebrei. Il fallimento della Conferenza di Evian, dal 6 al 15 luglio 1938, porta la Svizzera a insistere verso le autorità tedesche affin-

<sup>10</sup> M. JORIO, *Difesa spirituale*, «Dizionario storico della Svizzera» (DSS), versione del 23.11.2006. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/017426/2006-11-23/>, consultato il 17.09.2021.

<sup>11</sup> C. LUCHESSA, *La Svizzera e la sua politica d'asilo dal 1938 al 1945*, in *Alpi in guerra 1939-1945*, a cura di G. Perona, Torino, Blu Edizioni 2004.

ché si riescano a definire i profughi ebrei. Dopo una serie di trattative, le autorità tedesche, su pressione svizzera, decidono di porre il 4 ottobre 1938 il timbro “J” sui passaporti degli ebrei del Reich. Questa misura permette un riconoscimento immediato dei fuggiaschi ebrei alla frontiera e, di conseguenza, la possibilità di respingerli con maggiore facilità.

Il timbro “J”, che avrà ripercussioni tragiche per l’identificazione degli ebrei in fuga, rappresenta una prova del margine di manovra che le autorità svizzere hanno nei confronti della Germania nazista: la politica di chiusura non obbedisce a pressioni estere, ma avviene per iniziativa interna e a seguito di considerazioni nazionalistiche dietro cui non sono estranee componenti xenofobe e antisemite. Consapevole di queste evidenze, nel 1995, l’allora presidente della Confederazione Kaspar Villiger, in occasione dei cinquant’anni della fine della guerra, presenta le scuse ufficiali per il ruolo attivo della Svizzera nell’introduzione del timbro «J» sui passaporti:

Una volta abbiamo fatto una scelta sbagliata in nome dell’interesse nazionale nel suo senso più stretto. Il Consiglio federale si rammarica profondamente di questo errore e desidera scusarsi per esso, pur rimanendo consapevole che una tale aberrazione è in definitiva imperdonabile.<sup>12</sup>

#### LA POLITICA D’ASILO DURANTE LA GUERRA: ACCOGLIENZA E RESPINGIMENTI

Lo scoppio della guerra porta la Confederazione a restringere ancora la sua politica d’accoglienza. Il 17 ottobre 1939 il Consiglio federale emana un decreto che ordina il respingimento di tutti i profughi entrati illegalmente, cioè senza visto. Fanno eccezione i profughi militari che, secondo la convenzione dell’Aia, devono essere accolti e rimpatriati alla conclusione della pace. Considerando che la politica d’asilo della Svizzera si basa sul principio di fungere da paese di transito, la garanzia del rimpatrio contribuisce a far sì che i profughi militari vengano accolti con più facilità rispetto ai profughi civili. Il primo afflusso considerevole di militari stranieri in Svizzera è conseguente alla disfatta militare francese di fronte all’offensiva tedesca, iniziata il 10 maggio 1940 con l’invasione del Belgio e dei Paesi Bassi.

La sconfitta della Francia e la successiva invasione tedesca dell’Unione Sovietica rende più urgente la questione dei profughi civili, soprat-

<sup>12</sup> *Bulletin officiel de l’Assemblée fédérale*, 1995, III, Annexe, p. 1722 (traduzione nostra ndr.).

tutto degli ebrei. Il 14 maggio 1942, Franz Rudolph Von Weiss, console svizzero a Colonia, invia al ministero degli Esteri di Berna un rapporto dettagliato sulle violenze contro gli ebrei commesse dai tedeschi sul fronte russo. Le immagini allegate al rapporto del Console Von Weiss testimoniano la gravità e l'atrocità degli orrori commessi dal regime nazista lungo il fronte orientale. Le fotografie ritraggono il triste destino riservato a migliaia di ebrei, uccisi per asfissia e ammucchiati in seguito in fosse comuni.<sup>13</sup>

Malgrado queste notizie, il governo svizzero mantiene la rigida applicazione del decreto del 17 ottobre 1939: ogni rifugiato clandestino deve essere espulso. Questa impostazione è ulteriormente precisata da una circolare della Divisione di polizia del 13 agosto 1942, destinata alle autorità civili e militari: dopo aver constatato l'afflusso di rifugiati, «in particolare di ebrei di disparate nazionalità», si giunge alla conclusione che la Svizzera non ha i mezzi per ospitarli, e quindi se ne esige il respingimento. In questo documento si sottolinea inoltre che «i profughi solo per motivi razziali, per esempio gli ebrei, non sono da considerarsi rifugiati politici»; di conseguenza vanno respinti.<sup>14</sup>

Solo certe categorie – le persone anziane o malate, le famiglie con figli piccoli, i minorenni non accompagnati – sono considerate come ‘casi critici’ e possono in linea di principio essere ammesse. Resta però alla discrezione del personale al posto di frontiera valutare se i rifugiati rientrano in questi casi critici. In ultima analisi, l'applicazione delle direttive lungo il confine è affidata a uomini più o meno sensibili alla sorte dei rifugiati. Alcuni di essi ritengono che tutti i fuggitivi rientrano nella categoria dei ‘casi critici’ e quindi li lasciano passare. Tra la rigida attuazione del principio della chiusura delle frontiere e una sua applicazione flessibile esistono ampi margini, che rappresentarono la salvezza per migliaia di vittime del nazismo.

Le misure restrittive sono allentate nel settembre del 1943 e finalmente soppresse il 12 luglio 1944: da questo momento va accolto chiunque si trovi in pericolo di vita. Per la prima volta, Berna ammette che «oggi gli ebrei sono da considerarsi generalmente in pericolo», e vanno dunque accolti come rifugiati.<sup>15</sup>

Come testimonia il triste destino della famiglia Segre, questa apertura è purtroppo tardiva e ha avuto gravi conseguenze. A questo proposi-

---

<sup>13</sup> P. BOSCHETTI, *La Svizzera e la Seconda guerra mondiale nel Rapporto Bergier*, Lugano, Giampiero Casagrande Editore 2018.

<sup>14</sup> Ivi, p. 50.

<sup>15</sup> Ivi, p. 55.

to, lo storico Edgar Bonjour, chiamato nel 1970 dal governo svizzero ad analizzare la politica d'accoglienza svizzera durante la Seconda Guerra Mondiale, ha giudicato che, in questo specifico ambito, «è tutta una generazione che ha fallito».<sup>16</sup>

#### LA POLITICA D'ASILO DURANTE LA GUERRA: LE CIFRE

È impossibile fornire dati precisi e incontrovertibili sulle accoglienze e sui respingimenti, poiché diverse fonti sono andate perse. Le informazioni al riguardo sono centralizzate a Berna solo dal 1942, per cui non si dispone di cifre esaustive.

Secondo la commissione Bergier, le cifre generali possono essere così riassunte:

Tra il 1° settembre 1939 e l'8 maggio 1945, entrarono in Svizzera senza autorizzazione e furono internati 51.129 rifugiati civili, di cui 19.495 ebrei e 1.809 perseguitati in ragione delle loro origini ebraiche. A questi vanno aggiunte 2.000 persone che beneficiarono di un permesso di tolleranza cantonale e 7-8.000 emigranti, perlopiù ebrei, trasferitisi già prima della guerra e che poterono restare in Svizzera durante il periodo bellico. In totale, quindi, su tutto l'arco del conflitto la Svizzera offrì asilo a circa 60.000 rifugiati civili in fuga dal nazismo, di cui poco meno della metà ebrei. [...]

Tornando ai civili, appare invece più difficile pronunciarsi sul numero di respingimenti. Un dato è incontestabile: di 9.703 persone respinte furono registrati i nomi. Il Rapporto Ludwig sui rifugiati (1957) menzionò inoltre un registro dei respingimenti, nel frattempo andato perduto, e su questa base avanzò una stima di 10.000 profughi non accolti. Appare quindi lecito affermare che si tratta di una cifra minima. È risaputo che i respingimenti furono lunghi dall'essere tutti registrati, e che dopo la guerra vennero distrutti documenti importanti. Occorre inoltre distinguere tra respingimenti e respinti. Vi era la possibilità che una persona intercettata a tre riprese venisse conteggiata tre volte nelle statistiche ufficiali, mentre altri respingimenti magari non lasciavano alcuna traccia. Sulla base delle fonti attualmente disponibili, si giunge a un totale di 24.500 respingimenti tra il gennaio del 1940 e il maggio del 1945.

Anche se questa documentazione è troppo lacunosa per stilare un elenco esaustivo delle persone respinte, si possono quantificare in poco più di 20.000 i rifugiati che durante il conflitto furono direttamente bloccati al confine o rispediti

---

<sup>16</sup> F. WISARD, *Les recherches officielles sur la Seconde guerre mondiale du Rapport Ludwig au Rapport Bergier*, «Revue d'histoire de la Shoah», 2019/1 (N° 210), p. 42.



oltrefrontiera dopo la loro entrata clandestina nel paese. Tra di loro vi furono certamente molti ebrei.<sup>17</sup>

I dati statistici non esprimono il dramma che soggiace a ogni decisione delle autorità svizzere. La stessa Liliana Segre, chiamata dalla televisione svizzera a commentare queste cifre, esprime l'umanità che si cela dietro ai numeri:

Vedevo quelle cifre e il mio volto mentre raccontavo del disprezzo, del distacco, della crudeltà dell'ufficiale svizzero che in quel momento aveva condannato a morte quattro persone [...] 28 mila persone respinte: vuol dire che un essere umano è stato respinto 28mila volte, non perché cercasse un lavoro o una qualità di vita migliore, ma solo perché dall'altra parte del confine c'era per lui la pena di morte.<sup>18</sup>

#### I CONTI CON LA STORIA: I RISULTATI DELLA COMMISSIONE BERGIER

Nel corso dei suoi lavori, la Commissione rende pubblici gli otto rapporti. Nel 2002 è prodotta la relazione finale. Il 22 marzo 2002 Jean-François Bergier, il presidente della CIE, indice una conferenza stampa e riassume le conclusioni della ricerca storica:

Siamo giunti alla conclusione che in tre campi l'assunzione delle proprie responsabilità è stata carente, addirittura molto carente. Primo campo: la politica d'asilo della Confederazione e dei cantoni. Si tratta di gran lunga della questione più delicata, poiché riguarda la vita di migliaia di esseri umani. Al pari di parecchi storici che l'hanno preceduta, la CIE ha dovuto constatare che questa politica fu troppo restrittiva e che lo fu inutilmente. L'incertezza riguardo alle cifre e le speculazioni che ne decorrono non cambiano una virgola a quest'affermazione: moltissime persone in pericolo di vita furono respinte senza motivo; altre furono accolte, ma non sempre se ne rispettò la dignità umana. Il coraggio di alcuni cittadini, il loro senso della giustizia e il generoso impegno di ampie cerchie della popolazione hanno un po' mitigato la politica ufficiale, senza però poterne mutare il corso. Eppure, le autorità erano al corrente del destino che attendeva le vittime, e sapevano pure che un atteggiamento più flessibile e generoso non avrebbe avuto conseguenze insopportabili né per la sovranità del paese né per le condizioni di vita della popolazione, per precarie che fossero. Ciò ci impedisce di lasciar cadere l'affermazione, forse provocatoria nella forma, ma rispettosa della realtà, che la politica delle autorità svizzere ha con-

---

<sup>17</sup> P. BOSCHETTI, *op.cit.*, pp. 65-67.

<sup>18</sup> L. SEGRE, *Il mare nero dell'indifferenza*, Gallarate, People 2019.

tribuito alla realizzazione del più atroce obiettivo nazista, quello dello sterminio.<sup>19</sup>

Le conclusioni della Commissione sono dunque severe con le autorità dell'epoca, giudicando «inutilmente restrittiva» la politica d'asilo della Confederazione, arrivando a sostenere che la politica svizzera ha contribuito a realizzare lo sterminio degli ebrei.

Questa presa di posizione pubblica della comunità degli storici, cozza in modo diretto con la memoria della Seconda Guerra Mondiale coltivata in Svizzera a partire dagli anni Quaranta e impone al paese una riflessione profonda sul suo operato.

#### I CONTI CON LA MEMORIA: CONCLUSIONE

Il rapporto finale della Commissione Bergier rende evidente il cortocircuito tra storia e memoria. Il rifiuto delle conclusioni della CIE da parte di interi settori dell'opinione pubblica verte sul fatto che l'immagine della Svizzera dell'epoca si staglia sull'attuale. La difesa spirituale è ancora viva: l'immagine del Sonderfall si è imposto in relazione ai rapporti della Confederazione con l'Unione Europea. Tutto ciò fa capire come questa lotta per la memoria in realtà non riguarda gli avvenimenti tra il 1939 e il 1945, ma principalmente la Svizzera di oggi e le sue scelte politiche attuali.

La polemica suscitata dalle scuse del Consigliere di Stato Bertoli a Liliana Segre, a nome del governo e del popolo ticinese, è una chiara spia di come parte della popolazione – anche per ragioni politiche – non sia ancora disposta a inglobare la «memoria storica» nella propria memoria collettiva, in relazione, per esempio, al tema della mancanza di concessione dell'asilo a molti profughi ebrei.

È emblematico il fatto stesso che la Svizzera, a differenza di altri Stati, non disponga né di luoghi 'autenticamente' di memoria, né di musei consacrati a questa pagina della storia. Sono le frontiere, le ramine, i muri e le dogane i soli luoghi di memoria per eccellenza della Seconda guerra mondiale: luoghi di accoglienza, ma anche luoghi di rifiuto e di espulsione che, come nel caso di Liliana Segre, producono conseguenze fatali, come il destino verso i campi di sterminio.

Affrontare la storia della Shoah dal punto di vista della frontiera vuol dire mostrare come il genocidio del popolo ebraico abbia coinvolto anche il passato di un paese che si è considerato troppo spesso innocente ed alieno da responsabilità. In realtà, la Shoah è storia svizzera.

---

<sup>19</sup> *Commissione Indipendente d'Esperti Svizzera - Seconda Guerra Mondiale. La Svizzera, il nazionalsocialismo e la Seconda Guerra Mondiale. Rapporto finale.* Disponibile sul sito: <https://www.uek.ch/it/>

# 1321-2021 DANTE MAESTRO UNIVERSALE DANTE E VIRGILIO. INCONTRO A MANTOVA

## CONVEGNO DI STUDI

Mantova 14/15 settembre 2021



1321-2021

Dante maestro universale

## Dante e Virgilio Incontro a Mantova

14/15.09.2021

Sala Ovale

Via Accademia, 47

Mantova

Convegno di studi

Martedì 14

ore 9.30 **Apertura dei lavori**

Roberto Nussimine, Presidente dell'Accademia

Saluti istituzionali

Introduce RODOLFO SIRONI

Accademico virgiliano

Coordina il convegno PAOLA BESUTTI,

Presidente della Classe di Lettere e Arti

10.00 **I sessione**

ALFREDO COTTIGNOLI, Università di Bologna,  
Virgilio «dolcissimo pater», quale personaggio  
della «Commedia»

RODOLFO SIRONI, Accademico virgiliano,

Mantova: «Dolce suono»

LUCA SIMIANI, Accademico virgiliano,

Le parole di Dante e l'italiano di oggi

AMEDEO QUONDAM, Accademico virgiliano,

L'invenzione del Padre della Patria: Dante

DINO ZANZI, Università di Trento, La questione di  
acqua et terra: una lezione ancora attuale

GIUSEPPE GARDONI, Accademico virgiliano, Dante  
nelle biblioteche mantovane del Quattrocento

ore 13.00 **pausa**

ore 15.00 **II sessione**

ALBERTO CUSTADINI, Accademico virgiliano,

Il magistero di Dante e la riflessione teologico-

politica nella Firenze del Dopoguerra

ALBERTO JOE, Accademico virgiliano,

La disciplina della fantasia. L'Inferno dantesco  
tra scienza e letteratura

FRANCO GARICI, Presidente del Comitato

reventante della Società Dante Alighieri,

L'astronomia nella Divina Commedia

GILBERTO BONDI, Accademico virgiliano,

Ritornello di poeti: Virgilio (Georg. 3, 1 sgg.)

e Dante (Pd. XXX, 1 sgg.)

PAOLA BESUTTI, Presidente della Classe di Lettere

e Arti, Musiche per Dante e Virgilio, «padri della

Patria»

ore 17.30 **Cerimonia di premiazione**

dei vincitori del Concorso di composizione

Omaggio a Dante indetto dal Conservatorio

Luigi Campiani di Mantova e l'Associazione

Amici del Conservatorio in collaborazione con

la Società Dante Alighieri e l'Accademia

Nazionale Virgiliana (l'esecuzione delle

composizioni vincitrici è prevista per venerdì 24

settembre nella Sala concerti del Conservatorio)

Mercoledì 15

ore 10.00 **III sessione**

GIAMBERO SCAFOGLIO, Université Côte d'Azur

di Nizza, Il Virgilio di Dante, tra Macrobio

e Fulgenzio

RODOLFO SIRONI, Accademico virgiliano,

Dante in Russia: aspetti della fortuna da Puškin

a Veselovskij

ARMANDO SANGIANO, Accademico virgiliano,

Dante in Spagna: Asin Palacios e l'influsso

dell'Islam nella Divina Commedia

ANDREA ZANCA, Accademico virgiliano,

Dante medico, Dante paziente

LEDO STEFANI, Presidente della Classe di

Scienze matematiche, fisiche e naturali,

Allegoria e fisica nella Divina Commedia

ALESSANDRO VIVANTI, Accademico virgiliano,

Il Vetro di Dante secondo l'interpretazione di

Alessandro D'Ancona

ore 12.30 **Conclusioni**

a cura di RODOLFO SIRONI, Accademico

virgiliano

È possibile seguire gli eventi:

in presenza, fino al raggiungimento della capienza

massima consentita dalle disposizioni sanitarie. È

preferibile la prenotazione all'indirizzo

[info@accademianazionalevirgiliana.org](mailto:info@accademianazionalevirgiliana.org);

da remoto, in diretta streaming al link <https://globeatglobeevents.com/join/921430492>

Con il contributo di



FONDAZIONE  
BANCA D'AMERICA MANTOVANA



ALFREDO COTTIGNOLI

VIRGILIO «DOLCISSIMO PATRE»,  
QUALE PERSONAGGIO DELLA *COMMEDIA*

IL VIRGILIO DANTESCO, O DEL DIO SCONOSCIUTO

Il tema della mia relazione<sup>1</sup> – che avrei potuto, in alternativa, intitolare: *Il Virgilio dantesco, o del Dio sconosciuto* – è di quelli da «far tremar le vene i e i polsi» (*Inf.* I, 90), proprio come la lupa, di dantesca memoria, che facendo perdere al *viator* «la speranza de l'altezza» (ivi, 54), e respingendolo «là dove 'l sol tace» (ivi, 60), ben giustifica l'intervento sotterico, sin dall'esordio del poema, di Virgilio personaggio, e l'enfasi progressiva con cui il nostro poeta abilmente ne sottolinea la provvidenziale epifania:

Mentre ch'i' rovinava in basso loco,  
dinanzi a li occhi mi si fu offerto  
chi per lungo silenzio parea fioco.

Quando vidi costui nel gran deserto,  
«*Miserere* di me», gridai a lui,  
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!».

Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,  
e li parenti miei furon lombardi,  
mantoani per patria ambedui».

(*Inf.* I, 61-69)

Cui segue l'agnizione, in quell'«ombra», del poeta dell'*Eneide* (««Poeta fui, e cantai di quel giusto / figliuol d'Anchise che venne di Troia, / poi che 'l superbo Ilión fu combusto»», ivi, 73-75), ossia di colui che l'Alighieri considerava, sopra tutti, il suo «maestro» e il suo «autore», ivi, 85 (««Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume?»»); ««O de li altri poeti onore e lume, / vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume»», ivi, 79-80, 82-84). Come se Dante volesse, così, legittimare quella sua sorprendente elezione di un poeta pagano, vissuto «nel tempo de li dei falsi e bugiardi» (ivi, 72), a propria guida onnisciente, tanto nell'inferno quanto nel purgatorio

---

<sup>1</sup> Tenuta il 14 settembre 2021 al Convegno di studi *Dante e Virgilio. Incontro a Mantova* (14/15 settembre 2021), indetto dall'Accademia Nazionale Virgiliana.

cristiani («“Ond’io per lo tuo me’ penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per loco eterno”», ivi, 112-114), ad altra anima, «a ciò più di *lui* degna» (ivi, 122), assegnando, invece, il compito di condurlo tra le «beate genti» (ivi, 120), «ché quello imperador che là su regna», come lo stesso Virgilio non manca, infine, di spiegare al suo “fedele”, «perch’i’ fu’ ribellante a la sua legge, / non vuol che ’n sua città per me si vegna» (ivi, 124-126).

Tale è, insomma, la complessità dei temi con cui si preannuncia il Virgilio dantesco: essi sono, per di più, già tutti racchiusi, come s’è visto, nel fitto scambio dialogico fra i due poeti, che impronta di sé oltre la metà del primo canto (cfr. *Inf.* I, 64-135), ivi compreso quello – più arduo da risolvere, ma decisivo per la sorte ultraterrena del poeta latino – della sua incredulità nel Cristo venturo, che più degli altri avrebbe drammaticamente contribuito, nel corso dell’intera *Commedia* (dal quarto canto dell’*Inferno* al ventesimo del *Paradiso*, col riemergere del gran tema teologico della salvezza del mondo pagano), a conferire spessore morale e umanità al Virgilio personaggio del poema, e a farne ben altro che l’astratta incarnazione della mera ragione o della *rationalis philosophia*,<sup>2</sup> di contro a Beatrice-Teologia, bensì una figura con una sua spiccata fisionomia, destinata a divenire di canto in canto sempre più nitida e caratterizzata, non già, quindi, una semplice proiezione della personalità di Dante, la cui grandezza di artista sta, appunto, nel conferire vita autonoma ai suoi personaggi, a cominciare dalle sue stesse guide.

L’aveva ben inteso, come in fine vedremo, con quella sicurezza di giudizio che gli era propria, in una sua inedita e splendida lettura di *Inf.* III (destinata ad apparire, al termine del presente settecentenario dantesco, sui nostri «Studi e problemi di critica testuale»),<sup>3</sup> il mio maestro Raffaele Spongano, alla cui cara memoria, come a quella di due illustri dantisti contemporanei, quali Emilio Pasquini e Robert Hollander, entrambi più di recente scomparsi, vorrei dedicare queste mie riflessioni in terra mantova-

<sup>2</sup> Come parve a Pietro Alighieri (cfr. S. BELLOMO, «Or se’ tu quel Virgilio?». *Ma quale Virgilio?*, «L’Alighieri», 47, n.s., gennaio-giugno 2016, a. LVII, pp. 5-18). Ma sul Virgilio dantesco (ferma restando l’importanza di un classico della critica come il *Virgilio nel Medioevo* [1872<sup>1</sup>, 1896<sup>2</sup>] di D. COMPARETTI: se ne veda la ristampa Milano, Luni Editrice 2018), resta d’obbligo il rinvio, oltre che alla voce *Virgilio Marone Publio* di D. CONSOLI (in *Enciclopedia dantesca*, 1970) agli studi di R. HOLLANDER: *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»* [1980<sup>1</sup>], trad. italiana, Firenze, Olschki 1983; nonché ID., *Dante’s Virgil: Giovanni Busnelli Revisited*, «Bollettino dantesco. Per il settimo centenario», 1, settembre 2012, pp. 61-75.

<sup>3</sup> Cfr. ora A. CAMPANA, *Un’inedita «lectura Dantis» di Raffaele Spongano*, «Studi e problemi di critica testuale», 103, dicembre 2021, II semestre 2021, pp. 105-120 (tale *lettura* di *Inf.* III, scritta nel 1954, è ivi edita alle pp. 107-120).

na sul Virgilio dantesco, anche in omaggio a questa Accademia Nazionale Virgiliana, benché si tratti di un tema già oggetto di un ampio dibattito, che ha coinvolto esegeti antichi e moderni, italiani e stranieri.

Il pagano Virgilio è, dunque, eccezionalmente chiamato dal poeta cristiano a cooperare attivamente, sia pure nei limiti dei primi due regni, alla sua personale redenzione (come già egli aveva, a sua insaputa, cooperato, almeno secondo la lettura dantesca delle misteriose vie della giustizia divina, alla conversione al cristianesimo del poeta Stazio), e – con un evidente e insanabile paradosso, che si rivelerà tuttavia fondamentale per la costruzione stessa del personaggio – proprio in nome di quel Dio che gli era fatalmente rimasto sconosciuto, giusta l’esplicito appello rivoltogli dall’*agens* in *Inf.* I, 130-133 («Ed io a lui: “Poeta, io ti richieggo / per quello Dio che tu non conoscesti, / a ciò ch’io fugga questo male e peggio, // che tu mi meni là dov’or dicesti”»). Ma senza che tale meritoria funzione di guida ultraterrena esenti, però, il Virgilio dantesco da quel disperato «disio» di Dio-verità che il poeta-giudice della *Commedia* equamente dà in sorte, quale eterna pena morale, sia alle «turbe» anonime «d’infanti e di femmine e di viri» (*Inf.* IV, 30), locate nel buio del primo cerchio infernale, sia alla «gente di molto valore» (ivi, 44), ovvero agli «spiriti magni» (ivi, 119) raccolti nella zona in luce del limbo, quella assegnata alla grandezza pagana.<sup>4</sup> «“Per tai difetti, non per altro rio”», lì recita, infatti, Virgilio, «“semo perduti, e sol di tanto offesi / che senza speme vivemo in disio”», (ivi, 40-42). Di qui il pallore che si dipinge sul viso della guida di Dante, che – quando rientra nel cerchio da cui si era allontanata per soccorrere il poeta – torna ad avvertire la medesima «angoscia» morale di tutti i limbi-coli («Ed elli a me: “L’angoscia de le genti / che son qua giù, nel viso mi dipigne / quella pietà che tu per tema senti”», *Inf.* IV, 19-21), un’angoscia scambiata invece per paura, come sappiamo, da Dante personaggio, che si conferma un allievo esigente e sempre trepidante, nei confronti di quella sua guida, di cui studia ogni minimo atto («“Come verrò, se tu paventi / che suoli al mio dubbiare esser conforto?”», ivi, 17-18), enfatizzandone, ad arte, ogni turbamento.

Tanto più esemplare della drammatica impotenza della ragione (che, al pari della magnanimità, è votata alla sconfitta se non è assistita dalla Grazia) sarà l’ostacolo frapposto ai due pellegrini, all’ingresso della città di Dite, dai «mille» e più diavoli «da ciel piovuti» (*Inf.* VIII, 82-83), che segna la prima dolorosa sconfitta del «savio» duca (della cui mortificazione

<sup>4</sup> Cfr. A. COTTIGNOLI, «Magnanimità» dantesca («*Inf.*» I-IV), in Id., «*La Bibbia degli Italiani*». Dante e la «*Commedia*» dal Trecento a oggi, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore 2021, pp. 297-305.

sono prova eloquente i «passi rari», ivi, 117, gli «occhi a la terra» chini, le «ciglia [...] rase / d'ogne baldanza» ed i «sospiri», ivi, 118-119, a seguito dello smacco subito); benché la consapevolezza dei propri limiti sia ivi compensata dall'attesa fiduciosa di un Messo celeste, e ciò non impedisca a Virgilio di esercitare sino in fondo il suo ruolo di *magister*, che, lungi dall'indulgere alle debolezze dell'allievo (pronto, da parte sua, a battere in ritirata: «“O caro duca mio, [...] // se 'l passar più oltre ci è negato, / ritroviam l'orme nostre insieme ratto”», ivi, 97, 101-102), non manca invece di esortarlo – infondendogli la virtù teologale della speranza cristiana – a confidare nel soccorso divino e a non disperare, quindi, della salvezza.<sup>5</sup>

Non diverso turbamento avrebbe, quindi, manifestato nel terzo canto del *Purgatorio* il Virgilio dantesco («... e qui chinò la fronte, / e più non disse, e rimase turbato», *Purg.* III, 44-45), nell'addurre a dolente riprova della insufficienza della ragione a penetrare le verità della fede proprio il vano «disio» assegnato in pena, nel limbo cristiano, ai filosofi pagani («“e disiar vedeste senza frutto / tai che sarebbe lor disio quietato, / ch'eternalmente è dato lor per lutto; // io dico d'Aristotele e di Plato / e di molt'altri”», ivi, 40-44); dopo aver, per di più, premesso a tali versi un fortissimo monito contro ogni vana superbia intellettuale («“Matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrere la infinita via / che tiene una sustanza in tre persone. // State contenti, umana gente, al *quia*; / ché, se potuto aveste veder tutto, / mestier non era parturir Maria”», ivi, 34-39).

Quel gran tema teologico della salvezza dei savi e dei giusti non battezzati o vissuti prima di Cristo, nato col poema e sviluppatosi nelle prime due cantiche, sarebbe infine riemerso, com'è noto, in *Par.* XIX, 70-78, evocato dall'Aquila sotto forma di angosciosa domanda (che coinvolge di necessità anche la sorte, pur già segnata, dello stesso Virgilio, la cui figura continua, dunque, a balenare in controluce anche nella terza cantica), ossia di un interrogativo a cui Dante uomo non aveva trovato, sino ad allora, una razionale risposta:

ché tu dicevi: «Un uom nasce a la riva  
de l'Indo, e quivi non è chi ragioni  
di Cristo né chi legga né chi scriva;  
e tutti suoi voleri e atti buoni  
sono, quanto ragione umana vede,  
senza peccato in vita o in sermoni.

---

<sup>5</sup> Cfr. ID., *Il dramma dell'ira mala e della ragione senza Grazia («Inf.» VIII)*, ivi, pp. 307-321: pp. 317-321.



Muore non battezzato e senza fede:  
 ov'è questa giustizia che 'l condanna?  
 ov'è la colpa sua, se ei non crede?».  
 (Par. XIX, 70-78)

Salvo poi riflettersi quel tema in *Par. XX*, nella rivelazione della salvezza (oltre che di Traiano) di un oscuro guerriero troiano, quale Rifeo, a solenne conferma dell'assoluta imperscrutabilità della giustizia divina («Or tu chi se', che vuo' sedere a scranna, / per giudicar di lungi mille miglia / con la veduta corta d'una spanna?», *Par. XIX*, 79-81), e dell'autorità indiscussa, perciò, della *Sacra Scrittura* (in linea col monito già rivolto ai cristiani da Beatrice, in *Par. V*, 76, a seguire il «novo e 'l vecchio Testamento»), come l'unica deputata a sciogliere ogni dubbio («Certo a colui che meco s'assottiglia, / se la Scrittura sovra voi non fosse, / da dubitar sarebbe a maraviglia», *Par. XIX*, 82-84).<sup>6</sup>

VIRGILIO «DOLCISSIMO PATRE»

Ma, dopo questa premessa, è ormai tempo di sondare la personalità del Virgilio dantesco, «dolcissimo padre», quale via via si delinea nel poema. Come ben intuì, vent'anni fa, Emilio Pasquini,<sup>7</sup> oltre che «duca», «segno» e «maestro», secondo la triade programmatica di *Inf. II*, 140 («tu duca, tu segno e tu maestro»), Virgilio è infatti, per Dante, «soprattutto “padre”» e si colloca, per di più, «al centro dell'icona paterna».<sup>8</sup> Lo conferma, di riflesso, lo stesso appellativo di «figlio», con cui la guida si rivolge, di norma, al suo pupillo, che, sentendosene figlio, lo appella a sua volta «padre» (come in *Purg. XIII*, 34) o «più che padre» (come in *Purg. XXIII*, 4, ove il sintagma si accompagna, nell'arco dello stesso verso, a «figliuolo»: «lo più che padre mi dicea: “Figliuole”»): un binomio, quello di figlio/padre, più volte ritornante (si veda, ad esempio, in *Purg. XXVII*, 20: «“Figliuol mio”»; ivi, 35: «“Or vedi, figlio”»; cui segue, al v. 52: «Lo dolce padre»), che pare emergere specie nei momenti di maggior difficoltà per il *viator*, ossia quando egli più necessita di essere amorevolmente spro-

<sup>6</sup> Cfr. ID., *La pedagogia della salvezza («Par.» XX)*, ivi, pp. 343-356.

<sup>7</sup> Cf. E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, Milano, Bruno Mondadori 2001, pp. 202-205. Sulla cui scia si è ora posta Laura Pasquini, in un suo fine contributo iconografico, offerto in memoria del padre: cfr. L. PASQUINI, *Virgilio, padre, nella tradizione figurata della «Commedia»*, «Studi e problemi di critica testuale», 103, dicembre 2021, II semestre 2021, pp. 303-322.

<sup>8</sup> E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, cit., p. 202.

nato dalla sua guida (è esemplare, al riguardo, l'ultima ripetuta esortazione di Virgilio, prima del suo formale congedo, in *Purg.* XXVII, 31-32: «Pon giù omai, pon giù ogni temenza; / volgiti in qua e vieni: entra sicuro!»).

Tale progressiva agnizione nel suo Virgilio della figura paterna (benché altre figure affini non manchino nel suo poema, quale, innanzi tutto, la «cara e buona imagine paterna» del suo maestro Brunetto Latini, in *Inf.* XV, 83) si contrassegna, anzi, come una sorta di *climax* o di «crescendo trionfale»: <sup>9</sup> dal «dolce padre» di *Inf.* VIII, 110, poi iterato in *Purg.* IV, 44 (ove è seguito, al v. 46, da «Figliuol mio»), al «dolce padre caro» di *Purg.* XVIII, 13 (ivi preceduto, al v. 7, da «padre verace»), per giungere, infine, all'*apax* «dolcissimo patre» – evocato nel titolo del nostro intervento – di *Purg.* XXX, 50, a sua volta anticipato dal «dolce padre mio» di *Purg.* XXVII, 52, a riprova di un crescendo emotivo di Dante personaggio, che solo con l'epifania di Beatrice pare accorgersi di esser stato lasciato dalla sua prima guida (in realtà, già solennemente congedatasi da lui alle soglie del Paradiso terrestre, in *Purg.* XXVII, 124-142), che a quel punto (come ben intuì Emilio Pasquini) gli appare insieme padre e madre, a conferma della coesistenza nel suo Virgilio di una «forte componente materna», non meno che paterna.<sup>10</sup>

Come splendidamente conferma la celebre *comparatio domestica* (per dirla con Benvenuto) del «fantolin» che «corre alla mamma / quando ha paura o quando elli è afflitto» (*Purg.* XXX, 44-45), ove torna, sia pure con altro ordine, la stessa cruciale serie di rime, «mamma», «dramma», «fiamma», di *Purg.* XXI, 94-99, con la quale Dante, tramite il suo 'doppio' Stazio, aveva espresso il proprio debito di gratitudine nei confronti dell'*Eneide*, quale «mamma» e «nutrice», insieme, della sua stessa poesia:

«Al mio ardor fuor seme le faville,  
che mi scaldar, de la divina fiamma  
onde sono allumati più di mille;  
de l'Eneida dico, la qual mamma  
fummi, e fummi nutrice, poetando:  
sanz' essa non fermai peso di dramma».  
(*Purg.* XXI, 94-99)

Sono versi, quelli di *Purg.* XXX, 40-54, colmi di *pathos*, in cui il nome di Virgilio, di quel suo «dolcissimo» padre intellettuale e dello spi-

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, pp. 203-205.

rito, che egli si era liberamente scelto, è ripetuto ben tre volte nell'arco di una sola terzina, che qui conviene citare per intero:

Tosto che ne la vista mi percosse  
 l'alta virtù che già m'avea trafitto  
 prima ch'io fuor di puerizia fosse,  
 volsimi a la sinistra col respitto  
 col quale il fantolin corre a la mamma  
 quando ha paura o quando elli è afflitto,  
 per dicere a Virgilio: «Men che dramma  
 di sangue m'è rimaso che non tremi:  
 conosco i segni de l'antica fiamma».

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi  
 di sé, Virgilio dolcissimo patre,  
 Virgilio a cui per mia salute die'mi;  
 né quantunque perdeo l'antica matre,  
 valse a le guance nette di rugiada  
 che, lagrimando, non tornasser atre.

(*Purg.* XXX, 40-54)

Né sarà indifferente che, in tali versi, riemerge in rima proprio quel binomio genitoriale («patre» / «matre»), dall'Alighieri esplicitamente attribuito allo stesso Virgilio dantesco (la cui duplice valenza, paterna e materna, è, d'altra parte, già ben manifesta sin dalla prima cantica, ossia nella splendida *comparatio domestica* di *Inf.* XXIII, 37-42, la cui straordinaria intensità affettiva certo non sfuggì al romagnolo Benvenuto: «Lo duca mio di subito mi prese, / come la madre ch'al romore è desta / e vede presso a sé le fiamme accese, // che prende il figlio e fugge e non s'arresta, / avendo più di lui che di sé cura, / tanto che solo una camicia vesta»). A bella riprova dello spiccato sentimento filiale che Dante personaggio, di norma, avverte nei confronti di entrambe le sue guide (non meno che per la sua terza ed ultima, quel San Bernardo che non diversamente gli appare, in *Par.* XXXI, 62-63, «in atto pio / quale a tenero padre si convene»): sia essa il suo maestro Virgilio, paterno e materno insieme (verso il quale sempre si comporta, a quanto egli stesso dice, «come suo figlio, non come compagno», *Inf.* XXIII, 51), o sia, piuttosto, una madre, ora tenera ora severa, quale la sua Beatrice. Il suo atteggiamento verso di esse, infatti, non muta: è sempre quello, cioè, trepidante e bisognoso di protezione, del «parvol», del «figlio palido e anelo», cui egli si paragona nei versi incipitari di *Par.* XXII, riferiti sì a Beatrice, ma egualmente applicabili alla sua precedente guida:

Oppresso di stupore, a la mia guida  
 mi volsi, come parvol che ricorre  
 sempre colà dove più si confida:  
 e quella, come madre che soccorre  
 sùbito al figlio palido e anelo  
 con la sua voce, che 'l suol ben disporre,  
 mi disse...

(Par. XXII, 1-7)

Al suo Virgilio il nostro poeta (evidentemente non pago del duplice ruolo di *auctor* e di *agens*, di narratore e protagonista, insieme, di quel suo viaggio oltremondano) scientemente attribuisce, quindi, il ruolo di primo *magister*, facendone (come già parve al sodale francese del Manzoni, il romantico Fauriel) «un altro sé stesso»,<sup>11</sup> ed eleggendo così, in modo affatto «temerario», a maestro e a guida di quel suo inferno cristiano proprio colui che «avea descritto sì solennemente, e con tutte le apparenze richieste dalla fede, un inferno pagano».<sup>12</sup> Non v'è, perciò, alcun dubbio che il Virgilio dantesco vada riguardato alla luce del carattere, eminentemente pedagogico, della stessa *Commedia*. Ove l'*auctor* (che dialoga con un uditorio ideale di lettori-scolari) veste, a sua volta, i panni del *lector*, alla cui crescita soccorre la figura di un altro *magister*, non a caso identificato col proprio maestro di poesia epica, che, per quanto sia, in realtà, l'*alter ego* dell'autore, non perde perciò di autonomia e presto si rivela, prima ancora di iniziare quell'itinerario di formazione a fianco dell'allievo, ben più che un semplice maestro di retorica o una guida autorevole e salvifica (in linea con l'investitura direttamente ricevuta dalla *Beatrix*), ma un padre sollecito delle sorti del figlio, sempre pronto ad ispirargli «ardire e franchezza» (*Inf.* II, 123), ad esortarlo a superare ogni pusillanimità («“S'i' ho ben la parola tua intesa”, / rispuose del magnanimo quell'ombra, / “l'anima tua è da viltade offesa”», *Inf.* II, 43-45), ad additargli la via che conduce alla magnanimità, a dividerne, infine, i turbamenti e le provvisorie sconfit-

<sup>11</sup> «Un altro sé stesso, un individuo del medio evo», acutamente definì, infatti, Claude Fauriel il Virgilio dantesco, «le cui idee son divenute italiane come le parole, che sa, coi loro particolari, le guerre, le avventure d'Italia al secolo XIII, e che, fra gli innumerevoli dannati dell'inferno, può riconoscere con certezza i dannati Fiorentini, i Toscani, i Romagnuoli, Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti, Ugolino e mille altri». Cfr. CL. FAURIEL, *Dante e le origini della lingua e della letteratura italiana*, prima versione italiana con note di G. Ardizzone, Palermo, A. Russo e Comp. 1856, vol. I, pp. 341-342 (ristampa anastatica, con premessa di E. Pasquini e introduzione di M. Veglia, Bologna, Forni 2005).

<sup>12</sup> Ivi, p. 339. Cfr. A. COTTIGNOLI, *Fauriel lettore della «Commedia»*, in ID. «La Bibbia degli Italiani». *Dante e la «Commedia» dal Trecento a oggi*, cit., pp. 131-142: 133-135.

te, pur confidando nel soccorso celeste.

Insomma, «il Virgilio della *Commedia*» – come ben sintetizzò, nella sua antica lettura di *Inf.* III, il mio maestro Spongano (al quale qui spetta l'ultima parola, come a «chi per lungo silenzio pareo fioco», *Inf.* I, 63) – sempre più appare, a differenza della Sibilla virgiliana, «un'anima sollecita e partecipe degli affetti di Dante», un personaggio «severo e amorevole»,<sup>13</sup> insieme, la cui «intimità spirituale [...] si approfondisce e quasi si rivela»<sup>14</sup> di canto in canto:

Personaggio di grande autorità e di atteggiamento profetico nel primo canto e nel primo incontro; investito di un'alta missione ufficiale, come egli stesso racconta, nel secondo; guida animosa e incoraggiante nell'inizio dell'aspro cammino, non rivela ancora molto della propria intimità. Prende ancora le parole a prestito dal suo poema: è l'astrazione di Virgilio quale si era formata attraverso la fama, la tradizione e la leggenda, e quale l'ammirazione di Dante l'aveva esaltata nel proprio spirito: ombra e simbolo, non ancora immagine, creatura e uomo. Ma in questo stesso canto [III] l'astrazione via via s'incarna: il personaggio ufficiale diventa guida amorevole, anima pensosa, turbata e commossa, il preludio di quel Virgilio veramente umano della *Commedia*, quale ci apparirà al principio del canto IV, una delle più indimenticabili figure del poema stesso [...]. Virgilio che parla di sé, il Virgilio del limbo, l'escluso dalla grazia, malinconico all'orlo del suo cerchio, che china il capo e rimane turbato al pensiero di quella relegazione, che si sofferma pensoso sulla eternità della condanna, questo Virgilio è poeticamente più vivo dell'altro, e parla all'anima moderna il linguaggio che l'anima medioevale forse non conobbe, ma che Dante creò risuscitandolo per forza di genio dalle più intime suggestioni della poesia stessa di Virgilio, il più romantico dei poeti antichi [...]. Il saggio, il maestro, il poeta e il profeta Virgilio giunsero a Dante dal medioevo; ma l'uomo, l'anima mite e sacramento pia, l'anima la cui parola dà viscere alle cose e sente una pena scorrere per tutto, questo, che è il tratto più individuale di quel grande poeta antico, fu una scoperta e la rivelazione al mondo fatta dal primo sensibile poeta moderno.<sup>15</sup>

Certo meglio non si sarebbe potuto dire, né meglio delineare la personalità del Virgilio dantesco e la grandezza artistica, insieme, del sommo poeta, della cui morte oggi celebriamo il settimo centenario.

---

<sup>13</sup> R. SPONGANO, *Inferno c. III (lettura)*, in A. CAMPANA, *Un'inedita «Lectura Dantis» di Raffaele Spongano*, cit., p. 107.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>15</sup> *Ibid.*



RODOLFO SIGNORINI

## VIRGILIO E DANTE. INCONTRO A MANTOVA

Nessun poeta mai ha cantato Mantova come Dante Alighieri, «splendore italico» (Boccaccio, *Vita di D.* III). Nessuna voce poetica mai più di quella di Dante ha universalmente gridato Mantova. E il motivo primo che mosse il sommo Fiorentino a celebrare la nostra città fu l'alta figura di Virgilio, che Dante assunse a modello di poesia (*Inf.* I 61-62)

tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore,

e a proprio maestro e guida nella *Commedia* (*Inferno* e *Purgatorio*), il «sacrato poema», sublime inchiostro in cui molti scrittori per secoli hanno intinto e tuttora intingono le proprie penne per illustrare i vizi e le virtù umane, lo sgomento della colpa, il travaglio dell'espiazione e le vertigini della santità e della gloria paradisiaca. Poiché nella *Commedia* è tutto l'uomo, Dante, pellegrino dell'oltretomba, ne è l'altissima immagine e ne rappresenta il faticoso cammino catartico.

E in Mantova Dante fu veramente, stando almeno all'inizio della *Questio de aqua et terra (existente me Mantue)*, trattato che il 7 gennaio 1320 egli discusse poi nella vicina Verona, nella chiesa dei Santi Giorgio e Zeno, detta volgarmente di Sant'Elena. Non disse dell'emozione di trovarsi a Mantova, ma basterà per immaginarla rileggere i versi del canto XX dell'*Inferno*, composti come se fossero pronunciati dallo stesso Virgilio, orgoglioso di illustrare la sua terra natale, fondata da Manto, l'indovina di Tebe di Beozia, la città sacra a Bacco, sull'ampio, spettacolare paesaggio esteso dal lago di Benaco alle Alpi del Tirolo, alla Val Camonica.

I termini «mantovana» e «mantovano» ricorrono nel poema dantesco connotati dell'affetto del Poeta per la nostra terra. E quanto orgoglio Dante fa risuonare nelle parole di Virgilio che dice dei suoi genitori, «lombardi, mantovani per patria ambidui». Virgilio è l'«anima cortese mantovana», è il «mantovano», così salutato da Sordello, e solo per aver udito il «dolce suon de la sua terra» (*Purg.* VI 80), mantovano è tutto il loro abbraccio. Forse Sordello è da ravvisare nel *Gottus Mantuanus* come ipotizzò Girolamo Tiraboschi. Ma non va dimenticato che nella provenzale *Vida* maggiore di Sordello si legge: «*Sordels fo de Mantoana, d'un castel*

que a nom Got», e che in latino Goito suonava *Godium*, come attestano documenti relativi alle investiture di feudi abruzzesi concesse al poeta goitese da Carlo I d'Angiò nel 1268, dopo la battaglia di Tagliacozzo e la morte di Corradino di Svevia.

Quelle «accoglienze oneste e liete» (*Purg.* VII 1-2), fra mantovani, reiterate «tre e quattro volte» sono divenute emblema universale di amicizia e solidarietà fra concittadini in un'Italia di città allora politicamente divise, lacerate da interminabili discordie intestine.

Sordello scrisse d'amore, tuttavia, se Dante lo collocò nell'*Antipurgatorio*, non lontano dalla valletta dei principi. Forse non fu per le liriche d'amore dedicate a Guida di Rodez (Agradiva), o ad altre donne, ma per composizioni poetiche di alta moralità quali il *Compianto per la morte di ser Blacatz* e gli *Ensenhamens d'onor*, lunga lirica, nota come il *Thesaurus thesaurorum*, poemetto «concepito in forma di programma di vita e di moralità a imitazione di operette di contenuto affine di Garin lo Brun, di Arnaut Guillelm de Marsan, Arnaut de Maroill». La lirica è certamente significativa dell'alto sentire dell'uomo Sordello, che alla fine dichiara apertamente (vv. 1271-1282):

Nel mio poema ho insegnato a molta gente, e indicato molti beni che non ho ritenuto per me stesso; e quindi in verità so che mi potrà riprendere a ragione chi vorrà far ciò. Ma, comunque vada, ho fatto precisamente come colui che assiste al giuoco, che insegna meglio che non giuochi; e quindi è giusto che me ne venga perdonato, perché – così mi perdoni Iddio – ho fatto tutto ciò con buona intenzione.

Tutto questo Dante scrisse pensando a Mantova e Mantova corripose all'attesa di Dante di aver fama «tra coloro / che questo tempo chiameranno antico» (*Par.* XVII 119-120) dando alle stampe la *Commedia* nel 1472, edizione curata dal maestro Colombino Agazzi da Verona e dedicata al poeta mantovano Filippo Nuvoloni (1441-1478), cui fu amico Andrea Mantegna.

Tarderà fino al 1618, al tempo del duca Ferdinando Gonzaga, a venire un'altra testimonianza mantovana dell'ammirazione per Dante. In Palazzo Ducale, nella Galleria degli Specchi, il volto del poeta è di profilo, il primo a sinistra, fra i ritratti di altri poeti, tra i quali Petrarca, Ariosto e Tasso e fors'anche il carmelita Battista Spagnoli, «christianus Maro», come ebbe a definirlo Erasmo da Rotterdam.

Ma Mantova diede pure un celebre detrattore di Dante, il gesuita Saverio Bettinelli (Mantova, 18 luglio 1718-Mantova, 13 dicembre 1808) che, sensibile al razionalismo illuministico salvò pochi versi della *Com-*



*media*. «Padre Totila», fu così soprannominato quel letterato per la furia vandalica con cui aggredi il poema dantesco. E questa condanna è immaginata espressa dallo stesso Virgilio ragguagliando i letterati Arcadi sui giudizi che nei Campi Elisi si esprimevano sui poeti italiani di ogni tempo. Così riassunse quella feroce critica di Dante, Emilio Faccioli:

A Dante è mossa soprattutto l'accusa di una improbabile mescolanza di scienza e di poesia, di uno stile aspro e contorto, di un linguaggio ingrato all'orecchio, per cui soltanto qualche raro episodio di eccezionale bellezza, con poche centinaia di terzine sparse, meriterebbe di sopravvivere e di essere proposto alla lettura dei giovani. Tuttavia il Bettinelli, se scrisse che «A Dante null'altro mancò che buon gusto e discernimento nell'arte», con onestà osservò «Ma grande ebbe l'anima, e l'ebbe sublime, l'ingegno acuto e fecondo e la fantasia vivace e pittoresca, onde gli cadono dalla penna de' versi e de' tratti mirabili».<sup>1</sup>

In piazza Broletto (già piazza delle Carceri e piazza dei Polli), di fronte all'altorilievo di Virgilio in cattedra (emblema cittadino), murato nel Palazzo del Podestà, verrà collocata una statua di Dante, opera di Pasquale Miglioretti (1871), a significare idealmente un continuato e perpetuo colloquio fra i due poeti. In seguito quel monumento fu traslato nell'attuale piazza Dante, e il poeta è rivolto verso l'ingresso principale del Ginnasio-Liceo Virgilio, a fianco della sede dell'Accademia Nazionale Virgiliana.

Dante continua idealmente il dialogo con Virgilio anche sullo scalone (opera di Stefano Girola?) del Palazzo Municipale, dove, alla sommità della seconda rampa un busto marmoreo del Poeta è rivolto al bronzeo simulacro di Virgilio, opera di Giovanni Bellavite, risalente al tempo della dominazione napoleonica della città, collocato su una colonna nella piazza dell'ancona di Sant'Agnese, dove nel 1927 sorgerà il monumento di Virgilio e la piazza sarà denominata Virgiliana.

E sul muro che a oriente chiude la città, prospiciente il lago di Mezzo, proprio alle spalle del monumento di Virgilio, sono riportati, scolpiti in un marmo, i versi relativi al Mincio che ristagna nella «lama» di Mantova.

Pochi decenni prima Mantova aveva condiviso l'idea di Giosue Carducci di istituire la Società Dante Alighieri (1906), come egregiamente ha ricordato il compianto giornalista Renzo Dall'Ara tessendo la storia del Comitato Mantovano della Società dantesca:

<sup>1</sup> S. BETTINELLI, *Lettere dieci di Virgilio agli Arcadi*, Lettera III, pp. 45-46.

Il 21 aprile 1906, il Sottocomitato studentesco presentava nel teatro Sociale uno spettacolo di varietà con incasso destinato alle famiglie napoletane danneggiate da un'eruzione del Vesuvio. Nell'occasione veniva eseguito l'*Inno a Dante* di Remo Solferini, seguito dalla novità assoluta dell'*Inno a Mantova*, versi di Clinio Cottafavi, musica di Cesare Rossi.

Il 6 maggio 1906, a Mantova, nel Teatro Sociale, Giovanni Pascoli tenne un celebre discorso per inaugurare la bandiera della «Dante» (purtroppo perduta) dal titolo *Una festa italica*, che fu pubblicato dal Comitato Mantovano della Società Dante Alighieri nel 1962, nel 50° anniversario della scomparsa del poeta (San Mauro di Romagna, 31 dicembre 1855-Bologna, 6 aprile 1912). Nel sesto paragrafo dell'orazione, *Virgilio e Dante*, si legge: «Per Dante, Virgilio non solo fu il profeta inconsapevole del Cristo, ma il suo proprio, il profeta di Dante – perciò dell'Italia – A Dante parve che il poeta di Mantova avesse in certo modo rappresentato nel suo Enea profugo in cerca di patria e di pace e di gloria l'esule Dante, che cercava appunto la gloria e la pace e la patria».

Nel 1965, per celebrare il settimo centenario della nascita di Dante fu collocato un ricordo della ricorrenza. Ma quella grande iscrizione posta dal Comitato Mantovano della Società Dante Alighieri sulla facciata del Palazzo Castiglioni, prospiciente piazza Sordello, durante il restauro della stessa facciata fu tolta e a tutt'oggi se ne sono perse le tracce. L'iscrizione riportava i celebri surrecitati versi dell'abbraccio fra Virgilio e Sordello (*Purg.* VI 61-75). Rimangono immagini degli operai al lavoro e dello scoprimento dell'epigrafe, presente il vicesindaco, la compianta Vittorina Gementi.

Risale al 1968 il bassorilievo in cotto di Selvino Sabbadini (Roncoferraro (Mn), 1912-Porto Mantovano (Mn), 1986), raffigurante Dante Alighieri stante con il libro in mano. Anni fa ornava la facciata dell'Hôtel Dante in via Corrado, 54, oggi è decoro del condominio che l'ha sostituito nel 2008.

Dante amò Mantova e la cantò.

È auspicabile che i Mantovani sull'esempio del Sommo Poeta si rendano sempre più consapevoli del privilegiato retaggio di cultura, di arte, di civiltà loro affidato dalla storia, degni di quel «grande e santo nome» e riverenti alla memoria di colui che «mostrò ciò che potea la lingua nostra» (*Purg.* VII 17).

## LE PAROLE DI DANTE E L'ITALIANO DI OGGI

Una premessa. Con 'parole' non mi riferisco solo alle unità lessicali, che pure saranno al centro del mio intervento, ma anche all'insieme dei segni linguistici dei quali Dante, come qualsiasi altro parlante o scrivente, antico o moderno, disponeva.

Se confrontiamo i due livelli di lingua – quella di Dante e quella di oggi – in una prospettiva più larga di quella lessicale, non possono che spiccare i segni di continuità, in particolare guardando a quello che è accaduto nella più vicina consorella romanza, il francese. Scegliendo pressoché a caso un passo del primo romanzo francese, *Le roman de Thèbes*,<sup>1</sup> possiamo renderci conto della frattura che separa il francese antico da quello moderno:

Le roi fu mout espouentez  
pour le respons qui fu donnez;  
ocirre commanda l'enfant  
tantost comme il vendroit avant.<sup>2</sup>

Prescindendo dai tratti puramente grafici o, per la seconda serie, quasi sicuramente tali (*fu* 'fut', *donnez* 'donné', *respons* senza *e* finale ecc.; mantenimento della sibilante davanti a consonante in *respons* 'réponse', *tantost* 'tantôt'), spiccano le differenze lessicali (*ocirre* 'tuer', da OCCIDERE), morfologiche (superlativo formato con *mout* < MULTUM e non con *très* < TRANS, diversità di genere tra *respons* e il moderno *réponse*, diverso assetto del condizionale: *vendroit* 'viendrait'), ordine delle parole molto più libero, con un'anteposizione dell'infinito al verbo reggente che sarebbe impossibile nel francese attuale (*ocirre commanda*).

Insomma, faremmo quasi prima a elencare le invarianti: *roi* (ma la pronuncia non era certo quella attuale),<sup>3</sup> *enfant* e alcune forme grammaticali (*le*, *pour*, *qui* ecc.).

---

\* Il testo esce postumo dopo la scomparsa dell'Accademico professor Luca Serianni avvenuta il 22 luglio 2022.

<sup>1</sup> Cfr. *Le roman de Thèbes*, édition bilingue, publication, présentation et notes par Aimé Petit, Paris, Champion 2008, pp. 80-81.

<sup>2</sup> Traduzione di Petit: «La réponse de l'oracle remplit le roi d'épouvante; il ordonne de mettre à mort l'enfant dès qu'il viendrait au monde.

<sup>3</sup> E. BASTINO ET J. BOURCIEZ, *Phonétique française. Étude historique*, Paris, Klincksieck 1967, pp. 71-72.

L'italiano di Dante è dal punto di vista fonetico corrispondente all'italiano di oggi, o meglio a quello di un parlante fiorentino dei nostri giorni. Si può attribuire alla sua lingua la spirantizzazione nei nessi con sorda o sonora derivanti da -TJ-, -SJ- (*cacio* pronunciato [ˈkaʃo], *cagione* pronunciato [kaˈʒone]), non quello dell'affricata palatale sorda intervocalica, attestato con sicurezza più tardi (*dieci*, insomma, era ancora pronunciato [ˈdjetʃi]).<sup>4</sup> Dante avrà distinto, come raccomandavano ancora i grammatici cinquecenteschi, quando l'alternanza già periclitava, tra *ozio* (lat. OTIUM), con un'affricata dentale di grado tenue, e *azione* (da ACTIONEM; pronunciato con una intensa: [atˈtsjone]).<sup>5</sup> Verosimilmente non praticava la gorgia, dal momento che il fenomeno – così caratteristico della parlata regionale toscana attuale e immancabile spunto per le imitazioni – non risulta attestato prima del Cinquecento.<sup>6</sup> Molto dubbia alla sua epoca, infine, la fonematicità di coppie come *secchi* (da *secchio*, oclusiva palatale) / *secchi* (da *secco*, oclusiva velare), oggi obliterata.<sup>7</sup>

Ma sono tutti i fenomeni, o microfenomeni, fonetici che abbiamo elencato a non avere, si noterà, valore fonematico, cioè a non individuare coppie minime: il loro rilievo linguistico è dunque abbastanza modesto nell'individuare una specifica varietà di lingua.

E la morfologia? Nei suoi istituti di base non ci sono stati grandi trasformazioni: *uomo*, *donna*, *volpe* avevano, ieri come oggi, gli stessi plurali: *uomini*, *donne*, *volpi*. Era più elevata la quota di plurali in *-a*, riflesso di antichi neutri latini: se noi diciamo ancora *le corna* e *le ossa*, Dante disponeva anche di *peccata* («e quel conoscitor delle peccata» *Inferno*, 5 9), o di *castella* («d'aver tradita te delle castella» *Inferno*, 33 86). Resisteva ancor bene la primitiva desinenza in *-emo* nella quarta persona del presente indicativo in *-ere* («perché non li vedem minor né maggi» *Paradiso*, 6 120; d'altra parte *siamo* prevale su *semo*: 12 esempi contro 2). Ma insomma non c'è molto di strutturale da notare.

Quanto alla sintassi, occorre liberare subito il campo da un possibile equivoco. Quella di Dante è la sintassi di un testo letterario, sia quando egli scrive in una prosa di alto spessore filosofico-scientifico (*Convivio*),

<sup>4</sup> Cfr. A. CASTELLANI, *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, Firenze, Sansoni 1952, I, pp. 28-34. Precoce deve essere stata anche la spirantizzazione dell'affricata palatale sonora intervocalica.

<sup>5</sup> Cfr. B. MIGLIORINI, *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier 1957, p. 209. Oggi, com'è noto, si è generalizzata la pronuncia con intensa: [ˈɔttsjo], [atˈtsjone].

<sup>6</sup> Cfr. A. CASTELLANI, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno editrice 1980, pp. 201-205.

<sup>7</sup> Cfr. A. CAMILLI, *Pronuncia e grafia dell'italiano*, terza edizione riveduta a cura di P. Fiorelli, Firenze, Sansoni 1965, pp. 91-92 nota 142.

sia quando scrive in poesia.<sup>8</sup> Soffermarsi sul diverso ordine delle parole come discrimine antico/moderno (lo ha fatto qualcuno) porterebbe a considerare 'antica' la poesia borghese di Vittorio Betteloni, che, nel 1892, scrive *Il sogno. Racconto mondano*, con versi in cui il contesto fortemente contemporaneo e realistico, convive con il tipico *ordo artificialis* della poesia: «Molta sollecitudine mostrando allora e schietta / per lei Camillo dissele che, s'ella permetteva, / raccomandata al medico l'avria che dirigeva / le cure, al professore De Giovanni».<sup>9</sup>

Più rilevanti, senza dubbio, le differenze nella microsintassi, censite con grande accuratezza in una monografia di qualche anno fa espressamente dedicata all'italiano antico.<sup>10</sup> Un paio di esempi. L'articolo poteva mancare nelle parole astratte, per una sorta di inerente personificazione («Giustizia mosse il mio alto Fattore» *Inferno*, 3 4) e oscillava davanti al possessivo («del cammin di nostra vita», ma «le sue spalle»)<sup>11</sup>. In italiano moderno «il pronome clitico deve essere generalmente ripetuto nel secondo congiunto di una frase», a differenza di quel che avveniva all'epoca di Dante: «perché fino al morir si vegghi e dorma / con quello sposo ch'ogne voto accetta» (*Paradiso*, 3 100-101).

Veniamo al lessico<sup>12</sup> che, nella lingua corrente, è la parte più superficiale della lingua, quella più soggetta ad evolversi. Proprio al lessico pensava Orazio, con una sua celebre sentenza dell'*Ars poetica*, l'opera sua più celebrata e presente nell'orizzonte della cultura medievale: «Multa renascentur, quae iam cecidere, cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula» (vv. 70-71).

Il lessico della *Commedia* regge, in generale, molto bene l'urto del tempo: merito, forse, della sua altezza poetica e della immediata fortuna goduta nel corso dei secoli presso i lettori, abituati a mandarne a memoria singoli brani (e questo continua a valere persino nel Sei e Settecento, i secoli che segnano il punto più basso della fortuna di Dante); ma merito

<sup>8</sup> Sarebbe inutile precisarlo, se non fosse che anche studiosi di tutto rispetto mostrano di cadere in questo equivoco: mi permetto di rinviare alla mia *Prima lezione di storia della lingua italiana*, Roma-Bari, Laterza 2015, pp. 129-130.

<sup>9</sup> Cito da *Poeti minori dell'Ottocento*, II, a cura di Luigi Baldacci e G. Innamorati, Milano-Napoli, Ricciardi 1963, p. 545.

<sup>10</sup> G. SALVI, L. RENZI, *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, Il Mulino 2010. La seconda delle due citazioni che seguono è dal vol. I, p. 463.

<sup>11</sup> Per citare due esempi del primo canto dell'*Inferno* (versi 1 e 16), sulla scorta di F. BRAMBILLA AGENO, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1970-1978, *Appendice*, p. 147.

<sup>12</sup> Per questa parte attingo liberamente a un mio recente lavoro dedicato proprio al lessico della *Commedia* (e alla bibliografia ivi indicata): L. SERIANNI, *Parola di Dante*, Bologna, Il Mulino 2021.

anche della presenza di tante parole astratte, nel corso delle tre cantiche, sottratte come tali alla contingenza di realtà e costumi tanto distanti dai nostri.<sup>13</sup>

Può essere utile un confronto col lessico del *Decameron*, ossia con quello che è stato chiamato «un inesauribile trionfo degli oggetti», un «trionfo delle cose dell'uomo, dei suoi manufatti, delle *res* che accompagnano il suo transito tra le “cose del mondo”». <sup>14</sup> Ecco una decina di parole del Boccaccio che non troviamo – e che soprattutto non avremmo ragione di cercare – nella *Commedia* (tralascio l'indicazione dei rinvii puntuali al *Decameron*): *bucherame* 'tessuto finissimo di lino', *busecchie* 'budella di animali usate per insaccati', *doglio* 'botte', *frenello* 'ornamento femminile che si portava sul capo', *guastada* 'caraffa', *oricanno* 'vasetto per profumi', *ribeba* 'strumento ad arco (più comunemente *ribecca*)', *sargia* 'tipo di stoffa', *trabacca* 'tenda'.

Un grande studioso, Gennaro Sasso, redigendo una breve introduzione alla nuova edizione dell'*Enciclopedia dantesca* della Treccani,<sup>15</sup> ha recentemente scritto che «Dante fu sempre sentito come un autore difficile, e che leggerlo significava sottoporsi a un impegno non lieve [...]. Fra gli italiani e Dante l'ostacolo è pur sempre costituito dalla lingua con la quale egli espose la politica, la filosofia, la teologia: superarlo implica un forte impegno [...] in primo luogo civile». Non si può che concordare con Sasso quanto alla difficoltà complessiva, oggi come ieri, della *Commedia*; ma non credo che lo scoglio principale sia la lingua. Prendiamo uno dei canti più famosi, anche come fortuna scolastica, il XVII del *Paradiso*, terzo e ultimo dei canti di Cacciaguida, dove l'antenato svela a Dante il suo futuro di esule, adombrato via via nel corso del suo viaggio ultraterreno fino a quel momento, da oscure allusioni dei personaggi incontrati. L'incipit è impervio, credo, per la stragrande maggioranza dei lettori di oggi anche colti (meno per quelli delle passate generazioni, più a loro agio con la mitologia classica):

<sup>13</sup> E non va trascurata la circostanza che la *Commedia*, anche rispetto alle altre opere di Dante, offre un patrimonio lessicale ricchissimo. Si è calcolato quale è la quota di parole attestate solo nella *Commedia*, non nelle altre opere volgari: sono 3073 su 5826 (P. MANNI, *Il VD – Vocabolario dantesco dal progetto alla pubblicazione delle prime 200 voci*, in “*S'i' ho ben la parola tua intesa*”. *Atti della presentazione del Vocabolario Dantesco*, a cura di P. Manni, Firenze, Accademia della Crusca 2020, pp. 1-16: 10). Il dato può essere letto come indicatore della notevole escursione lessicale del poema.

<sup>14</sup> A. QUONDAM, in *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli 2013, p. 1717.

<sup>15</sup> La cito da «Enciclopedia Italiana», 8 / luglio 2021, pp. 12-18 8p. 18).

Qual venne a Climenè, per accertarsi  
 di ciò ch'avea incontro a sé udito  
 quei ch'ancor fa li padri ai figli scarsi,  
 tal era io [...].

Il riferimento è al mito di Fetonte, il figlio del Sole che, tormentato dal dubbio che egli sia il vero padre, prima si rivolge alla madre Climene e poi ottiene dal Sole, che incautamente accondiscende alla sua richiesta, di guidarne il carro (ma, inesperto, rischierà di infiammare la Terra e sarà fulminato, precipitando nel Po). Dante dà queste notizie, comunque scarsamente note ai più, in forma implicita: non si parla di Fetonte, ma di qualcuno che ha che fare con Climene, il Sole non è nemmeno evocato direttamente, lo stesso figurato (nei versi che abbiamo ommesso) non è scontato: che rapporto c'è tra il Dante *agens* e Fetonte? La risposta è che i due condividono l'ansia di sapere qualcosa di fondamentale per la loro esistenza: qual è il destino che l'attende sulla Terra in un caso, chi sia il vero padre, nell'altro.

Ma se guardiamo alla lingua, non c'è nessuna difficoltà: l'imperfetto *avea* è un arcaismo universalmente noto, non fosse che per il lungo stato di servizio prestato nella poesia italiana e lo stesso si dica di *quei* singolare; quanto a *scarso*, l'accezione di 'poco propenso' è abbastanza facilmente desumibile dal contesto.

Un calcolo numerico sulla quantità di parole della *Commedia* che sopravvivono nell'italiano d'oggi è stato fatto da Tullio De Mauro, più di una volta. Nella sua più recente, e più attendibile, rilevazione, il compianto linguista, fondandosi sul *Tesoro della lingua italiana delle origini* (TLIO), il grande repertorio lessicografico dell'italiano delle Origini, ha accertato un indice di sopravvivenza dell'italiano della *Commedia* per quanto riguarda un congruo campione di lemmi comincianti per *a-* pari all'82%, ben superiore al 32% di lemmi relativo al lessico complessivo.<sup>16</sup>

Anche a causa dell'occasione congressuale alla quale risale il suo intervento, mancano però dati puntuali e, in ogni caso, occorrerà valutare in che misura sia rimasta identica la veste esterna di una parola, la sequenza dei fonemi che la compongono, mentre è cambiato il significato, che potremmo definire la sua 'anima'. Può essere dunque utile un sondaggio puntuale per accertare lo specifico apporto della *Commedia* al lessico dell'italiano: quante sono le parole di cui quello di Dante risul-

---

<sup>16</sup> T. DE MAURO, *La stratificazione diacronica del vocabolario di base italiano*, in Istituto Opera del Vocabolario italiano, *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana*, a cura di L. Leonardi e M. Maggiore, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2016, pp. 45-52.

ta ragionevolmente il primo esempio noto? Accertare questa condizione, converrà precisarlo, non implica che Dante, nella grande maggioranza dei casi, fosse consapevole di usare un neologismo. Possiamo semplicemente affermare, grazie alla disponibilità delle risorse elettroniche appena ricordate, che quelle parole non sono in precedenza emerse nell'uso scritto; ma non è un dato irrilevante, perché conferma la latitudine espressiva della *Commedia*, davvero «il poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra», per riprendere il memorabile *incipit* di *Paradiso*, XXV.

In proposito ho recentemente compiuto un sondaggio su quindici canti della *Commedia*, cinque per ogni cantica (dal decimo al quattordicesimo) per saggiare qual è il concreto grado di innovazione lessicale del poeta in una porzione non proprio trascurabile del suo poema, scelta a caso. In questa sezione figurano canti famosi (il decimo e il tredicesimo dell'*Inferno*, con Farinata e Pier delle Vigne; l'undicesimo e il tredicesimo del *Purgatorio*, il canto del *Pater Noster* intonato dai superbi e quello degli invidiosi con Sapia; l'undicesimo e il dodicesimo del *Paradiso*, con i panegirici di san Francesco e di san Domenico), ma anche canti didascalici e strutturali, meno familiari alla platea dei lettori di Dante (nella prima cantica l'undicesimo, con l'esposizione dell'ordinamento morale del basso inferno e il quattordicesimo con l'allegoria del Veglio di Creta; nella seconda, il decimo e il dodicesimo, con la descrizione degli esempi di superbia punita e di umiltà premiata; nella terza, il tredicesimo e il quattordicesimo, di contenuto prevalentemente filosofico-teologico).

Le attestazioni individuate sono 116 e procedono in misura crescente dall'*Inferno* (20) al *Purgatorio* (34) al *Paradiso* (62): si conferma dunque non solo la maggiore inventività lessicale della terza cantica, ma anche la dilatazione della materia: molte tra le parole tuttora in uso presenti nel *Paradiso* sono parole comuni – senza nulla di specificamente 'dantesco' o, se possiamo dire così, di 'paradisiaco' – come *fertile*, *parallelo*, *orbita*, *muffa*, *artista*, *minuzia*.

Può essere opportuno dividere le forme in tre gruppi:

1. parole vive nell'uso attuale (in altri termini: parole che un lettore mediamente colto non andrebbe a cercare nel commento a piè di pagina o in un dizionario), per esempio *cigolare* («e cigola per vento che va via»: *Inferno*, 13 42; detto dello stridore proveniente da un tizzone verde che venga bruciato) e *tripudio* («poi che 'l tripudio e l'altra festa grande [...] quietarsi»: *Paradiso*, 12 22):

2. parole vive nel significante, ma non nell'accezione o nel valore grammaticale documentati da Dante, per esempio l'aggettivo *parco* («al montar su contra sua voglia è parco»: *Purgatorio*, 11 45: il significato non è quello di 'sobrio, parsimonioso', bensì quello di 'lento', in riferimento



alla fatica che Dante, gravato dal corpo, compie per salire la montagna del Purgatorio) o *esausto* («E non er'anco del mio petto essausto / l'ardor del sacrificio»: *Paradiso*, 14 91; la forma è usata come participio passato di *esaurire* e non come aggettivo con valore autonomo, come avverrebbe oggi: *sono esausto, batteria esausta* ecc.);

3. parole uscite d'uso, anche se talvolta dopo una vitalità letteraria di tutto rispetto, per esempio *fuio* 'ladro' («non è ladron, né io anima fuia»: *Inferno*, 12 90), che ha poche riprese successive, o *redimito* 'cinto di una corona' («di seconda corona redimita / fu [...] la santa voglia»: *Paradiso*, 11 97) largamente usato nella poesia di intonazione classicistica, fino a Carducci («Te redimito di fior purpurei / april te vide su i colli emergere...»). Alcune delle parole di questo gruppo non sono mai entrate in uso, perché indissolubilmente legate all'inconfondibile impronta dantesca, come *intrearsi* 'congiungersi, in riferimento alla terza Persona della Trinità.

Facendo la tara sull'inevitabile soggettività della mia classificazione (in particolare per delimitare il secondo gruppo), possiamo notare che le parole vive sono 52 – quindi il 44,8% – quelle che hanno mutato accezione 12, quelle uscite d'uso 52. Queste cifre possono appoggiare la tesi di chi sottolinea la continuità dell'italiano dantesco con l'italiano di oggi, *quorum ego*,<sup>17</sup> ma anche la tesi contraria: i bicchieri riempiti a metà, lo sappiamo, a seconda di chi li guarda sono mezzi pieni o mezzi vuoti. In ogni caso, dati puntuali come questi invitano a impostare il problema con la necessaria duttilità.

Lo stesso campione può servirci per un'altra distinzione. Qual è l'origine di queste 116 prime attestazioni dantesche?

La maggioranza (43 esempi) è costituita da latinismi, attinti al latino classico o medievale e concentrati nel *Paradiso* (39). Ne do l'elenco alfabetico, rinviando per le attestazioni e per un breve commento al mio saggio *Parola di Dante* cit.: *archimandrita*, *assenso*, *biga*, *candente*, *circulare*, *coartare*, *collega*, *compage*, *contingente*, *contingenza*, *costellato*, *cupere*, *dio* 'divino', *esausto* part. passato, *fausto*, *fedo*, *ferace*, *fertile*, *fiatola*, *gratuito*, *iubere*, *leso*, *litare*, *meare*, *melode*, *metropolitano* 'autorità religiosa cristiana', *minuzia*, *muno*, *musa* 'poesia', *nume*, *orbita*, *parallelo*, *possessivo*, *presago*, *pusillo*, *redimito*, *scindere*, *sponsalizie*, *telo* 'dardo', *temo* 'timone', *traslato* 'trasportato', *tripudio*, *turgere*.

Sono quasi altrettante le forme che Dante avrà attinto dalla lingua in cui era immerso: lingua parlata, prima di tutto, ma anche scritta. Si tratta

<sup>17</sup> Anche tenendo conto, come ho già ricordato, dell'inegabile convergenza delle strutture fonologiche e morfologiche, vale a dire delle fondamenta di una qualsiasi lingua.

in ogni caso, a differenza delle parole del gruppo precedente, di forme che rimandano decisamente al volgare. Ecco gli esempi (35): *artista*, *azzannare*, *botolo*, *bronco* ‘sterpo’, *bulicame*, *burrato*, *cesto* ‘cespo’, *cigolare*, *dindi* voce infantile, *dove* sostantivato, *forcata*, *fuio*, *guazzo*, *lacca*, *mensola*, *monco*, *muffa*, *muso*, *pappo* voce infantile, *parco* aggettivo, *petraia*, *ramogna*, *rannicchiare*, *ringhioso*, *robbio*, *scalea*, *sogliare*, *stinto*, *stormire*, *tempra*, *terragno*, *tin tin*, *tintinno*, *tolletta*, *vivagno*. Questa volta le parole adoperate nel *Paradiso* sono appena 7, esattamente la metà di quelle attestate in ciascuna delle altre due cantiche, 14 e 14.

Un terzo gruppo, pressoché equivalente a questo (36 lemmi), comprende forme costruite secondo meccanismi di formazione delle parole attivi in ogni parlante. Difficile dire, tranne in pochi casi marcati dall'impronta creatrice di Dante (abbiamo già citato *intrearsi*; aggiungiamo ora *insemparsi*), se egli sia stato l'onomaturgo o un semplice utente di parole che gli preesistevano e che non avevano avuto occasione, fino a quel momento, di approdare allo scritto. Questi gli esempi (appena 4 dall'*Inferno*, 16 dal *Purgatorio*, 16 dal *Paradiso*): *accarnare*, *affattare*, *asticciuola* ‘freccia’, *atteggiare*, *cherubico*, *concolore*, *discolorare*, *discosceso*, *dismalare*, *disparmente*, *disunarsi*, *disvellere*, *disviticchiare*, *eclissare*, *effigiare*, *felicitare*, *fiammeggiare*, *folgoreggiare*, *impinguare*, *infiorare*, *inghirlandare*, *insemparsi*, *intrearsi*, *lampeggiare*, *pennelleggiare*, *raggiornare*, *rallignarsi*, *regalmante*, *riarmare*, *ricernere*, *ricorcarsi*, *rifigliare*, *rinfamare*, *rinselvarsi*, *sfavillare*, *sternere*.

Fuori da questi schemi restano due forme: il raro gallicismo *alluminare* ‘miniare’ e il problematico *antomata* («poi siete quasi antomata in difetto») di *Purgatorio*, 10 128.

In questo anno anniversario abbiamo sentito più volte ripetere la definizione di Dante «padre della lingua italiana». È una definizione che ritengo fondata: per la prossimità linguistica delle strutture fondamentali della lingua, e di una parte notevole del tesoro lessicale. Ma soprattutto per un'altra ragione. Dante inventa una lingua letteraria nuova rispetto a quella che un secolo di storia gli aveva consegnato: nuova per le risorse espressive messe in campo (pensiamo solo alla varietà e alla duttilità dei dialoghi nella *Commedia*); nuova per la dilatazione dei poetabili, cioè per l'estensione dei temi, molti dei quali, come la teologia, non avevano una tradizione in volgare: nuova per la creazione di un metro, la terzina detta appunto dantesca, che simboleggia insieme la perfezione del numero tre e la continuità del discorso poetico. Se pensiamo che, per molti secoli, l'italiano è davvero esistito quasi solo nella sua dimensione scritta, è innegabile che Dante ne sia stato l'effettivo demiurgo.

ALBERTO CASTALDINI

IL MAGISTERO DI DANTE E LA RIFLESSIONE  
TEOLOGICO-POLITICA  
NELLA FIRENZE DEL DOPOGUERRA

Non è possibile comprendere il contributo del pensiero di Dante al dibattito di idee che segnò Firenze nei vent'anni che vanno dalla fine della guerra all'alluvione del 1966, se non si opera un breve cenno all'ultima fase del conflitto in riva all'Arno, in quei mesi drammatici, poco meno di un anno, che vanno dalla costituzione della Repubblica sociale italiana fino all'arrivo delle truppe alleate in città nell'agosto del 1944. Furono giorni tragici, segnati dalla guerra civile che insanguinò le strade fiorentine, culminati negli scontri armati scoppiati col passaggio del fronte, contrapponendo la popolazione in due fazioni come già avvenne più volte in passato. La comunità, già ferita dal conflitto, cui si aggiunse la distruzione dei ponti decisa dal comando germanico, con danni gravissimi al patrimonio artistico, si trovò così lacerata da lotte e vendette che proseguirono, come in altre aree del Paese, anche oltre la resa tedesca e fascista.

Ben si adatta a quel clima di dolore e di lutti quanto spiegò Emilio Cecchi in una conferenza sulla 'fiorentinità' tenuta poco più di cinque anni dopo: «Ribelle ai conforti, nemica al destino, la gente toscana s'è sempre inorgogliata di guardare in viso la morte senza dissimularne l'orrore e lo spavento. E nel popolo più alieno da ostentazioni e da pompe, anche oggi, per esempio, il rito delle esequie serba una truculenza speciosa».<sup>1</sup>

La violenza quotidiana, strisciante e manifesta, non fu solamente discriminare dell'agire, ma divenne sorgente di una forma di moralità – e torna alla mente il sottotitolo di un celebre saggio di Claudio Pavone: *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*<sup>2</sup> – che imponeva scelte urgenti alle coscienze individuali, la cui somma – pur nei drammi personali e secondo le proprie convinzioni – concorreva a definire schieramenti condivisi e avversi.

In questa drammatica prospettiva, fu di grande significato politico e di forte impatto simbolico l'uccisione del filosofo Giovanni Gentile per mano dei Gap (*Gruppi di azione patriottica*), avvenuta nell'aprile del '44 di fronte alla sua residenza al Salviatino. L'attentato, vera e propria esecu-

---

<sup>1</sup> E. CECCHI, *Fiorentinità e altri saggi*, prefazione di Mario Luzi, Firenze, Sansoni 1985, p. 27.

<sup>2</sup> Torino, Bollati Boringhieri 1991.

zione dell'intellettuale che dalle posizioni liberali aveva aderito da tempo e ad un alto livello al fascismo, tanto da definirne sul piano filosofico assunti, progetti culturali e missione politica, non fu – come ha dimostrato in un accurato saggio Luciano Mecacci,<sup>3</sup> e come ha suggerito in passato con prospettive diverse Luciano Canfora<sup>4</sup> – solo un'iniziativa del locale movimento di resistenza, ma la scelta meditata e concordata, nonché tollerata, di una compagine eterogenea di ambienti politici, non esclusi quelli culturali ed accademici, intenzionata a imprimere una svolta di non ritorno a una fase storica dove la quotidiana tragedia non impediva di scorgere e favorire possibili, futuri sviluppi.

Nel noto *Discorso agli Italiani* tenuto il 24 giugno 1943 in Campidoglio, il filosofo aveva esortato all'unità nazionale nel momento in cui le sorti della guerra parevano ormai segnate. Dopo questo intervento pubblico, Gentile si ritirò in provincia di Firenze, dove scrisse l'ultima sua opera, pubblicata postuma, *Genesi e struttura della società*, in cui sviluppò la sua prospettiva filosofico-politica. Come ammise egli stesso allo storico della filosofia Mario Manlio Rossi in visita, con quel lavoro aveva ultimato il suo compito intellettuale.<sup>5</sup>

Nella parte centrale del suo discorso romano, che non piacque a nessuno dei fronti contrapposti, dinanzi a un futuro sempre più incerto citò Dante a proposito del «significato reale della parola vittoria», coincidente con la fine della guerra «per cui una delle due parti contendenti è costretta a deporre le armi», ma che può intendersi «anche come una conclusione politica, la quale è complessa e risulta da una convergenza transitoria di interessi [...]». Al cospetto di un avvenire che si presagiva più drammatico del presente, dopo tre anni di guerra, il filosofo esortò ad «attenersi a Dante, che colloca in Malebolge indovini e astrologhi condannati in eterno a portare il viso stravolto sulle spalle, come Tiresia e come Anfiarao». Infatti, «secondo Dante, questo strologare sul futuro è un portare passione al giudizio divino. L'uomo, che abbia senso di vita morale, deve anche lui chinare la fronte e riconoscere il massimo Fattore, e tacere, ma tenendo virilmente il proprio posto, disposto a vivere, disposto a morire».<sup>6</sup> Non è azzardato affermare che

<sup>3</sup> L. MECACCI, *La Ghirlanda fiorentina e la morte di Giovanni Gentile*, Milano, Adelphi 2014.

<sup>4</sup> L. CANFORA, *La sentenza. Concetto Marchesi e Giovanni Gentile*, Palermo, Sellerio 2005.

<sup>5</sup> Il volume apparve nel 1945, fu poi ripubblicato nel '54 da Mondadori. Qui di seguito facciamo riferimento alla seconda edizione per Sansoni del 1975. Assai significativo il capitolo che chiude il volume, *La società trascendentale. La morte e l'immortalità* (pp. 138-171), in cui spicca per intensità il settimo paragrafo intitolato *La morte*.

<sup>6</sup> G. GENTILE, *Discorso agli italiani tenuto in Campidoglio il 24 giugno 1943*, San Casciano in Val di Pesa, Tip. F.lli Stianti 1943.

anche il filosofo siciliano non si sottrasse, sul piano personale, alla tragica portata del suo appello. E in ciò non è difficile cogliere uno degli aspetti ricorrenti della lezione dantesca: la perenne attualità di un magistero che si fa concreta testimonianza personale.

Gentile in più occasioni aveva trattato il pensiero di Dante, che non esitò a definire *poesia filosofica vivente* (egli affermò che «in Dante la filosofia non è il particolare e l'accessorio; ma il generale, l'insieme, il principale»), a dimostrazione che la filosofia di un poeta corrisponde alla sua poesia, dov'è possibile cogliere la sua visione politica, la sua concezione religiosa come la sua visione del mondo. E la visione, il sogno, secondo Gentile erano il nucleo della mente dantesca, e, con essa, della sua filosofia: nella «alta fantasia» (*Par.* XXIII, 142) infatti stanno la realtà e la verità della sua opera, che trova nella passione di una personalità il suggello. Anche in Gentile, che non possedeva la competenza o la cifra letteraria e filologica di un dantista, si materializzava il profilo profetico di Dante, che, secondo il filosofo, maturò attraverso il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, allorché prese corpo quell'ideale che animerà una missione compiutamente espressa nella *Commedia* e nel *Monarchia*: la prima intesa come una grande opera filosofica in forma poetica collocata fra razionalismo tomistico e misticismo francescano.

Dante, nella riflessione gentiliana, divenne inoltre simbolo dell'identità nazionale, segnata dall'esilio (non meramente filtrato da un'esperienza personale, ma reso paradigmatico dal cuore) e condizionata dal disordine che aveva le sue cause nella crisi morale, religiosa e politica in cui versava la penisola nell'ultimo scorcio del medioevo. Da qui la scelta del Poeta non di associarsi alla logica partigiana o alla visione faziosa, ma di allontanarsi da qualunque «compagnia malvagia e scempia» (*Par.* XVII, 62) per diventare «maestro di azione», e come tale propugnatore di una prospettiva civile che coinvolgesse le relazioni che legano l'uomo al 'suo' mondo e al mondo in generale. Per dirla secondo la mirabile grande preghiera di San Bernardo alla Vergine, che il poeta «conservi sani, dopo tanto veder, li affetti suoi» (*Par.* XXXIII, 35-36) e possa, come spesso si è sentito richiedere lungo il suo itinerario ultraterreno, una volta tornato fra i terrestri indecisi e smarriti, ridire loro qualcosa delle verità che ha contemplato.

Il poeta profeta e vate detiene infatti una missione etico-politica. Per le sorti del mondo deve denunciare apertamente i mali che minacciano ogni uomo, ogni storia e istituzione, tutte bisognose di riforma, compresa quella sfera spirituale che si confronta con l'istituzione ecclesiastica, tanto che in Dante l'esistenza di una «buona Chiesa» non è possibile in uno Stato che non sia rettamente ordinato. Da qui il suo profetico disegno di ri-



forma delle istituzioni dell'Occidente, ribadendo quella centralità della coscienza e del dovere che animò la profezia virgiliana del Veltro (*Inf.* I, 100-111).<sup>7</sup>

Così Gentile sembra aver sentito l'opera di Dante. La vicenda del filosofo di Castelvetrano, che nel novembre del '43 aveva assunto la presidenza dell'Accademia d'Italia, traslocata nel gennaio seguente a Firenze in palazzo Serristori, si collega idealmente, in quegli stessi mesi, a quella di un altro intellettuale rappresentativo del suo tempo, fiorentino e membro di quel consesso: Giovanni Papini. Papini, nel

1933, per i tipi della Libreria Editrice Fiorentina aveva dato alle stampe un libro, *Dante vivo*, che ebbe numerose traduzioni all'estero, ma ricevette altrettante riserve, soprattutto da parte della filologia accademica e dalla critica militante. La prima era stata del resto oggetto di spietate critiche del giovane e titanico Gianfalco già agli inizi del secolo sulle pagine de «Il Regno» e del «Leonardo». Quasi trent'anni dopo, in un volume che alcune sapide intuizioni non riuscirono comunque a riscattare, non si fecero attendere gli strali dei dantisti ufficiali, come Michele Barbi su «Studi danteschi».<sup>8</sup>

Papini, nel corso degli anni Trenta, aveva vissuto il progressivo avvicinamento politico dell'Italia alla Germania con riserve e sospetti. La sua visione culturale e umanistica, maturata all'interno di una sensibilità nazionalistica (che potremmo ricondurre all'avvertito primato di Firenze nonché a una sensibilità risorgimentale assimilata in gioventù), la espose a Weimar, al convegno dell'Unione europea degli scrittori, nel marzo del 1942. Nel discorso Papini parlò naturalmente di Dante, la cui opera aveva avviato storicamente quella fase in cui «la letteratura italiana conobbe il primato e l'egemonia fra tutte le nazioni d'Europa».<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Sulla prospettiva filosofica gentiliana circa l'Alighieri, si veda: G. GENTILE, *Dante Alighieri*, in ID., *Storia della filosofia italiana*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Sansoni 1969, vol. I, pp. 84-110. Sulla genesi filosofica della *Commedia* nell'interpretazione del linguista e filologo tedesco Karl Vossler (*Die Göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*, Heidelberg, Winter 1907-1910), cfr. sempre di Gentile: *Filosofia e religione nella Divina Commedia*, in ID., *La religione*, Firenze, Sansoni 1965, pp. 209-225. Su Gentile e Dante in generale, rimandiamo a G. GENTILE, *Studi su Dante*, a cura di Vito A. Bellezza, Firenze, Sansoni 1965, nuova edizione Firenze, Le Lettere 2004.

<sup>8</sup> Vol. XVIII, 1934.

<sup>9</sup> G. PAPINI, *La spia del mondo. Schegge di poesia e di esperienza*, Firenze, Vallecchi 1955, p. 417.

Anni più tardi, all'interno di un quadro politico completamente mutato, in una Firenze lacerata e ferita in cui lo scrittore avrebbe fatto ritorno, non senza timori per la sua incolumità, dopo lo sfollamento a La Verna, dove con la moglie Giacinta era entrato nel terz'ordine, l'Alighieri ricomparve nel suo *Diario*. Il 30 aprile del 1945 Papini scrisse sconsolato: «Forse il verso più giusto e profondo che Dante abbia scritto è proprio il più famoso: Lasciate ogni speranza...L'esule visionario credeva che andasse bene sulla porta dell'inferno; è scritto invece sulle porte della terra, della vita, dell'universo. La speranza "ultima dea" come la chiamò il Foscolo non fugge soltanto i sepolcri ma tutte le case dei cosiddetti viventi».<sup>10</sup>

Il pessimismo di Papini, aggravato dalla vecchiaia, dalla perdita della vista e dai primi sintomi della paralisi progressiva che lo porterà alla morte, non gli aveva impedito di fondare nel 1946 «L'Ultima», rivista di poesia e metasofia diretta da Adolfo Oxilia, che radunò lungo un decennio autori distinti, ma non divisi, fra cattolicesimo progressista e conservatore, divenendo espressione delle contraddizioni, talvolta dolorose ma spesso feconde, che animarono il laboratorio fiorentino negli anni immediatamente successivi al ventennio fascista e alla guerra. Fra essi ricordiamo Silvano Panunzio, Ernesto Balducci, Giorgio La Pira, Piero Bargellini, Adriana Zari, Divo Barsotti, Eugenio Zolli, Pietro Scoppola, Carlo Betocchi, Nazareno Fabbretti, David Maria Turolfo e Attilio Mordini.

Proprio su quest'ultima singolare figura di scrittore e teologo fiorentino, del quale fra non molto ricorrerà il centenario della nascita, vorrei concentrare la mia attenzione, ritenendolo paradigmatico per comprendere l'inattuale attualità e – mi sia concesso – il dramma del magistero dantesco in quella sua portata umana e profetica che proprio Mordini colse con intuizione sapiente e non temette di sperimentare su di sé.<sup>11</sup>

Partiamo dunque dal tratto profetico, parimenti coglibile da sensibilità diverse se non av-



Attilio Mordini a Piacenza nel 1965.

<sup>10</sup> ID., *Scritti postumi di Giovanni Papini. Pagine di Diario e di Appunti*, t. II, Milano, Mondadori 1966, p. 315. Sul tema in generale si veda A. CASTALDINI, *La 'grande anima' di Dante nel pensiero di Giovanni Papini*, in *La presenza di Dante nella cultura del Novecento*. Atti del Convegno di studio svoltosi a Verona dal 28 settembre al 2 ottobre 2015, a cura di A. Castaldini e Vasco S. Gondola, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere 2017, pp. 49-64.

<sup>11</sup> Su Mordini rinviamo alla monografia uscita in occasione del cinquantesimo della morte dello scrittore e redatta da due suoi amici e discepoli: M.C. CAMICI, F. CARDINI, *Attilio Mordini: il maestro dei segni*, Rimini, Il Cerchio 2016.

versarie. Attilio Mordini (1923-1966), volontario e combattente sul fronte russo, testimone diretto della fase più dolorosa della guerra, terziario francescano, germanista allievo di Vittorio Santoli, docente di italiano a Kiel prima della morte sopraggiunta a soli 43 anni per la tisi contratta durante la prigionia, saggiò con fede e passione la portata trascendente e ‘rivoluzionaria’ del messaggio di Dante negli anni della ricostruzione. Firenze, fino all’alluvione del 4 novembre 1966, rappresentò infatti un laboratorio politico di singolare importanza, che cronologicamente coincise con la fine del centrismo e l’avvio dell’esperienza del centro-sinistra, di cui la destra sociale e monarchica fu reattiva spettatrice. Se Mordini di questa destra fu esponente culturale per molti versi irregolare, giacché la sua visione metapolitica non poteva non superare le logiche ristrette di ogni compromesso e interesse particolare, in altro schieramento spiccava la testimonianza del sindaco La Pira (anche lui, brevemente, fra gli Ultimi), per molti aspetti altrettanto slegata (sebbene infine condizionata e sacrificata) da pragmatismi politici. Le due prospettive, seppur distinte, si intrecciavano in qualche modo in un orizzonte comune di idealità (come ai Colloqui del Mediterraneo a Palazzo Vecchio, voluti da La Pira, cui Mordini partecipò), grazie proprio a quella missione che Dante indicò con straordinaria preveggenza secoli prima ai suoi concittadini e agli italiani d’oggi.

Un aneddoto lapiriano registra possibili affinità con Mordini, nonostante – come si vedrà – differenze marcate. Nell’agosto del 1959 La Pira volle recarsi in Unione Sovietica per un viaggio ‘diplomatico’ a favore della pace nel pieno della Guerra Fredda. Nel mese precedente, però, andò prima a Fatima, col pensiero naturalmente rivolto alle apparizioni mariane e all’annunciata conversione della Russia. La successiva destinazione moscovita non era per lui certamente aliena da quel disegno. Il giornalista Vittorio Citterich, che accompagnava l’allora deputato della Democrazia Cristiana, raccontò che in aereo La Pira lesse da un’edizione tascabile della *Commedia* la preghiera alla Vergine, e sentendosi chiedere se Dante lo avesse spesso ispirato, rispose che con il Poeta aveva un maestro in comune, san Tommaso, e un grande amore, la SS. Annunziata, la cui festa il 25 di marzo a Firenze dava inizio all’anno civile. Ebbene, osservò il politico, non era la stessa data in cui Dante iniziò il suo viaggio ultraterreno? La Pira poi aggiunse che quello dell’annunciazione a Maria costituiva l’evento centrale nella storia unitaria della creazione. E non a caso Dante nel *Monarchia* aveva celebrato l’unità del mondo durante il regno di Augusto, quel regno che vide la nascita di Colui che avrebbe portato verità e giustizia a tutta l’umanità.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Su quel viaggio si veda V. CITTERICH, *La Pira in Russia*, Firenze, «Testimonianze» 1959.



Questa centralità del mistero della Rivelazione nella storia non solo nel pensiero di Dante, ma nella sua stessa vocazione personale, presentava – anche secondo Attilio Mordini – una compiuta espressione quando egli scrisse che in Dante «lo speciale, il priore delle Arti e della Signoria trovano unità nella poesia e nella teologia, ordinandosi in un’architettura di pensiero e di canto che è ancora l’unica misura a cui possa rifarsi l’uomo moderno per ritrovare il vero senso della propria storia in Cristo».<sup>13</sup> Dante diventa così per Mordini un «uomo universale», autentica «personalità trascendente», nella cui interiorità (che alla trascendenza non è per nulla opposta) è in grado di specchiarsi ogni uomo, così come in lui si rispecchia la seconda persona della Trinità, in quanto creatura umana della medesima specie del Figlio, affinché l’intera storia del creato trovi il suo compimento nel Padre.<sup>14</sup> È questa per il teologo fiorentino la verità alla base di ogni Tradizione sacra<sup>15</sup> come dei primordi della società umana; ma essa venne da subito pregiudicata dal primo uomo. I secoli successivi, fino alla nascita di Cristo, all’Impero romano e cristiano, passando dalla sua caduta come dalla rinascita carolingia, costituiscono un misterioso disegno di restaurazioni e crisi di cui Dante, fermamente presente sullo sfondo della riflessione mordiniana, è testimone e interprete nella sua visione umanistica – potremmo anche dire: antropologica – per la quale «il fatto stesso di essere uomo è radicato appunto alla sua somiglianza con Dio, è radicato al cielo come “l’albero che vive de la cima”» (*Par. XVIII, 29*)».<sup>16</sup>

In questo scenario diacronico e metastorico, tradizione e progresso, innovazione e rivoluzione, universalismo e nazionalismo, aggiornano – ma ad essa rinviano – l’antica contrapposizione impero-papato, che nella lezione di Dante, «cittadino universale, Italiano e Fiorentino, devoto suddito di Arrigo VII e paziente figlio della Chiesa di Roma»,<sup>17</sup> trova una sapiente e meditata soluzione, valida per comprendere e arginare ogni particolarismo che sia premessa al materialismo economico e a tutti i totalitarismi di disparata matrice ma di convergente ateismo. Se al cospetto del magistero di Dante in Papini si manifestava l’antico spirito superomistico unito all’animo battagliero del convertito, se in *La Pira* la visione ecumenica della fraternità umana rischiava di esaurirsi irenicamente sul piano pratico, in Attilio

<sup>13</sup> A. MORDINI, *Il coro del Mediterraneo*, «Excalibur», 3-4, 1980, p. 59.

<sup>14</sup> ID., *La Tradizione e la genesi del tradizionalismo attuale*, in A. MORDINI, *Il cattolico ghibellino (saggi)*, a cura di Carlo F. Carli, Roma, Settimo Sigillo 1989, pp. 19-21.

<sup>15</sup> Ivi, p. 23.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>17</sup> ID., *Una Tradizione autentica per i tempi ultimi*, in A. MORDINI, *Il cattolico ghibellino (saggi)*, cit., p. 67.

Mordini la riflessione, forgiata dalla preghiera e dallo studio, indugiava su Dante uomo e credente, giurista e filosofo politico, come lui terziario francescano, come lui in un certo senso fiorentino ‘proscritto’.

Mordini si dichiarava «ghibellino»,<sup>18</sup> e fu critico aspro del guelfismo, come dei suoi epigoni contemporanei, ma si opponeva a quanti intendevano contrapporre l’Aquila e la Croce. In ciò potremmo ravvisare una sensibilità analoga a quella del Poeta, guelfo di parte bianca. Per lo scrittore fiorentino la stessa adozione della donazione di Costantino, quale fondamento giuridico del potere temporale della Chiesa, rappresentava la conferma che i papi riconoscevano la «preminenza dell’Imperatore su tutto quanto concerne la regalità terrena».<sup>19</sup> E infatti nel *Monarchia* egli ravvisa comunque una «distinzione» forse eccessiva tra «spada e pastorale»,<sup>20</sup> sebbene la vera azione ghibellina in Dante fosse combattere la prevaricazione della Chiesa negli affari secolari a discapito dei principi spirituali: un aspetto che Mordini riscontrava nella stagione ecclesiale che precedette il Concilio Vaticano II.

In uno scenario post-bellico caratterizzato dalla contrapposizione dei due blocchi, l’impero, nella prospettiva di Dante, gli si offriva – senza alcun nostalgismo – come idea-guida prima che ordine politico realmente attuabile. Quella che rilesse Mordini in un’Europa stravolta da mezzo secolo di storia, era anzitutto una concezione spirituale dove chi detiene il potere è chiamato a incarnare – e quindi a esercitare – una *auctoritas* che si faccia garante della pace, ispirando in tal modo una vocazione civica e morale. Non è perciò casuale che Mordini avesse concluso nel settimo centenario della nascita del Poeta, un anno prima della sua morte, l’ultimo grande suo lavoro di teologia della storia, *INRI. Il mistero del Regno*,<sup>21</sup> il cui titolo riprende il *titulus crucis* del Golgotha e il cui sviluppo è dedicato al tema del mancato riconoscimento e dell’affermazione della regalità e della messianicità di Gesù.

Nel primo scorcio degli anni Sessanta, a settecento anni dalla nascita di Dante, per Mordini si stava chiudendo una fase storica plurisecolare, segnata da quel travaglio di coscienze e di idee che aveva generato l’età moderna. Parimenti, nella seconda metà del Novecento, si percepiva il «declino di una civiltà tutta fondata su particolari concezioni di libertà e di

<sup>18</sup> Secondo Franco Cardini non senza una semplificazione post-risorgimentale dell’aggettivo. Si veda F. CARDINI, *Introduzione*, in A. MORDINI, *Verità della cultura*, Rimini, Il Cerchio 1995, p. 7.

<sup>19</sup> ID., *Il Tempio del Cristianesimo. Per una retorica della storia*, introduzione di Marco Tarchi, Vibo Valentia, Ed. Settecolori 1979, p. 91.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Pubblicato nel 2021 per la cura di Maria Camici e mia presso l’editore Cantagalli di Siena.

nazionalità il cui significato sembra sbiadirsi fin quasi ad estinguersi del tutto dal cuore dell'uomo». Si trattava dell'alba della post-modernità. Ciò imponeva una rinnovata riflessione sul rapporto tra potere civile e autorità spirituale «affinché l'uomo, cittadino e al tempo stesso coscienza assetata di verità, possa restare integro, non soltanto per sopravvivere, ma addirittura per vivere di vita eterna».<sup>22</sup> Garanzia immutata di questa integrità, su cui si fonda la solidità e la continuità della società, era per Mordini la Giustizia come – egli scrive – fu intesa da Dante nel *Paradiso*, «vale a dire nella Giustizia come Jus-titia, come stare e permanere nello Jus, sul piano civile, dando a Cesare ciò che è di Cesare; e, quindi, nella Giustizia come adempimento del culto, per dare a Dio ciò che a Dio è dovuto; nel dare a Cristo, cioè al Figlio dell'Uomo, nell'Uomo visto e sentito come prossimo, quanto a Cristo è dovuto per la Carità dello Spirito Santo».<sup>23</sup>

Quella dello scrittore fiorentino può apparire una prospettiva utopistica, in un contesto ormai profondamente secolarizzato, eppure la sua visione non è mai slegata da un dato, quello culturale, che da emergenza educativa si fa genesi di convivenza sociale. Scrisse infatti Mordini che «se la cultura è “coltivazione” della propria umanità è anche politica, e quando l'uomo cessa di credere nella possibilità e nella validità di un ordinamento naturale all'unità civile secondo la parola di Dante “*Sed genus humanum maxime Deo assimilatur quando maxime est unum*” (*Monarchia* I, 8, 3), quando il particolarismo nazionale e comunale prende il sopravvento e la *civitas* si fa signoria mercantile, le culture più balorde prendono il posto della cultura. Ed è questo fenomeno che di per sé caratterizza, se non addirittura costituisce, il mondo moderno».<sup>24</sup>

La critica mossa alla modernità da Mordini si rivolge a un progresso che lui definisce avanzante «per continua antitesi», attraverso un linguaggio che non favorisce la pace autentica e che ha fondamentalmente perduto il senso del *centro*. Ogni critica rivolta al presente – che nell'autore fiorentino era quello dell'Italia del boom economico, ma che si può adattare al nostro presente più incerto – non si deve risolvere in un atteggiamento oppositivo, che ne imiti la stessa dialettica allo scopo di sostituire una nuova fase, ma dovrà fare propria l'esortazione di Gesù in *Matteo* 10,16<sup>25</sup> a chi opera nel mondo: ogni illusione come ogni mossa avventata,

<sup>22</sup> A. MORDINI, *INRI. Il mistero del Regno*, a cura di M. Camici e A. Castaldini, Siena, Cantagalli 2021, pp. 31-32.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 320.

<sup>24</sup> *Id.*, *Degenerescenza moderna*, in A. MORDINI, *Verità della cultura*, cit., pp. 31-32.

<sup>25</sup> «Ecco: io vi mando come pecore in mezzo a lupi; siate dunque prudenti come i serpenti e semplici come le colombe».

infatti, alimenterebbero quella confusione che travolge anche gli ‘eletti’. In tal senso Mordini rivolse una ferma critica<sup>26</sup> a La Pira, che nella sua visione non-violenta e ideale intendeva porsi anch’esso al cospetto di una tradizione (e in ciò va ricordata la riflessione del sindaco di Firenze, anche come giusromanista, sul tema della Terza Roma e il suo magnanimo convincimento circa la vocazione geopolitica della Russia sovietica nella costruzione dialogante della pace).<sup>27</sup> Mordini infatti era convinto, nella sequela di Dante, che le idee fossero «vere, e affrancate dalle *ideologie*, soltanto nel grembo della Tradizione Trascendente e sacra».<sup>28</sup> L’ideologia non poteva certo compararsi «a quella verità trascendente, che dà realtà e autenticità ad ogni creatura».<sup>29</sup> Per questo egli da un lato rigettava la concezione dello Stato etico, dall’altro respingeva uno «Stato economico», parimenti espressione di una resa al materialismo: «Non è infatti la forza dell’Oriente sovietico che più ci allarma – scriveva nel 1956 – non i suoi miti sino a ieri per il *capo* [...], ma la profanazione degli ideali più santi e di ogni valore d’ordine trascendente». Da qui le sue riserve a quei cristiani che promuovevano la «collettiva non-violenza condizionata», o la «pace della paura», «soliti accostare la figura di Romolo a quella di Caino che fondò una città dopo aver ucciso il fratello [...]».<sup>30</sup>

In quest’ultimo passo, tutta dantesca risulta la predilezione per la lettura anagogica degli eventi che rappresenta una cifra costante della riflessione mordiniana il cui modello è, naturalmente, anche Dante. A proposito dell’interpretazione dell’opera dantesca, in particolare della *Commedia*, Silvano Panunzio,<sup>31</sup> che di Mordini fu a lungo corrispondente sodale, ha richiamato l’importanza di una sua lettura triplice, letterale, simbolica e, appunto, anagogica, intendendo il poema come un viaggio realmente iniziatico di ascesa. Tale approccio ermeneutico aiuta a comprendere come in Dante vi fosse, radicata e matura, una fede sapienziale ca-

<sup>26</sup> A. MORDINI, *La Tradizione*, cit., p. 37.

<sup>27</sup> Sul tema rimandiamo al volume collettaneo: *Giorgio La Pira e la Russia*, a cura di M. Garzaniti e L. Tonini, Firenze, Giunti 2005.

<sup>28</sup> A. MORDINI, *La Tradizione*, cit., p. 37.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Id.*, *Senso di Roma*, in A. MORDINI, *Il cattolico ghibellino*, cit., pp. 45-46.

<sup>31</sup> Silvano Panunzio (Ferrara, 1918-Pescara, 2010), laureato in Scienze politiche, per molti anni docente di materie giuridiche a “La Sapienza”, fin da giovanissimo si applicò allo studio della metafisica occidentale e del pensiero orientale. Studioso di Tradizione e simbolica universale, profondo e appassionato cultore della mistica cristiana, ne lesse e assimilò i testi. Marcanti furono per lui gli incontri con intellettuali, uomini di Dio e credenti come il sacerdote indo-catalano Raimon Panikkar e il benedettino p. Agostino Zanoni. Giornalista, già addetto stampa alla Presidenza del Consiglio e al Comune di Roma, fondò nel 1976 a Roma la rivista di studi tradizionali «Metapolitica».

pace di essere profetica per la vita sociale e politica del tempo presente.<sup>32</sup> Proprio Panunzio ne «L'Ultima» si soffermò sull'importanza della lezione dantesca negli anni a metà del Novecento. Riflessioni che ci sembrano attuali per la sensibilità lungimirante di quest'altro singolare pensatore cattolico. Per Panunzio nuovi compiti attendevano nuove generazioni, mentre i «profeti della crisi», ieri come oggi, andavano piuttosto sostituiti con gli «apostoli della resurrezione». Egli invitava perciò, seguendo la «diritta via», a una presa di coscienza e a un impegno costantemente sorretti dall'*ordine della Grazia* e dall'*ordine della Verità*, in una tensione spirituale che – adottando un'immagine suggestiva – doveva disporre gli uomini «a incontrare Beatrice», intesa come verità e sapienza teologica.<sup>33</sup> Solo così sarebbe stato possibile un autentico rinnovamento dell'Italia e dell'Europa, dell'Occidente e della Cristianità, che non fosse solo *orizzontale e umanistico*, ma «verticale e divino». Nella sequela di Dante, dunque, andava perseguito un superamento dell'amara contingenza, che in una prospettiva trascendente offrisse un «rinnovamento sincrono» della sintesi politica e di quella religiosa.<sup>34</sup>

Il tema della creaturalità al cospetto di Dio di cui l'uomo è a immagine e somiglianza – un'attenzione simbolica e allegorica all'antropomorfismo scritturale ben presente nel realismo della *Commedia* –, è un altro dei lasciti danteschi nella riflessione di Mordini, quando – riandando al dettato di *Genesi* 1, 26 – egli arrivò a scrivere, non senza un'iperbole, che «l'Impero è immagine e somiglianza dei cori angelici sul mondo».<sup>35</sup> Se la somiglianza è la Grazia e se l'immagine coincide con la natura umana, ecco che dopo il peccato originale anche il vivere civile, cioè lo *scire recte* e il *recte agere*, sono stati smarriti per la diffusa incapacità dell'uomo di discernere il bene e il male: da ciò il ruolo fondamentale delle due grandi istituzioni medievali nella società tradizionale, la Chiesa e l'Impero, attraverso il magistero di Cristo e la giustizia.<sup>36</sup>

La prospettiva ultima della riflessione di Attilio Mordini, ben oltre ogni anacronismo, andò nella direzione di quella dimensione creaturale tutta francescana, e chiaramente dantesca, dove indissolubile è la relazione d'amore e di riconoscenza fra l'umanità e Dio. Rientra in essa il

<sup>32</sup> Rinviamo su tema alla recentissima riedizione dell'opera di Panunzio, *Cielo e terra: poesia, simbolismo, sapienza nel poema sacro*, a cura di Aldo La Fata, Roma, Simmetria 2020.

<sup>33</sup> S. PANUNZIO, *Il ritorno di Beatrice: o della teologia*, in Id., *Cristianesimo Giovanneo (luci di ierosofia)*, Siena, Cantagalli 1989, pp. 106-107.

<sup>34</sup> Ivi, p. 107.

<sup>35</sup> A. MORDINI, *Il Tempio del Cristianesimo*, cit., p. 209.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 87-88.

senso trascendente che l'uomo è vocato ad assegnare alla vita sociale e politica, in una prospettiva di relazioni in cui l'umanità, in piena consapevolezza, sia effettivamente partecipe al progetto divino sul mondo; era del resto unicamente questa per Mordini l'unica *restaurazione* auspicabile nel presente in ascolto della lezione di Dante. Non fu essa solo auspicio, ma vocazione vissuta dallo scrittore fiorentino fino all'esaurimento delle forze e alla morte sopraggiunta il 4 ottobre del 1966, un mese prima della drammatica alluvione dell'Arno che fece da spartiacque ideale della vita sociale e politica fiorentina e italiana nel secondo dopoguerra.

Quest'ultima considerazione, dove pensiero ed esperienza personale sono un tutt'uno, come azione e vocazione, si pone in inattesa correlazione con una pensatrice politica certamente lontana per orizzonte umano e ideale dal mondo fiorentino del secondo Dopoguerra, ma non meno convintamente appassionata, quale Hannah Arendt. Trattando della vita umana come di un intreccio di azioni e discorsi grazie al quale l'esistenza si apre fenomenologicamente, assumendo un significato in cui la nostra creaturalità esprime la sua duplice trascendenza costitutiva, verticale e orizzontale, la Arendt volle non a caso citare Dante e il *Monarchia*:

Tutte le attività umane sono condizionate dal fatto della pluralità umana, dal fatto, cioè che non un Uomo ma degli uomini al plurale abitano la terra e in un modo o nell'altro convivono. Ma soltanto l'azione e il discorso si riferiscono specificamente al fatto che vivere significa sempre vivere fra uomini, tra coloro che sono miei eguali. Per conseguenza, quando mi inserisco nel mondo, si tratta di un mondo in cui sono presenti altri inizi. Azione e discorso sono così strettamente correlati perché l'atto primordiale e specificamente umano deve sempre anche rispondere alla domanda che si pone per ogni nuovo venuto: «Chi sei?». L'apertura del chi si è implicita nel fatto che un'azione priva di discorso in un certo modo non esiste, o se esiste è irrilevante [...]. Esattamente come ha detto Dante, con una concisione che non saprei eguagliare (*Monarchia* I, 13, 1) «giacché in ogni azione ciò che è primariamente inteso dall'agente [...] è la rivelazione della propria immagine».<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> H. ARENDT, *Lavoro, opera, azione. Le forme della vita attiva*, introduzione a cura di Guido D. Neri, tr. it. Verona, Ombre corte edizioni 1997, pp. 64-65 («...nam in omni actione principaliter intenditur ab agente, [sive necessitate nature sive voluntarie agat], propriam similitudinem explicare»). Una traduzione inglese del *Monarchia* di Dante era nella biblioteca personale della Arendt. Dopo la sua morte nel 1975, l'intera biblioteca fu acquistata dal Bard College di Annandale-on-Hudson, New York. La copia presenta note e appunti della stessa Arendt, che riportò talora a margine il testo latino: D. ALIGHIERI, *On World-Government or De Monarchia*, translated by Herbert W. Schneider, with an introduction by Dino Bigongiari, New York, The Liberal Arts Press c1957.

In questa sintonia fra l'agire dell'uomo e la sua vocazione etica, dove la risposta alla Grazia è una scelta consapevole non solo nella vita individuale ma – per la sua portata estesa – in quella politica, sta uno dei nuclei centrali – e attualissimi anche per l'Italia odierna – del magistero dantesco. Curioso notare come il pensiero della Arendt, per il quale, sulla scorta della lezione agostiniana e heideggeriana a lei care, ogni uomo che è nel mondo in relazione d'amore con gli altri uomini costituisce con essi (e per essi) un mondo, si intrecci con la visione dell'uomo universale di Mordini e, analogamente, di La Pira e Panunzio, dove la creaturalità interrogante riscopre quel Creatore che è disposto, per amore, a un rinnovato sacrificio di sé in coloro che egli ama.

Questa visione rappresenta una prospettiva profondamente etica, che si alimenta di una coerenza e di un rigore che da un lato attingono alla morale come primato della volontà e dall'altro si nutrono della fede, che è azione dell'uomo corrispondente alla rivelazione della Parola di Dio.





ALBERTO JORI

LA DISCIPLINA DELLA FANTASIA:  
L'INFERNO DANTESCO TRA SCIENZA E LETTERATURA  
GALILEI INTERPRETE DI DANTE\*

*Mi permetto di dedicare  
questo contributo,  
quale piccolo segno  
di profonda stima,  
viva amicizia  
e fervida riconoscenza,  
alla dottoressa Beatrice Izzo,  
valentissimo medico di Mantova*

Che cosa c'è di più fantastico di un'opera letteraria, anche quando il suo autore si proponga di descrivere fedelmente un'epoca precisa? Pensiamo, per esempio, ai *Promessi Sposi*, il nostro romanzo storico per eccellenza. Certo, il quadro storico, e anche gli usi e costumi e la mentalità del Seicento, sono ivi ricostruiti dal Manzoni con precisione, eppure i protagonisti sono personaggi immaginari, le cui peripezie, ancorché plausibili, sono anch'esse mere finzioni. A maggior ragione, il carattere puramente fantastico sarà proprio di un'opera, come la *Divina Commedia*, che ci presenta un quadro dell'Aldilà: propriamente, di un Aldilà immaginato come presente, qui e ora, in una sorta di dimensione spaziale e ontologica parallela al 'nostro' mondo.

Al tempo stesso, che cosa sembra più antitetico, rispetto al libero dispiegarsi della fantasia artistica, della scienza moderna, quale conoscenza di tipo quantitativo, finalizzata a fornire, tramite esatte formule matematiche, la descrizione della realtà e delle sue leggi, e qui mi riferisco alla scienza galileiana?

Eppure, un incontro importante, anzi esemplare, tra le dimensioni

---

\* Mi si consenta di ringraziare il Presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana, professor Roberto Navarrini, come pure il professor Giancarlo Signorini, per l'invito, che mi onora altamente, a partecipare al convegno su Dante organizzato dall'Accademia Nazionale Virgiliana, nonché le segretarie della medesima Accademia, dottoressa Maria Angela Malavasi e signora Ines Mazzola, per l'aiuto impagabile che mi hanno prestato. Un grazie sincero desidero altresì rivolgere al professor Monsignor Roberto Brunelli, che negli anni degli studi liceali mi ha insegnato ad apprezzare la poesia sublime della Divina Commedia.

della scienza e della fantasia ha avuto luogo nella nostra tradizione culturale, e merita senza dubbio di essere ricordato nell'occasione solenne delle celebrazioni del VII Centenario dantesco. Parlo dell'incontro tra Dante e Galilei, tra il Sommo Poeta e il padre fondatore della scienza moderna. Se infatti Dante ha forgiato con la sua grandiosa visione escatologica un nuovo, mirabile universo, ricco di straordinarie risonanze non solo artistiche, teologiche e filosofiche, ma anche scientifiche, Galileo, dal canto suo, si è cimentato in due lezioni, da lui svolte nell'Accademia Fiorentina nel 1588, sul complesso tema della figura, del sito e della grandezza dell'Inferno dantesco. Il merito della riscoperta di tali lezioni – riprodotte in appendice al presente contributo – spetta a uno studioso dell'Ottocento, Ottavio Gigli, il quale spiega come, studiando nella Biblioteca Magliabechiana le carte di Vincenzo Borghini, ivi confluite dopo diversi passaggi, egli s'imbattesse appunto in lezioni adespote di cui riconobbe quale autore Galileo, trovando successivamente, a conferma della propria ipotesi, degli elementi probanti.<sup>1</sup> L'attribuzione ricevette in seguito l'avallo definitivo nell'Edizione Nazionale delle *Opere di Galileo Galilei*, a cura di Antonio Favaro e Isidoro Del Lungo.<sup>2</sup>

Questi i fatti. Ma come si spiega un tale incontro tra Dante e Galilei, che ci appare altamente simbolico nella stessa misura in cui sembrerebbe, *prima facie*, quanto mai improbabile?

Un terreno comune tra i due, beninteso, non mancava. Da un lato, infatti, il genio dantesco, di straordinaria ricchezza e versatilità, pur esercitandosi soprattutto nella creazione letteraria, non era certo estraneo a quelle che oggi chiamiamo le scienze naturali. Prova ne sia la celebre *Quaestio de aqua et terra*.

Dall'altro, Galilei, figlio di un insigne teorico di musica, aveva ricevuto un'approfondita educazione letteraria e in generale artistica. In letteratura – e non solo in quella – egli amava le proporzioni classiche, aveva poca stima del Tasso e abborriva i barocchismi, mentre prediligeva l'Ariosto e il Petrarca.<sup>3</sup> E, naturalmente, da buon toscano aveva un'eccellente conoscenza dell'opera dantesca. Quanto all'occasione che gli si offrì

---

<sup>1</sup> Cfr. *Studi sulla Divina Commedia, di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*, a c. di Ottavio Gigli, Firenze, Felice Le Monnier 1855 (rist. ivi, 2000, con presentazione di Franco Brioschi), pp. VI-X.

<sup>2</sup> Cfr. *Opere di Galileo Galilei*, Firenze, Barbèra 1899,1934<sup>2</sup>, vol. IX, in particolare le pp. 7-27 e 233-236. Si veda altresì: G. GALILEI, *Scritti letterari*, a c. di Alberto Chiari, Firenze, Felice Le Monnier 1970, pp. 47-80.

<sup>3</sup> A tale proposito, si vedano le *Postille al Petrarca*, le *Postille all'Ariosto* e le *Considerazioni al Tasso* in G. GALILEI, *Scritti letterari*, cit., rispettivamente alle pp. 81-362, pp. 363-486 e pp. 487-635.

di esibirsi pubblicamente su un tema connesso alla *Divina Commedia*, la possiamo sintetizzare come segue.<sup>4</sup>

Nel Quattrocento, il fiorentino Antonio Manetti (1423-1497), che può essere considerato il fondatore della cosmografia dantesca, si era interessato alla struttura dell'Inferno di Dante. Dopo la sua morte, un amico, il Benivieni, attingendo ai propri ricordi aveva composto un *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello inferno di Dante Alighieri*, pubblicato in un'edizione giuntina a Firenze nel 1506. Alcuni decenni dopo, nel 1544, il nobile lucchese Alessandro Vellutello (nato nel 1473 e trasferitosi a Venezia nel 1525) aveva pubblicato a Venezia presso Francesco Marcolini una sua *Nuova spiegazione della Comedia di Dante Alighieri*, in cui non lesinava sarcasmi non solo al Manetti, ma anche ai suoi sostenitori fiorentini. Costoro, piccati, si ritennero in dovere di rispondere. Ora, l'Accademia Fiorentina era presieduta, negli anni 1587-1588, dal Console Baccio Valori (al suo secondo consolato) e questi, appassionato dantista, si proponeva di riportare in auge gli studi relativi al Sommo Poeta. Valori incaricò un giovane matematico, ossia appunto Galileo Galilei, di prendere posizione nella *querelle*.

Galileo aveva allora solo ventiquattro anni, ma già da tre era celebrato come valente studioso di geometria; inoltre godeva di ottima reputazione presso gli scienziati per aver perfezionato la teoria dei centri di gravità. Fu verosimilmente il Mazzoni, che era stato suo maestro, a proporre al Valori il proprio discepolo come difensore del Manetti e dell'Accademia contro il Vellutello.

Abitualmente si sostiene che Galilei accettò l'invito anche, e anzi soprattutto, per motivi 'opportunistici', ossia per fare un favore a personalità influenti che lo avrebbero in seguito potuto appoggiare nella carriera accademica alla quale aspirava. E in effetti al giovane matematico l'iniziativa fruttò forse la cattedra di Pisa che gli fu assegnata l'anno successivo e per la quale si adoperarono con notevole impegno il marchese Del Monte e altri componenti dell'Accademia.<sup>5</sup>

D'altronde, come abbiamo visto, Galileo disponeva non solo di una preparazione scientifica di prim'ordine, ma anche di un'eccellente conoscenza del testo dantesco, oltre che di un'abilità espositiva e dialettica notevolissima. Era quindi persona quanto mai atta al compito. Fin qui tutto sembra dunque quadrare alla perfezione. C'è però un aspetto di quest'in-

<sup>4</sup> Cfr. la precisa ricostruzione effettuata da Ottavio Gigli, in *Studi sulla Divina Commedia*, cit., p. IX sgg.

<sup>5</sup> Cfr. *Studi sulla Divina Commedia*, cit., p. X.

contro tra i due grandi, anzi, tra i due sommi, sul quale mi piacerebbe attirare in questa sede, sia pur brevemente, l'attenzione.

Si tratta del fatto che, nonostante la differenza rilevante, anzi abissale, delle prospettive a partire dalle quali rispettivamente Dante e Galilei considerano l'Inferno – il primo nel contesto di un altissimo messaggio che potremmo definire profetico, di cui si sente depositario e che intende trasmettere in tutti i suoi risvolti etici e religiosi,<sup>6</sup> e il secondo nel quadro di un atteggiamento che senza dubbio, conformemente alla mutata sensibilità della sua epoca,<sup>7</sup> è piuttosto di distaccato scetticismo, sicché l'Inferno dantesco diviene per lui l'oggetto di una sorta di esercizio intellettuale –, nonostante tale differenza, appunto, le loro visuali trovano un piano di tangenza e d'incontro nella *matematica*.

Anche su questo terreno, per la verità, le differenze tra loro non mancano. Dante, infatti, imbevuto di cultura medievale, nel richiamarsi ad Aristotele e alla sua fisica<sup>8</sup> adotta una visione del mondo naturale (e, di riflesso, di quello soprannaturale) che è essenzialmente qualitativa, non quantitativa. Eppure nel descrivere l'Aldilà, e, quel che ora maggiormente interessa, l'Inferno, il Sommo Poeta si mostra attento a fornire misure, proporzioni e quantità il più possibile precise: come mai?

Dal canto suo, Galilei, quasi tre secoli dopo, è fermamente convinto che la struttura della realtà sia matematica: è noto quanto egli dichiara sul libro della natura, come lo chiama, che, per l'appunto, è scritto in caratteri matematici.<sup>9</sup> E allora viene naturale chiedersi: se è vero che per Galileo la comprensione della realtà naturale richiede che se ne decifri i caratteri matematici, che senso può avere l'applicare la matematica, com'egli fa, a un universo che naturale non è, perché soprannaturale, come l'Inferno dantesco, che anzi è irreali, perché frutto di un'invenzione letteraria?

Il senso di entrambe le operazioni – quella di un Dante che, pur aderendo a una visione della realtà di tipo qualitativo-essenzialista, preci-

<sup>6</sup> Cfr. G. PETROCCHI, *L'Inferno di Dante*, Milano, Rizzoli 1978, p. 38 sgg.

<sup>7</sup> Cfr. H. VORGRIMLER, *Storia dell'Inferno* (tit. or: *Geschichte der Hölle*), trad. it. di Liborio Ascuitto, Bologna, Odoya 2010, p. 321 sgg.

<sup>8</sup> Sulla fisica aristotelica e i suoi principi mi si consenta di rinviare alla mia monografia *Aristotele*, Milano, Bruno Mondadori 2008<sup>3</sup>, p. 123 sgg.

<sup>9</sup> In proposito, è celeberrima l'affermazione programmatica contenuta ne *Il Saggiatore* (1623): «La filosofia naturale è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua e conoscer i caratteri nei quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi [sic] è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto.» (in G. GALILEI, *Opere*, ed. Nazionale cit., vol. VI, p. 232).

sa a ogni piè sospinto i rapporti *quantitativi* del proprio Inferno, anziché lasciarlo, come potrebbe sembrare ovvio, in una suggestiva indeterminazione, e quella di un Galilei, il quale, pur convinto assertore dell'indispensabilità della matematica nello studio della natura, non si fa scrupolo di applicare la stessa matematica alla decifrazione di un'opera letteraria e del suo mondo fittizio – consiste nel fatto che entrambi gli autori operano all'interno di quello che nell'odierna teoria letteraria si chiama un «patto finzionale». Di che cosa si tratta? Il «patto finzionale» (in inglese: *fictional pact*) è il patto tacito che viene stretto tra l'autore e il lettore, conformemente al quale quest'ultimo non interpreterà il testo come una descrizione della realtà.<sup>10</sup> Per esprimere il concetto, si utilizza talvolta un'altra locuzione: si parla di «sospensione volontaria dell'incredulità» o di «tregua dell'incredulità», intendendo dire che il lettore (o l'auditore o lo spettatore) di un'opera di fantasia accetta tacitamente, per il tempo in cui fruisce dell'opera, di mettere da parte il proprio scetticismo. È stato Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), scrittore, critico, filosofo e poeta inglese, a introdurre per primo questa nozione:

Si è convenuto che io concentrassi i miei sforzi su dei personaggi soprannaturali, o almeno romantici, al fine di far nascere in ciascuno di noi un interesse umano e un'apparenza di verità sufficienti per accordare, per un momento, a questi frutti dell'immaginazione una tale «sospensione volontaria dell'incredulità», che costituisce la fede poetica.<sup>11</sup>

Si tratta dunque di una sorta di simulazione cognitiva, in virtù della quale il lettore-spettatore 'vive' nel mondo inventato che gli viene proposto dall'autore, fintanto che dura il patto. Il patto stesso, a sua volta, è rotto o alla conclusione dell'opera, oppure anche nel corso della fruizione della medesima, quando l'attenzione del lettore dovesse rivolgersi a elementi maldestramente inseriti dall'autore che si rivelassero incongrui con l'impianto complessivo, e fossero dunque atti a destare tutto d'un tratto la sua incredulità, col risultato d'interrompere il suo 'ingenuo' coinvolgimento. Appunto per tenere in piedi il patto finzionale, l'autore è tenuto a mostrare costantemente la coerenza, la 'solidità', per così dire, e dunque la persuasività (provvisoria) del mondo fittizio che ha creato. Dante fa proprio questo: illustra con relativa precisione la struttura topografica, la collocazione

<sup>10</sup> In relazione al «patto finzionale», mi sia consentito rinviare ad A. JORI, *Principi di roboetica*, Palermo, Nuova Ipsa 2019, pp. 115-116.

<sup>11</sup> S.T. COLERIDGE, *Biographia Literaria: or Biographical Sketches on My Literary Life and Opinions*, London, Nigel Leask 1817, p. 451.

e anche le dimensioni e proporzioni del suo Inferno proprio per generare un atteggiamento di confidenza nel lettore.

In proposito, non dobbiamo dimenticare che l'Inferno, conformemente alla dottrina tomista, alla quale il Sommo Poeta s'ispira, dovrebbe essere un non-luogo, ossia un luogo puramente spirituale, dunque non-spaziale.<sup>12</sup> E invece Dante lo colloca in uno spazio determinato, situato sotto la superficie terrestre e dotato di coordinate e rapporti geometrici ben precisi, in conformità col suo realismo, così ben caratterizzato dall'Auerbach.<sup>13</sup> Un realismo che è ontologico, ma ha pure una rilevantissima funzione estetica: il lettore, constatando come questo mondo sia intimamente coerente, deve 'prestare fede' a Dante, deve vivere *con* lui, anzi, *in* lui e in Virgilio, l'edificante esperienza di discesa negli abissi del peccato e della punizione.

Per parte sua, Galilei s'immerge anch'egli, come lettore e interprete, nel patto finzionale imbastito da Dante e, dunque, si atteggia verso il mondo fittizio dell'Inferno dantesco come se esso fosse vero. In tal modo, diremmo, si cala nei panni dell'Alighieri. Certo, anche qui le differenze non mancano. In primo luogo, assistiamo a uno spostamento dell'asse quantitativo, nel senso che le misure, che in Dante sono spesso approssimate, in Galilei divengono tendenzialmente esatte. È questa, naturalmente, una testimonianza di quello che Koyré ha chiamato il passaggio dal mondo dal pressappoco all'universo della precisione.<sup>14</sup>

In secondo luogo, viene meno, nella transizione da Dante a Galilei, anche il valore simbolico dei riferimenti: così, per esempio, quello che potremmo definire il 'gigantismo' dei demoni e delle strutture architettoniche dell'Inferno dantesco (si pensi alla spaventosa città di Dite), la cui funzione è quella di simboleggiare la durezza spietata delle pene e dei carnefici e, insieme, l'impossibilità per i dannati di sottrarvisi, è svuotato di senso in Galilei, che è interessato esclusivamente ai rapporti matematici. Al tempo stesso, se Dante mette in atto il patto finzionale con il lettore e fa vivere quest'ultimo all'interno del proprio mondo fantastico, sollecitando continuamente, mediante indicazioni quantitative (e non solo), la conferma della sua adesione, Galilei mostra di stare al gioco e, così, d'in-

<sup>12</sup> Cfr. G. MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno* (tit. or.: *Histoire de l'enfer*), trad. it. di Nicola Muschitiello, Bologna, Società editrice il Mulino 1995, p. 62.

<sup>13</sup> Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (tit. or.: *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*), trad. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhauser, Torino, Einaudi 1983<sup>10</sup>, vol. I, *passim*.

<sup>14</sup> Cfr. A. KOYRÉ, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione* (tit. or.: *From the Closed World to the Infinite Universe*), trad. it. di P. Zambelli, Torino, Einaudi 1992.

tendere la descrizione dantesca dell'Inferno come se fosse una vera mappa dell'Oltretomba (o, almeno, di quella sua sezione destinata ai dannati). Prendiamo l'esordio della prima lezione galileiana:

Se è stata cosa difficile e mirabile ... l'aver potuto gli uomini per lunghe osservazioni, con vigilie continue, per perigliose navigazioni, misurare e determinare gl'intervalli de i cieli, i moti veloci ed i tardi e le loro proporzioni, le grandezze delle stelle, non meno delle vicine che delle lontane ancora, i siti della terra e de i mari, cose che, o in tutto o nella maggior parte, sotto il senso ci caggiono; quanto più meravigliosa deviamo noi stimare l'investigazione e descrizione del sito e figura dell'Inferno, il quale, sepolto nelle viscere della terra, nascoso a tutti i sensi, è da nessuno per niuna esperienza conosciuto; [...] ché dal mancamento dell'altrui relazione viene sommamente accresciuta la difficoltà della sua descrizione. Per lo che era necessario, allo spiegamento di questo infernal teatro, corografo ed architetto di più sublime giudizio, quale finalmente è stato il nostro Dante: onde se quelli che sì accortamente svelò la mirabil fabbrica del cielo e sì esquisitamente disegnò il sito della terra, fu reputato degno del nome di divino, non doverà già il medesimo nome essere, per le già dette ragioni, al nostro Poeta conteso.<sup>15</sup>

L'accento alla mancanza di relazioni sull'Inferno, all'infuori di quella dello stesso Dante, è un elegante ammiccamento al lettore. È come se Galileo dicesse: so bene che questo è un mondo immaginario, creato dal nostro poeta – anzi, se Dante avesse descritto un luogo effettivamente esistente e da lui realmente visitato, il suo merito di poeta sarebbe, paradossalmente, minore –; tuttavia, esaminiamo la struttura del suo Inferno 'come se' fosse un luogo reale; lasciamoci cioè coinvolgere nella sua finzione e vediamo di saggiarne la coerenza anche sul piano dei rapporti geometrici.

E in effetti, l'obiettivo di Galilei è per così dire, apologetico, nel senso che egli si propone di dimostrare la razionalità e in un certo senso la realizzabilità della topografia infernale qual è stata ideata da Dante, dando così ragione al Manetti contro il Vellutello. Tutto questo lo scienziato toscano lo compie in un organismo espositivo e dimostrativo che è un autentico capolavoro di chiarezza e rigore. Basta leggere il programma delle lezioni, delineato all'inizio:

---

<sup>15</sup> *Studi sulla Divina Commedia*, cit., pp. 3-4 (si veda anche il testo riprodotto nell'Appendice *infra*).

L'ordine che terremo nel nostro ragionamento, in dichiarare la prima opinione, sarà questo:

Prima considereremo la figura ed universal grandezza dell'Inferno, tanto assolutamente quanto in comparazione di tutta la terra.

Nel secondo luogo, vedremo dove ei sia posto, ciò è sotto che superficie della terra.

Terzo, vedremo in quanti gradi, differenti tra loro per maggiore o minor lontananza dal centro del mondo, ei sia distribuito, e quali di essi gradi siano semplici, e quali composti di più cerchi o gironi, e di quanti.

Nel quarto luogo, misureremo gl'intervalli che tra l'un grado e l'altro si trovano.

Quinto, troveremo le larghezze per traverso di ciascheduno grado, cerchio e girone.

Nel sesto luogo, avendo già considerate le predette principali cose, con brevità racconteremo tutto il viaggio fatto da Dante per l'Inferno, ed in questo accenneremo alcune cose particolari, utili alla perfetta cognizione di questo sito.<sup>16</sup>

L'aspetto interessante dell'operazione galileiana consiste nel fatto che la matematica, la quale già veniva impiegata da Dante per conferire alla propria creazione un carattere di consistenza, e dunque di ragionevole persuasività, svolge anche presso il giovane studioso, alle prese con la *Divina Commedia*, il ruolo di perno nel consolidamento teorico del mondo immaginario plasmato dall'Alighieri: nella forma – però – di un 'esperimento mentale'<sup>17</sup> dal taglio puramente ipotetico. Per illustrare questo concetto, prenderò in considerazione due esempi, in cui egli argomenta, come detto, a favore del Manetti e contro il Vellutello.

(A) In primo luogo, esaminiamo le riflessioni generali di Galileo sul sito, la forma e le dimensioni dell'Inferno. Osserva il nostro autore:

Venendo dunque all'esplicazione dell'opinione del Manetti, e prima quanto alla figura, dico che è a guisa di una concava superficie che chiamano conica, il cui vertice è nel centro del mondo, e la base verso la superficie della terra. Ma che? abbreviamo e facilitiamo il ragionamento; e congiungendo la figura, il sito e la grandezza, immaginiamoci una linea retta che venga dal centro della grandezza della terra (il quale è ancora centro della gravità e dell'universo) sino a Ierusalem, ed un arco che da Ierusalem si distenda sopra la superficie dell'aggregato dell'acqua e della terra per la duodecima parte della sua maggior circonferenza:

<sup>16</sup> Ivi, p. 5.

<sup>17</sup> Come lo definisce il Brioschi, ivi, p. XVII.



terminerà dunque tal arco con una delle sue estremità in Ierusalem; dall'altra sino al centro del mondo sia tirata un'altra linea retta, ed aremo un settore di cerchio, contenuto da le due linee che vengono dal centro e da l'arco detto: immaginiamoci poi che, stando immobile la linea che congiugne Ierusalem ed il centro, sia mosso in giro l'arco e l'altra linea, e che in tal suo moto vadia tagliando la terra, e muovasi fin tanto che ritorni onde si partì; sarà tagliata della terra una parte simile ad un cono: il quale se ci immagineremo esser cavato della terra, resterà, nel luogo ov'era, una buca in forma di conica superficie; e questa è l'Inferno. E da questo discorso ne aviamo, prima, la figura; secondo, il sito, essendo talmente posto, che il suo bassissimo punto è il centro del mondo, e la base o sboccatura viene verso tal parte della terra, che nel suo mezzo racchiude Ierusalem, come apertamente si cava da Dante [...]

E quanto alla grandezza, è profondo l'Inferno quanto è il semidiametro della terra; e nella sua sboccatura, che è il cerchio attorno a Ierusalem, è altrettanto per diametro, per ciò che all'arco della sesta parte del cerchio gli è sottesa una corda uguale al semidiametro.

Ma volendo sapere la sua grandezza rispetto a tutto l'aggregato dell'acqua e della terra, non doviamo già seguire la opinione di alcuno che dell'Inferno abbia scritto, stimandolo occupare la sesta parte dello aggregato; però che, facendone il conto secondo le cose dimostrate da Archimede ne i libri Della sfera e del cilindro, troveremo che il vano dell'Inferno occupa qualcosa meno di una delle 14 parti di tutto l'aggregato: dico quando bene tal vano si estendessi sino alla superficie della terra, il che non fa; anzi rimane la sboccatura coperta da una grandissima volta della terra, nel cui colmo è Ierusalem, ed è grossa quanto è l'ottava parte del semidiametro, che sono miglia 405.<sup>18</sup>

Già qui possiamo misurare tutta la distanza che sussiste tra la prospettiva dantesca e quella galileiana, nonostante la fedeltà letterale al testo dell'interpretazione proposta da Galileo. Egli dice: immaginiamoci un semidiametro che congiunga il centro della Terra («il quale è ancora centro della gravità e dell'universo»)<sup>19</sup> a Gerusalemme. Sulla superficie del globo, lungo una qualsiasi circonferenza massima passante per Gerusalemme, tracciamo poi un arco di 30 gradi (ovvero la dodicesima parte della circonferenza stessa). Congiungiamo l'estremità di questo arco nuovamente al centro della Terra, ottenendo così un settore di cerchio, delimitato dall'arco e dai due semidiametri. Facciamo ruotare il settore di

<sup>18</sup> Ivi, pp. 5-7.

<sup>19</sup> Con questa affermazione Galilei si mostra ancora fedele al sistema aristotelico-tolomaico, che collocava la Terra al centro del cosmo: cfr. ivi, p. XV.

cerchio per un intero giro intorno al primo semidiametro, e otterremo un cono che avrà il suo vertice appunto nel centro della sfera e la sua base nel cerchio disegnato dall'arco sulla superficie: cerchio il cui centro si troverà a Gerusalemme. Questo cono, situato sotto la crosta terrestre, è vuoto: si tratta di un vano che occuperebbe «qualcosa meno di una delle 14 parti di tutto l'aggregato» se non fosse per la crosta terrestre, la cui altezza è calcolata «come l'ottava parte del semidiametro», ossia 405 miglia e  $15/22$  (su 3245 e  $5/11$ ).<sup>20</sup>

Ci troviamo dunque dinnanzi a una «grandissima caverna» le cui pareti, lungi dall'essere lisce, le conferiscono la forma di un gigantesco «anfiteatro, che di grado in grado descendendo si va restringendo» per terminare «nel centro [della Terra, cioè nel vertice del cono] che è un punto solo».

Constatiamo come, se Dante poneva genialmente in rilievo il carattere di orrida cavità dell'Inferno, sorta d'immenso imbuto brulicante di vita, di peccati e di sofferenze, che arriva fino al centro della Terra e che al tempo stesso si trova collocato sotto una volta possente al cui centro è situata la città santa di Gerusalemme, Galilei, dal canto suo, assumendo un atteggiamento asettico da scienziato, trasfiguri e sublimi questa mostruosa caverna in un cono quasi regolare, per misurare il quale fa addirittura ricorso ai libri *Della sfera e del cilindro* di Archimede.<sup>21</sup> La geometria tridimensionale, che in Dante era funzionale al discorso religioso ed etico e ne accresceva la potenza ammonitrice – nella misura in cui amplificava l'orrore dello spettacolo presentato ai lettori –, nel testo galileiano neutralizza invece tale orrore e il connesso messaggio morale, lasciando anzi trasparire uno scetticismo di fondo sull'Inferno, nel momento stesso in cui è impiegata per porre in luce la coerenza interna dell'architettura infernale.

(B) Dopo aver considerato la struttura dell'Inferno nel suo complesso, passiamo ora a quella che vorrei definire la sua antitesi puntiforme, ossia al vertice di questo immenso cono. Ivi, come sappiamo, è confitto Lucifero: l'angelo più bello il quale, essendosi ribellato a Dio, si è rovinosamente ribaltato nel simbolo iconico del Male assoluto, divenendo una sorta di bestia enorme e immonda, priva quasi di anima (se non fosse per il suo eterno e sconfinato dolore senza speranza né redenzione), un buco nero della disperazione che funge a sua volta da motore diretto e indiretto di tutte le pene infernali. Ricordiamo tutti i meravigliosi versi danteschi:

<sup>20</sup> Ivi, p. 7.

<sup>21</sup> *Ibid.* Si veda l'eccellente traduzione italiana dell'opera in ARCHIMEDE, *Opere*, a c. di Attilio Frajese, Torino, UTET, 1988, pp. 69-211.

Lo ‘mperador del doloroso regno  
Da mezzo’l petto uscia fuor de la ghiaccia;  
e più con un gigante io mi convegno,  
che i giganti non fan con le sue braccia,  
vedi oggimai quant’esser dee quel tutto  
ch’a così fatta parte si confaccia.  
S’el fu sì bel com’elli ora è brutto,  
e contra’l suo fattore alzò le ciglia,  
ben dee da lui procedere ogne lutto.  
Oh quanto parve a me gran meraviglia  
Quand’io vidi tre facce e la sua testa!  
L’una dinanzi, e quella era vermiglia;  
l’altr’eran due, che s’aggiugnieno a questa  
sovr’esso’l mezzo di ciascuna spalla,  
e sé giugnieno al loco de la cresta:  
e la destra pareva tra bianca e gialla;  
la sinistra a vedere era tal, quali  
vegnon di là onde’l Nilo s’avalla.  
Sotto ciascuna uscivan due grand’ali,  
quanto si convenia a tanto uccello:  
vele di mar non vid’io mai cotali.  
Non avean penne, ma di vispistrello  
Era lor modo; e quelle svolazzava,  
sì che tre venti si movean da ello:  
quindi Cocito tutto s’aggelava.  
Con sei occhi piangea, e per tre menti  
Gocciava’l pianto e sanguinosa bava.  
Da ogni bocca dirompea co’ denti  
Un peccatore, a guisa di maciulla,  
sì che tre ne faceva così dolenti.<sup>22</sup>

Le dimensioni colossali di Lucifero, conficcato nel ghiaccio, simboleggiano la grandezza terrificante del Male, e al tempo stesso sanciscono plasticamente la sua inesorabile condanna nel quadro di un universo che è armonioso e ben ordinato grazie al saldo governo divino. Ebbene: Galilei si accosta a questa sorta di spaventevole macchina del dolore, sofferente anch’essa, senza batter ciglio, con l’occhio freddo e calcolante dello scienziato. Le dimensioni di Lucifero gl’interessano solo per misurare l’e-

---

<sup>22</sup> D. ALIGHIERI, *Inf.*, XXXIV, 28-57.

stensione dell'ultima «giaccia», quella della Giudecca, e così, procedendo a ritroso, dedurre le dimensioni delle altre tre. Ecco infatti quanto scrive:

[S]e dunque sapremo quanta sia la grandezza di Lucifero, aremo la distanza ancora che è dall'ombelico al mezzo del petto, e per conseguenza il semidiametro della minore sferetta. Ma quanto alla grandezza di Lucifero, aviamo ne i citati versi esser tale, che maggior convenienza ha Dante con un gigante, che un gigante non ha con un braccio di Lucifero: se dunque noi sapremo la grandezza di Dante e quella d'un gigante, potremo da queste investigar la grandezza di Lucifero. Ma di Dante aviamo, da quelli che scrivono la vita di esso, essere stato di commune statura, la quale è 3 braccia: restaci dunque solamente da investigare la grandezza di un gigante; e così aviamo risoluto la nostra proposta, che era di trovare la grandezza delle giacce, a dover solamente investigare la grandezza d'un gigante, onde poi, con ordine compositivo, potremo conseguire il nostro intento: però che, essendoci data la grandezza d'un gigante, sarà nota la proporzione che ha ad esso un uomo, e però la proporzione che ha un gigante ad un braccio di Lucifero; ma è nota la proporzione che ha un braccio a tutto'l corpo, onde la grandezza di Lucifero ci sarà manifesta; ed aut questa, aremo la distanza dal mezzo del petto all'ombelico, e per conseguenza il semidiametro della minore sfera, e finalmente essa sfera, con la quale alle sfere rimanenti assegneremo le grandezze. Passiamo dunque ad investigar la grandezza d'un gigante.

Scriva il Poeta, parlando di Nembrot, primo de i giganti che lui trovasse nel pozzo:

La faccia sua mi pareo lunga e grossa  
Come la pina di San Piero a Roma;  
Ed a sua proporzione eron l'altr'ossa.<sup>23</sup>

Se dunque la faccia d'un gigante è quanto la Pina, sarà 5 braccia e  $\frac{1}{2}$  e, ché tanto è essa: e perché gli uomini ordinariamente sono alti otto teste, ancor che i pittori e gli scultori, e tra gli altri Alberto Durerò, nel suo libro della misura umana, tenga che i corpi ben proporzionati devano esser 9 teste, ma perché di sì ben proporzionati rarissimi si trovano, porremo il gigante dovere esser alto 8 volte più che la sua testa; onde sarà un gigante in lunghezza braccia 44, ché tanto fa moltiplicato 8 per  $5 \frac{1}{2}$ . Dante dunque, ciò è un uomo commune, ad un gigante ha la proporzione di 3 a 44: ma perché un uomo ad un gigante ha maggior convenienza che un gigante ad un braccio di Lucifero, se noi faremo, come 3 a 44, così 44 a un altro numero, che sarà 645, aremo, un braccio di Lucifero dovere essere più che

<sup>23</sup> Ivi, XXXI, 58-60. La *pina* è una pina di bronzo, alta circa quattro metri; dapprima fu parte di una fontana, poi, al tempo di Dante, fu collocata nell'atrio di San Pietro e ora è in Vaticano, nel Cortile detto appunto della Pigna.

645 braccia. Ma lasciando quel più, che ci è incerto, riservandoci a computarlo nel fine, diciamo, un braccio di Lucifero esser braccia 645: ma perché la lunghezza di un braccio è la terza parte di tutta la altezza, sarà l'altezza di Lucifero braccia 1935, ché tanto fa moltiplicato 645 per 3. Ma perché maggiore è la convenienza tra un uomo ed un gigante che tra'l gigante ed un braccio di Lucifero, e noi avviammo fatto questo conto quasi che tal proporzione fosse la medesima, e se la fosse sarebbe alto Lucifero braccia 1935, aggiungendoli quel più incerto che li manca, potremo ragionevolmente concludere, Lucifero dovere esser alto braccia 2000; e questo se è così, sarà l'intervallo che è dall'ombelico al mezzo del petto braccia 500, però che è la quarta parte di tutto'l corpo; e tanto sarà il semidiametro della minore sferetta. E perché non è in Dante luogo dal quale si possono cavar le grandezze dell'altre tre sfere rimanenti, giudica il Manetti, doversi ragionevolmente credere, le altre ancora aver la medesima grossezza: e perché una cinge l'altra, non altramente che l'un cielo l'altro circonda, sarà il semidiametro della penultima braccia 1000, quello della seconda 1500, e finalmente la prima e maggiore arà per semidiametro braccia 2000.<sup>24</sup>

Lucifero, quest'essere mostruoso in cui s'incarna e da cui trae alimento tutto il male dell'universo, viene così trasformato – starei per dire 'declassato' – da Galileo nel fuoco di una complessa rete di rapporti geometrici. Non solo: colpisce nelle parole del giovane matematico il dotto richiamo agli studi sulle proporzioni di Albrecht Dürer, uno dei termini di riferimento dell'arte rinascimentale.

Da un lato, dunque, Dante menziona i rapporti matematici solo per mettere in evidenza l'orrido aspetto, le dimensioni immani e per ciò stesso mostruose di Lucifero in rapporto a un uomo, anzi a lui stesso, che si trova lì, inerme, dinnanzi a questa sorta di Leviatano divoratore. Sicché risulta ben naturale lo sgomento del poeta, allorché Virgilio, che lo guida, improvvisamente si scosta per mostrargli l'angelo decaduto:

Quando noi fummo fatti tanto avante,  
 ch'al mio maestro piacque di mostrarmi  
 la creatura ch'ebbe il bel sembiante,  
 d'innanzi mi si tolse e fé restarmi,  
 «Ecco Dite», dicendo, «ed ecco il loco  
 Ove convien che di forza t'armi».  
 Com'io divenni allor gelato e fioco,  
 nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo,

<sup>24</sup> *Studi sulla Divina Commedia*, cit., pp. 15-17.

però ch'ogne parlar sarebbe poco.  
 Io non mori' e non rimasi vivo;  
 pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno  
 qual io divenni, d'uno e d'altro privo.<sup>25</sup>

Questo, dunque, è il racconto di Dante. Galilei si sofferma sulle proporzioni, invece, per 'razionalizzare' la situazione e i personaggi: come abbiamo visto, egli argomenta studiando il rapporto tra Dante, come essere umano dotato di misure 'normali', il gigante Nembrot e Lucifero. Una tale razionalizzazione e matematizzazione dell'orrore, ricondotto gradualmente a misure umane o, per dir meglio, antropocentriche, se è funzionale a quella misurazione dei luoghi infernali che costituisce uno degli intenti delle due lezioni galileiane, si risolve tuttavia, di fatto, in un radicale depotenziamento del dramma dantesco.

La tragedia umana e al tempo stesso sovrumana ritratta dall'Alighieri, la sua epica altissima del dolore, sita ai confini stessi del dicibile, sono in tal modo ricondotte a un algido calcolo di proporzioni, enunciato in un'elegante prosa scientifica e svolto in una prospettiva classicistica che tutto riporta a termini umani. Lo smisurato titanismo di Lucifero è in tal modo piegato a un asettico computo di spazi e l'Inferno perde quella potenza terrificante che affondava le sue radici nel clima morale e religioso di cui si alimenta la *Commedia* di Dante: diviene ora un luogo virtuale ed esattamente misurabile.

Assistiamo qui, così, a un mutamento di paradigma, in cui il valore del sapere scientifico, e in particolare matematico, si ribalta. Senza dubbio, la convinzione del rapporto di reciproca implicazione tra numero e armonia accomuna il rinascimentale Galileo al medievale Dante:<sup>26</sup> il numero e la proporzione sono infatti garanzia di quell'armonia alla quale credono tanto Dante (l'armonia dell'ordine istituito da Dio) quanto Galilei (l'armonia delle leggi del cosmo). E tuttavia la distanza tra i due grandi è davvero siderale, come emerge proprio dal modo differente in cui essi impiegano le matematiche.

Se infatti Dante ricorre alle misure per rendere più 'corposo' il proprio Inferno, e dunque per coinvolgere più a fondo, anche emotivamente, il lettore, per Galilei la scienza quantitativa, la matematica, è l'unico autentico sapere relativo al mondo della natura, quello che ci fa cogliere

<sup>25</sup> *Inf.*, XXXIV, 16-27.

<sup>26</sup> Si vedano, in proposito, le acute osservazioni di Franco Brioschi nella *Presentazione* preposta agli *Studi sulla Divina Commedia*, cit., pp. XVII-XXII.

il ‘nocciolo duro’ della realtà. In quanto tale, essa è anche l’unica risorsa che può conferire una parvenza di consistenza logica e ontologica pure a una realtà meramente virtuale come quella partorita dalla geniale fantasia dell’Alighieri. Ciò, tuttavia, a scapito della ricchezza di dimensioni e di significati umani e poetici che all’Inferno dantesco erano, in origine, intrinsecamente connessi.

Un simbolo, forse, questo, di quell’inaridimento della nostra comprensione del mondo, che l’affermazione della scienza moderna, nonostante tutti i suoi benefici, ha portato con sé.

## APPENDICE

*Sono qui riprodotte le due lezioni galileiane in conformità alla prima edizione, quella curata da Ottavio Gigli in ‘Studi sulla Divina Commedia’, Firenze, Felice Le Monnier, 1855, pp. 3-34.*

Sono qui riprodotte le due lezioni galileiane in conformità alla prima edizione, quella curata da Ottavio Gigli in *Studi sulla Divina Commedia*, Firenze, Felice Le Monnier 1855, pp. 3-34.

### GALILEO GALILEI DUE LEZIONI DANTESCHE

#### DUE LEZIONI ALL’ACCADEMIA FIORENTINA CIRCA LA FIGURA, SITO E GRANDEZZA DELL’INFERNO DI DANTE [1588]

#### I.

Se è stata cosa difficile e mirabile ... l’aver potuto gli uomini per lunghe osservazioni, con viglie continue, per perigliose navigazioni, misurare e determinare gl’intervalli de i cieli, i moti veloci ed i tardi e le loro proporzioni, le grandezze delle stelle, non meno delle vicine che delle lontane ancora, i siti della terra e de i mari, cose che, o in tutto o nella maggior parte, sotto il senso ci caggiono; quanto più maravigliosa deviamo noi stimare l’investigazione e descrizione del sito e figura dell’Inferno, il quale, sepolto nelle viscere della terra, nascoso a tutti i sensi, è da nessuno per niuna esperienza conosciuto; dove, se bene è facile il discendere,

è però tanto difficile l'uscirne, come bene c'insegna il nostro Poeta in quel detto:

Uscite di speranza, voi ch'entrate,

e la sua guida in quell'altro:

È facile il descendere all'Inferno;  
 Ma 'l piè ritrarne, e fuor dell'aura morta  
 Il poter ritornare all'aura pura.  
 Questo, quest'è impres'alta, impresa dura!

ché dal mancamento dell'altrui relazione viene sommamente accresciuta la difficoltà della sua descrizione. Per lo che era necessario, allo spiegamento di questo infernal teatro, corografo ed architetto di più sublime giudizio, quale finalmente è stato il nostro Dante: onde se quelli che sì accortamente svelò la mirabil fabbrica del cielo e sì squisitamente disegnò il sito della terra, fu reputato degno del nome di divino, non doverà già il medesimo nome essere, per le già dette ragioni, al nostro Poeta conteso.

Describe dunque l'Inferno Dante, ma sì lo lascia nelle sue tenebre offuscato, che ad altri dopo di lui ha dato cagione di affaticarsi gran tempo per esplicar questa sua architettura; tra i quali due sono che più diffusamente ne hanno scritto: l'uno è Antonio Manetti, l'altro Alessandro Vellutello, ma però questo da quello assai diversamente, e l'uno e l'altro molto oscuramente, non già per loro mancamento, ma per la difficoltà del soggetto, che non patisce esser con la penna facilmente esplicato. Onde noi, per ubbidire al comandamento fattoci da chi comandar ci può, oggi qui venuti siamo a tentare se la viva voce, accompagnando il disegno, potesse, a quelli che comprese non l'hanno, dichiarare l'intenzione dell'una opinione e dell'altra; ed in oltre, se ci sarà tempo, addurre quelle ragioni per l'una e per l'altra parte che potessero persuadere, le diverse descrizioni esser conformi all'intendimento del Poeta; ingegnandoci nel fine, con alcune altre nostre dimostrare qual più di esse alla verità, ciò è alla mente di Dante, si avvicini: dove forse faremo manifesto, quanto a torto il virtuoso Manetti ed insieme tutta la dottissima e nobilissima Academia Fiorentina sia dal Vellutello stata calunniata.

Ma prima che più avanti passiamo, non sia grave alle vostre purgate orecchie, assuefatte a sentir sempre risonar questo luogo di quelle scelte ed ornate parole che la pura lingua toscana ne porge, perdonarci se tal ora si sentiranno offese da qualche voce o termine proprio dell'arte di cui ci serviremo, tratto o dalla greca o da la latina lingua, poi che a così fare la materia di cui parleremo ci costringe. L'ordine che terremo nel nostro ragionamento, in dichiarare la prima opinione, sarà questo:

Prima considereremo la figura ed universal grandezza dell'Inferno, tanto assolutamente quanto in comparazione di tutta la terra.



Nel secondo luogo, vedremo dove ei sia posto, ciò è sotto che superficie della terra.

Terzo, vedremo in quanti gradi, differenti tra loro per maggiore o minor lontananza dal centro del mondo, ei sia distribuito, e quali di essi gradi siano semplici, e quali composti di più cerchi o gironi, e di quanti.

Nel quarto luogo, misureremo gl'intervalli che tra l'un grado e l'altro si trovano. Quinto, troveremo le larghezze per traverso di ciascheduno grado, cerchio e girone.

Nel sesto luogo, avendo già considerate le predette principali cose, con brevità racconteremo tutto il viaggio fatto da Dante per l'Inferno, ed in questo accenneremo alcune cose particolari, utili alla perfetta cognizione di questo sito.

Venendo dunque all'esplicazione dell'opinione del Manetti, e prima quanto alla figura, dico che è a guisa di una concava superficie che chiamano conica, il cui vertice è nel centro del mondo, e la base verso la superficie della terra. Ma che? abbreviamo e facilitiamo il ragionamento; e congiungendo la figura, il sito e la grandezza, immaginiamoci una linea retta che venga dal centro della grandezza della terra (il quale è ancora centro della gravità e dell'universo) sino a Ierusalem, ed un arco che da Ierusalem si distenda sopra la superficie dell'aggregato dell'acqua e della terra per la duodecima parte della sua maggior circonferenza: terminerà dunque tal arco con una delle sue estremità in Ierusalem; dall'altra sino al centro del mondo sia tirata un'altra linea retta, ed aremo un settore di cerchio, contenuto da le due linee che vengono dal centro e da l'arco detto: immaginiamoci poi che, stando immobile la linea che congiugne Ierusalem ed il centro, sia mosso in giro l'arco e l'altra linea, e che in tal suo moto vadia tagliando la terra, e muovasi fin tanto che ritorni onde si partì; sarà tagliata della terra una parte simile ad un cono: il quale se ci immagineremo esser cavato della terra, resterà, nel luogo ov'era, una buca in forma di conica superficie; e questa è l'Inferno. E da questo discorso ne aviamo, prima, la figura; secondo, il sito, essendo talmente posto, che il suo bassissimo punto è il centro del mondo, e la base o sboccatura viene verso tal parte della terra, che nel suo mezzo racchiude Ierusalem, come apertamente si cava da Dante, quando, immediate che fu passato oltre il centro all'altro emisfero, ode da Virgilio queste parole:

E se' or sotto l'emisfero giunto,  
Ch'è opposto a quel che la gran secca  
Coverchia, e sotto'l cui colmo consunto  
Fu l'Uom che nacque e visse senza pecca;

c nel secondo canto del *Purgatorio*, essendo pure nell'altro emisfero, conferma il medesimo, dicendo:

Già era'l Sole all'orizzonte giunto,  
 Lo cui meridian cerchio coverchia  
 Ierusalem col suo più alto punto.

E quanto alla grandezza, è profondo l'Inferno quanto è il semidiametro della terra; e nella sua sboccatura, che è il cerchio attorno a Ierusalem, è altrettanto per diametro, per ciò che all'arco della sesta parte del cerchio gli è sottesa una corda uguale al semidiametro.

Ma volendo sapere la sua grandezza rispetto a tutto l'aggregato dell'acqua e della terra, non doviamo già seguitare la opinione di alcuno che dell'Inferno abbia scritto, stimandolo occupare la sesta parte dello aggregato; però che, facendone il conto secondo le cose dimostrate da Archimede ne i libri Della sfera e del cilindro, troveremo che il vano dell'Inferno occupa qualcosa meno di una delle 14 parti di tutto l'aggregato: dico quando bene tal vano si estendessi sino alla superficie della terra, il che non fa; anzi rimane la sboccatura coperta da una grandissima volta della terra, nel cui colmo è Ierusalem, ed è grossa quanto è l'ottava parte del semidiametro, che sono miglia  $405 \frac{15}{22}$ .

Avendo compresa così generalmente la sua figura, è bene che venghiamo a distinguere ne i suoi gradi; però che la sua interna superficie non è così pulita e semplice come da la descrizione che ne aviamo data ne conseguirebbe, anzi è distinta in alcuni gradi, ne i quali diversi peccati con diverse pene sono puniti: e di questi gradi doviamo ora assegnare il numero e l'ordine, e poi più distintamente le larghezze e distanze da l'uno all'altro, e le distribuzioni di alcuni in varii gironi, così distinti e nominati dal Poeta.

È dunque questa grandissima caverna distribuita in 8 gradi, differenti tra loro per maggiore o minor lontananza dal centro: tal che viene l'Inferno ad essere simile ad un grandissimo anfiteatro, che, di grado in grado descendendo, si va restringendo; salvo che l'anfiteatro ha nel fondo la piazza, ma l'Inferno termina quasi col suo profondo nel centro, che è un punto solo.

Vanno questi gradi rigirando intorno intorno la concavità dell'Inferno: ed il primo, e più vicino alla superficie della terra, è il Limbo; il secondo è quello dove sono puniti i lussuriosi; nel terzo sono castigati i golosi; il quarto comprende i prodighi e gli avari; il quinto grado è diviso in dui cerchi, il primo de i quali comprende la palude Stige e le fosse attorno alla città, luogo deputato alle pene de gl'iracondi e degli accidiosi; il secondo contiene essa città di Dite, dove sono castigati gli eretici. E qui è da avvertire che noi non intendiamo per gradi quelli che da Dante sono chiamati cerchi, perché noi ponghiamo, i gradi esser distinti tra loro per maggiore o minor lontananza dal centro, il che non sempre accade ne i cerchi, atteso che nel quinto grado ponga il Poeta al medesimo piano dui cerchi. Ma perché gli altri gradi sono dal Poeta chiamati cerchi ancora, possiamo dire, tutti essere 9 cerchi in 8 gradi.

Seguita poi il sesto grado e settimo cerchio, tormento dei violenti, il quale è distinto in 3 gironi, così nominati dall'Autore. E qui possiamo notare la differenza che pone Dante tra cerchio e girone, essendo i gironi parti de i cerchi, come di questo settimo, diviso in 3 gironi, de i quali l'uno racchiude l'altro; ed il primo, e maggiore di circuito, che è un lago di sangue, racchiude il secondo, che è un bosco di sterpi, il quale rigira intorno al terzo girone, che è un campo di rena: onde nel 13° si legge:

E'1 buon Maestro: Prima che più entre,  
Sappi che sei nel secondo girone,  
Mi cominciò a dire, e sarai mentre  
Che tu verrai nell'orribil sabbione.

Il settimo grado ed ottavo cerchio contiene tutte Malebolge, dove sono puniti i fraudolenti. L'ottavo ed ultimo grado, che è il nono cerchio, abbraccia le quattro spere di ghiaccio de i traditori.

Ma passando alle distanze da l'un grado all'altro, le quali sono 8, dico che le prime sei sono uguali tra di loro, e ciascheduna è l'ottava parte del semidiametro della terra, che sono miglia  $405 \frac{15}{22}$  e tanto è distante il Limbo da la superficie della terra, altrettanto il secondo grado da esso Limbo, il terzo dal secondo, il quarto dal terzo, il quinto dal quarto, ed il sesto dal quinto.

Restano le due ultime distanze, ciò è la distanza dal cerchio de i violenti a Malebolge, che è la profondità del burrato di Gerione, e quella da Malebolge alle ghiacce, che è il pozzo de i giganti; le quali due distanze sarebbero state ancor esse poste dal Manetti uguali tra di loro ed all'altre, ciò è ciascheduna l'ottava parte del semidiametro, se non avesse osservato in Dante luoghi da i quali necessariamente si cava, esse dovere essere disuguali. Ma perché Dante dice, la nona e penultima bolgia girare miglia 22, sentendo nel canto ventesimo nono da Virgilio queste parole:

Tu non hai fatto sì all'altre bolge:  
Pensa, se tu annoverar le credi,  
Che miglia ventidue la valle volge,

e, per conseguenza, viene ad aver di diametro miglia 7; e girando la decima miglia 11, come si vede nel canto seguente, dove dice:

S'io fussi pur di tanto ancor leggiero,  
Ch'io potess'in cent'anni andar un'oncia,  
Io sare' messo già per lo sentiero,  
Cercando lui tra questa gente sconcia,

Con tutto che la volga undici miglia,  
E men d'un terzo di traversa non ci ha,

ed avendo, per conseguenza, di diametro miglia  $3\frac{1}{2}$ ; resta che la larghezza della nona bolgia sia miglia  $1\frac{3}{4}$ ; e dando tanto di larghezza a ciascuna delle altre, la prima e maggior bolgia viene ad aver di diametro miglia 35; e tanto è il diametro del fine della penultima distanza, che è, come si è detto, l'intervallo dal grado de i violenti a Malebolge. E se tanto è lì di diametro l'Inferno, facendo il conto troveremo, dovere esser distante tal luogo dal centro miglia  $81\frac{3}{22}$ , come appresso, quando parleremo delle larghezze delle bolge, si dimostrerà; e se miglia  $81\frac{3}{22}$  è l'ultima distanza, il restante sino a  $i\frac{2}{8}$  del semidiametro della terra sarà la penultima, ciò è miglia  $730\frac{5}{22}$ . Tanta dunque è la profondità del barrato, essendo la profondità del pozzo miglia  $81\frac{3}{22}$ .

Ora, devendo venire al modo tenuto dal Manetti per investigare le larghezze per traverso de i gradi tutti dell'Inferno, giudichiamo esser necessario preporre una proposizione geometrica, la cui cognizione grandemente ci aiuterà all'intelligenza di quanto si ha da dire, ed è questa:

Se tra due linee concorrenti siano descritte alcune parti di circonferenze di cerchi, che abbino per centro il punto del concorso delle linee, averanno dette circonferenze tra di loro la medesima proporzione che i semidiametri de i lor cerchi. E questo è manifesto, perché si faranno settori di cerchi simili, de i quali i lati sono proporzionali agli archi, come in geometria si dimostra.

Posto questo, torniamo alle larghezze. Riprese dunque il Manetti le linee rette che di sopra tirammo dal centro del mondo, l'una a Ierusalem, l'altra all'estremità, o vogliamo dire all'orlo, della sboccatura dell'Inferno (quando arrivasse sino alla superficie della terra); e nell'arco che da l'una all'altra di esse si tirò, che in lunghezza è miglia 1700, segnati 10 spazii, ciascheduno di miglia 100, cominciando dalla sboccatura, da questi cavò le larghezze di alcuni gradi e gironi, come più particolarmente adesso vedremo.

Perciò che, preso il termine del primo centinaio e da esso tirata una linea al centro del mondo, terminò con essa la larghezza del Limbo, ciò è del primo cerchio; e perché questa linea con quella purdianzi tirata dall'orlo della sboccatura al centro si va proporzionatamente restringendo sino al centro, nel quale ad essa si unisce, e la distanza del Limbo dalla superficie della terra si pose esser l'ottava parte del semidiametro, seguirà, per la proposizione preposta, che detta larghezza del Limbo sia ristretta per l'ottava parte di quello che era nella superficie della terra; e perché quivi era miglia 100, cavandone l'ottava parte, ciò è miglia  $12\frac{1}{2}$ , resterà la larghezza del Limbo miglia  $87\frac{1}{2}$ .

Ripreso poi il secondo centinaio, e dal suo termine verso Ierusalem tirata un'altra linea sino al centro, con essa terminò la larghezza del secondo cerchio; il quale per esser lontano dalla superficie della terra per  $\frac{2}{8}$  del semidiametro, scemata con

la medesima proporzione la larghezza, che su la superficie è miglia 100, restò la larghezza del secondo cerchio miglia 75. Ed osservando simil ordine nel terzo e quarto grado, di scemare le larghezze con la proporzione delle distanze loro dalla superficie della terra, al terzo assegnò di larghezza miglia  $62 \frac{1}{2}$ , ed al quarto miglia 50.

Ma per determinare la larghezza del quinto grado, prese nell'arco detto, sopra la superficie della terra, 3 centinaia, e questo perché il quinto grado si divide in 2 cerchi, il primo de i quali ancora si divide in 2 gironi, ciò è nella palude Stige e nelle fosse, ma il secondo cerchio, ciò è la città, resta indiviso: e perché questo grado è lontano dalla superficie della terra  $\frac{3}{4}$  del semidiametro, scemando con simil proporzione la larghezza, che nella superficie della terra è miglia 300, cavò la larghezza del quinto grado, ciò è miglia  $112 \frac{1}{2}$ ; delle quali la terza parte, ciò è  $37 \frac{1}{2}$ , ne diede alla palude, altre  $37 \frac{1}{2}$  alle fosse, l'altra terza parte al cimitero degli eresiarchi, dentro la città. E così sino a questo grado si sono consumate 7 delle 10 centinaia che nell'arco sopra la terra si notarono, ciò è 4 per i 4 primi cerchi, e 3 per il quinto.

Restano dunque 3 centinaia, le quali ci danno la larghezza del sesto grado, che, per esser distinto in 3 gironi, ciò è nel lago sanguigno, nel bosco e nel campo arenoso, acconciamente se gli convengono: e per esser questo grado lontano dalla superficie della terra per  $\frac{6}{8}$  del semidiametro, scemando a tal proporzione le 300 miglia che aviamo in superficie, resteranno miglia 75, delle quali 25 a ciascun girone ne assegneremo.

Aviamo sin qui delle 1700 miglia, notate nella superficie sopra l'arco da Ierusalem alla sbocatura, distribuitene 1000 in assegnare le larghezze a i 6 gradi predetti: restatici dunque miglia 700 da distribuirsi per le larghezze de i cerchi rimanenti, ciò è per Malebolge e per il pozzo dei giganti; la quale distribuzione, perch'io la trovo tanto esquisitamente corrispondere alle larghezze che dal Poeta stesso al pozzo ed alle bolge sono assegnate, m'induce, e non senza stupore, a credere, la opinione del Manetti in tutto esser conforme all'idea concepita da Dante di questo suo teatro.

Dovendo dunque venire a tal distribuzione, è bene che dimostriamo prima quello che poco fa promettemmo; ciò è che se Malebolge è, nella sua maggior larghezza, di semidiametro miglia  $17 \frac{1}{2}$ , come da Dante stesso si trae, devano necessariamente da Malebolge al centro esser miglia  $81 \frac{3}{22}$ .

È manifesto che alle 17 miglia e  $\frac{1}{2}$ , che ha per semidiametro Malebolge nella sua maggior larghezza, corrispondono nella superficie della terra miglia 700; ne seguita dunque necessariamente, per la preposta proposizione, che tanto maggiore sia la distanza della superficie della terra dal centro, della distanza di Malebolge dal medesimo centro, quanto la larghezza delle miglia 700 è maggiore della larghezza delle miglia  $17 \frac{1}{2}$ : ma le miglia 700 sono 40 volte a punto maggiori che le miglia  $17 \frac{1}{2}$ : dunque la distanza dalla superficie della terra al centro sarà 40 volte

maggiore che la distanza di Malebolge dal medesimo centro. In oltre la distanza della superficie dal centro, ciò è il semidiametro della terra, è miglia 3245  $\frac{5}{11}$ , la cui quarantesima parte è 81  $\frac{3}{22}$ : la distanza dunque di Malebolge dal centro è necessariamente miglia 81  $\frac{3}{22}$ . E questo è quello che noi dimostrar doveamo.

Ora, ripigliando quello che a dir si avea della distribuzione delle 700 miglia per assegnare le larghezze alle bolge ed al pozzo, dico che cavandosi da Dante, come di sopra dicemmo, la larghezza del pozzo esser di semidiametro un miglio, la larghezza di quello spazio che resta tra l'ultima bolgia ed il pozzo esser  $\frac{1}{4}$  di miglio, quella dell'ultima bolgia  $\frac{1}{2}$ , e finalmente le larghezze delle nove bolge rimanenti esser, di ciascheduna, un miglio e  $\frac{3}{4}$ , se troveremo tal quantità di miglia nel cerchio di Malebolge importare nella superficie della terra miglia 700, indubitamente potremo affermare, con maravigliosa invenzione avere il Manetti investigata la mente del Poeta. E perché si è dimostrato, la distanza della superficie della terra dal centro esser 40 volte maggiore della distanza di Malebolge dal medesimo, ed a le distanze proporzionatamente rispondono le larghezze, quello che in Malebolge per larghezza sarà 1, nella superficie della terra importerà 40: ma si è trovato che, secondo la mente del Poeta, il semidiametro del pozzo è miglia 1; questo dunque nella superficie della terra importa miglia 40: la distanza tra'l pozzo e l'ultima bolgia è  $\frac{1}{4}$  di miglio, che nella superficie importa miglia 10: l'ultima bolgia per larghezza è  $\frac{1}{2}$  miglio; ad essa dunque nella superficie rispondono miglia 20: ciascuna delle rimanenti 9 bolge ha di traversa miglia 1  $\frac{3}{4}$ ; a ciascuna dunque di esse nella superficie corrispondono miglia 70: ma sommando insieme 9 volte 70, per le 9 bolge, con 20 per la decima bolgia, con 10 per lo spazio tra la decima bolgia ed il pozzo, e con 40 per il semidiametro del pozzo, fanno a punto miglia 700, che è quello che ci restava da consumare sopra la superficie. Mirabilmente, dunque, possiamo concludere aver investigata il Manetti la mente del nostro Poeta.

Questo discorso e la dimostrazione della distanza da Malebolge al centro aviamo noi aggiunto a quello che per esplicazione del ritrovamento del Manetti da' suoi amici fu scritto, parendoci, come veramente è, che avessino tralasciata di dichiarare la più sottile invenzione dal gentile ingegno del Manetti investigata.

Ora ci resta, per compita esplicazione del nostro proponimento, addurre le grandezze di ciascuna delle 4 giacce cavate da l'istesso Poeta: ed il modo che si ha da tenere per conseguir questo, sarà tale.

Noi aviamo nel canto trentesimoquarto queste parole:

L'imperador del doloroso regno  
 Da mezzo'l petto uscìa fuor della giaccia;  
 E più con un gigante io mi convegno,  
 Ch' i giganti non fan con le sue braccia:  
 Pensa oramai quant'esser dee quel tutto,

Ch'a così fatta parte si confaccia.

Sendo dunque nostro scopo investigar la grandezza delle giacce, e sapendo che Lucifero uscia fuori della minore (ché di quella si parla nel luogo citato) da mezzo'l petto in su, e sapendo in oltre che il medesimo Lucifero ha l'ombelico nel centro del mondo, come dall'istesso Poeta nel medesimo canto si trae, dove dice:

Quando noi fummo là dove la coscia  
Si volge a punto sul grosso dell'anche,  
Lo Duca con fatica e con angoscia  
Volsse la testa ov'egli avea le zanche,  
Ed aggrappossi al pel com'uom che sale,  
Sì eh' in Inferno io credea tornar anche;

se dunque sapremo quanta sia la grandezza di Lucifero, aremo la distanza ancora che è dall'ombelico al mezzo del petto, e per conseguenza il semidiametro della minore sferetta. Ma quanto alla grandezza di Lucifero, aviamo ne i citati versi esser tale, che maggior convenienza ha Dante con un gigante, che un gigante non ha con un braccio di Lucifero: se dunque noi sapremo la grandezza di Dante e quella d'un gigante, potremo da queste investigar la grandezza di Lucifero. Ma di Dante aviamo, da quelli che scrivono la vita di esso, essere stato di commune statura, la quale è 3 braccia: restaci dunque solamente da investigare la grandezza di un gigante; e così aviamo risoluto la nostra proposta, che era di trovare la grandezza delle giacce, a dover solamente investigare la grandezza d'un gigante, onde poi, con ordine compositivo, potremo conseguire il nostro intento: però che, essendoci data la grandezza d'un gigante, sarà nota la proporzione che ha ad esso un uomo, e però la proporzione che ha un gigante ad un braccio di Lucifero; ma è nota la proporzione che ha un braccio a tutto'l corpo, onde la grandezza di Lucifero ci sarà manifesta; ed aut questa, aremo la distanza dal mezzo del petto all'ombelico, e per conseguenza il semidiametro della minore sfera, e finalmente essa sfera, con la quale alle sfere rimanenti assegneremo le grandezze. Passiamo dunque ad investigar la grandezza d'un gigante.

Scrive il Poeta, parlando di Nembrot, primo de i giganti che lui trovasse nel pozzo:

La faccia sua mi pareva lunga e grossa  
Come la pina di San Piero a Roma;  
Ed a sua proporzione eron l'altr'ossa.

Se dunque la faccia d'un gigante è quanto la Pina, sarà 5 braccia e  $\frac{1}{2}$ , ché tanto è essa: e perché gli uomini ordinariamente sono alti otto teste, ancor che i pittori e gli scultori, e tra gli altri Alberto Durero, nel suo libro della misura umana, tenga che i corpi ben proporzionati devano esser 9 teste, ma perché di sì ben proporzio-

nati rarissimi si trovano, porremo il gigante dovere esser alto 8 volte più che la sua testa; onde sarà un gigante in lunghezza braccia 44, ché tanto fa moltiplicato 8 per 5  $\frac{1}{2}$ . Dante dunque, ciò è un uomo commune, ad un gigante ha la proporzione di 3 a 44: ma perché un uomo ad un gigante ha maggior convenienza che un gigante ad un braccio di Lucifero, se noi faremo, come 3 a 44, così 44 a un altro numero, che sarà 645, aremo, un braccio di Lucifero dovere essere più che 645 braccia. Ma lasciando quel più, che ci è incerto, riservandoci a computarlo nel fine, diciamo, un braccio di Lucifero esser braccia 645: ma perché la lunghezza di un braccio è la terza parte di tutta la altezza, sarà l'altezza di Lucifero braccia 1935, ché tanto fa moltiplicato 645 per 3. Ma perché maggiore è la convenienza tra un uomo ed un gigante che tra'l gigante ed un braccio di Lucifero, e noi aviamo fatto questo conto quasi che tal proporzione fosse la medesima, e se la fosse sarebbe alto Lucifero braccia 1935, aggiungendoli quel più incerto che li manca, potremo ragionevolmente concludere, Lucifero dovere esser alto braccia 2000; e questo se è così, sarà l'intervallo che è dall'ombelico al mezzo del petto braccia 500, però che è la quarta parte di tutto'l corpo; e tanto sarà il semidiametro della minore sferetta. E perché non è in Dante luogo dal quale si possono cavar le grandezze dell'altre tre sfere rimanenti, giudica il Manetti, doversi ragionevolmente credere, le altre ancora aver la medesima grossezza: e perché una cinge l'altra, non altramente che l'un cielo l'altro circonda, sarà il semidiametro della penultima braccia 1000, quello della seconda 1500, e finalmente la prima e maggiore arà per semidiametro braccia 2000.

Questo è quanto all'universale esplicazione della figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante secondo l'opinione del Manetti, mi pareo necessario doversi dire. Resta ora, per intera soddisfazione di quanto al principio promettemmo, con una breve narrazione del viaggio fatto dal Poeta per tale Inferno, che comprendiamo alcune cose particolari e degne d'esser sapute; e nel medesimo tempo accennemo di nuovo l'ordine, numero, distanze e larghezze de i cerchi infernali, acciò che meglio nelle menti vostre restino impressi.

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
Mi ritrovai in una selva oscura,  
Che la diritta via era smarrita;

e questo fu l'anno della nostra salute 1300, anno di giubbileo, di notte, essendo la luna piena. La selva dove si trovò è, secondo il Manetti, tra Cuma e Napoli, e qui era l'entrata dell'Inferno; e ragionevolmente la finge esser quivi: prima, perché'l cerchio della sboccatura dell'Inferno passa a punto intorno a Napoli; secondo, perché in tal luogo, o non molto lontani, sono il lago Averno, monte Drago, Acherronte, Lipari, Mongibello e simili altri luoghi, che da gli effetti orribili che fanno paiono da stimarsi luoghi infernali; e finalmente giudica, aver il Poeta figurata ivi



l'entrata dell' Inferno per imitar la sua scorta, che in tal luogo la pose. Quindi arrivati alla porta dell'entrata, sopra la quale erano scritte di colore oscuro le parole:

Per me si va nella città dolente,  
Per me si va nell'eterno dolore,  
Per me si va tra la perduta gente;

cominciarono a scendere per una china repente, finché arrivarono alla grotta de gli sciagurati, spiacenti a Dio ed al suo inimico.

È questa grotta una amplissima caverna, posta tra la superficie della terra e l'orlo dell'Inferno, quasi che quelli che vi abitano abbiano bando del cielo e dell'abisso: in questa trovarono gli sciagurati correr dietro ad una insegna.

Seguitando poi pur di scendere, arrivarono al fiume Acheronte. Questo fiume passa intorno al primo cerchio d'inferno, ciò è al Limbo; e qui trovarono Caron demonio, che nella gran barca tragetta le anime all'altra riva. In questo luogo, per il tremore della terra e per il lampo d'una vermiglia luce, tramortì'l Poeta, e di poi, da un gran tuono risvegliato, si trovò su l'altra ripa; per la quale camminando, pervenne alla calle del primo cerchio, e per essa entrato, insieme con Virgilio, nel Limbo, si volse camminando a man destra, e vedde i parvoli innocenti, morti senza battesimo, e quelli che vissono moralmente, ma senza la fede cristiana, né ivi hanno altro tormento che la sola privazione della Vision di Dio: in questo cerchio trovarono la fiamma ardente ed il nobile castello, circondato da 7 circuiti di mura. È questo cerchio distante da la superficie de la terra l'ottava parte del semidiametro, ciò è miglia  $405 \frac{15}{22}$ , ed è largo per traverso miglia  $87 \frac{1}{2}$ .

Di questo cercatane la decima parte, calarono nel secondo, minore e più basso, dove sotto Minos, giudice de i dannati, sono puniti da continua agitazione, tra le nugole, i lussuriosi: e la distanza di tal cerchio dal primo è quanto la distanza del primo dalla superficie della terra, ciò è miglia 405, ed è largo miglia 75. Di questo cercatane pure la decima parte, calarono al terzo, distante dal secondo similmente miglia  $405 \frac{15}{22}$ , e largo miglia  $62 \frac{1}{2}$ , dove i golosi sotto Cerbero da continua pioggia e grandine sono travagliati. Scesero di poi nel quarto e del terzo minore, avendo di traversa miglia 50, e dal terzo è lontano similmente miglia  $405 \frac{15}{22}$ ; nel quale sotto Plutone si tormentano i prodigi e gli avari, col volgersi l'un contro l'altro gravissimi pesi. Di questo cercando, pure su la man destra, la decima parte, trovarono vicino al fine un fonte, dal quale deriva una fossa, che, cadendo nel quinto cerchio, fa di sé la palude Stige. Per questo fossato scendendo'l Poeta al quinto grado, che del quarto è più basso miglia parimente  $405 \frac{15}{22}$ , distinto in 2 cerchi, il maggior de i quali contiene due gironi, ciò è la palude Stige, larga miglia  $37 \frac{1}{2}$ , dove sotto Flegias sono punite due specie di peccatori, ciò è gl'iracondi sopra e gli accidiosi sotto la belletta; e le fosse intorno alla città, larghe pur miglia  $37 \frac{1}{2}$ , tormento de gl'invidiosi e de i superbi; l'altro cerchio è la città di Dite,

dentro la quale, sotto l'imperio delle Furie, nelle sepolture infocate sono castigati gli eretici. A questa città, che per traverso è larga miglia  $37 \frac{1}{2}$ , passarono dalla riva della palude sopra la barca di Flegias, cercando, sì di essa palude, come delle fosse ancora e di essa città, la decima parte, camminando sempre su la man destra. Di questo grado, per una grandissima rovina di pietre, scesero nel sesto, del quinto più basso parimente miglia  $405 \frac{15}{22}$ , ed è diviso in 3 gironi, ciascheduno de i quali è per larghezza miglia 25: e nel primo, che è un lago di sangue, detto Flegetonte, sono puniti sotto'l Minotauro i violenti al prossimo, il cui tormento è l'esser saettati da i Centauri qual volta ardissono alzarsi fuor del sangue: nel secondo son tormentate due sorti di violenti, ciò è i violenti contro a lor medesimi, e questi sono trasformati in nodosi sterpi, delle cui foglie si cibano ingorde Arpie; ed i violenti contro i proprii beni, e di questi la pena è l'esser dilaniati da nere ed affamate cagne: nel terzo girone, sopra cocente arena, da continue fiamme che ivi piovono, sono afflitti i violenti a Dio, alla natura ed all'arte. Di questi 3 gironi cercatane, pure su la man destra, la decima parte, essendo nel campo arenoso trovarono uno stretto rivo di sangue, il quale, dalla statua posta dal Poeta sopra'l monte Ida in Creta dirocciando per l'abisso, fa Acheronte, Stige, Flegetonte, e Cocito, fiumi principali d'Inferno. E camminando Dante lungo detto rivo verso il mezzo, pervenne alla sponda del burrato di Gerione, dove, salito insieme con Virgilio sopra le spalle della fiera, fu per quell'aer cieco calato su'l settimo grado, che è quello che in 10 bolge è distinto, nelle quali sotto Gerione dieci specie di fraudolenti son castigati, de i quali troppo lungo sarebbe raccontare tutte le pene. È questo grado lontano dal superiore miglia  $730 \frac{5}{22}$ , e tanta viene ad esser la profondità del burrato. Ha ciascuna delle bolge, di traversa, un miglio e  $\frac{3}{4}$ , eccetto l'ultima, che è larga  $\frac{1}{2}$  miglio, dalla quale sino al pozzo de i giganti, posto nel mezzo, è uno spazio di  $\frac{1}{4}$  di miglio; talché in tutta la traversa di Malebolge è miglia  $16 \frac{1}{2}$ : e sono da uno stretto argine o ponticello attraversate tutte, eccetto però che la sesta, sopra la quale per certo accidente è rovinato il ponte.

Attraversate che ebbe Dante le bolge, essendo pervenuto al pozzo, fu da Anteo gigante, insieme con Virgilio, calato su la diaccia, detta Caina, che è la prima e maggiore spera e che le altre circonda, nelle quali sotto Lucifero sono castigati i traditori: e nella prima, i traditori al prossimo; nella seconda, detta Antenora, i traditori contro la patria; nella terza, detta Tolomea, i traditori a i lor pari benefattori; nella quarta, detta Giudecca, i traditori contro al lor signore. È la distanza delle diacce da Malebolge, ciò è la profondità del pozzo de i giganti, miglia  $81 \frac{1}{2}$ . Nel mezzo di esse diacce è posto Lucifero; al quale arrivati Virgilio e Dante, descendendogli per i suoi velli sino all'ombelico, dove è il centro del mondo, e quindi cominciando a salirgli su per l'irsute cosce, finalmente trapassarono a i suoi piedi verso l'altro emisfero, dove per una attorta via salirono, e quindi uscirono a riveder le stelle.

Resterebbeci ora da vedere l'opinione del Vellutello, e poi le ragioni che per l'una

e per l'altra opinione addur si potrebbero: ma perché il discorso sin qui auto mi è riuscito più lungo assai che non credeva, per non tener più a tedio tanti nobilissimi uditori, trasferiremo il nostro ragionamento a tempo più opportuno.

## II.

Aviamo nella passata lezione, per quanto dalle nostre forze ci è stato concesso, dichiarata la opinione del Manetti circa 'l sito e figura dell'Inferno di Dante: oggi è la nostra intenzione esplicar prima la mente di Alessandro Vellutello circa la medesima materia, poi addurre quelle ragioni che ci persuadano, quella a questa esser da preporsi. E per più brevemente e facilmente conseguire l'intendimento nostro quanto a la prima parte, giudichiamo commodo ordine essere il veder prima in quali cose l'una opinione con l'altra convenga, di poi in quali da la medesima sia differente.

Concorda il Vellutello co'l Manetti, prima, quanto al sito di esso Inferno, ponendolo ciascheduno sotto tal parte dell'aggregato, che per colmo ha Ierusalem; talmente che se dal centro universale a Ierusalem si tiri una linea retta, sarebbe l'Inferno ugualmente da tutte le parti circa detta linea distribuito.

Non è differente ancora l'uno dall'altro nel numero ed ordine de i gradi, come né nella divisione di essi in vari cerchi e gironi, nel modo che l'altr'ieri dichiarammo. E finalmente sono concordi nelle grandezze di Malebolge: ed in tutto questo convengono, perché così essere dal Poeta stesso apertamente si cava.

Sono poi differenti, prima, quanto all'universal grandezza di tutto l'Inferno; Secondo (che dal primo necessariamente ne conseguita), nelle grandezze e distanze de i gradi particolari, eccetto però, come si è detto, nelle larghezze di Malebolge; Terzo, sono discordi nelle grandezze de i giganti e di Lucifero;

Quarto, nella figura delle giacce;

Quinto, nella grandezza e sito del nobile castello che dal Poeta è figurato nel Limbo; Sesto, sono differenti nell'assegnare il cammino che tennero Dante e Virgilio nel descendere al centro, stimando il Manetti che, girando per i gradi, procedessero talmente che la sinistra fosse verso il mezzo, il cui contrario ha creduto il Vellutello; Settimo, disconvengono nell'assegnare il numero de i ponti di Malebolge.

Differentissimi dunque sono, prima, circa la universal grandezza di tutto l'Inferno, atteso che il Vellutello lo ponga meno che la millesima parte di quello che lo pone il Manetti: però che, volendo il Vellutello che la profondità del suo Inferno non sia più che la decima parte del semidiametro della terra, se tale Inferno fosse una intera sfera, sarebbe una delle mille parti di tutto l'aggregato, come da gli Elementi d'Euclide facilmente si cava; ma di tale sfera l'Inferno del Vellutello è meno che una delle 14 parti, come l'Inferno del Manetti di tutto l'aggregato; adunque seguita che, come si è detto, il Vellutello figuri l'Inferno suo non mag-

giore che una delle mille parti di quello che dal Manetti è figurato.

Ma come raccolga il Vellutello, la profondità del suo Inferno esser la decima parte del semidiametro dell'aggregato, possiam comprendere recandoci innanzi il componimento di tal sua fabbrica.

E prima, doviamo intendere un pozzo, quale s'è nella sommità come nella profondità abbia di diametro un miglio, e tanta ancora sia la sua altezza, nel cui fondo sia, a guisa di una grandissima macine (e siami lecito pigliar tale essemplio), il giaccio grosso braccia 750; e sia questa giaccia distinta in 4 cerchi, che l'uno circondi l'altro, e nel mezzo del minore sia un pozzetto, come ancora nelle macine si vede, profondo quanto è la grossezza del giaccio, cioè è braccia 750, nel mezzo della cui profondità viene ad essere il centro del mondo, ed in questo pozzetto stia Lucifero; e l'altro e maggior pozzo, poco fa figurato, sia quello intorno alla cui sbocatura da mezza la persona escan fuori i giganti, e del quale intende il Poeta quando dice:

Però che come in su la cerchia tonda  
 Montereccion di torri si corona,  
 Così la proda, che'l pozzo circonda,  
 Torreggiavan di mezza la persona  
 Gli orribili giganti, cui minaccia  
 Giove dal cielo ancora, quando tona.

Sarà dunque la sbocatura del pozzo de i giganti lontana dal centro universale un miglio  $\frac{1}{4}$ , cioè è un miglio, come si è detto, per la sua profondità, e braccia 750, che sono  $\frac{1}{4}$  di miglio, per la grossezza del giaccio e profondità del pozzetto in cui è posto Lucifero.

Intorno alla sbocatura del pozzo de i giganti pone il Vellutello la valle di Malebolge, con le medesime misure assegnateli ancora dal Manetti; talmente che la maggiore ha di semidiametro miglia 17  $\frac{1}{2}$ . Ma perché questa valle di Malebolge pende verso il mezzo, come da quei versi di Dante è manifesto:

Ma perché Malebolge inver la porta  
 Del bassissimo pozzo tutta pende,  
 Lo sito di ciascuna valle porta  
 Che l'una costa surge e l'altra scende;

gli dà il Vellutello miglia 14 di pendio, onde la prima bolgia viene ad essere più lontana dal centro che l'altra miglia 14.

Intorno alla più alta bolgia surge con equal semidiametro, cioè è con miglia 17  $\frac{1}{2}$ , un altro grandissimo pozzo, chiamato dal Poeta burrato, la cui altezza è posta dal Vellutello dieci volte maggiore che'l pendio di Malebolge, cioè è miglia 140; né la

sommità è da esso figurata più larga che'l fondo.

Intorno alla sommità e sboccatura di questo burrato pone volgersi 3 gironi de i violenti, a ciascheduno de i quali dà miglia  $\frac{5}{6}$  di larghezza, tal che tutto il cerchio ha di traversa miglia  $17\frac{1}{2}$ : e perché tanto è ancora il semidiametro del burrato, sarà tutto il semidiametro del cerchio de i violenti miglia 35, e l'intero diametro miglia 70.

Seguitano poi sopra'l grado de i violenti 6 altri gradi, il primo de i quali contiene la città di Dite, i fossi attorno ad essa, e la palude Stige, ed è lontano da esso grado de i violenti miglia 70, quanto a punto è figurato il diametro del maggior girone; e la salita da essi violenti al superior cerchio è tale, che tanto ha di diametro nel fondo, quanto nella sommità, salvo che in alcuni luoghi finge il Poeta, per certo accidente, esser tal ripa rovinata, per una delle quali rovine si scende. A questo grado, che immediatamente è sopra i violenti, dà il Vellutello miglia 18 di traversa, delle quali  $\frac{1}{2}$  ne assegna per il traverso della città,  $\frac{1}{2}$  per la larghezza de i fossi attorno ad essa, e le rimanenti miglia 17 vuole che siano la larghezza della palude Stige, che i detti fossi circonda; tal che il maggior diametro sarà miglia 106.

Surge poi intorno a la palude una ripa, ma non va salendo come le altre salite de i pozzi che sin qui aviamo aute, ma sale (per usar la sua propria voce) a scarpa, sì che dove nel suo più basso luogo, ciò è al piano della palude, avea di diametro miglia 106, nella sua superiore sboccatura ne ha 140; ed è la salita di questa spiaggia a scarpa tanto repente, che salendo di linea perpendicolare miglia 14, si allarga miglia 17: e simil modo di salire si osserva in tutti gli altri gradi superiori. Sopra l'estremità di questa salita si aggira un piano, che di traversa ha  $\frac{1}{2}$  miglio; e questo è il cerchio de i prodigi e de gli avari, il cui diametro viene ad esser miglia 141, ciò è 140, come si è detto, per la sboccatura della ripa per la quale ad esso si sale, ed 1 per le due larghezze di  $\frac{1}{2}$  miglio l'una, che ad esso si sono assegnate.

Da questo cerchio si passa a quello de i golosi per una così fatta salita a scarpa, la quale, ascendendo miglia 14 di perpendicolo, si allarga miglia 17, sì che dove tal ripa nel suo basso era di diametro 141, sarà nella sua estrema sboccatura miglia 175; intorno a la quale esso cerchio de i golosi si distende con una larghezza di mezzo miglio, tal che il suo maggior diametro viene ad esser miglia 176.

Da questo cerchio con simil salita si perviene a quello de i lussuriosi, che pure ha di traversa  $\frac{1}{2}$  miglio; e da questo con altra simil salita si ascende al primo cerchio, che è il Limbo, la cui traversa pone il Vellutello, come delli altri cerchi,  $\frac{1}{2}$  miglio, del quale  $\frac{1}{4}$  ne assegna alla larghezza per traverso del nobile castello, che s'immagina esser posto intorno a la sboccatura, e l'altro  $\frac{1}{4}$  lo dà per larghezza d'un verdeggiante prato che'l castello circonda. Intorno all'estremità del prato fa sorgere una ripa, che nella maniera delle altre ascendendo a scarpa, si alza a perpendicolo 14 miglia, allargandosi, più che nel fondo non è, miglia 17; tal che il diametro di questa sboccatura viene ad esser miglia 280, come, facendone il conto, facilmente si raccoglie. E tanta ancora trova il Vellutello essere la profondità dell'Inferno, misurando dalla sboccatura del Limbo a perpendicolo sino a Male-

bolge: atteso che ei ponga la profondità del burrato esser miglia 140, la distanza da i violenti alla città di Dite 70, che fanno miglia 210, alle quali aggiungendo cinque salite per le distanze de i cerchi rimanenti, di 14 miglia l'una, fanno a punto la somma di miglia 280. Finge poi, l'orlo ed estremità del Limbo esser da una pianura circondata, la cui larghezza per traverso sia miglia  $17 \frac{1}{2}$ , delle quali la metà ne assegna al fiume Acheronte, l'altra metà alla grotta de gli sciagurati. Questa è brevemente l'esplicazione dell'opinione del Vellutello, la quale ancora dal profilo del suo disegno forse meglio si comprenderà; e questa è l'invenzione che tanto è piaciuta ad esso Vellutello, che l'ha fatto ridersi del Manetti ed insieme di tutta l'Accademia Fiorentina, affermando, l'Inferno di esso Manetti esser più tosto una fantasia ed un trovato suo e degli altri Accademici, che cosa che punto sia conforme all'intendimento di Dante: il che quanto sia vero, è ormai tempo che cominciamo a considerare.

E prima, se considereremo l'uno e l'altro disegno senza aver riguardo a luogo alcuno di Dante o ad alcuna ragione che ci persuada più questo che quello aver del verisimile ed esser credibile che così sia stato figurato dal Poeta, ma solamente contempleremo la disposizione del tutto e de le parti, ed in somma, per così dirla, l'architettura dell'uno e dell'altro, vedremo, al parer mio, quanto al tutto, aver più disegno assai quel del Manetti, ed esser composto di parti tra di loro più simili. Parimente ancora par cosa incredibile, l'Inferno dovere esser così piccolo, che non sia quanto una delle trentamila parti della terra, come noi, facendone diligente calcolo, troviamo dovere essere, se si ha da credere l'opinione del Vellutello: e con tutto che lo figuri così piccolo, di esso nulla dimeno piccolissima parte ne assegna per luogo dove siano castigati i peccatori, dando a i 4 primi cerchi solamente  $\frac{1}{2}$  miglio di larghezza per ciascuno.

Ma lasciamo stare l'architettura, e veggiamo se tal fabbrica può reggersi, che, al parer mio, troveremo non potere; perché, ponendo esso che il burrato si alzi su con le sponde equidistanti tra di loro, si troveranno le parti superiori prive di sostegno che le regga, il che essendo, indubitatamente rovineranno: perciò che essendo che le cose gravi, cadendo, vanno per una linea che dirittamente al centro le conduce, se in essa linea non trovano chi le impedisca e sostenga, rovinano e caggiono; ma se, per esempio, noi tiriamo dalla città di Dite linee sino al centro, queste non troveranno impedimento alcuno, onde essa città, avendo la scesa libera e non impedita, trovandosi sotto priva di chi la regga, indubitatamente rovinerà; ed il simile farà ancora il grado de i violenti, sendo fondato sopra mura i cui perpendicoli da quelli che vanno dirittamente al centro si discostano; e rovinando questi, rovineranno ancora tutti gli altri gradi superiori, che sopra questi si appoggiano. Ma ci è ancora un altro inconveniente: che non solamente è impossibile, se vogliamo sfuggir la rovina di tutto l'Inferno, che le parti superiori manchino di sostegno, ma è ancora ciò contro l'istesso Poeta, il quale, conoscendo quanto fosse necessario, per reggimento di sì gran fabrica, che le superior parti fossero dalle

inferiori sostenute, scrisse, essendo nel fondo del burrato al pozzo de i giganti:

S'io avessi le rime ed aspre e chiocce,  
Come si converrebbe al triste buco  
Sopra' l qual puntan tutte l'altre rocce.

Se dunque sopra questa buca puntano e si sostengono le altre rocce, è necessario che le mura che le deono sostenere non siano fuori del perpendicolo che tende al centro. Questo inconveniente non è nell'architettura del Manetti, atteso che ponga tutte le ripe e le mura diritte verso' l centro, come nel disegno si vede.

Quanto poi a i cerchi superiori, dico de i gradi sopra la città, potrebbe alcuno nell'architettura del Vellutello trovarvi qualche commodità, e cosa che di prima vista ci paresse esser verisimile; e questo è il porre le scese da l'uno all'altro non a perpendicolo, come fa il Manetti, ma a scarpa e come le chine de i monti, secondo che le figura il Vellutello, e per le quali scender si possa dell'uno nell'altro grado, massime che il Manetti del modo che tenessero per descendere non ne fa menzione.

Ma voglio che questa istessa ragione sia per confutazione di esso Vellutello. Perciò che, se le scese dall'un grado all'altro sono, come esso dice, a guisa de le chine de i monti, per conseguenza da qual si voglia parte si potrà da l'uno nell'altro grado descendere; ma noi troviamo, ciò esser contrario a quel che vuol Dante, ponendo che le scese fossero solamente in alcuni luoghi particolari ed in un luogo solo per cerchio, come nel fine del 6° si vede, dove dice:

Noi aggirammo a torno quella strada,  
Parlando più assai ch'io non ridico;  
Venimmo al punto dove si digrada:  
Quivi trovammo Pluto, il gran nimico;

e nel principio del 7°, dove Virgilio di Satan dice a Dante:

..... Non ti nocchia  
La tua paura, ché, poter che gli abbia,  
Non ti torrà lo scender questa roccia.

Adunque, se le scese sono in alcuni luoghi particolari, a guardia delle quali pone ancora Dante a ciascuna un demonio, da gli altri luoghi di necessità non si potrà scendere; e questo allora sarà quando le scese saranno a perpendicolo, come vuole il Manetti, e non come le chine de i monti, secondo il parere del Vellutello. E questo credo io ancora esser così, acciò che i dannati dei gradi più bassi, dove sono maggiori tormenti, come ci insegnò' l Poeta nel principio del 5° canto:

Così discesi del cerchio primaio  
 Giù nel secondo, che men luogo cinghia,  
 E tanto più dolor, che punge a guaio;

accìo che, dico, essi dannati inferiori non possino scappare e fuggirsi a i gradi più alti, in minor tormenti: e questo par che abbia voluto intender Dante ponendo a ciascun luogo, dove dall'un grado all'altro si sale, a guardia un demonio.

Non può dunque essere, considerato quanto al tutto, l'Inferno di Dante di tale architettura, né di sì piccola grandezza, come dal Vellutello è stato finto; il che, oltre alle ragioni addotte, proviamo ancora per l'istesso Dante, dico quanto alla grandezza. Che se l'Inferno non è più profondo che la decima parte del semidiametro della terra, come esso vuole, avendo Virgilio condotto Dante al primo cerchio, a che proposito gli dice, sollecitandolo ad affrettare il passo:

Andiam, che la via lunga ne sospinge.  
 Così si mise e così mi fé entrare  
 Nel primo cerchio che l'abisso cinge?

Se dunque Virgilio chiama la via, che aveano a fare, lunga, non può intendere che la sia lunga se non rispetto a quella che pur allora aveano camminata; il che se è così, non sarà il viaggio fatto 9 volte maggiore di quello che a fare aveano, e per conseguenza l'Inferno, per il quale aveano a calare al centro, non sarà così piccolo come vuole il Vellutello.

Qui ci potrebbe essere opposto che né l'Inferno si deve credere esser così grande come il Manetti lo pone; essendo che, sì come alcuni hanno sospettato, non par possibile che la volta che l'Inferno ricuopre, rimanendo sì sottile quant'è di necessità se l'Inferno tanto si alza, si possa reggere, e non precipiti e profondi in esso Inferno; e massime, oltre al rimanere non più grossa dell'ottava parte del semidiametro, che sono miglia 405 incirca, essendovi ancora da levarne per lo spazio della grotta degli sciagurati, ed essendoci molte gran profondità di mari.

Al che facilmente si risponde, che tal grossezza è sufficientissima: perciò che, presa una volta piccola, fabricata con quella ragione, se arà di arco 30 braccia, gli rimarranno per la grossezza braccia 4 in circa, la quale non solo è bastante, ma quando a 30 braccia di arco se gli desse un sol braccio, e forse  $\frac{1}{2}$ , non che 4, basteria a sostenersi; onde, sapendo noi che pochissime miglia, anzi che meno di un sol miglio, si profundano i mari, se creder doviamo a i più periti marinari, e potendo assegnare quante miglia ci pare per la grotta de gli sciagurati, non essendogli data dal Poeta determinata misura, quando ancora ponessimo tra questa e la profondità de i mari importare 100 miglia, nulla di meno rimarrà detta volta grossissima, e più assai che non è necessario per sostenersi.

Parmi che queste ragioni possino persuaderci, quanto all'universale descrizione



aver assai più del verisimile l'Inferno del Manetti che quello del Vellutello, ed il medesimo troveremo ancora esaminando distintamente le sue parti, e prima il castello posto nel Limbo: del quale difficil cosa mi pare potersi immaginare come, girando, secondo che vuole esso Vellutello, miglia 770, ed essendo circondato da 7 ordini di alte mura, occupi in tutto per larghezza  $\frac{1}{4}$  di miglio; ché, non che altro, il fabricare sopra un giro, che non sia più largo che  $\frac{1}{4}$  di miglio, 7 circuiti di mura, le quali pur devriano esser grossissime, dovendo, come si è detto, esser di circuito 770 miglia, mi pare un trattar dell'impossibile, o al meno di cosa sproorzionatissima, e molto più dovendoci ancor restare lo spazio per li abitanti. Ci è in oltre un'altra sconvenienza: che ponendo il castello così grande, pone poi la città così piccola che a pena ha la quarta parte di circuito. Per le quali ragioni chi non crederà, il castello dovere esser piccolo, come dal Manetti è figurato, e non altramente girare intorno all'estremità del Limbo, ma nella traversa di esso Limbo esser situato?

Di 4 altre differenze che tra'l Manetti e'l Vellutello nascono, non trovo in Dante luoghi che costringhin, più a questa che a quella opinione esser da credersi; ma sono bene ragioni assai probabili in favor del Manetti.

E prima, de i dieci ordini di ponti con i quali il Vellutello attraversa Malebolge, non è in Dante luogo onde tal numero cavar si possa; ché se bene né anche afferma il Poeta che un solo fosse, nulla dimeno, bastando un ordine solo, non so a che proposito moltiplicarli senza necessità. In oltre, se 10 ordini fossero, troppo gran meraviglia sarebbe come tutt'a 10 si fossero accordati a rovinar sopra la sesta bolgia, massime essendo, come afferma il Poeta, seguita tal rovina a caso, per certo accidente.

Che Lucifero poi fosse alto 3000 braccia, e non 2000, come vuole il Manetti, non traendo questa nuova opinione del Vellutello origine da altro che dal voler misurare la Pina prima che fosse rotta e dal voler por i giganti alti 9 teste, non ci par da credere così di leggiero; anzi è cosa credibile che Dante, se pur la misurò, misurasse la Pina come a suo tempo era, e che ei credesse i giganti essere di comune e non di rara sveltezza, quale sarebbe a fargli alti 9 teste.

Parimente, che le diacce fossero come macine, e non come sfere, non è né ragione né autorità che a creder ci persuada; anzi, essendo dal Poeta stesso chiamate sfere, come nell'ultimo canto:

Tu hai i piedi in su picciola sfera,  
Che l'altra faccia fa della Giudecca,

non è privo di temerità il voler dire che avesser forma di macine, quasi che a un ingegno qual era quel di Dante fossero mancate parole da esprimere il suo concetto.

Restaci da vedere finalmente del cammino auto per i cerchi, ciò è se fu su la de-

stra, come afferma il Vellutello, o pur su la sinistra mano, come vuole il Manetti: nel che doviamo pur credere ad esso Manetti, avendo in suo favore molte autorità del Poeta, che ci dichiarano che camminando teneva la sinistra verso il mezzo e vano de i cerchi, ed essendosi il Vellutello mosso a creder il contrario solamente per alcuni versi del Poeta, i quali ancora, e meglio, si possono esporre in favor del Manetti; e son questi nel 14°:

Ed egli a me: Tu sai che'l luogo è tondo,  
E tutto che tu sia venuto molto  
Pur a sinistra giù calando al fondo

De i quali versi se congiugneremo quelle parole *Pur a sinistra* con le superiori, dicendo *E tutto che tu sia venuto molto pur a sinistra*, facendo la posa a mezzo l'ultimo verso, faranno per l'opinione del Vellutello; ma se faremo la posa nel fine del secondo verso, congiungendo le parole *Pur a sinistra* con le sequenti, in questo modo: *Pur a sinistra giù calando al fondo*, favoriranno l'opinione del Manetti. Ora, in una esposizione incerta, chi non stimerà esser meglio fare la posa nel fine, che nel mezzo del verso? Ma lasciando i luoghi dubbiosi, veggiamo i chiari e manifesti, che alla mente del Manetti si accostano.

Scrive Dante nel fine del 9° canto, di poi che furono entrati dentro la città:

E poi ch'a la man destra si fu volto,  
Passammo tra i martiri e tra gli spaldi;

e nel fine del 10°:

Appresso volse a man sinistra il piede:  
Lasciammo il muro e gimmo in ver lo mezzo.

I quali luoghi essendo tanto chiari come veramente sono, costrinsero il Vellutello a dire che, se ben dentro a la città andarono su la destra, non di meno ne gli altri cerchi camminarono su la sinistra; il che par cosa molto leggiera.

Ma perché o procedessero su la destra o su la sinistra, non molto importa al principale intendimento nostro, che è stato di dichiarare il sito e figura dell'Inferno di Dante, ed insieme difendere l'ingegnoso Manetti dalle false calunnie ingiustamente sopra tal materia ricevute, e massime perché non lui solo ma tutta la dottissima Academia Fiorentina pungevano, alla quale per molte cagioni obbligatissimo mi sento; avendo, per quanto la bassezza del mio ingegno mi concedeva, dimostrato quanto più sottile sia l'invenzione del Manetti, porrò fine al mio ragionamento.

FRANCO GÀBICI

L'ASTRONOMIA NELLA *DIVINA COMMEDIA*  
E UNA RIFLESSIONE INTORNO ALLE 'DUE CULTURE'

Come direttore del Planetario della mia città ho avuto per tanti anni l'opportunità di quotidiani incontri con la realtà del cielo stellato, un cielo limpido e pulito come purtroppo i nostri tempi non consentono più di osservare a causa dell'inquinamento dell'atmosfera e soprattutto dell'inquinamento luminoso che hanno praticamente cancellato, o comunque molto ridotto, la visione delle stelle. Per tanti anni, dunque, ho osservato un cielo limpido, un cielo come poteva averlo visto Dante e a questo punto qualcuno potrebbe chiedersi che tipo di cielo avesse contemplato il poeta. Anche se l'aspetto del cielo ha sempre suggerito l'idea di un qualcosa di eterno e immutabile, in realtà anche il cielo evolve ma per notare mutamenti sensibili occorre considerare intervalli temporali molto lunghi (almeno 100 mila anni) e i sette secoli che ci separano dai tempi di Dante non sono dunque sufficienti per notare cambiamenti sensibili. L'unica differenza è l'apparente rotazione della volta celeste che ai nostri tempi avviene attorno alla Stella Polare mentre ai tempi di Dante avveniva attorno un punto poco distante, ma per quello che riguarda la reciproca posizione delle stelle praticamente nulla è cambiato.

Dante, dunque, osservava un cielo simile al nostro e i numerosi e puntuali riferimenti astronomici presenti nella *Commedia* dimostrano che Dante non era un semplice osservatore, ma anche un attento studioso.

Già il Boccaccio aveva definito il Sommo Poeta «in iscienza solennissimo uomo»<sup>1</sup> e dello stesso avviso è l'astronomo Giovanni Antonelli là dove scrive che «Dante fu profondo e versatissimo astronomo».

Questa attenzione verso il cielo e i suoi fenomeni è stata sottolineata anche da Attilio Momigliano, che in un suo commento alla *Commedia* scrisse che nemmeno Leopardi fissò così attentamente gli occhi al cielo come Dante e che i numerosi riferimenti astronomici all'interno del suo poema sono la dimostrazione delle ore che il poeta deve aver passato a osservare la volta celeste.

Del resto, lo stesso Dante ci informa di questa sua passione per il cielo quando nel *Convivio* ricorda i suoi disturbi visivi mentre stava com-

---

<sup>1</sup> *Vita di Dante Alighieri per messer Gio. Boccaccio*, Milano, Silvestri 1823, p. 108.

ponendo la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*:

e io fui esperto di questo [cioè dei disturbi della vista] l'anno medesimo che nacque questa canzone, che per affaticare lo viso molto, a studio di leggere, in tanto debilitai li spiriti visivi che le stelle mi pareano tutte d'alcuno albore ombrate. E per lunga riposanza in luoghi oscuri e freddi, e con affreddare lo corpo de l'occhio con l'acqua chiara, riuni<sup>7</sup> sì a vertù disgregata che tornai nel primo buono stato de la vista.<sup>2</sup>

Come tutti i grandi poeti, Dante, ha subito il fascino della volta celeste, ma oltre alla osservazione ha approfondito le sue conoscenze astronomiche anche attraverso le letture. Nel *De vulgari eloquentia*, infatti, Dante ci informa di aver sfogliato:

più e più volte i volumi dei poeti e degli altri scrittori che hanno descritto il mondo sia nell'insieme che nelle sue singole parti.<sup>3</sup>

Dante, dunque, studia l'astronomia, una disciplina che occupa una posizione di preminenza rispetto a tutte le altre essendo «alta di nobilitade per la nobilitade del suo subietto e per la sua certezza»<sup>4</sup> e per queste sue peculiarità

l'Astronomia concorre largamente a definire e precisare luoghi e tempi di una vasta azione che si svolge in un sistema cosmografico ben determinato; offre, si può dire, l'intelaiatura scientifica sulla quale Dante, uomo di scienza oltre che artista, innalza il maestoso edificio di tutto il poema.<sup>5</sup>

Dante, uomo del Medioevo, ha assimilato lo schema teorico di Tolomeo, con la Terra immobile al centro attorno alla quale ruotano la Luna, Mercurio, Venere, il Sole, Marte, Giove e Saturno. E al di sopra dei pianeti gira la sfera delle stelle fisse animata da due movimenti, «lo movimento ne lo quale ogni die si rivolge» (moto diurno) e «lo movimento quasi insensibile da occidente in oriente per uno grado in cento anni» (precessione degli equinozi).<sup>6</sup>

La *Commedia* è il racconto di un viaggio fantastico dove i tem-

<sup>2</sup> *Convivio* III IX 15-16.

<sup>3</sup> *De vulgari eloquentia*, I cap. VI, 3.

<sup>4</sup> *Convivio*, II XIII, 30.

<sup>5</sup> I. CAPASSO, *L'astronomia nella Divina Commedia*, Pisa, Domus Galileiana 1967, p. 15.

<sup>6</sup> *Convivio*, II XIV 10 e 11.

pi sono scanditi da quel grande orologio perfetto che è la volta celeste, precisione che Dante utilizza per conferire realtà al racconto adattandolo però al suo progetto poetico perché, non dobbiamo dimenticarlo, la *Divina Commedia* non è un trattato di astronomia ma un'opera di altissima poesia.

Nell'*Inferno*, ad esempio, i riferimenti temporali non utilizzano mai il Sole, simbolo della grazia divina. Nell'XI canto l'imminente sorgere del Sole è descritto ricordando le stelle dei Pesci e del Carro:

ma seguimi oramai che 'l gir mi piace;  
ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta,  
e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace  
(*Inf.* 112-114)

mentre nel XX utilizza il tramonto della Luna per indicare un tempo successivo al sorgere del Sole:

Ma vienne omai, ché già tiene 'l confine  
d'amendue li emisperi e tocca l'onda  
sotto Sobilia Caino e le spine;  
e già iernotte fu la luna tonda.  
(*Inf.* 124-127)

Nel XXIX (10-11) usa il passaggio della Luna all'antimeridiano per definire l'ora e infine nel XXXIV (96), quando ormai, insieme a Virgilio, è entrato nell'emisfero del Purgatorio, Dante si serve finalmente del Sole per indicare l'ora:

e già il sole a mezza terza riede.

I cento e passa riferimenti astronomici che si trovano nella *Commedia* hanno incuriosito gli addetti ai lavori (in questo caso gli astronomi) che si sono divertiti, per così dire, a verificare l'esattezza dei passi astronomici citati nel poema e quelli che il Momigliano chiamò i «cronometristi della *Commedia*» hanno rilevato alcune incongruenze astronomiche che tuttavia nulla aggiungono o tolgono alla poesia dantesca. Il Manfredi Porena, ad esempio, scrive:

Affermo solennemente una volta per sempre che con tali rilievi non intendo punto muovere accusa alla libertà del Poeta; bensì a una critica che gli attribuisce, davanti al vero scientifico, una posizione che non è la sua, confondendo

Dante sempre filosofo e scienziato del *Convivio* col Dante anche e soprattutto Poeta della *Divina Commedia*.<sup>7</sup>

Il concetto è ribadito anche da Edward Moore, uno dei massimi dantisti dell'Ottocento e fondatore della «Oxford Dante Society»:

Ciò vale ad illustrare il principio, da me sostenuto, che Dante nelle sue allusioni astronomiche non si crede mai obbligato a sacrificare un effetto poetico, o una immagine destinata a colpire vivamente la fantasia, in omaggio al principio di una precisione scientifica, per non dire pedantesca.<sup>8</sup>

Emblematico, a questo proposito, l'argomento delle 'macchie lunari', tema per altro già trattato nel *Convivio*, che mostra un Dante dai due volti, il 'poeta' e l' 'astronomo'.

Il Dante 'astronomo', infatti, fornisce questa spiegazione scientifica:

Che se la Luna si guarda bene, due cose si veggiono in essa proprie, che non si veggiono ne l'altre stelle: l'una si è l'ombra che è in essa, la quale non è altro che raritate del suo corpo, a la quale non possono terminare i raggi del sole e ripercuotersi così come ne l'altre parti; l'altra si è la variazione della sua luminositate, che ora luce da uno lato, e ora luce da un altro, secondo che lo sole la vede.<sup>9</sup>

Ma questo contraddice il Dante poeta, che nel II canto del *Paradiso* mette in bocca a Beatrice una diversa spiegazione, più teologica che scientifica, a dimostrazione

che il Poeta è salito su un piano più alto di quello scientifico, un piano dal quale può trascurare e perfino respingere la scienza in nome di una visione religiosa, trascendente e mistica, della realtà.<sup>10</sup>

Dante, ancora, come scrive Francesco Giambullari, ha utilizzato il plenilunio *pro domo sua* «per servirsene forse al senso mistico».<sup>11</sup> Secon-

<sup>7</sup> Citato in G. BUTI-R. BERTAGNI, *Commento astronomico della Divina Commedia*, Firenze, Sandron 2008, p. 219.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Convivio*, II, III, 9.

<sup>10</sup> G. BUTI-R. BERTAGNI, *op. cit.*, pp. 213-214.

<sup>11</sup> P. GIAMBULLARI, *Del sito forma e misure dello Inferno di Dante*, Firenze, Neri Dorterlata 1543, pp. 25-26.

do Giovanni Giacomo Dionisi, invece, Dante avrebbe adattato alle sue esigenze varie situazioni astronomiche e a proposito del plenilunio scrive:

E la luna piena? Fu finta dal Poeta, come finse la visione stessa; perché il giorno della creazione, della Incarnazione e della Passione, era plenilunio, e perché ancora questo facilitava al Poeta e ai lettori il computo delle ore.<sup>12</sup>

Poi ci sarebbe la questione di Venere, «lo bel pianeta» citato nel I canto del *Purgatorio* che “faceva tutto ridere l’oriente” e che velava i Pesci. Il solito ‘cronometrista’ farebbe notare che nella primavera del 1300 il pianeta era vespertino, cioè era visibile subito dopo il tramonto del Sole mentre nel 1301 era mattutino e questa considerazione ha indotto alcuni a ritenere che se dobbiamo dare al viaggio la patente dell’esattezza bisognerebbe spostarlo all’anno successivo. E a questo proposito scrive Capasso:

Anzi, proprio la posizione di Venere è in assoluto contrasto con tutte le date del 1300, perché nella primavera di tale anno Venere non si trovava nei Pesci e non era visibile al mattino, bensì, attraversava il segno di Ariete ed entrava nel Toro, essendo dapprima invisibile, perché in congiunzione superiore col Sole; e rendendosi successivamente visibile alla sera per pochi minuti.

L’Astronomia respinge, dunque, l’anno 1300 ed è invece decisamente d’accordo col 1301; e noi che ci accingiamo allo studio del contenuto astronomico del poema di Dante, accettiamo dall’Astronomia questa indicazione, anche se sappiamo di fare cosa in contrasto con l’opinione dei commentatori.<sup>13</sup>

Il ‘presunto’ errore di Dante che colloca Venere al mattino potrebbe trovare spiegazione nella scoperta dello storico della scienza Giuseppe Boffito (1869-1944) che nel 1908 rinvenne un *Almanacco* compilato dall’ebreo Profazio, morto nei primi decenni del Trecento, dove venivano descritte, a partire dal 1301, tutte le posizioni dei pianeti e in questo *Almanacco* il pianeta figura vespertino. Dante, dunque, potrebbe essersi fidato di Profazio.

Come si desume dal *Convivio*, Dante conosce il fenomeno della *Precessione degli equinozi* ma non ne tiene conto. Il ‘cronometrista’, infatti, non può non notare una grave incongruenza. Dante, infatti, all’inizio del suo viaggio immagina il Sole nella costellazione dell’Ariete e dice che il Sole si trova in congiunzione con le stesse stelle (cioè le stelle dell’Ariete)

---

<sup>12</sup> Citato in M. ZAMBONI, *La critica dantesca a Verona nella seconda metà del secolo XVIII*, Città di Castello, S. Lapi tipografo-editore 1901, p. 47.

<sup>13</sup> I. CAPASSO, *op.cit.*, p. 18.

con le quali era congiunto al momento della creazione (*Inferno*, I 37-40):

Temp'era dal principio del mattino,  
e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle  
ch'eran con lui quando l'amor divino  
mosse di prima quelle cose belle.

Se, dunque, al tempo dell'ingresso di Dante nella «selva oscura» il Sole si trovava in congiunzione con l'Ariete, non poteva di certo trovarsi in congiunzione con la stessa costellazione al tempo della creazione che, secondo le concezioni del tempo di Dante, era avvenuta 6500 anni prima. Un semplice calcolo astronomico che tenga conto della *Precessione degli equinozi* dimostra che il Sole doveva essere invece in Capricorno. Come mai Dante non ha mai effettuato questo semplice calcolo? Evidentemente perché al Dante scienziato si è sostituito il Dante poeta e al Dante poeta tornava utile che il suo viaggio prendesse l'avvio sotto la costellazione che contrassegnò la creazione del mondo.

È noto che agli antipodi si ha l'inversione del giorno con la notte (*Inferno* XXXIV, 118):

Qui è da man, quando di là è sera

e di conseguenza si dovrebbe registrare anche l'inversione delle stagioni e dunque Dante, nel *Purgatorio*, avrebbe dovuto trovare l'autunno, ma questo non lo sottolinea.

Un esempio della attenta osservazione del cielo da parte di Dante è fornito dalla descrizione del fenomeno delle stelle cadenti.

Quale per li seren tranquilli e puri  
discorre ad ora ad or sùbito foco,  
movendo li occhi che stavan sicuri,  
e pare stella che tramuti loco,  
se non che da la parte ond'e' s'accende  
nulla sen perde, ed esso dura poco  
(*Par.*, XV 13-18)

Dante suggerisce anche consigli pratici per quanti si dispongono ad osservare il cielo mettendoli in guardia dal pericolo che potrebbe venire alla vista qualora si osservasse troppo a lungo una eclissi di sole.



Qual è colui ch'adocchia e s'argomenta  
di vedere eclissar lo sole un poco,  
che, per veder, non vedente diventa.  
(*Par.*, XXV 118-120)

Fino ad ora noi abbiamo parlato sempre di astronomia. Al tempo di Dante, però, la scienza del cielo era l'astrologia. Solamente più avanti si è verificata la distinzione fra astronomia e astrologia. Dante, uomo del suo tempo, credeva nell'astrologia. In una lettera scrive che «semplicemente è dell'umana intelligenza capire – per il movimento del cielo – il Motore e il suo volere».<sup>14</sup>

Le convinzioni astrologiche di Dante partono dalla premessa che

le stelle fossero gli strumenti usati da Dio per esprimere il proprio volere attraverso la Natura. Secondo Dante una scienza dell'astrologia è possibile perché attraverso lo studio di essa l'uomo può capire il volere di Dio così come si manifesta nel movimento dei cieli.<sup>15</sup>

La vita stessa, come scrive nel *Convivio*, è causata dai cieli e questi dotano ogni seme di un fine che è designato dalle stelle:

E però che la complessione del seme puote essere migliore e men buona, e la disposizione del seminante puote essere migliore e men buona, e la disposizione del Cielo a questo effetto puote essere buona, migliore e ottima (la quale si varia per le costellazioni, che continuamente si transmutano); incontra che de l'umano seme e di queste vertudi più pura [e men pura] anima si produce; e, secondo la sua puritate, discende in essa la vertude intellettuale possibile che detta è, e come detto è.<sup>16</sup>

Nella *Commedia* Dante spesso fa riferimento al ruolo delle stelle nella formazione del carattere umano. Carlo Martello, nel cielo di Venere, spiega che sebbene l'ereditarietà sia l'influenza basilare nella formazione del carattere umano, un secondo fattore ha spesso più influenza, dato che i cieli possono sovrapporsi all'ereditarietà:

---

<sup>14</sup> *Epistola V VIII 23.*

<sup>15</sup> R. KAY, *L'astrologia di Dante in Dante e la scienza* a cura di P. Boyde e V. Russo, Ravenna, Longo 1995, p.121.

<sup>16</sup> *Convivio IV XXI 7.*

Natura generata il suo cammino  
 simil farebbe sempre a' generanti,  
 se non vincesses il proveder divino  
 (*Par.*, VIII 133-135)

Il talento che l'uomo riceve dalle stelle può essere usato per buoni o per cattivi fini. La scelta è comunque sempre dell'uomo perché è libero di scegliere.

Dante è convinto che certe combinazioni di stelle siano più favorevoli di altre, come per esempio nel già citato inizio della *Commedia*:

e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle  
 ch'eran con lui quando l'amor divino  
 mosse di prima quelle cose belle.

Come si era formato Dante sull'astrologia?

Anche se non abbiamo testimonianze dirette possiamo dire che i tre astrologi ai quali Dante fa riferimento e dei quali deve aver letto le opere sono quelli che colloca nell'*Inferno*: Tolomeo e i due indovini Michele Scoto e Guido Bonatti.

Un altro aspetto interessante dell'astrologia dantesca è stato messo in evidenza da Richard Kay che in un suo recente studio ha avanzato l'ipotesi che l'astrologia potrebbe aver suggerito a Dante la scelta dei personaggi che dovevano apparire in ogni cielo e a sostegno della sua ipotesi considera le due anime che gli appaiono nel cielo della Luna, il cielo del Paradiso più vicino alla Terra e governato dagli Angeli dove il Poeta colloca gli «spiriti difettivi», fra i quali Piccarda Donati e Costanza d'Altavilla, entrambe suore e in particolare suore apostatiche.

Piccarda, fatta uscire con la forza dal convento dell'Ordine delle Clarisse nel quale aveva scelto di rinchiudersi prendendo come sposo Cristo, fu costretta dal fratello Corso Donati, tra il 1283 e il 1293, a sposare Rossellino della Tosa, uno dei Neri più facinorosi. Si disse che providenzialmente morisse di peste prima che le nozze fossero consumate, ma è soltanto una pietosa, delicata leggenda.

Piccarda narra anche la vicenda di Costanza d'Altavilla, madre di Federico II di Svevia, anch'essa costretta secondo una leggenda a rinunciare ai suoi voti per sposare Enrico VI.

Dante, secondo Kay, avrebbe scelto queste due suore perché Michele Scoto nel suo trattato di astrologia scrive che: «la Luna rappresenta una

vita religiosa più adatta alle donne che agli uomini»<sup>17</sup> ed entrambe hanno rotto i loro voti perché, secondo Guido Bonatti, le persone sotto l'influenza delle variazioni della Luna «non mantengono bene le loro promesse a Dio e raramente perseverano bene negli ordini religiosi».<sup>18</sup>

Questo, fra i tanti proposti da Kay, è soltanto un esempio e considerando i personaggi che Dante colloca nei vari cieli si nota che tutti i personaggi principali sono 'astrologicamente appropriati' e tutto questo indica senza dubbio che l'astrologia è stato per Dante un principio di organizzazione e di guida, sebbene non necessariamente l'unico.

Ci stiamo avviando alla conclusione.

Dante, affascinato dalla maestosità dei cieli, ha voluto ratificare questa maestosità eleggendo l'astronomia a tessuto e a struttura fondamentale del suo poema. Studiare, dunque, gli aspetti astronomici della *Commedia* non significa compiere un esercizio sterile di mera erudizione e se un astronomo decide di occuparsi degli aspetti astronomici e cosmologici della *Commedia* ciò va considerato non una deformazione professionale e nemmeno, come lo definì Benedetto Croce, un perditempo:

è perditempo e reca fastidio discutere e udir discutere se Dante impiegò nel suo viaggio sette o nove o dieci giorni, e se nel Paradiso ventotto o quarantadue o settantadue ore, e a quale ora per l'appunto vi fece salita, se prima o dopo il mezzogiorno e simili.<sup>19</sup>

Studiare l'astronomia nella *Divina commedia* è invece, a mio parere, un modo per unire le due culture (l'umanistica e la scientifica), un'occasione per avvicinarle perché purtroppo ancora oggi, nonostante il dibattito avviato negli anni Cinquanta del secolo scorso da Percy Snow, sono più che mai separate e sarebbe auspicabile immaginare una scuola dove possa verificarsi una osmosi fra questi due mondi.

Quando Benedetto Croce divide la 'poesia' dalla 'non poesia', includendo in quest'ultima l'astronomia e in genere tutti i passi dottrinali, opera in realtà una distinzione che non sarebbe piaciuta a Dante che eleggendo l'astronomia a struttura portante del suo poema riunisce in sostanza le due culture e in effetti la *Divina Commedia* può essere considerata una grande cattedrale del sapere che simboleggia la metafora di questa sintesi.

<sup>17</sup> Citato in *Dante e la scienza*, cit., p. 126.

<sup>18</sup> Ivi, p. 127.

<sup>19</sup> B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza 1921, p. 62.

Scienza e umanesimo sono ancora troppo separate e il mio sogno è quello di immaginare una scuola dove possa esistere una osmosi fra questi due mondi.

Gli esempi non sono pochi.

Nei *Turbamenti del giovane Törless* di Robert Musil un capitolo è dedicato alla questione dei *numeri immaginari* e sarebbe molto interessante che un insegnante di matematica, prima di introdurre l'argomento di questi numeri particolari, si rifacesse proprio alle considerazioni musiliane.

Si potrebbe richiamare anche questa riflessione sui numeri di Rainer Maria Rilke tratta dai *Quaderni di Malte Laurids Brigge*:

Sono andato a immischiarmi nei numeri, si disse. Ora, io non capisco niente di numeri. È però chiaro che non gli si deve attribuire troppa importanza; sono, per così dire, soltanto un'istituzione dello stato per ragioni d'ordine. Nessuno ne ha mai visto uno, se non sulla carta. È escluso che si possa incontrare in società, per esempio, un Sette o un Venticinque. Semplicemente, non esistono.<sup>20</sup>

Nella nostra letteratura abbiamo l'esempio di Guido Gozzano. Quanti professori di scienze sono a conoscenza che il crepuscolare Gozzano scrisse le *Epistole entomologiche?*, un testo modellato sull'esempio dei poemi didascalici del Settecento che potrebbe avvicinare la scienza alla letteratura.

Altri esempi interessanti si trovano in Carlo Emilio Gadda, l'ingegnere della nostra letteratura. Nella *Cognizione del dolore* il protagonista Gonzalo offre l'occasione di introdurre il *Teorema dell'impulso* quando Gadda ricorda gli esperimenti di Gonzalo a spese del suo malcapitato gatto:

Avendogli un dottore ebreo, nel legger matematiche a Pastrufazio, e col sussidio del calcolo, dimostrato come pervenga il gatto (di qualunque doccia cadendo) ad arrivar sanissimo al suolo in sulle quattro zampe, che è una meravigliosa applicazione ginnica del teorema dell'impulso, egli precipitò più volte un bel gatto dal secondo piano della villa, fatto curioso di sperimentare il teorema. E la povera bestiola, atterrando, gli diè difatti la desiderata conferma, ogni volta, ogni volta! come un pensiero che, traverso fortune, non intermetta dall'essere eterno; ma, in quanto gatto, poco dopo morì, con occhi velati d'una irrevocabile tristezza, immalinconito da quell'oltraggio. Poiché ogni oltraggio è morte.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> R.M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti 1974, p. 137.

<sup>21</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi 1971, p. 39.

L'argomento del sistema periodico degli elementi potrebbe essere introdotto prendendo lo spunto dal *Sistema periodico* di Primo Levi, una raccolta di ventun racconti ciascuno dei quali è intitolato col nome di un elemento della tavola periodica.

Ma forse l'esempio più stimolante viene da Galilei, padre della scienza moderna e del metodo sperimentale. Il grande pisano, infatti, fu un attento lettore di Dante come dimostrano le sue *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante* che, pubblicate solamente nel 1855, offrono un interessante spunto di riflessione sulla architettura dell'Inferno dantesco<sup>22</sup>.

E anche Dante, al di là di tutte le considerazioni che abbiamo fatto più sopra, potrebbe dare un valido aiuto a questo discorso.

Per una strana coincidenza, nei programmi della nostra scuola (parlo dei licei, in particolare) il *Paradiso* si studia nell'ultimo anno (in terza al Classico e in quinta allo Scientifico) e nell'ultimo anno nel programma di scienze si studia la geografia astronomica. E Dante, proprio nel primo canto del *Paradiso*, offre una straordinaria occasione di connubio scienza e poesia con le terzine:

Surge ai mortali per diversi foci  
la lucerna del mondo; ma da quella  
che quattro cerchi giugne con tre croci,  
con miglior corso e con migliore stella  
esce congiunta, e la mondana cera  
più a suo modo tempera e suggella.  
(*Paradiso*, I, 37-42)

In questi versi, infatti, vengono citati l'orizzonte, l'equatore celeste, l'eclittica e il coluro equinoziale, quattro importanti elementi della geografia astronomica dei quali Dante si serve per definire il punto dell'orizzonte dal quale sorge il Sole nel giorno dell'equinozio di primavera.

Ma in genere, questo almeno accadeva ai tempi miei, i professori di lettere delegavano la spiegazione dei 'cerchi' e delle 'croci' al professore di scienze e così, ahinoi, addio sintesi della due culture!

---

<sup>22</sup> A. COTTIGNOLI, *Galileo lettore di Dante* in A. COTTIGNOLI, "La Bibbia degli Italiani". *Dante e la Commedia dal Trecento a oggi*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2021, pp. 91-101.



GIUSEPPE GILBERTO BIONDI

«E SE TU MAI NEL DOLCE MONDO REGGE».

RIMPATRIO DI POETI:

DANTE (*IF.* X 82; *PD.* XXV 1 SGG.)

E VIRGILIO (*GEORG.* 3,8 SGG.)\*

Il canto decimo dell'*Inferno* e, in particolare, l'incontro tra Dante e Farinata viene universalmente e giustamente interpretato come la prima profezia dell'esilio, chiaramente svelata a Dante. Quella precedente di Ciaccio nel canto sesto, pur nella chiarezza degli eventi politici, era rimasta nascosta al protagonista del poema che, in qualità di personaggio, non intende ancora lo svelamento dell'imminente fase politica di Firenze come di un evento che l'avrebbe coinvolto personalmente. Dante poeta preferisce non far intendere a Dante personaggio la profezia di Ciaccio.

Il momento in cui Dante personaggio prende coscienza del suo futuro esilio è effettivamente quello dell'incontro con Farinata il quale, dopo l'episodio di Cavalcante, alla stiletta di Dante circa l'incapacità degli Uberti di aver appreso l'«arte» del ritorno dall'esilio, ribatte, dopo aver dichiarato che il non *ritorno* a Firenze dei suoi discendenti lo «tormenta più di questo letto», con la celebre terzina:

---

\* Prima della consegna del presente lavoro per la stampa, un'ultima scrupolosa rivisitazione di tutti gli accessibili commenti a *If.* X 82 mi ha condotto alla scoperta della nota al nostro passo di Luigi Petrobono, sorprendentemente trascurata per quasi un secolo dalla critica e per questo, assente nei principali e autorevoli commenti scientifici, era rimasta nascosta anche a me. Ecco le parole di Petrobono in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commentata da L. P., Torino, Società Editrice Internazionale, 1924 («Scrittori italiani commentati per le scuole»), *ad loc.*: «E se tu mai...: Il solito se ottativo. – Possa tu, quando che sia, tornare al dolce mondo. – Come coi fiorentini, dopo averli sconfitti a Montaperti, così si comporta con D., ora che gli ha vibrato un colpo, da cui gli era impossibile rilevarsi: diventa più umano. Ma non si vede chiaro come possa augurargli di tornare al mondo. Che D. sarebbe uscito dall'inferno lo sapeva benissimo; altrimenti non gli avrebbe potuto predire l'esilio. Per questo motivo il Torraca e altri, in cambio di far derivare il regge, rieda, da riedere, lo pigliano come forma del verbo reggere, e spiegano: così possa tu reggere, sostenerti nel dolce mondo. E potrebbe di certo stare; ma che valore daremo allora al mai? e come chiamar dolce un mondo, in cui è una fortuna reggere, resistere, sostenersi? La difficoltà sparisce se ammettiamo che dicendo dolce mondo Farinata pensa non a questo mondo in generale, ma a Firenze. Anche Ciaccio parla a D. di un dolce mondo, e si capisce che allude particolarmente a Firenze: tanto più naturale una restrizione siffatta può supporre sulle labbra di Farinata, così esclusivamente fiorentino e partigiano». Potendone avere avuto conoscenza prima della stesura del nostro lavoro, la nota di Petrobono avrebbe potuto essere punto di partenza della presente relazione, redatta precedentemente alla sua presa visione. Il testo della *Commedia* è quello dell'Edizione nazionale delle opere di Dante Alighieri, a cura della Società dantesca italiana (VII volume): *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, A. Mondadori, 1966-1967.

Ma non cinquanta volte fia raccesa  
 la faccia de la donna che qui regge,  
 che tu saprai quanto quell'arte pesa. 81

Ma, dopo aver preannunciato a Dante, non (solo) il suo esilio ma (nello specifico) le difficoltà del *ritorno* in Firenze, Farinata inverte tono col suo interlocutore e avversario politico con queste parole:

E se tu mai nel dolce mondo regge,  
 dimmi [...]

Stando alla interpretazione corrente (con «se» inteso come desiderativo/ottativo: cosa che discuteremo più avanti), il ghibellino Farinata, nel momento in cui augura o dà per scontato il ritorno in vita («nel dolce mondo») del guelfo Dante, in nome di questo sentimento improvvisamente amicale, gli pone una domanda:

dimmi: perché quel popolo è sì empio 83  
 icontr'a' miei in ciascuna sua legge?

Seguono la risposta di Dante (gli Uberti rimangono banditi e perseguiti dal governo fiorentino perché sono ritenuti responsabili della guerra fratricida) e la famosa ribattuta di Farinata:

Ma fu' io solo, là dove sofferto  
 fu per ciascun di tòrre via Fiorenza,  
 colui che la difesi a viso aperto. 93

A queste celebri parole, segue una altrettanto celebre domanda, di squisita natura teologica, di Dante all'eresiarca Farinata, cui Dante conferisce autorevole ruolo di docente, circa la conoscenza dei dannati intorno alle vicende umane.

Notissima la risposta del 'maestro' Farinata (che chiarisce il perché Cavalcante abbia frainteso «ebbe a disdegno»), meno nota (o meno notata) la premessa del poeta/discepolo al Farinata/maestro:

«Deh, se riposi mai vostra semenza»  
 prega' io lui [...]

Sempre secondo l'interpretazione corrente, Dante, con «se riposi mai vostra semenza», specularmente risponde, col modulo del «se» desiderati-



vo, all'augurio fattogli da Farinata «E se tu mai nel dolce mondo regge».

Ma, nel dialogo tra i due, specularlo è solo una vaga formula di cortesia (polarizzata sul «se» augurale/desiderativo) o vi è sotteso un nesso più profondo e denso di significato?

Partiamo da «se riposi mai vostra semenza»: Dante, il guelfo, augura al ghibellino Farinata che, in un futuro eventuale e indeterminato («mai» nel senso latino di *unquam*), i suoi discendenti possano «riposare», vale a dire tornare a Firenze dall'esilio.

Attenzione, dunque. Il *Leitmotiv* sotteso al dialogo tra Dante e Farinata non è la storia recente di Firenze o la profezia dell'esilio (che certo sono, insieme alle potenti rappresentazioni poetiche di Farinata e Cavalcante, gli epifenomeni dell'intero decimo canto): il filo rosso che percorre l'incontro tra i due anacronistici avversari politici è, ancor più che l'esilio, il *ritorno* dall'esilio.

Il tema occupa tutto o quasi l'episodio di Farinata, tanto che possiamo, dobbiamo individuarne due momenti: il primo si sviluppa nella pericope dei vv. 49-81, un lungo periodo incorniciato dai vv. 49-51 «S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte [...] ma i vostri non appreser ben quell'arte» e, dopo la "parentesi" di Cavalcante, dai vv. 77-81, culminanti con la profezia.

In questa prima fase, e fino a questi versi, il tema, ripetiamo, non dell'esilio ma del *ritorno* dall'esilio («*tornar d'ogni parte*») è motivo di forte polemica e dialettica verbale (gli antenati di Dante sono *tornati* mentre i discendenti di Farinata non hanno appreso l'arte di *tornare*).

Al v. 82 «E se tu mai nel dolce mondo regge», che segna l'inizio del secondo momento del dialogo, il tono di Farinata, dicevamo, cambia improvvisamente, assumendo timbri e connotazioni non più di fiero avversario politico ma di compagno di sventura nei confronti del «tosco», cui ha appena profetizzato il destino dell'esilio.

È un repentino giro di boa che dà inizio a una seconda fase di complice e perfino «pietoso» rapporto tra i due. Questa fase, caratterizzata da amichevoli domande e risposte reciproche, è incorniciata, come la prima, dal tema del *ritorno*: ritorno al «dolce mondo» (v. 82), augurato da Farinata a Dante, ritorno a Firenze, augurato da Dante ai discendenti di Farinata («riposi vostra semenza», v. 94).

Il dramma dell'esilio, che Dante dovrà condividere con la «semenza» di Farinata, fa scattare tra i due un rapporto di *sympatheia* e di condivisione esistenziale.

Il segnale che fa accomunare la sorte del futuro esule Dante e quella dei discendenti di Farinata, attuali esuli, è dato dal «riposi» che, oltre

al valore metaforico di «possa tornare dall'esilio nella patria Firenze», acquista spessore empatico se messo in relazione con *Cv.* I III 4, come giustamente suggerito da Bosco «dove D. parla del suo desiderio di riposare l'animo stancato [...] cioè di ritornare a Firenze dopo le amarezze dell'esilio».<sup>1</sup>

Dante, nel nostro passo, fingendosi futuro – ma in realtà già – esule, trasferisce agli altri attuali esuli, ancorché di parte avversa, la medesima qualità («riposo») del suo stesso desiderio di *ritorno*.

Il guelfo bianco Durante e i ghibellini, «semenza» di Farinata, da avversari politici vengono resi *comites* dalla comune esperienza dell'esilio e, da questo dramma condiviso, uniti dal comune desiderio di «riposare» in Firenze.

Non sappiamo quando il poeta abbia composto il canto di Farinata; abbiamo tuttavia gli elementi per poterne ipotizzare (se non stabilirne) non solo il *terminus post quem* ma addirittura l'etimo, vale a dire la cosiddetta battaglia della Lastra o, meglio, il breve tempo che la precede e che coincide con la rottura violenta di Dante con il partito dei Bianchi. Ed è questo, come si sa, che segna la prima cocente delusione e frustrazione del desiderio di ritorno dall'esilio.

Insistiamo: se, dal punto di vista narrativo, Dante vuol far credere al lettore di aver ricevuto la profezia del suo futuro esilio da Farinata (e non da Ciacco che, alla cacciata dei Bianchi da parte dei Neri, aveva fatto chiaro riferimento),<sup>2</sup> in realtà il focus della stessa profezia non è l'esilio in sé ma il peso, la difficoltà del *ritorno* in Firenze. Il rifiuto di Dante di partecipare al *ritorno* in Firenze *manu militari*, come progettato dagli sbanditi Bianchi, è la ragione della *sympatheia* per Farinata che si oppone alla distruzione di Firenze, avanzata dal suo stesso partito.

Se la rottura con i Bianchi alla vigilia della Lastra e, come Dante dirà di sé attraverso le parole di Cacciaguida, «l'aver fatto parte per te stesso» rappresenta la prima tremenda delusione del poeta circa il suo *ritorno* dall'esilio, ciò non significa che il desiderio, la speranza del *ritorno* non rimangano motivo costante sia della vita sia del 'poema sacro'. Lo rivedremo presto nell'*incipit* del XXV del *Paradiso*, ma prima rimane un dubbio che vorrei condividere con l'eventuale lettore.

<sup>1</sup> U. Bosco, *Dante vicino. Contributi e letture*, Roma-Caltanissetta, S. Sciascia 1966, p. 191.

<sup>2</sup> *If.* VI 64-72: «E quelli a me: "Dopo lunga tencione / verranno al sangue, e la parte selvaggia / caccerà l'altra con molta offensione. / Poi appresso convien che questa caggia / infra tre soli, e che l'altra sormonti / con la forza di tal che testé piaggia. / Alte terrà lungo tempo le fronti, / tenendo l'altra sotto gravi pesi, / come che di ciò pianga o che n'aonti».

Ritorniamo alla profezia dell'esilio (*If. X 79* sgg.):

Ma non cinquanta volte fia riaccesa  
la faccia de la donna che qui regge,  
che tu saprai quanto quell'arte pesa. 81

E se tu mai nel dolce mondo regge,  
dimmi: perché quel popolo è sì empio  
incontr'a' miei in ciascuna sua legge? 84

Farinata, dopo aver profetizzato a Dante il preciso momento in cui sperimenterà, non meno dei propri discendenti ghibellini, quanto sia frustrante l'arte del *ritorno* dall'esilio nella patria Firenze, inizia, con quell'improvviso 'giro di boa' di cui abbiamo detto sopra, una richiesta sul perché i fiorentini sono così spietati contro i suoi discendenti.

La domanda di Farinata a Dante si rivela nel dialogo seguente come un'accorata perorazione a Dante stesso, destinato a tornare «nel dolce mondo», di un possibile *ritorno* per i suoi discendenti in nome della difesa di Firenze che, contro il proprio partito esattamente come Dante contro ai Bianchi prima della Lastra, Farinata fece a viso aperto.

E, non a caso, in nome di questo amore di Farinata per Firenze anteposto al proprio partito politico, il poeta gli augura

deh, se riposi mai vostra semenza.

Il v. 94 è universalmente, e giustamente, messo in correlazione col v. 82

E se tu mai nel dolce mondo regge.

I due versi, abbiamo visto, sono considerati speculari in base al comune contenuto augurale e, soprattutto, in base al «se», letto in entrambi i passi con valore ottativo, desiderativo.

Tuttavia, se analizziamo più da vicino i passi secondo la interpretazione vulgata, la specularità svanisce: mentre col v. 94 Dante augura a Farinata che i suoi discendenti «tornino» dall'esilio in Firenze (e l'augurio, abbiamo visto, è espresso dal poeta con *pathos* autobiografico, al limite del lirico), nel v. 82 Farinata augura a Dante di tornare, genericamente, «nel dolce mondo», cioè nel mondo dei vivi.

L'interpretazione che si esclude è il «se» del v. 84 come ipotetico, visto che non solo Farinata ha chiamato Dante «tosco che per la città

del foco *vivo* ten vai» ma addirittura gli ha appena profetizzato un futuro esilio. Rimane, come si diceva, l'esegesi del «se» con valore desiderativo: ma che senso può avere che Farinata voglia augurare a Dante, come eventualità, il ritorno nel mondo dei vivi, dopo averne appena predetto la sua certezza con l'esilio? Tra l'improbabile (e per questo trascurata) interpretazione del «se» ipotetico e quella (universalmente accolta) del «se» desiderativo non corre sostanziale differenza: Farinata non può ipotizzare ma nemmeno augurare una cosa di cui ha assoluta certezza. Sarebbe come ipotizzare o augurare una cosa già accaduta.

Forse potrebbe cambiare qualcosa l'interpretazione del «se» come deprecativo: «se è vero che». In tal caso Farinata darebbe per presupposto il *ritorno* di Dante tra i vivi: «e visto che tu [...]». Ma in tal caso, male si spiegano sia il congiuntivo («regge» = *redeas*: il ritorno dai vivi è una certezza e non una eventualità) sia, soprattutto, il «mai» che, indicando un tempo indeterminato e, appunto, eventuale, non può conciliarsi con il tempo datato (cinquanta lune), il *kairós* del ritorno fallito dall'esilio. Per Farinata il ritorno di Dante «nel dolce mondo» (nel senso di «tra i vivi») è un dato sicuro che non può essere oggetto né di ipotesi, né di augurio ma neppure di indeterminata eventualità temporale.<sup>3</sup>

Con «E se tu mai nel dolce mondo regge», cosa vuole Dante poeta che Farinata aggiunga (non si trascuri la amplificante «E» incipitaria) a Dante personaggio al quale ha appena profetizzato, insieme all'esilio, l'esperienza, che ora stanno subendo i suoi, della fatica del ritorno?

Credo che il verso in questione assumerebbe e darebbe altra luce all'intero contesto se, con l'espressione «nel dolce mondo», il poeta volesse far suggerire a Farinata non, generalmente, il mondo dei vivi ma, in particolare, il vero, unico «dolce mondo» e per Farinata e per l'esule Dante, vale a dire Firenze.<sup>4</sup>

Dopo aver profetizzato, con precisione temporale, il fallito ritorno dall'esilio, Farinata lascerebbe aperta a Dante una ulteriore eventualità

---

<sup>3</sup> Cfr. F. TATEO, *Augurio, Formule di*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1970, s. v.: «in If X ricorrono due espressioni augurative parallele di Farinata a D. (E se tu mai nel dolce mondo regge, v. 82), e di D. a Farinata (Deh, se riposi mai vostra semenza, v. 94). La seconda espressione è un vero e proprio augurio, in relazione al dolore di Farinata per l'esilio cui ancora son costretti i suoi discendenti, ciò che lo angustia più delle pene infernali. La prima invece non s'intende bene, in quanto Farinata sapeva che D. doveva tornare nel mondo; è forse, nella forma augurativa, espressione di cortese compiacimento per quel ritorno».

<sup>4</sup> Tutti i commenti lasciano intendere, col «se ottativo», che il «dolce mondo» sia il mondo dei vivi, salvo Pietrobono (cfr. *supra* nota al titolo): per la collazione dei commenti danteschi *ad loc.* rimandiamo alla maschera di ricerca del Dartmouth Dante Project (<<https://dante.dartmouth.edu/search.php>>).

di ritorno in Firenze e, a questo augurio, subordinerebbe la perorazione a Dante del ritorno anche dei suoi discendenti.

Non solo: soltanto a condizione che Farinata, col v. 82, auguri il ritorno a Firenze, il v. 94 «Deh se riposi mai vostra semenza» gli diventa perfettamente speculare, sia per formulazione sia per contenuto: vale a dire l'augurio reciproco di un eventuale (questa la connotazione potenziale e temporale di «mai») ritorno dall'esilio.

Perché, ed è questo il punto di partenza di questo nostro lavoro, l'incontro tra Farinata e Dante (a prescindere dalla nostra interpretazione appena suggerita ma vedi oltre) ha come *Leitmotiv* non, come dicevamo, l'esilio ma il *ritorno* di esiliati.

E se i biografi di Dante documentano quanto, anche dopo il fallimento della Lastra, il poeta abbia sperato e tentato il ritorno in Firenze, sta di fatto che, mentre l'evento e, *sub specie prophetica*, l'esperienza dell'esilio percorre tutte le cantiche e, in qualche modo l'intero poema (culminando nei tre canti di Cacciaguida), il tema specifico, precipuo del *ritorno* in patria, che abbiamo visto caratterizzare il canto di Farinata, riappare, quasi carsicamente verso la fine del poema, nel celebre *incipit* del XXV del *Paradiso*:

Se mai continga che 'l poema sacro  
al quale ha posto mano e cielo e terra,  
sì che m'ha fatto per molti anni macro, 3

vinca la crudeltà che fuor mi serra  
del bello ovile ov' io dormi' agnello,  
nimico ai lupi che li danno guerra; 6

con altra voce omai, con altro vello  
ritornerò poeta, e in sul fonte  
del mio battesimo prenderò 'l cappello; 9

però che ne la fede, che fa conte  
l'anime a Dio, quivi intra' io, e poi  
Pietro per lei sì mi girò la fronte. 12

Tra i tanti episodi e passaggi che, nella *Commedia*, si riferiscono all'esilio, questo è l'unico, dopo quello di Farinata, in cui esplicitamente Dante fa riferimento al proprio *ritorno* in Firenze.

I commentatori rimandano, per un confronto autobiografico sovrapponibile, a *Cv.* I, III, 4

Poi che fu piacere de li cittadini de la bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gettarmi fuori del suo dolce seno, nel quale nato e nutrito fui in fondo al colmo de la vita mia, e nel quale, con buona pace di quella desidero con tutto lo cuore di riposare l'animo stanco e terminare lo tempo che m'è dato [...].

È, questo del *Convivio*, il passo che, come abbiamo visto, Bosco propone di confrontare, a motivo del «riposare l'animo stanco [...]», col «riposi vostra semenza» di *If.* X 94. Esiste dunque un doppio filo che unisce l'episodio di Farinata, il passo del *Convivio* e l'*incipit* di *Pd.* XXV: il filo, primario, del *ritorno* in patria, e quello, secondario ma non meno significativo, della metafora di Firenze come *topos* del rifugio («dolce seno», «bell'ovile») in cui poter «riposare» e «dormire». Possono in qualche modo i tre passi, in cui la speranza del *ritorno* dall'esilio in Firenze è, per così dire, codificata nella “figura” del riposo, considerarsi “sistema”, una sorta di insieme di specchi che si riflettono reciprocamente?

Torniamo per un attimo a *If.* X 82 «E se tu mai nel dolce mondo regge». Davvero Farinata associa l'accorato desiderio che i suoi rientrino dall'esilio in Firenze al “semplice” ritorno di Dante nel «dolce mondo» dei vivi?

Visti gli stretti legami del nostro verso con *Cv.* I III 4, dobbiamo escludere o, invece, possiamo ipotizzare una sorta di *entanglement*, di consonanza tra il «dolce seno» (= Firenze) del *Convivio* e il «dolce mondo» di Farinata? Il nesso «dolce mondo» ricorre nella *Commedia* solo due volte e, in entrambe, è generalmente inteso nel senso di «mondo dei vivi». L'altra occorrenza è in *If.* VI 88 «Ma quando tu sarai nel dolce mondo» e, a pronunciarla, è Ciacco, lo sconosciuto (per noi) conoscente di Dante che lo rappresenta, tra i golosi, “goloso” anche di vita terrena che per lui si identifica, ora, nella sopravvivenza del suo ricordo «nel dolce mondo»: ma quale luogo del mondo potrà essere «dolce» per Ciacco e avere memoria di Ciacco se non Firenze?

E quale altro luogo del mondo, per Farinata, potrà essere «dolce» se non la Firenze che solo lui difese a “viso aperto” e per il cui eterno amore Dante politico e poeta lo ha rappresentato eternamente, titanicamente vivo nel regno dei morti? Come per Ciacco anche per Farinata, l'incontro con Dante è un incontro sì con un fiorentino ma, soprattutto, con la loro Firenze, che per entrambi, anzi per tutti i tre, coincide col mondo, «dolce» per il goloso Ciacco ma dolce anche per Farinata. Il quale, come ha voluto il suo poeta, non può rimpiangere, al pari del suo «antifrastico» consuocero Cavalcante, la vita terrena in quanto tale («il dolce lome»), ma in quanto il mondo terreno continua a coincidere con Firenze, l'amore esclusivo

della sua vita terrena, non minore per intensità all'amore («dolci pensieri» [...] «dolci sospiri») di Paolo e Francesca. Anche per questo l'augurio di Farinata al futuro esule Dante difficilmente può essere quello di ritorno nel «dolce mondo» dei vivi ma, seppur in modo velato ma più grammaticalmente corretto e -crediamo- più contestualmente coeso, quello di un ritorno nel «dolce seno» di Firenze.

Anche a prescindere dalla *pars destruens* (che, come abbiamo detto – cfr. *supra* p. 243 sg., ci induce a escludere in «se ... mai ... regge» di *If. X 82* sia il valore ipotetico sia quello desiderativo e perfino quello deprecativo), soltanto se nel «dolce mondo» noi intravediamo un ritorno in Firenze dallo stesso esilio appena 'profetizzato' («fra meno di quattro anni anche tu, al pari dei miei discendenti ora in esilio, imparerai quanto sia difficile rientrare in Firenze. E se tu mai in “quel” dolce mondo possa tornare, dimmi [...]») si crea un vero *pendant* con l'augurio di Dante a Farinata a che «sua semenza» torni dall'esilio a Firenze. Non si capisce altrimenti per quale ragione Farinata auguri, a Dante, un semplice ritorno nel mondo dei vivi mentre Dante augura, ai discendenti di Farinata, un ritorno in Firenze.

Se, come «foco dietro ad alabastro», possiamo intravedere «nel dolce mondo» di Ciaccio e, soprattutto, di Farinata, il «dolce seno» di Firenze, l'intero verso di *If. X 82*, pur conservando uno *spin* augurale/ottativo, può, e in qualche modo deve, esprimere anche una direzione, una prospettiva, eventuale ma non irrealizzabile circa il ritorno a Firenze in un tempo indeterminato, posteriore al fallimento del primo tentativo appena profetizzatogli dal ghibellino eresiarca.<sup>5</sup>

In tal modo, recuperato il valore anche ipotetico altrimenti inaccettabile entro la interpretazione tradizionale, il nostro «se mai», che l'esgesi desiderativa/ottativa costringe a dicotomizzare separando il «se» dal

---

<sup>5</sup> Circa la veridicità delle profezie dei dannati si veda e. g. ANTONIO SORO, «Noi veggiam come quei c'ha mala luce» (*Inf. X 100*): la falsa prescienza demoniaca nella 'Vita Antonii' di Atanasio, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi 2018 (<<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti>>), pp. 4 sgg.: «così, nell'Inferno la porta della conoscenza del futuro è già definitivamente chiusa. Laddove la grazia ancora opera, nel mondo dei vivi, in ogni istante qualunque autorevole preveggenza viene esautorata. [...] Nessuna autorevolezza Dante dovrà attribuire alle predizioni dei dannati. La stessa profezia di esilio di Farinata poteva sempre lasciare al poeta la speranza di un imprevisto ritorno, come testimonia l'*incipit* del XXV canto del Paradiso, nel quale egli auspica un ritorno a Firenze con solenne riconoscimento da parte del Comune delle proprie doti poetiche. Virgilio conferma che solo il cielo può svelare il futuro: “quando sarai dinanzi al dolce raggio l di quella il cui bell'occhio tutto vede, l da lei saprai di tua vita il viaggio” (vv. 130-132). Ma in queste parole, pur consolanti, ancora una volta si trova la conferma del fallimento delle predizioni dei perduti: sarà infatti Cacciaguida, e non Beatrice, a indicare a Dante l'intero percorso della sua vita futura».

«mai»,<sup>6</sup> può davvero essere accostato, senza innaturali postulati grammaticali e loro corollari esegetici, all'*incipit* di *Pd.* XXV «Se mai continga che il poema sacro...».<sup>7</sup>

E così la consonanza tra l'episodio di Farinata e il proemio di *Pd.* XXV, fondata sul tema, precipuo ai nostri due *loci*, del *ritorno* dall'esilio, si arricchisce, oltre che – abbiamo visto – dalla metafora del 'riposo', anche di una dimensione, di un gradiente di empatia che, presente in lacerti biografici di Dante, è il focus dei nostri due passi della Commedia: la speranza del *ritorno* in Firenze.

Ovviamente non mancano nel poema passi che rimandano con nostalgico desiderio al «bel San Giovanni»: ma è precipuamente in questi due momenti che il desiderio del *ritorno* viene immaginato e proiettato, come possibile – per quanto dubitativo – evento, in un tempo indeterminato ma non irreali: «E se tu mai [...] regge», «Se mai continga [...] ritornerò».

I due passi, pur così distanti e nello spazio letterario del poema e nel tempo biografico del poeta, finiscono col consonare anche a motivo di un medesimo etimo, prima esistenziale e poi poetico, che li può avere generati: la presa di coscienza di quanto aleatoria fosse la speranza del *ritorno*, aleatoria sia dopo il rifiuto alla partecipazione alla battaglia della Lastra (1304) sia dopo il rifiuto delle condizioni postegli dai fiorentini nel 1315.

Con una sostanziale differenza tra i due momenti: se, dopo la Lastra, pur in una situazione di profonda frustrazione, Dante poteva sperare e di fatto sperò, come ci mostrano i suoi biografi, in future occasioni di rientro, dopo il rifiuto ai fiorentini la speranza di un possibile ritorno si riduce a una *spes contra spem*.

E crediamo sia questa la situazione esistenziale sottesa al proemio del canto XXV, alla sua *vis* poetica e, in qualche modo, anche alla sua problematica, vessata esegesi.

La *crux* esegetica del famoso *incipit*, che divide gli interpreti in due scuole di pensiero,<sup>8</sup> ha come referente il v. 7 sg. «con altra voce omai con altro vello / tornerò poeta [...]».

Una linea, vulgata, interpreta «con altra voce omai con altro vello»

<sup>6</sup> Cfr. U. VIGNUZZI, *Se*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1976, s. v., § 5: «If X 82 [...] qui non pare sussista un legame tra la congiunzione e il susseguente mai tale da formare sintagma».

<sup>7</sup> Cfr. M. MEDICI, *Mai*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1971, s. v., § 1.

<sup>8</sup> Per la collazione dei commenti danteschi *ad loc.* rimandiamo nuovamente alla maschera di ricerca del Dartmouth Dante Project (< <https://dante.dartmouth.edu/search.php> >).



in senso esistenziale: «invecchiato ormai e canuto» (Sapegno);<sup>9</sup> una seconda, meno diffusa ma non meno autorevole (Porena, Torraca, Grabher),<sup>10</sup> interpreta «voce» e «vello» in senso figurato «con voce ben più potente e con ben altra altezza d'arte e di ispirazione» (Grabher).

Siamo sicuri che le due interpretazioni siano alternative?

Partiamo dalla analisi sintattica. «Con altra voce omai con altro vello» è, in ogni caso, sintagma attributivo di «poeta» che, a sua volta, è predicativo del soggetto di «tornerò».

Se, pertanto, sul piano emotivo e sublogico, «con altra voce omai con altro vello» si può (si deve?) registrare come connotazione anche esistenziale («invecchiato ormai e canuto»: una connotazione, questa, mobilitata da altre indicazioni esistenziali quali «per più anni» e, soprattutto «il bell'ovile ov'io dormi' agnello» che, specularmente a «con altro vello / ritornerò [...]», sembra volere suggerire), non mi paiono essere dubbi che, sul piano logico, il sintagma, attributivo appunto di «poeta» e non predicativo di «ritornerò», debba intendersi come mutato certo dagli anni, ma gli anni del «poema sacro» che lo hanno «fatto [...] macro».

È in quanto «poeta» del «poema sacro» («omai» compiuto) che Dante rappresenta a sé e al lettore l'eventualità estrema («omai») del suo rientro in patria, non come esule sbandito ma come poeta laureato. È solo il poema che potrebbe vincere la crudeltà dei lupi fiorentini così da poter essere consacrato poeta in San Giovanni.

In sintesi: se nel dialogo con Farinata, emotivamente e sublogicamente dominato dalla profezia dell'esilio, il focus logico è la difficoltà / augurio del rientro, nel nostro proemio il rientro di Dante esule in Firenze, per quanto emotivamente forte, cede il passo al tema centrale che è quello del rientro di Dante poeta consacrato.

Ciò che può far sperare a Dante di tornare non sono eventuali mutate condizioni politiche di Firenze o esistenziali dell'esule: a fargli rappresentare un possibile rientro è il fatto che, dopo la consacrazione di S. Pietro del canto precedente, egli è divenuto, a tutti gli effetti, poeta del «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra» e dunque «con altra voce omai con altro vello» (rispetto alla voce e al vello del giovane poeta

---

<sup>9</sup> Cfr. N. SAPEGNO in D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di N. S., III: *Paradiso*, Firenze, La nuova Italia 1957, *ad loc.*

<sup>10</sup> Cfr. M. PORENA in D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commentata da M. P., III: *Il Paradiso*, Bologna, Zanichelli 1947, *ad loc.*; F. TORRACA in D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, nuovamente commentata da F. T., Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C. 1905, *ad loc.*; C. GRABHER in D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commentata da C. G., III: *Paradiso*, Firenze, La nuova Italia 1936, *ad loc.* (dove la citazione successiva).



*centum quadriiugos agitabo ad flumina currus.  
Cuncta mihi Alpheum linquens lucosque Molorchi  
cursibus et crudo decernet Graecia caestu.  
Ipse caput tonsae foliis ornatus oliuae  
dona feram.*

20

Si tratta di un proemio, il celebre “proemio al mezzo” delle *Georgiche* che noi riproponiamo di leggere sinotticamente col nostro proemio dantesco. Riportiamo le parole del Marigo: «insomma vediamo spesso nella *Commedia*, miracolo novo, l’anima del mite Virgilio trasfusa in quella ardente di amore e di odio dell’Alighieri: le dolci e melodiose corde del senso della natura vibrano all’unisono nei due poeti. Ed anche quando devono esprimere il desiderio di gloria l’uniscono l’uno e l’altro in un’intensa aspirazione di amor patrio. L’esule infelice pensa con brama ardente al ritorno nel «bello ovile» colla corona bella di Poeta (*Par.*, XXV, 1 sgg.) [...]. Anche il modesto Virgilio è preso una volta dal desiderio di gloria (*Georg.*, III, 8 sgg.) [...]. Ma la gloria deve essergli data nella Mantova sua [Verg. *georg.* 3,10 sg.]: e vuole egli pure essere ornato il capo d’una verde corona [Verg. *georg.* 3,21]».<sup>13</sup>

Può darsi che, come osserva Marigo, per l’attribuzione di fonte virgiliana al passo dantesco sia sufficiente l’unisono in entrambi i *loci* di «amor patrio e desiderio di gloria». Tuttavia a noi pare che possano additarsi altre ragioni per una ipotesi circa una reminiscenza virgiliana in *Pd.* XXV 1 sgg.

La prima e, per alcuni aspetti, fondamentale ragione è che, il binomio «amor patrio e desiderio di gloria» (che in se stesso potrebbe rivelarsi *locus communis*: tra i tanti ricorderò Orazio *carm.* 3,30,10 sgg.)<sup>14</sup> è in entrambi i contesti in *incipit*, addirittura di un “proemio al mezzo” in Virgilio, e di un canto dantesco che, se non al mezzo del poema è collocato al centro dei tre canti “teologici”. Come non ricordare il saggio di Conte sull’importanza e il ruolo della “memoria incipitaria” nei sistemi poetici? Che i due “testi”, tematicamente vicini, siano all’unisono anche nei contesti (entrambi in *incipit*), rappresenta motivo aggiunto e più che sufficiente per legittimare l’ipotesi, se non di vera e propria allusione ai primi versi virgiliani delle *Georgiche*, quanto meno, da parte di Dante, di una loro viva memoria.

Non devono sfuggire quelle che costituiscono senz’altro ulteriori

<sup>13</sup> A. MARIGO, *Le Georgiche di Virgilio*, cit. n. 11, p. 42 seconda colonna.

<sup>14</sup> Per le esegesi e le complesse questioni relative al proemio al mezzo delle *Georgiche* cfr. B. PIERI, *Intacti saltus. Studi sul III libro delle Georgiche*, Bologna, Pàtron 2011 («Testi e manuali per l’insegnamento universitario del latino. Nuova serie», 123).

implicazioni, semanticamente, e dunque poeticamente forti, tra i due *incipit*: oltre ai motivi di «desiderio di gloria e amor patrio» individuati correttamente dal Marigo (e altri, se pure secondari, eppure convergenti come l'immagine del *me* [...] *tollere humo* [...] *volitare* e «al quale ha messo mano e cielo e terra»), altre due precipue “tessere” simmetriche inducono alla sinossi dei due proemi.

La prima tessera, simmetrica, è rappresentata dal desiderio del ritorno in patria proiettato in una eventualità esistenziale e futura: *modo vita supersit*, «se mai continga», un auspicio che conferisce ai due passi un identico pathos che coniuga “speranza e precarietà”, pathos reso in entrambi i contesti tanto più forte quanto più legato alla certezza della propria grandezza poetica e meritato trionfo.<sup>15</sup>

La seconda tessera, comune a entrambi i contesti, è costituita dal tema del ritorno: *rediens*, «ritornerò». La qual cosa, configura la rappresentazione di due *loci* davvero molto *similes*, tanto da indurci a un loro doveroso confronto non solo sul piano tematico, quello appunto eventuale ed esistenziale del rimpatrio, ma sulla “aura”, lo *status* dei due poeti nel “momento” del loro ritorno.

Ebbene, per caso (o *pour cause?*), anche il virgiliano *patriam* [...] *Aonio rediens deducam vertice Musas* non meno del dantesco «con altra voce omai con altro vello / ritornerò poeta» è esegeticamente aperto a «due scuole di pensiero» che si oppongono intorno alla stessa questione: *in patriam rediens* deve intendersi in senso reale o in senso metaforico?

Partiamo da Mancini: «*rediens*: non vedo le ragioni di riferirgli come complemento *Aonio vertice* (che dipenderebbe pur sempre da *deducam*), e senza esitazione intendo che si tratti di un desiderato ritorno in patria».<sup>16</sup> Della Corte rincara la dose: «*rediens*, in quella patria da cui l'avidità dei veterani l'aveva bandito».<sup>17</sup>

Sul piano opposto, Forbiger *ad Verg. georg.* 3,11 commenta: «*Ita etiam rediens explicandum: e ficto illo carmine; non Neapoli, ubi Georgica conscripserit [...]*».<sup>18</sup> Già a partire da Forbiger, il ritorno in patria che

<sup>15</sup> Per quanto ho potuto verificare, l'unico commento alle *Georgiche* che confronta *modo vita supersit* con «Se mai continga che il poema sacro» è quello, peraltro scolastico, di E. AMODIO: VIRGILIO, *Georgicon. Liber tertius*, introduzione e commento di E. A., Milano, Signorelli 1956 («Scrittori latini»), *ad loc.*

<sup>16</sup> A. MANCINI in P. VIRGILIO MARONE, *Le Georgiche*, dichiarate ad uso delle scuole da A. M., Palermo-Milano, R. Sandron 1930 («Nuova raccolta di classici latini con note italiane», 41), p. 144.

<sup>17</sup> F. DELLA CORTE in VIRGILIO, *Le Georgiche. Libro III*, commento e note di F. D. C., Torino, Loescher 1957 («Collezione di classici greci e latini»), *ad loc.*

<sup>18</sup> A. FORBIGER in P. VIRGILII MARONIS *Opera*, Pars I: *Bucolica et Georgica*, ad optim. libr. fid. edidit, ill. [...] A. F., Lipsiae, I. C. Hinrichs 1852<sup>3</sup>, p. 366.

Virgilio immagina non è da un luogo fisico (Napoli) ma da una prova, una esperienza, una vittoria poetica (le *Georgiche*) che gli farà meritare la corona. E sulla interpretazione allegorica è tornato Erren.<sup>19</sup>

Ad accomunare i passi di Virgilio e Dante non sono solo singole tessere che musivamente compongono due rappresentazioni per molti aspetti sovrapponibili: ad avvicinare, in qualche modo ad apparentare i due famosi *incipit* interviene perfino una parallela questione esegetica che riguarda, in entrambi i casi, proprio il rimpatrio dei poeti. E, in entrambi i casi, è difficile che una interpretazione escluda totalmente l'altra. Quand'anche contemplino il loro rientro esistenziale in patria, non v'è dubbio che i due poeti stiano pensando a un ritorno "da" poeti e da poeti trionfanti perché reduci da assoluti capolavori. E non a caso è speculare il ritorno di Virgilio al Mincio delle *Bucoliche*<sup>20</sup> a quello di Dante alla Firenze della *Vita nova*. Con trofei ben più gloriosi ora essi possono pensare ad essere incoronati dai propri cittadini.

Se è dunque da poeta e come poeta trionfante che Virgilio rappresenta, *modo vita supersit*, il suo ritorno *in patriam*, con ciò siamo autorizzati a dire che Dante, nel suo *incipit* di *Pd. XXV*, non solo ha in memoria, come «foco dietro ad alabastro», il famoso *incipit* del terzo di *Georgiche*, ma addirittura ne è stato il primo, geniale esegeta oltre che epigono poeta? Possiamo spingerci a ipotizzare che Dante, scrivendo «con altra voce omai con altro vello», avesse in memoria il ritorno di Virgilio non solo come esule ma anche 'come' poeta?

Crediamo che una risposta positiva sarebbe azzardata come riteniamo altrettanto azzardata una risposta negativa. L'unica cosa che ci sentiamo di escludere è che Dante intenda alludere a Virgilio. Se di memoria si

---

<sup>19</sup> Cfr. M. ERREN in P. VERGILIUS MARO, *Georgica*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von M. E., II: Kommentar, Heidelberg, C. Winter Universitätsverlag 2003 («Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern»), p. 566. Sulla *quaestio* non tutti i commentatori, come per esempio R.F. THOMAS in VIRGIL, *Georgics*, edited by R. F. T., II: Books III-IV, Cambridge, Cambridge University Press 1988 («Cambridge Greek and Latin classics»), *ad loc.*, prendono posizione: invece propendono a favore del ritorno metaforico T. LADEWIG- C. SCHAPER- P. DEUTICKE in *Vergils Gedichte*, I: *Bukolika und Georgika*, erklärt von C. S. und P. D., Berlin, Weidmann 1915<sup>9</sup> («Sammlung griechischer und lateinischer Schriftsteller mit deutschen Anmerkungen»), *ad loc.*, e R.A. BASKERVILLE MYNORS in VIRGIL, *Georgics*, edited with a commentary by R. A. B. M., Oxford, Clarendon Press 1990, *ad loc.*

<sup>20</sup> Sarà materia non di questa sede il confronto tra *in patriam rediens* di *georg.* 3,10 sg. e *nos patriae finis [...] linquimus nos patriam fugimus, en unquam patrios [...] finis [...] mirabor* di *ecl.* 1, *passim*. Il fatto che gli unici esempi in tutto Virgilio in cui *patria* si riferisce a Mantova e al Mincio siano questi passi può aggiungere solido sostegno alla ipotesi che la voce vera di Virgilio nella prima bucolica sia l'esule Melibeo e che, ora *in patriam rediens*, delle *Georgiche* ne siano un preciso richiamo. Che peraltro tra *Egloghe* e *Georgiche* si debbano postulare vasi comunicanti lo prova la memoria che del primo verso bucolico fa l'ultimo verso georgico.

tratta, e di questo noi siamo convinti, si tratta di memoria metabolizzata e, consciamente o meno, divenuta poesia integralmente nuova che non necessita di integrazione agnitiva da parte del lettore. Che tuttavia può e forse deve fruire di un ulteriore esempio di intesa poetica tra i giganti della cultura occidentale.

Spesso Omero, si sa, è filigrana cangiante, seconda voce di Virgilio non meno di quanto Virgilio, fors'anche nel caso che abbiamo esaminato, non lo sia di Dante.

PAOLA BESUTTI

## MUSICHE PER DANTE E VIRGILIO 'PADRI DELLA PATRIA'

A Luca Serianni

L'Accademia Nazionale Virgiliana conserva la partitura autografa della cantata *Manto*,<sup>1</sup> composta da Lucio Campiani (1822-1914) nel settembre 1865, dedicata all'Accademia stessa, ma donatale nel 1906. Nel 1865 ricorreva il sesto centenario della nascita di Dante Alighieri (1265-1321), che venne celebrato, come mai in passato, con solennità e ricchezza di iniziative. Anche la partitura di Campiani, di soggetto apparentemente non dantesco, era legata a quella ricorrenza e ai sentori storico patriottici del periodo.

«Eseguita al Teatro Andreani di Mantova l'ottobre 1865 allo scopo di contribuire all'erezione di un monumento a Dante, Virgilio e Sordello»,<sup>2</sup> la cantata costituiva, infatti, per Campiani e per la città una sorta di secondo atto dantesco. Mentre la penisola italiana era tutta un fiorire di commemorazioni in onore del poeta, celebrato quale padre della lingua italiana, ma soprattutto quale «profeta dell'Italia presente, fondatore dell'unità nazionale»,<sup>3</sup> anche la patria di Virgilio non volle, infatti, far mancare la propria voce, legando a Dante la celebrazione dei propri padri fondatori.

### FESTE DANTESCHE

A Firenze, capitale della nuova Italia, le feste furono particolarmente

---

<sup>1</sup> Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti, Fondo musicale, filza 35, L. CAMPIANI, *Manto. Cantata divisa in tre parti per Soprano, Mezzosoprano, Tenore, Baritono, Basso e Coro d'ambo i sessi. Composta e dedicata all'Accademia Virgiliana di Mantova*, partitura autografa; sulla carpetta esterna: «Dono 4 settembre 1906 del Maestro Lucio Campiani [...]». Altre fonti: Mantova, Biblioteca del Conservatorio di musica "Lucio Campiani", Id., *Manto. Cantata*, 32 parti staccate; Id., *Manto, riduzione per canto e piano di F. Trombini* (c. 1). Le opere di Campiani sono catalogate in *Lucio Campiani (Mantova 1822-1914). Inventario delle composizioni musicali*, a cura di T. Geraci, L. Mari, M. Sala, Conservatorio Statale di Musica 'L. Campiani' 1998. La cantata fu interpretata da: Rosina Fiorentini (Manto), Eleonora Mase (Iride), Achille Nobis (Genio buono; Un abitante), Ercole Antico (Genio malo), Luigi Gennari (Ombra di Tiresia, padre di Manto), allievi della scuola filarmonica, Dilettanti cittadini e Coristi del Teatro (Coro di Genii buoni; Coro di abitanti).

<sup>2</sup> «Gazzetta di Mantova», 13 ottobre 1865.

<sup>3</sup> «La Nazione», 14 maggio 1865.

te grandiose ed esplicito fu il significato politico a esse conferito. All'inaugurazione del 14 maggio 1865 seguirono tre giorni di festeggiamenti, durante i quali i cortei e le accademie letterarie, musicali e teatrali furono sottolineati da roboanti cori e inni, composti in stile contemporaneo: era ancora lontana l'idea di indagare e riproporre, anche solo in via ipotetica, il paesaggio sonoro e musicale coevo al poeta.

Nonostante l'impegno profuso, la componente musicale delle feste fiorentine venne giudicata inferiore alle aspettative e fu deplorata la qualità dei testi poetici intonati. La stampa specializzata lamentò anche la scarsa considerazione delle autorità italiane nei confronti della musica, relegata in posizione marginale, nemmeno lontanamente paragonabile a quella assegnata nelle funzioni civili e sociali delle *Musikfeste* e dei festival europei.

In Italia, Firenze non fu la sola a celebrare Dante. Numerosissime furono infatti le città che dedicarono iniziative alla ricorrenza e fra queste anche Mantova:

*Una cantata in onore di Dante al Teatro Scientifico*

Mentre Firenze, fra l'entusiasmo di un popolo risorto a vita novella, celebrava il sesto Centenario del sommo de' suoi poeti, dal quale l'Italia attinse la fede nei propri destini, Mantova, in lieto convegno di cittadini di ogni ordine, festeggiava pur essa, nella sera del 13 maggio [1865], il Poeta dell'intera Nazione. [...] Lo splendido effetto che il nostro concittadino sig. Lucio Campiani seppe conseguire colle sue armonie attesta quanto possa nell'arte il suo valido ingegno. Ispiratosi alla grandezza del soggetto, ci offerse una Cantata in onore di Dante non meno distinta per elevatezza di pensieri che per calore di affetti. [...] Ci sia ora permesso di rallegrarci col valente nostro concittadino per la lodevole disposizione di volgere nuovamente gli studij e l'ingegno a quel genere di musica che si addice ai teatri, nel quale, con dubitiamo, saprebbe dare luminosissime prove dei suoi talenti qualora gliene venisse offerta, come al presente, favorevole occasione. In questo fu lodevolissima la direzione della Filodrammatica, che non solo prese l'iniziativa nel festeggiare il Centenario di Dante, ma elesse il Campiani ad offrire al Sommo Poeta un degno tributo d'onore.

E qui facciamo voti perché i nostri concittadini ed il patrio Municipio, porgano all'egregio Maestro i mezzi e l'opportunità a produrre, nella calma dello studio, uno spartito, il quale valga a far più chiaro il suo nome. L'adempimento di un tale concetto non potrebbe che onorare la nostra Città, e però confidiamo abbia a trovare eco nell'animo di chi ama la gloria del nostro paese.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> «Gazzetta di Mantova», 23 maggio 1865. Sulla Cantata a Dante di Campiani si rinvia, an-



Analogamente alla maggior parte dei compositori, che contribuiscono a quelle celebrazioni, anche Campiani scelse, dunque, di porre in musica un testo poetico ispirato a Dante invece di cimentarsi con versi danteschi, nei confronti dei quali aleggiava una sorta di reverenziale pudore, unito a una certa perplessità circa la loro «musicabilità».<sup>5</sup>

Come i testi di altre cantate celebrative del periodo, anche quello posto in musica da Campiani si presenta nella forma convenzionalmente definita di 'gran scena'. Ai tre recitativi, affidati rispettivamente al basso, al soprano e al tenore, si alternano un coro in senari doppi («Ah! giorno di festa comune suprema»), una romanza per soprano in decasillabi («Ah! dal cielo ove l'alma tua stanca») e un esteso finale, articolato su quattro nuclei poetici di ottonari il primo («A di fama sempre merca»), quinari doppi il secondo («Onore all'esule che di coraggio»), il terzo e il quarto («Onore a Dante pel forte petto», «Onore all'uomo che amando»), variamente intonati dal tutti, dal coro e dai soli.

Sul colore poetico, genericamente celebrativo, spicca il tema dell'esempio nazionale rappresentato da Dante, colui che seppe offrire alle menti di tutti i tempi «un cibo vital», ma soprattutto che seppe affrontare con «indomito» coraggio la condizione di esule. Significativamente lo snodo poetico, riservato al ricordo dell'esilio è elevato e amplificato da reminiscenze dantesche, echeggianti la profezia di Cacciaguida del canto XVII del Paradiso. Tra i temi secondari, toccati dal testo della cantata, figurano anche quello della mantovanità, legittimata dal ricordo di Sordello e di Virgilio, nonché quello dell'umanità di Dante «tenero ed infelice» amante di Beatrice. La celebrazione dell'esule, dell'uomo e dell'alfiere di giustizia sovrasta quindi quella del letterato, alla quale vengono riservati solo rari e convenzionali cenni, come la definizione stessa di Dante poeta: colui che «scrisse il poema cui posero mano la terra e il ciel». Dal punto di vista musicale la cantata presenta tratti tipici del linguaggio melodrammatico contemporaneo sia nelle singole scelte tematiche, ritmiche, armoniche, sia nella struttura generale della composizione.<sup>6</sup>

Scelte non dissimili caratterizzano la cantata *Manto*, composta nello stesso anno. Suddivisa in tre parti e con analoghe proporzioni fra sezio-

---

che per altri riferimenti bibliografici, a P. BESUTTI, *La 'Cantata a Dante' di Campiani e le celebrazioni per il sesto centenario, in Scritti in onore di Lucio Campiani (1822-1914)*, Mantova, Conservatorio Statale di Musica 'L. Campiani' 1998, pp. 83-91.

<sup>5</sup> Per approfondimenti e altri riferimenti bibliografici, si rinvia a P. BESUTTI, *Il Trecento italiano: musica, «musicabilità», musicologia*, in *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia*, a cura di G. Salvetti, Milano, Guerini 1994, pp. 83-97.

<sup>6</sup> Per un esempio musicale del primo coro *Allegro deciso* in re magg. «Ah! giorno di festa», si rinvia a P. BESUTTI, *La 'Cantata a Dante'*, cit., pp. 85-86.

ni corali e soli, la cantata è composta su versi del tutto consoni con il gusto operistico contemporaneo:

I Parte

*Moderato maestoso,*

4/4 lab magg.; CORO misto (S, T, B)

Ai gemiti al duolo le labbra ci schiude,  
con triste vicende di notte l'orror.  
Hai morte nel seno fatale palude,  
tu sperdi la gioia, tu metti terror.  
O terra infelice dai numi negletta,  
Te mai non abbellà sorriso d'amor.

Benefico sole ti mostra t'affretta

Fa magg

Le tenebre scaccia che turbano i cor.  
Ma sempre tua luce qui languida e mesta  
Son pallidi i fiori che vestono il suol.  
Ahi misere genti la guerra funesta,  
Di genii crudeli v'immerge nel duol.  
Incerta ed errante la vita traete,  
Quai timide fiere che fuggono il sol.  
Un gaudio tranquillo non mai vi fa liete,  
v'incalza, vi preme dei mali lo stuol.  
Un gaudio tranquillo non mai vi fa liete,  
v'incalza vi preme dei mali l'orror.  
[...]

Fa magg.

Benché la scelta artistica di ispirarsi a Dante o a personaggi del mito per celebrare valori diversi da quelli letterari fosse allora prevalente, sarebbero state possibili altre soluzioni. Le musiche, composte in Italia per l'occasione, mostrano infatti due diverse tendenze, emblematicamente rappresentate da un lato dal coro celebrativo *Inno popolare all'unisono a Dante* di Saverio Mercadante (1795-1870) o dalla sinfonia *Dante* di Giovanni Pacini (1796-1867) o dalla cantata *Lo spirito di Dante* di Teodulo Mabellini (1817-1897), da un altro lato dall'*Ave Maria* per voce e pianoforte su presunto testo dantesco di Gaetano Donizetti, il quale si era cimentato anche con altri testi di Dante.<sup>7</sup> Dunque, gli uni liberamente ispirati dalla figura dantesca, l'altro impegnato a coglierne il segreto letterario attraverso il cemento compositivo.

<sup>7</sup> Cfr. nota 37.

## ALLA RISCOPERTA DEL TRECENTO MUSICALE ITALIANO

Nel 1861 gran parte dei cittadini dell'Italia, che si era appena formata, non solo non era in grado di accostarsi alla letteratura ma, paradossalmente, nemmeno di capire la lingua nazionale. Accesi dibattiti che ponevano i manzoniani, sostenitori del fiorentino parlato, contro coloro che viceversa parteggiavano per il primato della lingua letteraria di Dante, avevano portato a identificare nel toscano, primo idioma locale ad aver originato una produzione scritta d'arte, la lingua della nuova Italia.<sup>8</sup> Tuttavia, solo un decimo della popolazione nazionale era in grado, per nascita o per cultura, di parlare tale lingua correntemente. Il problema linguistico, anche se primario, non era però il solo: vi era infatti quello, non meno urgente, di fondare una cultura nazionale, di far sì cioè che la consapevolezza del passato potesse contribuire alla creazione di modelli culturali nei diversi campi artistici e del sapere, riconoscibili da una nuova comunità nazionale.

Anche sulla funzione del patrimonio storico culturale le opinioni però si divaricarono. Da una parte vi era chi affermava che un capolavoro potesse essere d'ispirazione in virtù del suo valore estetico intrinseco, a prescindere dalla sua collocazione storica; da un'altra parte, i cosiddetti 'positivisti' si pronunciavano a favore dello studio scientifico e contestualizzato delle opere del passato, la cui conoscenza, arricchendo la cultura dell'artista contemporaneo, avrebbe potuto ampliarne gli orizzonti creativi. Questo acceso dibattito si riverberò anche sulla nascente musicologia italiana che, partendo dall'alveo letterario, iniziava a definire un proprio statuto disciplinare autonomo.

Fra i primi studi critici di Giosuè Carducci (1835-1907) figura la prefazione (1861) a una raccolta di rime di Cino da Pistoia e di altri poeti del Trecento, illuminante riguardo le prospettive che si andavano delineando in campo letterario:

La ragion poetica della *Commedia* e del *Canzoniere*, i due fondamenti dell'arte nostra, non potrà intendersi intiera, da chi non ricerchi anche gli esperimenti de' contemporanei. Veramente ciò non può né deve importare a tutti, ma tornerà gradito a chi non si creda tanto meglio civile quanto più ignorante delle lettere patrie, vedere in quali condizioni trovassero l'arte l'Alighieri e il Petrarca, sino a qual punto ne accettassero i modi e le forme

---

<sup>8</sup> Sull'argomento si veda L. SERIANNI, *Storia della lingua. Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1990, in particolare cap. III, *Il dibattito linguistico*, pp. 41-67. A Serianni, collega accademico, tragicamente scomparso nel luglio 2022, è dedicato con riverenza e gratitudine questo scritto.

attuali, come le avanzassero compiessero rinnovassero, e l'impronta che diè loro il secolo e quella ch'e' gli lasciarono, che debbano al secolo essi, che il secolo ad essi. [...] Per conseguire dunque il fine proposto e rimanere nei limiti di questa *Biblioteca*, conviene raccogliere e scegliere: raccogliere quanto paresse rappresentare il processo della lirica italiana nel secolo XIV; quanto paresse aggiungere qualche particolarità alla storia dell'arte, qualche documento a quella del pensiero: scegliere tra il molto quel che meglio rispondesse al fine o per argomento o per concetto o per allusioni o per forma. Perché abbiamo atteso anche alle bellezze di lingua e stile: non si può però che, quando una cosa ci parve importante per rispetto allo scopo storico e critico, quantunque mediocre e talvolta men che mediocre nella esecuzione, non l'accogliessimo volentieri.<sup>9</sup>

Il Trecento letterario toscano costituiva per Carducci l'incentivo alla ricerca del contesto coevo, poiché capolavori di tale valore non potevano essere maturati nel nulla. La sua voce non restò isolata, poiché altri insieme a lui sentirono l'esigenza di ampliare la propria e l'altrui conoscenza della cultura toscana del Trecento, mediante la diffusione di ulteriori fonti letterarie. In rapida successione furono pubblicate le *Novelle* di Franco Sacchetti (1860-1861),<sup>10</sup> *Il Paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato (1867),<sup>11</sup> *Del reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino (1868).<sup>12</sup>

Ancora prevalentemente concentrati a disputare sul melodramma, i pochi studiosi di cose musicali non seguirono subito l'esempio dei letterati. Tuttavia furono i letterati stessi che, attratti dai frequenti richiami musicali sparsi tra le rime dantesche, si cimentarono anche in campo musicale, dando impulso allo studio della musica italiana del Trecento, sino ad allora del tutto assente in prospettiva sia di ricerca, sia di prassi e d'ascolto.

Antonio Cappelli (1818-1887) pubblicò, tra il 1866 e il 1868, i testi di poesie tratte da codici musicali compresi tra XIV e XVI secolo, corredati dalla trascrizione musicale, puramente esemplificativa, di una ballata di Francesco Landini.<sup>13</sup> Tuttavia, ancora una volta fu Carducci a

---

<sup>9</sup> G. CARDUCCI, *Cino da Pistoia ed altri rimatori del secolo XIV*, prefazione a *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del sec. XIV*, Firenze, G. Barbera 1862; la citazione è tratta da G. CARDUCCI, *Opere*, Edizione nazionale, VI, Bologna, Zanichelli 1935, pp. 4-5.

<sup>10</sup> F. SACCHETTI, *Novelle*, a cura di O. Gigli, Firenze, Le Monnier 1960-1861.

<sup>11</sup> *Il Paradiso degli Alberti di Giovanni da Prato*, a cura di A. Wesselofsky, 3 voll., Bologna, Romagnoli 1867.

<sup>12</sup> F. DA BARBERINO, *Del reggimento e costumi di donna*, Bologna, Romagnoli 1868.

<sup>13</sup> A. CAPPELLI, *Ballate, rispetti d'amore e poesie varie tratte da codici musicali dei secoli XIV, XV e XVI*, Modena, Cappelli 1866; ID., *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI, con un saggio della musica dei tre secoli*, Bologna, Romagnoli 1868; la trascrizione in notazione moderna era stata

produrre (1870) lo studio *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV* che creò le basi per successive ricerche.<sup>14</sup> Carducci affiancò sempre l'attività di critico e prosatore a quella poetica, trasfondendovi il culto per la storia e per la tradizione letteraria, nonché il proprio impegno civile, che trasmise anche agli allievi durante il lungo impegno didattico. Le prose critiche di quegli anni erano connotate dai toni di vigoroso polemistà e, insieme, di raffinato prosatore, distanti dall'asettica esposizione di fatti e fonti, che caratterizzerà gli scritti scientifici nei decenni a venire. Nel suo saggio sulla musica del Trecento italiano, accanto a torcite descrizioni di un mondo medievale immaginato, spiccano sferzanti giudizi sul valore estetico della musica trecentesca o sul madrigale del Cinquecento. Pur distante da un approccio musicologico di impostazione filologica, il saggio forniva una prima sistematizzazione delle conoscenze poetico-musicali fino a quel momento note. Le tesi da lui enunciate persisteranno a lungo nella letteratura corrente, resistendo talvolta anche al ritrovamento di nuove fonti e documenti, che smentivano o mitigavano i contenuti.

La sua posizione sul rapporto fra cultura italiana e culture straniere contribuì, tra l'altro, al dibattito di fine Ottocento sugli influssi negativi derivanti, secondo taluni, dall'imbarbarimento della cultura italiana, indotto da un'eccessiva esterofilia. Dopo l'età dell'oro di Dante, Petrarca e Boccaccio, l'involgarimento del gusto poetico e musicale italico sarebbe stato indotto, secondo Carducci, dall'influenza francese. Prendendo spunto dal passo del *Purgatorio* in cui Dante esorta Casella a cantargli nuovamente la seconda canzone del *Convivio*, egli sosteneva che la pratica per la musicazione di lunghe stanze, ancora diffusa nel XIII secolo, sarebbe stata corrotta dal gusto francese per il piccolo, per il grazioso e per i componimenti di minor impegno:

Le ballate, quelle specialmente di sola una stanza, e i madrigali; alcuni motetti e cobbole;<sup>15</sup> parecchie canzonette o rondelli francesi; ecco in Italia il soggetto e la materia della musica profana per tutto il secolo decimoquarto.<sup>16</sup>

---

curata da C. -E. -H. de Coussemaker.

<sup>14</sup> G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, «Nuova antologia», luglio-settembre 1870, nuovamente edito in Id., *Studi letterari*, Livorno, Vigo 1874; e in Id., *Opere*, IX, 1939, pp. 293-391.

<sup>15</sup> *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET 1964, III, ad vocem: «Còbbola (cobola, còbla, gòbbola, gòbola), componimento lirico molto breve costituito generalmente di un'unica strofa e destinato a esser musicato (in uso soprattutto nell'antica lirica provenzale e spagnola) strofe o stanza di una canzone».

<sup>16</sup> G. CARDUCCI, *Musica e poesia*, cit., p. 296.

Carducci si addentra poi nel confronto tra il madrigale trecentesco, arcadico e assimilabile alla *pastourelle* francese, e quello cinquecentesco, aborrito in quanto foriero di uno sterile manierismo: «Del madrigale dei cinquecentisti ho detto tutto il male che se ne può dire e più ancora, solo per inferirne che il madrigale dei trecentisti è altra cosa».<sup>17</sup>

L'eventuale presenza di componimenti poetici in codici musicali veniva segnalata in nota e corredata dall'attribuzione all'autore della veste sonora. Anche per questo, il saggio di Carducci resta uno dei contributi più concreti trasmessi alla futura musicologia, insieme alla descrizione dei principali codici musicali del Trecento italiano allora conosciuti: il *Platino* di Modena,<sup>18</sup> il *Regio* o *Imperiale* o *Nazionale* di Parigi,<sup>19</sup> il *Laurenziano Palatino* di Firenze<sup>20</sup> e, nell'Appendice aggiunta successivamente (1893), il *Panciatichiano* di Firenze.<sup>21</sup>

Se, per i tempi, il lavoro sulle fonti poetiche fu notevole, molto più sbrigativo fu il giudizio sulla musica. Di fronte alla pagina musicale, egli infatti si affidò a un «valent'uomo e di queste cose intelligentissimo»:

Egli, veduta la traduzione in notazione moderna d'una ballata di Francesco Landini fatta dal sig. di Coussemaker e dal sig. Cappelli pubblicata in appendice alla sua raccolta di *Poesie musicali*, disse parergli duro a credere che i nostri padri cantassero di tal fatta musica, la quale a nessun gusto poteva o potrebbe saper buona e in nessun tempo piacere.<sup>22</sup>

Da allora, il disconoscimento di qualsiasi valore artistico della produzione del Trecento musicale italiano ricorrerà spesso, soprattutto nella produzione musicografica divulgativa; solo il lavoro di specialisti della musica e la pubblicazione di fonti musicali in notazione moderna riusciranno a modificare gradualmente questa opinione.

Non necessitava invece di riscatto o di nuove rivendicazioni l'opera dei teorici della musica italiani di epoca medievale, rispetto ai quali non mancò l'interesse degli specialisti stranieri e dei pochi italiani. A parte l'intramontabile fortuna di Guido d'Arezzo (991-92 ca. - *post* 1033), al quale fu attribuita ogni sorta di merito e di invenzione musicale, a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento furono riscoperti altri teorici. Lo

<sup>17</sup> Ivi, p. 322.

<sup>18</sup> Modena, Biblioteca Estense, a.M.5, 24.

<sup>19</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, ms. ital. 568 (già Suppl. fr. 535).

<sup>20</sup> Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Cod. Mediceo Palatino 87, Cod. Squarcialupi.

<sup>21</sup> Ivi, Biblioteca Nazionale, ms. Panciatichi 26.

<sup>22</sup> G. CARDUCCI, *Musica e poesia*, cit., p. 333.

studioso Antonio Favaro si dedicò, tra l'altro, allo studio della vita e delle opere di Prosdocimo de Beldemandis (1380 ca. - 1428).<sup>23</sup> Continuava inoltre ad avere spazio il tema, già accennato, dell'influsso negativo che le scuole musicali straniere avrebbero avuto, a cominciare proprio dal Medioevo, sul genio musicale italiano. Una tesi ricorrente era che l'arido predominio della scuola polifonica fiamminga avesse creato una sorta di uniformità musicale, che solo il talento operistico italiano sarebbe riuscito a riscattare. Così, per esempio, si legge in uno scritto del 1884:

L'arte musicale ha potuto conservare, fino alla fine del sec. XVI, ovunque un carattere uniforme: allora per opera specialmente dei fiamminghi, era ridotta ad un'algebra elucubrazione, nella quale dominava il freddo calcolo ed era priva di qualsiasi ispirazione e principio estetico. Coll'introduzione del genere cromatico e più ancora col sorgere del melodramma, che seco portava l'uso della melodia e della monodia, la musica cambiò completamente indirizzo innalzandosi al vero grado di arte bella.<sup>24</sup>

Benché gli studi letterari avessero, dunque, rivelato anche sul versante musicale una notevole ricchezza, il pieno recupero della cultura musicale del Trecento fu di fatto rallentato dal difficile riconoscimento di stili compositivi e di principi estetico musicali diversi da quelli contemporanei.<sup>25</sup>

È significativo osservare che i numerosi cimeli musicali italiani di datazione medioevale, inviati all'esposizione internazionale di Vienna (1892), furono selezionati come testimoni del magistero teorico italiano o come esempi di varietà paleografiche, ma non perché rappresentativi dell'arte musicale in sé.<sup>26</sup> Nel corso degli anni Novanta la situazione iniziò a cambiare sia per l'indiretta ispirazione derivante dalle figure del medioevo letterario italiano, sia per un più deciso impegno della musicologia italiana sul versante 'positivistico' di matrice anglosassone.

<sup>23</sup> A. FAVARO, *Intorno alla vita e alle opere di Prosdocimo de Beldemandis*, Roma, Tip. Delle Scienze Matematiche e Fisiche 1879.

<sup>24</sup> R. GANDOLFI, *Utilità e danno dell'influenza straniera nella musica italiana*, Firenze, Ufficio della Rassegna Nazionale 1884.

<sup>25</sup> Qualche attenzione ricevette eccezionalmente Francesco Landini: R. GANDOLFI, *Una riparaione a proposito di Francesco Landino*, Firenze, Ufficio della Rassegna Nazionale 1888.

<sup>26</sup> ID., *Illustrazioni d'alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze*, Firenze, La Commissione per l'esposizione di Vienna 1892; *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen. Fach-Katalog der Abteilung des Königreiches Italien*, a cura di A. Berwin, Wien, Ausstellung-Commission 1892, pp. 235-237; *Die internationale Ausstellung*, Wien, Verlag von Moritz Perles 1894. Per un commento sui cimeli esposti si rinvia a P. BESUTTI, *Il Trecento italiano*, cit., p. 88.

Tra il 1892 e il 1893 vennero prodotti da parte di studiosi, che cercavano di contrastare un diffuso dilettantismo, studi musicologici documentati. Antonio Restori (1859-1928) si dedicò al Medioevo musicale francese,<sup>27</sup> Giuseppe Zippel pubblicò una ricerca ricca di informazioni sulla storia dei costumi musicali fiorentini, con particolare riguardo per l'uso degli strumenti musicali,<sup>28</sup> e Giuseppe Lisio portò nuovi contributi al tema del rapporto fra i maestri fiamminghi e la cultura italiana, con un saggio dedicato alla versione di Dufay di *Vergine bella* di Francesco Petrarca.<sup>29</sup>

Tuttavia, le inveterate abitudini della musicografia estetizzante e celebrativa erano ancora ben radicate quando, nel 1894, anno di fondazione della «Rivista musicale italiana», sulle colonne della «Gazzetta musicale di Milano» si sviluppò una disputa a più voci sul tema musica, musicalità e musicabilità del 'Divino Poema' dantesco, i cui contorni delineano assai bene le diverse tendenze culturali ancora coesistenti in Italia. Iniziò Carlo Arner che, a proposito dell'educazione letteraria impartita negli istituti artistici, accademie di belle arti, conservatori e licei musicali affermò: «in questi Istituti il difetto massimo è quello di trascurare uno speciale e razionale insegnamento della *Divina Commedia*»,<sup>30</sup> argomentando così la propria asserzione:

Quando parlo di musicalità, dovete attribuire a questo vocabolo il suo vero significato. Dante, nel suo poema, non fa certo della musica come si potrebbe intendere volgarmente. Quando io dico musicalità, voglio significare che certe descrizioni, certe idee, certe immagini da lui espresse, lo sono in siffatto modo armonico, che se ne potrebbe fare, volendo, una vera traduzione o trascrizione musicale. E badate, la *musica* – lasciatemi dir così – di Dante non è e non poteva essere musica melodrammatica. È musica sinfonica; musica in sommo grado descrittiva; musica, infine, piena di sentimento religioso, come un inno di Palestrina.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> A. RESTORI, *La notazione musicale dell'antichissima alba bilingue del ms. vaticano Reg. 1462*, Parma, Ferrari e Pellegrini 1892; ID., *Musica allegra di Francia nei secoli XII e XIII*, Parma, Ferrari e Pellegrini 1893; ID., *Per la storia musicale dei trovatori provenzali*, «Rivista musicale italiana», II (1895), pp. 1-22; ID., *Per una storia musicale dei Trovatori provenzali*, «Rivista musicale italiana», III (1896), pp. 407-451.

<sup>28</sup> G. ZIPPEL, *I suonatori della signoria di Firenze*, Trento, Zippel 1892.

<sup>29</sup> G. LISIO, *Una stanza del Petrarca musicata dal Du Fay tratta da due codici antichi e le poesie volgari contenute in essi*, Bologna, Treves 1893; lo studio, corredato dalla trascrizione musicale del brano, fu favorevolmente recensito in «Revue critique d'histoire et de littérature», XXVII (1894), 12 febbraio.

<sup>30</sup> C. ARNER, *La musicalità del Divino Poema*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX (1894), p. 330.

<sup>31</sup> *Ibid.*



Arner passò, quindi, a elencare e commentare passi, a suo parere, mirabilmente descrittivi e «musicali» del «Divino Poema» paragonando il canto V dell'*Inferno* a un «concerto addirittura wagneriano». <sup>32</sup> Le sue parole non restarono inascoltate e, a breve distanza, intervenne sullo stesso giornale Arnaldo Bonaventura (1862-1952):

Lo scritto dell'egregio signor Carlo Arner intorno alla *musicabilità* del divino poema m'invoglia ad aggiungere qualche parola sull'argomento, non tanto per citare altri passi del poema Dantesco, nei quali s'affermi la *musicabilità* della *Commedia*, quanto per ricercare ciò che vi si trova di attinente alla *musica* vera e propria. <sup>33</sup>

Seguiva una piccola rassegna di passi «strettamente e direttamente» riguardanti la musica e comprovanti, secondo l'autore, la competenza musicale di Dante e il fatto che le sue canzoni «furono musicate o, come allora dicevasi, intonate», riguardo alle quali concludeva:

Dove ne andarono le melodie che un tempo vestirono i versi di Dante? Qual forma ebbero, qual valore, quale indole? Quale effetto produrrebbero se anch'oggi si potessero udire? Osò dunque, nel secolo XIV, la musica ancora bambina, cimentarsi colle canzoni di Dante e osaron forse cantarle nelle sale le gentili donne di Firenze, mentre oggi la musica da camera si appaga di quelle brevi e leggiere Romanze, che le nostre signorine strapazzano con tanta passione? <sup>34</sup>

L'articolo di Bonaventura, ma soprattutto l'errore del proto che, all'inizio del suo articolo aveva digitato «musicabilità» anziché «musicalità», spinsero Arner a riprendere la parola sullo stesso tema. Affermando di non aver voluto essere originale o esauriente, egli ribadì che l'argomento avrebbe meritato studi «di lunga lena» e, a proposito della questione storica, aggiungeva:

Il signor Bonaventura accenna dal punto di vista storico – al fatto che le canzoni di Dante furono musicate o intonate – e chiede: “Dove ne andarono le melodie che un tempo vestirono i versi di Dante?” [...] Pur troppo – questa non è che una mia ipotesi, badiamo! – è a ritenersi che quelle melodie siano andate

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> A. BONAVENTURA, *La musica nella 'Divina Commedia'*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX (1894), p. 347.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 348.

completamente perdute, o che – supposizione ammissibilissima – non siano mai state scritte, ma passassero tra la gente di bocca in bocca senza altro mezzo più materiale e duraturo di trasmissione. [...] Ma, non volendo fare della inutile e oziosa accademia su questo tema, è meglio non occuparsi del passato, oramai troppo lontano e incerto, e vedere, se avendo in questo campo dedicato anche alla discussione di interessanti questioni artistiche, sollevato noi tale questione, è possibile trarne qualche conclusione pratica, che non rimanesse come una sterile e inutile idealità.<sup>35</sup>

Arner passò quindi a illustrare le applicazioni pratiche della «musicalità» del poema dantesco, articolate in due direzioni, l'una didattica, già accennata, che prevedeva l'inserimento della disciplina «musicalità nella letteratura» nei curricula delle scuole artistiche, e l'altra inerente i problemi della musicabilità di passi danteschi:

Quanto alla musicabilità, converrebbe che il genio del musicista fosse all'altezza del genio del poeta; e che il musicista, inoltre, mediante un profondo studio ed una non comune coltura fosse penetrato intimamente nello spirito del Poeta. Cito le prime tre terzine del canto XXVII del Paradiso che sono le più musicali forse di tutto il Poema: [...]. Qui la musicalità si sente. È come una sinfonia larga, maestosa, grandiosa, che vibra e si espande, e produce effetti di commozione e di rapimento. Ma quale maestro oserebbe affrontarne la musicabilità, e accingersi all'ardua prova? La musica sinfonica non è oggi, tra i nostri giovani maestri, tanto studiata, tanto sentita e amata, da poter sperare che in simile cimento non farebbero proprio una banalità. E ciò dipende, in parte, anche dalla mancanza di una cattedra che insegni ai giovani musicisti, la musicalità della grande letteratura.<sup>36</sup>

Al che ribatté brevemente Bonaventura:

Son grato al proto della *Gazzetta Musicale* che, commettendo un errore di stampa, mi ha procurato dall'egregio signor Carlo Arner una risposta al mio scritto sulla *Musica nella «Divina Commedia»*. Ché certamente tale risposta deve essere stata provocata da quell'errore, poiché altrimenti non si saprebbe spiegare. [...] Il signor Arner aveva scritto un articolo intorno alla *musicalità* del divino Poema; io non volli fare che un'aggiunta, dicendo che oltre alle osservazioni da lui fatte intorno alla *musicalità* del poema Dantesco, potevansi fare (come in parte io feci) delle indagini, delle ricerche intorno a ciò che Dante dice relativamente alla musica *vera e propria*. [...] E giacché, sempre a causa di quel benedetto errore,

<sup>35</sup> C. ARNER, *Ancora la musicalità del Divino Poema*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX (1894), p. 376.

<sup>36</sup> Ivi, p. 377.

si è parlato di *musicabilità* della *Commedia*, e l'Arner ha citato Vincenzo Galilei che musicò il canto di Ugolino, mi permetto, per chiudere, di ricordare che anche Rossini ha musicato un brano del poema Dantesco, e precisamente le terzine di Francesca da Rimini, allorché Lord Vernon, l'illustre Dantofilo inglese cui Rossini dedicò la sua composizione, preparava una stupenda edizione della prima Cantica dell'Alighieri.<sup>37</sup>

Come si vedrà meglio tra breve, l'accento a Rossini riconduce al diretto contatto con le scelte operate, in modo divergente, da Campiani, suo devoto allievo. La misurata polemica fra Arner e Bonaventura, al di là della questione dantesca, manifestava infatti due paradigmi culturali ben distinti.

Arner rappresentava l'indirizzo più diffuso e, fino a quel momento, quasi indiscusso, che auspicava la frequentazione dell'opera d'arte del passato per i positivi effetti sul presente, spiranti dal suo valore poetico universale. Già vent'anni prima, Giuseppe Verdi aveva pronunciato la storica, e spesso fraintesa, frase: «Torniamo all'antico, e sarà un progresso»,<sup>38</sup> ossia traiamo ispirazione dagli antichi. Su questo stesso sfondo va riletta sia la gran copia di composizioni ispirate a Dante nel 1865, comprese quelle di Campiani, sia la sostanziale contemporanea assenza di ricerca 'scientifica' sulla musica ai tempi di Dante.

Bonaventura era, al contrario, l'alfiere di una tendenza 'positivistica' che, puntando su una sistematicità di metodo, perseguiva lo studio dell'opera in sé e del contesto nel quale essa era stata concepita e fruita, nella convinzione che una fondata competenza storica potesse contribuire, anche se in modo apparentemente meno diretto, alla formazione dell'artista. Si trattava di una concezione musicologica ancora nuova per l'Italia, che vedeva già impegnati nella sua legittimazione pochi, ma decisi studiosi, fra i quali Oscar Chilesotti (1848-1916) che, solo un anno prima della disputa fra Arner e Bonaventura, aveva corredato la sua «Biblioteca di rarità musicali» con il motto «Studiamo il passato per comprendere il presente»,<sup>39</sup> eco solo apparente dell'appello verdiano, ma in realtà richiamo alla consapevolezza storica.

Tali questioni, ideologiche e di metodo, scossero negli anni seguenti

<sup>37</sup> A. BONAVENTURA, *Per un errore di stampa*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX (1894), p. 394; una postilla redazionale apposta alla stessa pagina così recita: «Molti altri maestri hanno musicato brani della Divina Commedia; ci limiteremo ad accennare che Donizetti musicò il Canto XXXIII (*La bocca sollevò dal fiero pasto*)».

<sup>38</sup> Lettera di G. Verdi a F. Florimo (5 gennaio 1871).

<sup>39</sup> «Biblioteca di rarità musicali», a cura di O. Chilesotti, Milano, Ricordi 1883-1915, 9 fascicoli pubblicati. Sul ruolo di Chilesotti si rinvia a *Oscar Chilesotti: diletto e scienza agli albori della musicologia italiana*, Firenze, Olschki 1987.

la giovane musicologia italiana, attraversata da scontri e polemiche, tipiche delle fasi di fermento e di transizione.<sup>40</sup> Evitando ogni fazioso estremismo, Bonaventura,<sup>41</sup> dieci anni dopo l'accennata disputa (1904), realizzando gli scettici auspici di Arner, pubblicò l'ampio volume *Dante e la musica*.<sup>42</sup> Il libro, che costituisce tuttora un valido sussidio sull'argomento, pur riservando maggior spazio allo studio dei concreti riferimenti musicali presenti nell'opera di Dante, cerca di non trascurare altri aspetti, come quello della musicalità della *Divina Commedia*<sup>43</sup> e delle composizioni musicali ispirate a Dante, delle quali viene fornito un elenco in *Appendice*.<sup>44</sup> Il volume è anche testimone dei progressi compiuti dalla musicologia; esso infatti giunse alla fine di un decennio (1894-1904), durante il quale una serie di importanti ricerche, soprattutto estere, avevano rivoluzionato le conoscenze relative al Trecento musicale italiano.

Il 1897, in particolare, fu un anno importante per il progresso nel campo fondamentale della pubblicazione delle fonti musicali. Fino a quel momento, i dibattiti sull'opportunità, o meno, dello studio del Medioevo e sulla ipotizzata scarsa rilevanza del suo repertorio musicale, non avevano incentivato il reperimento o le edizioni di fonti musicali. La quasi totale assenza di brani medievali dai programmi concertistici e di studio dell'epoca era la naturale conseguenza.<sup>45</sup> L'uscita del primo volume di «L'Arte Musicale in Italia», raccolta di musiche italiane curata da Luigi Torchi (1858-1920),<sup>46</sup> dedicato a composizioni polifoniche sacre e profane fra XIV e XVI secolo, segna l'avvio di una nuova fase:

Una pubblicazione delle opere dei maggiori maestri italiani, dal secolo XIV al XVIII, è impresa di tale significazione, da non abbisognare di molte parole

---

<sup>40</sup> Per una storia della nuova musicologia italiana si rinvia a: G. TEBALDINI, *Contributo critico-bibliografico alla cronaca della 'Musicologia' in Italia nella seconda metà del sec. XIX*, «Harmonia», II, n. 6 (1914) 30 giugno, pp. 6-13; G. PESTELLI, *La 'Generazione dell'Ottanta' e la resistibile ascesa della musicologia italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento 'La generazione dell'Ottanta'*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki 1981, pp. 31-44; F. NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni 1982; G. SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, EdT 1991.

<sup>41</sup> Per la bibliografia sulla produzione di Bonaventura si rinvia a P. BESUTTI, *Il Trecento italiano*, cit., p. 100.

<sup>42</sup> A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti 1904. Un censimento meno completo di citazioni musicali dantesche era stato precedentemente pubblicato da E. FONDI, *Dante e la musica*, «Rivista musicale italiana», X (1903), pp. 86-98.

<sup>43</sup> A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, cit., pp. 42-53, *Il dibattito linguistico*.

<sup>44</sup> Per una sintesi dei contenuti si rinvia P. BESUTTI, *Il Trecento italiano*, cit., p. 93.

<sup>45</sup> Ivi, p. 100, per un esempio di concerto con musiche medioevali (Firenze, marzo 1894).

<sup>46</sup> L. TORCHI, *L'arte musicale in Italia*, Milano, Ricordi 1897-1907, 7 voll. (rist. ivi, 1968); per il piano dell'opera si rinvia a P. BESUTTI, *Il Trecento italiano*, cit., pp. 100-101.

di commento, Wolfango Goethe ha detto che nulla sa della propria arte colui che non ne conosce la storia. [...] Riviva dunque anch'essa, come le sorelle sue, nelle varie fasi del proprio sviluppo, ne' suoi splendidi monumenti. Veggasi coi fatti su quali basi sia sorto e come sia stato costruito il grandioso edificio della musica italiana. Questo sarà l'unico modo di intendere da vero e del tutto l'indirizzo e il movimento musicale moderno.<sup>47</sup>

Benché in questa nuova impresa editoriale la presenza del repertorio trecentesco fosse quasi simbolicamente limitata a una composizione a tre voci di Jacopo da Bologna (*ante* 1340-1360), *Sotto l'imperio del possente prince*,<sup>48</sup> il solco venne tracciato. Come gli altri brani, anche questo venne trascritto in notazione moderna, ma lasciando le chiavi antiche, un criterio metodologico che sollevò le critiche di Chilesotti, il quale sosteneva che, per raggiungere una reale diffusione dei repertori antichi, era necessario trascrivere nelle chiavi moderne.

Ben più rilevante fu il contributo fornito dal periodico «La nuova musica», pubblicazione musicale diretta da Enrico Del Valle De Paz, edita a Firenze (1896-1919). La peculiarità di questo mensile era di offrire, oltre ad agili articoli di cultura musicale varia, un inserto musicale staccabile. Generalmente le musiche scelte, almeno durante i primi anni di pubblicazione, erano brani leggeri da salotto, ma nel 1899 fu proposto, in modo inconsueto, un numero interamente dedicato alla musica del XIV secolo.<sup>49</sup> I motivi della scelta furono con buona probabilità soprattutto campanilistici, resta però intatto il significato. La cura dell'inserto e dell'ostica introduzione sulla notazione nel secolo XIV, fu affidata all'allora maggior esperto di Trecento musicale italiano, il tedesco Johannes Wolf (1869-1947), responsabile delle relazioni fra l'Italia e la 'Internationale Musikgesellschaft', fondata a Lipsia in quello stesso anno.

È interessante sottolineare che l'inserto di «La nuova musica» precedette la pubblicazione dei fondamentali studi dello stesso Wolf,<sup>50</sup> di Frie-

<sup>47</sup> L. TORCHI, *L'arte musicale*, cit., vol. 1, *Ai lettori*.

<sup>48</sup> Ivi, p. 1.

<sup>49</sup> J. WOLF, *La notazione italiana nel secolo XIV*, «La nuova musica», IV, n. 6, ottobre (1899), pp. 73-75; ivi, pp. 69-76, *Musica fiorentina nel secolo XIV*; il supplemento musicale conteneva: *O tu cara scientia* (magister Johannes), *Vidi nell'ombra* (magister Laurentius), *Senti tu d'amor* (Dominus Donatius), *Cosa, cosa crudel* (Frater Andreas), *Per prender caccia* (magister Gherardellus), *Lucea nel prato* (magister Franciscus Caecus), *Quando l'aria comincia a farsi bruna* (maestro Piero), *Lasso greve 'l partir* (Paolo tenorista).

<sup>50</sup> J. WOLF, *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», III (1901-1902), pp. 599-646; Id., *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460 nach der theorischen und praktischen Quellen*, 3 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel 1904.

drich Ludwig<sup>51</sup> e di Hugo Riemann<sup>52</sup> che, tra il 1901 e il 1905, incrementarono decisamente le conoscenze relative al Trecento, inaugurando, tra l'altro, l'uso stesso della definizione *Ars nova* italiana, ora familiare, che allora giungeva a sancire la dignità della cultura musicale italiana del Trecento, accanto a quella francese, già universalmente riconosciuta.<sup>53</sup>

In quella fase, guidata, dunque, dalla musicologia tedesca, gli italiani pur essendo informati dei progressi in materia, non si cimentarono direttamente nella ricerca sulle fonti musicali. Tranne qualche eccezione, ben rappresentata da Chilesotti, in Italia i musicologi continuarono a preferire gli studi letterario-musicali, come quelli di Bonaventura, che si dedicò anche alla musica in Boccaccio, Petrarca e altri poeti.<sup>54</sup> Tuttavia, taluni cominciarono a impegnarsi nel censimento delle fonti musicali italiane medievali e nel rilancio dell'attività di biblioteche e archivi.<sup>55</sup>

Tra le conseguenze di questa fase di ripensamento culturale e metodologico, anche in campo musicale si verificò un incremento della produzione di manuali. In un'Italia che andava alfabetizzandosi c'era, infatti, la necessità di emancipare anche gli studenti di musica dal mero artigianato strumentale, offrendo loro una più consapevole formazione.<sup>56</sup>

Quanto ai manuali di storia della musica, non si trattava tanto di diffonderli maggiormente, quanto di rivederne completamente la formulazione.<sup>57</sup>

Fino all'ultimo decennio dell'Ottocento, era stato predominante il modello encomiastico-celebrativo, scandito dal succedersi di medaglioni biografici di musicisti, come *I nostri maestri del passato* di Chilesotti.<sup>58</sup>

<sup>51</sup> F. LUDWIG, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», I (1902-1903), pp. 16-69.

<sup>52</sup> H. RIEMANN, *Florenz, die Wiege der Ars Nova*, in *Handbuch der Musikgeschichte*, II, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1905; la definizione «ars nova italiana» viene impiegata qui per la prima volta.

<sup>53</sup> Per aggiornamenti sullo stato della ricerca sulla musica del Trecento italiano si veda M. CARACI VELA, *Gli studi sulla musica italiana del Trecento nel secolo XXI: qualche osservazione sui recenti orientamenti di ricerca* «Philomusica on-line», X (2011), pp. 61-95.

<sup>54</sup> Per la bibliografia si rinvia a P. BESUTTI, *Il Trecento italiano*, cit., p. 101.

<sup>55</sup> *Ibid.*, per una rassegna di articoli, pubblicati in riviste non musicali.

<sup>56</sup> Tra le fonti coeve sull'argomento si veda, tra l'altro, L. TORCHI, *L'educazione del musicista italiano*, «Rivista musicale italiana», IX (1902), pp. 888-902. Per uno sguardo aggiornato si rinvia a *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, a cura di G. Salvetti e M. G. Sità, Milano, Guerini 2003.

<sup>57</sup> Si ricordi, fra gli esperimenti editoriali di quegli anni, G. TRAMBUSTI, *Storia della musica e specialmente dell'italiana*, Velletri, s.e. 1865-1867, a puntate; di impostazione ancora antiquata, l'opera non riuscì nell'intento di imporsi come nuovo strumento di studio.

<sup>58</sup> O. CHILESOTTI, *I nostri maestri del passato, note biografiche sui più grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini*, Milano, Ricordi 1892.

Tuttavia, a prescindere dal maggiore o minor valore delle singole opere, si faceva largo l'esigenza, alimentata anche dalle riviste specialistiche,<sup>59</sup> di manuali che delineassero le diverse fasi della storia musicale e dessero conto delle più aggiornate ricerche. Anche in questo campo si impegnarono gli stessi studiosi già attivi nel consolidamento della musicologia scientifica. Tra i libri di maggiore diffusione, sui quali si formarono intere generazioni di musicisti, si ricordino almeno: le sette edizioni (1893-1939) della *Storia della musica* di Alfredo Untersteiner,<sup>60</sup> e le quattordici edizioni (1898-1952) del *Manuale di storia della musica* di Bonaventura.<sup>61</sup> Tralasciando le peculiarità delle due opere, si nota in entrambe l'impegno volto alla correttezza e alla dignità della divulgazione; gli autori articolano l'indice in momenti salienti della storia musicale e non in serie biografiche, dotano i diversi paragrafi di un agile apparato di note e di un resoconto bibliografico, e col progredire delle riedizioni, continuamente integrate e corrette, inseriscono gli indici dei nomi.

Lo spazio dedicato al Trecento musicale italiano diviene spia dell'attenzione riservata dagli autori ai progressi della musicologia italiana e straniera. Mentre nelle prime edizioni il Medioevo era incentrato sull'immane figura di Guido d'Arezzo, sull'avvento della polifonia e sulla musica profana in Francia e Germania, dopo il 1905, in virtù degli studi soprattutto di Riemann, sia Untersteiner sia Bonaventura introdussero un capitolo sull'*Ars nova* fiorentina.

#### CAMPIONI, FRA COMPOSIZIONE (1865) E DONO (1906)

Tornare a riflettere sulle scelte di Campiani, sullo sfondo dei cambiamenti, che mutarono profondamente la cultura musicale fra l'unità d'Italia e la prima guerra mondiale, significa comprenderne meglio orientamenti e posizioni. Se la decisione di comporre nel 1865 brani ispirati a Dante, ma non su testi danteschi, approssimava Campiani alla maggior parte degli altri musicisti, contemporaneamente impegnati in celebrazioni dantesche, d'altra parte lo allontanava dal modello rossiniano, al quale egli si riferì per tutta la vita. Confortato dal citato esempio di Rossini che, come si accennava, si era cimentato con la composizione di versi dante-

<sup>59</sup> Per una breve rassegna di recensioni di storie della musica pubblicate sulla «Rivista musicale italiana», si rinvia a P. BESUTTI, *Il Trecento italiano*, cit., p. 102.

<sup>60</sup> A. UNTERSTEINER, *Storia della musica*, Milano, Hoepli 1893<sup>1</sup>, 1902<sup>2</sup>, [...], 1939<sup>7</sup>.

<sup>61</sup> A. BONAVENTURA, *Manuale di storia della musica*, Livorno, Giusti 1898<sup>1</sup>, [...] aggiornata 1947<sup>13</sup>; ID., *Manuale di storia della musica*, Firenze, La nuova Italia 1952<sup>14</sup> riveduta e aggiornata.

schi, egli avrebbe infatti potuto osare di fare altrettanto. Tuttavia, è molto probabile che i tempi non fossero maturi e che il clima celebrativo ridondante delle feste dantesche mal si sarebbe accordato con simili esperimenti e sottigliezze.

Anche nello scegliere di donare, proprio nel 1906, la cantata *Manto* all'Accademia Virgiliana, Campiani seguì l'evolversi della riscoperta dantesca sui piani internazionale, nazionale e cittadino. In quell'anno, infatti, fu istituito il Comitato Mantovano della Società Dante Alighieri.<sup>62</sup> Per celebrare l'evento, il sottocomitato studentesco aveva promosso al Teatro Sociale uno spettacolo di beneficenza (21 aprile 1906), a favore delle famiglie napoletane danneggiate dall'eruzione del Vesuvio, che includeva l'esecuzione dell'inno *Dante* di Remo Solferini (1882-1955), accanto all'*Inno a Mantova* di Clinio Cottafavi su musica di Cesare Rossi, il cui incipit legava, ancora una volta, Dante a Virgilio: «Mantova, sul tuo bel volto brilla Virgilio, sublime fra i cantor [...]». Per inaugurare la bandiera della Società Dante Alighieri, giunse in città Giovanni Pascoli, che tenne al Teatro Sociale (6 maggio 1906) una celebre orazione, tra l'altro, sul legame fra Virgilio e Dante. Tra gli eventi concomitanti, si ricordi anche la creazione della scultura celebrativa di Carlo Cerati.

Campiani, ottantaquattrenne, ma sempre vigile e attivo, non poté certo evitare di ricordare i propri cimenti compositivi del 1865, insieme a quel settembre 1866 in cui il suo coro *Italia, Italia* aveva accolto il nuovo re d'Italia al Teatro Sociale.<sup>63</sup> Come già in passato (1900), in cui, per celebrare eventi salienti aveva donato all'Accademia Virgiliana l'autografo dei recitativi scritti per lui da Rossini,<sup>64</sup> anche in questo caso egli donò (4 settembre 1906) l'autografo della propria cantata 'dantesca' *Manto*. Il dono era certo un atto di generosità verso l'istituzione, ma anche un modo per far ricordare altri momenti fondativi e di slancio creativo. Dal punto di vista musicale, il paragone fra le sue cantate dantesche degli anni Sessanta e le musiche celebrative del 1906 mostra come, sul piano compositivo, i progressi della ricerca musicale costituissero ancora un sentore lontano.

<sup>62</sup> Su questo evento, si rinvia al contributo di Rodolfo Signorini nel presente volume.

<sup>63</sup> Per approfondimenti e fonti si rinvia a 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.

<sup>64</sup> Per approfondimenti e fonti si rinvia a P. BESUTTI, *L'autografo di Rossini per Campiani: da pagina didattica a cimelio*, «Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n.s. LXXXVI, 2018 [2019], pp. 269-289; EAD., *Rossini didattica: pagine autografe per lo 'scolaro' Lucio Campiani*, «Saggiatore musicale», XXVII, 2020/1, pp. 117-126.



GIAMPIERO SCAFOGLIO

## IL VIRGILIO DI DANTE, TRA MACROBIO E FULGENZIO

*Agli organizzatori del convegno,  
in particolare i colleghi Navarrini, Signorini  
e Besutti, rivolgo un sentito ringraziamento  
per avermi invitato a parlare su un argomento  
così stimolante nel prestigioso consesso  
dell'Accademia Nazionale Virgiliana.*

Si sa che la *Commedia* dipende dall'*Eneide* per diversi aspetti sia di contenuto che di stile: oltre a singoli personaggi (come i diavoli Caronte e Cerbero) ed episodi (tra i più noti, quello di Pier delle Vigne), la struttura stessa dell'inferno (con l'Acheronte, la città di Dite e il «castello degli spiriti magni», immagine dei Campi Elisi) deriva evidentemente dall'Averno virgiliano; per non parlare delle innumerevoli espressioni che Dante attinge dal poema latino, inserisce e ricontestualizza qua e là (in libera traduzione fiorentina) nel proprio discorso poetico, talvolta con chiari intenti allusivi. Tuttavia, Dante non si accontenta di mutuare tanti e spesso importanti elementi strutturali, contenutistici e stilistici dall'*Eneide*; ma si serve di Virgilio stesso come personaggio: un personaggio che riveste il ruolo precipuo di 'aiutante' (in senso narratologico) o piuttosto di comprimario del protagonista, in un'ampia parte della *Commedia*. È un tributo di stima e, per usare le parole del medesimo Dante, di amore nei confronti dell'*auctor princeps* (il modello privilegiato, sentito come un maestro ideale); ma è al tempo stesso un riconoscimento che non resta confinato nell'approccio intertestuale e che diventa programma poetico: un segnale della funzione fattiva o, se si vuole, fondativa che Virgilio (ormai identificato con la sua opera, interpretata alla luce di una secolare tradizione esegetica) ha svolto nel percorso culturale e umano di Dante.

Il complesso personaggio di Virgilio delineato da Dante è stato ampiamente studiato dal punto di vista letterario (per quanto riguarda la costruzione psicologica e la funzione pedagogica) e da quello semantico-allegorico, che rientra nella categoria definita nel *Convivio* «allegoria dei teologi», in quanto dotato di un ruolo autonomo sul piano letterale del testo, oltre che di un supplemento di significato, costituente un valore ag-

giunto sul piano didattico-paradigmatico. Gli studiosi non si sono invece soffermati con la stessa attenzione sulla genesi del personaggio che, forse per una malintesa idea di originalità di ascendenza romantica, è genericamente ricondotto al genio di Dante, autore di un'efficace e innovativa rielaborazione della realtà storica. La creatività del sommo poeta, su cui ovviamente non sussistono dubbi, non è tuttavia infirmata da una ricerca accurata delle fonti che possono aver ispirato i singoli aspetti del suo Virgilio; tanto più che soltanto a Dante si deve la fusione di tali aspetti in una figura dall'identità marcata e relativamente coerente (poi spiegherò perché dico relativamente coerente, in relazione alla sua condizione sospesa e quasi incompiuta, frutto di un delicato compromesso, sul versante religioso). Intendo quindi soffermarmi su due *auctores* che, a mio avviso, hanno contribuito in modo determinante all'ideazione di questo personaggio: Macrobio e Fulgenzio.

Esponente della cerchia minoritaria dell'aristocrazia pagana nella Roma ampiamente cristianizzata del V secolo, Macrobio è autore di due opere: un monumentale commento di orientamento neoplatinico al *Somnium Scipionis* di Cicerone e un dialogo filosofico-erudito, intitolato *Saturnalia*, che celebra la tradizione culturale romana (specialmente la sinergia di letteratura e religione, diritto e costumi atavici), identificandone il massimo rappresentante in Virgilio. Più sfuggente il profilo di Fabio Planciade Fulgenzio, erudito cristiano che si colloca in Africa sotto la dominazione vandalica e si identifica forse (ma gli studiosi non sono concordi) col vescovo Fulgenzio di Ruspe, strenuo oppositore della dinastia regnante ariana. Le opere di questi due autori hanno goduto di una grande fortuna nella tarda antichità e nel Medioevo, come attestano la diffusione dei manoscritti e la frequenza delle citazioni. Di conseguenza, la conoscenza diretta di queste opere da parte di Dante, la cui cultura latina è notoriamente vasta e il cui interesse per Virgilio include verosimilmente i commentatori che ne hanno interpretato gli scritti, non dovrebbe sembrare una presupposizione problematica. Eppure ha pesato notevolmente e, direi, negativamente sugli orientamenti della ricerca il giudizio espresso in merito da Domenico Comparetti, secondo cui «Macrobio e Fulgenzio pare ch'ei [*scil.* Dante] non li conosca; certo non si trovano mai nominati da lui, e non v'ha nei suoi scritti segno alcuno da cui possa dedursi ch'ei li leggesse» (da *Virgilio nel Medio Evo*, 1872). A un centinaio di anni da questa autorevole presa di posizione, i curatori delle rispettive voci dell'*Enciclopedia Virgiliana*, Georg Rabuse e Ubaldo Pizzani, si mostrano prudentemente possibilisti. Ma ancora sullo scorcio del secolo scorso, Albrecht Hüttig non esita a smentire recisamente la conoscenza di Macrobio da parte di Dante. Il dibattito prosegue in tempi più recenti con gli studi

di Federico Rossi (per Macrobio) e di Sebastiano Italia (per Fulgenzio), attestati su posizioni diverse, quasi opposte.

Una serena e feconda riflessione sulle fonti di Dante richiede tuttavia due precisazioni metodologiche. *In primis*, il fatto che Dante non citi esplicitamente alcuni autori (come fa invece con molti altri), non significa necessariamente che non li conosca. Il suo silenzio su Macrobio e Fulgenzio si può peraltro spiegare credibilmente per il fatto che Dante tende a non menzionare i nomi di eruditi e commentatori, in quanto probabilmente considera il loro lavoro come secondario (nel senso letterale) e perciò subordinato a quello di filosofi e poeti, che invece egli non disdegna di citare in modo esplicito. Non a caso, Dante non nomina i biografi e glosatori virgiliani Donato e Servio, da cui pure attinge senza dubbio molte informazioni. Non è inverosimile che egli veda Macrobio e Fulgenzio (in modo alquanto riduttivo) come meri commentatori delle opere di Virgilio. In secondo luogo, neppure la mancanza di riscontri testuali sicuri costituisce una prova cogente per escludere l'approccio di Dante con questi autori, con cui egli può aver contratto un debito di idee e non di parole (pare peraltro che qualche riscontro testuale si possa addurre, come vedremo, almeno per Macrobio). Certo, le coincidenze di pensiero e di contenuto tra due opere distanti nel tempo si possono sempre ricondurre a una fonte intermedia, chiaramente identificata o ipotetica; ma in quest'ultimo caso (quando la fonte intermedia non è nota), tale obiezione rischia di infirmare anche i più concreti ed evidenti paralleli testuali, tra i quali non si può mai escludere la mediazione di un'opera perduta. Allora conviene concepire i rapporti intertestuali in modo più ampio e flessibile, riconoscendo il valore (relativo e non assoluto) delle analogie contenutistiche e/o formali (verbal, stilistiche, strutturali), a prescindere da mediazioni ipotetiche e sfuggenti.

Cominciamo quindi con Macrobio, che apre il libro V dei *Saturnalia* con un grandioso elogio di Virgilio, a partire da un improbabile confronto con Cicerone: diversamente da quest'ultimo, che eccelle soltanto nel registro sublime e patetico, Virgilio padroneggia tutti i *genera dicendi*, praticando un'eloquentia omni varietate distincta. Il personaggio parlante, il retore greco Eusebio, a cui Macrobio affida il proprio pensiero, aggiunge poi: *quam quidem mihi videtur Vergilius non sine quodam praesagio quo se omnium profectibus praeparabat de industria permiscuisse, idque non mortali sed divino ingenio praevidisse*, «mi sembra proprio che Virgilio abbia elaborato consapevolmente questa varietà stilistica, presagendo che sarebbe diventato un modello per tutti; mi pare che egli lo abbia previsto per ispirazione divina, non umana» (*Sat.* V, 1, 18). Macrobio delinea (per primo, almeno per quanto ne sappiamo) il ritratto di Virgilio come il sa-

piante per eccellenza, depositario di una conoscenza iniziatica, di origine divina: un ritratto destinato ad affermarsi e diffondersi nel Medioevo, integrandosi nel processo di recupero e riuso di una parte della letteratura classica nel macrocontesto culturale del cristianesimo. Questo ritratto è presupposto e richiamato dal ruolo di ‘dottore’ e ‘guida’ che Virgilio riveste nei confronti di Dante-personaggio, nella *Commedia*. La domanda retorica che il poeta perduto rivolge al proprio soccorritore al momento del riconoscimento è ben nota (*Inf.* I, 79-80):

Or se' tu quel Virgilio e quella fonte  
che spandi di parlar sì largo fiume?

La metafora del fiume di parole, che esprime la ricchezza impetuosa dell'eloquenza, è un *topos* della letteratura antica: se ne servono Orazio e Quintiliano a proposito di Pindaro, ma soprattutto il medesimo Quintiliano in merito a Cicerone. Tuttavia, la formulazione più vicina a quella di Dante, ugualmente all'interno di una domanda retorica, si trova proprio nell'elogio che Eusebio rivolge a Virgilio, nel libro V dei *Saturnalia* (1, 10): *quis fons, quis torrens, quod mare tot fluctibus quot hic verbis inundavit?*

Subito dopo il riconoscimento, Dante rende onore a Virgilio, definendolo come il proprio maestro ideale e il proprio modello privilegiato, concetto espresso con un latinismo che ricalca il termine tecnico della critica letteraria *auctor* (*Inf.* I, 85-87):

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

Dante riconosce il debito contratto con Virgilio, ma lo circoscrive stranamente nell'ambito stilistico («lo bello stilo»), esprimendo una gratitudine che risulta al tempo stesso enorme e limitata: enorme per l'intensità, ma limitata all'aspetto stilistico, che è soltanto uno degli elementi della composizione letteraria, forse nemmeno il più importante. Eppure Dante cita più volte Virgilio nelle opere minori, in particolare nel *Convivio* e nel *De monarchia*, valendosi della sua *auctoritas* per corroborare idee pregnanti, prima tra tutte la necessità della monarchia universale. Per non parlare degli aspetti architettonici e contenutistici dell'*Inferno* che egli attinge dall'*Eneide*. Allora perché in quel momento cruciale, in cui sono disegnati i primi lineamenti del ritratto di Virgilio, Dante lo saluta esclusivamente come modello di stile? A mio avviso, perché egli si

pone nella stessa prospettiva assunta da Macrobio, che considera lo stile come lo strumento precipuo per la rappresentazione del mondo e come la prerogativa divina di Virgilio. Soltanto alla luce di questo precedente, la gratitudine che Dante esprime a Virgilio al momento dell'incontro risulta valorizzata e non ridimensionata (come potrebbe sembrare *d'emblée*) per il primato riconosciuto allo stile. D'altronde, proprio il discorso di Macrobio sull'*eloquentia omni varietate distincta* di Virgilio (un discorso sviluppato ampiamente, anche mediante diversi esempi tratti dalle *Georgiche* e dall'*Eneide*) deve aver offerto a Dante un prezioso spunto di riflessione linguistica, che sta forse alla base della varietà di registri che si alternano e si intrecciano nella *Commedia*, producendo quel pluristilismo che segna uno scarto notevole rispetto alla teoresi del *De vulgari eloquentia*.

Un influsso di Macrobio, o meglio, di Virgilio filtrato da Macrobio sulla prassi linguistica e stilistica della *Commedia* non sorprende, se si pensa che la concezione stessa di quest'opera è stata messa in relazione (da diversi interpreti e già da lungo tempo) con una definizione dell'*Eneide* che si trova nei *Saturnalia*. Dante chiama il proprio capolavoro «sacrato poema» (*Par.* XXIII, 62) e poco dopo «poema sacro» (*Par.* XXV, 1-2, «il poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra»). Macrobio definisce l'*Eneide* analogamente: *sacrum poema* (nel discorso di Simmaco, *Sat.* I, 24, 13):

*Sed nos, quos crassa Minerva dedecet, non patiamur abstrusa esse adyta sacri poematis, sed archanorum sensuum investigato aditu doctorum cultu celebranda praebeamus reclusa penetralia.*

Ma noi, che sdegniamo la 'Minerva grossolana' [*scil.* la rozzezza della gente incolta], non possiamo tollerare che i penetrali del poema sacro ci restino nascosti; avendo invece cercato l'accesso ai significati segreti, consentiamo ai sapienti di accedere ai recessi finalmente aperti e di celebrarvi i riti.

Ernst Curtius è stato il primo a confrontare la definizione di «poema sacro» formulata da Dante con quella di *sacrum poema* attribuita da Macrobio all'*Eneide*. La derivazione dell'una dall'altra, affermata dal latinista Giorgio Brugnoli, è stata approvata da vari dantisti, come Lucia Battaglia Ricci, Teodora Brandolini, Edoardo Fumagalli e Alberto Casadei, che vede in questo accostamento un incoraggiamento a leggere la *Commedia* come «una *Eneide* rinnovata, vero esempio di poema sacro». Tale derivazione è negata tuttavia da Federico Rossi, che considera l'espressione *sacrum poema* una «semplice circonlocuzione retorica», parte integrante della metafora che associa l'*Eneide* a un tempio per indicare

«semplicemente la ricchezza della dottrina virgiliana», senza un significato specificamente religioso, quale caratterizza invece la definizione dantesca. Federico Rossi interpreta in modo estremamente riduttivo l'espressione di Macrobio, perdendone la pregnanza, io credo, perché la inquadra nel microcontesto del breve intervento di Simmaco (*Sat. I*, 24, 10-14), che riguarda effettivamente la *copia rerum*, la *multiplex doctrina* dell'*Eneide*. Ma si deve avere la pazienza di leggere il lungo discorso precedente, quello di Pretestato, che parla della natura e delle caratteristiche delle varie divinità (*Sat. I*, 17-23), citando ripetutamente i versi virgiliani a conferma delle proprie affermazioni. L'intervento di Simmaco è strettamente legato al discorso di Pretestato, in quanto lo elogia e lo difende per rispondere all'accusa che gli rivolge un altro commensale, Evangelo. Quest'ultimo solleva il dubbio che Pretestato faccia un uso eccessivo e immotivato delle citazioni virgiliane relativamente al tema religioso (*Sat. I*, 24, 2-4). La risposta di Simmaco, che evidenzia la vastità e la varietà della cultura di Virgilio, va messa in relazione con questa accusa e soprattutto con l'atteggiamento di Pretestato, che attinge dalle *Georgiche* e dall'*Eneide* le testimonianze riguardanti la religione. Alla luce di tale concatenazione della sceneggiatura del dialogo, la definizione di *sacrum poema* che Simmaco attribuisce all'*Eneide* si riferisce precisamente al valore sacrale, al messaggio religioso di questo poema, interpretato da Pretestato (ovvero da Macrobio, per bocca di Pretestato) come una sorta di *Bibbia dei Romani*. Evidente dunque la corrispondenza con la definizione dantesca, che risulta veramente ricalcata sulla *iunctura* coniata da Macrobio.

La sacralità della poesia di Virgilio, vissuto «al tempo degli dèi falsi e bugiardi», è tuttavia diversa da quella dell'opera di Dante, ispirata dall'unico vero Dio. Il personaggio di Virgilio costruito da Dante è infatti, per alcuni aspetti, paradossale: guida del pellegrino verso la salvezza, ma dannato lui stesso (sia pur col relativo privilegio di trovarsi nel Limbo e, in particolare, nel «castello degli spiriti magni»); poeta onnisciente e cieco allo stesso tempo. Dante avrebbe potuto salvarlo, come ha fatto con altri personaggi pagani (per esempio, Stazio, poeta anch'egli e discepolo ideale di Virgilio), perfino con alcuni gravemente compromessi (eclatante il caso di Catone, morto suicida); tanto più che fin dalla tarda antichità esisteva una tradizione che faceva di Virgilio una sorta di profeta cristiano. Vi era anzi un dibattito alquanto animato sul rapporto di questo poeta col cristianesimo, dibattito a cui conviene gettare uno sguardo, per comprendere la scelta di Dante.

Eusebio di Cesarea (attivo tra il III e il IV secolo d.C.) ha accluso alla sua biografia dell'imperatore Costantino un discorso (in traduzione greca) che questi avrebbe pronunciato durante una cerimonia pubblica,

in occasione della Pasqua: l'*Oratio ad sanctorum coetum*, che afferma i fondamenti della dottrina cristiana, opponendosi al politeismo pagano. In questo discorso, Costantino cita e commenta una larga parte della *Bucolica* IV (che Eusebio riporta sempre in una libera traduzione greca), presentandola come una profezia della nascita di Cristo e del nuovo corso storico inaugurato dal cristianesimo. L'imperatore sostiene quindi che Virgilio ha elaborato questa profezia in una forma velata per non esporsi alla crudeltà pagana. Non occorre entrare nella complessa questione dell'autenticità del discorso, né si deve presupporre che Dante lo conoscesse. È chiaro che la leggenda di Virgilio segretamente cristiano non è stata inventata da Costantino (ammesso che l'orazione sia veramente sua) né tantomeno da Eusebio, ma circolava da tempo in ambiente cristiano. Dante deve averla appresa da qualche erudito tardoantico o altomedioevale, dal momento che ne fa uso nella *Commedia*; ma ne fa un uso obliquo, per così dire, in quanto attribuisce a un altro poeta, cioè a Stazio, la medesima condizione di «cristiano convertitosi segretamente» che altri (e forse lo stesso Costantino) riconoscevano a Virgilio. Infatti, benché alcuni interpreti della *Commedia* riconducano il cristianesimo segreto di Stazio a una presunta leggenda popolare, a cui Dante avrebbe aderito, in realtà non esiste alcuna testimonianza a riguardo: Dante sembra essere il primo in assoluto a parlare di uno Stazio cristiano; mentre tale leggenda esiste ed è documentata per Virgilio. Mi sembra quindi probabile che Dante ne fosse al corrente, ma la abbia dapprima rifiutata, lasciando Virgilio al paganesimo, per poi recuperarla e rielaborarla con la creatività che lo caratterizza, riferendola però a un altro poeta, Stazio, idealmente allievo di Virgilio e per certi aspetti quasi suo *alter ego*.

Resta nondimeno il problema di Virgilio, che Dante ama sinceramente e ammira profondamente, ma a cui non concede la grazia della salvezza, pur avendo a disposizione una leggenda che avrebbe potuto legittimare tale scelta. In realtà, la posizione di Virgilio rispetto al cristianesimo è stata oggetto di un acceso dibattito tra gli intellettuali cristiani della tarda antichità, a partire da Lattanzio che, nello stesso periodo di Costantino e di Eusebio, svolge una controversa operazione di riabilitazione di alcuni autori pagani, primi tra tutti Virgilio e Ovidio. Nel libro VII delle *Divinae institutiones*, Lattanzio descrive la condizione di felicità universale che si realizzerà col regno di Cristo in terra e, per darne un'idea più chiara, cita testualmente una parte della descrizione dell'età dell'oro delineata nella *Bucolica* IV. Ma Lattanzio non pretende di fare di Virgilio un protocristiano e ammette che ai poeti pagani sfugge la portata della verità che pure talvolta si trova nelle loro parole: egli spiega il valore profetico della *Bucolica* IV con riferimento alla Sibilla Cumana,

anch'essa figura originariamente pagana, accolta tuttavia e riusata in ambienti ebraico-cristiani fin da tempi molto più antichi (si pensi che il primo nucleo dei cosiddetti *Oracoli sibillini* in lingua greca risale al II secolo a.C.). Secondo Lattanzio, Virgilio avrebbe appreso la profezia riguardante il regno di Cristo dalla Sibilla Cumana, ma non ne avrebbe compreso il significato, in mancanza della vera fede. Se si confronta questa posizione, consapevole e problematica, con l'idea semplice e anzi semplicistica del poeta convertito segretamente, che si trova nel discorso di Costantino, si comprende che il ruolo da attribuire a Virgilio nel contesto culturale cristiano non è stabilito univocamente nel IV secolo: la proposta di un recupero parziale e prudente del poeta pagano, formulata da un intellettuale di grande spessore quale Lattanzio, si contrappone alla più superficiale corrente di pensiero propensa alla completa cristianizzazione di Virgilio. La situazione si complica ulteriormente un secolo più tardi, con la presa di posizione categoricamente negativa di Girolamo, che rifiuta l'interpretazione allegorica dei testi classici e condanna ogni tentativo di piegare la cultura pagana agli scopi cristiani. Più sfumato l'atteggiamento di Agostino, che sembra cercare un compromesso tra Lattanzio e Girolamo: se nella forma non esita a fare concessioni notevoli a quest'ultimo, contestando *a priori* la possibilità di leggere la poesia pagana in chiave cristiana, nella sostanza Agostino si mostra più vicino a Lattanzio, da cui riprende l'idea che Virgilio abbia appreso la profezia della *Bucolica* IV dalla Sibilla Cumana, senza comprenderne il significato. Virgilio sarebbe quindi un poeta pagano, del tutto ignaro del cristianesimo, di cui sarebbe diventato però un profeta inconsapevole. Mi pare che Dante, certamente al corrente di questo dibattito condotto da autori a lui noti e cari, si ponga sulla linea che va da Lattanzio ad Agostino, di cui condivide lo spirito critico e i dubbi che ne derivano, addivenendo a una posizione analoga a quella del *doctor gratiae*. Anche per Dante, infatti, Virgilio è un poeta irrimediabilmente pagano ed è condannato come tale, ma è anche un profeta inconsapevole del cristianesimo, come emerge dalle parole di Stazio, che richiama proprio la *Bucolica* IV come fonte d'ispirazione della propria conversione (*Purg.* XXII, 67-72):

Facesti come quei che va di notte,  
che porta il lume dietro e sé non giova,  
ma dopo sé fa le persone dotte,  
quando dicesti: "Secol si rinnova;  
torna giustizia e primo tempo umano,  
e progenie scende da ciel nova".



Di qui la potente sintesi, con cui Stazio riconosce il duplice debito, poetico e morale, che ha contratto nei confronti di Virgilio: «Per te poeta fui, per te cristiano» (v. 73). La conversione segreta di Stazio è dunque un'invenzione geniale e paradossale, basata sulla rielaborazione di una leggenda originariamente riferita a Virgilio, rifiutata e poi in qualche modo recuperata da Dante. Stazio diventa così il gemello, anzi il fratello minore ma più fortunato di Virgilio, il cui destino è deciso da Dante in modo controverso e sofferto, alla luce della polemica che si consuma nella cultura cristiana della tarda antichità. Non a caso, Dante attribuisce proprio a Virgilio il merito di aver ispirato la conversione di Stazio, mediante la profezia inconsapevole della *Bucolica* IV, rappresentata con la suggestiva metafora della lanterna portata dietro le spalle. Dante segnala così la propria posizione nel dibattito sul cristianesimo di Virgilio, affiancandosi agli intellettuali propensi al recupero del testo, ma non del suo autore.

D'altro canto, il Virgilio di Dante svolge un ruolo che si può definire costruttivo in senso etimologico: un ruolo pedagogico e perfino edificante che non si può scindere dal suo significato allegorico. Ma l'interpretazione allegorica, in riferimento ai testi e agli autori pagani, è rifiutata anche dallo stesso Agostino, da cui evidentemente Dante si allontana. Qui entra in gioco Fulgenzio, a cui si deve un'interpretazione sistematica dell'*Eneide* in chiave allegorica, l'*Expositio Virgilianae continentiae*, oltre che una proposta più generale di lettura allegorica della mitologia pagana (con particolare riguardo a Ovidio), le *Mythologiae*. Dante leggeva quasi sicuramente l'*Expositio*, da cui sembra provenire l'esplicazione delle quattro sezioni dell'*Eneide* come allegoria delle età dell'uomo, che si ritrova nel *Convivio* (IV, 24, 9), pur con qualche differenza di dettaglio. Ma se anche si dubitasse di una lettura diretta, non è possibile ignorare l'influenza esercitata da Fulgenzio sulle opere di Dante e specialmente sulla *Commedia*, fosse pure soltanto in forma indiretta, con la mediazione di eruditi medioevali familiari a Dante, come Bernardo Silvestre.

Ma come si pone Fulgenzio in merito allo spinoso problema del rapporto di Virgilio col cristianesimo? Si pone anch'egli sulla linea prudente che va da Lattanzio ad Agostino, ma poi procede più avanti nella stessa direzione, lasciandosi alle spalle le obiezioni di Girolamo e imboccando una via che non osavano intraprendere i suoi predecessori: la via dell'esegesi allegorica. Eppure Fulgenzio non tradisce l'insegnamento di Agostino, non supera il limite imposto dal mastro: Fulgenzio realizza infatti quello che si potrebbe definire un capolavoro di ambiguità, evincendo importanti insegnamenti di natura morale e religiosa dall'*Eneide*, ma senza mai attribuire a Virgilio la fede cristiana, né tantomeno il ruolo di profeta. Questa mi sembra una decisiva premessa teorica per lo sviluppo del personaggio

di Virgilio nella *Commedia*, quel Virgilio pagano e dannato, ma strumento del bene e guida morale di Dante verso il bene. Proprio per questo motivo ho definito il profilo del Virgilio dantesco relativamente coerente: non manca di coerenza interna, ma presenta uno statuto ambiguo, sospeso tra i due mondi (pagano e cristiano); egli incarna quindi il paradosso derivante da un compromesso culturale ed etico al tempo stesso, un compromesso che è il punto di arrivo di un dibattito secolare, che giunge a compimento con Agostino e si apre a una nuova prospettiva con Fulgenzio, la prospettiva allegorica che sarà poi adottata nella *Commedia*.

Il modello del Virgilio di Macrobio resta sullo sfondo del personaggio di Dante, ma non cessa mai di operare come concetto-limite, che impedisce quella che si potrebbe definire una deriva in direzione del cristianesimo. Se infatti ci si chiede perché Dante non abbia imboccato la strada (di per sé facilmente percorribile) della compiuta cristianizzazione di Virgilio, una risposta la si può trovare nel dibattito culturale appena passato in rassegna, ma un'altra, ugualmente vera e anzi complementare, si attinge proprio dai *Saturnalia*, dove il Mantovano compare come sommo sapiente per ispirazione divina, ma anche e soprattutto campione della tradizione romana, cioè della cultura pagana. In forma sintetica e semplificata (al limite della banalizzazione), si può forse affermare che, nel delineare il ritratto di Virgilio, Dante corregge Agostino e Fulgenzio con Macrobio; ma si potrebbe ugualmente sostenere il contrario, cioè che integra Macrobio con Agostino e Fulgenzio.

Ma se tanto viene dalle fonti, è lecito chiedersi che cosa Dante aggiunga di veramente suo al suo Virgilio. In primo luogo, a Dante si deve lo sviluppo psicologico del personaggio, la metabolizzazione di elementi puramente teorici applicati al Virgilio storico, o meglio alle sue opere, da filosofi ed eruditi come Agostino, Macrobio e Fulgenzio. A Dante si deve la costruzione del carattere, che non si esaurisce nel suo significato allegorico, ma comprende anche aspetti sentimentali tutt'altro che trascurabili, che concorrono anzi a perseguire lo scopo pedagogico da un altro versante: il legame affettivo che egli instaura col discepolo; il suo atteggiamento paterno, che alterna una moderata severità con la premura e la tenerezza; la tristezza che traspare da qualche parola appena accennata, da certi suoi sguardi o dai suoi silenzi, quando abbassa gli occhi e pensa al proprio destino di dannato.

Inoltre, il Virgilio di Dante non impartisce un insegnamento al discepolo soltanto con le proprie qualità, con la ragione e la sapienza di cui è portatore e simbolo; ma anche con i propri errori. Gli interpreti si sono chiesti perché Virgilio si definisca «rebellante» alla legge di Dio (*Inf.* I, 125), se non ha avuto occasione di aderire a tale legge, essendo vissuto

prima della nascita di Cristo; a mio avviso, presentando quello che è stato un evento involontario come un errore, Virgilio trasforma quello che poteva essere uno spunto di vittimismo in una dimostrazione di responsabilità e quindi in un insegnamento. Così, quando Virgilio «chinò la fronte, / e più non disse, e rimase turbato» (*Purg.* III, 44-45), dopo aver rivolto alle «umane genti» la reprimenda sui limiti della ragione e sul divieto di eccedere in campo gnoseologico, egli si propone silenziosamente come esempio di comportamento da evitare, insieme con i grandi filosofi del passato: «io dico d'Aristotile e di Plato / e di molt'altri» (vv. 43-44). Un tale insegnamento *ex contrario* sarebbe inconcepibile nel contesto didattico costruito, pur con metodi e scopi molto diversi, da Macrobio e Fulgenzio.

Infine, per quanto grande possa essere il debito contratto da Dante con questi *aucores*, il suo Virgilio non cessa di apparire un personaggio autenticamente nuovo, nato dalla potente creatività di un poeta che ha saputo mettere a frutto la più importante lezione dei classici: quella dell'originalità nell'imitazione, che guida ma non ingessa l'ispirazione; al contrario, la stimola e la esalta, in forza della fecondità di una scrittura che, nel rielaborare i modelli, li rinnova profondamente.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DOMENICO COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, Livorno, 1872.  
 ERNST CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948.  
 UBALDO PIZZANI, *Fulgenzio, Fabio Planciade*, «Enciclopedia Virgiliana», vol. III, 1971, pp. 71-72.  
 GEORG RABUSE, *Macrobio, Ambrosio Teodosio*, «Enciclopedia Virgiliana», vol. III, 1971, pp. 757-759.  
 ALBRECHT HÜTTIG, *Macrobius im Mittelalter. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Commentarii in Somnium Scipionis*, Frankfurt a. M., 1990.  
 EDOARDO FUMAGALLI, *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, 2012.  
 SEBASTIANO ITALIA, *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Acireale, 2012.  
 ALBERTO CASADEI, *Dante oltre la «Commedia»*, Bologna, 2013.  
 FEDERICO ROSSI, *Circolazione e ricezione di Macrobio nell'età di Dante: dai Commentarii in Somnium Scipionis alla Commedia*, «Studi Danteschi», vol. 82, 2017, pp. 167-246.  
 FEDERICO ROSSI, *«Poema sacro» tra Dante e Macrobio: una verifica sulla tradizione italiana dei Saturnalia*, «L'Alighieri», vol. 49, 2017, pp. 29-51.



RENZO RABBONI

DANTE IN RUSSIA: DALL'*INFERNO* AL *PARADISO*,  
DA PUŠKIN A VESELOVSKIJ

La bibliografia, in lingua russa e italiana, sulla presenza di Dante in Russia è vastissima, anche in ragione del tema più volte dibattuto. Se consideriamo, ad esempio, il grande repertorio di Valentina T. Dančenko,<sup>1</sup> troviamo censite, alle pp. 36-45, 162 traduzioni (comprese le riedizioni), di cui più di venti, parziali o integrali, in forma poetica. Quanto alla letteratura critica, si tratta di un vero *maremagnum*, che assomma a più di duemila titoli, al cui margine si può osservare (in linea molto generale) che la dantologia russa prende corpo attorno alla metà del sec. XIX, avvalendosi soprattutto delle traduzioni, comprese quelle delle rime e delle opere minori. Anche per quest'ampiezza di orizzonti è opportuno limitare la trattazione all'aspetto circoscritto che qui mi propongo: con la mira ad osservare, attraverso gli esordi e gli sviluppi nell'Ottocento russo, la costruzione del mito dantesco che ha permeato la sensibilità delle generazioni intellettuali di fine secolo: quelle, per intenderci, decadenti e simboliste. Il mio discorso, più esattamente, si concentrerà sullo snodo costituito dall'apertura (graduale) d'interesse alla terza cantica della *Commedia*, che ha indotto, non a caso, anche il passaggio da una (prima) interpretazione dell'opera dantesca, di carattere ideologico e sentimentale, in cui risulta prevalente l'attenzione al contenuto, ad una di carattere formale e simbolistico.

Come forse è risaputo, la fortuna di Dante in Russia è stata da subito e a lungo ristretta all'*Inferno*, e in misura minore al *Purgatorio*. Dopo un processo di incubazione durato tutto il secolo XVIII, quando per effetto del moto illuminista la cultura russa si apre all'Occidente, a cavaliere di Sette-Ottocento compaiono le prime traduzioni; che sono in prosa, limitate a frammenti ed episodi, e, soprattutto, mediate dal francese: condotte, più precisamente e in prevalenza, sulla traduzione di Julien Moutonnet

---

<sup>1</sup> Dante *Alig'ieri. Bibliografičeskij ukazatel' russkich perevodov i kritičeskoj literatury na russkom jazyke 1762-1972* [D.A. Repertorio bibliografico delle traduzioni russe e della letteratura critica in lingua russa 1762-1972], Moskva, Kniga 1973. Per un bilancio più aggiornato, si veda tuttavia A. A. ASOJAN, *Dante i russkaja literatura 1820-1850-č godov* [D. e la letteratura russa degli anni 1820-1850], Sverdlovsk, Gosudarstvennij Pedagogičeskij Institut 1986; e *Dante i russkaja literatura konca XIX-načala XX veka* [D. e la letteratura russa di inizio XIX-fine XX secolo], Sverdlovsk, Gosudarstvennij Pedagogičeskij Institut 1988 (su cui cfr. S. GARZONIO, *Ancora su Dante in Russia. Note in margine ai lavori di A.A. Asojan*, «Europa Orientalis», 9, 1990, pp. 505-521).

de Clairfons, edita a Firenze nel 1776, che aveva avuto una notevole diffusione in Russia.<sup>2</sup> Nel 1798 viene pubblicata la prima versione, relativa all'inizio di *Purg.* XXVII, vv. 1-75, col titolo *Mir pokajanija. Otryvok iz Danta* [Il mondo della penitenza. Frammento da D.] e in forma anonima: ma probabilmente da attribuire a Vasilij S. Podšivalov (1765-1813), direttore del periodico su cui apparve, «Priyatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni» [Utile e piacevole passatempo], che usciva a Mosca (a. XVII, fasc. 12, pp. 177-182). Subito appresso, nel 1800, Pëtr S. Železnikov traduce, sempre in prosa, l'episodio del conte Ugolino (*Inf.* XXXIII, vv. 1-78), per la «Umen'shennaya biblioteka dlya ispol'zovaniya vospitannikami Pervogo kadetskogo korpusa» [Biblioteca ridotta ad uso dei signori allievi del Primo Corpo dei Cadetti], una collana pensata per i rampolli della nobiltà colta; un po' quello che succedeva anche da noi, ad esempio col *De Amicis dei Racconti militari. Libro di lettura ad uso delle scuole dell'esercito* (1869).

L'avvio vero della fortuna di Dante è però frutto della prima generazione romantica, per opera e stimolo precipui, anche se non esclusivi, di Puškin; il Puškin, più esattamente, della fase byroniana e dei poemetti *Kavkazskij plennik* [Il prigioniero del Caucaso] (1821), *Bachčisarajskij fontan* [La fontana di Bachčisaraj] (1823) e *Cygany* [Gli zingari] (1824), che rappresentarono il tramite obbligato per tutti gli imitatori russi del lord inglese.<sup>3</sup> Peraltro, è proprio sulla scorta di Byron, con ogni probabilità, che Puškin giunse a nutrire un vero culto per «il gran padre Alighieri»: come lo definisce in una lettera a Michail Pagodin, l'editore del «Moskovskij vestnik», concepita come prefazione al *Boris Godunov*



Puškin, schizzo autografo.

<sup>2</sup> Era posseduta, ad esempio, da Michail Nikitič Murav'ev (1757-1807), poeta, e figura centrale nella storia del Sentimentalismo russo: fu autore di un fortunato manuale di retorica (*Institutiones rhetoricae*), scritto in latino e in francese, e traduttore, inoltre, di brani della *Gerusalemme liberata*.

<sup>3</sup> A Puškin, in particolare, è unanimemente riconosciuto il merito di aver avvertito per primo «zvuk novoj, čudnoj liry, zvuk liry Bajrona» [il suono nuovo, meraviglioso della lira di B.] (*K vel' može*, 'A un patrizio', vv. 84-85). Ancora Byron, del resto, Puškin terrà presente nella rappresentazione dell'*ennui* del protagonista dell'*Evgenij Onegin* (non a caso, il busto dell'inglese è collocato nello studio di Onegin, accanto a quello di Napoleone). Tra i sodali di Puškin, della cerchia della «Literaturnaja gazeta», Vasilij A. Žukovskij, dal canto suo, tradusse *The Prisoner of Chillon* (1821); Ivan Ivanovič Kozlov scrisse il fortunato *Černeck* [Il monaco], 1825, ricalcato sul *Giaurro*, mentre altri (Evgenij A. Baratynskij, Aleksandr S. Šiškov, Petr A. Maškov, Pavel I. Kosjarovskij) s'ispirarono più direttamente alla mediazione puškiniana.

(1825, ed. 1831); con una formula poi riferita scherzosamente anche a se stesso, in uno schizzo di suo pugno.

Del culto puškiniano per Dante, in cui prevale l'approccio contenutistico, oltre che genericamente filologico, fanno fede diverse prove, di citazioni, traduzioni e rifacimenti, tutte relative a passi della *Commedia*, forse fondate direttamente sul testo italiano, che Puškin leggeva. Per quanto riguarda le citazioni-traduzioni, si possono ricordare le occorrenze di *Inf.* III 9, in *Onegin* (il romanzo in versi composto tra 1822 e 1831), III 22: «Ostav' nadeždy navsegda» [Lasciate ogni speranza per sempre], entro un verso lasciato imperfetto e accompagnato, si noterà, da una nota d'autore: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate. Skromnyj avtor naš perevel tol'ko pervuju polovinu slavnogo sticha» [Il nostro modesto autore ha tradotto solo la prima metà del celebre verso].<sup>4</sup> O ancora, *Par.* XVII 58-60 («Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale»), che echeggia in una variante manoscritta della cosiddetta "redazione bianca" degli *Zingari*,<sup>5</sup> oltre che nella *Dama di picche* (ed. 1834), cap. II: riferita alla bella Lizavjeta Ivanovna, la giovane che l'ufficiale Hermann circuisce volendo carpire il segreto per vincere al gioco, custodito dalla sua padrona, la vecchia contessa:

E infatti Lisaveta Ivànovna era una creatura ben infelie. Amaro è il pane altrui, dice Dante, e penosi i gradini dell'altrui scala; e chi potrebbe conoscer l'amarezza della soggezione, se non la protetta povera d'una vecchia di qualità?<sup>6</sup>

Quanto alle rielaborazioni in versi, Puskin utilizza, in primo luogo, esapodie giambiche rimate a coppie, il metro che si usava normalmente per rendere in russo l'endecasillabo italiano (ad esempio, nelle traduzioni di Tasso e Ariosto di Aleksej F. Merzljakov, Konstantin N. Batjuškov e del

<sup>4</sup> Ma andrà ricordato che nell'*Onegin* vi sono, nel canto III (ott. IX-X e XV), anche riferimenti tematici all'episodio dantesco di Paolo e Francesca, su cui cfr. R. PICCHIO, *Dante and J. Malfâtre as literary sources of Tat'jana's erotic dream*, in *Alexander Pushkin A Symposium on the 175th Anniversary of his Birth*, ed. by A. Kodjak, K. Taranovsky, I, New York, New York University Press 1976, pp. 42-55.

<sup>5</sup> Il poemetto del 1824 era fondato su esperienze dirette, che risalivano al periodo del bando a Kišinëv, quando Puškin per le sue simpatie liberali fu allontanato da San Pietroburgo. Puškin vi metteva a contrasto la vita libera e povera degli zingari e quella urbana della civiltà, piena di agi ma assoggettata alla tirannia, del potere e della moda. Questa la variante della redazione 'bianca': «Ne ispytaet m<alčik> moj / skol' [žestoki peni] / skol' čerstv i gorek chlep čužoj - / skol' tjažko <medlennoj> [nogoj] / vschodit' na čuždye stupeni» [Non provare ragazzo mio / quale pena acuta sia, / quant'è duro e amaro il pane altrui, / quant'è duro con passo lento / salire i gradini altrui].

<sup>6</sup> Cfr. A.S. PUSKIN, *La donna di picche*, Introduzione di E. Bazzarelli, traduzione di S. Polledro, Milano, Rizzoli 2018, p. 57.

citato Michail N. Murav'ev), ed era una spia, peraltro, della mediazione di traduzioni francesi in alessandrini. Così avviene nel frammento «Kak s dreva sorvalsja predatel' učenik / djavol priletel, k licu ego prinik», che, propriamente, è una traduzione di un sonetto di Francesco Gianni,<sup>7</sup> da Puskin letto (come ha dimostrato Boris T. Tomaševskij) nella versione francese di Antoni Deschamps (1800-1869).<sup>8</sup> Dell'imitazione russa propongo questa traduzione di servizio:

Come dall'albero si staccò il traditore dei discepoli  
 il diavolo si levò, si accostò al suo viso,  
 soffiò la vita in lui, si levò col suo bottino fetido  
 e gettò il corpo del vivo nella gola della famelica geenna ...  
 Allora i diavoletti, rallegrandosi e agitandosi, al corno  
 del nemico universale accorsero con una risata  
 e rumorosamente si accostarono al signore maledetto,  
 e Satana, levatosi, con volto allegro  
 bruciò da parte a parte col suo bacio le labbra  
 che avevano baciato Cristo nella notte del tradimento.

Al cui proposito, è stato già notato<sup>9</sup> che Puškin carica il quadro di Gianni e Deschamps di forti tinte espressionistiche, oltre ad aggiungere

<sup>7</sup> «Allor che Giuda di furor satollo / Piombò dal ramo, rapido si mosse / Il tutelar suo Demone, e scontrollo / Battendo l'ali fumiganti, e rosse; // E per la fune, che gli strinse il collo / Giù nel bollor delle roventi fosse / Appena con le forti unghie avventollo, / Ch'arser le carni, e sibilaron l'osse. // E giunto nell'ignivoma bufèra / Lo stesso orribil Satano fu visto / L'accigliata spianar fronte severa: // Poi fra le braccia incatenò quel Tristo, / E con la bocca sfavillante, e nera / Gli rese il bacio, ch'avea dato a Cristo» (*Poesie di Francesco Gianni*, Napoli, Tipografia San Giacomo, 1806, p. 166).

<sup>8</sup> «Lorsqu'ayant assouvi son atroce colère / Judas enfin tomba de l'arbre solitaire, / L'effroyable démon qui l'avait excité / Sur lui fondit alors avec rapidité. // Le prenant aux cheveux, sur ses ailes de flamme, / Dans l'air il emporta le corps de cet infâme / Et descendant au fond de l'éternel enfer / Le jeta tout tremblant à ses fourches de fer. // Les chairs d'Ischariote avec fracas brûlèrent; / Sa moëlle rôtit et tous ses os sifflèrent. / Satan de ses deux bras entoura le damné, // Puis en le regardant d'une face riante, / Serein, il lui rendit de sa bouche fumante / Le baiser que le traître au Christ avait donné». Deschamps era ben noto come traduttore di venti canti della *Commedia* (1929), traduzione che Puskin possedeva nella sua biblioteca (n. 851), «una delle più ricche biblioteche private russe» del tempo (S. VITALE, *Il bottone di Puškin*, Milano, Adelphi, 1995, p. 207); come pure possedeva, di Deschamps, il volume *Dernières Paroles* (1935), che nella sezione *Études sur l'Italie* conteneva la traduzione da Gianni (*Sonnet de Gianni: Supplice de Judas dans l'enfer*). In aggiunta, nella biblioteca puškinina c'era anche l'antologia, curata da Antonio Bottura, *I quattro poeti Italiani con una scelta di poesie Italiane dal 1200 sino ai nostri giorni* (Parigi, 1833; II ed. 1836), p. 888), dove il testo del Gianni è accompagnato da altri due sonetti, sullo stesso tema, di Vincenzo Monti.

<sup>9</sup> S. DAVYDOV, *Puskin's Easter Triptych: "Hermit father and immaculate women", "Imitation of the Italian, and "Secular Power"*, in *Puskin today*, edited by D. M. Betha, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, pp. 38-58: 48-49.



una nota grottesca, legata ai diavoletti (*besy*) in tripudio, che non c'era nell'originale. Si tratta di un elemento comico per il quale il moscovita trovava referenti nel folclore e nella poesia popolare (da cui provengono, per l'appunto, i *besy*),<sup>10</sup> ma anche, e più direttamente, nello stesso Dante, nella scena celeberrima di *Inf.* XXII ambientata sull'argine della bolgia dei barattieri.

Più interessanti sono gli esperimenti puškiniani in pentapodia giambica con cesura, che miravano a una resa equimetrica dell'endecasillabo, con una scelta innovativa per il tempo, poi divenuta canonica. Qui il calco si spinge all'uso di terzine incatenate, come in «V načale žizni školu pomnju ja» [All'inizio della vita ricordo la scuola], una prova del 1830, rimasta forse incompleta,<sup>11</sup> nella quale l'eco della *Commedia* sembra circoscritta alla ripresa del metro; mentre scoperta è la filiazione nei due notevoli tronconi in esapodie giambiche di terzine incatenate (con calco anche del sistema di chiusa della catena con verso isolato), riuniti sotto l'etichetta *Podražanie italijanskomu* [imitazione all'italiana]: «I dale my pošli – i strach obnjaj menja» [E procedemmo oltre, e la paura s'impossessò di me] e «Togda ja demonov uvidel černyj roj» [Allora vidi dei demoni la nera greggia].<sup>12</sup> Risalgono entrambi al 1832 e furono pubblicati anch'essi postumi, da Vasilij A. Žukovskij, entro l'edizione delle opere di Puskin del 1841. Si può vedere qui il primo brano,<sup>13</sup> che ci porta in piena Malebolge, condita (è il caso di dire) con ingredienti propri delle visioni popolari: dal diavolo-cuoco, che si ritrova nel *De Babilonia civitate infernali* (vv. 117-120) di Giacomino da Verona, alle anime colate come cera o come strutto della *Visione di Tugdalo* o, ancora, ai dannati arsi vivi in padelle di fuoco del *Purgatorio di San Patrizio*:

<sup>10</sup> Puškin, si noterà, scrisse anche una lirica dal titolo *Besy*, del 1830, dal carattere scopertamente popolareggiante. In proposito, Vissarion G. Belinskij sottolineò che «nessuno tra i poeti russi ha saputo con tale insuperabile arte spruzzare con l'acqua viva della sua fantasia creativa i materiali un po' rozzi dei nostri canti popolari» (cfr. A.S. PUŠKIN, *Tutte le opere poetiche*, a cura di E. Lo Gatto, Milano, Mursia, 1966, p. 783).

<sup>11</sup> Fu pubblicata postuma da Pavel V. Annenkov. Il testo si può ora leggere in A.S. PUŠKIN, *Sobranie sočinenij*, II: *Stichotvorenija 1825-1836 godov* [Raccolta delle opere, II: Versi degli anni 1825-1836], Primečanija T. Cjablovskoj [Note di T. C.], Moskva, Chudožstvennaja literatura, 1974, pp. 252-253; la traduzione, in A.S. PUŠKIN, *Tutte le opere poetiche*, cit., pp. 136-137.

<sup>12</sup> In merito, vd. R.I. CHLODOVSKIJ, *Puškin e l'Italia: umanesimo e umanità di Puškin*, in *Puškin europeo*, a cura di S. Graciotti, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 275-285: 276-280.

<sup>13</sup> Va anche ricordato un breve abbozzo (8 vv. in tutto), risalente al 1821, «Vdali tech propastej glubokich / Gde v mukach večnych i žestokich ...» [Lontano da quegli abissi profondi / dove in tormenti eterni e atroci], che «può considerarsi ispirato all'Inferno dantesco, costituendo un probabile antecedente di *I dale my pošli...*» (S. GARZONIO, *Ancora su Dante in Russia*, cit., p. 511).

E procedemmo oltre, e la paura s'impossessò di me.  
 Un piccolo diavolo, accovacciato sul suo zoccolo,  
 rigirava un usuraio su uno spiedo al fuoco infernale.  
 Il lardo ardente gocciolava in un trogolo affumicato  
 e il povero usuraio si abbrustoliva sul fuoco.  
 E io: "Dimmi: nella sua pena cosa si nasconde?"  
 E Virgilio a me: "Figlio mio, il significato della sua pena è grande:  
 avendo avuto come scopo il solo accaparramento  
 questo malvagio vecchietto ha succhiato il grasso dei suoi debitori  
 e senza pietà li ha raggirati nel vostro mondo".  
 Allora il peccatore ardente disse cantilenando con voce stridula:  
 "Oh, se ora potessi sprofondare in un'estate gelida!  
 Oh, se una pioggia invernale mi raffreddasse la pelliccia!  
 Io lo sopporterei cento volte cento: una percentuale smisurata".  
 Poi scoppiò con fragore, io abbassai gli occhi.  
 Allora sentii (o prodigio) un odore cattivo  
 come si fosse rotto un uovo marcio  
 oppure un guardiano di quarantena fosse bruciato in un braciere di zolfo.  
 Tappandomi il naso, ritrassi il viso,  
 ma la saggia mia guida mi trascinò oltre –  
 e sollevata una pietra con un anello di rame  
 scendemmo giù, e ci ritrovammo in una grotta.

Quel che va sottolineato è che l'interesse di Puškin verso Dante aveva certo una componente linguistica e filologica, come mostra l'uso di lemmi arcaizzanti o slavo-ecclesiastici (*rostovšik*, *grešnik*, *divo*, *karantinnij straž*, ecc.) e, soprattutto, il ricorso accennato alla pentapodia giambica con cesura come equivalente del verso originale; tuttavia, la sua attenzione era volta ancor prima agli aspetti del contenuto, in particolare ai motivi dell'esilio e dell'intellettuale perseguitato. In sostanza, Puškin avvertiva la sorte di Dante in tutto affine alla propria di confinato, negli anni dal 1820 al 1825, quando, s'è detto, per la vicinanza all'ambiente decabrista, col pretesto di ragioni di servizio fu spedito nelle regioni del sud (nel Caucaso, prima; a Kisinëv, in Moldavia, poi), e solo alla morte di Alessandro I, il nuovo zar Nicola I gli consentì di tornare nella capitale. L'affinità sentimentale affiora soprattutto negli *Zingari* (composto a Kišinëv, si ricordi), in cui Puškin rende omaggio anche ad un altro illustre precedente, l'Ovidio esiliato in Bessarabia;<sup>14</sup> dedicatario (nel 1821) in ag-

<sup>14</sup> Vd. A.S. PUŠKIN, *Opere*, a cura di E. Bazzarelli e G. Spindel, Milano, Mondadori 1990, pp.

giunta di un'ode: «Ovidij, ja živu bliz tikich beregov, / katorym izgannych otečeskich bogov / ty nekogda prinës i pepel svoj ostavil ...» [Ovidio, io vivo presso le placide rive, alle quali tu una volta portasti i tuoi dèi penati esiliati e lasciasti il tuo cenere].<sup>15</sup>

L'archetipo dell'esule per la libertà, che sarà poi condiviso da tutta la generazione romantica liberale e democratica, ritorna nei sodali di Puškin; tra i quali vanno ricordati, anzitutto, i poeti decabristi Vilhel'm Kjučel'beker (1797-1846), compagno di liceo di Puškin a Carskoe Selo, condannato a morte e quindi graziato ed esiliato in Siberia; e Kondratij Ryleev (1795-1826), che sarà invece uno dei cinque rivoltosi impiccati: entrambi evocano l'autore/protagonista della *Commedia* perseguitato dal potere e si valgono delle immagini infernali come metafore del regime zarista.<sup>16</sup> In secondo luogo, quel modello ritorna nei critici e traduttori, quali Pavel A. Katenin (1792-1853), che nel 1817 versificò in pentapodie giambiche con cesura a rime alternate il canto di Ugolino, a cui farà seguire, nel 1832, la versione dei primi tre canti dell'*Inferno*, in terzine incatenate, salutata da Puškin come «magistrale»; e Stepan P. Ševyrëv (1806-1864), che traslitterò l'avvio di *Inf.* III, vv. 1-9 proponendosi di ormeggiare la varietà ritmica del nostro endecasillabo col ricorso a versi sillabici, assonanze e varietà di rime (piane, tronche, sdruciole): una sperimentazione prosodica volta ad arricchire il repertorio strofico, melodico e stilistico che segna un vero e proprio spartiacque nello sviluppo della lingua poetica russa. Ševyrëv è però anche all'origine del dantismo russo, col saggio del 1833 *Dante i ego vek* [Dante e il suo secolo], nato come prolusione all'incarico di assistente alla cattedra di letteratura russa, che consisteva in un'analisi delle idee filosofiche e politiche di Dante che metteva l'accento sui «tratti

---

280-281: «Da uno zar un tempo fu mandato / Da noi in esilio un abitante del sud. / (Sapevo prima, ma ho dimenticato / Il suo bizzarro soprannome. / Egli era ormai vecchio d'anni, / Ma giovane e vivace nell'anima innocente - / Aveva il meraviglioso dono dei canti / E voce pari a rumor d'acque. / E tutti presero ad amarlo, / E viveva egli sulle rive del Danubio, / Senza offendere nessuno, / Incantando la gente coi racconti [...]).»

<sup>15</sup> Cfr. *K Ovidiju* [A Ovidio], *Stichotvorenija 1813-1824 godov* [Raccolta delle opere, II: Versi degli anni 1813-1824], Primečanija T. Cjablovskoj [Note di T. C.], Moskva, Chudožstvennaja literatura 1974, pp. 167-169. Il poeta latino era, inoltre, ricordato, con un ampio riferimento ai *Tristia*, in una nota pubblicata anonima sul «Sovremennik», n. 3, del 1836, a proposito della raccolta *Frakijskie Elegii* [Elegie di Tracia] di Viktor G. Tepljakov (1804-1842).

<sup>16</sup> Cfr. S. GARZONIO, *Ancora su Dante in Russia*, cit.: «il parallelo che il poeta [Kjučel'beker] traccia tra il proprio destino, la condanna a morte, la prigionia e l'esilio, e quello di Dante in opere quali il poema *David* (1826-29) e la lirica *Moej materi* (1833), vengono affrontati con il ricorso ad un vasto ed erudito intreccio di citazioni e riferimenti testuali. Proprio l'opera di Kjučel'beker risulta testimonianza insostituibile per definire l'immagine di Dante nella poesia d'ispirazione decabrista, l'immagine del poeta esule in lotta per la libertà che anche in Russia discendeva dall'interpretazione cara a Byron» (p. 508).

mitopoietici della poesia dantesca in una visione già propriamente storicistica che ebbe indubbia rilevanza nella definizione del “Dante russo” dei decenni successivi, ivi compresa, per l’interesse rivolto alla poetica dei simboli in Dante, la poesia del *serebrjannj vek* [secolo argenteo].<sup>17</sup>

Per effetto del fervore proprio della cerchia della «Literaturnaja gazeta», di cui Puškin fu uno dei fondatori, la conoscenza di Dante gradualmente si estende al di là dei pochi che leggevano l’italiano; finché, dalla metà dell’Ottocento, si fa più sistematica grazie all’apparizione di versioni integrali di cantiche o dell’intera *Commedia*, che consentono, di riflesso, a poeti e letterati, riferimenti sempre più consapevoli, non di terza mano o limitati ai luoghi più battuti.<sup>18</sup> S’impone con ciò anche la visione tragica già propria dell’età decabrista, con gli scrittori democratici rivoluzionari che utilizzano le immagini infernali del poema come metafora della società e della politica della Russia zarista e la figura del poeta fiorentino come prototipo dell’intellettuale libertario. *Le anime morte* di Gogol’, ad esempio, si ispirano all’esempio dantesco nella complessità dei piani di lettura, mentre l’autore «tende a riconoscersi nell’immagine profetica di Dante, conferendo al proprio capolavoro analogo valore simbolico e *pathos* spirituale, analoga partecipazione individuale, temi ed immagini». <sup>19</sup> Dal canto suo, Aleksandr I. Herzen, il teorico del populismo russo, che conosceva bene l’italiano per la sua frequentazione a Parigi di fuorusciti e cospiratori a vario titolo, poteva richiamare la sorte propria e degli altri esiliati accostandola al nome di Dante. Ad esempio, nel capitolo *Parigi-Italia-Parigi* dello straordinario *Byloe i dumy* (‘Passato e pensieri’, ed. dapprima a puntate tra il 1853 e il 1863, quindi in volume nel 1867), in cui immagina un inferno ‘aggiornato’, per l’arrivo di «uomini come [Felice] Orsini [che] agiscono fortemente sugli altri [...] cresciuti sulla torva poesia di Dante e sull’amara saggezza di Machiavelli». <sup>20</sup> Più in generale, nei *Zapiski odnogo molodogo čeloveka* (1841) [Memorie di un giovane uomo], e poi nei saggi di *Buddizm v nauke* (1843) [Il buddismo nella scienza], Herzen prende a modello il pellegrino della *Commedia* facendone «l’ideale di umana te-

<sup>17</sup> S. GARZONIO, *Ancora su Dante in Russia*, cit., p. 510. *Serebrjannj vek* è la definizione invalsa per la stagione del “modernismo” russo, dagli anni 1890 ai primi del terzo decennio del Novecento.

<sup>18</sup> Attorno alla metà del sec. XIX si comincia a tradurre anche il resto dell’opera dantesca, come poi soprattutto nella Russia post-rivoluzionaria, che accentuerà l’associazione tra la *Vita nuova* e il progetto di rinnovamento bolscevico: su cui cfr. C.G. DE MICHELIS, *Dante in Russia nel XX secolo*, «Critica del testo», XIV, 3, 2011, pp. 243-251.

<sup>19</sup> S. GARZONIO, *Ancora su Dante in Russia*, cit., p. 512.

<sup>20</sup> A.I. HERZEN, *Passato e pensieri*, Traduzione e introduzione di C. Coisson, Milano, Mondadori 1970, p. 115.

stimonianza, di coraggio e fede nella conoscenza non intesa come ideale astratto e contemplativo, ma come cammino, prova, attraverso la quale raggiungere la più profonda autenticità della propria personalità».<sup>21</sup>

A proposito di traduzioni, va citato, in particolare, Dmitrij E. Min,<sup>22</sup> medico giudiziario e professore di medicina all'Università di Mosca, traduttore per passione, e da diverse lingue. Dopo un avvio 'in sordina', con la versione di alcuni brani dai primi cinque canti dell'*Inferno*,<sup>23</sup> che furono accolti benevolmente,<sup>24</sup> gradualmente l'impegno si allargò all'intera *Commedia*. Le sue traduzioni apparvero in forma spicciolata nell'arco di quasi cinquant'anni: l'*Inferno*, dopo una lunga lotta contro la censura zarista (la critica di stampo rivoluzionario democratico, s'è detto, interpretava la prima cantica in chiave civile), uscì nel 1855; canti del *Purgatorio* nel 1865 e nel 1879; mentre il *Paradiso*, destinato al maggior effetto sulle generazioni del nuovo secolo, fu conosciuto solo al momento dell'edizione integrale della versione del poema, uscita postuma tra il 1902 e il 1904.<sup>25</sup> Di questa vera e propria impresa, per la quale Min adottò il pentametro giambico e lo schema della terza rima, ricorrendo anche ad incisi e all'aggiunta di parole non presenti nell'originale, va rimarcato lo sforzo interpretativo. La traduzione era accompagnata infatti da un commento che dedicava ampio spazio alle fonti teologiche usate da Dante, attingendo alle riflessioni dei dantisti stranieri, in particolare Philaletes (Giovanni di Sassonia), per la resa dei brani relativi alle immagini della beatitudine celeste; a ribadire la centralità della metaforica della luce, che costituiva - per Min - l'aspetto più innovativo di Dante rispetto alle descrizioni ultraterrene della tradizione religiosa medievale.

<sup>21</sup> S. GARZONIO, *Ancora su Dante in Russia*, cit., p. 513.

<sup>22</sup> Sulla traduzione di Min, vanno richiamati soprattutto gli studi innovativi di K. LANDA: *Dmitrij Min perevodčik i kommentator "Božesvennoj Komedii" Dante* [Dmitrij Min traduttore e commentatore della *Divina Commedia* di Dante], «Vestnik Russkoj Christjanskoj Gumanitarnoj Akademii» 2019, 20, pp. 295-313; *Il problema della traduzione e il "linguaggio dell'ineffabile" nella "Commedia" di Dante in rapporto alla traduzione russa del poema*, «Translationes» 2014, 6, pp. 93-107; *La poesia teologica di Dante nelle traduzioni russe. Dmitrij Min, Michail Lozinskij, Olga Sedakova*, a.p. in *Usare Dante: leggere tradurre commentare*, a cura di D. De Martino e R. Rabboni, Ravenna, Longo.

<sup>23</sup> *Božesvennaja komedija Dante Aligieri. Ad. s očerkami Flaksmana i ital'janskim tekstom* [La D. C. di D. A. Inferno con saggi di Flaksman e il testo italiano], Sankt-Peterburg, Fišer 1842-1843.

<sup>24</sup> Lo stesso Min ricordava (nel 1852) gli intenti che l'avevano animato all'esordio: «Sono trascorsi ormai più di dieci anni da quando ho deciso per la prima volta di mettere alla prova le mie forze traducendo la *Divina Commedia* di Dante Alighieri. In principio non avevo intenzione di tradurla integralmente; ma soltanto per provare ho cercato di rendere in lingua russa quei passi che, durante la lettura del poema immortale, più mi avevano colpito con la loro magnificenza».

<sup>25</sup> Il lavoro varrà al traduttore anche l'assegnazione, postuma, nel 1907, del premio Puškin dell'Accademia delle Scienze.

Il lavoro di Min resta il punto di svolta del dantismo russo, al cui sviluppo partecipano, ovviamente, anche altri, soprattutto Fëdor I. Buslaev, il filologo più importante dell'Ottocento russo, di cui restano fondamentali il *corpus* delle lezioni dantesche<sup>26</sup> e, sul finire del secolo, la parte avuta nella revisione della versione integrale di Nikolaj N. Golovanov.<sup>27</sup> Tuttavia, il merito forse maggiore di Buslaev è legato alla formazione del grande comparatista e teorico della letteratura Aleksandr N. Veselovskij, che con lui si laureò, perché con Veselovskij, oltre che con la versione di Min, è possibile scendere alle radici del fenomeno più rilevante della fortuna russa di Dante tra fine Ottocento e inizio Novecento, vale a dire l'apertura d'interesse al *Paradiso* e l'influenza che la conoscenza della terza cantica eserciterà sulla cultura simbolista.

L'attenzione di Veselovskij nei confronti di Dante copre l'arco intero della sua attività, a partire, più esattamente, dal 1859, quando ancora studente, poco più che ventenne, recensì il libro di Hartwig Floto, *Dante Alighieri, sein Leben und sein Werke* [Dante Alighieri: la vita e le opere], per giungere al 1893 e alla voce *Dante Alig'eri* redatta per il *Dizionario enciclopedico* Brockhaus-Efron. Tra questi estremi sono racchiusi gli altri contributi specifici: *Dante i mytarstva ital'janskogo edinstva* [Dante e le pene dell'Unità d'Italia] (1865); *Gli Ezzelini, Dante e gli Schiavi. Pensieri storici e letterarii del Dott. Prof. Filippo Zamboni, con documenti inediti* (1865), l'unico intervento scritto direttamente in italiano; *Dante i simboličeskaja poezija katoličestva* [Dante e la poesia simbolica del cattolicesimo] (1866); *Nereščennye, nerešitel'nye i bezrazličnye Dantovskogo ada* [Sospesi, irresoluti e ignavi dell'inferno dantesco] (1888); *Bezrazličnye i obojudnye v Žitii Vasilija Novogo i narodnoj eschatologii* [Ignavi e ambivalenti nella Vita di Basilio il Giovane e nell'escatologia popolare] (1889); *Lichva v lestvice grechov u Dante* [L'usura nella scala dei peccati in Dante] (1889). Entro questi estremi così distanziati va però rilevata un'evoluzione sul piano dell'interpretazione: perché muovendo dalle posizioni debitorie delle ricerche dei mitografi conosciute alla scuola di Buslaev, Veselovskij si accosta per tempo al metodo storico e appro-

<sup>26</sup> Al tempo, nel 1895, venne pubblicata solo l'introduzione, col titolo *Paganesimo e cristianità*. Andrà ricordato, di Buslaev, anche *600-letnij jubilej dnja roždenija Dante* [L'anniversario del secentesimo di D.] pubblicato nel 1864.

<sup>27</sup> La traduzione apparve tra il 1898 e il 1902, e conteneva, in appendice al volume dell'*Inferno*, saggi di Buslaev, Carlyle, Quinet, Lamennais, Schlegel e altri fra i maggiori dantisti del tempo: un'operazione che sottolineava il nuovo corso della dantologia russa, fondata storicamente e filologicamente. Al contrario di Min, andrà notato che la maggioranza dei traduttori russi della *Commedia* nel secondo Ottocento privilegiano la prosa: come nel caso della versione dell'*Inferno* (1887) di Sergej I. Zarudnyj (1821-1887), e quella della stessa cantica di Pavel A. Kanšin (1894).

da quindi a posizioni formalistiche, incentrate sul censimento dei *motivy* leggendari ripresi da Dante e sul grado di originalità proprio della sua rielaborazione artistica. In questo processo contarono, ovviamente, le varie esperienze che il giovane studioso, dopo la laurea, poté fare in Germania, dove si recò nel 1862 con una borsa biennale dell'università di Mosca potendo frequentare a Berlino le lezioni di Heymann Steinthal, Karl Viktor Müllenhoff, Karl Friedrich Göschel sull'epos germanico; e quelle successive, in Italia, dove venne nel 1864, mantenendosi a proprie spese, fra l'altro anche come corrispondente per i periodici russi di simpatie liberali. Tra Pisa e Firenze Veselovskij rimase, più esattamente, nella prima occasione dal 1864 al 1867 (tornerà anche in seguito, ma per soggiorni più brevi), trovando nel quasi coetaneo Alessandro D'Ancona un referente fondamentale, che gli «fermò la terra sotto i piedi» (come dirà), e nelle grandi raccolte manoscritte fiorentine, pisane, milanesi, bolognesi, veneziane l'alimento indispensabile per i suoi progetti di ricerca. L'esperienza occidentale, va ribadito, lo portò ad abbandonare le astratte teorie mitologiche intese alla ricostruzione degli archetipi, per ricerche invece mirate alla distinzione e ai significati assunti, di volta in volta, dai motivi della tradizione in relazione agli accadimenti storici e alla personalità degli autori. Intese, nella sostanza, a individuare il grado di originalità con cui gli autori erano intervenuti a rielaborare i motivi già presenti nel patrimonio della tradizione letteraria e popolare.

Tutto questo si vede – come detto – anche negli scritti danteschi del periodo italiano. Perché se il primo, del 1859, chiamava in causa l'autore della *Commedia* solo per imbastire un'aspra *querelle* – già nell'ironica intitolazione – contro il travisamento della sua figura storica, nei giorni dei festeggiamenti del sesto anniversario, diversamente avviene già nel saggio *Dante e la poesia simbolica del cattolicesimo*, scritto anch'esso nei giorni delle celebrazioni fiorentine, e ispirato al famoso lavoro di Antoine-Frédéric Ozanam, *Dante et la philosophie catholique au XIIIe siècle*. Dopo un avvio in cui Veselovskij torna a polemizzare con l'interpretazione distorta della *Commedia* fatta ad uso e consumo della monarchia sabauda e dei suoi fini politici, si apre la parte invece innovativa, in cui l'interesse si appunta sul fondamento leggendario del poema, sui rapporti col genere delle visioni e dei viaggi ultraterreni, ponendo con chiarezza la questione, centrale, del rapporto fra creazione individuale e tradizione:

Il compito principale che ci alletta nella *Divina Commedia* si riduce all'analisi del cammino, lungo il quale la contemplazione cristiana, all'inizio impacciata e avara di immagini, sottomettendosi poi impercettibilmente sempre di più all'intuizione estetica e al desiderio di spiegare a se stessa i misteri della vita futu-

ra, sia giunta, dall'embrione della leggenda povera nelle forme, gradualmente ad una tale creazione simmetrica come il poema di Dante. Quattordici secoli hanno agito su di esso, e perciò esso domina su quattordici secoli.<sup>28</sup>

Qui c'è già il Veselovski preformalista, che mette a confronto la *Commedia* con miti e tradizioni di area nordica, slava e bizantina, servendosi allo scopo dei materiali messi a disposizione dagli studi di area tedesca, russa e francese, soprattutto del citato Ozanam. Con una novità però: che mentre le ricerche che l'avevano preceduto si erano occupate unicamente dell'aspetto contenutistico delle visioni, allo studioso moscovita interessa ora il versante formale, la ricomposizione 'sintattica' degli elementi preesistenti da parte di Dante. Il legame poetico della *Commedia* con la tradizione dei viaggi nell'aldilà non si limita, cioè, per Veselovskij a coincidenze strutturali e contenutistiche. Ciò che li accomuna davvero è il fatto che tutti sono espressione della stessa coscienza, quella medievale, che si distingueva per il suo profondo carattere simbolico. Da qui viene l'interpretazione della *Commedia* come di un immenso deposito di simboli:

noi non conosciamo espressione più completa della trilogia cattolica che abbracciava tutta la vita, terrena e celeste. In essa confluivano tutte le multiformi rappresentazioni simboliche del cristianesimo medievale, sistemandosi entro la sua ampia tripartizione. (p. 106)

A questo scopo, il discorso si appunta sulla natura complessa del simbolo, tenendo in vista gli studi sulla psicologia del linguaggio del citato Steinthal, allievo di Franz Bopp e di Wilhelm von Humboldt e tra i fondatori della «Società berlinese per l'antropologia, l'etnologia e la preistoria». Veselovskij aveva seguito a Berlino le sue lezioni sul pensiero mitico, e dovette rimanere colpito, con evidenza, dal concetto di *Merkmal*: la parola che serve – per Steinthal – a richiamare alla memoria un insieme di elementi che individuano un oggetto o un concetto. La psiche, infatti, ha la tendenza a stabilire relazioni simboliche col mondo creando una serie di immagini «unilaterali», che fissano cioè a livello linguistico i tratti salienti di un oggetto («nella consuetudine quotidiana di solito ci accontentiamo dei tratti generali dell'oggetto, e il più delle volte di un qualche tratto che chissà perché ci ha colpito, ed è quest'unico tratto rilevante a determinare

---

<sup>28</sup> Cito il testo da A.N. VESELOVSKIJ, *Studi danteschi*, a cura mia e di R. De Giorgi, «La parola del testo», XXI, 1-2, 2017, p. 88.



il carattere della nostra percezione interiore», p. 96). Ogni epoca recepisce dalla precedente questa serie di immagini 'preordinate' e a sua volta la arricchisce. A questa elaborazione delle rappresentazioni mentali, che rispondono alle «immagini del mondo esterno nelle diverse fasi dello sviluppo umano» (*ibidem*), partecipa anche il simbolismo cristiano, che era nato – per Veselovskij – dalla difficoltà di far comprendere i dogmi della dottrina cristiana ad un ambiente impreparato ad accoglierli, e in grado di comprendere solo la lettera della parola:

la parola, l'epiteto, il nome venivano recepiti in modo concreto per quello che essi significavano in senso stretto, giacché il significato astratto, celato dietro l'epiteto e la metafora, non era ancora accessibile. In questo rapporto esterno con l'oggetto, che ne esclude la piena comprensione, risiede il fondamento del simbolismo cristiano, come del resto di qualunque altro. (p 97)

La 'traduzione' del concetto e del dogma in forme vive e concrete aveva generato quelle ben definite tipologie sulle quali si regolava tutta la vita medievale:

Tutte le personalità di spicco del Vecchio e del Nuovo Testamento e della Chiesa apostolica erano dei simboli, rappresentanti di una sola idea, di un determinato modello di virtù; erano esempi viventi che non restava che emulare per raggiungere la perfezione. (p. 98)

Come nel caso, emblematico, del «bellissimo Giuseppe», passato dal racconto della Bibbia e dalla leggenda nella vita concreta e nella cultura popolare, ad esempio nei *duchovnye stichi* [versi spirituali] russi. L'interpretazione della *Commedia* alla luce del simbolismo cattolico comportava, di conseguenza, anche un altro tratto di modernità di Dante, che consiste nella sua definizione di «raccoglitore»:

come lo era Omero [un raccoglitore], e come lo erano tutti i grandi poeti epici dell'antichità: grandi perché univano in sé tutta la loro epoca e molto di quella passata; e come di Omero si diceva che aveva creato ai greci i loro dèi, così Dante ha illuminato con l'unità del pensiero poetico la cosmogonia simbolica del Medioevo: dall'inferno e dalla terra fino alle vette dell'Olimpo cristiano, dove lo attirava a sé la rosa mistica, e nella mistica rosa, nella schiera delle anime beate, splendeva di un amore non terreno la sua Beatrice. (p. 106)

In tal modo Veselovskij si lasciava alle spalle la diffusa interpretazione allegorica dei personaggi, Beatrice, *in primis*, «il più grosso proble-

ma della critica dantesca a fine Ottocento», a cui è dedicato l'epilogo del saggio.

A Min e a Veselovskij si deve allora, per larga parte, l'apertura d'interesse alla terza cantica e al simbolismo dantesco, e l'influenza che il *Paradiso* eserciterà sull'immaginario decadente, a cavaliere dei due secoli. Allorché il poema di Dante accompagnerà la rinascita generale dell'interesse per le materie spirituali presentandosi come il modello di un cammino, mistico ed artistico insieme: l'*Inferno* verrà concepito come luogo in cui l'uomo conosce il peccato, la tappa obbligatoria del cammino iniziatico proprio del vero artista, nell'idea della poesia come iniziazione agli eterni misteri dell'arte e della religione. Ma non solo: perché, soprattutto le cantiche forniranno una serie di immagini – la rosa celeste, il cerchio, la bellezza di Beatrice – usate dai poeti russi come un codice simbolico, da cui si generavano anche nuovi significati mistici ed esoterici assenti nel poema dantesco.<sup>29</sup>

Si pensi a Aleksandr Blok, esponente della seconda generazione decadente, che sulla scorta delle teorie di Vladimir Solov'ev – teorico dell'Anima dell'Universo, la Sposa Celeste, che si sarebbe incarnata per riscattare l'umanità dal peccato – celebra nel suo canzoniere l'amata Liubova Mendeleeva, la Bellissima Dama, incarnazione dell'Eterno Femminino, chiaramente ispirata al culto dantesco di Beatrice. O si ricordi l'idea della poesia come teurgia di Vjačeslav Ivanov – altro decadente di seconda generazione, e traduttore di brani del *Purgatorio*, oltre che mancato traduttore dell'intera *Commedia* insieme a Valerij Brjusov –, che va messa in relazione all'immagine dantesca del poeta come cantore ispirato e nel contempo umile scriba guidato da una volontà superiore.

In sostanza, è evidente il debito con Dante dei simbolisti russi di fine secolo, dai quali discende poi la sua fortuna presso altri cenacoli e scuole letterarie, particolare gli 'acmeisti', da Nikolaj Gumilëv a Osip Mandel'stam, da Michail Lozinskij (nuovo, grande, traduttore della *Commedia*, completata nel 1945) ad Anna Achmatova.

---

<sup>29</sup> Ma su questi sviluppi, anche per i necessari rimandi bibliografici, sono da vedere il saggio di C.G. DE MICHELIS, *Dante in Russia nel XX secolo*, cit., e i due ricchissimi volumi degli atti dei Convegni di Alghero-Gressoney (1987), *Dantismo russo e cornice europea*, a cura di E. Guidubaldi, prefazione di E. Bazzarelli, Firenze, Olschki 1989.

ARMANDO SAVIGNANO

DANTE E L'ISLAM  
UN FECONDO DIALOGO TRA LA CULTURA OCCIDENTALE  
E QUELLA MUSULMANA

In occasione del settimo centenario dantesco è quanto mai opportuno riflettere brevemente sui rapporti che il sommo poeta ebbe con la feconda e complessa cultura musulmana del suo tempo a conferma dell'esistenza di un dialogo ininterrotto tra l'universo culturale occidentale e quello arabo. Tale rapporto tra Dante e l'Islam fu scandagliato primariamente da Miguel Asín Palacios – maestro del filosofo spagnolo Xavier Zubiri –, del quale sono stato a mia volta allievo.

La tesi di questo libro suonerà all'orecchio di qualcuno come un sacrilegio artistico o forse disegnerà sorrisi ironici sulle labbra di parecchi, i quali credono ancora nell'ispirazione dell'artista come un fenomeno soprannaturale, indipendente da ogni studio imitativo di modelli altrui.<sup>1</sup>

Secondo Asín Palacios, nel suo capolavoro, Dante fu influenzato da aspetti escatologici di carattere descrittivo, strutturali e addirittura psicologici tipici della tradizione mistica e filosofica islamica. Un ruolo particolare, a cui Dante si sarebbe ispirato, è rappresentato dal celebre racconto dell'ascensione del Profeta Maometto, una narrazione coranica che poi la tradizione popolare ha arricchito di molti elementi suggestivi con particolare riferimento ad una scala per l'ascesa celeste.

Gloria a Colui che rapì di notte il Suo servo (Maometto) dal Tempio Santo (della Mecca) al Tempio Ultimo (di Gerusalemme) dai benedetti precinti per mostrarli i Nostri Segni. In verità Egli è l'Ascoltante, il Veggente.<sup>2</sup>

Le somiglianze con la Divina Commedia, secondo Asín Palacios, riguardavano anche l'architettura dei regni sia infernali che celesti. Quanto al Viaggio notturno, sia Maometto che Dante ne parlano in prima per-

---

<sup>1</sup> M. ASÍN PALACIOS, *Dante e l'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia*, a cura di R. Rossi Testa e Younis Tawfik, Milano, Net 2005, p. 9. La prima traduzione italiana in Pratiche editrice, Parma 1944; mentre l'originale spagnolo è: *La escatología musulmana en la Divina Commedia*, Madrid 1919, seguita da *Historia y crítica de una polémica*, Madrid-Granada 1943, nuova edizione.

<sup>2</sup> La Sura del *Viaggio notturno*, XVII, 1

sona, al risveglio da un sonno profondo e con una guida – Virgilio per Dante, l’angelo Gabriele, per Maometto –: inoltre si riscontra un’analogia riguardante l’ascesa ad un monte alto e scosceso, arduo da scalare, mentre l’Inferno è caratterizzato da vampe di fuoco e da gemiti di dolore ed accenti d’ira.<sup>3</sup> Colori, luci e musica tentano di rappresentare il Paradiso sia in Dante che nella tradizione musulmana trascendendo ogni attitudine materialista. Ma la coincidenza più significativa consiste nella legge del contrappasso, che, come è noto, svolge un ruolo fondamentale nella *Divina Commedia* che, secondo Asín Palacios, sarebbe mutuata proprio dalla tradizione islamica.

Purtroppo, Asín Palacios non riuscì a fornire spiegazioni adeguate e precise sui canali di trasmissione dei modelli islamici all’Europa pur riconoscendone l’influsso nel XIII secolo grazie a Federico II di Svevia e ad Alfonso X il Savio con speciale riferimento alla scuola di Toledo che tanto contribuì alla traduzione in latino e poi nelle altre lingue europee dei grandi testi della cultura islamica. È molto verosimile che Brunetto Latini – il quale era stato inviato dal partito guelfo alla corte di Alfonso X nel 1260 per invocarne l’aiuto contro i ghibellini difesi da Manfredi, re della Sicilia – abbia trasmesso a Dante quel patrimonio culturale che aveva avuto modo di conoscere tramite la scuola toledana,

I risultati della ricerca di Asín Palacios, che furono pubblicati in occasione della celebrazione del sesto centenario dantesco (1921) suscitavano vivaci dispute che negli anni 1920-1940 diedero luogo a due correnti: coloro che rigettarono le tesi del pensatore spagnolo soprattutto in ragione della metodologia che sintetizzava vari testi islamici per estrapolarvi analogie e somiglianze con la *Divina Commedia*; coloro che assunsero invece una posizione meno radicale impegnandosi nella ricerca più accurata delle fonti islamiche. Non è il luogo per ripercorrere la storia di questo ventennio, peraltro già noto agli studiosi danteschi.

Ma la svolta si verificò negli anni Cinquanta allorché fu individuata la fonte di congiunzione tra l’escatologia islamica e la *Divina Commedia* da parte di Enrico Cerulli e Muñoz Sendino,<sup>4</sup> che pur non conoscendosi, tuttavia pervennero, sia pure con esiti diversi, ai medesimi risultati: il *Libro della Scala*, dove si narra dell’ascesi del Profeta Maometto da cui emergevano singolari analogie e somiglianze col viaggio ultraterreno

<sup>3</sup> D. ALIGHIERI, *Inferno*, III, 26.

<sup>4</sup> E. CERULLI, *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 1949. J. MUÑOZ SENDINO, *La Escala da Mahoma*, Madrid, Ministerio de Asuntos exteriores 1949.

dantesco. I *Codici* di Parigi (1744) e di Oxford (1858)<sup>5</sup> furono conosciuti nel 1945 da Cerulli, il quale ne constatava la sostanziale identità, fatta eccezione per la lingua rispettivamente in latino e francese. La diffusione del *Libro della Scala* in Occidente, secondo Cerulli, depone per la probabile conoscenza anche da parte di Dante. Non è il luogo per seguire la penetrazione di questi testi nella cultura italiana medievale, peraltro ben documentata da Cerulli, il quale perviene alla conclusione che si tratta di letteratura creata dalla pietà popolare che, perciò, va distinta dalla grande produzione mistica e filosofico-teologica arabo-musulmana. Pertanto, rispetto alle valutazioni di Asín Palacios,<sup>6</sup> la questione, non riguarda tanto i rapporti diretti tra Dante e l'Islam, bensì il processo di trasmissione della cultura islamica nell'epoca medievale da parte della Spagna moresca.

Concordano, sia pure con accenti diversi, con le tesi del Cerulli, tra gli altri Levi Della Vida, il quale sostiene che

il Libro della Scala, nel quale il famoso anello tra l'escatologia islamica e la Divina Commedia ha preso sostanza corporea e che Dante, con una probabilità che rasenta la certezza, deve avere conosciuto e studiato, ha fornito alla Divina Commedia alcuni elementi importanti, sia nel disegno generale e sia nei particolari.<sup>7</sup>

Tra i critici, occorre ricordare Bruno Nardi,<sup>8</sup> il quale, rispetto a quanto aveva sostenuto anteriormente (nel 1923) in seguito affermò addirittura che il libro di Cerulli è stato un espediente per far conoscere ad un pubblico non erudito il *Liber Scalae*.

---

<sup>5</sup> Nel *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Regiae* (1744), si trova un esemplare contenuto già nella «Collectio Toletana» – una raccolta di testi arabi sull'Islam redatta nel 1142-1143 da Pietro il Venerabile – in calce alla quale c'è lo scritto in latino, *Scalae Mahumeti ... qui arabice vocatur Halmahereig*;<sup>10</sup> un altro manoscritto, in francese antico, *Livre de l'Eschiele Mahomet*, era contenuto, sin dal 1858, nel *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Bodleianae* di Oxford. I due predetti testi, che furono tradotti nel 1264 da una versione spagnola dal notaio Bonaventura da Siena, impiegato presso la corte di Alfonso X, erano già noti a U. MONNERET DE VILLARD, *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e XIII secolo*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1944. Cfr. inoltre lunghi estratti di un libro Halmerich contenuti in R. CARACCIOLIO, *Specchio della fede cristiana*, come si evince da A. DE FABRIZIO, *Il «Mirag» di Maometto esposto da un frate salentino del secolo XV*, «Giornale storico della letteratura italiana», 49 (1907), pp. 299-313, avanzando anche l'ipotesi che la traduzione latina di tale testo fosse nota allo stesso Dante.

<sup>6</sup> Per le somiglianze tra la Divina Commedia e l'escatologia islamica, Asín Palacios si basava principalmente sulle importanti ricerche da lui svolte riguardanti l'opera del poeta-filosofo e mistico Ibn 'Arabî († 1240) intitolata *Rivelazioni della Mecca*.

<sup>7</sup> G. LEVI DELLA VIDA, *Nuova luce sulle fonti islamiche della Divina Commedia*, in «Al Andalus», 14 (1949), pp. 377- 407, in part. p. 401.

<sup>8</sup> B. NARDI, *Pretese Fonti della Divina Commedia*, «Nuova Antologia», 90 (1955), pp. 383-398.

Negli anni Settanta, Cerulli pubblica un'altra ricerca, *Nuove ricerche sul «Libro della Scala» e la conoscenza dell'Islam in Occidente*, (1972) approfondendo tra l'altro la *vexata quaestio* della diffusione del *Liber Scalae* in Occidente,<sup>9</sup> con ampie citazioni testuali e ribadendo che molto probabilmente Dante, direttamente o indirettamente, ne abbia potuto avere conoscenza, anche se ciò non compromette l'originalità della *Divina Commedia*. Inoltre, colse l'occasione per rispondere ad Asín Palacios, il quale aveva paragonato la *Commedia* alla moschea di Cordova riconsacrata chiesa cristiana, osservando che

gli elementi musulmani, se ci entravano, facevano piuttosto pensare a quella colonna arabo-spagnola che si inserisce e iscrive il nome del suo artefice musulmano nella mole storicamente e artisticamente cristiana della Cattedrale di Pisa.

Negli anni Novanta, le dispute non riguarderanno la condivisione o meno delle tesi di Asín Palacios ma si va oltre, come emerge dall'affermazione di Cesare Segre per il quale la questione delle fonti va affrontata nei seguenti termini:

sappiamo distinguere tra materiali culturali, *res nullius*, e il loro rinnovamento in un'opera d'arte, tra gli archètipi, o gli schemi ricorrenti, e la loro realizzazione nella struttura funzionale di un'opera, tra codici culturali e valori poetici. Non facciamo più l'errore di trascurare le ricerche sulla cultura di Dante – i cui affluenti si rivelano nella loro feconda eterogeneità – in base all'assioma immobilizzante che egli era troppo superiore alle sue eventuali fonti per aver potuto degnarle di uno sguardo.<sup>10</sup>

Occorre riferirsi, come osserva Maria Corti, ai due processi linguistico-culturali:

### 1. l'interdiscorsività per cui è

impossibile rinvenire la fonte diretta di una notizia o di un dato in quanto ormai quella notizia o quel dato circolano nella cultura, sono patrimonio comune in seguito ad una compenetrazione interdiscorsiva.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Cfr. *Il Libro della Scala di Maometto*, a cura di C. Saccone, traduzione di R. Rossi Testa, Milano, SE 1991. Nel saggio di Saccone, si possono rinvenire importanti approfondimenti della mitica e filosofia islamica e la loro diffusione in Occidente.

<sup>10</sup> C. SEGRE, *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla Commedia di Dante*, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi 1990, p. 34.

<sup>11</sup> M. CORTI, *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico* in *Scritti su Cavalcanti e Dante*:

## 2. l'intertestualità, per cui

arriviamo a dire che un testo X offre un modello di struttura ad un testo Y, cioè un modello analogico, ma ciò non significa che il testo X sia necessariamente una fonte di Y, cioè che l'autore del secondo testo abbia avuto sotto gli occhi il primo.<sup>12</sup>

Nell'*Escatologia* di Asín Palacios si può riscontrare l'interdiscorsività, ma non l'intertestualità o la presenza di fonti dirette, poiché in Occidente erano in circolazione numerose versioni dell'ascensione di Maometto. Invece, sulla questione dell'intertestualità, sul piano strutturale occorre rilevare, secondo M. Corti, che il *Liber Scalae Machometi* sembra il testo più vicino alla *Divina Commedia*. Per quanto concerne la metafisica della luce espressa nel *Paradiso*, M. Corti ipotizza che la perdita della vista di fronte allo splendore divino si ritrova praticamente alla lettera in un passo del *Libro della Scala*:

quando non ho più potuto vedere cogli occhi, l'ho sentita nel cuore la presenza di Dio.

Infine, nel saggio di Maria Piccoli, *Viaggio nel regno del ritorno. Davanti a Dio, davanti all'uomo*, contenuto nel volume *Il Viaggio notturno e l'ascensione del Profeta* (2010)<sup>13</sup> secondo il racconto di Ibn 'Abbâs, cugino di Muhammad e suo fedele seguace, si confrontano i testi del racconto di Ibn 'Abbâs e della *Divina Commedia* giungendo alla conclusione che siamo di fronte ad aspetti attinenti all'interdiscorsività; invece elementi intertestuali della *Divina Commedia* sono riconducibili al *Libro della Scala*.

Come si vede, la questione è ben lungi dall'aver trovato una soluzione soddisfacente, anche se occorre attribuire al libro di Asín Palacios, con i suoi limiti ma anche i suoi spunti originali, il merito di aver posto una questione che fa ormai parte della storia dell'ermeneutica dantesca. Tale è anche la valutazione di Umberto Eco, in occasione della nuova edizione

---

*La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi 2003, p. 365. Inoltre, M. Corti, *Percorsi mentali di Dante nella 'Commedia'*, in AA.VV., *Guida alla 'Commedia'*, Milano, Bompiani 1993, pp.183-200.

<sup>12</sup> Ivi, p. 366.

<sup>13</sup> M. PICCOLI, *Viaggio nel regno del ritorno. Davanti a Dio, davanti all'uomo*, in I. Zilio-Grandi (a cura), *Il Viaggio notturno e l'ascensione del Profeta*, Torino, Einaudi 2010, pp. 73-102. Cfr. inoltre S. BACCARRO, *Dante e l'Islam. La ripresa del dibattito storiografico sugli studi di Asín Palacios*, «Doctor Virtualis», n. 12 (2013), pp.13-30.

italiana del libro del pensatore spagnolo. È ormai assodata, osserva Eco,<sup>14</sup> l'influenza di molte fonti musulmane sull'autore della *Divina Commedia*. Ma oggi, turbati dalla violenza fondamentalista, tendiamo a dimenticare i rapporti profondi tra la cultura araba e quella occidentale.

---

<sup>14</sup> U. Eco, *Dante e l'Islam*, «L'Espresso» del 12.12.2014.



## DANTE MEDICO, DANTE PAZIENTE

Gli scritti di autori italiani e stranieri<sup>1</sup> in risposta al quesito se Dante era medico costituiscono una mole difficile da governare come lo è l'addentrarsi nella letteratura dedicata alle malattie che avrebbero afflitto Dante; pertanto questa dissertazione, necessariamente sintetica, risulterà inevitabilmente lacunosa.

Il saggio che Raffaele Ciasca pubblicò nel 1931<sup>2</sup> fornisce indizi e prove che Dante era immatricolato nell'Arte dei Medici, speciali e Merciai oltre a discutere e confutare le improbabili ipotesi alternative.

Il nome di Dante compare nel codice delle matricole di quell'arte conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze (Cod. 7, Matricola 1297-1445). Nella trascrizione redatta nel 1447 il notaio Giovanni di Francesco Neri riporta «Dante d'Aldighieri degli Aldighieri, poeta fiorentino». Pur inserito nella matricola del 1297 Dante però doveva essersi iscritto almeno nel 1295 poiché documenti ufficiali attestano la sua partecipazione nel consiglio Generale del Comune e nel consiglio speciale del Capitano in quell'anno<sup>3</sup> e l'essere membro di un'Arte Maggiore era requisito indispensabile per poter accedere a cariche politiche prestigiose. Per l'immatricolazione in quell'arte non era necessaria la laurea in Filosofia e Medicina né l'esercizio della professione; era sufficiente, più che una preparazione specifica, una certa cultura generale<sup>4</sup> che Dante era in grado di dimostrare avendo frequentato corsi di Filosofia e Medicina presso lo Studium Generale di Bologna.

Il poeta è sempre raffigurato con il lucco rosso ed il vaio al berretto,

---

<sup>1</sup> Tra le pubblicazioni straniere importanti sono: J.B.W., *Was Dante a Doctor?*, «The British Medical Journal», Feb.12, 1910, pp. 395-396; W. HABERLIG, *Was Dante ein artz?*, Comunicazione al Congresso della Società di Storia della Medicina di Kissingen, 1921; A.G. DRURY, *Dante Physician*, Cincinnati, The Lancet Clinic 1908. Tra i molti autori italiani vorrei citare i mantovani F. ARRIVABENE, *Il secolo di Dante. Commento storico necessario all'intelligenza della Divina Commedia*, Udine, F.lli Mattiuzzi 1827; G. OTTONI, *Dante Medico*, in *Albo Dantesco nella sesta commemorazione centenaria offerta da Mantova al nome del Poeta nazionale italiano*, Mantova, Luigi Segna 1865.

<sup>2</sup> R. CIASCA, *Dante e l'arte dei medici e speciali*, «Archivio Storico Italiano», Anno LXXXIX, 1931, pp. 59-97.

<sup>3</sup> Ivi, p. 71.

<sup>4</sup> Ivi, p. 92.

costume generalmente, anche se non esclusivamente, indossato dai medici<sup>5</sup> ma non vi sono prove che attestino l'esercizio della professione.

Vi è infine un atto del 1332, relativo all'eredità dei figli di Dante, stipulato nell'edificio dove si adunavano i consoli dell'arte per svolgere l'attività amministrativa e giudiziale.<sup>6</sup>

Nelle università medievali l'insegnamento della medicina non era basato su dimostrazioni anatomiche sul cadavere né sull'osservazione al letto del malato, ma sulla lettura e successivo commento di quanto avevano scritto i classici. La Medicina non era ancora scienza sperimentale e tale approccio ideologico alla disciplina, influenzato dal pensiero scolastico, nei secoli del Medio Evo fu alla base del progressivo deterioramento della facoltà clinica di comprendere.<sup>7</sup> Tuttavia Dante, citando Taddeo Degli Alderotti (Firenze 1223-Bologna 1295) nel *Convivio* (I,10), pur disprezzando la sua traduzione in volgare dell'*Etica* di Aristotele nonché la sua sete di guadagno, definendolo «ipocratista» riconosce l'importanza del maestro nel suo tentativo di riportare l'insegnamento clinico al letto del malato.<sup>8</sup> Dante, inoltre, si dimostra coerente con l'indirizzo medico di Taddeo quando in *Paradiso*, II, 95-96 afferma che

esperienza [...]
   
esser suol fonte ai rivi di vostr'arti

l'esperienza è basata sui sensi e quando i fatti appaiono chiari il ragionamento è inutile (*Par.*, II, 56-57)

dietro ai sensi
   
vedi che la ragione ha corte l'ali

A dimostrazione di una certa confidenza con gli studi medici, nel *Castello degli Spiriti Magni* del *Limbo* (*Inf.* IV, 143) Dante nomina Ippocrate, Avicenna e Galeno non secondo un criterio cronologico (Avicenna visse circa otto secoli dopo Galeno) bensì nello stesso ordine con cui ve-

<sup>5</sup> Vedi gli affreschi del museo del Bargello e del Duomo di Firenze.

<sup>6</sup> N. ZINGARELLI, *Dante*, in *Storia Letteraria d'Italia scritta da una Società di Professori*, Milano, Vallardi 1902, pp.160-161.

<sup>7</sup> M. MATTIOLI, *Dante e la Medicina*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1965, p. 19.

<sup>8</sup> *Ibid.* È possibile che Dante abbia assistito alle lezioni di Taddeo presso lo *Studium* bolognese. Al maestro si deve l'inizio di una nuova modalità di letteratura medica, cioè una raccolta di consulti intorno a casi clinici. Taddeo è nominato anche nel *Cielo del Sole* in occasione dell'incontro con San Domenico (*Par.* XII, 82-85).

nivano commentati nelle Università. Di Ippocrate cita spesso gli *Aforismi*, l'unico testo da lui ritenuto utile ai medici. Di Galeno ricorda *Li Tegni*, il nome greco dell'*Ars Medicinalis*, testo prescritto nel corso di studi a Bologna.

Dei medici suoi contemporanei ne ricorda tre: Taddeo oltre che nel *Convivio* è nominato nel *Cielo del Sole* in occasione dell'incontro con San Domenico (*Par. XII*, 82-85); Pietro di Giuliano, detto Ispano, nato a Lisbona nel 1226 ca. e deceduto a Viterbo nel 1277 dopo 8 mesi di pontificato col nome di Giovanni XXI, posto nel *Cielo del sole* (*Par. XII*, 134), viene ricordato da Dante più che per i suoi scritti di argomento medico (molto letti all'epoca furono il *Thesaurus pauperum*, una specie di enciclopedia medica rivolta al popolo e il *Liber De Oculo*) per la sua fama di teologo, autore dei 12 libelli delle *Summulae Logicales*; infine, Fiduccio de Miloti l'amico che assistette Dante nelle ultime ore della sua vita. Il comprovato legame di amicizia tra Fiduccio e Mondino de Liuzzi, docente e riformatore degli studi anatomici presso lo *Studium* bolognese, ha indotto pensare ad un analogo rapporto tra Mondino e Dante, entrambi allievi di Taddeo degli Alderotti. Tuttavia prove non ve ne sono. Le sopravvalutate conoscenze anatomiche di Dante hanno fatto ritenere ad alcuni che potessero provenirgli direttamente da Mondino: ciò è improbabile dato che quest'ultimo fu nominato professore nello *Studium* bolognese nel 1321 e che, quando Dante era a Bologna, all'età di 22 anni, Mondino ne aveva 13.

Dante non nomina mai Pietro d'Abano (ca. 1250-ca. 1315), docente presso l'ateneo di Padova, ma si pensa che ne conoscesse le opere e che avesse forse assistito ad alcune sue lezioni. La permanenza del poeta a Padova è certificata da un atto privato del 27 agosto 1306.<sup>9</sup> Di certo le parole utilizzate da Dante in riferimento agli scrittori medici arabi, sono quasi uguali a quelle usate da Pietro.<sup>10</sup> Così come sembra descrivere la idropisia di cui è affetto Maestro Adamo (*Inf. XXX*, 102-103) con la terminologia medica utilizzata da Bartolomeo Anglico (1200 ca.-1272) nel *De Proprietatibus Rerum* (1240 ca.).<sup>11</sup> Anche la descrizione dell'attacco malarico che Dante assimila al terrore provato nel montare in groppa al mostro Gerione (*Inf. XVII*, 85-87), è analoga a quella di Bartolomeo Anglico: la «*lividitas in unguibus*» è sintomo premonitore dell'attacco della febbre quartana<sup>12</sup> che fa tremare chi ne è affetto.

<sup>9</sup> Ivi, p. 35.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Dante Alighieri. *La Divina Commedia. Inferno. Con note storico-mediche* a cura di D. Lippi, [vol. 1], Fidenza, Mattioli 1885, 2009-2010, p. 196.

<sup>12</sup> Ivi, p. 127.

Dante, sparse nelle sue opere, dimostra cognizioni mediche da molti autori enfatizzate da altri minimizzate: tra quest'ultimi Francesco Puccinotti (1794-1872)<sup>13</sup> secondo il quale «la supposta dottrina di medici argomenti in Dante non si trova». La ammirazione nei confronti del sommo poeta infatti spinse alcuni a definirlo uomo dotato di profondo intuito scientifico, intravedendolo nei versi (*Rime*, 1. VI, c. 103, 45-47)

E 'l sangue, ch'è per le vene disperso  
Fuggendo corre verso  
Lo cor, che 'l chiama, ond'io rimango bianco

precorritore della scoperta della circolazione del sangue chiarita tre secoli dopo dall'inglese William Harvey (1578-1657).<sup>14</sup> Precorritore certamente no, ma attento osservatore sì, dal momento che Dante, pur chiamando tutti i vasi sanguigni vene, coglie la differenza tra un'emorragia venosa ed una arteriosa: «dal ramicel del pruno», in cui Pier delle Vigne è segregato fuoriesce sangue scuro mentre alla porta del *Purgatorio* (IX, 101-102) paragona il porfido «sì fiammeggiante» al sangue rosso vivo che sgorga a spruzzi come da una ferita arteriosa.<sup>15</sup>

Così come i versi con cui Maometto viene raffigurato con il corpo tagliato dal mento all'ano e con le «minugia», cioè le interiora, che pendono tra le gambe, non possono essere ascritti ad un profondo conoscitore dell'anatomia umana potendo Dante aver osservato animali squartati nella bottega di un macellaio, senza dimenticare la sua presenza sul campo di una cruenta battaglia come quella di Campaldino nel 1289.

E ancora con i versi dedicati a Bertram dal Bornio (*Inf.* XXVIII, 140-141), a conclusione del canto,

Partito porto il mio cerebro, lasso!  
Dal suo principio ch'è in questo troncone

<sup>13</sup> F. PUCCINOTTI, *Storia della medicina, Volume secondo, Medicina del Medio Evo, Parte seconda*, Livorno, Wagner 1859.

<sup>14</sup> W. HARVEY, *Exercitatio Anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*, Francoforte, G. Fitzeri 1628.

<sup>15</sup> Poiché nei cadaveri le arterie sono vuote era opinione degli antichi che esse contenessero solo pneuma, lo spirito. Galeno provò sperimentalmente, legando un tratto d'arteria tra due lacci, che le arterie contenevano oltre al pneuma anche sangue. Il pneuma, ritenuto da Ippocrate la causa del movimento e del pensiero, entra in parte nel corpo tramite l'aria inspirata, in parte si origina mediante l'evaporazione dei cibi e del sangue per effetto del calore innato, cfr. L. GIUFFRÉ, *Dante e le Scienze mediche. Anatomia e fisiologia generale espressione organica delle passioni*, Bologna, Zanichelli 1924, p. 160.

secondo alcuni commentatori, Dante avrebbe inteso il «cerebro» come il cervello, cioè l'efflorescenza del midollo spinale.<sup>16</sup> Tuttavia, secondo altri,<sup>17</sup> a quel tempo il busto o torso era chiamato «principio» poiché conteneva il cuore, ritenuto l'origine dei nervi. Tant'è vero che nei versi precedenti (*Inf.* XXVIII, 121-122)

e 'l capo tronco tenea per le chiome  
pesol con mano a guisa di lanterna;

Bertram lo chiama «capo» e solo in seguito «cerebro» ma per intendere la testa.

Dimostra cognizioni mediche nel XXV Canto dell'*Inferno* descrivendo gli effetti del veleno dei serpenti sul sistema nervoso. Francesco Cavalcanti sotto forma di serpe morde Buoso all'ombelico e, prosegue Dante

Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse;  
Anzi, co' pié fermati, sbadigliava  
Pur come sonno o febbre l'assalisse

il ferito prova estrema stanchezza, evidenza torpore generale seguito da sonnolenza.<sup>18</sup>

Dettati forse non solo dalla fantasia poetica sono i versi del XX Canto dell'*Inferno* con i quali Dante descrive gli indovini che camminano a ritroso avendo la testa rivolta verso il dorso. Dante, pur ipotizzando sia un fenomeno dovuto a parlasi, cioè a paralisi, non lo ha mai visto né crede possa esistere in natura. Tuttavia è possibile ne abbia sentito parlare durante la sua frequentazione universitaria dato che tale entità clinica caratterizzata da torsione del capo, sebbene di rara osservazione, esiste ed è stata denominata sindrome di Manto.<sup>19</sup>

Già si è accennato all'attacco malarico; Dante lo ripropone nel XXX Canto dell'*Inferno* riferendosi alla bugiarda che accusò ingiustamente Giuseppe e Sinone: qui descrive un attacco febbrile acuto per cui i dannati fumano, come le mani bagnate d'inverno, a causa del sudore

---

<sup>16</sup> *Note storico-mediche* a cura di D. Lippi, in *Dante Alighieri. La Divina Commedia. Inferno*, cit., p. 185.

<sup>17</sup> F. PUCCINOTTI, *op. cit.*, p. 514.

<sup>18</sup> M. MATTIOLI, *op. cit.*, p. 143.

<sup>19</sup> R. DISERTORI, A. DUCATI, M. PIAZZA, M. PAVANI, *Brainstem auditory evoked potentials in a case of 'Manto Syndrome', or spasmodic torticollis with thoracic outlet syndrome*, «The Italian Journal of Neurological Sciences» 3, 1982, pp. 359-363.

intenso che accompagna la defervescenza ed emanano tanto «leppo» cioè quell'odore sgradevole di molti febbricitanti. È probabile che Dante intenda scrivere anche della forma cronica di malaria, quella che «disfece» Pia de' Tolomei, obbligata dal marito a soggiornare in Maremma subendo quindi ripetute inoculazioni del parassita *Plasmodium*.<sup>20</sup> Inoltre i lamenti e il puzzo provenienti dalla X *Bolgia* (*Inf.* XXIX) ricordano a Dante quelli dei malarici ricoverati in estate negli ospedali di Valdichiana, della Maremma e della Sardegna. La visione dei dannati posti in quella *Bolgia* non è dissimile alla descrizione della peste di Egina tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio (VII, 523-660)

Non credo ch'a veder maggior tristizia  
Fosse in Egina il popol tutto infermo,  
Quando fu l'aere si pien di malizia

Con questi versi Dante si rifà alla teoria medica secondo la quale la causa di una malattia che, come la peste, coinvolge intere popolazioni, può essere solo l'aria corrotta («l'aere si pien di malizia») poiché da tutti ispirata.

Una possibile interpretazione delle pene che si incontrano nell'*Inferno* è quella che Donatella Lippi ci offre nel suo pregevole e originale saggio<sup>21</sup> in particolare nel capitolo dedicato alla semantica del dolore dantesco. L'autrice analizza la terminologia utilizzata da Dante per illustrare i differenti tipi di dolore confrontandola con l'attuale *McGill Pain Questionnaire* (MGPQ): questo offre un elenco dei 78 termini più usati per definire il dolore, compresi quelli dichiarati dai pazienti. L'esame del linguaggio dantesco ha individuato 46 dei 78 riportati nel MGPQ, anche se in differenti forme.

Uno studio dettagliato dei quadri clinici descritti nel XXX Canto dell'*Inferno* (denominato «la clinica di Dante»)<sup>22</sup> è quello proposto da Antonino Del Gaudio<sup>23</sup> che sottolinea come in questo Canto, rispetto agli altri, più che di tormenti subiti dai dannati si descrivano malattie vere e proprie. Il tormento è una sofferenza provocata quale quella subita nell'Antinferno da coloro che vissero senza infamia e senza lode, tormentati, appunto, da mosconi e vespe. La malattia è un'entità morbosa che si soffre in sé e che

<sup>20</sup> M. MATTIOLI, *op. cit.*, p. 139.

<sup>21</sup> Vd. n. 16.

<sup>22</sup> L. GIUFFRÉ, *op. cit.*, p. 13.

<sup>23</sup> A. DEL GAUDIO, *Dante letto da un medico, illustrazione della pena dei dannati alla X Bolgia dell'VIII cerchio dell'Inferno*, «La Medicina Italiana», 1, 1920, p. 56.

è vista, secondo il concetto medievale, come castigo divino individuale e collettivo del genere umano corrotto dal peccato originale. In particolare, *Del Gaudio* si sofferma sulle pene degli alchimisti rapportabili a suo parere a intossicazione da metalli. Alcuni di questi dannati infatti avanzano carponi, altri assumono un decubito ventrale o si comprimono l'addome, altri ancora si appoggiano sulle spalle l'uno dell'altro o si grattano furiosamente a causa di quella che Dante chiama «scabbia». L'intossicazione da metalli, in particolare piombo e mercurio, i cui fumi gli alchimisti ispiravano durante le loro operazioni, in generale si presenta con paralisi, tremori, coliche addominali mitigabili comprimendo con energia l'addome, debolezza estrema, emiparesi e dermatite caratterizzata da chiazze rosse e vescicole molto pruriginose evolventi in croste. Scabbia era una denominazione che, a quel tempo, includeva condizioni diverse, chiarite solo nei secoli a seguire. A riprova che era un termine non indicativo di una malattia particolare, nel Canto XXIII del *Purgatorio* descrive i golosi affetti da «asciutta scabbia», correlabile a denutrizione, per differenziarla dalla precedente evidenziante lesioni umide e dovuta a intossicazione cronica da metalli. Dante enfatizza il cosiddetto tremore intenzionale che si produce in varie malattie del sistema nervoso quando si eseguono movimenti attivi volontari: è quello che succede a Griffolino d'Arezzo e ad Albero quando apprendono che Dante è vivo; essendo prima appoggiati l'uno sulla schiena dell'altro, volendosi alzare in piedi, devono agire sui muscoli per tenersi eretti e qui compare il tremore.

Alla schiera degli alchimisti sono assegnate pene diverse dato che alcuni sono paralizzati, altri tremano, altri sono tormentati dal prurito; in realtà se Dante avesse inteso assegnare pene senza nesso tra loro si verrebbe a perdere l'ordine e l'unità in questi dannati; ordine e unità che invece sono ben conservati in ogni categoria di dannati in tutto l'inferno.<sup>24</sup> Dante descrive in alcuni più un sintomo che un altro ma è sempre la stessa malattia che intende illustrare cioè l'intossicazione metallica.

Già si è accennato all'idropisia di Maestro Adamo che Dante, coerente con la dottrina galenica, illustra con i versi

La grave idropisia che sì dispaia  
Le membra con l'umor, che mal converte.

Secondo Galeno tale affezione è rapportata a malattie del fegato, organo deputato a convertire in sangue il succo alimentare che riceve dal

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 57.

sistema digerente. L'idropisia sarebbe dovuta quindi alle parti più dense del succo alimentare accumulate nel fegato malato; ne seguirebbe un aumento della parte acquosa del sangue che si riversa negli spazi vuoti degli organi. Le membra si deformano in modo tale che il viso è assai più magro del ventre così dilatato da far sembrare maestro Adamo un liuto. Per Dante «l'umor» è il sangue cioè l'umore principale.<sup>25</sup> Il sangue più fluido non riuscendo a nutrire adeguatamente la carne determina dimagrimento: «il male ond'io il volto mi discarno». Dante ha descritto in ultima analisi un caso, diremmo oggi, di ascite in corso di una cirrosi epatica secondo Del Gaudio dovuta ad una particolare varietà di carcinoma epatico, secondo altri ad accumulo di rame, metallo cui il falsario era esposto.

Strettamente correlata alla nutrizione, quindi alla parte più nobile del sangue, è per Dante la generazione, coerentemente con le cognizioni fisiologiche, o meglio con le dottrine aristoteliche, ippocratiche e tomistiche del suo tempo. L'argomento è però troppo vasto per essere trattato in questa sede per cui rimando alla lettura delle opere di Giuffrè e Mattioli (vd. nn. 7 e 15) e Giorgio Cosmacini.<sup>26</sup>

Dante dimostra di conoscere l'epilessia specie nei versi del XXIV Canto dell'*Inferno* riferiti al ladro Vanni Fucci:

E qual è quel che cade, e non sa como  
per forza di demon ch'a terra il tira,  
o d'altra oppilazion che lega l'omo  
quando si leva, che 'ntorno si mira  
tutto smarrito de la grande angoscia  
ch'ella ha sofferta, e guardando sospira:  
tal era il peccator levato poscia.

L'utilizzo dei termini «smarrito», «angoscia» e «sospira» descrivono l'atteggiamento di un epilettico dopo una crisi. Dante accenna anche alla possibile etiologia dell'epilessia cioè scatenata da forze demoniache o causata da «oppilazione» cioè occlusione dovuta a umori alterati.<sup>27</sup> È più che certo per Marco Mula, che Dante abbia visto o sia stato in contatto con soggetti affetti da epilessia data la notevole incidenza della stessa nella sua

<sup>25</sup> Secondo la teoria umoralista di origine ippocratica lo stato di salute dipende dall'equilibrio nel corpo di quattro umori fondamentali: sangue, flemma o muco, bile gialla e bile nera. La prevalenza di un umore a danno degli altri sarebbe all'origine delle malattie.

<sup>26</sup> G. COSMACINI, *Dante e l'Arte Medica*, Milano, Edizioni Pantarei 2021, pp. 7-11.

<sup>27</sup> Secondo Galeno l'epilessia è un male del cervello attribuibile ad ostruzione delle vie attraverso cui scorre lo spirito animale per effetto di un umore spesso e denso (Giuffrè).



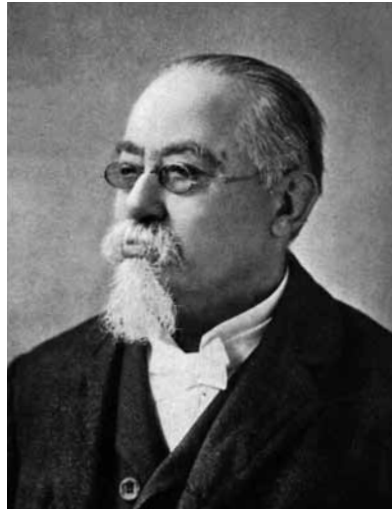


Fig. 2 - Cesare Lombroso.

Fig. 1 - Maxime Durand-Fardel.

epoca a causa delle frequenti infezioni e dei danni cerebrali traumatici acquisiti in occasioni belliche: è stato calcolato che a Firenze circa 69 nuovi casi per 100.000 abitanti ogni anno presentavano accessi epilettici.<sup>28</sup>

I numerosi riferimenti all'epilessia, sparsi nelle opere di Dante, hanno fatto pensare che il Poeta fosse egli stesso epilettico.

Il medico parigino Maxime Durand-Fardel (1815-1899)<sup>29</sup> (fig. 1) per primo nel 1893 avanzò un'ipotesi suggestiva: Dante è probabilmente morto di esaurimento o di malattia nervosa; e certo in vita dovette soffrire di accessi epilettici seguiti da incoscienza come provano le frequenti descrizioni di cadute con assenze psichiche e con incoscienza che si trovano nel suo poema.

La supposizione, duramente criticata dallo studioso di Dante Giu-

<sup>28</sup> M. MULA, *Epilepsy in Dante's poetry*, «Epilepsy & Behavior» vol. 57, 2016, pp. 251-254.

<sup>29</sup> M. DURAND-FARDEL, *Dante Alighieri*, Paris, P. Ollendorf éditeur 1893, p. 64.

seppe Lando Passerini<sup>30</sup> (1858-1932), fondatore del «Giornale Dantesco», venne apprezzata e condivisa da Cesare Lombroso (1835-1909) (fig. 2).<sup>31</sup> Dopo aver elencato i numerosi possibili riferimenti all'epilessia descritti nella *Commedia*, il Lombroso notò che gli stessi divenivano meno frequenti e meno intensi man mano che dall'*Inferno* si passava al *Purgatorio* e al *Paradiso*, assumendo nel secondo più le forme di sogni, di sonnambulismo e nel terzo di estasi.

Non contento dell'ipotesi lombrosiana, Bernardo Chiara (1863-1942)<sup>32</sup> propose che molti tratti del carattere di Dante come la melanconia, cioè la depressione, una passionalità precoce, una sensibilità eccessiva, un erotismo durevole, una superbia idiosincrasica, la megalomania, «tutte faccie del poliedro psichico dantesco», potevano attirare l'attenzione della psichiatria.

A seguito di una tale congettura non mancarono aspri commenti tra i quali quelli che Giuseppe De Leonardis (fig. 3) espresse in due articoli.<sup>33</sup> Nel secondo articolo, dopo aver canzonato un poco il Lombroso che aveva dato del «mattoide» perfino a Darwin, l'autore prosegue affermando che «Il Lombroso ne parla come se il divino Poeta realmente fosse stato all'altro mondo in anima e corpo. Per tal mo' turbando l'ordine delle cose, egli scambia un lavoro d'arte o di fantasia con la realtà della vita». Inoltre, osservava che nei dieci giorni, tale è la durata del viaggio ultraterreno, Dante a volte dorme, a volte sogna, ha delle visioni, ma non mangia né beve mai.<sup>34</sup> Come si poteva interpretare in termini psichiatrici tale comportamento? Che Dante fosse affetto da problemi alimentari? Che fosse anoressico?

L'*Inferno* offre descrizioni di malattie psichiatriche, in particolare la depressione essendoci allusioni all'importanza di sintomi psicomotori come l'andatura rallentata, discorsi confusi, dovuti ad accumulo di bile nera nel corpo delle anime melanconiche.<sup>35</sup> Dante pensa che la melanconia

<sup>30</sup> G.L. PASSERINI, Commento al volume di M. DURAND-FARDEL, *Dante Alighieri*, cit., «Giornale Dantesco», Roma-Venezia, Leo S. Olschki, anno I, 1894, pp. 280-281.

<sup>31</sup> C. LOMBROSO, *La nevrosi in Dante e Michelangelo*, «Archivio di psichiatria, scienze penali e antropologia criminale», XV (1894), pp. 126-133.

<sup>32</sup> B. CHIARA, *Dante e la psichiatria. Lettera a Cesare Lombroso*, «Archivio di psichiatria, scienze penali e antropologia criminale», XV (1894), 4-5, pp. 455-462.

<sup>33</sup> G. DE LEONARDIS, *Dante Matto?!*, «Giornale Dantesco», Quaderno I, Anno II, 1894; ivi, *Dante isterico*, p. 211.

<sup>34</sup> Al De Leonardis sfuggì che Dante in realtà beve le acque del Letè costretto da Matelda (*Pur.* XXXI, 100-102); però ciò non va a scapito delle ragioni dell'autore.

<sup>35</sup> D.A. WIDMER, *Black bile and psychomotor retardation: shades of melancholia in Dante's Inferno*, «Journal of the History of the Neurosciences», 13:1, 2004, pp. 91-101.

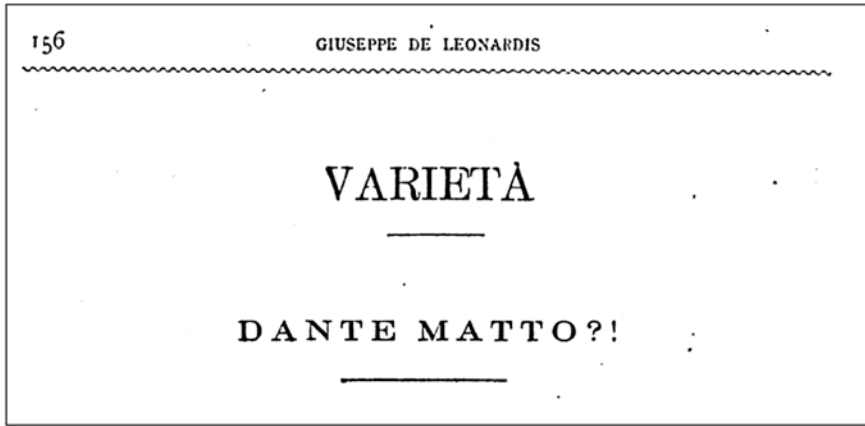


Fig. 3 - Il titolo dell'articolo comparso sul «Giornale Dantesco», Quaderno I, Anno II, 1894.

(depressione) non sia un peccato ma uno stato patologico assegnato come punizione a quei dannati che in vita hanno trasgredito la legge divina; l'uso di una terminologia strettamente associata a quella malattia suggerisce che essa stessa e lo stato emozionale che ne deriva caratterizzano tutta l'ambientazione dell'*Inferno*.<sup>36</sup> Il Poeta talvolta evidenzia una certa simpatia per i dannati afflitti da depressione forse perché Dante stesso ben conosce la tristezza e il tormento di un ingiusto esilio. Tale coinvolgimento emozionale è stato interpretato come una sorta di controtransfert da autori che hanno tentato di analizzare le opere dantesche da un punto di vista psicoanalitico.<sup>37</sup> Certi studiosi inoltre hanno considerato Dante come un precursore medievale di una tecnica psicoanalitica che integra e rivede antichi modelli della psiche e della personalità.<sup>38</sup>

Alcune visioni dantesche, specie quelle descritte nel *Paradiso*, a dire di Barbara Reynolds,<sup>39</sup> non erano dovute a disturbo neuro-psichiatrico ma dipendevano dalla consuetudine del Poeta di assumere qualche

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> R.D. CHESICK. *Dante's Divine Comet revisited: what can modern psychoanalysts learn from a medieval 'psychoanalysis'?*, «Journal of the American Academy of Psychoanalysis» 29:2, 2001, pp. 281-304.

<sup>38</sup> M.A. RIVA, I. BELLANI, L. TREMOLIZZO, L. LORUSSO, C. FERRARESE, G. BESANA, *The Neurologist in Dante's Inferno*, «European Neurology», 73, 2015, pp. 278-282.

<sup>39</sup> B. REYNOLDS, *Dante. The Poet, the Political Thinker, the Man*, London, I.B. Tauris 2006, p. 1006.

sostanza psicotropa, allucinogena. Questo perché vi sarebbe una stretta somiglianza delle visioni dantesche con quelle che, a distanza di secoli, Aldous Huxley (1894-1963) riferì di aver sperimentato dopo assunzione di mescalina, alcaloide allucinogeno derivato dalla pianta messicana peyote. Tale teoria è respinta da Mirko Tavoni,<sup>40</sup> secondo il quale le visioni dantesche sono ispirate da veri sogni, e da Marco Santagata<sup>41</sup> che prudentemente propende per l'ipotesi neurologica dato che l'attitudine visionaria che egli manifesta in molte sue opere, e in particolare nella *Commedia*, attitudine che la cultura medievale collocava sotto il segno del misticismo, potrebbe avere la sua radice profonda proprio in esperienze patologiche contrassegnate da stati allucinatori come quelle epilettiche: un'ipotesi, questa, da avanzare con molta cautela.

È del 2013 l'ipotesi, avanzata dal neurologo bolognese Giuseppe Plazzi,<sup>42</sup> che Dante soffrisse di narcolessia: il Poeta durante il suo viaggio nell'oltretomba spesso lamenta sonnolenza (inizia addirittura il poema pieno di sonno) e spossatezza, crolla a terra a seguito di forti emozioni, descrive fenomeni organici rapportabili ad ansietà nonché allucinazioni simili a sogni ad occhi aperti. Sono queste caratteristiche cliniche della narcolessia, rara malattia neurologica. La caduta a terra improvvisa di cui Dante parla dopo il colloquio con Paolo e Francesca (*Inf.* V) potrebbe essere ascrivibile a cataplessia, fenomeno spesso associato alla narcolessia. La teoria di Plazzi è stata valutata e confermata anche da studi più recenti.<sup>43</sup>

Riproposta da Francesco Fioretti e Bruno Biancospino,<sup>44</sup> è l'ipotesi tossicologica delle visioni e di altri sintomi neurologici. Gli autori, analizzando il brano della *Vita Nova* (7, 4-5) che illustra l'incontro con Beatrice, riepilogano i sintomi descritti da Dante con precisione: 1) un mirabile tremore che inizia dalla parte sinistra del petto e che poi coinvolge tutte le parti del corpo 2) astenia, debolezza tale da obbligare Dante ad appoggiarsi ad una parete 3) tremito generalizzato 4) offuscamento visivo. Tutte alterazioni rapportabili, secondo gli autori, ad ergostismo cioè ad intossicazione da introito alimentare di segale cornuta, malattia causata

<sup>40</sup> M. TAVONI, *Dante 'Imagining' His Journey Through the Afterlife in Dante and the Christian Imagination*, Atti dell'omonima conferenza tenutasi al St. Michael's College dell'Università di Toronto, 9-11 marzo 2012, «Literary criticism series», 20, New York, Legas 2015.

<sup>41</sup> M. SANTAGATA, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Le Scie Mondadori 2012, p. 69.

<sup>42</sup> G. PLAZZI, *Dante's description of narcolepsy*, «Sleep Medicine», 14:11, 2013, pp. 1221-1223.

<sup>43</sup> F.M. GALASSI, M.E. HABICHT, F.J. RÜHLI, *Dante Alighieri's narcolepsy*, «The Lancet Neurology», 15:3, 2016, p. 245.

<sup>44</sup> F. FIORETTI, *La Selva oscura. Il grande romanzo dell'Inferno*, Milano, Rizzoli 2015.

dalla contaminazione di vari cereali con un fungo parassita, la *claviceps purpurea*.

Una cosa è certa perché è lo stesso Dante che lo racconta (*Convivio* III, ix 15-16): dopo la morte di Beatrice trovò consolazione nella lettura e nello studio con un'intensità tale da renderlo quasi cieco; senza rivolgersi ad un medico si curò stazionando al buio e con impacchi di acqua fredda.

Molto si è discusso circa le cause della morte del Poeta. C'è chi pensò a un'affezione del cervello o dei grossi vasi o ad un cancro. La malaria che potrebbe aver contratto durante il suo ritorno da Venezia, attraversando le paludi di Comacchio, è un'ipotesi sostenuta da molti. Altri ritengono sia deceduto per «un'affezione polmonare a decorso cronico, aggravata dall'anemia, dalla malaria, dai patemi».<sup>45</sup>

Infine, possiamo affermare con il Bilancioni che «nella suprema opera di poesia, e per quanto poteva sostenere un organismo poetico, vi sono gesti e sguardi di profondo intuito scientifico»?<sup>46</sup> O è più verosimile il giudizio espresso da Benedetto Croce secondo il quale «la mediocrità della sua politica e la nessuna originalità della sua scienza, a paragone della sublime grandezza e della profonda originalità della sua poesia, stanno a provare che quelle altre cose furono così ordinate dalla Provvidenza affinché, mercè di esse e contro di esse, egli si alzasse dalle giovanili esercitazioni trobadoriche alla Divina Commedia»?<sup>47</sup>

È certo, comunque, che le opere dantesche costituiscono un tesoro di informazioni circa le cognizioni scientifiche medievali.

---

<sup>45</sup> G. BILANCIONI, *Dante e i Medici*, «Archivio Storico di Storia della Scienza», [Studi su Dante e sulla scienza del suo secolo], III, 1921, pp. 283-300.

<sup>46</sup> Ivi, p. 283.

<sup>47</sup> B. CROCE, *L'utilità di Dante pel mondo moderno*, in ID., *Pagine Sparse*, raccolte da G. Castellano, serie IV, Napoli, Ricciardi editore 1927, pp. 24-31. «Articolo pubblicato nel New York Evening Post del settembre 1921, in risposta alla domanda assai americana: "In che Dante è, o può essere utile, al mondo moderno?"».



LEDO STEFANINI

## ALLEGORIA E FISICA NELLA DIVINA COMMEDIA

### INTRODUZIONE

*La Divina Commedia* ha una complessa storia interpretativa, in riferimento alle temperie delle epoche storiche e delle culture. Per secoli quella che è la nostra maggiore opera poetica venne considerata alla stregua di una *Summa* della cultura classica, nelle varie coniugazioni della filosofia scolastica, compresa la cosmologia. Ne sono prova le opere pittoriche di carattere religioso che fino al Seicento e oltre, non sono che trasposizioni in immagini dei versi della *Commedia* relativamente alla struttura dei tre Regni. Già Francesco De Santis metteva in luce il contrasto fra il Dante poeta e il Dante teologo, metafisico, mitologico, scienziato.<sup>1</sup>

Neppure l'esposizione della scienza in forma diretta è arte. Il poeta che vuole esporre la scienza, e vuol pur fare una poesia, si propone un problema assurdo, voler dare corpo a ciò che per sua natura è fuori del corpo. La poesia si riduce dunque a un puro abbigliamento esteriore, non penetra l'idea, non se l'incorpora; l'idea rimane invitta nella sua astrazione.

E ancora:

Che cosa è dunque la *Commedia*? È il medio evo realizzato come arte, malgrado l'autore e malgrado i contemporanei. E guardate che gran cosa è questa! Il medio evo non era un mondo artistico, anzi era il contrario dell'arte: La religione era misticismo, la filosofia scolasticismo. L'una scomunicava l'arte, abbruciava le immagini, avvezza gli spiriti a staccarsi dal reale. L'altra viveva di astrazioni e di formole e di citazioni, drizzando l'intelletto a sottilizzare intorno a nomi e alle vacue generalità che si chiamavano "essenze".<sup>2</sup>

Nessuna meraviglia, dunque, che alcuni matematici nel Quattrocento abbiano dato forma geometrica – come dire 'scientifica' – all'universo de-

---

<sup>1</sup> F. DE SANTIS, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Cap. VII, Napoli, Cav. Antonio Morano 1890, p. 166.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 167-168.

scritto da Dante e, in particolare, all'*Inferno*. Il tentativo di conferire forma reale alle grandi allegorie di Dante, ebbe come conseguenza di creare, in epoca moderna, una sorta di rifiuto dei contenuti scientifici e, da parte di alcuni studiosi, della negazione della loro natura poetica. Al tal proposito, risulta fondamentale il capitolo «Intorno alla storia della critica dantesca», all'interno del celebre saggio sulla poesia di Dante, di Benedetto Croce.<sup>3</sup>

#### UN'INDAGINE DANTESCA SULLE MACCHIE LUNARI

Come paradigma dell'approccio dantesco alla filosofia naturale viene spesso proposto il *Canto II* del *Paradiso*, dove Dante chiede a Beatrice una spiegazione delle macchie scure sulla faccia della Luna.

Ma ditemi: che son li segni bui  
Di questo corpo, che là giuso in terra  
Fan di Cain favoleggiare altrui?

La spiegazione popolare, secondo la quale le macchie lunari rappresentano Caino, viene appena accennata. Più si diffonde sulla spiegazione 'scientifica':

Ma dimmi quel che tu da te ne pensi  
E io: "Ciò che n'appar qua su diverso  
Credo che fanno i corpi rari e densi".

Secondo la spiegazione più diffusa ai tempi di Dante e adottata da lui stesso, le macchie sarebbero dovute a variazioni di densità nel corpo della Luna. Oggi diremmo che si tratta di variazioni dell'indice di rifrazione. Tale spiegazione era già stata avanzata da Dante, e più diffusamente, nel *Convivio* (II, XIII, 9).

Che se la Luna si guarda bene, due cose si veggiono in essa proprie, che non si veggiono ne l'altre stelle: l'una s'è l'ombra che è in essa, la quale non è altro che raritate del suo corpo, a la quale non possono terminare li raggi del sole e ripercuotersi così come ne l'altre parti.<sup>4</sup>

Ma Beatrice fornisce una prova sperimentale dell'insostenibilità di

<sup>3</sup> B. CROCE, *La poesia di Dante*, Appendice, Bari, Laterza 1921<sup>2</sup>, pp. 173-205.

<sup>4</sup> D. ALIGHIERI, *Convivio*, II, 13



tale teoria, anzi afferma che l'esperienza deve prevalere sulle spiegazioni teoriche:

“S’elli erra / l’opinion” mi disse, “d’i mortali /dove chiave di senso non disserra,  
certo non ti dovrien punger gli strali / d’ammirazione omai, poi dietro ai sensi /  
vedi che la ragione ha corte l’ali”.<sup>5</sup>

E avanza un’argomentazione di tipo sperimentale. Se la Luna avesse delle parti meno dense di altre per mancanza di materia, ciò dovrebbe manifestarsi nel corso delle eclissi solari, quando la Luna fa da schermo al Sole ed appare uniformemente opaca. Beatrice invita addirittura Dante a compiere un vero e proprio esperimento di ottica, mediante tre specchi disposti a diversa distanza a intercettare la luce di una sorgente.

“Rivolto ad essi, fa che dopo il dosso / si stea un lume che i tre specchi  
accenda / e torni a te da tutti ripercosso./ Ben che nel quanto tanto non si stenda /  
la vista più lontana, li vedrai / come convien ch’igualmente risplenda”.<sup>6</sup>

L’esperimento dei tre specchi dimostra che, nonostante le differenti distanze dalla sorgente di luce, sono ugualmente illuminati e ciò contrasta con il modello avanzato da Dante. La spiegazione finale fornita da Beatrice (vv. 106-148) è di tipo teologico: il fenomeno delle macchie lunari non trae origine da una causa di ordine fisico, ma dipende dalla teoria generale della luce celeste. Le varie gradazioni di luminosità dei corpi celesti sono conseguenza della diversa «virtù» e «nobiltà» di ognuno.

#### UN EVENTO ASTRONOMICICO SCONVOLGENTE

A distanza di quasi tre secoli dalla morte di Dante, si verificò un evento astronomico che scosse le certezze medioevali in fatto di struttura dei cieli. Nell’inverno del 1604 comparve in cielo, «in pede Serpentarii», una stella mai osservata prima, di luminosità via via crescente e che si estinse lentamente in primavera. Fra i numerosi scritti che trattarono delle cause e del significato di tale inaudito fenomeno vi fu un *Discorso dell’Ecc. Sig. Antonio Lorenzini da Montepulciano intorno alla nuova stella* che particolarmente irritò Galileo, al tempo professore a Padova. Il suo sospetto era che dietro il nome di Lorenzini si celasse quello ben più importante di un suo rivale e collega dell’università, Cesare Cremonini,

<sup>5</sup> *Ib.*, *Paradiso*, Canto II, 55-57.

<sup>6</sup> *Ivi*, 100-105.

rigoroso custode dell'aristotelismo ortodosso.<sup>7</sup>

Nel cap. 10, ove si discute dell'origine delle macchie lunari, Lorenzini si appella a Dante:

solo Dante Poeta divino par' che da noi non discordi, imperoch'egli vuole, che da più, e meno di virtù nel corpo lunare, questo proceda, quasi che per tutto a bastanza non possa le Terrestri, e condensate essalationi a se tirate dissolvere.<sup>8</sup>

I cieli del Lorenzini sono quelli descritti da Dante nel Paradiso che, secondo il sistema cosmologico aristotelico e tomistico sono nove. I primi sette corrispondono ai pianeti del Sistema Solare, cioè Cielo della Luna, di Mercurio, di Venere, del Sole, di Marte, di Giove, di Saturno che è il settimo. L'ottavo cielo è quello delle Stelle fisse; il nono è il Primo Mobile, a cui segue l'Empireo. Per passare dal Paradiso Terrestre al Paradiso, è necessario attraversare la Sfera di fuoco che separa il mondo della caducità da quello della eterna incorruttibilità.

Il passo citato del Lorenzini rende l'idea dello spirito che caratterizzava l'approccio all'opera di Dante, radicalmente diverso da quello che ai nostri tempi permea coloro che si dedicano alla lettura della Commedia.

Una dualità che è al centro del celebre saggio di Benedetto Croce sulla poesia di Dante, che per l'Autore era risolta nell'unità poetica dell'opera che superava ogni contrasto fra poesia e altro dalla poesia. Croce definì «allogria» quell'unione e separazione fra le parti propriamente liriche e le parti che, diverse dalla lirica, avevano carattere strutturale, come le parti attinenti all'astronomia. Conseguenza ne fu che a molti sfuggì, fino ai tempi di Galileo, il carattere puramente allegorico dell'opera, che venne scambiata per una *Summa* della cultura classica.

#### UN ANNUNCIO CHE MUTÒ I PARADIGMI INTERPRETATIVI DELLA COMMEDIA

Passarono pochi anni da che Lorenzini e gli altri cultori della sapienza aristotelica avevano cercato di applicarne le categorie, mirabilmente sintetizzate nell'opera di Dante, al mai visto fenomeno della stella nova, che Galileo ebbe la trovata di utilizzare uno strumento che appariva unicamente destinato ad applicazioni militari (il cannocchiale) all'esplorazione

<sup>7</sup> A. FANTOLI, *Galileo. Per il copernicanesimo e per la Chiesa*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana 1993.

<sup>8</sup> A. LORENZINI, *Discorso dell'Ecc. Sig. Antonio Lorenzini da Montepulciano intorno alla nuova stella*, Appresso Pietro Paolo Tozzi 1605, p. 11.

di oggetti celesti. L'aspetto della Luna, di Giove e della Via Lattea che si rivelò all'osservazione al cannocchiale e che Galileo cercò di riprodurre nel *Sidereus Nuncius*, privò improvvisamente di senso le dotte evoluzioni sul terreno della fisica aristotelica e tomistica.<sup>9</sup>

Tra gli altri, il problema delle macchie lunari, che tanto aveva condizionato i seguaci dell'ortodossia aristotelica nell'interpretazione dei versi del Paradiso, rimase orba di significato. Appariva chiaro all'osservazione telescopica che le macchie sono manifestazioni delle caratteristiche geologiche della superficie lunare, sulla quale non mancano le ombre proiettate da veri e propri monti lunari. Soprattutto venne posta in crisi la convinzione che la vista ci dia informazioni complete sulla realtà del cielo e che la sua interpretazione corrisponda alla realtà fisica. Nessuno, prima del 1610, aveva visto che Giove porta con sé quattro satelliti che girano con velocità diverse intorno al corpo principale, e la stessa Via Lattea, che all'occhio appare come una striscia continua, è costituita da una raccolta di innumerevoli stelle irrisolvibile per l'occhio nudo. Tutto ciò comportava una rivoluzione culturale all'interno della quale vi era anche un mutamento radicale nella lettura della *Commedia*, nell'ambito della quale si imponeva la necessità di distinguere fra Poesia e Metafora. Con la pubblicazione del *Sidereus Nuncius* e la diffusione del cannocchiale come strumento di conoscenza, i paradigmi della fisica scolastica, adottati da Dante, perdonno improvvisamente significato. Le dispute sulla natura della stella nova del 1604 e sul suo significato astrologico vennero private di ogni dignità epistemologica e i tanti libelli scritti sotto l'urgenza di conferire razionalità ad un fenomeno tanto stravagante, persero improvvisamente senso e diventarono carta straccia. Soprattutto si presentò la necessità di trovare un nuovo e diverso paradigma che portasse nell'ambito della razionalità la realtà astronomica che si rivelava all'osservazione, tanto diversa da quella che per tanti secoli aveva fornito tranquillità agli uomini.

Solitamente gli storici collocano alla metà del Settecento la comparsa della faglia che da allora separa la cultura scientifica da quella umanistica, in prevalenza dovuta all'introduzione del linguaggio matematico nella formulazione delle teorie, ma soprattutto all'assunzione dei principi fondamentali unicamente sulla base dell'osservazione sperimentale e alla dichiarazione di inammissibilità di argomentazioni teologiche. La grande rivoluzione di Galileo, duplice, in quanto riguarda ambedue gli aspetti della filosofia naturale, ebbe come prima conseguenza anche un mutamento nell'approccio alla lettura di Dante.

---

<sup>9</sup> G. GALILEI, *Sidereus Nuncius*, Venezia, Baglioni 1610.

## LE LEZIONI GALILEIANE SULL'INFERNO DI DANTE

La vicenda culturale di Galileo può essere assunta a paradigma della rivoluzione culturale che si verificò agli inizi del Seicento.

La piattaforma fondante e pervasiva della tradizionale formazione scientifica delle università europee era costituita dal *corpus aristotelicum*. Dal Medioevo fino al Settecento tutti i corsi di filosofia della facoltà delle Arti consistevano nella lettura e nel commento di un'opera di Aristotele: l'*Organon*, o il *De coelo*, o la *Fisica*, o la *Metafisica*, ecc. Nelle università italiane lo studio di Aristotele era finalizzato a quello della medicina, per cui venivano privilegiate le opere che promuovevano la conoscenza scientifica della natura e formavano il cosiddetto *corpus naturalium*, e che corrispondevano ai diversi corsi della *philosophia naturalis*.<sup>10</sup>

L'asse portante della formazione scientifica era rappresentato dalla *filosofia naturale*: anzi questa era la filosofia per antonomasia. Cosa diversa erano la matematica e l'astronomia: solo il filosofo *naturalis*, infatti, insegnava un sapere reale, indicando le cause vere dei fenomeni; il *mathematicus* si limitava a escogitare delle ipotesi o delle pure finzioni sulla base delle quali rendere conto delle «apparenze» dei moti celesti. Lo stesso Galileo nel corso che tenne a Padova quattordici anni dopo *sulla Sfera* (1602) pose l'accento sul duplice significato del termine «cosmografia»:

Diciam, dunque, il soggetto della cosmografia essere il mondo, o vogliam dire l'universo; come dalla voce stessa, che altro non importa che descrizione del mondo, ci viene designato. Avvertendo però, che delle cose, che intorno ad esso mondo possono essere considerate, una parte solamente appartiene al cosmografo; e questa è la speculazione intorno al numero e distribuzione delle parti d'esso mondo, intorno alla figura, grandezza e distanza d'esse, e, più che del resto, intorno ai moti loro; lasciando la considerazione della sostanza e delle qualità delle medesime parti al filosofo naturale.<sup>11</sup>

Nell'inverno del 1587, su invito di Guidobaldo del Monte, Ispettore delle Fortificazioni del Granduca di Toscana, Galileo tenne, presso l'Accademia Fiorentina, due lezioni che avevano come tema la struttura dell'*Inferno* dantesco.<sup>12</sup>

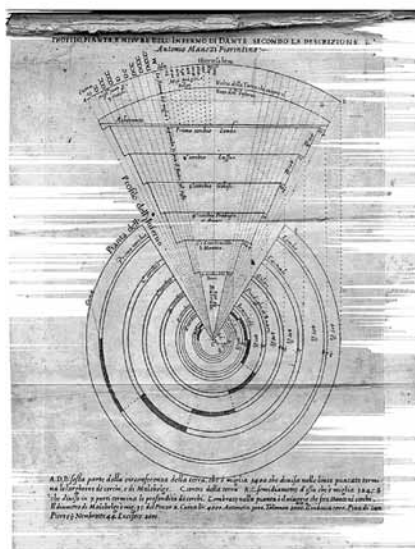
<sup>10</sup> C.B. SCHMITT, *Problemi dell'aristotelismo rinascimentale*, Napoli, 1983.

<sup>11</sup> G. GALILEI, *Le opere*, Edizione Nazionale a cura di A. Favaro, rist., Firenze, Barbera 1964-68, vol. II, pp. 211.

<sup>12</sup> G. GALILEO, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, in *Le Opere di Galileo Galilei*, Edizione Nazionale, vol. 9, Firenze, Barbera 1933, pp. 31-37.

Testimonianza dell'ortodossia della sua formazione culturale dell'autore, le *Lezioni* si aprono con un'apologia della cosmologia arcaica, tessuta con un elogio dei risultati ottenuti nella misura degli «intervalli tra i cieli»:

Se è stata cosa difficile e mirabile [...] l'aver potuto gli uomini per lunghe osservazioni, con vigilie continue, per perigliose navigazioni, misurare e determinare gl'intervalli de i cieli, i moti veloci ed i tardi e le loro proporzioni, le grandezze delle stelle, non meno delle vicine che delle lontane ancora, i siti della terra e de i mari, cose che, o in tutto o nella maggior parte, sotto il senso ci caggiono; quanto più maravigliosa deviamo noi stimar l'investigazione e descrizione del sito e figura dell'Inferno, il quale, sepolto nelle viscere della terra, nascoso a tutti i sensi, è da nessuno per niuna esperienza conosciuto.<sup>13</sup>



Non era il primo ad affrontare il problema delle implicazioni cosmografiche del poema. Più di un secolo prima se n'era occupato uno tra i maggiori interpreti della *Commedia*, Cristoforo Landino che aveva premesso alla sua edizione commentata, pubblicata nel 1481, un discorso concernente il *Sito, forma et misura dello inferno et statura de' giganti et di Lucifero*, basato sulle ricerche del matematico e architetto fiorentino Antonio Manetti (1423-1497). Queste furono di supporto anche al *Dialogo di Antonio Manetti, cittadino fiorentino, circa al sito forma et misure dello inferno di Dante Alighieri* che Girolamo Beniveni (1453-1542) pubblicò in appendice alla sua edizione del poema dantesco nel 1506 (fig. 1).

Scopo delle lezioni era di fornire un sostegno che oggi diremmo 'scientifico' al modello dell'*Inferno* dantesco proposto da Antonio Manetti. A sua volta, la geografia infernale del Manetti si proponeva di valutare l'attendibilità delle rappresentazioni pittoriche proposte dal Botticelli nell'ultimo decennio del Quattrocento. Gli studi sulla planimetria dell'in-

<sup>13</sup> Ivi, p. 31.

ferno sono uno dei temi prediletti dell'esegesi letteraria della *Commedia*.<sup>14</sup> L'*Inferno* del Manetti ha struttura radiale, in quanto consiste in una immensa caverna conica che ha il vertice nel centro della Terra e come asse il raggio che passa per Gerusalemme. L'apertura di tale cono è 60° per cui la sezione è un triangolo equilatero.

Le *Due lezioni* del giovane Galileo sono state trascurate dagli storici della scienza o, meglio, catalogate tra i lavori letterari piuttosto che tra la produzione scientifica, ma uno studioso americano, Mark A. Peterson,<sup>15</sup> ne ha indicato aspetti di rilevante interesse concernenti il processo di formazione della rivoluzionaria personalità scientifica del grande pisano. Quella che salta agli occhi è l'analogia tra i temi affrontati dal giovane Galileo e quelli trattati nella sua opera più matura e che riguardano la stabilità statica delle strutture.

L'opera più importante di Galileo, *I Discorsi e Dimostrazioni Matematiche intorno a due nuove scienze*, vennero alla luce nel luglio 1638 – quindi 50 anni dopo le *Due lezioni* – stampata dagli editori Elzevirii, nella città di Leida.<sup>16</sup>

Secondo le leggi di scala, non solo Lucifero crollerebbe sotto il suo peso, ma l'intera copertura dell'inferno.

Quanto alla tenuta della volta, il giovane Galileo non ha dubbi:

Qui ci potrebbe essere opposto che né l'Inferno si deve credere esser così grande come il Manetti lo pone; essendo che, sì come alcuni hanno sospettato, non par possibile che la volta che l'Inferno ricuopre, rimanendo sì sottile quant'è di necessità se l'Inferno tanto si alza, si possa reggere, e non precipiti e profondi in esso Inferno; e massime, oltre al rimanere non più grossa dell'ottava parte del semidiametro, che sono miglia 405 incirca, essendovi ancora da levarne per lo spazio della grotta degli sciagurati, ed essendoci molte gran profondità di mari. Al che facilmente si risponde, che tal grossezza è sufficientissima: perciò che, presa una volta piccola, fabricata con quella ragione, se arà di arco 30 braccia, gli rimarranno per la grossezza braccia 4 in circa, la quale non solo è bastante, ma quando a 30 braccia di arco se gli desse un sol braccio, e forse  $\frac{1}{2}$ , non che 4, basteria a sostenersi.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> G. AGNELLI, *Topo-cronografia del Viaggio dantesco*, Milano, Hoepli 1891.

<sup>15</sup> M.A. PETERSON, *Galileo's discovery of scaling laws*, «Am. J. Phys», vol. 70, No. 6, 2002, pp. 575-580.

<sup>16</sup> *Galileo Galilei, Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*, a cura di A. Carugo, L. Geymonat, Torino, Boringhieri 1958.

<sup>17</sup> G. GALILEI, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina*, cit., p. 36.

Sostiene infatti che un modello in scala di questa volta è una cupola di 30 braccia di arco e 4 braccia di spessore, il che comporta un fattore di scala pari a 3500. L'estensione è come quella del Brunelleschi, la quale, sappiamo bene essere gravitazionalmente stabile, pur avendo uno spessore molto minore. Solo quarant'anni dopo, Galileo si rese conto della fallacia di un simile paragone: la stabilità delle strutture non è determinata dalla similitudine geometrica, ma da quella meccanica.

Che i maturi *Discorsi* rappresentino una sorta di ritorno alle giovanili *Due lezioni*, è poi indicato dal fatto che in ambedue Galileo si occupa di giganti. Con la differenza che, nell'opera giovanile, applica le leggi della similitudine geometrica; nella opera della maturità, quelle della similitudine meccanica.

Nella prima delle *Due lezioni*, Galileo calcola infatti l'altezza di Lucifero con un rapporto di similitudine geometrica, rispetto a quella di un uomo, di circa 700, che, secondo le leggi della similitudine meccanica, sarebbe largamente bastevole a provocarne il collasso gravitazionale. Ma di questo il giovane Galileo non parla, perché le leggi di scala erano di là da venire e il vecchio condannato dal Sant'Uffizio si guarda bene dal riportare alla luce un errore giovanile. Probabilmente, non solo per non esporre una macchia sul suo *curriculum* di scienziato, ma anche perché quando si insinuano dubbi su strutture che hanno aspetti teologici non si sa dove si va a finire. Ma il mutamento di prospettiva è radicale.

Dice infatti Salviati nella *Giornata Seconda*:

Or vegghino come dalle cose sin qui dimostrate apertamente si raccoglie l'impossibilità del poter non solamente l'arte, ma la natura stessa, crescer le sue macchine a vastità immensa: sì che impossibil sarebbe fabbricar navilii, palazzi o templi vastissimi, li cui remi, antenne, traviamenti, catene di ferro, ed in somma le altre lor parti, consistessero; come anco non potrebbe la natura far alberi di smisurata grandezza, poiché i rami loro, gravati dal proprio peso, finalmente si fiaccherebbero; e parimente sarebbe impossibile far strutture di ossa per uomini, cavalli o altri animali, che potessero sussistere e far proporzionalmente gli uffizii loro, mentre tali animali si dovessero aumentare ad altezze immense, se già non si togliesse materia molto più dura e resistente della consueta, o non si deformato tali ossi, sproporzionatamente ingrossandogli, onde poi la figura ed aspetto dell'animale ne riuscisse mostruosamente grosso: il che forse fu avvertito dal mio accortissimo Poeta, mentre descrivendo un grandissimo gigante disse:

Non si può compatir quanto sia lungo./ Sì smisuratamente è tutto grosso.

[...] Dal che è manifesto, che chi volesse mantener in un vastissimo gigante le proporzioni che hanno le membra in uomo ordinario, bisognerebbe o trovar

materia molto più dura e resistente, per formarne l'ossa, o vero ammettere che la robustezza sua fosse a proporzione assai più fiacca che ne gli uomini di statura mediocre; altrimenti, crescendogli a smisurata altezza, si vedrebbero dal proprio peso opprimere e cadere. Dove che, all'incontro, si vede, nel diminuire i corpi non si diminuir con la medesima proporzione le forze, anzi ne i minimi crescer la gagliardia con proporzion maggiore: onde io credo che un piccolo cane porterebbe addosso due o tre cani uguali a sé, ma non penso già che un cavallo portasse né anco un solo cavallo, a se stesso eguale.<sup>18</sup>

La grande fioritura del pensiero di Galileo avvenne nel periodo padovano, cioè solo pochi anni dopo le *Lezioni*; quindi è probabile che egli si sia reso conto del suo errore pur non facendone mai menzione.

D'altra parte già nel *Discorso intorno alle cose che stanno in su l'acqua o che in quella si muovono* Galileo fornisce un'applicazione delle leggi di scala<sup>19</sup> e questo dimostra che già nel 1612 lo scienziato le aveva chiarite dentro di sé, anche se non le aveva rese pubbliche. Una spiegazione di ciò ha fondamento nel clima politico – culturale dell'epoca. L'inferno del Manetti è ambientato in un cosmo che ha il suo centro – per usare le parole di Galileo – nel «centro del mondo», cioè dell'universo. Appare difficile che Galileo (che così giovane non era) non avesse percezione del fatto che una tale immensa volta non fosse in grado di auto-sostenersi, tuttavia l'introduzione del tarlo del dubbio avrebbe provocato un crollo che avrebbe scosso forse l'intera cosmologia scolastica ma, sicuramente, gli avrebbe tolto il favore del Granduca e la possibilità di ottenere la posizione all'Università di Pisa a cui aspirava. Nel clima culturale in cui viviamo è difficile rendersi conto del peso che la tradizione aristotelica e scolastica esercitava sul pensiero degli scienziati e misurare la grandezza del salto concettuale compiuto da Galileo, gravato com'era da condizionamenti esterni che avevano il potere di decidere della sua vita, e da condizionamenti interni al suo universo culturale.<sup>20</sup>

Il confronto tra le giovanili *Lezioni* e le opere della compiuta maturità è un esercizio utile ad illuminare il percorso compiuto dallo scienziato e a mostrare come certi temi abbiano conservato la sua attenzione per tutta la vita. Ma, agli occhi dei moderni cultori di fisica, è difficile che le *Lezio-*

<sup>18</sup> Galileo Galilei, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*, cit., pp. 143-144.

<sup>19</sup> G. GALILEI, *Discorso intorno alle cose che stanno in su l'acqua o che in quella si muovono*, in *Opere di Galileo Galilei*, a cura di F. Brunetti, Torino, UTET 1980.

<sup>20</sup> P. PESIC, *Galileo and the existence of hell*, «Am. J. Phys», vol. 70, No. 11, November 2002, pp.1160-1161.



*ni* sull'*Inferno* non appaiano se non un bizzarro esercizio di retorica simile ai percorsi di Newton attraverso i misteri dell'alchimia o alle divagazioni astrologiche di Keplero. A rifletterci, tuttavia, le cose sono più complicate di come possono apparire ad un lettore che, permeato di ingenua modernità, giudica l'*Inferno* come un oggetto che non può essere al centro di un discorso scientifico. Dovremmo dire 'come un non-oggetto'.<sup>21</sup>

#### ONTOLOGIA DELLA DIVINA COMMEDIA

Sarebbe un grave errore pensare che la cosmologia della *Commedia* sia semplicemente la versione poetica dell'ortodossia scolastica. Ce lo conferma lo stesso De Santis nella sua *Storia della Letteratura*:

Il poeta è sciolto da vincoli liturgici e religiosi e spazia nel mondo libero dell'immaginazione. Prendendo a base le tradizioni e le forme cristiane, adopera alla sua costruzione tutt'i materiali della scienza, sacra e profana, e le tradizioni e favole del mondo pagano, mescolando insieme Enea e san Paolo, Caronte e Lucifero, figure classiche e cristiane. Così ha realizzato quel mondo universale della cultura, tanto desiderato dalle classi colte e fino allora tentato invano, cristiano nel suo spirito e nella sua letteratura, ma dove penetra da tutte le parti il mondo antico.<sup>22</sup>

La pittura non potrebbe esistere senza la parete sulla quale l'artista stende i suoi colori; così la poesia richiede un universo fisico a cui ancorare le sue parole. Tale fu la cosmologia dantesca che diede origine alla descrizione fisica della grande cava, del monte e dei cieli, con il risultato che tali descrizioni – ma in particolare quella dell'*Inferno* – diede alimento alla sintonia con l'immaginario popolare, che finì per identificarla con l'ortodossia, al di là dei riferimenti biblici. Una grave mancanza sarebbe trascurare di interrogarci sul grado e sulla natura della realtà che veniva attribuita, alla fine del Cinquecento, al mondo dei cieli e a quello sotterraneo, l'uno immagine dell'altro in una sorta di corrispondenza invertita, che trova la sua sintesi nell'epitaffio dettato per sé da Keplero: «Ho misurato i cieli; ora misuro le ombre della terra». In quest'ottica l'*Inferno* dantesco non è meno reale dei cieli che Dante descrive nella *Terza Cantica*, costru-

<sup>21</sup> G. TORALDO DI FRANCIA, *Che cos'è un oggetto fisico?*, «Scientia», Annus LXXII, I-II-III-IV, 1978, pp. 45-56.

<sup>22</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I, cap. VII, Milano, Bietti 1963, p. 149.

ti secondo il modello dell'*Almagesto* di Tolomeo. L'applicazione della geometria all'*Inferno* non è quindi un gioco ingenuo di retorica, ma acquista i caratteri di quello che, più avanti, Galileo chiamerà «cimento», ovvero la formulazione matematica di un modello con una procedura che, negli anni della maturità, cercherà di estendere ai corpi celesti. La realizzazione di questo programma di ricerca riuscirà a Newton, tanto che i suoi *Principia* comporteranno un mutamento del significato stesso di *philosophia naturalis*. Un'osservazione non banale è che nessun fisico cercherebbe oggi di costruire un modello fisicamente accettabile dell'*Inferno* dantesco; mentre il fondatore della fisica moderna vi ha riconosciuto un laboratorio che si presta all'applicazione della geometria. A questo proposito vale la pena di ricordare che anche il significato di geometria è mutato dalla fine del Cinquecento. La geometria di quel tempo è la geometria di Archimede, che si occupa di oggetti reali e fa ricorso, nelle dimostrazioni, a macchine reali come le leve e le bilance. Possiamo perciò affermare che il significato della geometria del XVI secolo è prossimo a ciò che intendiamo oggi per fisica e che applicare la geometria all'*Inferno* non era impresa molto diversa da quella di applicarla ai corpi celesti, cosa che Galileo fece vent'anni dopo. Infatti, la procedura di calcolo che egli adottò, ad esempio, per la determinazione dell'altezza dei monti lunari e che espose nel *Sidereus Nuncius*<sup>23</sup> è un'applicazione del teorema di Pitagora e della similitudine geometrica esattamente come quelle che vediamo esposte nelle *Lezioni*. Gli storici della scienza riconoscono l'essenza della rivoluzione galileiana nel fatto di aver trasformato il cielo in un insieme di cose. Su queste è legittimo interrogarsi – in modo non dissimile a quanto si fa con «le cose che stanno in su l'acqua o che in quella si muovono» – e, di conseguenza, applicare ad esse la geometria.

Per la cultura del tempo di Dante il significato di 'cielo' era molto diverso da quello che gli attribuiamo oggi sulla base di immagini che si sono formate in 400 anni di riflessione scientifica. Lo stesso vale per l'inferno. Anche l'*Inferno* di Dante è prodotto di una cultura che è stata dominante in Europa per molti secoli e che ha modellato l'immagine del mondo. S. Tommaso indica come luogo destinato ai dannati «l'opposto dei cieli», e questo, nella cosmologia aristotelica non può che trovarsi nel centro del mondo, ovvero della terra. Pertanto, per gli uomini del XVI secolo, la realtà dell'inferno non era molto diversa da quella dei cieli e valutarne la struttura con i criteri propri della geometria non era molto lontano

---

<sup>23</sup> G. GALILEI, *Sidereus Nuncius*, a cura di F. Flora, traduzione di L. Lanzillotta, Torino, Einaudi 1976, pp. 35-37.

dal tentativo di Copernico di applicare la geometria ai moti celesti. Questo aspetto, trascurato fino a qualche anno fa, dagli studiosi di Galileo che avevano giudicato le *Lezioni* un puro esercizio letterario finalizzato alla *captatio benevolentiae*, è stato solo di recente posto in evidenza.<sup>24</sup>

Interrogarsi sulle descrizioni correnti circa i moti nei cieli o la statica dell'*Inferno* non è un mero esercizio retorico, ma un radicale mutamento di prospettiva. Significa interrogarsi sulla congruenza tra quelle descrizioni e la realtà fisica, quale la conosciamo, per esempio, attraverso la geometria. Dall'inverno delle *Lezioni* passeranno vent'anni prima che Galileo punti il suo cannocchiale verso la Luna. Altri l'avevano fatto prima di lui, per esempio l'inglese Thomas Harriot,<sup>25</sup> ma vi avevano scorto solo la «sfera translucida» della tradizione aristotelica. Galileo vi vide, invece, i mari e i monti – di cui valutò l'altezza applicando la geometria di Euclide alle loro ombre – come se fossero oggetti fisici. Gli storici dell'arte attribuiscono al Caravaggio il merito di aver, in un certo senso, trasportato sulla terra i soggetti classici della pittura religiosa e profana. Per contro, gli storici della scienza riconoscono in Galileo colui «che ha portato il cielo in terra» – così si esprime Alexandre Koyré –. Forse, con le sue giovanili *Lezioni*, non si sa quanto consapevolmente, ha dapprima tentato di portare sulla terra anche l'*Inferno*.

---

<sup>24</sup> J.M. LEVY-LEBLOND, *Galilée, de l'Enfer de Dante au purgatoire de la science*, «Philosophia Scientiae», February 2017.

<sup>25</sup> I.B. COHEN, *What Galileo saw: the Experience of Looking through a Telescope*, in *From Galileo "occhialino" to Optoelectronics*, a cura di P. Mazzoldi, Università di Padova, World Scientific, 1992.



Alessandro d'Ancona, Fotografia R. Donnici Pisa

ALESSANDRO VIVANTI

## IL VELTRO DI DANTE SECONDO L'INTERPRETAZIONE DI ALESSANDRO D'ANCONA<sup>1</sup>

Virgilio, la Guida/Mentore per eccellenza di Dante – il Divin Poeta – è investito del ruolo di accompagnatore nell'Ade assolvendone pienamente i compiti: illustra a Dante la struttura del cosmo, dipana le questioni teologiche più spinose, tiene a bada i guardiani infernali, ammonisce il *Sommo poeta*, lo esorta, lo raccomanda e lo rimprovera.

Questi sono i versi dell'incontro dei due poeti:

Mentre ch'i' rovinava in basso loco,  
dinanzi a li occhi mi si fu offerto  
chi per lungo silenzio parea fioco.

Quando vidi costui nel gran deserto,  
“Miserere di me”, gridai a lui,  
“qual che tu sii, od ombra od omo certo!”

Rispuosemi: “Non omo, omo già fui,  
e li parenti miei furon lombardi,  
mantoani per patria ambedui.

---

<sup>1</sup> P. D'ANCONA, *Ricordi di famiglia, mio padre nell'età giovanile*, Firenze, dattiloscritto conservato in famiglia, 1939, «Alessandro D'Ancona, ultimo di nove figli di Giuseppe D'Ancona e Ester Della Ripa - famiglie ebraiche di origine pesarese -, nacque a Pisa il 20 febbraio 1835 in una vecchia casa nella piazza della Fonte di San Francesco, oggi a lui intitolata. Ebbe un'infanzia simile a quella di tanti bambini precoci dell'epoca, accostandosi presto alla lettura, tanto che le sorelle lo osservavano trascorrere gran parte delle sue giornate presso una vasca in fondo al giardino, immerso nei libri. Trasferitosi nell'ambiente fiorentino con la famiglia, nella villa di Montalbano, presso Loretino, si accostò presto alla politica grazie a Luigi Carlo Farini. Dalla fine del 1855 e fino al 1859, Alessandro era a Torino, iscritto alla Facoltà di Legge, anche se frequentò di controvoglia le lezioni di discipline legali, per le quali non sentiva alcuna inclinazione, ma che gli erano di pretesto per frequentare i suoi compatrioti in quell'atmosfera di speranze unitarie, alimentate anche dai numerosi emigrati politici che da ogni parte confluivano nella capitale sabauda. Vi ritrovò Farini e Terenzio Mamiani, ma fu soprattutto attratto dalle lezioni dantesche di Francesco De Sanctis che si rivelarono per il suo impegno letterario e politico. Entrò in amicizia con Cavour e Costantino Nigra, col quale si trovava spesso al Café de Paris, poiché entrambi appassionati di poesie dialettali, ma senza però parlare d'indiscrezioni politiche. La nomina alla cattedra di Lettere Italiane all'Università di Pisa avvenne nel 1860, poiché era rimasta vacante per la morte di Giovanni Rosini, docente di Eloquenza, e durò fino al 1900, quando Alessandro D'Ancona diventò Professore incaricato di Esegese dantesca all'Università di Pisa (1900-1907). Già nel 1888 era stato Socio fondatore della Società dantesca italiana (31 luglio 1888)».

Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi,  
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto  
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.

Poeta fui, e cantai di quel giusto  
figliuol d' Anchise che venne di Troia,  
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.

L'incontro tra i due – Dante e Virgilio –, è sapientemente costruito nei versi della *Commedia*, in una sequenza quasi teatrale: mentre l'uno fugge dalla «Lupa» precipitando, l'altro misteriosamente appare come un'ombra agli occhi del poeta, che cerca rifugio e salvezza. Dante definisce Virgilio prima *magister* poi *auctor*,<sup>2</sup> ovvero il modello sicuro, la memoria – insieme personale e storica –; non solo perché lo ha ricondotto sulla retta via, ma anche perché ne è diventato sua guida di vita morale. In questo senso l'incontro con Virgilio segna, per Dante, il passaggio dalla giovinezza alla piena maturità interiore.

Ma chi è il Veltro profetato da Dante? Che cos'è la profezia del Veltro?

In *Varietà Storiche e Letterarie*,<sup>3</sup> nel secondo capitolo, Alessandro D'Ancona spiega – soffermandosi sull'analisi della *Cronica* di Dino Compagni –,<sup>4</sup> chi possa celarsi sotto la figura del verso 101 del primo canto dell'*Inferno*.

Molti son li animali a cui s'ammoglia  
e più saranno ancora, infin che 'l Veltro  
verrà, che la farà morir con doglia.

Questi non ciberà terra né peltro,  
ma sapienza, amore e virtute,  
e sua nazione sarà tra feltro e feltro.

Di quella umile Italia fia salute  
per cui morì la vergine Cammilla,  
Eurialo e Turno e Niso di ferute.

<sup>2</sup> «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore» (Il mio autore: lo scrittore prediletto e della maggiore autorità per me).

<sup>3</sup> A. D'ANCONA, *Varietà storiche e letterarie*, seconda serie, Milano, Fratelli Treves editori 1885.

<sup>4</sup> Aldebrandino, Ildebrandino Compagni, nato a Firenze verso il 1246/47.

Questi la caccerà per ogne villa,  
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,  
là onde 'nvidia prima dipartilla.

v. 103, 104: *non ciberà terra né peltro / ma sapienza, amore e virtute*  
La terra rappresenta i domini terreni ed il peltro (lega di piombo e stagno)  
le ricchezze, mentre sapienza, amore e virtù sono gli attributi della Trinità.

v.105: *sua nazion sarà tra feltro e feltro.*

Il luogo di nascita del Veltro è un argomento particolarmente dibattuto dalla critica a causa dell'oscurità del linguaggio dantesco. Alcuni intesero 'feltro' come il panno modesto delle tonache o degli abiti umili: il Veltro quindi sarebbe nato di umili origini o proveniente da ambiente ecclesiale, più specificatamente francescano, altri lo intesero come la fodera delle urne per le votazioni, quindi il Veltro sarebbe stato il frutto di un'elezione democratica o un imperatore, altri, infine, lo scrissero con la maiuscola intendendo che il Veltro sarebbe nato fra Feltre e Montefeltro.

Virgilio riprende la parola spiegando a Dante che, se vuole salvarsi la vita, dovrà intraprendere un altro viaggio; infatti la lupa è animale particolarmente pericoloso e malefico, incapace di soddisfare la propria fame, che uccide chiunque incontri. Virgilio profetizza poi la venuta di un «Veltro», un cane da caccia che ucciderà la lupa con molto dolore e la ricaccerà nell'Inferno da dov'è uscita. Costui non sarà interessato alle ricchezze materiali ma ai beni spirituali, e la sua patria non sarà nessuna città in particolare. Egli sarà la salvezza dell'Italia, per la quale già altri personaggi hanno dato la vita, come i troiani Eurialo e Niso, la regina dei Volsci Camilla, il re dei Rutuli Turno, tutti cantati dallo stesso Virgilio nell'*Eneide*.

Che cos'è il Veltro o piuttosto chi è? E che cosa significa l'espressione «tra feltro e feltro»? Nella *Divina Commedia*, Dante dice alla Lupa (la fiera che lo insegue e che rappresenta la Cupidigia), che verrà un giorno in cui arriverà un veltro che la farà «morir con doglio». Il veltro, velocissimo e agilissimo cane da caccia, è metafora oscura del protagonista destinato secondo Dante a sconfiggere il male.

Si domanda Alessandro D'Ancona:

Chi è il *Veltro* profetato da Dante in sul primo esordire del poema? È egli un uomo vero o una speranza senza nome ed indefinita? È egli chiamato per tal modo soltanto in opposizione alla Lupa, di cui sarà nemico e trionfatore, o per altra particolare allusione? e se è un uomo, sarà uom d'armi o uom di chiesa? ed

era egli già nato quando Dante scriveva, o doveva nascere? e quel *feltro e feltro* è designazione precisa di luogo, ovvero generica? e *nazione* che vuol dire precisamente?

Insomma, non c'è parola in quei pochi versi consacrati al *Veltro*, sulle quali non ci siano state infinite discrepanze da parte dei commentatori: da chi vi trovò il Graul,<sup>5</sup> il profetico anagramma di Lutero, dove Dante accennerebbe a un mutamento in materia di religione che accadrebbe il 25 novembre del 1484 per il congiungimento di Giove e Saturno (Lutero nacque il 10 novembre 1483! Anno più, anno meno, si sa che, stiracchiandole, tutte le profezie riescono esatte!). C'è chi vi scorse Napoleone III, chi Garibaldi, chi vi riconobbe Vittorio Emanuele, o Guglielmo di Prussia.

D'Ancona prosegue ancora ricordando un aneddoto particolarmente divertente:

Noi ricordiamo ancora un avvocato siciliano, esule da Firenze nel decennio dal '49 al '59 dell'Ottocento, che aveva in testa tutto un sistema di interpretazione della *Divina Commedia* e specialmente, s'intende, del Primo canto. Invitato una sera a esporlo davanti a parecchie persone in una libreria, annunciò solennemente che il Primo canto celebrava profetando il prosciugamento della Maremma: che perciò Dante, quando diceva che gli tremavano le vene e i polsi, sentiva gli effetti della febbre maremmana; che il famoso passo dell'uomo che esce fuor del pelago alla riva, descriveva Dante stesso che si era impigliato ne' pantani della Chiana: che l'Inferno ove sarebbe ricacciata la Lupa era proprio quella Val d'Inferno,<sup>6</sup> nota adesso ai medici e farmacisti ed infermi, per la sua virtù di certa acqua specifica: che Amore, Sapienza e Virtude erano i matematici ed ingegneri che più avevano contribuito all'opera, lo Ximenes cioè, il Fossombroni, il Manetti e che infine, il Veltro era – nientemeno – Leopoldo II.

Fortunatamente il padrone della libreria, uomo accorto e burlone, a un certo punto aveva fatto che per sbaglio del giovane di negozio, si spegnesse il gas, sicché l'infaticato illustratore non poté almeno scorgere coi propri occhi l'effetto esilarante dei suoi nuovi commenti.

Tutto quello che di più strano poteva dirsi per spiegare il Veltro dantesco è stato ormai detto: dall'Arrivabene che vi scorse un tal Botticello mantovano, all'Arcangeli che opinò esservi adombrato Cino da Pistoia, anzi al Missirini pel quale il Veltro è Dante stesso!

<sup>5</sup> Karl Graul (Wörlitz 1814-Erlanghen 1864), teologo e missionario luterano tedesco.

<sup>6</sup> La valle dell'Inferno e Bandella è un'area naturale protetta della Toscana situata lungo il tratto valdarnese dell'Arno, presso il Lago di Levane.



Chi tiene che sarà un Imperatore, il quale verrà ad abitare a Roma, e per costui saranno cacciati i mal pastori di Santa Chiesa e ch'egli riconcilierà la Chiesa di buoni e di santi pastori, e per questo l'Italia se ne rifarà».

Questa potrebbe dirsi l'interpretazione ghibellina.

Ma l'enumerazione di possibili Veltri continua: «E chi tiene che sarà un Papa, che sarà tanto giusto e santo che questi vizzi torrà via da Santa Chiesa, e che i suoi pastori terranno buona e santa vita: *ma io nol credo*. E in questo fingie di seguire Virgilio. E questo basti di questo.<sup>7</sup>

D'Ancona giudica malizioso quel *ma io nol credo*, poiché ritiene possa richiamarsi all'*Egloga IV* di Virgilio, dove si spiega di «quel fanciullo meraviglioso, che inizierà nuovo mondo e vita novella di pace, di giustizia, di prosperità, pel quale tanto fra loro combattono gli interpreti e in cui i novelli cristiani videro profetato il Messia. Or questa potrebbe dirsi l'interpretazione *guelfa*».

Aggiunge ancora D'Ancona, che alcuni analisti suoi coevi della *Commedia*:

vi scorsero adombrato papa Benedetto XI,<sup>8</sup> se non che, a non sconvolgere tutta la cronologia del poema, si dovrebbe anche ammettere che Dante nell'umile fraticello trivigiano, profetasse già da qualche tempo innanzi, il futuro pontefice. [...] E se ad alcuno potè sembrare notevole il raffronto tra il *feltro* dantesco e le lane domenicane, e fra il *Veltro* e lo stemma dei frati predicatori, maggiori tuttavia, e di maggior tentazione, sarebbero le analogie fra il vocabolo prescelto da Dante, a significare l'annunziato salvatore ed il nome proprio dello Scaligero. E d'altra parte non poco sarebbe strano che a Benedetto così oscuramente designato, e non mai ricordato nel corso del poema, il poeta non serbasse almeno nel Paradiso un seggio simile a quello che destinava ad Arrigo VII.<sup>9</sup>

Altri commentatori avevano concluso poi che nel *Veltro*, più che una determinata persona, è da vedere un vagheggiato liberatore, e le pa-

---

<sup>7</sup> *Chiose sopra Dante*, Firenze, Piatti 1846, p.17.

<sup>8</sup> Benedetto XI, nato Niccolò o Nicolò di Boccassio, o di Boccassino o Boccassini, (Treviso o Valdobbiadene, 1240-Perugia, 7 luglio 1304), è stato il 194° papa dal 22 ottobre 1303 alla morte. Apparteneva all'ordine domenicano.

<sup>9</sup> Enrico VII di Lussemburgo (tedesco Heinrich; in lingua volgare Arrigo; Valenciennes, 1275-Buonconvento, 24 agosto 1313), conte di Lussemburgo, re di Germania dal 1308, re dei Romani e imperatore del Sacro Romano Impero dal 1312 alla morte, primo imperatore della Casa di Lussemburgo. Durante il suo breve regno rafforzò la causa imperiale in Italia, divisa dalle lotte partigiane tra le fazioni guelfa e ghibellina, e ispirò i componimenti di lode di Dino Compagni e Dante Alighieri. Tuttavia, la sua morte prematura impedì il compimento dei suoi propositi. La sua discesa in Italia (1311) incontrò l'ostilità di papa Clemente V, Filippo IV di Francia e Roberto d'Angiò, re di Napoli.

role dantesche in proposito esser siffatte, da mostrare in lui piuttosto l'intenzione di eludere, che quella di soddisfare l'altrui curiosità. Cosicché Veltro non sarebbe, con diretta e chiara allusione, un principe o gregario ghibellino, noto e determinato, ma la personificazione di quel tipo eccelso da Dante descritto nel *De Monarchia*; uno, cioè qualsifosse, che avesse potenza ed il volere di rimettere il mondo sulla diritta via.

Nel campo guelfo, il Veltro non sarebbe un determinato Pontefice, ma «il desiderato pastore, l'aspettato dalle genti cristiane, colui che, ornato soltanto di amore, di sapienza, di virtù, disdegnoso dei beni caduchi, ridurrebbe la Chiesa alla santità primitiva».

Il commentatore dantesco Francesco di Bartolo da Buti,<sup>10</sup> Maestro di grammatica allo Studio pisano, osservava che «*Veltro* sarà un benefico influsso di costellazioni, una felice congiunzione di pianeti, o genericamente un Signore ben complexionato da cieli».

Si può anzi affermare che i contemporanei di Dante e la generazione immediatamente successiva, non interpretarono in altro modo il Veltro sotto la figura di un possibile futuro Pontefice o Imperatore, a seconda se parteggiassero più dalla parte guelfa o ghibellina. Tali designazioni cominciarono soltanto più avanti nel tempo: dalla fine del Trecento si cominciò dalla figura di Benedetto XI, aprendosi «la via alle fantasticherie degli interpreti, che per lungo e per largo hanno corso e rincorso il campo delle ipotesi».

Il filologo e storico della letteratura Isidoro Del Lungo<sup>11</sup> – coevo di Alessandro D'Ancona, ipotizzava diverse versioni:

Se il *Veltro* fosse un eroe ghibellino, non sarebbe detto ch'egli si volgerà soltanto contro la Lupa, che in senso politico è la corrotta Curia Romana, ma dovrebbe anche far contro la Lonza, che in quello stesso senso è Firenze, e contro il Leone, simbolo della potenza francese. Essendo invece un Pontefice, si comprende che l'opera sua sarà direttamente contro la corrotta Curia. Un eroe ghibellino – conclude Del Lungo – avrebbe direttamente operato sui Comuni e sulla potenza francese, indirettamente sulla Chiesa.

Le tre belve, oltre a simboli politici, sono anche simboli morali

---

<sup>10</sup> Francesco di Bartolo, detto anche Francesco da Buti o di Bartolo da Buti (Pisa o forse Buti, 1324-Pisa, 25 luglio 1406), critico letterario e latinista italiano, uno dei primi commentatori della Divina Commedia.

<sup>11</sup> Isidoro Del Lungo (Montevarchi 1841-Firenze 1927), fu presidente della Società dantesca, Senatore del Regno d'Italia dal 1906 e Socio nazionale dei Lincei dal 1901.

ora, che un eroe ghibellino possa direttamente o indirettamente far morire la Lupa politica, nulla ci si oppone, ma per la Lupa morale, dirlo di Ugucione sarebbe ridicolo; dello Scaligero, poco meno che sconveniente; d'un Imperatore, poco o punto probabile; d'un Pontefice, e solamente d'un Pontefice, è non solo possibile e conveniente, ma bello. Se la Lupa è la Curia, e molti sono e saranno gli animali a cui s'ammoglia, coi quali fornicava e fornicerà peccaminosamente, chi saranno questi animali? Saranno quei *lupi rapaci in veste di pastori*, quelli che per gli agognati fiorini si sono tramutati in lupi, quelli che si vedono *per tutti i paschi*, cioè i cattivi prelati, i presuli, indegni conduttori di gregge cristiano, contro i quali verrà un degno erede dell'apostolica dignità, liberando il *Vaticano dall'adultèro*. Il malvagio animale sarà dal buono e gagliardo *veltro* ricacciato all'Inferno: cosa convenientissima a un Pontefice, sconvenientissima a qualsiasi podestà secolare, non escluso il supremo imperante, dacché Dante osservò sempre scrupolosamente i confini dell'autorità rispettiva di Pietro e di Cesare. Il *Veltro* cacerà la Lupa là onde invidia prima dipartilla; l'invidia cioè di Lucifero, rabbioso di veder prosperare la società cristiana. Il *Veltro non pascerà terra né pelto*: quella terra che ricorda del resto il fango terreno nel quale è caduta la Chiesa Romana, e dal quale potrà risollevarla soltanto un degno e puro pontefice.

Ma se qui si accenna a un pontefice non nato, di là da venire, come può dirsi che «sua nazione sarà tra feltro e feltro»? Non è forse questa una precisa indicazione?

Del Lungo ammette che

voglia designarsi l'Italia superiore e ghibellina, in contrapposto con l'*umile Italia* guelfa, sulla quale più si stendeva la mala pianta che la terra cristiana tutta aduggia. Il *Veltro* pontefice non poteva essere altri che un italiano: un italiano che per origine, educazione, affetti, vicende, fosse avverso alla Lupa guelfa e jeratica, che non un italiano di quella o Campagna di Roma, o Toscana, o di Puglia, che tanti cattivi pastori nei secoli del Pontificato, ebber dato alla sede di San Pietro!

Prosegue D'Ancona:

E noi diremmo che Dante abbia appunto scelto, sotto specie di indurre maggior chiarezza, parole le quali non apertamente significassero un preciso concetto: che del resto, riferendosi a fatti contingibili e remoti, non era certamente, né poteva essere ben chiaro neanche alla sua mente. Se non che, a tutto ciò potrà opporsi che Dante era ghibellino – Era Guelfo bianco in realtà, tanto da essere bandito da Firenze nel 1302, senza più farvi ritorno, e morendo a Ravenna nel 1321, alla corte di Guido da Polenta, suo protettore –, e come tale appare più ragionevole che sperasse il rinnovamento d'Italia da un Imperatore, che da un Papa. A questo frainteso ghibellinismo di Dante, materia a tante declamazioni, si

riferisce un'altra *Appendice* di Del Lungo, alla quale pienamente consentiamo».

Del Lungo scrive «Frase vecchia, dice egli, questa del ghibellinismo di Dante e, per ciò solo, autorevole: sebbene dagli antichi, chi ben guardi, non tanto francamente maneggiata quanto da' moderni, o almeno con retorica più cauta».

### Ribadisce D'Ancona

Ovviamente Dante nacque guelfo, bianco per elezione e per consenso dell'animo e della mente non divenne ghibellino, se non per forza, cioè per necessità di cose, finché anche dai Ghibellini si separò, facendo parte da sé stesso. E certo, nelle opere sue dottrinali, e nella stessa *Commedia*, più volte esprime opinioni che non erano né dei Guelfi puri, né dei puri Ghibellini. Dante che del ghibellinismo non accettava le estreme dottrine, come si vede dal VI canto del *Paradiso*, nel *Veltro* volesse adombrare un Pontefice anziché un Imperatore. Ma del resto, si consideri anche un'altra cosa. Quell'avvicinarsi di Dante a parte ghibellina fu posteriore all'esilio, e venne determinato dai casi della vita e dal desiderio di tornare al *bello ovile* negatogli dai lupi Neri, e più chiaramente significato quando, venendo Arrigo in Italia, pervegli uno dei sommi reggitori delle cose umane, volesse finalmente far giustizia e riavviare la famiglia cristiana. Ma quando il poeta componeva i primi canti dell'*Inferno*, egli era ancora guelfo, sebbene guelfo bianco. E guelfo è nel X canto dell'*Inferno* dinnanzi al ghibellinissimo Farinata: guelfo cioè nell'animo proprio, e nel rispetto alle memorie e alle glorie dei suoi maggiori. E guelfo è anche laddove nel canto secondo, non altro vede in Roma, il *loco santo u' siede il successor del maggior Piero*, preparato al sommo pontefice, secondo le dottrine dei dottori cristiani, da Dio stesso, colle imprese del popolo romano e colla massima dilatazione dell'Impero. Ma ognuno sa quanto nel IV del *Convito* e nel *De Monarchia* questa opinione sia modificata, e come Roma gli appaia non solo qual designata sede del Papato, ma bensì anche dell'Impero non mai estinto, e che ivi, come suo luogo, dovrebbe tornare. Che se a queste dottrine, Dante venne dappoi, non sembrerà strano che in quel primo tempo e in quel primo esordire del poema, si vegga sperata ed augurata la salvezza d'Italia da un successore di Pietro, anziché di Cesare. Il che non toglie che altri luoghi, ove egli profetizza un salvatore, non si riferiscano invece a un Imperatore.

E come per noi è ben chiaro che il *Veltro* sia un verace pastore di gregge cristiano, così sembraci anche ben chiaro, ciò che altri han confuso, che cioè il Cinquecento dieci e cinque<sup>12</sup> comunque la lettera debba interpretarsi, non altro si-

<sup>12</sup> «Cinquecento dieci e cinque», numero col quale Dante nel *Purgatorio*, canto XXXIII,

gnificchi salvo un aspettato *erede* dell'aquila: la qual cosa del resto, è ivi stesso detta apertamente *Non sarà tutto tempo senza reda L'aquila che lasciò le penne al carro*.

Però tutti questi danteschi vaticinj, disseminati come sono in poema di lunga lena, e che segue e testimonia le vicissitudini del pensiero di Dante, dal guelfismo al ghibellinismo, e da questo a una condizione superiore alle fazioni italiane del tempo, sebbene sieno nel fondo consimili fra loro e consentanei della fede al risorgimento d'Italia e del mondo cristiano, vanno studiati ciascuno per sé, e più che nelle loro apparenti ed esterne relazioni, nelle più intime e veraci, col variabile pensare e sperare dell'autore.

### Conclude D'Ancona

che pel luogo ove il *Veltro* è menzionato, e per le dottrine che in quel tempo professava l'autore, e per le circostanze tutte che accompagnano l'autore, e per le circostanze tutte che accompagnano quella menzione, l'ipotesi nuovamente, e con più ricco corredo di prove propugnata da Del Lungo, ci sembra la più probabile fra quante ne sono state proposte all'oscuro simbolo dantesco.

Per tanto, si ribadisce l'ipotesi che il *Veltro* sia riconducibile a

un *Veltro* pontefice – che – non poteva essere altri che un italiano: un italiano che per origine, educazione, affetti, vicende, fosse avverso alla Lupa guelfa e jeratica, che non un italiano di quella o Campagna di Roma, o Toscana, o di Puglia, che tanti cattivi pastori nei secoli del Pontificato, ebber dato alla sede di San Pietro!

### BIBLIOGRAFIA

ALESSANDRO D'ANCONA, *Varietà storiche e letterarie*, serie seconda, Milano, Fratelli Treves editori 1885.

DINO COMPAGNI, *Dino Compagni e la sua Cronica, per Isidoro Del Lungo*, volumi I e II, Firenze, Successori Le Monnier, 1897.

CARMELO CAPPUCCIO, *Storia della Letteratura Italiana*, Firenze, Sansoni 1954.

FLORA AGHIB LEVI D'ANCONA, *La giovinezza dei fratelli D'Ancona*, Roma, De Luca 1982; *Gli ebrei di Pisa (Secoli IX-XX)*, Atti del Convegno internazionale, Pisa, 3-4 Ottobre 1994, a cura di Michele Luzzati, Pisa, Pacini Editore 1995.

---

verso 43, indica o propriamente un'epoca, o simbolicamente un personaggio che avrebbe dovuto liberare la società di tutto quanto le impediva di vivere virtuosamente e pacificamente.



# Premio Internazionale Virgilio

Medaglia del  
Presidente della Repubblica

Venerdì  
15.10.21  
Teatro Bibiena  
Via Accademia 49  
Mantova

È possibile seguire l'evento:  
in presenza, fino al raggiungimento  
della capacità massima consentita dalle  
disposizioni sanitarie. È preferibile la  
prenotazione all'indirizzo  
[info@accademiaNazionaleVirgiliana.org](mailto:info@accademiaNazionaleVirgiliana.org);  
in remoto, in diretta streaming sul  
canale YouTube dell'Accademia  
[https://www.youtube.com/results?search\\_query=accademia+nazionale+virgiliana](https://www.youtube.com/results?search_query=accademia+nazionale+virgiliana)

Con il contributo di



Con il patrocinio del



**ore 16.00**

Saluto del Presidente ROBERTO NAVARRINI e delle  
Rappresentanze Istituzionali  
Introduzione del Presidente della Commissione  
giudicatrice GIAN BIAGIO CONTE  
Conferimento del **Premio Vergilius** a  
SERGIO CASALI (Università Tor Vergata di Roma) e  
ANDREA CUCCHIARELLI (Università La Sapienza di Roma)  
Conferimento del **Premio Mantua** a  
FILOMENA GIANNOTTI (Università degli Studi di Siena) e  
PAOLO DAINOTTI (Università degli Studi di Napoli  
L'Orientale)

**ore 18.30**

per *I Concerti dell'Accademis* (anno XVIII-2021)  
a cura di Paola Besutti

*Quai musico gentili*  
*Giaches de Wert, la perfezione del madrigale*

*Rosso Porpora* ensemble:  
CRISTINA FANELLI canto  
ELENA CARZANIGA alto  
MASSIMO ALTIERI, GIACOMO SCHIAVO tenori  
WALTER TESTOLIN basso  
DARIO CARPANESE cembalo  
Direzione di WALTER TESTOLIN

Realizzazione grafica, Maria Angela Malavasi

# PREMIO INTERNAZIONALE VIRGILIO

MANTOVA, TEATRO ACCADEMICO DEL BIBIENA

15 OTTOBRE 2021

*Nell'ambito del Premio Internazionale Virgilio, Medaglia del Presidente della Repubblica, relativo al triennio 2019-2021 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

SERGIO CASALI, Università Tor Vergata di Roma

e

ANDREA CUCCHIARELLI, Università La Sapienza di Roma

e del Premio *Mantua* a

FILOMENA GIANNOTTI, Università degli Studi di Siena

e

PAOLO DAINOTTI, Università degli Studi di Napoli L'Orientale





## PREMIO VERGILIUS 2021



### A SERGIO CASALI

#### MOTIVAZIONE

*Sergio Casali, autore di numerosi contributi virgiliani di grande finezza e respiro, ha offerto con il commento al II libro dell'Eneide edito dalla Scuola Normale di Pisa uno dei più straordinari commenti al poema mai realizzati, più ricco dei commenti inglesi che attualmente dominano la scena, e altrettanto sofisticato e approfondito. Casali offre una guida sicura alla miriade di problemi suscitati dal testo di Virgilio e dalla sua ricezione, senza mai lasciare che l'erudizione soffochi la finezza del critico letterario. L'ampiezza della sua cultura risalta nel confronto con i commenti pubblicati nei suoi ultimi anni da Nicholas Horsfall, opere di dottrina erculee, ma non sempre in grado di bilanciare i vari approcci al testo. Casali è anche autore di uno straordinario saggio sulla tradizione della leggenda di Enea fra Grecia e Roma, che costituisce la guida più aggiornata all'intricata questione, ed è notoriamente un lavoratore di rara energia: si dice che abbia pronto di fatto un commento completo all'Eneide, da cui via via trae pubblicazioni varie e commenti ai singoli libri: il prossimo, che uscirà in inglese per la celebre collana giallo-verde di Cambridge, riguarda il IV libro del poema, ed è ovviamente molto atteso.*



SERGIO CASALI

## LO SVILUPPO DELLA LEGGENDA DI ENEA

### LA PROFEZIA DI POSEIDONE

Tutto inizia con una profezia del Poseidone omerico, senza la quale i Greci (e poi i Romani) avrebbero dovuto trovare un altro padre fondatore per Roma.<sup>1</sup> In *Il. XX* Achille ed Enea si affrontano in duello, ed Enea sarebbe sicuramente morto: Enea sta palleggiando un enorme pietra, per scagliarla contro Achille; ma a poco gli sarebbe servito, poiché «da vicino il Pelide gli avrebbe tolto la vita con la spada» (*Il. XX* 290). Ma se ne avvede il normalmente anti-troiano Poseidone, che si rivolge agli altri dèi: è sicuro che Enea, ingannato (enigmaticamente) da Apollo che lo ha ispirato all'impari duello (*Il. XX* 99-109), sta per morire, e si preoccupa perché non scompaia la stirpe di Dardano: «Già il Cronide ha preso a odiare la stirpe di Priamo; ora la forza di Enea regnerà sui Troiani (Τρώεσσιν), e i figli dei figli che dopo di lui nasceranno» (*Il. XX* 306-308 (~ *h. Hom. Aphr.* 197-198). E il dio procede dunque a salvare Enea, sottraendolo ad Achille.

Ironicamente, visto l'uso che ne sarà poi fatto nel corso dei secoli, questa profezia aveva già una funzione 'propagandistica' immediata: si tratta dell'unica profezia post eventum del poema, destinata con ogni probabilità a compiacere una dinastia di pretesi discendenti di Enea che regnava nella Troade alla metà dell'VIII sec. a.C. (Smith 1981 nega l'esistenza storica di Aineiadaì nella Troade; questo non ha importanza: così era letta la profezia nell'antichità: cfr. le testimonianze in Smith stesso). Ancora ironicamente, lo stesso passo che permette l'origine della leggenda delle origini eneadiche di Roma, diventerà fonte di grave imbarazzo. Enea e i suoi discendenti, dice Omero, regneranno «sui Troiani» (Τρώεσσιν, *Il. XX* 307): una limitazione che qualcuno avrebbe potuto

---

<sup>1</sup> Questo è il testo della relazione che ho tenuto al Teatro Bibiena in occasione del conferimento del premio Vergilius il 15 ottobre 2021. Sono estremamente grato all'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova per l'onore attribuito a me e all'amico Andrea Cucchiarelli con questo premio prestigioso che proviene da un'istituzione così illustre e benemerita. La relazione si basa, con qualche abbreviazione, correzione e aggiornamento, sul mio capitolo *The Development of the Aeneas Legend*, in *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*, ed. by J. Farrell and M. C. J. Putnam, Malden, MA-Oxford, Wiley-Blackwell 2010, pp. 37-51.

trovare inappropriata: perché Omero non ha detto «sui Romani», o meglio ancora «su tutto il mondo»? Questa questione turberà parecchio gli intellettuali dell'età augustea, che si sforzeranno in vari modi per aggiustare le cose, e non impedire la possibilità che il grande Omero pronunziasse una profezia 'romana'.<sup>2</sup> Lo sforzo più interessante, e forse divertente, consiste nella diretta emendazione del testo omerico, con la sostituzione di Τρώεσσιν con πάντεσσιν («su tutti»)<sup>3</sup>.

Possiamo ancora fare un piccolo salto da Omero all'*Eneide*. Nel libro III i Troiani, in cerca disperata di profezie sul loro futuro e sulla loro meta, arrivano all'isola di Delo e sono accolti benevolmente dal sacerdote e re Anio (una tappa attestata, con diverse varianti, nella leggenda pre-*virgiliana*). Ma è Enea stesso a interrogare l'oracolo di Apollo su quale debba essere la loro sede. E Apollo, come si sa, risponde che devono «cercare l'antica madre» (*antiquam exquirite matrem*, *Aen.* III 96, cioè l'Italia stessa, patria di Dardano: su cui torneremo). È strano che, subito dopo, sia proprio Apollo a riecheggiare le parole del Poseidone omerico (che proprio in polemica col disinteresse di Apollo per Enea era intervenuto presso gli altri dèi); ma fatto sta che è Apollo che dice: *antiquam exquirite matrem. / hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris / et nati natorum et qui nascentur ab illis* («cercate l'antica madre. Qui la casa di Enea dominerà su tutte le terre, e i figli dei figli, e quelli che nasceranno da essi», *Aen.* III 96-98). I Troiani, sviati da Anchise, che li porta a Creta, non capiscono subito quale sia questa 'antica madre', ma il lettore, invece, capisce subito che qui Virgilio sta compiendo un'operazione particolarmente complessa: nel momento stesso in cui, all'estremo limite della tradizione che sta forgiando (l'*Eneide*, stessa naturalmente), egli inventa (o recupera da marginalissima, mai attestata, versione) il mito nuovissimo di un'origine *italica* di Dardano (cfr. le elucidazioni dei Penati in *Aen.* III 160-171), torna al punto di partenza stesso di tutta la storia delle origini eneatiche di Roma – e lo fa, in modo splendidamente autoriflessivo, scegliendo di citare quella fondante profezia omerica nel modo 'sbagliato', cioè nel modo più propandisticamente filoromano che ci fosse.

<sup>2</sup> Cfr. Dion. Hal. I 53, 4; Strab. XIII 1, 53, p. 608.

<sup>3</sup> Cfr. Strab. cit.; schol. Arn/A a *Il.* XX 307-308 (negli scolii esegetici si trova anche l'illuminante spiegazione che Omero sapeva del futuro di Roma dagli Oracoli Sibillini: schol. T a *Il.* XX 307-308a).

## DAL SALVATAGGIO PROMESSO AL SALVATAGGIO REALE

Dal salvataggio di Enea permesso da Poseidone in *Il. XX*, con la promessa di regnare ‘sui Troiani’, all’*Eneide*, corre, ovviamente, una lunga strada. Enea non si deve solo salvare dalla spada di Achille. Deve anche sfuggire all’incendio di Troia; deve costruirsi una flotta e partire verso l’Ovest, certo con qualche familiare (per esempio un vecchio padre, e forse un figlio con cui continuare la stirpe tanto cara a Zeus); deve viaggiare parecchio, nel frattempo fondare città in cui fermarsi definitivamente –almeno fino a che uno stadio successivo della leggenda non lo sradichi da lì, per portarlo sempre più vicino alle coste fatali del Lazio. E tutta questa storia, nelle sue infinite varianti, è opera e merito dei Greci.

Le parole di Poseidone garantivano la salvezza di Enea dalla distruzione di Troia. Ma ovviamente erano tutt’altro che chiare quanto al suo destino futuro. L’interpretazione più naturale comunque sembrerebbe quella che Enea e la sua discendenza (nessun figlio di Enea è nominato nell’*Iliade*, peraltro) regnino da qualche parte lì nella Troade, e magari ricostruiscono Troia distrutta. Tralasciando, per ragioni di tempo, i dettagli sulla storia del Cavallo (già nota all’*Odissea*: IV 271-289, XI 523-532, e spec. VIII 492-504), di Laocoonte e di Sinone (entrambi noti solo a partire dal *Ciclo*), nell’*Ilioupersis* di Arctinus, secondo la *Chrestomathia* di Proclo, mentre i Troiani festeggiano la fine della guerra, appaiono due serpenti che uccidono Laocoonte e uno dei suoi figli. Turbati da questo prodigio, Enea e i suoi si ritirano sull’Ida. Questa era anche la versione di Sofocle, *Laocoonte*, in cui Enea scappava verso l’Ida portando il padre sulle spalle (fr. 373 Radt). Come si può vedere, queste prime (?) versioni della fuga di Enea non erano molto onorevoli per l’eroe: Enea scappava da Troia molto prima che i Greci uscissero dal Cavallo. Ma le versioni su questa fuga proliferavano tra i Greci: alcune erano più onorevoli di quella dell’*Ilioupersis* e di Sofocle, altre addirittura vergognose per Enea, fino ad arrivare a ipotizzare un suo tradimento.<sup>4</sup>

## IL VIAGGIO DELLA LEGGENDA DA TROIA ALL’ITALIA

Enea quindi deve salvarsi da Troia (lo prevede la profezia di Poseidone), e in effetti si salva, in molteplici versioni. Ma Enea non deve solo salvarsi da Troia e rifugiarsi sull’Ida. A un certo punto dovrà anche partire,

<sup>4</sup> Sulle diverse versioni riguardanti la fuga di Enea da Troia, cfr. *Virgilio: Eneide 2*, introduzione, traduzione e commento a cura di S. Casali, Pisa, Edizioni della Normale 2019<sup>2</sup>, pp. 7-40.

e partire verso l'Ovest. I resti e le testimonianze dei poemi del Ciclo, e del *Laocoonte* di Sofocle, non dicono nulla sull'eventuale meta di Enea. Tzetzes a Lyc. 1268 (cfr. 1232) cita un brano che attribuisce alla *Parva Ilias* secondo cui Enea fu portato via da Troia come prigioniero di Neottolemo (= fr. 29-30 West): ma si tratta di una notizia alquanto dubbia, anche perché gli stessi versi sono altrove attribuiti al poeta ellenistico Simia di Rodi (fr. 6 Powell = schol. Eur. *Andr.* 14), e del resto la *Chrestomathia* di Proclo neppure cita Enea.<sup>5</sup>

La *Tabula Iliaca Capitolina* è una tavola di pietra scolpita a bassorilievo, trovata presso Bovillae, che fa parte di una serie di simili tavole con illustrazioni della guerra di Troia che recano iscrizioni relative ai passi dei poemi che illustrano (*Iliade*, *Odissea*, il Ciclo, etc.). Essa risale al periodo augusteo e presenta scene sia dall'*Iliade* che dai poemi del Ciclo.<sup>6</sup> Nel suo pannello centrale, relativo alla caduta di Troia, Enea compare tre volte: nell'ultima scena, lo troviamo mentre sale con Ascanio, Anchise e Miseno su una nave. Quest'ultima scena è descritta con due iscrizioni: Ἀγκίσσης καὶ τὰ ἱεράν («Anchise con gli oggetti sacri», che sta in effetti consegnando a qualcuno sulla nave, che è peraltro affollata di marinai); e Αἰνεΐας σὺν τοῖς ἰδίοις ἀπαιρῶν εἰς τὴν Ἑσπερίαν («Enea con i suoi mentre parte per l'Esperia»). Il tutto è attribuito all'*Iliou Persis* di Stesicoro (fr. 105 Finglass). L'ipotesi che un poeta siciliano del VI secolo a.C. potesse già essere a conoscenza di un rapporto tra Enea e l'«Hesperia», e magari anche con capo Miseno, ha fatto nascere molte discussioni, in cui sembra prevalere lo scetticismo. Forse si può ipotizzare che Stesicoro fosse a conoscenza di una tradizione che faceva partire Enea verso Ovest.<sup>7</sup> Ma anche questo resta in dubbio.<sup>8</sup>

In realtà, lo sviluppo della leggenda di Enea, di come l'eroe sia

<sup>5</sup> Cfr. T. GANTZ, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press 1993, pp. 688, 714. L'attribuzione a Simia è errata secondo M. L. WEST, *The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Trojan Epics*, Oxford, Oxford University Press 2013, p. 220, mentre D. CANAVERO, *Enea e Andromaca in Epiro. Evoluzione di un mito*, «Acme», LV, 2002, pp. 151-164, attribuisce a Simia i versi relativi alla prigionia di Enea; cfr. anche M. PERALE, *Il. Parv. fr. 21 Bernabé e la Gorgo di Simia di Rodi*, in *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia*, a cura di E. Cingano, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2010, pp. 497-518.

<sup>6</sup> Sulla *Tabula Iliaca Capitolina*, D. PETRAIN, *Homer in Stone: The Tabulae Iliacae in Their Roman Context*, Cambridge, Cambridge University Press 2014.

<sup>7</sup> Così E. S. GRUEN, *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca, NY, Cornell University Press 1992, p. 14.

<sup>8</sup> Cfr. GANTZ, *Early Greek Myth*, cit., pp. 714-715. N. HORSFALL, *Stesichorus at Bovillae?*, «Journal of Hellenic Studies», XCIX, 1979, pp. 26-48, contesta l'attribuzione a Stesicoro dei dati ricavabili dalla *Tabula Iliaca Capitolina*. A favore, invece, M. DAVIES e P. J. FINGLASS, *Stesichorus: The Poems*, Cambridge, Cambridge University Press 2014, pp. 428-436.

‘arrivato’ da Troia all’Italia resta avvolta nella più grande incertezza. A differenza di Horsfall,<sup>9</sup> Gruen dà credito all’importanza avuta in questo ‘trasferimento’ dai Greci di Sicilia.<sup>10</sup> Tucidide (VI 2, 3), seguendo probabilmente Antioco di Siracusa, parla di profughi troiani che, giunti in Sicilia, presero il nome di Elimi, e fondarono le città di Erice e Segesta (cfr. *Aen.* V 746-761, dove Enea fonda la nuova città di Acesta per i compagni che lascia in Sicilia, e il tempio di Venus Ericina; mentre Elimo è un giovane compagno del re Aceste).

Un certo Alcimo (tardo IV sec.?), autore di un’opera sulle antichità di Sicilia e Italia, ci lascia quella che è forse la più antica testimonianza che connetta Enea con Romolo e con la fondazione di Roma: «Alcimo dice che Romolo era figlio di Tirrenia ed Enea, e che da lui (Romolo) nacque Alba (!), nipote di Enea; dal figlio di Alba nacque Romo, che fondò Roma» (ap. Fest. p. 328 L. = *FGrHist* 560 F 4).

Un altro siciliano, Callia (inizio III sec. a.C.), storico di Agatocle, non pare conoscere Enea, ma parla dell’arrivo in Italia di una donna troiana, Rome, futura moglie di Latino, e madre di Romo, Romolo e Telegono (?), che fondano Roma dal nome della madre (Dion. Hal. I 72, 5 = *FGrHist* 564 F 5).

Come si vede, le cose sono piuttosto complicate. A complicarle ancora di più è la questione del ruolo avuto da Ellanico di Lesbo (ca. 490-400 a.C.) nella formazione della leggenda occidentale di Enea. Ellanico, nei suoi *Troika*, aveva parlato diffusamente della resistenza di Enea durante la notte fatale di Troia (Dion. Hal. I 46, 1-48, 1 = *FGrHist* 4 F 31 = 77 Ambaglio). La nostra fonte, Dionigi di Alicarnasso, chiudeva il racconto attribuito a Ellanico parlando della fuga finale di Enea, del suo attraversamento dell’Ellesponto, e del suo arrivo a Pallene nella Calcidica. E questa sembrerebbe la meta ultima del suo viaggio. (La Calcidica, del resto, era una zona con forti connotazioni ‘eneadiche’: basti ricordare la città di Aineia, che vantava di essere stata fondata da Enea.) Tuttavia, lo stesso Dionigi, più avanti, attribuisce ad Ellanico una vicenda ben diversa (Dion. Hal. I.72.2 = *FGrHist* 4 F 84 = 160 Ambaglio). Secondo Dionigi, «l’autore della storia delle sacerdotesse di Argo» (certamente da identificare con Ellanico) avrebbe detto «che Enea giunse in Italia dalla terra dei Molossi [l’Epiro] con Odisseo, e che divenne il fondatore di Roma, a cui diede questo nome per via di Rome, una delle donne troiane». Se qui

<sup>9</sup> N. HORSFALL, *Enea: La leggenda di Enea*, in *Enciclopedia Virgiliana*, a cura di F. Della Corte, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1985, pp. 221-229, a p. 223.

<sup>10</sup> GRUEN, *Culture and National Identity in Republican Rome*, cit., pp. 14-16.

Dionigi fosse davvero attendibile, avremmo senza dubbio la prima attestazione, in pieno V sec., della fondazione di Roma da parte di Enea (enigmaticamente, «con Odisseo»; la variante «dopo Odisseo» è da scartare in quanto chiaramente *facilior*). L'attribuzione della storia a Ellanico è stata fortemente contestata da Horsfall. Ma altri vi prestano maggior credito.

Altri enigmi, non sorprendentemente, ci aspettano se passiamo a un'opera enigmatica per definizione, l'*Alexandra* di Licofrone. Di recente, Simon Hornblower ha sostenuto in modo convincente la datazione dell'opera al II secolo a.C., e in particolare intorno al 190 a.C.<sup>11</sup> Questa datazione tarda consentirebbe di capire meglio la cosiddetta 'sezione romana' (*Alex.* 1226-1280), una sezione ritenuta da altri un'interpolazione risalente al periodo augusteo.<sup>12</sup> Comunque, ecco quello che Alessandra (Cassandra) oscuramente profetizza: un giorno i suoi discendenti (i Romani) governeranno il mondo (1226-1230); Enea «lascerà» due leoncini (Romolo e Remo: figli o nipoti o discendenti di Enea?; 1230-1235); Enea dapprima abiterà in Macedonia a Recèlo (1236-1238); poi passerà in Etruria, dove si alleerà con un 'nanos' suo ex-nemico (Odisseo?; cfr. Hellan.(?) *FGrHist* 4 F 84), e con i due fratelli Tarcone e Tirreno (1238-1249; l'unico precedente, se non contiamo la presenza di una 'Tirrenia' nella genealogia di Alcimo, per l'alleanza Enea-Etruschi dell'*Eneide*). Seguono quindi, in forma assai peculiare, i prodigi che ben conosciamo dall'*Eneide*: le mense mangiate (1250-1252); la fondazione, nelle sedi degli Aborigeni, di trenta torri, dai trenta porcellini nati dalla scrofa nera che ha portato con sé da Troia (1253-1258; le trenta torri saranno da identificare con altrettante città fondate da Enea attorno a Lavinio; la scrofa è «nera», invece che normalmente «bianca», come nell'*Eneide* e nel resto della tradizione, e il colore è probabilmente spiegato dai versi successivi, in cui si dice che di questa scrofa consacrerà un'immagine di bronzo in una delle città (= Lavinio; cfr. Varr. *RR* II 4, 18), ed erigerà un tempio a Pallade, ove porrà i Penati (1259-1262). Si parla quindi dell'onore che Enea rese ai Penati, quando a Troia li preferì, assieme al vecchio padre, a ogni altro bene o familiare (1263-1290). La sezione si chiude con un'ulteriore profezia della potenza di Roma sui confini del Lazio (1270-1280).

<sup>11</sup> S. HORNBLOWER, *Lykophron: Alexandra. Greek Text, Translation, Commentary, and Introduction*, Oxford, Oxford University Press 2015. Anche C. McNELIS e A. SENS, *The Alexandra of Lycophron: A Literary Study*, Oxford, Oxford University Press 2016, concordano con una datazione al II secolo a.C.

<sup>12</sup> Cfr. N. HORSEFALL, *Lycophron and the Aeneid, Again*, «Illinois Classical Studies», XXX, 2005, pp. 35-40.



## LE VICENDE ITALIANE: LA FUSIONE CON LA STORIA DEI GEMELLI

Quale che sia la collocazione cronologica di Licofrone e della sua 'sezione romana', con essa vediamo sviluppate già la maggior parte delle componenti essenziali di quella che diventerà la vulgata storiografica, e poi poetica, della leggenda di Enea in Italia. Nell'*Alexandra* vediamo infatti una connessione diretta, genealogica (anche se non precisamente definibile) tra Enea e Romolo e Remo, i «due leoncini». E vediamo anche uno spunto almeno di quella che sarà una costante, non facilmente spiegabile, della leggenda delle origini di Roma: Enea non fonda Roma; la fondazione di Roma sarà mediata attraverso quella, preliminare, di altre due città, Lavinio, e Alba (quest'ultima non menzionata da Licofrone, ma già vagamente presente nella genealogia di Alcimo). Questo ci porta in un terreno minato: la questione di quale sia stato il ruolo storico di Lavinio (molto meno si può dire di Alba) nella trasmissione della leggenda (e del culto) di Enea nel Lazio e a Roma.

Un'ipotesi che ha avuto molta fortuna per lungo tempo è quella secondo cui il tramite principale attraverso cui la leggenda di Enea fondatore passò nel Lazio e a Roma sarebbe stata, in base a ritrovamenti archeologici di vasi e statuette raffiguranti Enea, l'Etruria. Attualmente si tende invece a credere, dopo le ricerche archeologiche condotte nel Lazio nella seconda metà del '900, che la cultura greca si sia introdotta nel Lazio direttamente, e che proprio Lavinio sia stata il tramite attraverso cui la leggenda di Enea è penetrata a Roma. Certamente i Romani hanno voluto vedere in Lavinio e in Alba le loro città progenitrici, ma è praticamente impossibile valutare le esatte direzioni delle diverse influenze.

Certo è che lo storico Timeo (inizio III sec.? fine del IV?) considera le origini troiane di Roma come dato indiscutibile, e va a Lavinio in cerca di prove: non riesce a vedere direttamente gli oggetti sacri, da identificare coi Penati di Troia, custoditi nella parte più interna di un tempio, ma ne ha notizia dagli abitanti del luogo (Dion. Hal. I 67, 4 = *FGrHist* 566 F 59).

Adottare un'origine troiana per Roma significava però dover fondere la nuova storia inventata dai Greci con la leggenda autoctona dei gemelli, Romolo e Remo, gli ultimi discendenti dei re di Alba Longa, che nulla avevano originariamente a che fare con Enea e con i Troiani. I vari Romo, Romolo, Rome, etc. che troviamo nelle fantasticherie eponime degli scrittori greci del IV secolo non hanno, con ogni probabilità, nulla da spartire con la leggenda autoctona e folklorica di Romolo e Remo, e non ne presuppongono la conoscenza diretta. La fusione delle due distinte leggende avviene questa volta ad opera degli storici (e dei poeti) romani.

Gli storici greci che avevano in qualche modo tentato di connettere i nomi di Enea con quelli di eponimi fondatori di Roma avevano stabilito delle connessioni genealogiche molto immediate tra Enea e i supposti fondatori eponimi; si trattava di figli o di nipoti di Enea. Lo stesso Eratostene, se la notizia è attendibile, affermava che Romulus fosse figlio di Ascanio, e quindi nipote di Enea (Serv. Dan. *Aen.* I 273 = *FGrHist* 241 F 245). A un certo punto, però, nasce un ovvio problema cronologico: la data per la caduta di Troia si stabilisce al 1184 a.C. (data eratostenica); la data per la fondazione di Roma si stabilisce intorno alla metà dell'VIII sec.: 814/13 per Timeo (come Cartagine); 748/47 per Fabio Pittore; 751/50 per Catone; 753 per Varrone, che diventerà la data canonica.

A questo punto occorre colmare il gap cronologico tra la caduta di Troia e la fondazione di Roma, e occorre colmarlo in modo che la storia di Enea si saldi con quella dei gemelli. La versione canonica viene fissata da Fabio Pittore, unanimemente riconosciuto come il primo storico romano (fine III sec.), probabilmente preceduto in ciò da Diocle di Pepareto (cfr. *Plut. Rom.* 3, 1-3). Fabio Pittore riconosce il divario tra Caduta di Troia e fondazione di Roma, e lo riempie con una dinastia di Re Albani.<sup>13</sup>

Maggiori dettagli, ma anche notevoli problemi di ricostruzione, si hanno nella versione delle *Origines* di Catone.<sup>14</sup> A grandi linee, abbiamo l'arrivo di Enea in Italia con Anchise. Enea contrae matrimonio con Lavinia, figlia del re aborigeno Latino. Segue la fondazione di Lavinio. Vi è una prima guerra, in cui Enea e Latino sono alleati contro Turno e Mezenzio, e in cui re Latino muore, seguita da un'altra guerra, in cui muoiono via via Turno ed Enea stesso. La guerra è definitivamente risolta da Ascanio, che uccide in duello Mezenzio, l'ultimo oppositore, assumendo il nome di Iulo. Lavinia, incinta di Enea, temendo le insidie di Ascanio, si rifugia nelle selve e si nasconde in casa del pastore Tirro: nasce Silvio Postumo. Ascanio cede Lavinio alla matrigna, e per sé fonda Alba, per poi morire senza figli (Catone già conosce la pretesa dinastica della *gens Iulia* di discendere da un figlio di Enea di nome Iulo, ma la contesta, facendo appunto morire Ascanio-Iulo senza figli).<sup>15</sup> Silvio Postumo succede

<sup>13</sup> Vedi E. H. BISPHAM e T. J. CORNELL, commento a Fabio Pittore, *FRHist* 1 F3, in *The Fragments of the Roman Historians*, ed. by T. J. Cornell, Oxford, Oxford University Press 2013, vol. III, pp. 14-15.

<sup>14</sup> Vedi T. J. CORNELL, commento a Catone, *FRHist* 5 F4-12, in *The Fragments of the Roman Historians*, cit., vol. III, pp. 65-72.

<sup>15</sup> Cfr. A. BARCHIESI, *Jupiter the Antiquarian: The Name of Iulus (Virgil, Aeneid 1.267-8)*, in *Latin Literature and Its Transmission: Papers in Honour of Michael Reeve*, ed. by R. Hunter and S. P. Oakley, Cambridge, Cambridge University Press 2016, pp. 1-9. L'importanza delle pretese dinastiche della *gens Iulia* nello sviluppo della leggenda troiana delle origini di Roma è enfatizzata da A. ERSKINE,

ad Ascanio come re di Alba: da lui, da Silvio Postumo, figlio di Enea e Lavinia, discendono i Re Albani. La storia si fonde poi con quella canonica dei gemelli.

Questa, però, non è la ricostruzione che scelgono i primi due poeti epici romani. Per Nevio e per Ennio Romolo resta un nipote di Enea.

#### LE SCELTE DI VIRGILIO

Questa, per sommi capi, era la situazione che Virgilio si trovava di fronte a sé quando si accingeva a comporre l'*Eneide*. C'erano di fronte a lui principalmente, sul versante romano, una tradizione storiografica (Fabio Pittore, Catone), e una tradizione epica (Nevio, Ennio). La prima, necessaria mossa di Virgilio è naturalmente quella di adottare la versione storiografica per quanto riguarda la cronologia generale (cfr. già in *Aen.* I 7 *Albani... patres*), e specialmente la genealogia di Enea: a differenza che in Ennio e (probabilmente) in Nevio, in cui Enea arrivava nel Lazio con una figlia femmina (la sorella maggiore, di cui non si conosce il nome, di quell'Ilia semi-italica da cui direttamente nascono i gemelli), ora Enea arriva in Italia con quell'Ascanio-Iulo indispensabile alle pretese encomiastiche della sua committenza augustea (anche se curiosamente Virgilio omette di menzionare la presenza di Iulo fino al verso I 267).<sup>16</sup> Ma la genealogia di Enea resta pur sempre problematica nell'*Eneide*: chi sarà esattamente il figlio di Enea che darà origine ai Re Albani, Ascanio-Iulo, o Silvio Postumo, il figlio di Enea e Lavinia? Nella profezia di Giove sembra che il capostipite dei Re Albani sia Iulo (I 267-271); ma nella Parata degli Eroi del libro 6, ad assumere questo ruolo è senza dubbio Silvio (VI 760-766): una contraddizione non risolta.

Il tentativo di Virgilio di 'conquistare il caos' porta a una specie di sintesi che, se da un lato recupera elementi tradizionali, dall'altro introduce novità inaudite: Enea parte da Troia solo perché costretto da segni divini (rovesciando la situazione in Ennio, dove era Anchise ad essere riluttante a lasciare Troia). Segue una vera e propria *Odissea* nel Mediterraneo, dove dati tradizionali (principalmente varroniani? Cfr. il resoconto dettagliato di Dion. Hal. I 49, 3-53, 3) possono essere solo leggermente modificati

---

*Troy between Greece and Rome: Local Tradition and Imperial Power*, Oxford, Oxford University Press 2001, pp. 15-43.

<sup>16</sup> Cfr. S. CASALI, *Killing the Father: Ennius, Naevius, and Virgil's Intertextual Imperialism*, in *Ennius Perennis: The Annals and Beyond*, ed. by W. Fitzgerald and E. Gowers, Cambridge, Cambridge University Press 2007, pp. 103-128, a pp. 121-124.

(per es., nella tradizionale sosta in Tracia-Macedonia, Enea non fonda né ‘Ainos’ né ‘Ainea’, ma una città di nome ‘Aeneadae’ (*Aen.* III 18)); possono essere drammaticamente modificati: la sosta a Delos è tradizionale, ma certo non la consultazione dell’Apollo delio, l’errore cretese, la rivelazione dei Penati sulla vera origine di Dardano e la natura dell’«antica madre»; possono essere alterati con chiara funzione propagandistica: lo sbarco ad ‘Azio’; o in funzione di complesse ragioni metapoetiche: l’incontro a Butroto in Epiro con Andromaca ed Eleno, e la loro «piccola Troia»; o quello, del tutto inventato, con un vero e proprio ‘frammento’ dell’*Odisea*, il naufrago Achemenide, raccolto nel paese dei Ciclopi (con incontro con il Polifemo omerico); o possono introdurre novità rilevantissime, come la collocazione a Drepano, del tutto inedita, della morte di Anchise (che in Nevio e Catone, per esempio, giungeva con Enea nel Lazio). La tappa cartaginese, l’amore interrotto con Didone, e probabilmente anche la sua maledizione, che promette odio eterno tra Punici e Cartaginesi poteva essere presente, forse, nel *Bellum Poenicum* di Nevio; e forse qualcosa sull’argomento era presente in Varrone. La ‘seconda’ tappa siciliana con i Giochi funebri per Anchise rielabora, con mille sottili variazioni, materiale tradizionale, e finisce poi per dar vita a un tour-de-force di intertestualità iliadica (i Giochi per Patroclo in *Il.* XXIII). Così, influenza neviriana doveva esserci nell’episodio della Sibilla cumana – ma anche in questo caso, Virgilio innova profondamente.<sup>17</sup> Infine Enea arriva nel Lazio, alla foce del Tevere, e questo gli permette l’incontro con Evandro, re del Palatino. Prima di incontrare Evandro, Enea ha modo di assistere al prodigio della scrofa bianca, che gli viene ‘spiegato’ dal dio Tiberino: troverai una scrofa bianca, che avrà partorito trenta piccoli bianchi: per questo dopo trent’anni Ascanio costruirà una città di nome Alba (*Aen.* VIII 42-48); nessuna indicazione del luogo della fondazione, ovviamente, né per quanto riguarda Lavinio, né per quanto riguarda Alba (siamo alla foce del Tevere). Abbiamo qui una delle tipiche ‘contraddizioni’ virgiliane, che in realtà mirano ad alludere alle precedenti versioni del mito che vengono ora scartate: nel libro 3, nella profezia di Eleno, la scrofa bianca indicava il luogo dove si sarebbe dovuta fondare la città di Lavinio (III 388-393), come in Lyc. 1253-1262, e come in Catone, *FRHist* 5 F10 (e così, più o meno, in Varr. *LL* V 144 (~ *RR* II 17-18)). In Fabio Pittore la scrofa indicava invece il luogo ove fondare Alba.

---

<sup>17</sup> Cfr. A. BARCHIESI, *Aeneas in Campania: Notes on Naevius as a Model for the Aeneid*, in *Habent sua fata libelli: Studies in Book History, the Classical Tradition, and Humanism in Honor of Craig Kallendorf*, ed. by S. M. Oberhelman, G. Abbamonte, P. Baker, Leiden-Boston, Brill 2021, pp. 19-33.

La guerra nel Lazio è uno degli eventi che Virgilio maggiormente rielabora. In Ennio e Nevio non vi era alcuna guerra nel Lazio. In Catone, invece (come poi in Livio), la guerra tra gli Italici e i Troiani si svolgeva attraverso fasi complesse e assai difficili da ricostruire con precisione. Le principali innovazioni virgiliane riguardo alla guerra sono due: (i) i Troiani sono alleati con gli Etruschi (cosa per cui abbiamo solo lievi cenni nella tradizione precedente: vd. sopra a proposito di Alcimo, e di Licofrone (?)); (ii) le tre (probabilmente) fasi della guerra catoniana sono condensate in un'unica guerra, in cui Enea non 'muore', o meglio scompare, durante una delle battaglie, ma sopravvive fino alla fine del poema, che notoriamente si conclude con l'uccisione dell'inerte Turno (ma la breve vita terrena di Enea è anticipata da Giove in I 261-266). È Turno, e non Mezenzio, l'antagonista principale (Mezenzio viene ucciso da Enea nel libro X), e Ascanio-Iulo non svolge più il compito di porre fine alla guerra, ma gli viene anzi proibito di continuare a prender parte ad essa da un molto metanarrativo intervento di Apollo.<sup>18</sup> La guerra si conclude con un Enea vivo, e furioso, che, nel tessuto narrativo del poema, non fonda nessuna città, non sposa Lavinia, non onora la memoria dei morti: è la fine abrupta e 'scandalosa' del poema.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Cfr. S. CASALI, *The Theophany of Apollo in Aeneid 9: Augustanism and Self-Reflexivity*, in *Apolline Politics and Poetics: An International Symposium, Delphi, July 4<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> 2003*, ed. by L. Athanassaki, R. P. Martin, J. F. Miller, Atene, Hellenic Ministry of Culture, The European Cultural Centre of Delphi 2009, pp. 299-327.

<sup>19</sup> Sul finale dell'*Eneide*, vedi la messa a punto di R. TARRANT, *Virgil: Aeneid Book XII*, Cambridge, Cambridge University Press 2012, pp. 16-30.





A ANDREA CUCCHIARELLI

#### MOTIVAZIONE

*Il dioscuro di Casali in questo ex aequo, Andrea Cucchiarelli, è ormai tra i latinisti più noti e produttivi in carriera, nonostante la sua età ancora giovanile. Il premio mantovano gli spetta di diritto per il commento completo alle Bucoliche (con l'elegantissima traduzione di Alfonso Traina) pubblicato da Carocci, opera matura di uno studioso che non teme di misurarsi con un dossier di problemi degno della critica dantesca, quale quello che si è incrostato intorno alle ecloghe. Anche qui si nota come l'amore per la poesia di Virgilio e il gusto letterario si armonizzano con l'acribia del critico testuale. Come anche in altri suoi lavori recenti, Cucchiarelli è fra i latinisti più consapevoli che il lavoro dello storico della letteratura non deve mai essere disgiunto dalla passione per la critica testuale e dall'acribia filologica. Le sue Bucoliche offrono una guida sicura in una selva di affascinanti problemi, e arricchiscono notevolmente, rispetto ad altri commenti già noti, il tessuto dei rapporti con la filosofia, la politica, e il simbolismo religioso. La lettura è sempre interessante perché, accanto alla discussione delle proposte altrui, non manca mai un elemento di originalità e la proposta di nuove linee di ricerca. Il valore di questo progetto è dimostrato dal fatto che, cosa assai insolita per un commento in italiano, è in corso di preparazione la versione inglese con aggiornamenti. Negli ultimi anni ha dato non pochi contributi significativi allo studio dell'ambiente letterario augusteo circostante a Virgilio.*





ANDREA CUCCHIARELLI

## L'ARTE DI VIRGILIO BUCOLICO: SEMPLICITÀ CON INTENSIFICAZIONE\*

Che cos'è che ci conquista nella poesia? Perché le parole di un poeta sono capaci di appassionarci, commuoverci, mobilitare la nostra mente in ogni sua facoltà?

Virgilio non ci coinvolge parlando di sé, perché è poeta epico in senso pieno: la sua parola è racconto di vicende che vedono protagonisti personaggi più o meno fittizi, talvolta storici e reali, talvolta mitici, ma che non possono identificarsi con la voce del poeta stesso. In effetti, al di fuori di alcuni interventi stereotipati o formulari, Virgilio dice 'io', mostrandosi nella propria identità di individuo, molto di rado. Se si guarda all'insieme della sua opera, il caso più rilevante consiste in quella sorta di 'fuori-testo' o 'paratesto' che è l'epilogo delle *Georgiche*, in cui, allineandosi ad un'altra forma convenzionale (la cosiddetta *sphragis*), egli suggella la propria opera pubblicata rappresentandosi nella serenità degli *otia* partenopei e richiamandosi, circolarmente, all'incipit della prima ecloga. Basti qui ricordare gli ultimi quattro versi del congedo georgico:

illo Vergilium me tempore dulcis alebat  
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,  
carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,  
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.  
(4, 563-566)

A questo punto la domanda è: esiste, a partire dalle *Bucoliche*, un principio identificante in cui risieda la forza della poesia virgiliana? Come fa Virgilio a farci appassionare al suo mondo, tanto più che, nella sua prima opera, esso non ha certo per protagonisti eroi o personaggi straordinari, ma umili pastori? È una domanda radicale, ma credo che una risposta sintetica e complessiva possa essere questa: una straordinaria intensità di

---

\* In occasione del Premio Vergilius tenni, secondo l'uso dell'Accademia, una breve relazione, che avevo concepita come una sorta di 'orazion picciola' (ma sia detto senza enfasi alcuna), nella quale mi interrogavo, forse fin troppo radicalmente, sui segreti dell'arte bucolica virgiliana – quel dono, cioè, di esprimere la semplicità dei temi rustici tramite una estrema intensificazione emotiva, formale, ideologica. Nel ritoccare qui quei miei pensieri non ho voluto allontanarmi dalla traccia originaria, anche per quel che riguarda la sua modalità parlata, spero senza troppa molestia per il lettore.

rappresentazione, che ha per oggetto la più essenziale semplicità di temi e situazioni.

Con pochi tratti, eliminando tutto il superfluo, talvolta anzi incuriosendo il lettore che non è messo in condizione da subito di comprendere il contesto nel suo insieme, Virgilio impone alla nostra attenzione personaggi e situazioni ritratti con maestria di racconto e mimesi, isola il nucleo di un tema o di una situazione e, quindi, lo valorizza ponendolo al centro di tensioni narrative, ideologiche, stilistiche (tensioni che talvolta si mantengono costanti piuttosto a lungo, talvolta procedono per impennate e attenuazioni in successione). Spesso, a tal fine, Virgilio utilizza in modo inatteso o conflittuale convenzioni e *clichés* tipici del genere letterario da lui prescelto e praticato.

La prima ecloga, il componimento con cui Virgilio si presenta ai lettori, è a riguardo assai rappresentativa. Il dialogo tra due pastori con nomi greci è infatti collocato in un contesto fortemente straniato e conflittuale, quanto di più estraneo al mondo bucolico si possa immaginare: gli espropri, con cui le terre di Mantova e Cremona furono requisite per essere assegnate ai soldati veterani, congedati dopo la battaglia di Filippi (42 a.C.). Osserviamo Titiro serenamente reclinato sotto l'ampio faggio, ma avvertiamo al contempo lo struggimento e l'intensità emotiva di Melibeo, costretto ad abbandonare la *patria* (parola tutta romana e connotata, ribattuta nei due successivi inizi di verso, *nos patriae... nos patriam* [3-4]):

## MELIBOEUS

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi  
 silvestrem tenui Musam meditaris avena.  
 nos patriae finis et dulcia linquimus arva:  
 nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra  
 formosam resonare doces Amaryllida silvas.

(1-5)

È dunque attraverso le parole e il punto di vista di Melibeo, che noi guardiamo a Titiro nell'apertura delle *Bucoliche*. Virgilio costruisce contrastivamente la rappresentazione dei due personaggi e la sua intensificazione si attua nel coinvolgere gli elementi fondanti del genere bucolico: l'avvio del libro di Virgilio è pertanto, si può dire, bucolico e anti-bucolico al tempo stesso. Dapprima la normalità degli animali bucolici per eccellenza, le *boves*, proprietà di Titiro, che errano libere e, c'è da immaginare, serene (9); poi, invece, la *capella*, anch'essa animale simbolo della poesia bucolica (e, in particolare, di quella virgiliana), anch'essa femmina, che Melibeo è costretto a trascinare:

## TITYRUS

en ipse capellas  
 protinus aeger **ago!** hanc etiam vix, Tityre, **duco**  
 hic inter densas corylos modo namque gemellos,  
 spem gregis, a! silice in nuda conixa reliquit  
 (12-15)

La spia linguistica è *duco*, che vuol dire ‘condurre’, in questo caso ‘tirare’ da davanti, contrariamente all’abitudine del pastore che segue, notoriamente, il gregge (il normale *ago* compare subito prima, come si può vedere nella citazione dal grassetto). E quello che, nella normalità, dovrebbe essere un evento lieto per il pastore, cioè la nascita doppia, viene volto in negativo: nella mente del lettore resta impressa l’immagine dei due capretti *silice in nuda*, abbandonati dalla madre sulla nuda pietra (15). Il livello stilistico esprime l’enfasi tramite l’interiezione dolorosa *a!* (già presente nello stile neoterico di Catullo). Ma la forza è nell’epifania patetica, incastonata ad arte in un complesso contesto di tensioni. L’immagine sacrificale dell’agnello sull’ara, in una normalità di rapporto rituale tra il mortale beneficato, Titiro, e il suo *deus*, è stata evocata subito prima dal poeta: *illius aram / saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus* (7-8). Ma adesso abbiamo, impressi nella nostra immaginazione, i due capretti gemelli abbandonati su di una nuda pietra. E quest’ultima immagine, nella sua semplicità (nuda come la pietra dell’abbandono), è talmente efficace e ben preparata da acquistare un’enorme intensità di significato.

In effetti per i lettori antichi doveva essere un vero shock, questa scena d’apertura del libro bucolico virgiliano, ancora oggi così vivida e rappresentativa, in cui il mondo dei poeti-pastori, nella stilizzazione post-teocritea, entra in collisione con le violenze della storia. Teocrito non aveva fatto che esaltare le bellezze e i vantaggi della sua epoca (e dei sovrani di Sicilia o di Egitto con cui fu in rapporto più o meno diretto) e altrettanto farà il bucolico Calpurnio Siculo con l’epoca sua (quella di Nerone, con ogni verosimiglianza), mentre qui Virgilio insiste sulle storture e le ingiustizie di un mondo che ha sofferto e soffre le guerre civili: *cives* costretti a lasciare la patria, di fatto esiliati.

Colpire il lettore è tipico dell’esordiente talentuoso e che ci sia giovanile audacia, nella sua opera prima, è Virgilio stesso a riconoscerlo, nel già menzionato congedo delle *Georgiche*. Del resto tale audacia aveva trovato campo libero per esprimersi: nella carriera poetica di Virgilio, infatti, le *Bucoliche* segnano un momento di grazia che non ebbe più a ripetersi. Ancora oggi il lettore si rende conto di avere di fronte a sé un grande poeta che, con le sue pur umili ecloghe, è libero di dire esclusivamente quel che

ha voglia di dire, senza coazioni, senza dover rispondere alle necessità di un programma poetico complesso e definito (in termini di racconto, tema e di ideologia). Può anche dire, tramite le vicende di due umili personaggi (uno dei quali più fortunato), quanto dolore abbiano generato la *discordia* tra concittadini e l'instabilità politica.

Proprio una così evidente mancanza di imposizioni, la libertà di dire quel che si voglia, è attribuita da Virgilio a Titiro, il suo fortunato protagonista, quando gli fa rivelare il perché della sua buona sorte ad apertura di libro: è un dio che ha dato a Titiro gli ozi – *ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum / ludere quae vellem calamo permisit agresti* (9-10). Ecco un altro strumento di intensificazione: sfruttando l'evidenza della collocazione editoriale, ad apertura d'opera, Virgilio investe il suo personaggio della facoltà (dono del dio di Roma) ambita da ogni poeta. Poter parlare di quel che vuole. Ma Virgilio, poeta epico già in questa sua prima ecloga, per definizione anti-egocentrico, ha evitato qualunque possibilità di identificazione diretta tra sé e il proprio personaggio (basti dire che Virgilio all'epoca aveva trent'anni, mentre Titiro ha ormai la barba bianca). Questo perché l'equivalenza diretta Titiro = Virgilio, cioè un dato che si imporrebbe come oggettivo e inequivocabile a lettori e interpreti, comporterebbe un calo di tensione, che invece si nutre di dubbio, suggestioni, mezze verità.

Avviandomi a concludere, passo ora, con qualche dettaglio in più, ad un altro caso, nel quale l'intensificazione è data dalla costruzione retorico-narrativa e, ancora, dalla collocazione all'interno dell'opera, giacché restiamo nell'esordio della prima ecloga. Dunque, Melibeo ha chiesto con una certa precisione a Titiro di rivelargli chi sia mai questo misterioso, salvifico *deus* cui egli si mostra tanto devoto: *sed tamen iste deus qui sit, da, Tityre, nobis* (1, 18). Virgilio acuisce la tensione narrativa, perché fa rispondere Titiro di fatto eludendo la precisa domanda, con un lungo giro di parole su Roma, a suo parere città incomparabile, per grandezza e importanza, con quelle di cui egli aveva avuto esperienza diretta (Mantova e Cremona, evidentemente). Se ne erano accorti già i lettori antichi, come testimonia l'annotazione di Servio al v. 19 *simplicitate utitur rustica, ut ordinem narrationis plenum non teneat, sed per longas ambages ad interrogata descendat*. C'è sicuramente, in certa misura, un effetto di caratterizzazione, sebbene, forse, tale effetto è più benevolo di quanto non pensasse Servio: il poeta non lavora tanto a rappresentare la scarsa diligenza retorica del semplice uomo di campagna, incapace di andare dritto al punto, ma piuttosto si preoccupa di dare profondità psicologica al suo personaggio, che, come avviene in una vera conversazione, tende a seguire il filo dei propri pensieri (l'immensità di Roma è ciò che gli invade la

mente, al ricordo del salvifico *deus*). L'effetto predominante, per il lettore, è dunque l'aumento della tensione narrativa.

E Melibeo, infatti, riformula la domanda, con tono quasi spazientito, cui basta un singolo verso, incuneato tra le due lunghe battute di Titiro (26 «e quale mai fu una così importante ragione per vedere Roma?»); è a questo punto che Titiro, finalmente, sembra rispondere nel v. 27:

MELIBOEUS

Et quae tanta fuit Romam tibi causa videndi?

TITYRUS

Libertas, quae sera tamen respexit inertem,  
 candidior postquam tondenti barba cadebat,  
 respexit tamen et longo post tempore venit,  
 postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit.  
 namque (fatebor enim) dum me Galatea tenebat,  
 nec spes libertatis erat nec cura peculi.  
 quamvis multa meis exiret victima saeptis,  
 pinguis et ingratae premeretur caseus urbi,  
 non umquam gravis aere domum mihi dextra redibat.

(26-35)

La parola iniziale, che dovrebbe soddisfare ogni curiosità, suona in effetti assai impegnativa: *Libertas, quae sera tamen...* Ecco che l'insistenza di Melibeo, sull'importanza di una *causa* tale da spingere l'umile pastore fino a Roma, sembra per un istante spogliarsi di qualunque ironia, perché *libertas* è parola fondamentale del lessico politico tardorepubblicano e, quindi, augusteo e imperiale. Per *libertas* (o per *eleutheria*, in un mondo perfettamente bilingue) si combatteva, si uccideva e si moriva, essa era parola d'ordine di entrambi gli schieramenti contrapposti (repubblicani e cesariani).<sup>1</sup> E quello della libertà è un valore che ben si attaglia allo stesso Titiro, poeta bucolico che, come sappiamo dal v. 10, è libero di suonare quel che voglia sul flauto agreste.

Tensione retorica e narrativa, cui si unisce una certa rilevanza ritmica (parola molossa a inizio verso), spingono in evidenza il concetto, valorizzandone le molteplici significazioni: la libertà politica, la libertà del poeta Titiro (e del poeta Virgilio), l'idea filosofica (soprattutto epicurea) di

<sup>1</sup> Lo stesso Giulio Cesare proprio nel nome della libertà avrebbe attraversato il Rubicone, stando a quanto egli stesso affermava: *ut se et populum Romanum... in libertatem vindicaret* (civ. 1, 22, 5).

emancipazione dal turbamento (*tarachos*) degli umani affanni. Che cosa volere di più per un viaggio a Roma? E Virgilio, per parte sua, tramite l'ostensione di una parola così impegnativa, dopo tanta attesa, fa sobbalzare il lettore, attivando un forte potenziale politico e ideologico. Si riaccende, insomma, quello shock iniziale dato dall'impatto tra il genere bucolico e la dura realtà politica e storica delle guerre civili. Dunque, un Titiro che, come Bruto o Cassio, è in cerca, a Roma, di libertà?

La ricerca filologica non sempre può supplire all'enorme perdita di documentazione, che priva il lettore moderno di tanti numerosi elementi per contestualizzare i testi letterari. La sensazione è spesso che un'alta percentuale di allusioni o, comunque, di riferimenti, con cui la poesia antica evoca una dimensione di ambiente, debba restare muta all'orecchio moderno. Ma pure, se tanti dati e fatti ci sfuggono, possiamo disporre di un formidabile accesso al linguaggio politico per come si attuava, quotidianamente e a ogni livello sociale, nell'evo antico: la monetazione, tramite cui gli uomini di governo diffondevano, nei territori dominati da Roma (e non solo), messaggi di forte e immediata presa popolare. Tra le varie testimonianze monetali connesse alla figura di quel già più volte ricordato Marco Giunio Bruto, che ebbe un ruolo fondamentale nell'assassinio di Giulio Cesare e nella lotta civile fino all'epilogo di Filippi, sono particolarmente significativi, per il lettore della prima ecloga, due denari.

Il primo denario, più antico e risalente al 54 a.C., mostra come, nel nome di *LIBERTAS*, Bruto si richiamasse al leggendario avo, padre della repubblica, cui si doveva la cacciata dei Tarquini: 'Libertà' vi è rappresentata sul dritto in forma personificata (forse divina).<sup>2</sup>



Figura 1 – Denario di Marco Giunio Bruto (54 a.C.).

<sup>2</sup> Sul rovescio è raffigurato, appunto, l'avo Lucio Giunio Bruto, console nel 509 a.C., tra i littori (*RRC*, p. 455, nr. 433); vedi Figura 1.

Il secondo denario, probabilmente utilizzato da Bruto nei donativi all'esercito repubblicano, tra il 43 e la sconfitta di Filippi (dunque, l'antefatto preciso della prima ecloga), permette un avvicinamento di contesto e cronologia ancor più notevole al testo virgiliano. Ed è da notare, in questa coeva testimonianza monetale, il pileo, emblema dello schiavo liberato, divenuto simbolo politico della parte repubblicana.<sup>3</sup>



Figura 2 – Denario di Marco Giunio Bruto (43-42 a.C.).

Dunque, tra le mani di quei primi lettori, tanto colpiti dall'inatteso esordio bucolico del giovane poeta di Mantova, poteva avvenire che circolassero o fossero circolate monete fatte coniare da Bruto, che recavano scritta la sua parola d'ordine e il suo ideale: una riprova, per noi, di quanto fosse corrente, ad ogni livello della propaganda e del linguaggio politici, il termine *libertas*. Allora, per tornare al punto: un Titiro libertario? un Titiro repubblicano?

Ma Titiro non è altro che il personaggio di un'ecloga bucolica, appartenente ad un genere poetico umile, e il lettore viene subito ricondotto all'etopea del pastore: la *libertas* di cui qui si parla è la libertà del non-schiavo, letteralmente l'emancipazione dallo stato di servo rustico, per la quale è necessario l'accumulo di un tesoretto privato, il *peculium* (ultima parola del movimento, nel v. 32, quasi soluzione, o scioglimento, delle tensioni accumulate dal testo)<sup>4</sup>. In questo senso si muovono già, corret-

<sup>3</sup> Esso è raffigurato sul rovescio, tra due pugnali e il riferimento alle Idi di Marzo (EID • MAR), mentre il dritto reca la testa di Bruto (*RRC*, p. 518, nr. 508/3); vedi Figura 2. Ne darà evidentemente una descrizione Dione Cassio (si tratta di un rarissimo caso in cui una fonte storica antica descrive una moneta conservata): «Bruto [...] conìò delle monete su cui fece rappresentare il proprio ritratto e un pileo tra due pugnali, mostrando con queste immagini, e anche l'iscrizione, che egli, assieme a Cassio, aveva liberato (ἡλευθερωτικὸς εἶη) la patria» (47, 25, 3-26, 1).

<sup>4</sup> Riporto qui, per chiarezza, la traduzione di Alfonso Traina, che fa ben percepire la difformità di toni tra i più sostenuti vv. 26-27 e i successivi vv. 28-35, sempre più progressivamente prosaici con le loro vicende amorose e le necessità del risparmio, ai fini dell'emancipazione dalla servitù: «*M.* E quale importante motivo avevi di vedere Roma? / *T.* La libertà, che rivolse lo sguardo, benché tardi,

tamente, gli interpreti antichi che riconducono la 'libertà' al desiderio di emancipazione dello schiavo Titiro, sebbene in Servio si percepisca una valorizzazione morale e politica più alta della *libertas* (passando per la tradizionale identificazione Titiro-Virgilio). Particolarmente significative, da questo punto di vista, sono due sue annotazioni: l'una, al v. 32, piuttosto sintetica in realtà, ma non insensibile all'implicazione politica (*in oppressa civitate*); l'altra, al v. 27, in cui Servio ipotizza che qui Virgilio, *sub persona Tityri*, voglia dire che lui stesso è stato spinto a Roma dal proprio *amor libertatis*.<sup>5</sup> La *libertas* di cui a Titiro è concesso parlare può essere unicamente quella, letterale, del non-schiavo: ma per i lettori romani di Titiro quella della servitù politica era una questione dolorosamente aperta.

Un tale picco di intensità su *libertas* in apertura di verso, poi diminuita dall'umile contesto servile, è un'altra prova dell'audacia con cui l'esordiente poeta delle *Bucoliche* si è proposto al suo pubblico. Credo che un lettore particolarmente illustre abbia avvertita tutta la forza di questa intensificazione e abbia saputo reinterpretarla nei suoi versi.

Mi riferisco alla risposta del Virgilio dantesco a Catone, nel primo canto del *Purgatorio*. Catone, l'Uticense, nota i due pellegrini: si crea un momento di tensione, perché il venerabile veglio non riesce a comprendere come facciano degli individui, che ritiene essere due dannati, a passare nel Purgatorio (46 «Son le leggi d'abisso così rotte...?»). Si sente in dovere di rispondere Virgilio stesso, con un discorso di inconsueta lunghezza, in cui di fatto ricapitola il contenuto della prima cantica, per poi arrivare a spiegare finalmente il perché del viaggio e come esso sia stato possibile:

Com'io l'ho tratto saria lungo a dirti:  
dell'alto scende virtù che m'aiuta  
conducerlo a vederti e a udirti.

Or ti piaccia gradir la sua venuta:  
libertà va cercando, ch'è sì cara  
come sa chi per lei vita rifiuta.

(*Purg.* 1, 67-72)

---

alla mia inerzia, / dopo che brizzolata cadeva al taglio la barba; / rivolse alfine lo sguardo, e venne dopo molto tempo, / da quando sono di Amarillide e mi ha lasciato Galatea. / Perché, lo confesso, sinché ero legato a Galatea, / non avevo speranza di libertà né cura di risparmiare. / Sebbene molte vittime uscissero dai nostri recinti / e grasso formaggio si spremesse per l'ingenerosa città, / mai mi tornava a casa la mano pesante di rame» (in PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Le Bucoliche*, introd. e comm. di A. Cucchiarelli, trad. di A. Traina, Roma, Carocci 2012, pp. 89-91).

<sup>5</sup> Serv. *ad ecl.* 1, 27 *sicut nunc Vergilius sub persona Tityri se amore libertatis Romam venire compulsus, et item latenter carpit tempora, quibus libertas non nisi in urbe Roma erat; ad 32 nec sperare poteram libertatem in oppressa civitate, nec habere curam patrimonii*.



A motivare il viaggio di Dante è la libertà: emancipazione morale per l'individuo Dante Alighieri, che deve liberarsi dal peccato, sostanzialmente analoga al grande valore civico della libertà repubblicana, quella per cui Catone ha rifiutato la vita (il nesso tra le due forme di libertà, in Dante, è esplicito: «come sa chi etc.»). Si notino la traccia sintattico-fonica virgiliana in «ch'è sì cara» (cfr. *quae sera tamen*), e l'identica collocazione ad inizio verso di libertà/*libertas*. La forza e l'intensità concentrate su *libertas*, all'inizio del Virgilio bucolico, tornano nelle parole del Virgilio dantesco all'inizio del *Purgatorio*, per motivare il viaggio di espiazione e di liberazione dal peccato del pellegrino Dante. E non occorre certo insistere su quanto importante sia la prima ecloga di Virgilio per il poeta della *Commedia*, che ancora nella tarda ecloga a Giovanni Del Virgilio lascerà intuire la propria persona dietro un personaggio di nome Titiro.

Come ha scritto Ernesto Giacomo Parodi a proposito di questi versi danteschi, essi «sono il centro della *Divina Commedia* e il suo più alto significato; [...] ne sono l'epigrafe».<sup>6</sup> Penso che a tale efficacia collabori la memoria virgiliana. Una memoria che è, anche, contrastiva: Titiro era stato lui trovato dalla *libertas*, mentre se ne stava inerte (come avviene con le divinità che si volgono a guardare il misero mortale: *respexit*). Qui invece Dante è soggetto attivo: «va cercando».

Dante ha contribuito a fare di Virgilio quella luminosa guida per l'umanità che è ancora oggi. E non dobbiamo certo sorprenderci che ne abbia intuito e compreso così profondamente la parola. Proprio l'identificazione Virgilio-Titiro, che Dante lettore era libero di riconoscere, anche per effetto dei commenti antichi (Servio in primo luogo), autorizza adesso il Virgilio dantesco a riconoscere in Dante personaggio quel medesimo anelito alla *libertas* (*amor libertatis*, nella formulazione di Servio), da cui era stato animato Titiro nella prima ecloga. Ma c'è anche una certa sensibilità storica, nei versi di Dante, perché una tale valorizzazione della libertà/*libertas* ha come primo destinatario il grande eroe repubblicano, Catone Uticense, colui che appunto 'rifiutò' la vita per amore della libertà. La medesima tensione retorico-narrativa, sul motivo del viaggio, passa dal testo di Virgilio a quello di Dante, tra loro raffrontabili per funzione e collocazione: entrambi sono testi iniziali, la prima ecloga delle *Bucoliche* e il primo canto del *Purgatorio*, entrambi servono ad introdurre il lettore nel mondo di immaginazione creato dai due poeti.

Certo, quelle di Virgilio e di Dante sono parole così forti e univer-

<sup>6</sup> E. G. PARODI, *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e italiano antico*, a cura di G. Folena, Venezia, Neri Pozza 1957, p. 365; cfr. G. INGLESE, *Dante Alighieri, Commedia*, revisione del testo e commento, II, *Purgatorio*, Roma, Carocci 2011, p. 44.

sali, costruite con tale maestria, da catturare l'attenzione anche del lettore più ingenuo o distratto: e la questione della libertà parla agli individui di ogni tempo (anche del nostro). Ma la cultura del lettore, la coscienza di quanto fosse importante il valore della libertà, la storia travagliata di questo concetto in età repubblicana, aggiungono ulteriori risonanze al testo di Virgilio, in cui su *libertas* convergono tanti fattori di intensificazione. Questa intensità si trasmette dall'uno all'altro grande poeta, dalla *libertas* di Virgilio alla libertà di Dante, che è individuale e politica al tempo stesso. E la risonanza di Virgilio, infine, aggiunge essa stessa ancor più intensità, per chi sappia riconoscerla, al testo dantesco.

## PREMIO MANTUA 2021



A FILOMENA GIANNOTTI

### MOTIVAZIONE

*Quest'anno il premio per giovani voci di virgilianisti è condiviso (ex-aequo) da Filomena Giannotti (Università di Siena), già nota per vari contributi virgiliani, fra cui le ricchissime note all'edizione Einaudi dell'epos virgiliano tradotto da Alessandro Fo, ma in particolare per un'opera appena pubblicata. In questo libro, brillante e coinvolgente, la Giannotti continua in Italia una linea feconda già esplorata ad esempio nel mondo inglese da Stephen Harrison e Philip Hardie: la dimensione degli studi sulla ricezione, in cui si richiede filologia dell'antico ma anche padronanza del moderno.*

*In Giorgio Caproni, Il mio Enea (Garzanti 2020), Filomena Giannotti raccoglie per la prima volta tutti i testi, compresi quelli di natura occasionale, in cui il grande poeta lirico tornò ossessivamente, nell'arco di circa quarant'anni, sul sorprendente incontro avvenuto nel 1948 in piazza Bandiera a Genova con la statua di Enea fra le rovine dei bombardamen-*

ti. La curatrice segue con sensibile attenzione le costanti e le variazioni di una identificazione che condusse Caproni a scorgere in Enea, con Anchise in spalla (una tradizione logora e bisognosa di essere sostenuta), e Ascanio per mano (la promessa di un futuro che ancora va premurosamente accudito affinché possa adeguatamente svilupparsi), l'uomo del dopoguerra, e più in generale «di oggi», nella sua sventurata solitudine, e di fronte al compito di una difficile 'ricostruzione'.

Ogni singolo testo, e in particolare il complesso poemetto *Il passaggio d'Enea* – per il quale non esisteva prima di questo lavoro un commento completo e sistematico – è annotato con filologica precisione e con tutti i debiti riscontri con l'Eneide (ma anche con la rimanente produzione virgiliana, in particolare la chiusa delle *Georgiche*). Nell'ampio e puntuale saggio introduttivo, la curatrice sottolinea come questo recupero avvenga nel quadro di un più vasto e sorprendente riuso del classico da parte di Caproni.

Nel suo complesso, quindi, la ricca raccolta di toccanti testimonianze, organizzata dalla curatrice con impeccabile metodo, dimostra quanto profondamente uno dei principali autori del Novecento italiano sia nutrito di memoria virgiliana, e quale stretto rapporto di continuità nell'innovazione possa collegare un capolavoro del passato quale l'Eneide ai capolavori della contemporaneità. Senza contare l'opportunità di collegare oggi la riscoperta di Virgilio a una dialettica fra crisi e speranza.

FILOMENA GIANNOTTI

«QUELL'ENEÀ LÌ MI COLPÌ».  
GIORGIO CAPRONI E UN'INTERVISTA INEDITA  
(A 110 ANNI DALLA SUA NASCITA)

Il breve intervento da me tenuto in occasione del conferimento del prestigioso Premio *Mantua* il 15 ottobre 2021, nella splendida cornice del Teatro Bibiena, e intitolato *Enea e Giorgio Caproni: storia di un incontro*, verteva sulla centralità del personaggio virgiliano nella vita e nell'opera del poeta livornese, a partire dal travolgente 'incontro' avvenuto nel 1948 a Genova con una statua dell'eroe in fuga da Troia.<sup>1</sup> Ho ritenuto tuttavia più interessante, e più utile agli studi caproniani, proporre in questa sede un contributo su un testo rimasto finora inedito, in cui mi sono imbattuta dopo la preparazione del saggio *Giorgio Caproni. Il mio Enea*. Ancora una volta ringrazio di cuore gli eredi Silvana e Attilio Mauro Caproni, che ne hanno generosamente e affettuosamente consentito la riproduzione in questo volume. Il contributo vuole essere anche un omaggio a Giorgio Caproni nel 2022, che ha segnato i 110 anni dalla sua nascita, avvenuta il 7 gennaio 1912.

PRESENTAZIONE DELL'INEDITO

Nel Fondo Caproni della Biblioteca Nazionale di Firenze (cassetta 4, camicia 9) si conserva un dattiloscritto di sei fogli (il n. 3 e il n. 5 scritti sia sul *recto* che sul *verso*), contenente appunti presi dal poeta per un'intervista televisiva condotta da Geno Pampaloni (alla carta 3 si legge: «Be', questa domanda mi è stata fatta già più d'una volta, anche qui alla televisione»)<sup>2</sup>.

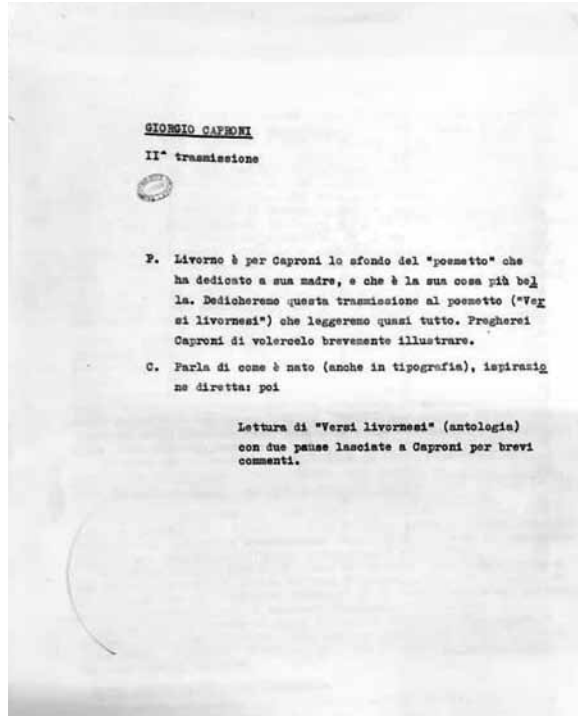
Del frontespizio del fascicolo (f. 1), con un'annotazione in cui «P.» equivale a «Pampaloni», «C.» a «Caproni», si dà direttamente la foto.

Nel suo primo spoglio bibliografico che giungeva fino al 2012, Mi-

---

<sup>1</sup> Me ne sono occupata in G. CAPRONI, *Il mio Enea*, a cura di F. Giannotti, prefazione di A. Fo, postfazione di M. Bettini, Milano, Garzanti 2020 e in F. GIANNOTTI, «*Nel soffio del tempo*». *Riferimenti classici letterari e mitologici nell'opera di Giorgio Caproni*, «Res Publica Litterarum. Studies in Classical Tradition», XLIV, 2021, pp. 68-133, in corso di stampa.

<sup>2</sup> Si segnala che Pampaloni ebbe più volte occasione di intervistare Caproni: per esempio nel 1981 (vd. G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit., p. 136, con relativo commento a p. 215).



chela Baldini presentava questo lemma: «[1567] *Incontri con i poeti. Giorgio Caproni*, a cura di Geno Pampaloni, Secondo Canale Rai, 29 aprile 1962 [Trasmissione televisiva nella quale Pampaloni intervista Giorgio Caproni]». <sup>3</sup> Nella sua preziosa raccolta, Melissa Rota ha poi rubricato questa trasmissione in un elenco di materiali radiofonici e televisivi andati perduti. <sup>4</sup>

Una ricerca condotta sui vecchi numeri del «Radiocorriere TV» ha fatto emergere al n. 18 dell'anno XXXIX, datato «29 aprile - 5 maggio 1962», l'annuncio della trasmissione, prevista per mercoledì 2 maggio 1962, alle 22,30, con questa dicitura (p. 39):

---

<sup>3</sup> M. BALDINI, *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)*, con una nota di A.M. Caproni, Pontedera, Bibliografia e Informazione 2012, p. 136. Non ho riscontrato novità in merito nella seconda e aggiornata edizione dell'opera, M. BALDINI, *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)*, con la collaborazione di C. Favati, Firenze, Firenze University Press 2021, dove il lemma ricorre identico, ma con il nuovo numero [1718], p. 181.

<sup>4</sup> G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press 2014, p. 26, nota 5.

## 22,30 CONVERSAZIONI CON I POETI

A cura di Geno Pampaloni

Giorgio Caproni – 1°

Lecture di Giancarlo Sbragia

Realizzazione di Enrico Moscatelli.

L'annuncio è accompagnato da un trafiletto a firma «f.s.» (probabilmente Francesca Sanvitale), il cui occhio è «Incontri con i poeti»; seguono titolo e orario: «Giorgio Caproni» e «ore 22,30».

Al momento le ricerche condotte dai funzionari di RaiTeche non sono approdate a un ritrovamento della trasmissione e l'unica traccia che ne rimane è appunto l'annuncio del «Radiocorriere TV». Fra l'altro, il modo in cui viene proposto l'annuncio lascerebbe immaginare la prima di almeno due puntate; l'incertezza è ulteriormente incrementata dal frontespizio del dattiloscritto («GIORGIO CAPRONI II<sup>a</sup> trasmissione»). Per ora, tuttavia, non è stato possibile appurare di più.

### NOTA AL TESTO

Il documento consiste di sei fogli dattiloscritti, progressivamente numerati – evidentemente in sede di archiviazione – in cifre arabe solo sul *recto*, a matita, nell'angolo in basso a sinistra. Il f. 1 è una sorta di frontespizio. Sugli attuali fogli 5r e 5v sono annotate, in maniera sintetica e abbreviata (tendenzialmente con sottolineature a macchina), le sollecitazioni di Pampaloni attorno a cui si articolerà il colloquio, insieme ad appunti vaghi e schematici di Caproni per le risposte alle singole domande, sviluppati poi ordinatamente nelle dichiarazioni degli altri fogli. Di questi materiali mi limito a segnalare nelle note (12, 16, 18, 21, 25, 26, 27, 28, 31) quanto si riferisce alle domande di Pampaloni o si collega agli accordi con lui presi da Caproni circa l'andamento della puntata. Il testo elaborato dal poeta in vista delle vere e proprie risposte corre poi sui fogli ora numerati 2, 3r, 3v, 4 e 6.

Dattiloscrivendo in velocità quella che è una traccia personale di cui disporre durante l'intervista, l'autore ha trascurato di prestare alla redazione del testo l'attenzione che vi avrebbe dedicato in una prospettiva di pubblicazione. Vi si trovano di conseguenza molti tratti cancellati ribattendovi sopra una serie di x, vari casi di minuscola per maiuscola nei nomi propri (come «livorno» al f. 2), o di incoerenza nel presentarli (due volte Caproni trascura di porre l'accento sul cognome di Valéry, pur correttamente scritto nel terzo caso; il cognome di Nietzsche – evidentemente

per procedere senza perdere il filo – viene scritto direttamente come si pronuncia). La velocità di stesura causa naturalmente banali errori di battitura (lettere omesse, o fra loro invertite, parole non separate da spazio, e così via), solo in qualche caso corretti battendo un carattere giusto sopra quello sbagliato. Si registrano, inoltre, incoerenze nel sottolineare o meno certi titoli di poesie o raccolte (anche in questo caso spesso scambiando minuscole e maiuscole). I titoli di rivista sono citati rapidamente, senza usare particolari accorgimenti per distinguerli, se non, anche qui, l'uso occasionale e non coerente di maiuscole (valga per tutti il caso di fine f. 4, «tanto fece arrabbiare Malaparte sul tempo *Illustrato*»). Qualche incoerenza si può osservare anche nell'operare o meno il rientro andando a capo o introducendo una nuova 'rubrica' (rientro al f. 2 per Prima interruzione dopo Preghiera; nessun rientro alle rubriche del f. 6).

Mi è sembrato opportuno non rendere conto in dettaglio di queste minime imperfezioni o irregolarità, ma presentare un testo il più possibile lineare, ordinato e leggibile. Le ho dunque sottoposte a un'operazione di *editing*, rigorosamente limitata a correggere tacitamente i refusi e ad adeguare a un criterio uniforme le occorrenze dei titoli delle singole opere (in corsivo) e delle riviste (fra virgolette). Solo in qualche circostanza ho segnalato in nota una particolare configurazione del testo che ritenevo meritevole di attenzione, o eventuali interventi operati dall'autore in un secondo momento, a mano e con biro rossa.

#### TESTO DELL'INEDITO

[f. 2] È curiosa la storia di queste pagine.<sup>5</sup> Potrei dire che sono nate su ordinazione, meno la prima, *Preghiera*. La scrissi tornando da una mia visita a Livorno, dopo anni e anni di assenza. Rivedendo i luoghi dove sono nato e dove ho trascorso l'infanzia, la figurina di mia madre giovane mi tornò in mente con uno struggimento indicibile, e scrissi i versi che ora aprono il libro. Era molto bella, da giovane, mia madre, e d'ingegno fino anche se figlia del popolo. A Livorno andava per la maggiore come sartina. Come mi sarebbe piaciuto incontrarla per strada, con la sua camicetta bianca, il fiocco nero, il serpentino d'oro sul petto! Me ne sarei certamente innamorato. Fu lì che mi nacque l'idea di dedicarle un poemetto, cercando di coglierla in quella Livorno ancora ottocentesca, piena di musica e di

---

<sup>5</sup> La prima delle risposte di Caproni appare legata al tema enunciato nel frontespizio: e cioè genesi e natura dei *Versi livornesi*.



mare e di popolo, ma poi mi parve un tema troppo privato e sentimentale, e abbandonai l'idea. L'avrei abbandonata per sempre, forse, se non ci fossero stati interventi esterni. Il primo fu Vanni Scheiwiller, che mi chiese, per una sua antologia, una poesia alla madre. Avevo *L'ascensore*, ma era troppo lunga. Decisi di mandar *Preghiera*, ma finii con lo scrivere e col mandare altri versi.<sup>6</sup> *Preghiera* la pubblicai sul «Raccoglitore» di Parma.<sup>7</sup> Con mia sorpresa ricevetti molti elogi, compresi quelli d'Ungaretti e di illustri critici, nonché di semplici lettori. Poi intervenne il mio grande e compianto amico Angioletti,<sup>8</sup> che mi chiese dei versi per «L'Approdo»<sup>9</sup>. Non avendo altro, mi decisi di dar l'avvio alla mia idea di creare il personaggio di mia madre quand'essa era ancora ragazza, appunto per evitare il mammismo. Descriverne la giornata (dall'uscita mattutina di casa sino al Magazzino Cigni dove lavorava).

La cosa per me cominciava a prendere un altro aspetto, e ad appassionarmi. Era un'ottima occasione, quella, per tentare una poesia diretta, alla portata di tutti, popolare e illustre insieme, dove la rima in cuore e amore restasse sostenuta da una profonda ragione musicale.

Dopo tanta poesia che per esser letta richieda una biblioteca nella testa del lettore (dai Metafisici alla Bibbia), mi pareva seducente provare s'era possibile tener conto di tutte le esperienze moderne per innestarle all'antico. A Cavalcanti addirittura.

Poi mandai quelle cose a un premio letterario, dove furono bocciate perché non inedite.<sup>10</sup> Un grande editore milanese, però, che le lesse, me le

---

<sup>6</sup> Il libro delle edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro è *Poesie alla madre* di alcuni poeti italiani contemporanei, a cura di V. Scheiwiller. L'editore lo ideò come *Strenna del Pesce d'Oro per 1955* e vi appose la dedica «Alla memoria di mia madre Artemia Wildt» (data del colophon: «4-12-1954»). Le pagine non sono numerate; al foglio 24v Caproni pubblica con il titolo *Per mia madre, Anna Picchi* la poesia che inizia «Quanta Livorno d'acqua» (al f. 32r Scheiwiller la segnala come «poesia inedita») e che poi, con qualche variante, diventerà, nell'omonima raccolta, la lirica *Il seme del piangere*. Su tutto ciò cfr. la ricostruzione di Zuliani alle pp. 1311-1312 di G. CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. Zuliani, introduzione di P. V. Mengaldo, cronologia e bibliografia di A. Dei, Milano, Mondadori 1998.

<sup>7</sup> Si tratta di una «pagina quindicinale delle lettere e delle arti» pubblicata sulla «Gazzetta di Parma». Vd. M. BALDINI, *Bibliografia*, cit., numero [333] (ora [413] nella seconda edizione, cit.).

<sup>8</sup> Dopo aver diretto la rubrica radiofonica della RAI «L'Approdo», Giovanni Battista Angioletti la trasformò, nel 1952, nell'omonima rivista, ribattezzata «L'Approdo letterario» nel 1958.

<sup>9</sup> M. BALDINI, *Bibliografia*, cit., numero [338] (ora [418] nella seconda edizione, cit.). Per «L'Approdo» vd. nota 8.

<sup>10</sup> I particolari su questo premio sono narrati in un'altra intervista, *Mio Dio, perché non existi?*, a cura di L. Doninelli, «Avvenire», 29 novembre 1984 (ora in G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., pp. 273-279: 273): «vi fu l'occasione di un concorso anonimo, il cui premio era la pubblicazione, credo a Cervia, bandito dalla Mondadori. Scrisi ancora qualche poesia, e venne fuori *Il seme del piangere*, che inviai al concorso. Se non che, in giuria c'era il mio amico Alfonso Gatto, il quale, lette le poesie, si mise a gridare: "Ma questo è Caproni!, non si può premiare!", e così mi scartò

chiese con un telegramma. Senonché me le aveva chieste nel frattempo un altro grande editore, e mantenni la promessa con questo.<sup>11</sup>

Quando però ricevetti le bozze m'accorsi ch'erano troppo poche le pagine, e mi parve disonesto pubblicare un libro così esile. E allora, sulle bozze, scrissi altre canzoni, tra le quali *Ad portam inferi*, che ascolterete tra poco.

Prima interruzione dopo *Preghiera*.

Dopo questi versi comincia il poemetto vero e proprio, dall'uscita mattutina di Annina che si avvia al lavoro. Chi avrebbe mai detto, allora, ch'era già minacciata, come tutti noi, dall'inevitabile fine?

[f. 3r] Caro Pampaloni, musicali hai detto.<sup>12</sup> Tu sei un illustre critico, e certamente non hai usato a caso questo aggettivo. Anche De Robertis parlò, a proposito delle mie *Stanze della funicolare*, di musica. Disse che quei miei poemetti (purtroppo non si possono recitare qui, perché troppo complessi e lunghi) andrebbero letti come si legge una partitura, cercando di seguire il contrappunto che li regge. In realtà io devo tutto quel poco che ho scritto alla musica.

Tu forse non sai che a Genova io studiavo musica, passione ereditata dai genitori. Mio padre infatti, livornese puro sangue e mascagnano accanito, suonava discretamente il violino. Mia madre la chitarra. Erano frequenti i concertini in casa mia. Nulla di più naturale ch'io sognassi, trasferitomi a Genova, di diventare un Paganini, o almeno un Sivori.<sup>13</sup> Mi iscrissi all'istituto musicale G. Verdi in Salita Santa Caterina. Studiai il Mazas I, il Mazas II, il Kreutzer, anche un poco del Fiorillo<sup>14</sup> sul mio

---

per far vincere un certo..., che Gatto confuse con un suo amico». Il nome del vincitore (omesso in quell'intervista) è rivelato da Caproni in *Genova di Livorno*, la prima delle quattro interviste riportate in «*Era così bello parlare*». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. Surdich, Genova, Il Melangolo 2004, p. 76, e andata in onda il 10 gennaio 1988: si tratta di «un certo Arcangeli», mentre l'amico con cui Gatto poi lo confuse sarebbe Siro Angeli, «un bravissimo poeta, intendiamoci, amico anche a me carissimo».

<sup>11</sup> I due grandi editori sono Mondadori e Garzanti: vd. sotto, nota 39 e contesto.

<sup>12</sup> Questa risposta di Caproni si riferisce all'appunto «Pampaloni... musicali.» che si trova in cima a f. 5r sottolineato con una fila di =.

<sup>13</sup> Sia Niccolò Paganini sia Ernesto Camillo Sivori erano nati a Genova, la città, peraltro, in cui giunse all'apice della sua carriera, e poi si spense, il celebre liutaio Cesare Candi ricordato poco più oltre.

<sup>14</sup> Mazas I e Mazas II, che prendono nome dal violinista francese Jacques Féréol Mazas, sono due studi per violinisti con diverso grado di esperienza. Con «il Kreutzer» Caproni intende con ogni probabilità la raccolta di 42 studi del violinista francese Rodolphe Kreutzer, e con «il Fiorillo» i 36 studi o capricci per violino del compositore napoletano Federico Fiorillo.

bellissimo Candi,<sup>15</sup> opera d'un liutaio genovese molto pregiato. Studiavo anche armonia e composizione, naturalmente, parallelamente agli studi classici, e un bel giorno mi sentii stanco, nelle mie esercitazioni, di corallizzare a quattro voci i versi dei classici. Mi venne la voglia di provare a farmeli da me, i versi, e ci provai un certo gusto.

Il sogno paganiniano finì miseramente in un'orchestrina da ballo, dove decaddi a suonare «Noi siamo come le lucciole»,<sup>16</sup> ma il gusto di scrivere versi rimase. Il gusto o forse il vizio, che non mi son più tolto di dosso, neppure adesso, nell'età della ragione. Con la differenza che, avendo abbandonato la musica, cercai di far versi che in qualche modo la sostituissero, applicando inconsciamente alle parole le stesse regole aritmetiche che governano la musica.<sup>17</sup>

Propriamente, non erano più versi per musica, i miei, ma versi come musica, il che non vuol dire, tu mi capisci a volo, musicali nel senso più banale, ma nel senso della costruzione, dell'architettura, cercando, nei canoni classici, strutture nuove, un poco secondo i miei idoli d'allora in fatto di musica: lo Stravinsky dell'*Orpheus* e Béla Bartók, Busoni.<sup>18</sup> In fondo sono state queste le mie letture formative. Ma paradossi a parte, le mie prime letture di poeti moderni le feci sulla «Fiera letteraria», allora diretta dal Fracchia, poi dall'Angioletti.<sup>19</sup> Prampolini vi teneva una rubrica di poeti stranieri, la maggior parte surrealisti. Me ne ubriacai, e cominciai a impazzire, scrivendo versi che mi sembravano tanto più belli quanto più incomprensibili. Ma fu un'ubriacatura passeggera. L'incontro con *L'allegria* di Ungaretti mi disintossicò di quella malattia, e decisi (fu proprio un atto della volontà) di ricominciare da capo, e cioè non da Ungaretti, ma addirittura dal poeta che allora m'era più antipatico, cioè dal Carducci. Da

---

<sup>15</sup> Vd. sopra, nota 13. La «fine tragica» di questo suo violino è narrata da Caproni a p. 78 dell'intervista radiofonica *Genova di Livorno*, sopra ricordata: «lo spaccai io».

<sup>16</sup> Caproni allude all'*incipit* del ritornello della celebre canzonetta *Lucciole vagabonde*, che, più precisamente, suona «noi siam come le lucciole/ brilliamo nelle tenebre» (negli appunti del f. 5r il primo verso è correttamente annotato col troncamento «siam»).

<sup>17</sup> Il dattiloscritto presenta qui un salto di rigo e, in corrispondenza dello spazio bianco, l'indicazione «II» scritta nel margine sinistro a biro rossa, con segno di inserzione (>).

<sup>18</sup> Caproni risponde qui alla domanda, riportata in f. 5r (con sottolineatura a macchina): «Pampaloni: Ma a parte queste "poesie per musica", quali sono state le tue letture formative?». Qui il testo, dopo «Orpheus e», presenta un ripensamento (quattro x cassano una parola che appare «altr»), quindi «Bela Bartok» e, aggiunto nell'interlineo a mano con biro rossa, il cognome di Busoni (senza segni di interpunzione; ho redazionalmente integrato io una virgola). Quanto all'*Orpheus*, si tratta di un balletto neoclassico in tre quadri di cui Stravinskij compose la musica nel 1947.

<sup>19</sup> Del celebre «settimanale delle lettere, delle arti e delle scienze», Caproni fu anche collaboratore, e in particolare vi tenne una propria rubrica, i cui scritti sono ora raccolti in G. CAPRONI, *Taccuino dello svagato*, a cura di A. Ferraro, Firenze, Passigli 2018.

un particolare Carducci, quello più macchiaiolo, ma sempre con nell'orecchio le grandi musiche del Cavalcanti, del Rinuccini, del Poliziano, del Tasso, i poeti che sempre ho amato con maggior trasporto. Da Ungaretti passai ad Apollinaire, quello delle canzoni, che sempre mi ha incantato più di Valéry, che pur ho amato moltissimo, senza per questo aver mai cessato d'amare i canti anonimi popolari, uditi finché [f. 3v] era in vita dalla bocca della mia nonna materna. Forse vien da questo mio duplice amore quel tanto di popolaresco e illustre insieme cui anche il Cecchi ha accennato a proposito dei miei versi<sup>20</sup>. Infine m'incontrai con la seconda edizione (1928 mi pare) degli *Ossi di seppia*. Avevo sedici anni, e fu per me (come per tutti i giovani d'allora) un'emozione fortissima. Montale mi sembrò subito il poeta capace d'aver realizzato d'acchito il mio sogno, ch'era quello di scrivere versi come si scrive musica, e con l'effetto della musica.

Poi, molto più tardi, ci fu l'incontro e un poco anche lo scontro coi cosiddetti ermetici. Dico scontro perché «Campo di Marte», ed anche «Il Frontespizio», trovarono troppo realisti i miei primi versi (troppo poco metafisici) e mi diedero una frustatina<sup>21</sup>.

Ma posso vantarmi d'essere stato il primo, o fra i primissimi, ad aver scritto su Mario Luzi. Ricevetti un giorno un libretto intitolato *La barca*, dove l'autore mi dichiarava ch'era uno studente di filosofia, e che desiderava un mio giudizio. Feci una recensione, e da allora ebbe inizio un'amicizia mai più allentata.<sup>22</sup> In compenso, se così si può dire, Alfonso Gatto, che io ho sempre amato moltissimo, fu il primo a scrivere con autorità su di me.<sup>23</sup> E infine il grande incontro con De Robertis, alle Giubbe Rosse.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> E. CECCHI, *Un anno di poesia: Caproni e Noventa*, «Il Punto», 29 dicembre 1956, ora in G. CAPRONI, *L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978)*, a cura di G. Raboni, Milano, Rizzoli 1980, p. 16.

<sup>21</sup> Sugli appunti del f. 5r: «Ermetici beccatine di Campo di Marte e di Frontespizio».

<sup>22</sup> *La barca* di Luzi fu pubblicato da Guanda nel 1935; la recensione di Caproni (*Poesia d'un uomo di fede*, «Il Popolo di Sicilia», 29 novembre 1935, p. 3), è ora ristampata in G. CAPRONI, *Prose critiche*, edizione e introduzione a cura di R. Scarpa, prefazione di G. L. Beccaria, Torino, Aragno 2012, pp. 19-22. La corrispondenza fra i due è raccolta in M. LUZI - G. CAPRONI, *Carissimo Giorgio, carissimo Mario. Lettere 1942-1989*, a cura di S. Verdino, con uno scritto di M. Luzi, Milano, Libri Scheiwiller - Playon 2004.

<sup>23</sup> Allude a quanto scritto su *Finzioni* di Caproni da A. GATTO nel suo articolo *La poesia nel 1941*, in *Il Tesoretto. Almanacco dello Specchio Mondadori 1942*, a cura di A. Tofanelli e A. Mondadori, Milano, Mondadori 1941, pp. 438-440 (BALDINI, *Bibliografia*, cit., numero [1639], ora [1821] nella seconda edizione, cit.).

<sup>24</sup> Segue nel dattiloscritto lo spazio bianco di un rigo, dopo il quale, come indica lo stesso richiamo «*Rima*», inizia la risposta a un'altra delle sollecitazioni di Pampaloni (cfr. nota 25). Quanto al «grande incontro», si tratta probabilmente di quello a cui Caproni fa riferimento in una lettera inviata a De Robertis in data 7 ottobre 1952: «Io spero di poterti vedere presto in qualche luogo: forse

Rima.<sup>25</sup> Be', questa domanda m'è già stata fatta più d'una volta, anche qui alla televisione. Io non credo affatto che la rima sia obbligatoria in poesia. Credo però che quando la si usa la si debba usare spinti da una profonda necessità. La rima, e qui tornano in ballo i miei studi musicali, è ciò che in musica è la consonanza o dissonanza di due note. In poesia non si possono far consonare o dissonare insieme due idee poetiche, e si ricorre allora alla rima, in modo che le idee che strutturalmente reggono la composizione si richiamino a vicenda. Se leggiamo le rime dei primi versi dell'*Inferno*, subito abbiamo la chiave della cantica: vita-smarrita, oscura-dura-paura, ecc. Naturalmente questa non è una regola rigida (le eccezioni abbondano nello stesso Dante), ma è un principio che istintivamente il poeta segue, quando, si capisce, non è un semplice rimatore sui partecipi passati.<sup>26</sup>

Sono componimenti, in verità, tra i primissimi che ho scritto, e rientrano fino a un certo punto nel discorso che ho fatto. Bisognerebbe leggere le *Stanze della Funicolare*, soprattutto *Il passaggio d'Enea*, che dà il titolo al libro, ispiratomi da un monumento a Enea che si trova curiosamente a Genova, nella piazza più bombardata d'Italia. Quell'Enea lì mi colpì. Enea fuggito da una guerra per approdare ad un'altra guerra, e ancora in cerca del luogo dove fondare la nuova città. Mi parve il simbolo dell'uomo moderno, solo nella guerra, con sulle spalle un passato da salvare che crolla da tutte le parti, e per la mano un avvenire che anch'esso vuol essere sostenuto anziché sostenerlo.

Tornando alle poesie che mi proponi, sono appunto due esempi del mio volontario ritorno a una semplice notazione musicale quanto più possibile naturalistica, lasciando soltanto ai valori armonici della parola prosastica il compito di allargare l'emozione [f. 4] sino ai confini, appunto, dell'ultima prateria.<sup>27</sup>

---

lì a Firenze, dove ti ricordo un remoto giorno durante la guerra (o prima), mi pare alle "Giubbe", seduto accanto a me a dirmi che un mio sonetto [...] t'era piaciuto» (G. CAPRONI - G. DE ROBERTIS, *Lettere 1952-1963*, a cura di A. Marra, con uno scritto di A.M. Caproni, Roma, Bulzoni Editore 2012, pp. 25-26).

<sup>25</sup> Qui Caproni richiama nel suo testo la domanda di Pampaloni riportata subito in testa a f. 5v (con sottolineatura a macchina): «Perché usi la rima?».

<sup>26</sup> Segue nel dattiloscritto lo spazio bianco di un rigo. Le successive dichiarazioni si riferiscono a una nuova sollecitazione, riportata sempre all'inizio di f. 5v (con sottolineatura a macchina): «Pampaloni: Di questo periodo vogliamo far leggere» (per i testi cui si allude, vd. nota 27).

<sup>27</sup> I testi non sono specificati; erano senz'altro due (Caproni scrive «sono appunto due esempi»), e uno di questi era certamente *Ballo a Fontanigorda* (dall'omonima raccolta del 1938), come si evince dalla frase «sino ai confini, appunto, dell'ultima prateria» che allude alla chiusa di quella poesia. Dagli appunti del f. 5v sembra doversi ricavare che esso fosse il secondo, preceduto da una poesia legata al trauma per la prematura morte della fidanzata Olga Franzoni (ai primi del marzo

Sì, vivevo a Genova con tanta immedesimazione, da considerarmi ormai genovese. Un vero ambiente letterario, quando cominciai a scrivere, non c'era. Cominciò a esserci nel '32, con «Circoli», che fece allora di Genova una delle capitali della nostra poesia: Quasimodo, Grande, Barile, il grande Sbarbaro, Guillén, ecc. ecc. li lessi ed imparai ad amarli lì.<sup>28</sup> Ma del resto in tutta la Liguria la poesia è nell'aria. Basti pensare ai poeti della rivista di Mario Novaro, «La Riviera Ligure», che all'insegna dell'Olio Sasso<sup>29</sup> hanno instaurato nella nostra poesia del novecento una delle maggiori componenti: il grande Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Boine, lo stesso Mario Novaro, Sbarbaro che col suo *Pianissimo* riuscì ad anticipare di tanti anni *La terra desolata* di Eliot, inaugurando con gli altri citati quella linea ligustica che per le sue radicali negazioni, come dice Anceschi, ha saputo fare il paesaggio emblematico della nostra desolata anima contemporanea.<sup>30</sup> Quella linea che poi, con Montale, ha fatto della Liguria non più una provincia, ma uno dei luoghi capitali della poesia europea.<sup>31</sup>

Genova fu amata da Nietzsche, da Chopin, da Valéry, il quale si meravigliò che quella straordinaria città tutta visibile non avesse un suo

---

1936). Vi si legge infatti: «Sono componimenti, in verità, fra i primissimi che ho scritto, e rientrano fino a un certo punto nel discorso che ho fatto... Bisognerebbe leggere, ripeto, i poemetti... ma... In essi risalterebbe la mia Genova, ciò che per me significa Genova... Soprattutto il poemetto intitolato il Passaggio d'Enea... Spiegazione del titolo... De Nerval... Tornando alle poesie che mi proponi... La prima è legata a un episodio molto doloroso della mia vita... L'amavo molto da giovane la vita... Quella morte fu per me come un'unghia sulle corde tese (sensi e spirito) d'un'arpa... In realtà non è che un accordo d'arpa col pedale abbassato... La seconda testimonia ancora il mio amore per la vita, per la giovinezza, coi sensi desti...». Nel seguito degli appunti, il ricordo di questo suo «gusto per la vita» lo spinge a evocare *Donna che apre riviere* (da *Finzioni*, 1941) e la moglie Rina, «genovese come son genovesi i miei figli, le cui vesti ariose e i cui occhi celesti davvero mi davano un senso marino d'apertura, come se davanti a me si sciorinassero, appunto, le riviere...». Accanto al primo rigo del f. 4, in corrispondenza con la chiusura della risposta precedente («dell'ultima prateria»), v'è una nota manoscritta a biro rossa, di non facile leggibilità; sembra (con riferimento ai due esempi di poesie citati prima) «sono da far rivedere piacquero a Solmi». Segue il rigo bianco che indica il passaggio a una nuova risposta.

<sup>28</sup> Questo nuovo paragrafo risponde al successivo spunto di Pampaloni, riportato al centro di f. 5v (con sottolineatura a macchina): «Dunque, tu eri a Genova... eccetera... C'era un ambiente letterario ecc.». «Circoli» è la rivista di poesia, inizialmente bimestrale, fondata a Genova nel 1931 da Adriano Grande.

<sup>29</sup> La rivista letteraria del poeta e filosofo Novaro era nata come organo di diffusione di informazioni pubblicitarie della ditta *P. Sasso e Figli - Olio di Oliva - Oneglia*.

<sup>30</sup> L. ANCESCHI *Introduzione* a L. ANCESCHI - S. ANTONIELLI, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi 1953, pp. 5-104: 71. Per la «linea ligustica» vd. G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit., pp. 199-201, con ulteriore bibliografia.

<sup>31</sup> Seguono nel dattiloscritto un breve spazio bianco, e poi la risposta all'ultimo intervento attribuito nel f. 5v a Pampaloni (con sottolineatura a macchina), «Questo è molto importante... ma la gente ecc.» (vi si accompagnano ultimi brevi appunti, sviluppati appunto nel nuovo paragrafo).

Guardi o un suo Canaletto.<sup>32</sup> Non ci sarà dunque nulla di male se mi son permesso di amarla anch'io, Genova, sino a sentirla mia, e proprio perché anch'io innamorato di quello che ancora Valéry chiama il concreto spirituale. Ma mi resta molto difficile spiegare il mio attaccamento a Genova, sino a farne la toponomastica dei miei sentimenti e dei miei pensieri. Chiusa più d'ogni altra nel suo campanilismo, è forse la città più cosmopolita d'Italia, non dico più europea ma più universale. La città dove si trova più a disagio un italiano (un furesto) che un norvegese o un cinese, il quale vi si muove come in casa sua. Una città bifronte come il Giano ch'è a guardia dei suoi giardini.<sup>33</sup> Una città tutta verticale. Piena di buon senso e di follia a un tempo, dove nelle stesse chiese, che sono stupende, il mormorio delle preghiere sembra, più che un'eco della risacca marina, un rotolio di monete. Una città, tutto sommato, piena di solida follia, sotto la sua maschera di buon senso e di senso pratico. Basti pensare a Colombo, al Magnasco,<sup>34</sup> ai chitarrismi di Paganini... Una città, per me, veramente ossessiva, ma dove io mi sento io, e riesco a pensare ai fatti miei, come invece non riesco a pensarci a Roma, troppo bella e troppo artistica nel suo continuo eloquio barocco-ciceroniano, come una scarpa troppo grossa per il mio piede. Ma con questo son lontano dall'odiare Roma, anche se di lei ho scritto quell'enfasi e orina (travertino imbevuto di Frascati: e d'estate, al Colosseo, si sente) che tanto fece arrabbiare Malaparte sul «Tempo Illustrato».<sup>35</sup> Ma fu un'invettiva, in realtà, non contro Roma, ma del pesce che si sente fuori della sua acqua, e che quindi, mutati i termini, sarebbe scoccata in qualsiasi altra città (esclusa Livorno, succursale di Genova) d'Italia.

#### [f. 6] Seconda interruzione

In questi brevi versi, intitolati *Scandalo*, ho cercato di rappresentare Annina in uno dei suoi momenti di maggior vita. Per necessità musicale, a questi ho voluto contrapporre, sulle bozze, l'adagio funebre di *Ad portam inferi*, dove immagino mia madre già morta, sola, senza più riuscire a capire, lei così piena di vita, nulla di sé, fra tanta nebbia, tanti cacciatori

---

<sup>32</sup> Il riferimento è Francesco Lazzari Guardi, pittore di Venezia, come il suo più noto conterraneo Giovanni Antonio Canal, detto il Canaletto.

<sup>33</sup> Vd. F. GIANNOTTI, *Nel soffio del tempo*, cit., nota 126.

<sup>34</sup> Si tratta del pittore genovese Alessandro Magnasco.

<sup>35</sup> È qui richiamata la poesia *Su cartolina 1. A Tullio* (dal *Passaggio d'Enea* ora in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 163), vv. 12-13: «ah perdere anche il nome/ di Roma, enfasi e orina»; vd. L. ZULIANI, *Apparato critico*, in G. CAPRONI, *L'opera in versi* cit., pp. 1013-1840: 1276.

(potrebbero essere angeli), tanta grappa (il delirio), lei che non si vede più l'anello al dito, perché da noi si usa toglierlo ai morti.

Poi subito, sempre per necessità musicale, un altro allegro, anzi, addirittura un presto stringendo. La descrizione, che udrete soltanto in parte, d'un altro viaggio d'Annina: il suo viaggio di nozze, che pareva tutto verso la primavera, e che invece preludeva a tanti disastri: alla guerra!<sup>36</sup>

### Terza interruzione

Annina è sparita, è svanita. Al bambino che la cercava non resta che errare smarrito per una Livorno vuota e triste, dove non s'ode che l'odore morto dell'acqua lungo i neri Fossi.

### Pampaloni annuncia l'Epigrafe.

#### ALCUNI ASPETTI RILEVANTI DELL'INEDITO

Come dichiarato nel frontespizio, la trasmissione è dedicata ai *Versi livornesi*,<sup>37</sup> che si prevede di leggere «quasi tutti». In realtà, in questo documento troviamo citati da Caproni solo, nell'ordine, *Preghiera*, *Ad portam inferi* e *Scandalo*. Le poesie *Eppure* e *Il seme del piangere* non vengono esplicitamente menzionate, ma nel finale di f. 6 è riconoscibile il loro contenuto, mentre *Iscrizione*, poesia conclusiva della sezione, è forse erroneamente (o intenzionalmente?) ricordata come *Epigrafe* nell'ultima indicazione dell'intervista.

Emergono poi alcune aporie da un confronto fra i capoversi iniziali di questo inedito, che ripercorrono la genesi del «poemetto», e altre dichiarazioni dello stesso Caproni. In particolare con quanto affermato nell'intervista pubblicata nel 1984 su «Avvenire», dove non c'è nessuna menzione di Ungaretti, mentre qui a lusingare il poeta è Giuseppe De Robertis, lamentandosi perché nel *Passaggio d'Enea* non erano state incluse *Preghiera* e *La ricamatrice*.<sup>38</sup> La scelta di rendere «più consistente» *Il seme del piangere* viene inoltre presentata come la conseguenza di una

<sup>36</sup> Accanto a queste parole si legge manoscritto a penna rossa «Tema della guerra», con un frego che indica inserzione sotto ciò che è stato scritto.

<sup>37</sup> Si tratta, com'è noto, della prima sezione della raccolta *Il seme del piangere* (1959), che reca la dedica «a mia madre, Anna Picchi» ed è interamente incentrata sulla sua figura. Per ulteriori notizie sull'intera raccolta vd. L. ZULIANI, *Apparato critico*, cit., pp. 1311-1321.

<sup>38</sup> Su queste imprecisioni vd. L. ZULIANI, *Apparato critico*, cit., p. 1312, nota b.



precisa richiesta di Mondadori, nel momento in cui ne propose la stampa a Caproni, sebbene non fosse risultato vincitore del premio, e non, come qui, della paura dell'autore che potesse sembrare «disonesto pubblicare un libro così esile». Anche le traduzioni che il poeta dichiara di avervi aggiunto non sono ricordate nell'inedito. La decisione, infine, di pubblicarlo con Garzanti anziché con Mondadori non è ricondotta all'accordo precedentemente preso con il primo dei due editori milanesi, ma all'«insistenza di Bertolucci», il cui nome non compare nell'inedito. Questa diversa versione dei fatti trova riscontro per esempio nella conversazione radiofonica del 1988 ricordata sopra, cosa che ha forse indotto Zuliani a ritenere attendibile la ricostruzione fornita dall'autore nel 1984, sull'elaborazione della raccolta: «essendo estemporanea e così distante nel tempo, contiene alcune imprecisioni; ma nel suo complesso è stata confermata dallo studio del materiale conservato». <sup>39</sup> Alla luce di questo inedito, le parole di Zuliani si rivelano particolarmente prudenti: proprio la maggiore vicinanza cronologica fra questa intervista del 1962 e la stesura della raccolta fra il 1950 e il 1958 indurrebbe infatti a ritenere più veritiero e credibile quanto dichiarato dal poeta nell'inedito piuttosto che nelle successive testimonianze degli anni Ottanta.

Fra le varie dichiarazioni di poetica che trovano posto subito dopo, quelle relative alla musicalità assurgono a vero e proprio *Leitmotiv* di questa intervista. Fra le altre cose, il poeta presenta in termini musicali sia *Ad portam inferi*, «un adagio funebre», in contrapposizione «per necessità musicale» alla giovanile rappresentazione di Annina, per esempio in *Scandalo*, sia *Eppure*, «sempre per necessità musicale, un altro allegro, anzi, addirittura un presto stringendo» (f. 6).

All'importanza della musica nella produzione poetica è strettamente connesso un altro tema centrale dell'intervista, quello della formazione. Da questo inedito risulta rafforzata quell'impressione di una formazione ampia pur se irregolare di Caproni, su cui mi ero soffermata relativamente alla sua sorprendente conoscenza di classici latini e, in traduzione, anche greci. <sup>40</sup>

La successiva descrizione di Genova e del suo *milieu* culturale sembra, in più punti, serbare l'eco di *Litania*: «Genova verticale./ *vertigine, aria, scale*» (vv. 7-8); «Genova nome barbaro./ *Campana. Montale. Sbarbaro*» (vv. 57-58); «Genova di piovasco./ *follia, Paganini, Magnasco*» (vv. 91-92). Sebbene i primi abbozzi di *Litania*, dalla complessa vicenda

---

<sup>39</sup> L. ZULIANI, *Apparato critico*, cit., p. 1312.

<sup>40</sup> Vd. F. GIANNOTTI, *Nel soffio del tempo*, cit., § I.

editoriale, risalgano al 1952 e sebbene questa poesia abbia trovato la sua collocazione finale negli *Altri versi* del *Passaggio d'Enea*, non è forse inutile ricordare che il poeta l'aveva inizialmente pubblicata all'interno della seconda parte della raccolta *Il seme del piangere*, anch'essa dal titolo *Altri versi*: la vicinanza cronologica fra tale pubblicazione, avvenuta nel 1959, e questa intervista, rilasciata nel 1962, potrebbe spiegare le analogie sopra riportate.

Una segnalazione merita infine la breve chiosa che, alla fine dell'intervista, Caproni fa sulla sua toccante lirica *Ad portam inferi* (f. 4r):

immagino mia madre già morta, sola, senza più riuscire a capire, lei così piena di vita, nulla di sé, fra tanta nebbia, tanti cacciatori (potrebbero essere angeli), tanta grappa (il delirio), lei che non si vede più l'anello al dito, perché da noi si usa toglierlo ai morti.

L'elemento di novità è questa volta rappresentato dal fatto che il poeta svela in queste righe la chiave di interpretazione per due immagini di non facilissima comprensione: i cacciatori come angeli e la grappa come delirio. La precisazione relativa ai cacciatori sembrerebbe non solo confermare il ricorrere del tema della caccia già a questa altezza cronologica della produzione caproniana, ma anche la tendenza a caricarlo già di un valore profondamente simbolico.<sup>41</sup> Quest'ultimo aspetto non sembra tuttavia escludere che Caproni sia partito anche in questo caso da una notazione realistica. Secondo Galli, «la stessa descrizione dei cacciatori con i loro cani che attendono all'alba in una “fumicosa stazioncina suburbana”», per come fa da sfondo alla poesia *Ad portam inferi*, ritorna «molto spesso anche in altri articoli in cui Caproni rievoca la propria infanzia nell'ambiente livornese e la sua infantile aspirazione a diventare macchinista: “[...] e mentre mancavano pochi minuti all'arrivo [del treno], i cacciatori di lepri tornavano a gruppo, fischiando dalle macchie oltre gli Archi”».<sup>42</sup>

<sup>41</sup> «L'interesse di Caproni per il tema della caccia è di molto precedente a FC [*Il franco cacciatore*]: già a partire dagli anni '50 pubblicò più volte una prosa dedicata alla caccia alla lepre, dove caricò di significati simbolici l'immagine della bestia in fuga» (L. ZULIANI, *Apparato critico* cit., p. 1574).

<sup>42</sup> M. GALLI, *La caccia: genesi e 'variazioni sul tema' nella poesia dell'ultimo Caproni*, in *Omaggio a Caproni*, Atti del Convegno (Livorno, 9 febbraio 2001), a cura di L. Greco, Pisa, Pacini 2003, pp. 207-237: 213.

L'ENEA DI CAPRONI: VARIAZIONI SUL TEMA

Il mio personale motivo di interesse per questa intervista e anche la ragione per la quale, come già accennato, vi sono più o meno casualmente pervenuta, sono rappresentati dal fatto che, menzionando sue precedenti opere, Caproni fa nuovamente cadere il discorso sul personaggio virgiliano a lui così caro:

Bisognerebbe leggere [...] *Il passaggio d'Enea*, che dà il titolo al libro, ispiratomi da un monumento a Enea che si trova curiosamente a Genova, nella piazza più bombardata d'Italia. Quell'Enea lì mi colpì. Enea fuggito da una guerra per approdare ad un'altra guerra, e ancora in cerca del luogo dove fondare la nuova città. Mi parve il simbolo dell'uomo moderno, solo nella guerra, con sulle spalle un passato da salvare che crolla da tutte le parti, e per la mano un avvenire che anch'esso vuol essere sostenuto anziché sostenerlo.

Nuovamente, perché questa intervista va cronologicamente a collocarsi subito dopo i sette articoli che, fra l'ottobre del 1948 e il dicembre del 1961, narrano più volte dell'incontro fra il poeta e la statua di Enea avvenuto in Piazza Bandiera a Genova nell'estate del 1948<sup>43</sup> e che costituiscono (almeno nel caso dei primi quattro) «l'archetipo giornalistico»<sup>44</sup> della celebre riscrittura che Caproni ne diede in versi, nel 1956, nel punto culminante del *Passaggio d'Enea*.<sup>45</sup>

[...] Enea che in spalla  
un passato che crolla tenta invano  
di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo  
ch'è uno schianto di mura, per la mano  
ha ancora così fragile un futuro  
da non reggersi ritto.

---

<sup>43</sup> I sette articoli, su cui F. CONTORBIA, *Caproni in Piazza Bandiera*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani 1997, pp. 215-230, costituiscono ora – insieme al poemetto *Il passaggio d'Enea* e a un successivo articolo del 1979 – la prima parte, intitolata «*Quanto di più commovente io abbia visto sulla terra*». *I testi principali*, del volume da me curato G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit., pp. 65-79 e 85-97, con relativo commento alle pp. 153-163 e 184-192.

<sup>44</sup> Recupero qui la felice espressione usata per il primo di essi da P. SCHIAVO, *Tra memoria e pietas: l'Enea di Caproni e Ungaretti*, in *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, a cura di G. Sandrini e M. Natale, Verona, Fiorini 2010, pp. 237-254: 242.

<sup>45</sup> *Versi IV 4-9*. Del rapporto fra questi versi e vari punti del II libro dell'*Eneide* mi sono occupata nel commento al *Passaggio d'Enea* in G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit., pp. 163-184: 179-181.

Nell'arco di tempo coperto dai sette articoli l'autore ebbe occasione di tornare in modo più fugace e occasionale su quell'episodio così centrale della sua vita, non solo in un memorabile distico di *Litania* (vv. 169-170: «Genova di lamenti./ *Enea. Bombardamenti*»), ma anche in alcuni altri interventi.<sup>46</sup>

Dopo aver accennato che il poemetto *Il passaggio d'Enea* è anche eponimo dell'intera raccolta, Caproni si sofferma sul fatto che a ispirarne la composizione fu «un monumento a Enea». Si tratta di un'anticipazione di quanto dichiarato qualche anno più tardi, nel 1968, nella conclusione alla *Nota* dell'autore a *Il «Terzo libro» e altre cose*, in cui il poeta ripubblicava per Einaudi *Il passaggio d'Enea*, raccolta diventata la terza dopo il riordinamento della sua precedente produzione in versi:

A proposito del *Passaggio* aggiungerò, se può interessare, che l'idea del poemetto mi nacque guardando il classico monumentino ad Enea che, col padre sulle spalle e il figlioletto per la mano, stranamente e curiosamente, dopo varie peregrinazioni, a Genova è finito in Piazza Bandiera presso l'Annunziata, una delle piazze più bombardate della città.



Alla luce dell'intervista qui in esame, mi trovo a dover rettificare quanto io stessa avevo scritto nel commentare questo passo della *Nota* dell'autore, che quindi non risulta essere più «la prima esplicita dichiarazione di Caproni che la genesi del poemetto *Il passaggio d'Enea* è strettamente legata all'incontro con la statua dell'eroe troiano in piazza Bandiera».<sup>47</sup>

Questo monumento, che si può ammirare nella foto, è un gruppo marmoreo di epoca barocca, per la precisione del 1726, realizzato dallo scultore carrarese Francesco Baratta.<sup>48</sup> Il poeta stesso precisa fin dal primo dei suoi numerosi scritti sul tema, che «non è del resto nemmeno un

<sup>46</sup> Vd. i brani rubricati come II 2, II 4 e II 6 alle pp. 116, 118-119 e 121, con relativo commento alle pp. 198-201 e 203 del volume G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit.

<sup>47</sup> G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit., pp. 207-208.

<sup>48</sup> Vd. F. CONTORBIA, *Caproni in Piazza Bandiera*, cit., pp. 218-220, con relative note, e p. 225, nota 11, sulle varie fonti consultate da Caproni.

capolavoro» e che la sua personale commozione non scaturì certo dal suo valore artistico.

Nell'avverbio «curiosamente», inserito nell'inedito subito dopo la menzione del monumento, l'autore concentra poi le sue numerose e diverse osservazioni, sparse nelle varie prose sul tema, sia sulla stranezza del fatto che una statua di Enea si trovasse proprio a Genova, sia sulla casualità per cui tale statua fosse finita proprio «nella piazza più bombardata d'Italia». Nel primo caso, a destare la meraviglia dell'autore è il noto carattere degli abitanti di Genova, «con la sua chiusa lingua in salamoia e le sue chiuse tradizioni, e soprattutto [...] il chiuso spirito mercantile pronto a vendere, come una *qualsiasi* Corsica, perfino un mito come quello di Enea». <sup>49</sup> Eppure i Genovesi sarebbero stati, a suo dire, i soli a dedicare un monumento a Enea, comprendendo tutta l'umanità del personaggio virgiliano. <sup>50</sup> Nel secondo caso, a svolgere un ruolo centrale nella riflessione di Caproni è invece il destino per cui Enea sarebbe «scampato per miracolo alla distruzione di Troia, e venuto a capitare, col suo duplice prezioso fardello, proprio sotto le bombe e i calcinacci d'una delle più bombardate e tartassate piazze d'Italia!». <sup>51</sup> Ma al ben noto concetto virgiliano del *fato profugus* (*Aen.* I 2), che infatti si affaccia subito dopo nella memoria di Caproni, si sovrappone, in tutta la sua tragica attualità, il dato concreto delle rovine della Seconda guerra mondiale, fra le quali sempre il fato ha voluto che Enea si fosse trovato a giungere ora:

«Il fato di Enea», sentii soffiare al mio orecchio. Ma era una reminiscenza scolastica, e subito la scacciai come cosa indegna e del tutto retorica di fronte a quella minuta statua carciata così dimessa, così umana, così vera.

In nessuno dei testi in cui Caproni torna incessantemente su questo episodio, il sovrapporsi della Seconda guerra mondiale alla guerra di Troia è presentato con altrettanta chiarezza e incisività, con quell'insistenza, nel giro di un rigo, sulla parola chiave: «Enea fuggito da una guerra per approdare ad un'altra guerra». Si tratta evidentemente dell'elemento che

---

<sup>49</sup> G. CAPRONI, *Enea a Genova*, «L'Italia Socialista», 7 ottobre 1948, p. 3 (ora in G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit., pp. 65-67, con relativo commento alle pp. 153-155).

<sup>50</sup> *Ibid.* In realtà Caproni stesso, in una delle ultime occasioni in cui torna sul personaggio di Enea, accenna a un altro monumento a lui dedicato, situato a Vienna: «*Era così bello parlare*», cit., p. 88 (cfr. G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit., pp. 142, 220, 252).

<sup>51</sup> G. CAPRONI, *Noi, Enea*, «La Fiera letteraria», 3 luglio 1949, p. 2 (ora in G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit., pp. 75-79, con relativo commento alle pp. 160-163). Da questo testo è tratta anche la citazione seguente.

Caproni – richiamato alle armi nel 1939 per partecipare alle operazioni di guerra sul cosiddetto «Fronte occidentale» contro la Francia e poi alla guerra di liberazione schierandosi con i partigiani della Val Trebbia – sente di avere maggiormente in comune con l'eroe dell'*Eneide*. Non si può fare a meno di notare inoltre come questo incontro sia dotato di una sua concretezza e questo Enea di una sua fisicità: alle parole «quell'Enea lì mi colpì» di questa intervista, che, non a caso, si sono scelte come titolo di tutto il contributo, fa eco per esempio il tono sorpreso del «me lo vidi davanti» di un'altra intervista.<sup>52</sup>

Oltre a essere antierico e antiretorico, proprio in quanto vivo e non scolastico, l'Enea di Caproni presenta poi una serie di innegabili differenze con il personaggio virgiliano.

Come puntualizzato nell'intervista, in prima istanza questo Enea è «ancora in cerca del luogo dove fondare la nuova città». Nel finale del *Passaggio d'Enea* emerge ancora meglio come il protagonista (in cui, nel corso del poemetto, le figure di Caproni e di Enea si sono sovrapposte), nella sua disperata ricerca di «un pontile/ [...] che [...] via mare/ possa offrire altro suolo»,<sup>53</sup> e nel suo altrettanto disperato tentativo di approssimarsi al mare, finisca come «nafragato in terra»,<sup>54</sup> senza nemmeno riuscire a partire per approdare alla terra a cui i fati hanno destinato l'eroe virgiliano.

Alla differenza in termini di destino finale, si aggiunge la totale solitudine dell'Enea di Caproni. Anche questo tema, affidato nell'intervista a una semplice espressione, «solo nella guerra», trova riscontro in particolare nei sette articoli già più volte ricordati.<sup>55</sup>

mai Enea fu tanto solo quanto nel momento di questa sua statua. E se nessun poeta (nemmeno il suo poeta Virgilio) se n'è mai accorto, è qui tuttavia che converge il fuoco della sua vera grandezza d'uomo (d'uomo in grandezza naturale) simbolo vivo ancorché incompreso di tutta intera la nostra umanità d'oggi.

Se l'eroe troiano – della cui solitudine non si sarebbe accorto nemmeno il suo stesso cantore – aveva potuto avvalersi, almeno per la prima

<sup>52</sup> In via Pio Foà con candore e con sgomento, intervista a cura di R. Minore, «Il Messaggero», 17 febbraio 1983, p. 3 (cfr. G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit., p. 137, con relativo commento alle pp. 215-216).

<sup>53</sup> G. CAPRONI, *Il passaggio d'Enea*, Versi V 2-4.

<sup>54</sup> M. BETTINI, «Il passaggio d'Enea» di Giorgio Caproni, in «Semicerchio» 26-27, 2002, pp. 53-57 (ora ristampato come *Postfazione* a G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit., pp. 235-246).

<sup>55</sup> Cito da G. CAPRONI, *Enea a Genova*. In *Piazza Bandiera*, «Corriere mercantile», 31 ottobre 1959, p. 3, ora in G. CAPRONI, *Il mio Enea*, cit., p. 87.

parte del suo viaggio, dei consigli del padre, l'Enea di Caproni deve invece contare sulle sue sole forze, non potendo fare affidamento su Anchise, più un peso che un aiuto, come rivela l'immagine del suo corpo crollante, né sull'incerto e gracile Ascanio, raffigurato come ancora troppo piccolo per poter fornire un sostegno.

Ed è con quest'ultima doppia immagine che avviene la trasformazione simbolica intorno alla quale ruota tutto l'Enea di Caproni, rappresentazione dell'uomo moderno, «con sulle spalle un passato da salvare che crolla da tutte le parti, e per la mano un avvenire che anch'esso vuol essere sostenuto anziché sostenerlo». Un Enea scaturito dalla terribile esperienza di una dittatura e di un conflitto mondiale, e dalle loro macerie anche morali e spirituali, che dimostra quanto vitale sia ancora la lezione dei classici, quanto universale il messaggio di un capolavoro come l'*Eneide* e quanto attuale il personaggio di Enea, specchio non solo del poeta e della sua generazione, ma «di tutta intera la nostra umanità d'oggi».







A PAOLO DAINOTTI

#### MOTIVAZIONE

*Diverso per interessi critici è l'altro vincitore ex-aequo del premio Mantua di quest'anno, Paolo Dainotti, un giovane studioso che si è formato nelle Università di Salerno e di Oxford e che, dopo aver prodotto alcuni contributi notevoli sullo stile e l'esametro virgiliano, ha scritto un'ampia monografia pubblicata da De Gruyter (Berlino/Boston) con il titolo «Word Order and Expressiveness in the Aeneid» (nella serie "Untersuchungen zur Antiken Literatur und Geschichte"). Tale volume, impegnativo per rigore di metodo critico e per qualità delle proposte, può meritatamente essere considerato come uno dei più rilevanti contributi della recente bibliografia virgiliana ed è già divenuto un'essenziale opera di riferimento per gli studi di stilistica dedicati alla poesia classica. Fondato sull'analisi di gran parte dell'epica latina precedente a Virgilio, il libro identifica e cataloga le principali strutture formali del testo dell'Eneide. La forma dell'espressione, così mostra Dainotti, si rivela all'indagine una intrinseca funzione del senso letterario, in quanto opera attivamente per vitalizzare e incrementar quel senso: in molti casi anzi essa interviene a marcare il discorso poetico caricandolo di concomitanti significati marginali. Dall'analisi Virgilio appare ineguagliabile creatore di forme poetiche e magistrale inventore di espressività artistica.*



## UN METODO STILISTICO PER I TESTI CLASSICI

‘Sentir crescer l’erba’, abbandonarsi ad una sensibilità esasperata, questa è forse la principale accusa che viene mossa al critico stilistico, da sempre tacciato di vedere e persino di sentire, quasi fosse un visionario, ciò che il testo in realtà non autorizzerebbe ad inferire.<sup>1</sup> Accade così che la critica stilistica, quella disciplina (se di disciplina si può parlare) da sempre considerata, almeno nell’ambito degli studi classici, ancillare rispetto alla più nobile sintassi, e meno scientifica rispetto alla linguistica, venga sempre più percepita come un vacuo e a volte barocco esercizio retorico fine a se stesso, un modo di commentare un testo con osservazioni che, estetizzanti e piene di lirismo, appaiono in definitiva poco più che suggestioni soggettive.

Se guardiamo però ai pregevoli contributi che la stilistica, quella latina in particolare, ha prodotto negli ultimi anni (anche e soprattutto su Virgilio), ci accorgiamo che tale disciplina è ben lontana dall’essere archiviata, con buona pace dei suoi detrattori.<sup>2</sup> Resta il fatto, però, che per scagionare la stilistica dal suo principale capo d’imputazione, la soggettività, non basta appellarsi all’evidente vitalità di questa disciplina, ma è necessario stabilire un metodo stilistico, discutendone confini e limiti sui quali poter costruire, con relativa sicurezza, un discorso organico e unitario.

È innegabile, infatti, che le singole osservazioni stilistiche disseminate nei commenti, sebbene siano nella maggior parte dei casi corrette nell’interpretazione degli effetti, manchino tuttavia di un vaglio metodologico, di quella necessaria e imprescindibile verifica sistematica nel testo che ne possa accertare la genuinità.

Se è vero, come è vero, che la stilistica mira a delineare i tratti sa-

---

<sup>1</sup> Eloquente in tal senso il titolo del noto contributo di A. TRAINA, *Le troppe voci di Virgilio*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», CXVIII, 1990, pp. 490-499 (= A. TRAINA, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, iv, Bologna, Pàtron 1994, pp. 139-150).

<sup>2</sup> Si pensi, ad esempio, ai contributi di G.B. CONTE, *Un marchio di stile virgiliano: la coordinazione sintattica nell’Eneide*, «Materiali e Discussioni per l’Analisi dei Testi Classici», LXXX, 1, 2018, pp. 99-119; L. PIAZZI, *Un marchio di stile virgiliano: il dicolon abundans*, «Materiali e Discussioni per l’Analisi dei Testi Classici», LXXXI, 2, 2018, pp. 9-62; e N. LANZARONE, *Il dicolon abundans in Lucano*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», CXLVIII, 2020, pp. 151-174».

lienti dello stile di un autore (un concetto tra l'altro piuttosto sfuggente),<sup>3</sup> per aiutare il lettore a comprenderne il testo, a partire dall'aspetto formale, allora uno studio stilistico dovrà essere considerato quasi alla stregua di un *vademecum* per il lettore, e ancor più per il commentatore, che vi troverà classificazioni, materiali e soprattutto esempi di commento.<sup>4</sup>

La *leçon par l'exemple*, direbbero i Francesi. E noi nel descrivere il nostro metodo stilistico faremo proprio così, proporremo un singolo esempio, che ci permetterà di ripercorrere tutte le fasi di una 'congettura' sull'effetto stilistico di una figura. Impiego il termine 'congettura' perché il metodo stilistico non appare così distante dal metodo della critica testuale; si basa sulla sensibilità linguistica del lettore, che avanza un'ipotesi, per poi dimostrarla mediante una puntuale verifica nel testo. E non è un caso, del resto, che la critica stilistica abbia più volte fornito un valido supporto alla critica testuale.<sup>5</sup>

Prima di delineare un metodo sarà, però, opportuno fornire una concisa definizione, quasi a mo' di glossario – ogni scienza ama rispecchiarsi in una sua propria terminologia – di alcuni concetti-chiave della stilistica: espressività, scarto e norma.

Per 'espressività' si dovrà intendere quella funzione della lingua che ci permette appunto di 'esprimere' o meglio di sottolineare un determinato senso. Essa può assumere varie forme e gradi; può consistere nella semplice *mise en relief* di un termine (ad esempio ad inizio e fine di verso, tra due cesure o giustapposto ad un altro termine)<sup>6</sup> o addirittura può mirare a 'mettere in scena' un senso, cioè a rappresentare iconicamente, attraverso diversi ritrovati e fattori stilistici,<sup>7</sup> la semantica di un'espressione, invi-

<sup>3</sup> Vedi l'utile discussione di M.N. AZUIKE, *Style: Theories and Application*, «Language Science», XIV, 1992, pp. 109-127.

<sup>4</sup> Emblematico il libro di G. MAURACH, *Enchiridion Poeticum*. Introduzione alla lingua poetica latina. Con cretomazia commentata. Edizione italiana a c. di D. Nardo, Brescia, Paideia 1990, che appunto, come recita il titolo, presenta un'antologia di testi con commento stilistico.

<sup>5</sup> G.B. CONTE, *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*, ed. by S. J. Harrison, Oxford/New York, Oxford University Press 2007, pp. 212-218.

<sup>6</sup> Sulla messa in rilievo di un termine tra cesure maschili, una strategia non inusuale, si veda G.B. CONTE, *Il 'trionfo della morte' e la galleria dei grandi trapassati in Lucrezio III 1024-1053*, «Studi Italiani di Filologia Classica», xxxvii, 1965, pp. 114-132: 115 (con esempi in Lucrezio) e G.B. CONTE, *The Poetry of Pathos*, cit., p. 69 e 99 (in Virgilio); tra cesura del terzo trocheo ed efteimera, A. TRAINA, *Allusività catulliana (Due note al c. 64)*, in A. TRAINA, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, I, Bologna, Pàtron 1986, pp. 131-158: 135-136; sulla giustapposizione espressiva o iconica di due termini, P. DAINOTTI, *Word Order and Expressiveness in the Aeneid*, Berlin/Boston, De Gruyter 2015, pp. 225-238.

<sup>7</sup> Si pensi all'onomatopea, al fonosimbolismo, al ritmo che 'accompagna' il senso, e soprattutto all'ordine delle parole iconico, che può in maniera ancor più evidente riflettere il rapporto anche spaziale dei referenti (in questo caso si può parlare di 'metaphor from word order' o 'mimetic syn-

tando così il lettore a sentire, vedere e percepire quasi ‘sinesteticamente’ il testo.<sup>8</sup> In questi suggestivi casi la forma non solo sottolinea il senso ma, per così dire, lo imita.<sup>9</sup> Ad ogni modo, ‘espressività’ è sinonimo di scarto dalla norma, ne è una finalità, nell’ottica del poeta, il quale mira ad esprimere un senso, oppure è un effetto, se si considera l’ottica del lettore, che è appunto il destinatario ultimo dell’effetto stilistico.

Lo scarto è, invece, una deviazione più o meno evidente da una norma linguistica, che ha lo scopo di segnalare al lettore l’eccezionalità di un’espressione o di un intero passo.<sup>10</sup> La lingua poetica, come è noto, può essere a ragione considerata come il regno *par excellence* di ogni scarto e arditezza linguistica.

Espressive sono ovviamente le ‘figure’, gli *schemata*, quegli atteggiamenti artefatti della lingua che, con la loro ‘estraneità’ rispetto ad una norma linguistica, ‘colpiscono’ il lettore, conducendolo ad un leggero ‘straniamento’.<sup>11</sup> Gli antichi, che amavano impiegare metafore per designare concetti astratti, definivano le figure stilistiche con il termine *schemata* (lat. *figurae*), traendolo dal mondo della danza, dove è impiegato per indicare un movimento innaturale del corpo inteso a stupire lo spettatore. Ma le figure hanno anche l’effetto di ‘illuminare’ il testo, arricchendolo di bagliori improvvisi. Per questo motivo gli antichi le definivano anche *lumina orationis*.

Quando si parla di ‘norma’ bisogna, invece, ricordare che si tratta di un concetto relativo (e quindi piuttosto rischioso), in quanto esiste una norma per la prosa e una per la poesia, una norma per ogni genere

---

tax’). Per un primo approccio all’iconicità nei testi latini mi permetto di rimandare a quanto osservavo in P. DAINOTTI, *Word Order*, cit. pp. 3-17.

<sup>8</sup> D. LATEINER, *Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, Especially in Ovid*, «The American Journal of Philology», 1990, CXI, pp. 204-237: 204.

<sup>9</sup> Sto qui parafrasando la celebre definizione di iconicità come *Form Miming Meaning* proposta da M. NÄNNY, O. FISCHER, *Iconicity: Literary Texts*, in K. BROWN (ed.), *Encyclopedia of Language & Linguistics*, second edition, v, Amsterdam, Elsevier 2006, pp. 462-472.

<sup>10</sup> Sulla relatività dello ‘scarto’ o ‘deviazione dalla norma’ e sulla sua discutibile definizione (c’è un’implicita connotazione negativa nel termine) si veda G.B. CONTE, *The Poetry of Pathos*, cit., p. 69. Va specificato che la deviazione non è fine a se stessa, ma è funzionale al cosiddetto ‘foregrounding’ (il termine, tratto dal arte pittorica o cinematografica, potrebbe essere tradotto come ‘primo piano’), cioè alla ‘messa in rilievo’ intesa a stupire il lettore. Vedi L. JEFFRIES, D. MCINTYRE, *Stylistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 31 e V. MENIALIO, *I. V. Arnold’s Theory of Foregrounding and Its Application to Text Analysis*, «Interlitteraria» XXV, 1, 2020, pp. 16-25: 17-18.

<sup>11</sup> Il concetto, già aristotelico e poi fatto proprio dai formalisti russi, di ‘estraneità’ (indicato anche come ‘defamiliarization’ o con termine russo ‘ostranenie’) è stato più volte impiegato per spiegare alcuni tratti dello stile virgiliano. Si veda J.J. O’HARA, *Virgil’s Style*, in F. Mac Góráin, C. Martindale (eds.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Second edition, Cambridge, Cambridge University Press 2019<sup>2</sup> (Cambridge 1997<sup>2</sup>) pp. 368-386: 369, nota 3 (con bibliografia).

letterario, e una norma interna al *corpus* di autore o ad un singolo testo.<sup>12</sup> La norma, va precisato, non è fissata una volta per tutte, ma, come ogni fenomeno linguistico, si evolve nel tempo. Si tratta, quindi, in definitiva, di identificare la specifica *parole* di un autore, all'interno del panorama più ampio di una *langue* poetica, vista nei suoi rapporti diacronici e sincronici.

Viene spontaneo, quindi, chiedersi come si possa identificare una norma. Può forse stupire, ma per conoscere l'*usus scribendi* di un autore, non servono, almeno in prima analisi, repertori statistici o metrici, ma si dovrà semplicemente frequentare il testo con notevole assiduità; solo in questo modo potremo tentare di avvicinarci quanto più al lettore antico, alla sua esperienza del testo, che veniva, come è noto, letto, riletto e imparato a memoria.

Il metodo stilistico è, quindi, quasi 'artigianale', empirico, induttivo,<sup>13</sup> è un metodo che sembra appartenere al passato (forse anche per l'impegno e la dedizione che esso richiede), ma che tuttavia non è soggettivo, come cercherò di dimostrare attraverso un semplice esempio. Leggiamo, quindi, ad alta voce, perché così leggevano gli antichi e perché questo è il modo più adatto a percepire gli effetti metrici, ritmici e di suono,<sup>14</sup> due versi dell'*Eneide* (9, 410-411):

dixerat et toto conexus corpore ferrum  
conicit. hasta uolans noctis diuerberat umbras

Aveva detto e sforzandosi con tutto il corpo il ferro  
scagliò. L'asta volando fende le ombre notturne.

Il primo momento dell'analisi stilistica è, per così dire, statistico, perché, leggendo questi due versi, ci accorgiamo di un'evidente deviazione dalla norma. L'enjambement, uno scarto più o meno istituzionalizzato, si presenta qui nell'efficace, rara forma del *rejet*, cioè del 'rigetto' al verso

<sup>12</sup> Anche la deviazione, quindi, potrà intendersi come deviazione esterna, cioè rispetto ad una norma linguistica 'esterna' ad un autore, o 'interna', cioè rispetto allo stile dell'autore. Vedi L. JEFFRIES, D. MCINTYRE, *Stylistics*, cit, p. 32.

<sup>13</sup> L'approccio empirico, induttivo e basato sull'osservazione del testo ('text-based'), è fondamentale per una stilistica che voglia essere rigorosa, 'replicabile', e quanto più oggettiva possibile. Vedi L. JEFFRIES, D. MCINTYRE, *Stylistics*, cit., pp. 22-23.

<sup>14</sup> Su questo aspetto (notato da vari commentatori), bastino le osservazioni di K.W. GRANSDEN, *Virgil: the Aeneid*. Second Edition by S.J. Harrison, Cambridge, Cambridge University Press 2004<sup>2</sup> (1990<sup>1</sup>), p. 51.

successivo (e prima di pausa sintattica) di una singola parola (*conicit*).<sup>15</sup> La nostra frequentazione del testo di Virgilio ci ha quindi aiutati a percepire la rarità di questa figura metrico-sintattica; ora è però necessario stabilire quale sia l'effetto stilistico veicolato dalla deviazione dalla norma.

In questo secondo momento dell'analisi stilistica ci spostiamo nel campo della semantica, in quanto ci soffermiamo sul significato del termine. Si tratta di una forma verbale dattilica indicante il lancio. L'analisi semantica ci permette di avanzare un'interpretazione dell'effetto stilistico, cioè di provare a capire perché il poeta abbia fatto ricorso a questa determinata figura piuttosto che ad un'altra.<sup>16</sup> E allora ci accorgiamo che la rottura della corrispondenza metrico-sintattica e l'arrestarsi repentino e inaspettato della voce all'inizio del verso qui 'riflettono', 'mettono in scena', la rapidità del lancio.<sup>17</sup>

Abbiamo rilevato la deviazione dalla norma, analizzato la semantica, valutato l'effetto sul lettore. Potremmo fermarci qui, ma ciò non è ancora sufficiente a confermare la validità della nostra interpretazione. Il nostro è un metodo e come tale ha bisogno non solo di mostrare ma anche di dimostrare.

Per rafforzare questa nostra interpretazione, per identificare se non una regola o una norma almeno una tendenza nell'*usus scribendi* dell'autore, bisognerà rintracciare un certo numero di passi paralleli che confermino che evidentemente l'autore sente questa figura come maggiormente adatta ad esprimere e a sottolineare un senso. Dalla semantica, quindi, dobbiamo tornare alla statistica, valutando cioè un'eventuale ricorsività che sia sintomatica di un impiego 'deliberato'. Ebbene, dalla lettura dell'opera di Virgilio emerge che non sono pochi i casi nei quali i verbi in *rejet* sono riconducibili alla semantica del lancio.<sup>18</sup> L'analisi stilistica potrebbe fermarsi qui, ma per corroborare la nostra interpretazione è necessaria un'ulteriore verifica.

<sup>15</sup> Sul *rejet* delle forme verbali in Virgilio vedi P. DAINOTTI, *Word Order*, cit., pp. 59-96.

<sup>16</sup> Questa fase del metodo è paragonabile a quella descritta da L. SPITZER, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press 2015, p. 11: «In my reading of modern French novels, I had acquired the habit of underlining expressions which struck me as aberrant from general use, and it often happened that the underlined passages, taken together, seemed to offer a certain consistency. I wondered if it would not be possible to establish a common denominator for all or most of these deviations».

<sup>17</sup> L'iconicità è qui data anche degli effetti ritmici e fonici, come ben notato da P. HARDIE, *Virgil: Aeneid Book IX*, Cambridge, Cambridge University Press 1994, *ad loc.*: «The effort put into the throw is suggested by the repetition of the intensive suffix *con-* and by the strong pause after the first dactyl in 411; after the spondees of the 410 the dactyls of 411 convey the speed of the spear».

<sup>18</sup> Vedi P. DAINOTTI, *Word Order*, cit., pp. 71-76.

Dobbiamo ricordare che un lavoro sullo stile consiste anche e soprattutto nella raccolta delle osservazioni stilistiche di chi ci ha preceduto (la critica, del resto, deve essere, almeno fino ad un certo punto, anche storia della critica). Non si tratta di raccogliere e di riproporre una serie di notazioni che potrebbero persino apparire traluzie, ma alla base di questa operazione c'è ancora una volta una questione di metodo.

Come si è detto, la principale accusa che si muove alla stilistica è quella della soggettività, con la spiacevole conseguenza che anche dinanzi ad eleganti osservazioni avanzate da fini esegeti, si ha sempre, almeno fino ad un certo punto, il sospetto che l'effetto notato nel testo sia più un'impressione del commentatore che un dato testuale. Dobbiamo fugare questo sospetto contrapponendo ad una presunta soggettività il suo contrario, cioè l'intersoggettività. Ed è questo un altro cardine del nostro metodo: un effetto stilistico per essere certo dovrà essere 'intersoggettivo', cioè percepibile da più osservatori.<sup>19</sup>

Leggeremo, quindi, il nostro testo, ne noteremo, a partire dalla nostra sensibilità, un determinato effetto legato ad uno scarto, per poi verificare nei commenti se altri lettori hanno rilevato indipendentemente il medesimo fenomeno.

Ma la lettura dei commenti è fondamentale anche per un altro aspetto metodologico. Capiterà che di un medesimo passo i commentatori ora metteranno in evidenza la semantica, ora un determinato *ordo verborum*, ora la presenza della sinalefe, ora gli effetti fonici. Riscontrare diverse osservazioni in diversi esegeti ancora una volta non equivale ad una prova di soggettività; e mettere insieme queste notazioni non è uno sterile lavoro di *patchwork*, perché in stilistica bisogna sempre tener presente la 'convergenza dei fattori espressivi', un altro concetto fondamentale che può essere così formulato: non è una singola figura a caricare un testo di espressività, ma una studiata convergenza di diversi fattori espressivi, che concorrono tutti insieme a segnalare l'eccezionalità di un passo.<sup>20</sup> La convergenza di fattori espressivi costituisce, inoltre, una prova certa non solo dell'espressività del passo, ma persino dell' 'intenzionalità' di tale espres-

<sup>19</sup> Questo criterio, applicato da M. NÄNNY, O. FISCHER, *cit.* p. 463, all'iconicità, può essere ovviamente esteso all'espressività in senso lato. Vedi P. DAINOTTI, *Word Order*, *cit.* p. 18.

<sup>20</sup> Su questo aspetto della stilistica basti M. RIFFATERRE, *Criteria for Style Analysis*, «Word», xv, 1, 1959, pp. 154-174: 173 (parla appunto di 'convergence', notando che l'espressività di una singola figura si somma a quella delle altre del contesto), e ora V. MENIALO, *I. V. Arnold's Theory*, *cit.*, pp. 16-25 (ne discute la centralità nel metodo stilistico della linguista russa della metà del Novecento Irina Vladimirovna Arnold). Nell'ambito della stilistica latina questo concetto è stato discusso in particolare da J. MAROUZEAU, *Traité de stylistique latine*, Paris, Les Belles Lettres 1970<sup>s</sup> (1935<sup>s</sup>), pp. 339-340 ('conjonction des procédés'), e G.B. CONTE, *The Poetry of Pathos*, *cit.*, p. 99.



sività, poiché, se anche l'autore impiega inconsapevolmente tali figure stilistiche, l'addensamento di tali scarti appare per lui evidente almeno nel momento della rilettura.<sup>21</sup>

Vale la pena notare che la convergenza dei fattori espressivi non è un concetto sconosciuto alla teoria antica. Nel ventesimo capitolo del suo trattato *Sul sublime*, Pseudo-Longino descrive, infatti, l'effetto cumulativo di più figure che concorrono a creare il pathos. Sto citando una fonte antica nell'analisi stilistica di un testo classico, poiché anche questa è un'operazione metodologicamente importante.

Quando si parla di espressività e in particolare di 'effetti', si deve, infatti, tenere a mente che questi concetti implicano un grande assente, il lettore antico, un lettore comunque profondamente differente da noi, un lettore con una diversa sensibilità e una differente percezione delle emozioni. Non a caso da alcuni anni si è ormai affermato un prolifico filone di studi, quello della 'Storia delle Emozioni'.

Il poeta scrive, dunque, per un suo lettore (il cosiddetto 'intended reader'), che non siamo noi, ma il lettore antico.<sup>22</sup> E se vogliamo provare a ricostruire, per quanto possibile e con le dovute cautele, gli effetti del testo sul lettore antico,<sup>23</sup> dobbiamo colmare questa inevitabile distanza, senza dimenticare che anche noi, nel momento in cui leggiamo il testo, siamo a nostra volta coinvolti nella costruzione di significati e nella percezione personale di effetti.

Le nostre interpretazioni non saranno comunque completamente ascrivibili all'ambito del 'reader response criticism', in quanto potranno essere validate dal confronto con altri testi (i manuali di poetica e retorica e soprattutto i grandi commentatori tardo-antichi) che ci chiariscono quale sia la risposta emotiva del lettore antico. Anche la poesia successiva a Virgilio costituisce per noi una preziosa interpretazione dell'espressività dei suoi testi, dal momento che i poeti epici guardano alla sua opera come ad un modello stilistico da riproporre nelle sue peculiari marche caratteristiche.

Lo stile diviene, quindi, in alcuni casi un aspetto non trascurabile

<sup>21</sup> M. RIFFATERRE, *Criteria for Style*, cit., p. 173. Sull' 'intenzionalità' della convergenza dei fattori espressivi vedi anche V. MENALIO, *I. V. Arnold's Theory*, cit., p. 19.

<sup>22</sup> Sarebbe forse meglio dire 'i lettori antichi', con differenti sensibilità linguistiche e bagagli culturali. Non è un caso che il testo di Virgilio poteva essere fruito a vari livelli di lettura. Su questo aspetto vedi N. HORSFALL, *The Epic Distilled. Studies in the Composition of the Aeneid*, Oxford, Oxford University Press 2016, pp. 31-44.

<sup>23</sup> In questa prospettiva è evidente come la stilistica si debba configurare come una 'stilistica del lettore' o 'affective stylistics' se vogliamo impiegare la nota definizione di S. FISH, *Literature in the Reader: Affective Stylistics*, «A Symposium on Literary History», II, 1970, pp. 123-162.

nel gioco dell'intertestualità. Jeffrey Wills parla non a caso di 'figure di allusione' mostrandoci, nella fattispecie, come le figure di ripetizione costituiscano un evidente addentellato tra testi, agiscano insomma come *trait d'union*.<sup>24</sup> Ma se un testo può essere citato anche mediante un simile impiego delle figure stilistiche,<sup>25</sup> in altri casi è persino possibile alludere allo stile di un autore, riproducendone movenze sintattiche, stilemi e suoni anche a prescindere da precisi ipotesti. Virgilio ne è un chiaro esempio. Imita Teocrito anche quando non ne cita i versi, perché ne ha interiorizzato la 'grammatica' e soprattutto lo stile; è in grado di scrivere alla maniera di Omero, riproponendone stilemi e cliché sintattici, come le code paraformulari, la tendenza alla coordinazione (evidentemente sentita come un tratto omerico); ma Virgilio è anche in grado di scrivere versi come i poeti alessandrini, collocando parole quadrisillabiche in clausola (spesso spondaica); richiama Ennio nella triplice allitterazione in clausola o nel sintagma costituito da nome+possessivo+qualificativo, evoca Catullo impiegando figure metriche catulliane, come il cosiddetto 'molosso catulliano'.

Virgilio diviene da subito un modello stilistico imprescindibile. I poeti epici successivi, che ne subiscono ovviamente il fascino, ne apprendono la lezione stilistica, e, nel desiderio di scrivere come lui, non solo citano passi specifici delle sue opere, ma ne riprendono soprattutto quelle figure stilistiche e quei cliché linguistici che percepiscono come più adatti a 'virgilianizzare' i loro versi.

Conoscere lo stile di un autore o meglio di un genere ci permette, quindi, anche di cogliere sfumature intertestuali altrimenti poco percettibili. Un esempio lampante ce lo fornisce Valerio Flacco, in *Argon.* 6, 271-273:

tum simul aduersas collatis cursibus hastas  
coniciunt; fugit adductis Albanus habenis  
saucius

in un passo dove è evidente come il poeta flavio abbia assimilato la lezione tecnica di Virgilio.<sup>26</sup> Il *rejet* del verbo *coniciunt* non dovrà, infatti, passare

<sup>24</sup> J. WILLS, *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusions*, Oxford, Clarendon Press 1996.

<sup>25</sup> Vedi R.F. THOMAS, *Virgil's Georgics and the Art of Reference*, «Harvard Studies in Classical Philology», xc, pp. 171-198: 181-182.

<sup>26</sup> Sul rapporto tra Valerio Flacco e Virgilio vedi P. VENINI, *Valerio Flacco*, in *Enciclopedia Virgiliana*, a c. di F. Della Corte, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1990, v, pp. 423-424, e W.R. BARNES, *Virgil, The Literary Impact*, in N. Horsfall (ed.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden/Boston/Köln, Brill 1995, pp. 257-292: 273-278.

inosservato in quanto è un addentellato, o comunque tradisce una reminiscenza, rispetto a *Aen.* 5, 661-663:

pars spoliant aras, frondem ac uirgulta facesque  
coniciunt. furit immissis Volcanus habenis  
transtra per et remos et pictas abiete puppis

Ma c'è di più. Nel passo virgiliano alla forma verbale (coriambica) collocata in *rejet* prima di pausa metrica (tritemimera) e sintattica, segue, giustapposta, un'altra forma verbale (un pirrichio), che conferisce alla ripartenza sintattica a seguire – che ho definito *après rejet*<sup>27</sup> un particolare ritmo (il terzo piede è privo di cesura) adatto ad esprimere l'immediata consequenzialità delle azioni (il cambio di soggetto contribuisce all'effetto). Le immagini dei due testi sono differenti, ma Flacco impiega qui una simile costruzione metrica e sintattica del verso: il verbo che, tra l'altro, richiama non solo per prosodia ma anche per assonanza quello virgiliano (*fugit/furit*), marca il cambio di soggetto ed è seguito, come nel modello, da un ablativo assoluto che è staccato in iperbato dal soggetto e che presenta il termine *habenis* in fine di verso (*adductis Albanus habenis – immissis Volcanus habenis*). Se ci limitiamo a questo verso, ci sembrerà come un caso più o meno evidente di allusione, ma se consideriamo anche il verso seguente, la nostra valutazione apparirà notevolmente differente.

Valerio Flacco, infatti, non sta più alludendo al citato passo virgiliano, ma con il *rejet* dell'aggettivo *saucius*<sup>28</sup> al verso successivo mostra piuttosto di aver fatto propria la lezione tecnica di Virgilio, il quale impiega il medesimo termine in *rejet* in *Aen.* 2, 526-529:

<sup>27</sup> Considero tale ripartenza sintattica alla stregua di una struttura sintattico-stilistica, in quanto nella maggior parte dei casi risulta strettamente connessa con la proposizione in *rejet* (alla quale è legata in asindeto), evidenziando un rapporto di immediata consequenzialità, di opposizione (*asyndeton adversativum*), aggiungendo una nota esplicativa (*asyndeton explicativum*) o descrittiva. Vedi P. DAINOTTI, *Word Order*, cit., pp. 130-151.

<sup>28</sup> Come nota P. VENINI, *Valerio Flacco*, cit., p. 424, non è infrequente in Valerio Flacco la 'contaminazione' di due passi virgiliani; qui però mi sembra che l'operazione sia più sottile: il poeta flavio non ha semplicemente, e meccanicamente, messo insieme due ipotesti virgiliani, ma ha piuttosto scritto come Virgilio, riproponendone la 'musica verbale'. Si veda a tal proposito D.O. ROSS, *Catullus*, in *The Virgil Encyclopedia*, 1, ed. by R.F. THOMAS, J.M. ZIOLKOWSKI, Chichester-Malden (MA), Wiley-Blackwell 2014, pp. 247-248, sul rapporto tra Virgilio e Catullo (ma tali osservazioni si attagliano ovviamente anche al rapporto tra Flacco e Virgilio): «Virgil knew Catullus' poetry intimately, and his head was full of its verbal music, just as a musician's head is full of all the music he has known and played. Virgil did not have to search through a Catullan lexicon – words and phrases were there when themes and images suggested themselves».

Ecce autem lapsus Pyrrhi de caede Polites,  
unus natorum Priami, per tela, per hostis  
porticibus longis fugit et uacua atria lustrat  
saucius.

Appare evidente che in un caso come questo non si tratta semplicemente di notare l'impiego di 'tessere' virgiliane, quasi fosse la poesia di un poeta raffinato come Valerio Flacco una semplice operazione centonaria o 'rapsodica'; è qui piuttosto in gioco un meccanismo più sottile che può essere compreso solo grazie ad un'attenta lettura stilistica: l'assidua frequentazione del modello si concretizza in un simile impiego, più o meno consapevole, di termini, stilemi, ritmi e associazioni foniche, si traduce, insomma, in stile personale e tecnica poetica.

CORPO ACCADEMICO



**CARICHE ACCADEMICHE**  
al 27 marzo 2021

**CONSIGLIO DI PRESIDENZA**  
per il triennio marzo 2021-marzo 2024

Presidente	Roberto Navarrini
Vicepresidente	Livio Volpi Ghirardini
Segretario Generale	Anna Maria Lorenzoni
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 2019-marzo 2022

Presidente	Achille Marzio Romani
Revisore	Eugenio Camerlenghi
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

Funzionario del Comune di Mantova	Ines Mazzola Maria Angela Malavasi
-----------------------------------	---------------------------------------

CORPO ACCADEMICO  
al 27 marzo 2021

ACCADEMICI ORDINARI

*Classe di Lettere e Arti*

1. Albrecht Michael
2. Barchiesi Alessandro
3. Bazzotti Ugo
4. Belluzzi Amedeo
5. Besutti Paola
6. Biondi Giuseppe Gilberto
7. Burzacchini Gabriele
8. Canova Andrea
9. Castaldini Alberto
10. Cavarzere Alberto
11. Conte Gian Biagio
12. Crotti Ilaria
13. Harrison Stephen J.
14. La Penna Antonio
15. Lasagna Mauro
16. L'Occaso Stefano
17. Palvarini Gobio Casali Maria Rosa
18. Piavoli Franco
19. Pizzamiglio Gilberto



20. Pozzi Mario
21. Putnam Michael
22. Quondam Amedeo
23. Rabboni Renzo
24. Serianni Luca
25. Signorini Rodolfo
26. Sisinni Francesco
27. Stussi Alfredo
28. Tamassia Anna Maria

*Classe di Scienze Morali*

1. Alpa Guido
2. Barozzi Giancorrado
3. Belfanti Carlo Marco
4. Bertolotti Maurizio
5. Brenner Michael
6. Brunelli Roberto
7. Busi Giulio
8. Chambers David
9. Chittolini Giorgio
10. Chizzini Augusto
11. Ganda Arnaldo
12. Genovesi Sergio
13. Giarda Angelo
14. Grandi Alberto
15. Jori Alberto
16. Lai Alessandro
17. Lambertini Renzo
18. Lazzarini Isabella
19. Lorenzoni Anna Maria
20. Mortari Annamaria
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. Baraldi Fulvio
3. Berlucchi Giovanni
4. Betti Renato
5. Bonora Enzo

6. Bosellini Alfonso
7. Camerlenghi Eugenio
8. Chiribella Giulio
9. Coen Salvatore
10. Coppi Bruno
11. Enzi Giuliano
12. Fontanili Maurizio
13. Gandolfi Mario
14. Hoffmann Karl-Heinz
15. Malavasi Fabio
16. Martinelli Mario
17. Mercanti Fabio
18. Morselli Luciano
19. Natale Luigi
20. Ricci Renato Angelo
21. Rosolini Giuseppe
22. Rubbia Carlo
23. Stefanini Ledo
24. Tenchini Paolo
25. Togliani Carlo
26. Volpi Ghirardini Livio
27. Zanca Andrea
28. Zanini Roberto

*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: Michele Formiglio
2. Il Vescovo della Diocesi di Mantova: Marco Busca
3. Il Sindaco della città di Mantova: Mattia Palazzi
4. Il Presidente della Camera di Commercio I. A. A.: Carlo Zanetti
5. Il Direttore dell'Archivio di Stato di Mantova: Luisa Onesta Tamassia
6. Il Direttore della Soprintendenza di Mantova: Gabriele Barucca
7. La Direttrice delle Biblioteche comunali: Francesca Ferrari

## 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. Erbesato Gian Maria
8. Ferri Edgarda
9. Giovetti Paola
10. Margonari Renzo
11. Pastore Giuseppina
12. Piccinelli Roberta
13. Piva Paolo
14. Rodella Giovanni
15. Roffia Elisabetta
16. Scarpanti Edoardo
17. Soggia Roberto
18. Vivanti Alessandro

### *Classe di Scienze Morali*

1. Azzi Nicoletta
2. Bettoni Ludovico
3. Cavazzoli Luigi
4. Fantini D'Onofrio Francesca
5. Gardoni Giuseppe
6. Levi Leonello
7. Marocchi Massimo
8. Montanari Daniele
9. Nicolini Beatrice
10. Nicolini Cesare
11. Rimini Cesare
12. Romani Marina
13. Sabbioni Secondo
14. Scansani Stefano
15. Sgarbi Marco
16. Stacchezzini Riccardo
17. Tamalio Raffaele
18. Vignoli Mariano

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

1. Aitini Enrico
2. Bertolini Alfio
3. Bonisoli Arrigo
4. Bonora Claudia

5. Bottura Renato
6. Caprini Francesco
7. Fantinati Cinzia
8. Galavotti Maurizio
9. Ghirardi Raffaele
10. Goldoni Emanuele
11. Gozzi Ennio
12. Mantovani Giancarlo
13. Marocchi Renato
14. Mozzarelli Andrea
15. Parmigiani Carlo
16. Potecchi Sandro
17. Salvarani Francesco
18. Sutti Sandro
19. Togliani Luigi

**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	2011-2019
Prof. Roberto Navarrini	2019-

## ACCADEMICI DEFUNTI AL 28 MARZO 2021

Renato Berzagli (17 agosto 1943-19 febbraio 2021)

Accademico ordinario della Classe di Lettere e Arti dal 23 ottobre 2017, già Socio corrispondente dal 22 novembre 2006.

Agli indiscutibili meriti accademici si associano rare qualità umane. Ho avuto la fortuna di frequentare Renato e la sua cara famiglia per circa vent'anni. Tutti quelli che hanno avuto consuetudine con lui, ne hanno pianto a calde lacrime la scomparsa. Mi presentò Renato l'allora soprintendente Giuliana Algeri, chiedendomi di redigere una nuova guida di Palazzo Ducale, al posto di quella firmata da lui nel 1992, e mi suggerì di chiedergli consiglio su come orientarmi. Andavo a «rubare» il lavoro e il prestigio a uno studioso che aveva già agli atti una sequenza impressionante di studi di assoluto rilievo, a un ricercatore non inquadrato nelle maglie degli atenei e delle istituzioni ma amato e rispettato da tutti. Fui sorpreso. Non avrei potuto trovare maggior disponibilità da parte sua, con consigli e correzioni, senza la minima traccia di risentimento o di rancore. Non ce n'era, forse perché Renato non covava quei sentimenti o forse perché, vivendo con spirito e comportamenti cristiani, li dominava. Rimasi altrettanto sorpreso, diversi anni dopo, quando appresi da terzi che Renato e sua moglie Carla andavano a cucinare e a servire alla mensa del povero in San Simone.

Mantovano (di Buscoldo), ha per anni affiancato all'interesse per la storia artistica della sua città il lavoro come farmacista. Tra gli articoli, i saggi e le schede per cataloghi di musei e mostre, una parte cospicua è dedicata alla pittura del Cinquecento e del Seicento, affrontata sia negli episodi eclatanti sia nelle opere meno note, distribuite nelle chiese della città e della provincia. Renato scriveva quando aveva qualcosa di nuovo da dire, non inseguiva le mode e aveva un approccio interdisciplinare, forse grazie alla sua ampia formazione, umanistica e scientifica. I suoi studi spaziano tra la ricerca archivistica, il purovisibilismo, l'esegesi delle fonti, l'analisi iconografica e quella lessicale, l'interesse per la funzione degli spazi e delle cose, dalla grafica all'architettura, dalla pittura alla scultura. Non era all'inseguimento di una foto sul giornale, non ha mai lucrato sulle attribuzioni, non gli ho mai sentito alzare la voce, anche se qualche dispiacere non deve essergli mancato: per esempio, l'accoglienza talvolta entusiasta ma talaltra polemica della sua ricostruzione dell'opera del pittore mantovano Gian Francesco Tura, che grazie a lui divenne l'assegnatario di un gruppo di dipinti già ritenuti di Antonio Allegri, il Correggio. Fu questa una delle sue scoperte più sensazionali, risalente al 1989: un tassello di una bibliografia dedicata a Mantova e talvolta a

Ferrara, la città di sua moglie, mentre i figli Alessio e Chiara sono mantovani. Ben prima della guida di Palazzo Ducale (*Il palazzo Ducale di Mantova*, Milano 1992), aveva collaborato alla mostra *La scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo* (1979), svelando la vera natura della Scala Santa di Palazzo Ducale. Per il grande Museo mantovano, Renato ha poi fatto molto altro: ci ha insegnato a leggerlo nella sua struttura per cellule e appartamenti, ne ha ricostruito persino la toponomastica, ha scoperto il significato di stanze e opere. Anche quando affrontava i grandi nomi, gli artisti più famosi, lo faceva indagando aspetti «minori», ma sempre con esiti sorprendenti: basti pensare a Rubens e alla proposta del ciclo virgiliano già in Palazzo Ducale o alle carte che hanno permesso di scoprire l'origine della *Deposizione dalla croce* del grande pittore fiammingo.

Tra i suoi studi – comparsi su numerose riviste scientifiche, come gli «Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana», «Civiltà mantovana», «Paragone», «Prospettiva», «Quaderni di Palazzo Te» (del quale rimpianse la chiusura delle attività), o «Verona Illustrata» – hanno particolare rilievo le schede edite nel catalogo dell'insuperata mostra su Giulio Romano del 1989, i saggi nei volumi *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento* (a cura di M. Gregori, Milano 1989), *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens* (a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo 1998) e *Il Palazzo Ducale di Mantova* (a cura di G. Algeri, Mantova 2003).

Con il sottoscritto, Renato realizzò il catalogo, in due volumi (2011 e 2014), di tutti i dipinti del Museo Diocesano di Mantova fino al 1866. Fu lui a scoprire l'intervento del cremonese Giulio Campi nello studiolo di Palazzo Aldegatti, a studiare i protagonisti e le comparse del Cinquecento mantovano, a rivelarci la scultura dell'età di Antonio Maria Viani, a indagare periodi negletti come il Seicento dei Gonzaga Nevers. Il tutto sempre con grande generosità, condividendo le sue scoperte con amici e studiosi, rimanendo sempre disponibile a discutere ogni problema con piena onestà intellettuale.

*Stefano L'Occaso*

Ottorino Nonfarmale (26 gennaio 1931-10 settembre 2020)

Accademico ordinario della Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali dal 31 agosto 1983.

Nato a Mantova nel 1931 si è spento a Bologna il 10 settembre 2020. Dopo l'apprendistato a Mantova presso Arturo Raffaldini, scelse Bologna quale base operativa.

Negli archivi della Soprintendenza del capoluogo si possono trova-

re le tracce del suo lavoro alla fine degli anni Cinquanta in smilzi foglietti su cui, negli anni della riparazione dei danni di guerra, segnava le spese di grandi imprese a cominciare dal recupero di cicli di affreschi.

Ricercava e utilizzava i migliori materiali disponibili a garanzia della durabilità e della reversibilità dei suoi interventi. La sua sapiente manualità e la sua capacità di risolvere difficoltà avevano colpito Cesare Gnudi, allora a capo della Soprintendenza di Bologna dove lavoravano Eugenio Riccomini e Andrea Emiliani con il quale nacque un rapporto di fiducia, di collaborazione e amicizia.

Molte opere recuperate o restaurate da Ottorino Nonfarmale sono conservate nella Pinacoteca di Bologna, un lavoro soprattutto riflesso sui dipinti e sugli affreschi della scuola bolognese dal Trecento al Settecento, mentre dagli anni Settanta il suo impegno si è rivolto anche sul territorio delle province con interventi di punta altamente significativi, dal Crocifisso di Giotto di Rimini, già affrontato in giovane età con Raffaldini, all'affresco di Piero della Francesca entrambi nel Tempio malatestiano di Rimini, fino alle sculture romaniche della facciata della Cattedrale di Ferrara che segnarono una tappa fondamentale per la conservazione della scultura policroma all'aperto.

Molti dei capolavori della storia dell'arte sono passati dalle sue mani: Vitale da Bologna, Cosmè Tura, Parmigianino, Giorgione, Tiziano, Raffaello, i Carracci, Guido Reni, Guercino, Crespi fino a Felice Giani, e poi i cicli di Mezzaratta, di Schifanoia, di Pomposa, di Ravenna, di Palazzo Te a Mantova, di Faenza, le porte del Battistero di Parma, le sculture della facciata di San Petronio a Bologna, il basamento del Nettuno del Giambologna, impresa affrontata con l'amico Giovanni Morigi. In Francia si è cimentato sui portali della Cattedrale di Chartres, della Basilica di Saint-Denis e dell'Abbazia di Moissac. Erano soprattutto le grandi imprese e i grandi problemi a stimolarlo: tele colossali, pareti affrescate, facciate intere.

Affrontava il lavoro in un incessante confronto con tanti storici dell'arte e direttori di musei, italiani e stranieri, che affluivano nel suo laboratorio di San Lazzaro, aperto nel 1969, una scuola per molti giovani restauratori. La sua etica professionale si esplicava anche nella valutazione economica dei restauri: non era disponibile a ribassi per accaparrarsi lavori o a utilizzare collaboratori raccoglittici o sottopagati.

Per sua precisa volontà il laboratorio di restauro 'Ottorino Nonfarmale' di San Lazzaro continua la sua attività con Giovanni Giannelli e con Barbara Roffia.





## PUBBLICAZIONI DELL'ACCADEMIA

### ATTI E MEMORIE - PRIMA SERIE

Anno 1863 .....	edito nel 1863 *
Anno 1868 .....	edito nel 1868 *
Biennio 1869-70 .....	edito nel 1871 *
Biennio 1871-72 .....	edito nel 1874 *
Triennio 1874-75-76 .....	edito nel 1878 *
Biennio 1877-78 .....	edito nel 1879 *
Biennio 1879-80 .....	edito nel 1881 *
Anno 1881 .....	edito nel 1881 *
Anno 1882 .....	edito nel 1882 *
Biennio 1882-83 e 1883-84 .....	edito nel 1884 *
Biennio 1884-85 .....	edito nel 1885 *
Biennio 1885-86 e 1886-87 .....	edito nel 1887 *
Biennio 1887-88 .....	edito nel 1889 *
Biennio 1889-90 .....	edito nel 1891 *
Biennio 1891-92 .....	edito nel 1893 *
Biennio 1893-94 .....	edito nel 1895 *
Biennio 1895-96 .....	edito nel 1897 *
Anno 1897 .....	edito nel 1897 *
Anno 1897-98 .....	edito nel 1899 *
Biennio 1899-1900 .....	edito nel 1901 *
Biennio 1901-02 .....	edito nel 1903 *
Anno 1903-04 .....	edito nel 1905 *
Anno 1906-07 .....	edito nel 1908 *

### ATTI E MEMORIE - NUOVA SERIE

Volume I - Parte I .....	edito nel 1908 *
Volume I - Parte II .....	edito nel 1909 *
Volume II - Parte I .....	edito nel 1909 *
Volume II - Parte II .....	edito nel 1909
Volume II - Appendice .....	edito nel 1910
Volume III - Parte I .....	edito nel 1910
Volume III - Parte II .....	edito nel 1911
Volume III - Appendice I .....	edito nel 1911
Volume III - Appendice II .....	edito nel 1911
Volume IV - Parte I .....	edito nel 1911 *
Volume IV - Parte II .....	edito nel 1912
Volume V - Parte I .....	edito nel 1913
Volume V - Parte II .....	edito nel 1913
Volume VI - Parte I-II .....	edito nel 1914
Volume VII - Parte I .....	edito nel 1914
Volume VII - Parte II .....	edito nel 1915
Volume VIII - Parte I .....	edito nel 1916
Volume VIII - Parte II .....	edito nel 1919

Volume IX-X .....	edito nel 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 Bimillennarie Virgiliane) .....	edito nel 1931
Volume XXIII .....	edito nel 1933
Volume XXIV .....	edito nel 1935
Volume XXV .....	edito nel 1939
Volume XXVI .....	edito nel 1943 *
Volume XXVII .....	edito nel 1949
Volume XXVIII .....	edito nel 1953
Volume XXIX .....	edito nel 1954
Volume XXX .....	edito nel 1958
Volume XXXI .....	edito nel 1959
Volume XXXII .....	edito nel 1960
Volume XXXIII .....	edito nel 1962
Volume XXXIV .....	edito nel 1963
Volume XXXV .....	edito nel 1965
Volume XXXVI .....	edito nel 1968
Volume XXXVII .....	edito nel 1969
Volume XXXVIII .....	edito nel 1970
Volume XXXIX .....	edito nel 1971
Volume XL .....	edito nel 1972
Volume XLI .....	edito nel 1973
Volume XLII .....	edito nel 1974
Volume XLIII .....	edito nel 1975
Volume XLIV .....	edito nel 1976
Volume XLV .....	edito nel 1977
Volume XLVI .....	edito nel 1978
Volume XLVII .....	edito nel 1979
Volume XLVIII .....	edito nel 1980
Volume XLIX .....	edito nel 1981
Volume L .....	edito nel 1982
Volume LI .....	edito nel 1983
Volume LII .....	edito nel 1984
Volume LIII .....	edito nel 1985
Volume LIV .....	edito nel 1986
Volume LV .....	edito nel 1987
Volume LVI .....	edito nel 1988
Volume LVII .....	edito nel 1989
Volume LVIII .....	edito nel 1990
Volume LIX (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
Volume LXXXVI (2018) .....	edito nel 2019
Volume LXXXVII (2019) .....	edito nel 2020
Volume LXXXVIII (2020) .....	edito nel 2021

#### 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).
- EUGENIO CAMERLENGHI, *Dalle dissertazioni agricole raccolte nell'Archivio dell'Accademia Nazionale Virgiliana*. Supplemento a «Atti e Memorie» vol. LXXXVI (2018).
- LEDO STEFANINI-EMANUELE GOLDONI, *Ettore Zapparoli tra arte e alpinismo*, Supplemento a «Atti e Memorie» n. LXXXVII (2019)

#### ATTI E MEMORIE - SERIE SPECIALI

Classe di Scienze fisiche e tecniche

(poi: Classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali, dal n. 3 al n. 6)

1. *La diagnostica intraoperatoria nella chirurgia biliare e pancreatico* (Convegno organizzato in collaborazione con il "Collegium internationale chirurgiae digestivae"), 1975.
2. GILBERTO CARRA, ATTILIO ZANCA, *Gli statuti del collegio dei medici di Mantova del 1559, 1977*.
3. *Sulle infermità dei cavalli. Dal codice di Zanino de Ottolengo (secolo XV)*, trascritto e collazionato da Gilberto Carra e Cesare Golinelli, 1991.

4. BRUNO BERTOTTI, CARLO CASTAGNOLI, ARTURO FALASCHI, PIERO GALEOTTI, RAOUL GATTO, ARNALDO LONGHETTO, CARLO RUBBIA, *Grandi modelli scientifici del Novecento, lezioni (1988-90)*, 1990.
5. SILVIA ENZI, ALDO ENZI, *Il tempo misurato*, 1993.
6. *Le tecnologie informatiche al servizio della società*, Atti del convegno di studi (11 giugno 1993), 1995.

#### 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 Colomi e cerimonia del 6 luglio 1963 [1963].\*
- *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, Atti del convegno organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell'Accademia Virgiliana (25-26 aprile 1972), 1974.
- GIUSEPPE ARRIVABENE, *Compendio della storia di Mantova (1799-1847)*, a cura di Renato Giusti, 1975.
- *Il Lombardo-Veneto (1815-1866) sotto il profilo politico, culturale, economico-sociale*, Atti del convegno storico a cura di Renato Giusti, 1977.
- *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*, Atti del convegno organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dall'Accademia Virgiliana con la collaborazione della città di Mantova sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana Giovanni Leone (6-8 ottobre 1974), 1977, a cura dell'Accademia Virgiliana. □
- GIUSEPPE SISSA, *Storia di Pegognaga*, 1979; seconda edizione ampliata, 1980.
- *Convegno di studio su Baldassarre Castiglione nel quinto centenario della nascita* (7-8 ottobre 1978), Atti a cura di Ettore Bonora, 1980.
- *Mons. Luigi Martini e il suo tempo (1803-1877): Convegno di studi nel centenario della morte* (14-16 ottobre 1978), organizzato dall'Accademia Virgiliana e dalla Diocesi di Mantova, Atti a cura di mons. Luigi Bosio e don Giancarlo Manzoli, 1980.\*
- *Catalogo di opere a stampa di Virgilio dei secoli 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 Mozzevoli, 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 - PAOLA TOSETTI GRANDI, *Il mecenatismo accademico dei Gonzaga e la loro cultura antiquaria e umanistica nel Cinquecento*  
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 Primavera, 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.
13. CAMILLO BOTTURI, *Al servizio del Principe e della Chiesa. L'esperienza di Camillo Cattaneo, abate di Castiglione delle Stiviere (1573-1644)*, 2019.
14. MASSIMO MAROCCHI, *Una stagione all'inferno. L'Alto Mantovano nella guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1629-1631)*, 2019.
15. PIERO GUALTIEROTTI, *Giuseppe Acerbi. Il viaggio in Ungheria attraverso Friuli, Istria e Tirolo*, 2020.
16. *La personalità umano-cristiana e l'opera di Giovanni Corti. Vescovo di Mantova (1847-1868)*. Atti del convegno storico per il 150° anniversario della morte. Mantova - 12 dicembre 2018, a cura di Roberto Navarrini, 2020.
17. *La Reale Accademia di Mantova nell'Europa del Settecento (1768-2018)*. Atti del Convegno internazionale di studi nel 250° Anniversario della Fondazione. Mantova - 2-3 marzo 2018, a cura di Roberto Navarrini, 2020.
18. FULVIO BARALDI e RENATO MAROCCHI, *Annibale Tommasi (1858-1921) Paleontologo mantovano. Fondo conservato in Accademia*, 2021.
19. *Il Mantovano, agricoltura e sistema agroalimentare dal secolo breve al terzo Millennio*, a cura di Maurizio Castelli, 2021.
20. *L'Impero di Carlo V e la geopolitica degli stati italiani nel quinto centenario dell'elezione imperiale (1519-2019)*. Atti del Convegno Internazionale di Studi - Mantova, 10-11 ottobre 2019, a cura di Raffaele Tamalio, 2021.

MISCELLANEA  
(Nuova serie)

1. *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita*, Atti del convegno (26-29 settembre 1991), 1993.
2. *Mantova e l'antico Egitto, da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi*, Atti del convegno (23-24 maggio 1992), 1994.
3. *Storia, letteratura e arte a Roma nel II sec. d.C.*, Atti del convegno (8-10 ottobre 1992), 1995.
4. *Catalogo dei periodici posseduti dall'Accademia Nazionale Virgiliana*, a cura di Elisa Mannerba, 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 dall'età dell'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.
23. *Mantova 1866-2016. Una storia urbana dall'Unità a oggi*, a cura di Eugenio Camerlenghi e Francesco Caprini, 2019.
24. *Cesare Lazzarini, dalla parte dei vinti. Saggi e interventi*, a cura di Isabella Lazzarini, 2020.

\* I volumi sino al n. 22 sono pubblicati dalla Casa Editrice Leo S. Olschki.

#### 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.

\* Volumi esauriti.

Volumi non pubblicati dall'Accademia.



# INDICE

## ATTI

Relazione del Presidente al Collegio Accademico .....	pag.	7
del 27 marzo 2021		
Relazione del Presidente al Collegio Accademico.....	»	11
del 27 novembre 2021		

## MEMORIE

Fulvio Baraldi, <i>Resti fossili di giganteschi bovidi e cervidi rinvenuti nel mantovano. Gli studi pioneristici di Paleontologia dell'Accademico Virgiliano Vincenzo Giacometti (Mantova, 1819-1888)</i>	»	23
Diego Furgeri, <i>La conversione trinitaria di Bozzolo. Ipotesi per una rilettura della scena dell'Incontro nella Camera degli Sposi</i>	»	57
Giovanni Nigrelli, <i>Novità per Giovanni Bottani (1725-1803): il testamento e l'inventario dei beni</i>	»	85

## SENTIRE LA MEMORIA

### UN CONCERTO PER RICORDARE

### CONFERENZA, MANTOVA 28 GENNAIO 2021

Alessandro Vivanti, <i>Sentire la Memoria</i> .....	»	139
Maurizio Binaghi, <i>La frontiera e la Shoah: la Svizzera di fronte al genocidio, tra storia e memoria</i>	»	143

## 1321-2021 DANTE MAESTRO UNIVERSALE

### DANTE E VIRGILIO. INCONTRO A MANTOVA

### CONVEGNO DI STUDI, MANTOVA 14/15 SETTEMBRE 2021

Alfredo Cottignoli, <i>Virgilio «dolcissimo patre», quale personaggio della Commedia</i>	»	157
Rodolfo Signorini, <i>Virgilio e Dante. Incontro a Mantova</i> .....	»	167
Luca Serianni, <i>Le parole di Dante e l'italiano di oggi</i> .....	»	171
Alberto Castaldini, <i>Il magistero di Dante e la riflessione teologico-politica nella Firenze del Dopoguerra</i>	»	179
Alberto Jori, <i>La disciplina della fantasia: l'Inferno dantesco tra scienza e letteratura. Galilei interprete di Dante</i>	»	193
Franco Gàbici, <i>L'astronomia nella Divina Commedia e una riflessione intorno alle 'due culture'</i>	»	227

Giuseppe Gilberto Biondi, « <i>E se tu mai nel dolce mondo regge</i> ». <i>Rimpatrio di poeti: Dante (If. X 82; Pd. XXV 1 sgg.) e Virgilio (Georg. 3,8 sgg.)</i>	pag.	239
Paola Besutti, <i>Musiche per Dante e Virgilio, 'padri della Patria'</i>	»	255
Giampiero Scafoglio, <i>Il Virgilio di Dante, tra Macrobio e Fulgenzio</i>	»	273
Renzo Rabboni, <i>Dante in Russia: dall'Inferno al Paradiso, da Puškin a Veselovskij</i>	»	285
Armando Savignano, <i>Dante e l'Islam. Un fecondo dialogo tra la cultura occidentale e quella musulmana</i>	»	299
Andrea Zanca, <i>Dante medico, Dante paziente</i> .....	»	305
Ledo Stefanini, <i>Allegoria e Fisica nella Divina Commedia</i> .....	»	319
Alessandro Vivanti, <i>Il Veltro di Dante secondo l'interpretazione di Alessandro D'Ancona</i>	»	333

PREMIO INTERNAZIONALE VIRGILIO  
MANTOVA, TEATRO ACCADEMICO DEL BIBIENA  
15 OTTOBRE 2021

Sergio Casali, <i>Lo sviluppo della leggenda di Enea</i> .....	»	347
Andrea Cucchiarelli, <i>L'arte di Virgilio bucolico: semplicità con intensificazione</i>	»	361
Filomena Giannotti, « <i>Quell'Enea lì mi colpì</i> ». <i>Giorgio Caproni e un'intervista inedita (a 110 anni dalla sua nascita)</i>	»	373
Paolo Dainotti, <i>Un metodo stilistico per i testi classici</i> .....	»	395

CORPO ACCADEMICO

Cariche accademiche per il triennio 2018-2021 .....	»	407
Accademici defunti al 28 marzo 2020 .....	»	413
Pubblicazioni dell'Accademia .....	»	417

---

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022  
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*

ANVUR - Rivista Scientifica Area 10 e Area 11





