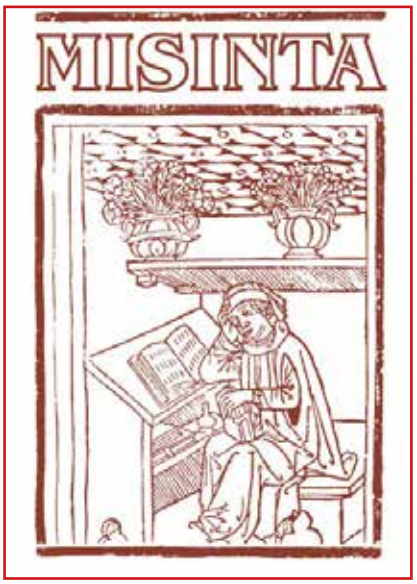


ANNO XXV

NUMERO 49

GIUGNO 2018

ISSN 2038-1735

www.misinta.it

Anno 25esimo

della

Associazione Bibliofili Bresciani "Bernardino Misinta"

1993 - 2018

INDICE

Editoriale
di Mino Morandini ..... pg. 3

Associazione Misinta: 25 anni al servizio della cultura.
di Giancarlo Petrella .....pg. 8

Brescia all'epoca della *renovatio urbis*.
Tipologie e caratteri architettonici dei palazzi bresciani del Cinquecento come specchio degli scritti di Nicolò Zen.
di Roberto Panchieri ..... pg. 11

La fedeltà a Venezia in una cronaca e in una lettera nei cartulari dei Martinengo
di Stefano Parola .....pg. 27

FAHRENHEIT 451
Romanzo tra fantascienza e agghiacciante profetismo
di Danilo Falsoni ..... pg. 35

Dalla Repubblica di Venezia a San Pietroburgo.
Notizie sull'epistolario di Angelo Calogerà.
di Luca Milana ..... pg. 43

Chi era Amedeo da Nozza torcoliere nel 1495 a Cesena?
di Giuseppe Nova ..... pg. 51

Un frammento epigrafico poco noto e le indicazioni di pedatura a Brixia e nel suo agro.
di Simone Don ..... pg. 55

Un magnifico messale bresciano sconosciuto del 1643
di Pietro Lorenzotti ..... pg. 63

"Totentanz" e non solo ...Come, Quando, Dove e Perché?!
di Edoardo Bignetti ..... pg. 69

Legature e marche tipografiche
di Federico Macchi ..... pg. 103

pepite queriniane. .....
di Ennio Ferraglio ..... pg. 107

riviste dei bibliofili.
di Antonio De Gennaro ..... pg. 111

l'angolo della legatura.
di Federico Macchi ..... pg. 117

diari bresciani
di Mino Morandini ..... pg 120

visti in libreria
di Mino Morandini ..... pg 122

1993 2018
ASSOCIAZIONE BIBLIOFILI BRESCIANI "BERNARDINO MISINTA"

Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca
Ufficio Scolastico per la Lombardia
Brescia

USIAMOLI TUTTI
USIAMOLI ASSIEME

In collaborazione con M.I.U.R. Ufficio Scolastico Regionale per la Lombardia, Ufficio IV Ambito territoriale di Brescia

Convegno

Studiare al tempo di Internet

Strategie di ricerca nel world wide web

5 maggio 2018, ore 8:30

Auditorium Liceo Statale Leonardo, via Balestrieri 6

8:30 Giuseppe Colosio. Inizio dei lavori: saluti, introduzione e coordinazione.

9:00 Giancarlo Petrella, ***Il mestiere del bibliografo prima e dopo Internet. Un'esperienza personale (1996-2017).***

9:30 Klaus Kempf, ***La biblioteca digitale 3.0 o le nuove qualità nella visibilità ed accessibiltà dei documenti digitali.***

10:00 Giorgio Pedrazzi, ***Studiare al tempo di internet. Una lettura giuridicamente orientata.***

Intervallo (15')

10:45 Francesco Tissoni, ***Gli strumenti didattici della BEIC digitale e il PNSD.***

11:15 Marco Chemello, ***Scrivere una voce di Wikipedia. Workshop.***

Ultimi interventi, conclusioni, termine dei lavori ore **13:00**.

Esopus constructus et moralisatus ad utilitatem discipulorum,
Bernardinus de Misintis, Brixie,
anno Domini, Mccccxcv, xxvi Martij.

Ogni partecipante è invitato a portare il proprio computer portatile con le batterie ben cariche.
I tablet e smartphone non sono consigliati.

Per agevolare i tempi, ogni partecipante è pregato di registrare prima del workshop un proprio nome utente su Wikipedia:
https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Speciale:CreaUtenza

Il Convegno è stato preparato con il coinvolgimento di Docenti e Studenti per interventi preordinati e la collaborazione di www.wikimedia.it.

Ulteriori informazioni on-line sul sito www.misinta.it oppure scrivendo a giunta.filippo@gmail.com, tel. 339 3426811

A Professori e Studenti o a chi interessato verrà rilasciato un Attestato di Presenza ai fini dei Crediti Formativi.

PROVINCIA DI BRESCIA

EDITORIALE

Mino Morandini
Professore di Lettere Ginnasiali al Liceo Classico "Arnaldo" di Brescia, Socio Ateneo di Brescia
minomorandini@tiscali.it

Sicuramente il convegno organizzato da "Misinta" lo scorso 5 maggio, "*Studiare al tempo di Internet: strategie di ricerca nel world wide web*", è stato il modo più adeguato per festeggiare il venticinquesimo dell'Associazione stessa: cinque interventi altamente qualificati e appassionati, di Giancarlo Petrella *(Il mestiere del bibliografo prima e dopo Internet. Un'esperienza personale 1996/2017),* Klaus Kempf *(La biblioteca digitale 3.0 e le nuove qualità della visibilità ed accessibilità dei documenti digitali),* Giorgio Pedrazzi *(Studiare al tempo di Internet. Una lettura giuridicamente orientata),* Francesco Tissoni *(Gli strumenti didattici della BEIC digitale e il PNSD)* e Marco Chemello *(Scrivere una voce di Wikipedia. Workshop),* introdotti e coordinati da Giuseppe Colosio, hanno fatto riflettere un pubblico di circa duecento persone, per la maggior parte studenti e docenti delle scuole superiori cittadine (tra i quali la Dirigente del Liceo Classico Arnaldo, Dott. ssa. Angela Bozzi), sul senso, la genesi, i problemi, le aspettative, le criticità e le opportunità legate al WWW, il Nuovo Mondo del Terzo Millennio, infinitamente più vasto e insidioso (web-ragnatela!), ma anche più ricco di risorse, se solo le sapremo bene utilizzare (web-rete, che unisce nella ricerca, raccoglie in una 'pesca' comune e salva dalle cadute nell'assurdo, il gran problema della Modernità), del suo omonimo scoperto, poco più di mezzo millennio fa, dal nostro Cristoforo Colombo, presto seguito da una schiera di pirati, avventurieri e trapper, devoti all'oro di Eldorado e all'argento del Potosì, ma anche alle pellicce del Canada e comunque spietati sterminatori delle fiere e sfortunate Nazioni Pellerossa; insieme ed oltre a costoro c'erano anche missionari votati al martirio, in cerca di anime da illuminare sulla Vera Fede, e gente comune, desiderosa soltanto di una vita meno grama di quella che si lasciavano indietro nel Vecchio Continente (e il paragone regge ancora: la scoperta del Web, come quella dell'America, è gravida di conseguenze, buone e meno buone, per il mondo intero, ma che siano conseguenze più positive che negative, è e sarà responsabilità di ognuno).

Nel convegno, la riflessione teorica è diventata lavoro condiviso sui pc, specificamente nell'intervento conclusivo di Marco Chemello, ma anche prima e dopo, grazie alle domande del pubblico e alle risposte del Coordinatore e dei Relatori, nonché degli organizzatori "misintini" presenti: il nostro Presidente, Filippo Giunta, il Segretario Edoardo Bignetti e Angelo Brumana, che può vantare al tempo stesso un'esperienza pluridecennale di "venator intrepidus", degno discepolo di Giuseppe Billanovich, per manoscritti, documenti e stampe antiche, unita all'attività di editore con Torre D'Ercole.

L'attenzione degli studenti (e ancor prima la presenza: di norma, i convegni scolastici di sabato sono, ahimé, funestati da improvvise e massicce assenze, poi giustificate per malattia o altri inderogabili impegni, degli studenti meno interessati o sotto pressione per verifiche imminenti, che in maggio non mancano certo!) mi ha piacevolmente stupito e meravigliato: tutti presi dal seguire il filo delle relazioni, di taglio diverso, ma parimenti impegnative, chini sui loro pc quando c'era da usarli; non c'era traccia di quel fastidioso chiacchiericcio che sale dalle ultime (e spesso non solo dalle ultime, e cresce con il procedere del tempo) file dei convegni a partecipazione studentesca, né di incursioni più o meno clandestine in altri campi, mercé l'impiego dei cellulari e ancor più dei pc.

Ma questi ragazzi erano e sono davvero i Millennials, generazione avventurosa e sventurata, i primi perfetti fruitori e vittime del www, capaci e desiderosi di costruirsi una vita vivibile e bella grazie alle sue potenzialità, ma anche la prima generazione da secoli che, "sic stantibus rebus", non ha più le certezze tradizionali dei tempi di Antico Regime e neppure le certezze socio-politico-economiche dell'Età delle Ideologie, se non l'unica certezza dell'ultima ideologia rimasta padrona del campo, lo pseudoliberalismo finanziarista, che sussurra suadente alle orecchie dei giovani che loro, in stragrande

maggioranza, ... avranno condizioni di vita peggiori di quelle dei loro padri, perché il Libero Mercato va consumando in maniera sempre meno riparabile le risorse del pianeta, e l'avidità dei Signori del Mercato va crescendo in maniera direttamente proporzionale alla diminuzione del loro numero e all'aumento delle loro (virtuali e inconsistenti) ricchezze, mentre parlare oggi di welfare, di solidarietà sociale e generazionale e di altre simili utopie suona come pura eresia alle orecchie dei moderni Grandi Inquisitori della Società Aperta, talmente aperta che è diventata Liquida e tra un po', per un ricorso folle e/o accidentale alle Armi Ultime, nucleari e affini, oppure semplicemente per il raggiunto Punto di Non Ritorno dell'inquinamento, potrebbe trasformarsi in Società Vaporizzata (tanto che c'è già chi progetta, con buona dose di demenziale incoscienza, per i pochi eletti superstiti, predestinati alla vita infinita, il trasferimento su Marte e il ricorso generalizzato al trapianto di organi, testa compresa!).

Poveri Millenials occidentali, derubati del loro futuro proprio come i loro coetanei del Terzo e Quarto Mondo!

Eppure il WWW è anche l'unico strumento che ci resta per esorcizzare codeste empie profezie (il tono apocalittico è d'obbligo: basta leggere un libro qualsiasi di Jacques Aletti, che del sopradescritto Brave New WWW è il bardo, il profeta e, almeno nella politica francese attuale, il Mentore riconosciuto) e per difenderci dalle fake news.

Servono "grandi bussole" per orientarci nell'oceano della comunicazione e nella selva delle conoscenze, vere o presunte, liquefatte e pervasive; è stato il filo conduttore degli interventi coordinanti di Giuseppe Colosio: «oggi tutti possono accedere in brevissimo tempo a un'enorme quantità di informazioni, alle quali tuttavia bisogna saper dare senso e unità»; qui resta fondamentale il ruolo del maestro, reso tale non dalla quantità di nozioni possedute, ma dalla capacità di condurre l'alunno ad essere produttore di conoscenze; finito il tempo dell'«ipse dixit» anche per la Scienza, «ci ritroviamo in una nuova condizione delle origini, cioè di dover transitare dal Caos del sapere anarchico e turbolento al Cosmos del sapere ordinato e sensato».

Anche i libri, e la scrittura manuale, servono ancora: quest'ultima per fissare concretamente le conoscenze e le competenze acquisite (c'è un bellissimo brano di Umberto Eco, in lode del libro cartaceo e della matita com app ideale per accompagnare la lettura), dato che coinvolge un maggior numero di aree cerebrali rispetto alla scrittura virtuale; ma proprio internet, stimolando l'uso del cervello a produrre anche in età matura sempre nuove sinapsi (la precisazione è di Filippo Giunta, rispondendo a una domanda del pubblico), può scongiurare il rischio della "demenza da internet", evocato anch'esso in toni apocalittici dai nostalgici del buon tempo dell'ignoranza di massa.

Se è vero che la rete, con le fake news (c'erano anche una volta: Giancarlo Petrella ha evocato le *Antiquitates* di Annio da Viterbo, per il quale rimando appunto a Wikipedia e all'intervento, metodologicamente illuminante, di Marco Chemello) e altra spazzatura virtuale, può provocare danni anche molto gravi e diffusi, è altrettanto vero che «la condivisione della conoscenza del passato, proiettata verso il futuro, rappresenta l'essenza della ricerca in Rete», come ha sottolineato Giorgio Pedrazzi, citando *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar («Fondare biblioteche è come costruire ancora granai pubblici, ammassare riserve contro un inverno dello spirito che, da molti indizi, mio malgrado, vedo venire. ... ricostruire significa collaborare con il tempo, … protenderlo quasi verso il più lungo avvenire, significa scoprire sotto le pietre il segreto delle sorgenti»), e poi il detto di Bernardo di Chartres, secondo la testimonianza di Giovanni di Salisbury, «siamo nani sulle spalle di giganti» (Adriano imperatore mai avrebbe immaginato che proprio il Medioevo, con impegno coraggioso e indefesso, avrebbe salvato il meglio della sua amata Classicità; … ma la Yourcenar aveva visto giusto, alludendo al buio rigore dell'attuale, disumano medioevo, e divinando il prossimo venturo che tuttora incombe).

Un rimedio a questi mali, anzi un'intera farmacia, è stato proposto da Francesco Tissoni con la Biblioteca Europea di Informazione e Cultura (riconosciuta facente parte del Piano Nazionale della Scuola Digitale): «diffondere conoscenze, sviluppare il senso critico, favorire nella scuola l'uso del digitale», per promuovere il lavoro individuale e al tempo stesso collettivo, di gruppo, degli studenti.

Servono quindi ancora, certamente, libri e biblioteche, e tecnologia sempre più raffinata per renderli fruibili a tutti anche a distanza, secondo la testimonianza "sul campo" del filologo e ricercatore Giancarlo Petrella (della bella scuola del già ricordato Billanovich) e del bibliotecario (Omero e Tolkien l'avrebbero detto "pastore di libri") Klaus Kempf, da anni al vertice di un poderoso e prodigioso lavoro di digitalizzazione («la sfida più complessa mai affrontata dai bibliotecari») di testi manoscritti come di raccolte di vecchi giornali, materiali decisivi per la ricerca filologica e storica sui dieci millenni circa di cultura dei quali questi testi, complice l'archeologia, ci fanno memoria, mentre le biblioteche diventano anche concretamente sempre più luoghi di aggregazione sociale nelle città

(sempre meno a misura d'uomo) della Crisi, nel Nord Europa come un po' in tutto il Primo Mondo. Bellissima, infine, la testimonianza di Petrella: «Le scoperte migliori si fanno entrando nelle biblioteche e vedendo, accanto al libro cercato su Internet e ora finalmente trovato, il libro che ***non*** stavo cercando, del quale non conoscevo neppure l'esistenza, ma lo sfoglio per pura curiosità e mi accorgo subito che mi riserva grandi sorprese!»

Ora la domanda che, a distanza di giorni da "*Studiare al tempo di Internet: strategie di ricerca nel world wide web*", rimane a frullarmi per il capo è, per dirla con Cernysevskij, "*che fare?*"

Quanto a fake news, il nostro tempo ha battuto ogni record! In sintesi, la presente, catastrofica situazione mondiale è dovuta a due grandi False e Malvage Notizie (il contrario della Buona Notizia di neotestamentaria memoria): 1) in economia, la fede cieca nella capacità del Mercato di autoregolarsi a vantaggio, alla fine (anzi, dopo la fine), di tutta l'Umanità, e nel liberismo finanziarista come il Migliore dei Mondi Possibili, per coprire la reale e squallida prevaricazione per cui oggi l'1% della popolazione mondiale possiede più del restante 99% (con gli infiniti addentellati: per esempio, perché qualunque privato può costruire e far circolare una moneta esclusivamente speculativa, come il Bitcoin, e uno Stato civile e democratico non può più avere il controllo su una moneta propria? Più concretamente, nell'Europa d'oggi, perché non allargare il positivo esempio di Svezia, Danimarca, Polonia e Ungheria, Paesi dell'Area Euro, che usano l'euro per il commercio internazionale, ma hanno anche una propria moneta che ha valore esclusivamente interno? Perché la moneta comune dei Padri fondatori dell'Europa è diventata moneta unica?); 2) in politica, le mitiche armi di distruzione di massa dell'Iraq, sventolate per giustificare la Seconda Guerra del Golfo, a sua volta madre di tutte le successive guerre che hanno afflitto e affliggono il Medio Oriente e dintorni, dalla Libia all'Afghanistan e, tramite il terrorismo derivatone, il mondo intero, armi mai trovate, delle quali anzi i rapporti ufficiali (facilmente reperibili su internet) ammisero, quando era ormai troppo tardi, l'inesistenza, mentre in compenso ci siamo abituati all'uso della violenza indiscriminata per imporre … la pace, la democrazia e la libertà (qui internet si rivela una miniera preziosissima non solo per sventare le fake news ricorrenti, ma anche per allargare il campo e approfondirlo storicamente: un link rimanda all'uso della diossina da parte americana in Vietnam: da quale pulpito viene la predica! Analogamente, i recenti attacchi missilistici da parte francese contro la Siria assumono un sapore di beffa ancor più atroce se si va a leggere la voce di Wikipedia "Regno Arabo di Siria", per le infamie commesse dai colonialisti francesi in Siria tra 1919 e 1920, e la successiva dominazione imposta come "mandato della Società delle Nazioni"; ma tutta la sanguinosa vicenda del Colonialismo e ancor più del Neocolonialismo andrebbe finalmente inserita, non limitandola a sporadici cenni, nei programmi scolastici, se vogliamo davvero che i ragazzi capiscano la storia che stanno vivendo e della quale stanno già ora soffrendo le storture e le ingiustizie!).

Non voglio però, neanche questa volta, finire su una nota cupa e, per correr miglior acqua, mi farò aiutare da un libro, fresco di stampa, *Un mondo a tre zeri: come eliminare definitivamente povertà, disoccupazione e inquinamento* (Milano, Feltrinelli, pp.258, euro 17), di Muhammad Yunus, Nobel per la pace 2006 (ha inventato il microcredito nel suo Paese, il Bangladesh, e da lì l'ha esportato nel mondo,

promuovendo l'imprenditorialità di oltre 300 milioni di persone), anzi dall'intervista che ha concesso a Francesco Mannoni, pubblicata sul «Giornale di Brescia» di lunedì 21 maggio 2018, a pag. 23: a dieci anni dall'inizio della crisi economica, è arrivato il momento di ammettere che «gli ingranaggi del capitalismo sono difettosi … la cosa peggiore del capitalismo è l'ingordigia, sviluppata in modo esasperato attraverso una speculazione senza fine»; «la povertà non è creata dai poveri, ma dal sistema che li esclude … Quello che dobbiamo fare è prendere in mano il sistema e riprogettarlo. Dipende da noi, perché siamo noi i responsabili dell'attuale stato di cose. Tutti i beni andrebbero divisi: da una parte gli interessi individuali, dall'altra gli interessi globali. Il capitalismo non è progettato da Dio: è qualcosa che l'uomo ha istituito alle spalle dei più deboli, e il disastro che ne è venuto fuori lo dobbiamo rivoltare, dando a tutti i poveri la possibilità di accedere a una distribuzione equa delle risorse». E, alla domanda sul miracolo del microcredito in Bangladesh, ha risposto: «Non è un miracolo del mio Paese,

ma un miracolo umano che funziona ovunque. La gente ha solo bisogno di incentivi per risvegliare l'imprenditore che ognuno ha dentro di sé. Ogni giovane disoccupato è un creativo, perché ha molta tecnologia nelle sue mani».

Infine, parlando anche dell'Italia, «dobbiamo prendere nelle nostre mani il destino del pianeta, immaginando un mondo in cui i bisogni di tutti siano al centro dell'attenzione generale e la nostra creatività e altre risorse diventino i mezzi per soddisfare le necessità di chiunque».

A sostegno della visione di Muhammad Yunus, utopica e realistica al tempo stesso, un altro saggio recente, documentatissimo e senza peli sulla lingua, *Europa, che cosa ti è successo? Piccoli consigli per un nuovo cammino* (Bologna, EMI 2017, pp. 60, euro 5), di Alex Zanotelli, che svela molte incongruenze, italiane, europee e mondiali, dell'economia e della politica, e si conclude con una serie di consigli utili, che si possono mettere in pratica immediatamente.

Dal punto di vista della filosofia politica, raccomando la lettura di *La luce in fondo al tunnel* () di Zygmunt Bauman, un grande della cultura che ha sofferto l'inferno di Auschwitz e ha saputo salvaguardare ugualmente la propria umanità, e de *La politica dell'uomo* (Roma, Castelvecchi 2014, pp. 51, euro 3,75), di Vaclav Havel, resistente cecoslovacco contro la repressione sovietica e poi Presidente della Repubblica Ceca dal 1993 al 2003.

Infine, tra conservazione del welfare passato e progettazione del welfare futuro, i due volumi seguenti: *"Non ci possiamo più permettere uno Stato sociale" FALSO!* (Bari, Laterza 2012, pp. 111, euro 9), di Federico Rampini, giornalista di «Repubblica», e una produzione locale, *Per una città interculturale e interreligiosa* (Brescia, Morcelliana 2016, pp. 182, euro 18), una raccolta di saggi a cura di Giacomo Canobbio.

Associazione Misinta: 25 anni al servizio della cultura

I Bibliofili Bresciani valorizzano dal '93 il ricco patrimonio artistico e librario con tanti eventi

L'anniversario

Giancarlo Petrella

■ Bernardino Misinta fu un misconosciuto tipografo di origini pavesi attivo a Brescia sullo scorcio del secolo decimoquinto. Aprì una bottega in città negli anni Novanta e vi stampò, tra il 1492 e il 1504, una cinquantina di edizioni. Non doveva certo mettere in conto che cinque secoli più tardi proprio a lui, e non a qualche altro collega più quotato, fosse intestata l'Associazione Bibliofili Bresciani fondata, il 2 febbraio 1993, da un gruppo di appassionati cultori del libro a stampa, capitanati da Filippo Giunta, Mino Morandini ed Enzo Giacomini.

L'associazione, di cui Filippo Giunta, neurochirurgo di origini genovesi trapiantato a Brescia, è da molti anni presidente, taglia dunque nel 2018 l'agognato traguardo del 25esimo anno di vita.

Obiettivo. Quale lo scopo di un'associazione di bibliofili in una città a più spiccata vocazione manifatturiera? Non certo quello di riunirsi «carbonare» in cui si celebrano fra pochi intimi i fasti delle glorie passate della cultura libraria. Ma piuttosto un'associazione viva e operosa che negli anni ha promosso, con fatica e tenacia, anche fuori dagli ambiti accademici, la cultura libraria e in particolare la conoscenza del patrimonio artistico-librario attraverso mostre, conferenze e altre iniziative, non da ultimo l'invito di studiosi di rilevanza nazionale per favorire l'incontro e lo scambio di esperienze.

Appuntamenti. Le conferenze Misinta sono ormai un appuntamento fisso. Con cadenza mensile invitano i soci e il pubblico bresciano, che si vorrebbe sempre più numeroso, nella sala conferenze dell'Emeroteca della Biblioteca Queriniana. Tra gli ultimi appuntamenti, la conferenza di Piero Scapecchi, incunabolista di fama internazionale già responsabile del fondo antico della Biblioteca Nazionale di Firenze, e l'altrettanto avvincente intervento di Danilo Falsoni dedicato al celebre romanzo Fahrenheit 451.

Mostre, corsi e conferenze per fare in modo che un «tesoro» bresciano possa essere fruibile da tutti

In anni in cui in Italia e all'estero si moltiplicano, spesso a sproposito, i progetti di digitalizzazione, l'associazione Misinta, con sano pragmatismo e poche risorse, ha già avviato da tempo, in collaborazione con la Biblioteca Queriniana, un meritorio progetto di digitalizzazione tramite scanner di alcuni dei più importanti manoscritti e libri a stampa Queriniani. Ne è nata la ricca Biblioteca Digitale Misinta, gratuitamente consultabile e scaricabile dal sito dell'associazione (www.misinta.it), che raccoglie alcuni autentici tesori oggi a disposizione di studiosi di tutto il mondo. Si va dai frammenti dell'antichissimo manoscritto del V secolo di s. Cipriano, allo stupefacente Petrarca a stampa del 1470 interamente miniato sino ad alcune edizioni cinque-secentesche.

Recente fiore all'occhiello è il corso di Paleografia, svolto dal dott. Angelo Brumana, rivolto a neofiti e ricercatori locali al fine di introdurli nel complesso e affascinante universo dei manoscritti e delle scritture medievali.

La storia. Scorrendo la storia delle molte iniziative promosse nel corso degli anni è doveroso rievocare qui almeno due eventi che riscossero particolare successo. Era il 2003, dieci anni esatti dalla fondazione, quando l'associazione si fece promotrice assieme alla Biblioteca Queriniana, al Giornale di Brescia e all'Editrice La Scuola, della straordinaria mostra libraria dal titolo Dalla pergamena al monitor svoltasi l'anno successivo nel complesso di Santa Giulia. Nel dicembre 2015, in occasione del V centenario Manuziano, il Museo Diocesano era gremito di studenti e docenti per la mattinata di studio dedicata ad Aldo Manuzio: ospiti, oltre a chi scrive e allo studioso fiorentino Piero Scapecchi, la regista Lucilla Colonna che presentò in anteprima il trailer del suo premiato film «Festina lente» ispirato al celebre editore rinascimentale. Ad maiora! //

Bellezza. Il documento dello stupefacente Petrarca, interamente miniato

Pagine che diventano miniera di scoperte

La rivista

■ Organo ufficiale dell'associazione Bibliofili Bresciani «Bernardino Misinta» è l'omonima rivista illustrata, il cui comitato scientifico comprende Angelo Brumana, Antonio De Gennaro, Ennio Ferraglio, Klaus Kempf e Mino Morandini. Pur reggendosi solo sulla quota sociale di iscrizione, da vent'anni la rivista Misinta rappresenta a Brescia un importante veicolo di alta divulgazione scientifica che ha contribuito molti al mondo dei libri e della cultura. Ogni numero è una miniera di scoperte, condotte con studi su materiale librario e archivistico inedito. Ne fa fede l'ultimo fascicolo, il XLVIII della serie, che ospita, fra l'altro, una ricostruzione della biblioteca del grammatico bresciano Antonio Rizzardi (1528-1610) a firma di Angelo Brumana, autentico «sommozzatore» degli archivi; il contributo di Pietro Lorenzotti sull'edizione del 1624 degli Statuta Vallis Camonicae, nonché un intervento di Giuseppe Nova sulla Scuola dei Carmelitani, l'atelier di incisori e artisti attivo a fine Quattrocento al convento del Carmine. //

Edizione. Un lavoro analizzato dalla rivista

Studio e ricerca ai tempi di internet

Il convegno

Appuntamento sabato 5 maggio al liceo Leonardo

■ Che l'associazione «Bernardino Misinta» sappia rivolgersi anche alle nuove generazioni ne è prova l'accattivante convegno Studiare al tempo di Internet che si svolgerà nella mattinata di sabato 5 maggio all'Auditorium del liceo scientifico Leonardo di Brescia (via Balestrieri, 6).

Il convegno è infatti pensato e rivolto proprio agli studenti delle scuole superiori, i protagonisti della rivoluzione dei «media», intesa come forma di comunicazione aperta e a distanza fra utenti di un unico «villaggio globale». Ogni individuo, purché munito di personal computer o smartphone, può oggi accedere a una serie di informazioni fino a poco tempo fa impensabili e a sua volta può intervenire nella catena della produzione e circolazione di tali informazioni. Quali sono allora le strategie per rendere davvero efficace lo studio e la ricerca al tempo di Internet?

On line. L'enciclopedia sul video

La domanda, come si intuisce niente affatto scontata, sarà rivolta a una serie di studiosi e specialisti dell'argomento che proveranno a fornire informazioni utili ai docenti e agli studenti. Giuseppe Colosio, già responsabile dell'Ufficio Scolastico Regionale, introdurrà al tema centrale delle banche dati, che rappresentano oggi quello che l'Enciclopedia ha rappresentato nel Settecento. Con la differenza che le banche dati condensano un sapere alla portata di ogni fruitore senza alcuna mediazione. La facilità e sostanziale gratuità di accesso alla conoscenza rendono Internet la biblioteca di Babele che fornisce l'apparente risposta a ogni quesito, ma in una prospettiva giuridica ciò scardina il tradizionale principio della proprietà intellettuale. Su tale delicato tema interverrà Giorgio Pedrazzi dell'Università degli Studi di Brescia.

Francesco Tissoni dell'Università degli Studi di Milano illustrerà invece gli strumenti didattici della Beic (Biblioteca Europea di Informazione e Cultura) il cui obiettivo è quello di arricchire di contenuti l'enciclopedia libera e favorirne un uso consapevole nell'ambito della didattica. Marco Chemello aprirà infine le porte di Wikipedia, l'enciclopedia on line più consultata al mondo. Il relatore accompagnerà studenti e docenti nei meccanismi redazionali dell'universo wikipediano, spiegando come chiunque possa non solo riutilizzarne le voci, ma anche modificarle. A tutti sarà offerta la possibilità di diventare... wikipediani, almeno per un giorno. //

GIORNALE DI Brescia – Martedì 1 maggio 2018. LA CITTÀ

Associazione Misinta: 25 anni al servizio della cultura.

Giancarlo Petrella
Professore di Storia del Libro
giancarlo.petrella@unicatt.it

I Bibliofili Bresciani valorizzano dal '93 il ricco patrimonio artistico e librario con tanti eventi

L'anniversario

▪ Bernardino Misinta fu un misconosciuto tipografo di origini pavesi attivo a Brescia sullo scorcio del secolo decimoquinto. Aprì una bottega in città negli anni Novanta e vi stampò, tra il 1492 e il 1504, una cinquantina di edizioni. Non doveva certo mettere in conto che cinque secoli più tardi proprio a lui, e non a qualche altro collegapiù quotato, fosse intestata l'Associazione Bibliofili Bresciani fondata, il 2 febbraio 1993, da un gruppo di appassionati culto- ri del libro a stampa, capitanati da Filippo Giunta, Mino Morandini ed Enzo Giacomini.

L'associazione, di cui Filippo Giunta, neurochirurgo di origini genovesi trapiantato a Brescia, e da molti anni presidente, taglia dunque nel 2018 l'agognato traguardo del 25esimo anno di vita.

Obiettivo. Quale lo scopo di un'associazione di bibliofili in una città a più spiccata vocazione manifatturiera? Non certo quello di riunioni «carbonare» in cui si celebrano fra pochi intimi i fasti delle glorie passate della cultura libraria. Ma piuttosto un'associazione viva e operosa che negli anni ha promosso, con fatica e tenacia, anche fuori dagli ambi-

Bellezza. Il documento dello stupefacente Petrarca, interamente miniato. Esemplare unico proprio per le preziose miniature di Antonio Grifo, Biblioteca Querinana, stampato da Vindelino da Spira a Venezia nel 1470, Inc. G.V.15.

ti accademici, la cultura libraria e in particolare la conoscenza del patrimonio artistico-librario attraverso mostre, conferenze e altre iniziative, non da ultimo l'invito di Studiosi di rilevanza nazionale per favorire l'incontro e lo scambio di esperienze.

Appuntamenti. Le conferenze Misinta sono ormai un appuntamento fisso. Con cadenza mensile invitano i soci e il pubblico bresciano, che si vorrebbe sempre più numeroso, nella sala conferenze dell'Emeroteca della Biblioteca Queriniana. Tra gli Ultimi appuntamenti, la conferenza di Piero Scapecchi, incunabolista di fama internazionale già responsabile del fondo antico della Biblioteca Nazionale di Firenze, e l'altrettanto avvincente intervento di Danilo Falsoni dedicato al celebre romanzo Fahrenheit 451.

In anni in cui in Italia e all'estero si moltiplicano, spesso a sproposito, i progetti di digitalizzazione, l'associazione Misinta, con sano pragmatismo e poche risorse, ha già avviato da tempo, in collaborazione con la Biblioteca Queriniana, un meritorio progetto di digitalizzazione tramite scanner di alcuni dei più importanti manoscritti e libri a stampa Queriniani. Ne e nata la ricca Biblioteca Digitale Misinta, gratuitamente consulta- bile e scaricabile dal sito dell'associazione (www.misinta.it), che raccoglie alcuni autentici tesori oggi a disposizione di Studiosi di tutto il mondo. Si va dai frammenti dell'antichissimo manoscritto del V secolo di s. Cipriano, allo stupefacente Petrarca a stampa del 1470 interamente miniato sino ad alcune edizioni cinquesecentesche.

Recente fiore all'occhiello è il corso di Paleografia, svolto dal dott. Angelo Brumana, rivolto a neofiti e ricercatori locali al fine di introdurli nel complesso e affascinante universo dei manoscritti e delle scritture medievali.

La storia. Scorrendo la storia delle molte iniziative promosse nel corso degli anni e doveroso rievocare qui almeno due eventi che riscossero particolare successo. Era il 2003, dieci anni esatti dalla fondazione, quando l'associazione si fece promotrice assieme alla Biblioteca Queriniana, al Giornale di Brescia e all'Editrice La Scuola, della straordinaria mostra libraria dal titolo *Dalla pergamena al monitor* svoltasi l'anno successivo nel complesso di Santa Giulia. Nel dicembre 2015, in occasione del V centenario Manuziano, il Museo Diocesano era gremito di studenti e docenti per la mattinata di Studio dedicata ad Aldo Manuzio: ospiti, oltre a chi scrive e allo studioso fiorentino Piero Scapecchi, la regista Lucilla Colonna che presentò in anteprima il trailer del suo premiato film «Festina lente» ispirato al celebre editore rinascimentale. Ad maiora!

Studio e ricerca ai tempi di internet

Il convegno

Appuntamento sabato 5 maggio al liceo Leonardo

▪ Che l'associazione «Bernardino Misinta» sappia rivolgersi anche alle nuove generazioni ne e prova l'accattivante convegno Studiare al tempo di Internet che si svolgerà nella mattinata di sabato 5 maggio all'Auditorium del liceo scientifico Leonardo di Brescia (via Balestrieri, 6).

II convegno è infatti pensato e rivolto proprio agli studenti delle scuole superiori, i protagonisti della rivoluzione dei «media», intesa come forma di comunicazione aperta e a distanza fra utenti di un unico «villaggio globale». Ogni individuo, purché munito di personal Computer o smartphone, può oggi accedere a una Serie di informazioni fino apoco tempo fa impensabili e a sua volta può intervenire nella catena della produzione e circolazione di tali informazioni. Quali sono allora le strategie per rendere davvero efficace lo Studio e la ricerca al tempo di Internet?

La domanda, come si intuisce nient'affatto scontata, sarà rivolta a una Serie di Studiosi e specialisti dell'argomento che proveranno a fomire informazioni utili ai docenti e agli studenti. Giuseppe Colosio, già responsabile dell'Ufficio Scolastico Regionale, introdurrà al tema centrale delle banche dati, che rappresentano oggi quello che l'Enciclopedia ha rappresentato nel Settecento. Con la differenza che le banche dati condensano un sapere alla portata di ogni fruitore senza alcuna mediazione. La facilità e sostanziale gratuità di accesso alla conoscenza rendono Internet la biblioteca di Babele che fornisce l'apparente risposta a ogni quesito, ma in una prospettiva giuridica ciò scardina il tradizionale principio della proprietà intellettuale. Su tale delicato

On line. L'enciclopedia sul video.

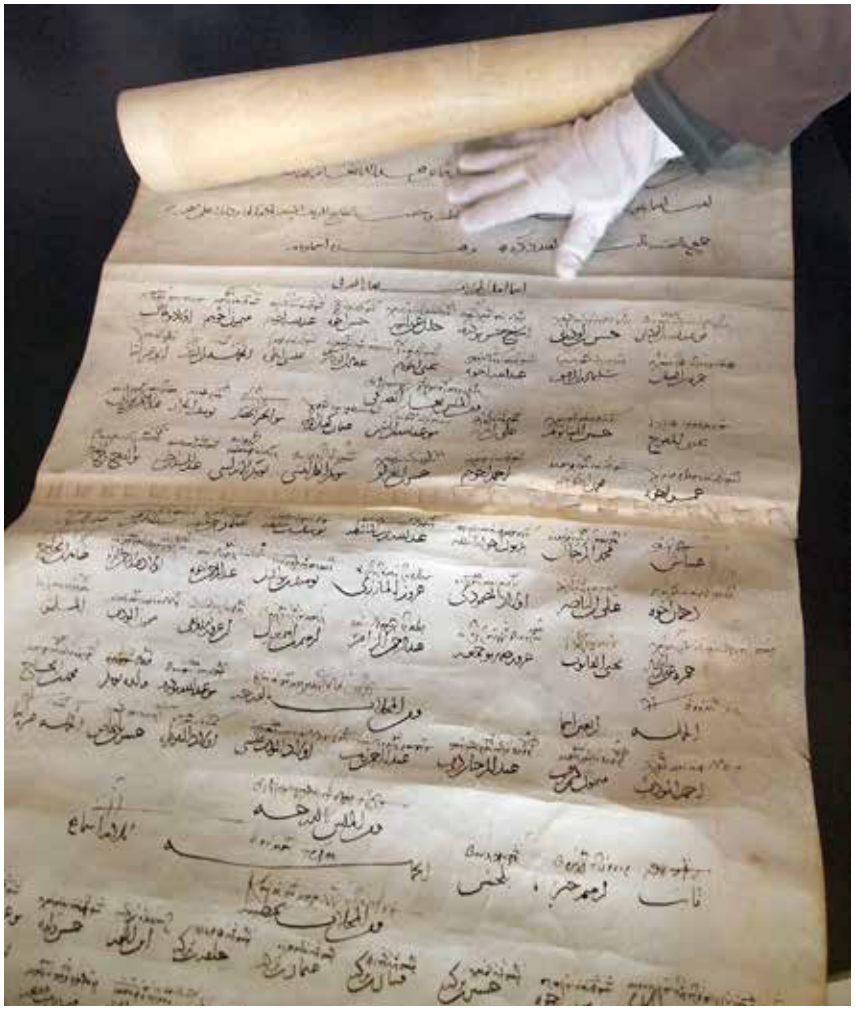
tema interverrà Giorgio Pedrazzi dell'Università degli Studi di Brescia.

Francesco Tissoni dell'Università degli Studi di Milano illustrerä invece gli strumenti didattici della BEIC (Biblioteca Europea di Informazione e Cultura) il cui obiettivo è quello di arricchire di contenuti l'enciclopedia libera e favorirne un uso consapevole nell'ambito della didattica. Marco Chemello aprirà infine le porte di Wikipedia, l'enciclopedia on line più consultata al mondo. Il relatore accompagnerà studenti e docenti nei meccanismi redazionali dell'universo wikipediano, spiegando come chiunque possa non solo riutilizzame le voci, ma anche modificarle. A tutti sarà offerta la possibilità di diventare... wikipediani, almeno per un giorno.

Pagine che diventano miniera di scoperte

La rivista

▪ Organo ufficiale dell'associazione Bibliofili Bresciani «Bernardino Misinta» e l'omonima rivista illustrata, il cui comitato scientifico comprende Angelo Brumana, Antonio De Gennaro, Ennio Ferraglio, Klaus Kempf e Mino Morandini. Pur reggendosi solo sulla quota sociale di iscrizione, da vent'anni la rivista Misinta rappresenta a Brescia un importante veicolo di alta divulgazione scientifica che ha contribuito molto al mondo dei libri e della cultura. Ogni numero è una miniera di scoperte, condotte con studi su materiale librario e archivistico inedito. Ne fa fede l'ultimo fascicolo, il XLVIII della Serie, che ospita, fra l'altro, una ricostruzione della biblioteca del grammatico bresciano Antonio Rizzardi (1528-1610) a firma di Angelo Brumana, autentico «sommozzatore» degli archivi; il contributo di Pietro Lorenzotti sull'edizione del 1624 degli Statuta Vallis Camonicae, nonché un intervento di Giuseppe Nova sulla Scuola dei Carmelitani, l'atelier di incisori e artisti attivo a fine Quattrocento al convento del Carmine.



Platea di Guglielmo II. Palermo, Aprile 1183, Ind. Ia. Pergamena, mm 5610 × 540. Biblioteca centrale della Regione Siciliana. *

Platea [inventario dei beni] emessa dalla cancelleria normanna nel 1183, con la quale il re Guglielmo II concede alla Chiesa di Santa Maria la Nuova in Monreale il privilegio di trattenere i servitori della gleba fuggiti dal demanio statale e rifugiatisi nei possedimenti del vescovado. È composta da otto pergamene originali legate l'una all'altra con fettucce pergamenacee per una lunghezza complessiva di m. 5,61; ha il *testo in arabo ed il ruolo dei nomi in greco ed arabo* e fa parte di un fondo di 345 documenti, privilegi reali e bolle pontificie appartenuti al Duomo e al Monastero benedettino di Santa Maria Nuova in Monreale. (Scheda compilata dalla dott.ssa Carmela Zimmardi, Responsabile dei Fondi Antichi)

*Documento osservato nell'ambito di una visita alle biblioteche di Palermo fatta nel maggio 2017 e facente parte di una delle visite che ogni anno l'Associazione Misinta dedica a importanti strutture bibliotecarie italiane e straniere.

Brescia all'epoca della *renovatio urbis*. Tipologie e caratteri architettonici dei palazzi bresciani del Cinquecento come specchio degli scritti di Nicolò Zen.

Roberto Panchieri
Dottore in Ingegneria Edile
roberto.panchieri@hotmail.com

Abstract. The Venetian magistrate Nicolò Zen, in his handwritten and printed works, expresses the Venetian cultural climate of the early 16th century, aimed at a social renewal of the Republic to be sought in the recovery of ancient values and in the pursuit of equality as the foundation of internal harmony of the State. From an architectural point of view, this translates, especially during the first half of the 16th century, into the diffusion of a type of private building characterized by a contained *mediocritas* that avoids any conflict with the opulence of the palaces of political power. The Brescian palaces of this period accurately reflect the theories expressed by Zen and, at the same time, their facades become open books on which to read the progressive updating of the language of architecture, from bizarre proto-Renaissance expressions to the early exuberance anticipating the baroque. Moving from the words of Zen, it is possible to reconstruct a path between facades and portals of the Brescian palaces, in which this conservative *renovatio urbis* takes shape without impeding an ever more modern and updated definition of architecture. This up to some late 16th century examples in which mediocritas, so dear to the old nobility, is systematically disregarded by those who pretend to flaunt their social *status*.

Siamo tra il 1537 e il 1540 circa quando Nicolò Zen (1515-1565, figura 1), patrizio veneziano esponente di una delle famiglie più illustri di Venezia, scrive la sua *Storia della guerra veneto-turca del 1537*[1]. L'opera, lasciata incompiuta, descriveva lo scontro avvenuto tra Veneziani e Turchi proprio in quegli anni, conclusosi con la conquista ottomana di tutto il Peloponneso. Lo svolgimento della guerra non era stato buono per Venezia: Nicolò, nel suo manoscritto, descrive in modo estremamente realistico e sincero lo svolgimento dei fatti, e il comportamento degli uomini, responsabili della sconfitta della Serenissima.

Personaggio sicuramente interessante, lo Zen. La sua carriera politica inizia come Savio agli Ordini dell'Arsenale nel 1538, a soli ventitré anni, addirittura prima di aver raggiunto l'età legale per l'accesso alla carica. L'apice viene raggiunto negli ultimi anni della sua vita all'ingresso del Consiglio dei X, nel cui ambito ottiene il delicato incarico di occuparsi della riorganizzazione dell'Arsenale di Venezia. Nicolò Zen era molto versato nella pratica tecniche e ne è dimostrazione il fatto che ricoprì sempre incarichi che richiedevano capacità organizzative, esperienza nella scienza idraulica e conoscenze in materia di artiglieria. Sia per gli incarichi politici, sia per interesse

Figura 1. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Nicolò Zen*, 1560 ca, Kingston Lacy Palace, Wimborne Minster, UK (fonte artsviewer.com).

Abbreviazioni: BMV: Biblioteca Marciana di Venezia, ASB: Archivio di Stato di Brescia, ASC: Archivio Storico Civico di Brescia.

1. BMV, Ms It., cl. VII, 2053 = 7920 analizzato in E. Concina, *Fra Oriente e Occidente: gli Zen, un palazzo e il mito di Trebisonda* in «Renovatio urbis». Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538), a cura di M. Tafuri, Roma, Officina Edizioni, 1984, pp. 276-280. Su Nicolò Zen, la sua carriera politica e il suo ruolo nell'Arsenale veneziano cfr. E. Concina, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Milano, Electa, 1984, pp. 122-124, 146 e ss.

personale, mantenne sempre i contatti con i maggiori intellettuali veneziani del suo tempo, tra cui l'umanista e progettista navale Vettor Fausto e Giovanni Battista Ramusio, umanista e cartografo.

Lo Zen inizia a scrivere di storia a lui contemporanea mentre è Savio agli Ordini dell'Arsenale, componendo a circa venticinque anni la citata *Storia della guerra veneto-turca del 1537*. Vent'anni dopo, nel 1557, viene pubblicata a Venezia la sua seconda opera, *Dell'origine de' barbari che distrussero per tutto 'l mondo l'imperio di Roma, onde hebbe principio la città di Venetia*, dedicata a Daniele Barbaro, patriarca di Aquileia, del quale era molto amico. Lo Zen, con questo testo, affronta il complesso e dibattuto problema della fondazione della città di Venezia e della sua origine, dovuta alle invasioni barbariche che avevano provocato l'insediamento in laguna degli avi del popolo veneziano.

Tanta attenzione alle dinamiche storiche del suo tempo non deve stupire. Siamo in un'epoca di mutazioni geopolitiche profondissime: le politiche espansioniste praticate da Venezia durante il Quattrocento ne avevano esteso i confini a tutto l'entroterra veneto, il cosiddetto *Stato da Tera* contrapposto all'originario *Stato da Mar* sulle coste adriatiche, annettendo anche Brescia nel 1426. La scalata di potere della Serenissima trova presto l'opposizione di praticamente tutto il panorama internazionale europeo dell'epoca, che nel 1508 si allea nella Lega di Cambrai, il cui obiettivo è quello di frenare l'egemonia veneziana. Dopo appena cinque mesi dalla formazione, nel 1509, Venezia ha la prima sconfitta decisiva nella battaglia di Agnadello, tra Cremona e Bergamo, per mano dei francesi di Luigi XII. Venezia è costretta ad arretrare e nel giro di pochi anni perde anche Brescia nei sanguinosi fatti del 1512, riprendendola comunque pochi anni dopo. In aggiunta, Venezia subisce un'altra sconfitta contro i turchi nel 1537, quella di cui parla lo Zen nella sua prima opera, la terza in ordine di tempo dopo quelle del 1479 e 1503. Solo la battaglia di Lepanto, nel 1571, offre finalmente una svolta dopo un secolo disastroso per le politiche estere dei veneziani, le cui mire espansionistiche vengono irrimediabilmente troncate.

Nei suoi scritti, lo Zen riflette con amarezza sulle condizioni delle piccole potenze italiane alla prima metà del Cinquecento, con allusioni ai pericoli che minacciano la libertà repubblicana, ossia il valore primario della Serenissima, e cerca di delineare il modello governativo migliore possibile. Egli mette in risalto la «funzione pubblica» dell'arte e dell'architettura, ritenendo che Venezia e le altre potenze dovessero fondare la propria azione «senza pompa, senza altra rancura di vanagloria, di spese superflue»[2], additando il lusso come una fra le principali cause della loro decadenza[3]. Sobrietà di espressione e costumi diventano la chiave, diretta e indiretta, per un rinnovamento sociale di Venezia, che all'infrangersi delle sue brame espansionistiche necessita più che mai di un nuovo inizio da cui ripartire, di vecchi ma nuovi valori entro i quali ricercare la propria identità. Si parla quindi di una cauta *mediocritas*[4], che trova nel contenimento delle manifestazioni di lusso e potere, da parte dei propri sudditi, il cardine morale su cui rifondare lo spirito della Repubblica. Queste idee non sono invenzione dello Zen, bensì riflettevano la linea di pensiero di gran parte dell'aristocrazia lagunare e, a catena, della borghesia e nobiltà dell'entroterra, tra cui quelle bresciane[5].

Questa tendenza era in voga già da diversi anni: per esempio è del 1512, all'indomani della battaglia di Agnadello, l'istituzione della Magistratura alle Pompe con la relativa emanazione delle "leggi suntuarie", un insieme di regole, divieti e consigli su abbigliamento, ornamenti femminili, feste e arredamenti mantenuti dai sudditi veneziani[6]. L'obiettivo dichiarato è evitare ogni sperpero in un momento di necessità della ricchezza privata da parte dello Stato. Altrettanto interessante è notare come le leggi suntuarie vengano poi sistematicamente disattese da alcune tra le più importanti famiglie lagunari: Grimani, Foscari, Pisani, Foscarini, cioè quel ceto che tendeva a concentrare il potere nelle proprie mani, che altezzosamente non si riconosceva più nell'uguaglianza primitiva e nell'austerità originaria. Tutte famiglie legate a Roma e al papa, i cosiddetti papalisti o "romanisti", dediti all'accumulazione di benefici ecclesiastici, distaccati in modo sfrontato e programmato dai costumi in voga nella loro stessa società[7].

Ecco allora che nella *Storia della guerra veneto-turca* troviamo un vero piano programmatico per la ristrutturazione della Serenissima, uno specchio della mente del

2. Questa visione, tra l'altro, andava in controtendenza verso l'apertura dimostrata invece dal trattato di Domenico Morosini del 1508 (cit.), il quale prevedeva «splendore» per gli edifici di funzione pubblica, «decoro» per i palazzi privati e «ordine» per le vie della città, cfr. M. Fasser, G. P. Treccani, *Tendenze architettoniche e committenza privata* in *Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo*, a cura di M. Pegrari, atti del convegno, Brescia, Vannini, 1988, pp. 108-110.

3. Fasser, Treccani, *Tendenze architettoniche*, p. 114, M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 3-4.

4. M. De Paoli, *I disegni di Stefano Lamberti e Ludovico Beretta per la rinascita della Brescia cinquecentesca* in *Immagine della città europea*, a cura di V. Volta, atti del convegno, Verona, Tamellini, 2005, p. 215.

5. Fasser, Treccani, *Tendenze architettoniche*, pp. 111-114.

6. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, pp. 11-12.

7. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, pp. 12 e ss., 169-171.

venticinquenne Nicolò Zen, il quale pensa di reagire così alla decadenza sociale e morale del suo Stato. Il piano muove essenzialmente su alcuni temi principali, in cui l'unico denominatore è la riscoperta dei valori fondanti di Venezia: una politica antibellica, la riaffermazione della centralità dello *Stato da Mar*, la riaffermazione della mercatura come unico strumento di grandezza della Repubblica e l'idealizzazione dell'uguaglianza tra i popoli dominati dalla Repubblica come fondamento dell'armonia interna.

Questo comune sentimento di riforma si concretizza con la politica intrapresa da Andrea Gritti[8], doge dal 1523 al 1538, un periodo breve ma estremamente significativo per le innovazioni che investirono Venezia e il suo territorio sotto moltissimi aspetti, tutti mirati al recupero di un'identità e del prestigio internazionale della Serenissima. Quattro i settori fondamentali: *renovatio securitatis*, ossia la riorganizzazione delle difese dello *Stato da Tera*, con un consolidamento e potenziamento del sistema di fortezze sul territorio della Serenissima, *renovatio scientiae*, in particolare innovazioni nel campo della tecnologia nautica, *renovatio Iustitiae*, un tentativo di riordinamento delle leggi veneziane, e *renovatio urbis*, che a Venezia si attua nella promozione, da parte del Gritti, di una serie di opere, in particolare il rinnovo di piazza San Marco iniziato nel 1536-37 per mano di Jacopo Sansovino con la costruzione della Libreria Marciana (figura 2), della Zecca e della loggetta del campanile. Il nuovo volto di questa parte della platea marciana parla in modo esplicito di Venezia come di una "nuova Roma" che utilizza il linguaggio classico dell'architettura. L'autorità, il potere, si esprimono ora attraverso l'utilizzo del linguaggio "all'antica", che simboleggia la ritrovata stabilità politica e il nuovo orgoglio aristocratico.

Figura 2. Libreria Marciana, Venezia, dettaglio (fonte Wikimedia Commons).

È quindi *renovatio* la parola d'ordine di questo periodo: in particolare, ci interessa capire qual è il significato che questa parola assume nell'ambito dell'architettura veneta, e quindi anche bresciana, dei primi del Cinquecento. Per lo Zen, e quindi per la cultura veneziana dell'epoca, la *renovatio* non coincide con il culto per la *novitas* pura e assoluta. Citando Tafuri, «il rinnovamento è l'obiettivo realizzabile attraverso un "procedere" che sia contemporaneamente un "ritorno": l'originario garantisce, legittima e conferma il "nuovo"»[9]. Ossia, il nuovo deve sempre e comunque procedere nel solco lasciato dai riferimenti precedenti.

L'unico, conclamato filo conduttore resta una diffusa *mediocritas* dell'architettura patrizia, *mediocritas* perché espressione di quel rigore espressivo così popolare all'epoca e perché solo in un contenimento degli slanci celebrativi si riconferma l'uguaglianza tra i popoli della Serenissina. Nicolò Zen, nella sua *Origine de' barbari* del 1557, ricorda la prima delibera del governo veneziano delle origini, tratta dalle leggende contenute nel *Chronicon Altinate*[10], nella quale si prevedeva, scrive lo Zen, «per più aguaglianza et similitudine [...] di lasciar i palagi et le habitationi magnifiche per non soprafarsi l'un l'altro; fermando per legge, che tutte le habitationi fossero pari, simili, di una medesima grandezza et ornato»[11].

Ecco quindi che le architetture private del ceto fedele a San Marco si orientano verso soluzioni progettuali e decorative che trascendono il gusto personale e le attitudini dell'architetto, preferendo seguire la comune linea d'indirizzo della *mediocritas*, con ricorso ai modelli rinascimentali di ispirazione classica circolanti nei grandi centri umanistici fin dai primi del Quattrocento. Mentre i prospetti esterni di questi palazzi si mantengono sobri e lineari, focalizzando sul portale d'ingresso i principali caratteri distintivi o

8. Sulla politica di Andrea Gritti e sulle sue ricadute in campo architettonico cfr. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, pp. 162-169.

9. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 4.

10. Il testo, composto in pieno Medioevo, era una sorta di raccolta di leggende e miti sulla fondazione di Venezia. Si veda almeno B. Rosada, *Storia di una cronaca. Un secolo di studi sul "Chronicon Altinate"*, in «Quaderni Veneti», 7 (1988), pp. 155-180.

11. N. Zen, *Dell'origine de' barbari che distrussero per tutto 'l mondo l'imperio di Roma, onde hebbe principio la città di Venetia libri undici*, Venezia, 1557, pp. 194-195.

Figura 3. Chiesa di Santa Maria del Carmine, Brescia, portale.

celebrativi[12], l'opulenza emerge piuttosto nei prospetti interni e nei locali di rappresentanza, trattati in modo significativamente diverso sia dal punto di vista architettonico, sia decorativo, poiché è in queste sale che i padroni di casa si sentono liberi di esprimere senza remore tutto il loro potere e la loro ricchezza[13].

Spostando l'occhio su Brescia, possiamo sfruttare la sua stratificazione storica e urbanistica per leggere quale fu l'eco di questi molteplici influssi, il Rinascimento dal centro Italia e da Milano e la *mediocritas* da Venezia, e come essi si combinarono nel corso del Cinquecento locale.

La scultura e l'architettura bresciane del XV secolo sono ricostruibili in modo decisamente inorganico e più che altro per episodi, alcuni dei quali poco significativi per definire la qualità della produzione locale, i cui tratti e la sua stessa esistenza sono ancora oggi aspetti del tutto enigmatici[14]. Ciò non impedisce di avanzare una serie di osservazioni, soprattutto circa un manufatto particolarmente iconico quale il portale della chiesa di Santa Maria del Carmine (figura 3), in cui al di sopra di una composizione architettonica tardo gotica si srotola una pellicola rinascimentale che coinvolge più che altro le decorazioni, soprattutto nel pilastrino centrale corinzieggiante e con fusto ornato a candelabra[15].

Il portale del Carmine esemplifica un atteggiamento che, nel XV secolo, fu comune a Brescia e altrove: la prima forma di Rinascimento in una Brescia di provincia in cui non vi lavora alcun architetto di spicco, ma che subisce un potente influsso dai centri circostanti, non può che essere un decorativismo superficiale, un repertorio rinascimentale applicato a una sottostruttura che rinascimentale non è. A Brescia troviamo solo una galassia di bravissimi artigiani accondiscendenti e di committenti sempre attenti alle novità, entrambi pronti a recepire la nuova linearità dell'ordine architettonico, con annessi e connessi, per praticarla spesso in modo del tutto gratuito.

Non è un caso se, per apprezzare qualcosa di "veramente" rinascimentale, ossia qualcosa che sia innovativo negli ornamenti e anche nella sottostruttura, un manufatto calcolato e ragionato che non guardi al Rinascimento come un puro fatto estetico, dobbiamo cercare tra i prodotti d'importazione. È circa il 1478 quando a Brescia giunge il monumento funebre del vescovo Domenico de Dominici (fig. 4), in Duomo vecchio, la cui composizione dovette certo colpire i bresciani[16]. Il monumento si compone di un arco su pilastrini incorniciato da un ordine architettonico maggiore architravato, definito da due pilastri corinzi con fusto riccamente

12. Fasser, Treccani, *Tendenze architettoniche*, p. 111.

13. De Paoli, *I disegni*, p. 215.

14. V. Zani, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1489-1517 c.a.)*, Roccafranca, La Compagnia della Stampa, 2010, p. 89.

15. Cfr. A. Corna Pellegrini, *Floriano Ferramola in Santa Maria del Carmine*, Tipografia Camuna, Brescia, 2011, pp. 37-42.

16. Cfr. Zani, *Gasparo Cairano*, p. 90.

Figura 4. Monumento funebre di Domenico de Dominici, Duomo vecchio, Brescia.

Figura 5. Palazzo Calzavelia, via Dante n. 16, Brescia, portale.

ornato a candelabra. Nei dettagli si trovano ornamenti e modanature di repertorio classico, mentre nei pennacchi dell'arco sono posti due clipei con profili di *Cesari*, un riferimento diretto alla romanità[17].

Il modello del monumento De Dominici ha la sua prima applicazione nota nel portale di palazzo Calzavelia in via Dante n. 16 (fig. 5), edificato nel 1484-85[18], un manufatto dalla struttura decisamente complessa la cui chiave di lettura è da ricercare, di nuovo, in un approccio all'antico più simile a una libera sperimentazione anziché a una deduzione filologica. Il ricorso, benché zoppicante, a linee pienamente rinascimentali e l'inserimento di ben cinque profili di *Cesari* tutti identificati con un'iscrizione sul contorno[19], in particolare i due nei pennacchi dell'arco come nel monumento De Dominici, testimoniano un grado di consapevolezza maggiore rispetto a manufatti anteriori quale il citato portale del Carmine. Altri importanti superstiti dell'architettura bresciana degli ultimissimi del Quattrocento sono palazzo Brunelli in via Cairoli n. 14[20] (fig. 6) e palazzo Guaineri al n.

17. Zani, *Gasparo Cairano*, p. 22 n. 70.

18. F. Lechi, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, vol. II, *Il Quattrocento*, Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1974, p. 247.

19. Nelle prime applicazioni dei profili all'antica come dettagli scultorei ornamentali, essi generalmente non erano mai anonimi, ma si presentavano come copie più o meno fedeli di ritratti noti di imperatori romani o altre personalità del mondo classico e potevano anche proporre ritratti di personaggi contemporanei. La ricerca di avi o capostipiti di età classica da parte delle casate nobili, condotta attraverso complicati alberi genealogici spesso intessuti più sulla fantasia che sulla realtà, poteva forse fornire ulteriori correlazioni con la scelta dei soggetti e la volontà di esporli sull'ingresso della propria residenza. Cfr. Zani, *Gasparo Cairano*, pp. 22-23, p. 22 n. 70-71.

20. In Lechi, *Le dimore bresciane... Il Quattrocento*, pp. 231-232 si ha una generica datazione al XV secolo e qui si propende per una precisazione almeno alla seconda metà, in quanto dettagli e aspetto complessivo sono contestualizzabili in quella cultura protorinascimentale che a Brescia emerge attorno agli anni 1460-70 (cfr. V. Zani, *Maestri e cantieri nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento*, in *Scultura in Lombardia*.

Figura 6. Palazzo Brunelli, via Cairoli n. 14, Brescia.

Figurra 7. Palazzo Guaineri, via Cairoli n. 3, Brescia.

3[21] (fig. 7). Entrambi ripropongono, in modo più semplificato, il modello di portale ad arco con architrave superiore e tondi nei pennacchi, unico manufatto di rilievo su una facciata sostanzialmente priva di ulteriori accenni ornamentali o architettonici.

È con la fabbrica del santuario dei Miracoli (fig. 8) che il Rinascimento arriva a Brescia con la sua meravigliosa magnificenza[22]. La facciata, iniziata nel 1489 e compiuta entro il 1500, offre ai bresciani un repertorio di motivi classici di altissimo pregio, calati in un contesto architettonico che, per la prima volta a Brescia in un manufatto di questa scala, mostra un taglio decisamente netto col passato. L'idea di Rinascimento offerta dai raffinati ricami marmorei dei Miracoli, in ogni caso, è un'intricata sovrastruttura di ornamenti all'antica, a tratti sovrabbondante, che si impone come unica protagonista dell'opera, in primissimo piano rispetto all'impianto architettonico sottostante con il quale ha poco dialogo.

Questo modo amadeesco di concepire l'architettura irrompe a Brescia tanto rapidamente quanto rapidamente scompare alla soglia del Cinquecento, sorpassato da una concezione più posata ma più potentemente evocativa dei fasti della romanità, veicolata da un cambio di gusto nella committenza locale altrettanto repentino[23]. Brescia, nei primissimi anni del XVI secolo, sposta infatti l'attenzione alla fabbrica pubblica di palazzo della Loggia[24] (fig. 9). Rispetto al santuario dei Miracoli, nella Loggia si assiste a un deciso passo indietro sulla componente ornamentale a fronte di uno straordinario potenziamento della dimensione architettonica, ormai in grado di giustificarsi da sé, in un rigoroso proporzionamento di masse e superfici[25]. Il precedente del santuario dei Miracoli, spiccatamente improntato a un decorativismo superficiale, è comunque inevitabile e influenza svariati dettagli plastici e architettonici, dai capitelli della loggia terranea alle candelabre del secondo ordine, forse anche a causa di una coincidenza di maestranze[26]. Ma se l'architettura è monumentale, la scultura non è da meno e si accompagna ad essa, risultando ricca ma non sovrabbondante e finalmente connessa in

Arti plastiche a Brescia e nel Bresciano dal XV al XX secolo, a cura di V. Terraroli, Milano, Skira, 2011, pp. 52-54).

21. F. Lechi, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, vol. III, *Il Cinquecento nella città*, Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1974, pp. 224-231.

22. Le fasi della fabbrica del santuario civico di Santa Maria dei Miracoli rappresentano ancora oggi una questione critica e storiografica meritevole di approfondimenti. Cfr. M. Ceriana, *Il santuario civico della Beata Vergine dei Miracoli a Brescia* in «Annali di architettura», 14 (2002), pp. 73-92.

23. Su questo mutamento di gusto cfr. Zani, *Gasparo Cairano*, pp. 21, 23-24, 106-107.

24. La posa della prima pietra era avvenuta il 5 marzo 1492. Il primo ordine risulta compiuto verso il 1503, mentre tutti i lavori scultorei vengono eseguiti tra il 1493 e il 1506-1507, dedicando gli ultimi anni ai marmi destinati al secondo ordine del palazzo. Cfr. *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, vol. II, *La costruzione del palazzo (1492-1574)*, a cura di V. Frati, I. Gianfranceschi, F. Robecchi, Brescia, 1995, pp. 21-33.

25. Zani, *Gasparo Cairano*, p. 23. In Frati, Gianfranceschi, Robecchi, *La Loggia di Brescia*, p. 36 si parla espressamente di un «rovesciamento del dettato lombardo sul rapporto fra architettura e scultura rappresentato negli stessi anni e in anni di poco precedenti dalle opere realizzate dall'Amadeo e dalla sua bottega».

26. L'ipotesi di una coincidenza tra le maestranze al lavoro nelle due fabbriche dei Miracoli e della Loggia è stata avanzata da più voci critiche e allo stato attuale degli studi sembra ormai del tutto verosimile. Cfr. Zani, *Gasparo Cairano*, p. 93-94.

Figura 8. Santuario di Santa Maria dei Miracoli, Brescia.

Figura 9. Palazzo della Loggia, Brescia.

modo funzionale al palinsesto architettonico.

L'ordine inferiore della Loggia (1492-1510 ca) e il portale del suo scalone (1508 ca[27], fig. 10) assimilano, portando così in auge, quel motivo ad archi su pilastri incorniciati dall'ordine con *Cesari* nei pennacchi già notato altrove, un motivo prettamente rinascimentale e molto caratterizzante. Con la Loggia, riferimento imprescindibile per maestranze e architetti locali, questo schema diventa un prestigioso modello da replicare per comunicare allo spettatore un legame diretto con il palazzo pubblico e quindi con Venezia[28].

Costituisce un importante esempio di questa attitudine l'intera facciata di palazzo Porcellaga in via Cairoli n. 5, risalente forse ai primi anni 1520[29] (fig. 11): il pianterreno è interamente rivestito da un paramento di marmo e al centro, in posizione asimmetrica, si apre il portale d'ingresso, costituito da un ordine architravato di due lesene con fusto scanalato e rudentato, capitello corinzieggiante bipartito su due livelli[30] e trabeazione classica con iscrizione nel fregio, inquadrante un semplice portale modanato a fasce con due busti di *Cesari* nei pennacchi contornati dall'iscrizione identificativa in lettere capitali (fig. 12). Ma sebbene il prospetto del palazzo muova

27. Zani, *Gasparo Cairano*, pp. 128-129.

10. Palazzo della Loggia, Brescia, portale dello scalone

28. Zani, *Gasparo Cairano*, pp. 21-22; 105-106; 108; V. Zani, *Gasparo Cairano da Milano. Profilo di Imperatore*, scheda in *Sculture inedite del rinascimento lombardo*, a cura di L. Vatalaro, catalogo della mostra, Milano, 2015, pp. 69-70.

29. Sul palazzo Porcellaga o Pellizzari San Girolamo cfr. A. Peroni, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI* in *Storia di Brescia*, vol. II, Brescia, Treccani, 1963, pp. 791-792 e Lechi, *Le dimore bresciane... Il Cinquecento*, pp. 217-223.

30. Sempre dal palazzo pubblico di Brescia e, in generale, dalla tradizione architettonica locale di fine Quattrocento e inizio Cinquecento, discende anche la fattura dei capitelli corinzieggianti bipartiti. Cfr. R. Panchieri, *Percorsi del linguaggio architettonico a Brescia nel pieno Cinquecento e metodologie di ricostruzione di modelli 3D. Analisi di quattro architetture esemplari*, tesi di laurea in Ingegneria edile-Architettura, Università degli Studi di Brescia, a.a. 2014-2015, pp. 56, 72-77.

11. Palazzo Porcellaga, via Cairoli n. 5, Brescia

Figura 12. Palazzo Porcellaga, via Cairoli n. 5, Brescia, dettaglio del portale.

Figura 13. Palazzo Appiani, corso Martiri della Libertà n. 17, Brescia, portale.

di su accenni monumentali, esso non è per nulla sovrabbondante nei decori: l'architetto usa il linguaggio all'antica senza eccedere e il palazzo pubblico è richiamato come punto di riferimento, non come avversario con cui entrare in competizione. Ecco quindi lo spirito della *mediocritas*: i proprietari committenti del palazzo, con questo prospetto, stanno comunicando al pubblico dei messaggi ben chiari e perfettamente leggibili dalla società del tempo. Innanzitutto si tratta di una famiglia aristocratica, il cui alto lignaggio è comunicato dal ricorso al linguaggio all'antica, oltre che dai due *Cesari* nei pennacchi che, con le loro iscrizioni, forniscono riferimenti ben precisi. Inoltre, la famiglia è fedele a Venezia e alla dominazione veneta di Brescia, poiché il linguaggio architettonico utilizzato richiama quello della Loggia ma in modo puramente evocativo, senza volersi paragonare ad esso o addirittura volerlo superare in magnificenza. Infine, dall'iscrizione sul fregio "INTRENT LIBENTER AMICI" ci arriva un inaspettato messaggio di accoglienza.

Tra i significativi brani d'architettura del primo ventennio del secolo che meditano sulla stessa tipologia di arco su pilastri con clipei nei pennacchi si devono almeno ricordare anche alcuni manufatti di committenza religiosa, in particolare il portale del duomo Salò[31], l'altare di San Girolamo in San Francesco a Brescia[32] e il portale della chiesa di San Giovanni Evangelista sempre a Brescia[33], tutti eseguiti probabilmente entro il sacco del 1512. Nella loro composizione architettonica, questi manufatti sono strettamente correlati con il sistema adottato per le cappelle laterali della chiesa di San Pietro in Oliveto, ossia la terza, grande fabbrica rinascimentale bresciana di inizio Cinquecento[34].

Il prospetto della navata di San Pietro in Oliveto si configura infatti come un ordine architravato di lesene con capitello corinzieggiante che inquadra le ampie arcate delle cappelle, le cui ghiere esterne poggiano su colonne libere poste ai lati delle lesene maggiori, mentre nei pennacchi spiccano i busti all'antica declinati in chiave religiosa negli *Apostoli* lavorati a rilievo da Gasparo Cairano[35].

Dopo palazzo Porcellaga, che in qualche modo inaugura la pratica architettonica delle fabbriche civili private a Brescia nell'età post-Loggia e soprattutto nella fase di ripresa dopo il sacco francese, le costruzioni che richiamano alla stessa tipologia si moltiplicano. Proprio a palazzo Porcellaga è affine e probabilmente contemporaneo il portale di palazzo Appiani in corso Martiri della Libertà n. 17[36] (fig. 13),

31. Il portale è opera fittamente documentata di Gasparo Cairano e Antonio Mangiacavalli eseguita tra il 1506 e il 1508, cfr. Zani, *Gasparo Cairano*, pp. 127-128.

32. L'altare è gravato da problematiche cronologiche e attributive molto complesse e non ancora risolte appieno, cfr. Zani, *Gasparo Cairano*, pp. 125-126 e G. Sava, *Antonio Medaglia «lapicida et architecto» tra Vicenza e la Lombardia: il cantiere di San Pietro in Oliveto a Brescia* in «Arte veneta», 67 (2010), p. 135.

33. Sul portale di San Giovanni pesano il depauperamento degli intarsi marmorei, l'assenza del coronamento superiore e una generale indifferenza degli studi, cfr. almeno Peroni, *L'architettura e la scultura*, p. 753, che lo data genericamente alla fine del XV secolo.

34. Sulla fabbrica rinascimentale di San Pietro in Oliveto cfr. A. Zaina, *La memoria storica dell'opera di Girolamo Cavalli umanista nell'editoria e nell'arte per san Lorenzo Giustiniani* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2006», Brescia, 2007 e V. Zani, *Gasparo Cairano*, p. 30.

35. Zani, *Gasparo Cairano*, pp. 30, 95, 126-127.

36. Da ASB, ASC, *Provvisioni*, 527, f. 22 sappiamo che il 12 febbraio 1519 France-

si

Figura 14. Palazzo Lechi, corsetto Sant'Agata n. 22-24, Brescia, portale

Figura 15. Casa Averoldi, contrada del Carmine n. 20, Brescia

il cui linguaggio architettonico si ricollega ampiamente al santuario dei Miracoli, anche per instaurarvi un rapporto dialettico, trovandosi esattamente di fronte ad esso.

Più lineari ma non meno interessanti sono i prospetti e i portali di palazzo Lechi in corsetto Sant'Agata n. 22-24[37] (fig. 14) e di casa Averoldi in contrada del Carmine n. 20[38] (fig. 15), da collocare forse verso la metà del secolo[39]. Ancora agli stessi anni data la ben conservata casa Magrassi in via San Martino della Battaglia n. 15[40] (fig. 16), con i suoi portali molto semplificati e giocati soprattutto sulla policromia dei marmi. Al di là del portale, tutti questi palazzi sono accomunati da una concreta sobrietà di forme: di fatto, si tratta di prospetti privi di qualunque accenno ornamentale se non nel portale, che emerge come episodio a sé, costruito con linee classiche e secondo una tipologia ormai in voga.

Ecco quindi che gli scritti di Nicolò Zen assumono, da questo punto di vista, il carattere di una cartina al tornasole per interpretare determinate scelte architettoniche: egli ci dà modo di comprendere che la sobrietà formale di questi palazzi non è dovuta a questioni di gusto, o almeno non solo, bensì esiste una precisa volontà politica nel rendere tali facciate poco appariscenti. I proprietari, in generale, sono esponenti dell'antica nobiltà locale da sempre allineata con Venezia,

sco Pezzano, progettista o esecutore del manufatto, chiede a nome di Giovanni Battista Appiani di poter comperare due pietre nere della fabbrica della Loggia, allo scopo di ornare la porta del suo palazzo.

37. Lechi, *Le dimore bresciane... Il Cinquecento*, pp. 198-209.

38 Lechi, *Le dimore bresciane... Il Cinquecento*, pp. 139-140.

39. La fabbrica cinquecentesca di palazzo Lechi, e conseguentemente il portale, sono così datati in Lechi, *Le dimore bresciane... Il Cinquecento*, pp. 205-206 sulla base delle lettere "M. V." incise sull'architrave del portale e su un capitello del portico, ricondotte dallo studioso al mercante Michele Viviani, che attorno al 1540 avrebbe avuto occasione di restaurare la casa di proprietà. Lechi rende noto anche il millesimo «1547» inciso su una volta della cantina, secondo lui relativo alla data di fine lavori. Il portale di casa Averoldi è databile agli stessi anni, notando che, sostanzialmente, il modello è identico ma più semplificato e realizzato forse in più stretta economia.

40. Lechi, *Le dimore bresciane... Il Cinquecento*, pp. 335-337.

Figura 16. Casa Magrassi, via S. Martino della Battaglia n. 15, Brescia.

Figura 17. Palazzo Maggi di Gradella, via dei Musei n. 45, Brescia

oppure un ceto medio borghese che ha tutto l'interesse di mostrarsi fedele suddito di San Marco.

Siamo alla metà del secolo: è il 14 febbraio 1554 quando Onofrio Maggi, membro del Consiglio Generale e giurista appartenente a una delle più antiche e influenti casate cittadine[41], stipula un contratto con i lapicidi Giuseppe da Reggio e Antonio Boldo da Rezzato per il portale della sua *domus*, disegnato da Ludovico Beretta. Entro la metà del mese di luglio gli scultori si impegnano a consegnare le colonne e i capitelli, posare i pilastri, costruire il volto su cui fissare l'arma gentilizia e inserire «*neli doi anguli de ditta porta sotto al architrave* [...] *doi testoni antigui de tutto relevo*»[42].

L'edificio in questione è palazzo Maggi di Gradella in via dei Musei n. 45 (fig. 17) e il portale di cui viene stipulata la realizzazione è quello ancora oggi collocato al centro del prospetto (fig. 18). Esso si attiene fedelmente a quanto previsto dal contratto: due alte colonne di ordine ionico poste a reggere una semplice trabeazione tripartita, il tutto cornice del portale ad arco interno, più semplice, con due profili di *Cesari* clipeati nei pennacchi. Il grande manufatto emerge come unico elemento distintivo di una facciata molto lunga e priva di altri accenni ornamentali, attendendosi così all'ormai lunga tradizione bresciana connotante i prospetti civili di tutta la prima metà del secolo. Anche lo stesso portale si rifà al modello consolidato di arco incorniciato dall'ordine con *Cesari* nei pennacchi, apparso a fine Quattrocento con palazzo Calzavelia e giunto oltre la metà del Cinquecento praticamente immutato.

D'altra parte, i Maggi facevano parte di quella frangia di nobiltà conservatrice e fedele alla Repubblica veneta il cui pensiero politico si rifletteva, per quanto riguarda l'architettura delle proprie residenze, nel mantenimento di caratteri sobri e tradizionali. Torna allora il concetto della *mediocritas* tanto idolatrata da Nicolò Zen pochi anni prima, che professava la «funzione pubblica» dell'arte e dell'architettura osteggiando le manifestazioni del lusso come segno di decadenza morale.

Il fronte di palazzo Maggi si contestualizza bene in quest'ottica, dove sulle scelte architettoniche del progettista Ludovico Beretta, sobrie o meno che fossero, incidono dinamiche con peso forse molto maggiore, primariamente quelle politiche, con la famiglia committente che preme per la loro esplicitazione sul fronte stradale della propria residenza per dimostrare orgogliosamente di contribuire all'unitarietà della Repubblica di Venezia. Sottintesa in questo atteggiamento è la volontà di evitare qualsiasi forma di competizione con lo Stato, rimarcando così lo *status* di aristocratico ma contemporaneamente di suddito fedele, fedele alla Repubblica tanto quanto ai suoi orientamenti. È all'architettura pubblica, e dunque al palazzo della Loggia, che spetta infatti il diritto/dovere di esibire un ricco linguaggio formale, con l'obiettivo di celebrare la grandezza e

41. I Maggi risultano essere nel corso del XVI secolo la famiglia più presente nel Consiglio Generale, cfr. M. Pegrari, *Le metamorfosi di un'economia urbana tra Medioevo ed Età moderna. Il caso di Brescia*, Brescia, Grafo, 2001, p. 228. Su Onofrio Maggi, sui suoi incarichi pubblici e sulla sua cultura umanistica, cfr. P. J. Jacks, *The palazzo Uggeri in Brescia. An urban intervention by Ludovico Beretta* in «Arte Lombarda», 112/1 (1995), pp. 44-45.

42. C. Boselli, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, Brescia, Geroldi, 1977, vol. II, pp. 48-49.

Figura 18. Palazzo Maggi di Gradella, via dei Musei n. 45, Brescia, portale.

l'equilibrio politico dello Stato[43].

Ciò nonostante, i Maggi non hanno dubbi nel commissionare a Beretta un portale dal linguaggio aggiornato, che si concretizza nel ricorso a un ordine ionico ben proporzionato e dai dettagli di squisita fattura. Un manufatto arcaico nella tipologia, dunque, ma non nell'alfabeto con cui essa si esprime. Con il loro nuovo palazzo e il suo portale, i Maggi stanno contribuendo alla «*renovatio urbis*» di Andrea Gritti e Nicolò Zen, una *renovatio* che, come si diceva, non mira a infrangere la tradizione, non si identifica per forza con la *novitas*. L'edilizia civile, nelle parole dello Zen, è sottoposta ai precetti di un'etica collettiva – quella veneta – che mira a salvaguardare e trasmettere valori comunitari, tenendo l'occhio ben fisso sulla "nascita", sull'archetipo, sul modello che quella stessa comunità porta in seno[44].

Se dunque il modello comunitario, tradizionale ed equilibrante, concretizzatosi alle "origini", in questo caso del Rinascimento bresciano, è quello espresso dal portale Calzavelia, è questo modello che l'aristocrazia conservatrice reitera fedelmente nel corso del XVI secolo in coerenza alla linea di pensiero dello Stato, il quale ne favorisce il ripetersi. Non deve stupire, allora, la sua applicazione nel portale Maggi, che non è anacronistico di per sé, semplicemente risponde a un'idea compositiva di fondo immediatamente riconoscibile, cioè quella della tradizione bresciana, senza per questo ricorrere a un linguaggio sorpassato. In tal senso, è significativo notare come la composizione architettonica complessiva del portale Maggi sia molto affine a quella del portale Porcellaga (figg. 11-12), eseguito decenni prima e di cui si è già parlato, anche se la distanza culturale tra i due rimane grandissima. È in questa distanza, con il contemporaneo mantenimento del modello di riferimento, che si concretizza tutta la *renovatio* dello Zen, applicata da Beretta nel suo progetto secondo le direttive dei Maggi.

Il portale di Beretta del 1554 è probabilmente tra gli ultimi, in ordine di tempo, a ricorrere a questo radicato dettaglio ornamentale, una reliquia del passato in un'epoca che si stava muovendo ormai verso soluzioni compositive nettamente differenti, come si vedrà tra poco. Anche il fatto che si parli solo di "due testoni antigui", senza identificazione alcuna e senza specificare ulteriori dettagli, sembra lasciar trasparire un loro apprezzamento

43. Sul tema si sono già espressi Fasser, Treccani, *Tendenze architettoniche*, pp. 110-111.

44. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, pp. 4-6.

Figura 19. Palazzo Uggeri, via dei Musei, Brescia.

esclusivamente estetico, svuotato dell'originario valore archeologico che caratterizzava i portali di inizio secolo, come appunto alla fine di una tradizione decennale che sta ormai perdendo il suo senso.

Neppure due mesi dopo la stipula del contratto Maggi, il 19 maggio 1554, il deputato Andrea Ducco presenta al Consiglio Speciale della città un'istanza dello stesso Onofrio Maggi contenente una denuncia nei confronti dei fratelli Girolamo e Antonio Maria Uggeri, membri di una famiglia patrizia emergente coinvolta in alcune società commerciali[45], per aver apposto sulla facciata del loro palazzo, in costruzione immediatamente a est della residenza Maggi (fig. 19), cinque zoccoli in pietra sporgenti sulla strada pubblica e oltre il profilo della facciata del palazzo accanto[46]. Essi creavano così un «cantone» con «la detta casa dell'eccellente messer Honofrio Maggi [...], cosa goffa et vituperata»[47]. Inorridito, il Maggi aveva così intimato a voce ai fratelli Uggeri: «"*quod non procedant in opere donec aliud et cetera*". Et essi di Ugeri, buoni figliuoli di obedentia, han fatto cessar». I consiglieri comunali compiono un sopralluogo e constatano che, di fatto, le opere volute dagli Uggeri non sono d'impedimento al transito dei carri e, inoltre, neppure superano in sporgenza le antiche fondamenta. Anzi, viene riconosciuto che esse fungono da «ornamento et polidezza a questa magnifica città», consentendo ai fratelli Uggeri di riprendere e ultimare i lavori.

La stretta vicinanza fisica e temporale dei palazzi Maggi e Uggeri fornisce un'occasione unica per meditare su quello che appare come un vero e proprio scontro tra due generazioni, ognuna portatrice della propria cultura e del proprio atteggiamento politico. Da una parte, come si è detto, i Maggi, fedeli sudditi di Venezia che intendono apparire come tali ricorrendo alla *mediocritas*, pur dichiarando il proprio potere attraverso un palazzo dalle proporzioni magniloquenti. Dall'altra parte gli Uggeri, borghesi emergenti e nel pieno della scalata sociale, che nei fatti sono a loro volta fedeli a San Marco ma non per questo intendono sminuirsi con una residenza dal profilo modesto. Al contrario, essi rivestono il loro palazzo con un doppio ordine architettonico, sotto tuscanico e sopra ionico, impostati su un basamento a terra che slancia tutte le linee verso l'alto. E ancora, un fregio dorico a patere e bucrani in stucco, finemente modellati, oltre a uno spesso cornicione di coronamento con putti e mascheroni. L'atto è troppo deliberato per credere che i due Uggeri non ne siano coscienti: con questo prospetto, essi stanno consapevolmente esplicitando il proprio *status* da poco raggiunto, con buona pace della *mediocritas* cardine morale per una nuova Venezia. Concetti forse considerati ormai sorpassati quanto opprimenti, per coloro che, magari con un briciolo di sfrontatezza, si affacciano alla vita sociale veneta della seconda metà del Cinquecento senza aver vissuto sulla propria pelle i turbolenti fatti di inizio secolo. E se palazzo Uggeri è esemplare per osservare l'insorgere di queste nuove dinamiche, altri palazzi bresciani contemporanei non sono da meno.

Dal 1556 circa e per almeno un quindicennio, la fabbrica del palazzo Martinengo Cesaresco dell'Aquilone in via Trieste n. 17 (fig. 20) prosegue a fasi alterne, producendo un edificio dalle ragguardevoli dimensioni e dalle linee architettoniche la cui paternità rappresenta una questione ancor oggi non del tutto risolta[48]. La

45. Sui componenti della famiglia Uggeri e sulla loro fortuna economica, parallela a una vera e propria scalata al patriziato che li condusse da Milzanello alla Cittadella Vecchia di Brescia, cfr. Jacks, *The palazzo Uggeri in Brescia*, pp. 43-44.

46. L'attribuzione di questo palazzo al Beretta proviene dalla tradizione ed è stata affrontata criticamente, con margini di dubbio e proposte di smentita, durante tutto il Novecento e oltre. Ad oggi è sostanzialmente consolidata, seppur ancora carente di un definitivo riscontro documentario. Cfr. Panchieri, *Percorsi*, pp. 313-317.

47. Questa e le successive citazioni sono in ASB, ASC, reg. 542, *Provvisioni*, *sub die* 19 maggio 1554, trascritto in Jacks, *The palazzo Uggeri in Brescia*, pp. 48-49.

48. Il palazzo ha una tradizione critica di lungo corso che lo vede come opera matura di Ludovico Beretta agente sotto un forte influsso palladiano, proveniente da ipotetici disegni o pareri, forniti o acquisiti. In V. Volta, *Il nido dell'Aquilone* in *Il Palazzo Martinengo Cesaresco dell'Aquilo-*

Figura 20. Palazzo Martinengo Cesaresco dell'Aquilone, via Trieste n. 17, Brescia.

facciata su strada, probabilmente da collocare attorno alla metà degli anni 1560[49], esibisce tratti imponenti che nulla hanno di mediocre: le cornici a bugnato delle finestre sono pesanti e sovraccariche, ma l'elemento distintivo è senz'altro il portale, concepito secondo linee decisamente diverse da quelle viste finora. Il tradizionale modello di arco incorniciato dall'ordine è sostituito da un fastoso portale a bugnato, privo di tratti architettonici e concepito come oggetto scultoreo. Alle bugne, disegnate in prospettiva centrale, si alternano trofei militari e mascheroni che scrutano i visitatori, mentre nel concio di chiave un elaborato stemma esibisce pomposamente l'aquila dei Martinengo, accompagnata da due grandi statue di *Virtù* ad altorilievo adagiate mollemente sul profilo superiore. Di nuovo, ogni sobrietà è bandita in favore di una deliberata esibizione di potere, un netto cambio di rotta rispetto a palazzo Maggi, eseguito solo un decennio prima.

A partire proprio dalla metà del Cinquecento, sembra di poter stabilire una sorta di tendenza che vede il portale a bugnato penetrare con decisione nei gusti dei bresciani[50], mentre il ricorso all'ordine architettonico diminuisce progressivamente o, meglio, si contestualizza a portali di una certa levatura con intento monumentalizzante[51]. Tra gli innumerevoli esempi anche solo in città[52], oltre al portale Martinengo di cui si è già parlato, vale la pena ricordare quello del palazzo di piazza Tebaldo Brusato n. 15[53] (fig. 21), che riprende l'ormai arcinoto modello ad arco con trabeazione superiore e clipei nei pennacchi, il tutto trasfigurato in senso plastico. Il più alto punto d'arrivo di questa tendenza è comunque l'ex portale di casa Palazzi, oggi portale della biblioteca dell'Università Cattolica in via Gabriele Rosa n. 47 (fig. 22), in cui il manufatto è trattato come una superficie su cui costruire un ricchissimo palinsesto di dettagli esclusivamente plastici, dove l'architettura non è neppure menzionata se non come substrato compositivo[54]. È evidente che

ne, Brescia, Morcelliana, 2003, pp. 35-42 si opta per un deciso passo indietro sulla paternità berettiana delle partiture architettoniche del palazzo, preferendo limitarla solo al salone d'onore e alla sua intelaiatura lignea, parere che condivido sulla base di confronti sul linguaggio architettonico (Panchieri, *Percorsi*, pp. 182-188).

49. È in questi anni che si registra la presenza, nella fabbrica del palazzo, di un nutrito gruppo di scalpellini probabilmente attivi nella definizione di tutte le componenti lapidee del cortile e della facciata (Volta, *Il nido dell'Aquilone*, p. 39).

50. Non esiste attualmente alcuno studio organico sullo sviluppo delle caratteristiche architettoniche dei portali bresciani nel Cinquecento, tema che pure meriterebbe attenzione. Una panoramica parziale può essere desunta solo tramite lettura trasversale della collana *Le dimore bresciane* di F. Lechi.

51. Si veda, per esempio, il portale della palazzina Avogadro sul Cidneo, degli anni 1570, dotato di un "dorico incatenato" con bugne appiattite e concio di chiave aggettante plasticamente trattato, con trabeazione di coronamento.

52. A puro titolo di riferimento si segnalano solo i portali delle case di via Dante n. 20, via Moretto n. 12 (palazzo Averoldi), via Gabriele Rosa n. 18 e contrada del Mangano n. 10a.

53. Lechi, *Le dimore bresciane... Il Cinquecento*, p. 71.

54. Il portale è già menzionato in Lechi,

Figura 21. Casa di piazza Tebaldo Brusato n. 15, Brescia, portale.

Figura 22. Ex casa Palazzi, via Gabriele Rosa n. 47, Brescia, portale.

queste opere stiano trascendendo gli stilemi architettonici della prima metà del secolo, ma di nuovo non è solo una questione di gusto e forse si nasconde altro dietro a un tale superamento.

Ancora alla seconda metà del XVI secolo si attesta l'edificazione di palazzo Dolzani Masperi in via F.lli Porcellaga n. 3 (fig. 23), la cui commissione è verosimilmente riconducibili ai Buccelleni, ricchissimi mercanti del ferro dalle valli bresciane originari di Lumezzane[55]. Il prospetto è completamente rivestito in pietra e organizzato su tre ordini architettonici sovrapposti, unico caso in città, integrati con una fitta ornamentazione plastica. Un prospetto decisamente esuberante, oltre che molto costoso da realizzare, per il cui progetto si chiamano in causa disegni di Jacopo Sansovino. Mai come in questa facciata appaiono lontane le meditazioni di Nicolò Zen sulla *mediocritas* e le sue condanne sulle manifestazioni del lusso: una famiglia di mercanti lumezzanesi, la volontà di costruirsi un grande palazzo in città e il desiderio di ostentare la propria immagine sono sufficienti per superare un sentimento sociale che era riuscito ad accomunare gran parte dei popoli veneti per più di mezzo secolo.

Ma se da un lato, dopo la metà del Cinquecento, la *mediocritas* viene vanificata dalle ambizioni commerciali della borghesia emergente, per i Buccelleni così come per gli Uggeri, dall'altro lato si può notare in questo nuovo atteggiamento una forte componente politica, forte almeno quanto quella che muoveva le scelte architettoniche dei palazzi della prima metà del secolo.

Il mutato contesto politico sta infatti portando Venezia verso l'interdetto del 1606, con il quale papa Paolo V scomunica l'intera Serenissima, apice di una degenerazione dei rapporti proseguita per tutto il Cinquecento e causata dall'atteggiamento sfrontatamente autonomo e laico di Venezia nei confronti di Roma[56]. Ciò ha profonde ripercussioni sulle famiglie veneziane di parte filo-

Le dimore bresciane... Il Quattrocento, pp. 147-149 con errore di datazione al pieno XV secolo. In Volta, *Il nido dell'Aquilone*, pp. 76-79 di delinea meglio la storia di questo straordinario manufatto, che viene collocato dubitativamente alla metà degli anni 1550. Alla luce dei suoi dettagli formali, il portale rimane riferibile alla seconda metà del secolo.

55. I. Giustina, E. Sala, *Palazzi bresciani del secondo Cinquecento. Una nuova schedatura critica*, in *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, a cura di F. Piazza, E. Valseriati, «Annali di Storia Bresciana», 4 (2016), p. 294.

56. In aggiunta, nello stesso periodo perdoni di importanza le rotte mediterranee a favore delle nuove vie commerciali atlantiche, situazione che segna l'inizio dell'emarginazione commerciale di Venezia (Fasser, Treccani, *Tendenze architettoniche*, pp. 114-117).

Figura 23. Palazzo Dolzani Masperi, via F.lli Porcellaga n. 3, Brescia.

romana, quei "romanisti" già ribelli alle leggi suntuarie, i quali finiscono per perdere progressivamente influenza e potere ma non senza reazioni: soprattutto attraverso le opere architettoniche, esse danno inizio a una autocelebrazione della propria diversità e del proprio isolamento politico.

È esemplare in tal senso l'atteggiamento degli Avogadro[57], che nella seconda metà del Cinquecento commissionano due edifici dall'aspetto anomalo, ossia la residenza di Bagnolo Mella[58], un volume cubico circondato da una fossa scavalcata da una passerella retraibile, e la palazzina sul Cidneo in via delle Barricate[59].

La palazzina (fig. 24), nei sui caratteri distributivi e compositivi, rimanda alle nobili linee di Palladio, tanto che in più occasioni la critica ha ritenuto di vedere un suo coinvolgimento diretto nella fabbrica, ipotesi oggi superabile[60]. E se nella sua tipologia isolata e conchiusa vi è già un messaggio, anche il ricorso a stilemi palladiani non è casuale. Infatti, proprio nel 1570 si verifica a Venezia un terremoto diplomatico: Andrea Palladio tenta di subentrare a Sansovino nella carica di Proto, ma fallisce a causa di una vera e propria opposizione alla sua nomina, derivata dagli stretti rapporti esistenti tra l'architetto vicentino e l'aristocrazia filo-romana lagunare[61].

57. Fasser, Treccani, *Tendenze architettoniche*, p. 116. I due studiosi, in particolare, sottolineano che «nel panorama della aristocrazia bresciana la famiglia Avogadro sembra quella che maggiormente vive lo scontro all'interno della compagine di potere della Repubblica Veneta». Gli Avogadro erano di fede guelfa e in contatto con il partito "romano" a cui aderivano numerose famiglie della nobiltà veneziana, eppure «così radicata e riconosciuta che Camillo nel 1554-1555 ricoprì la carica di governatore del Friuli, fatto questo eccezionale, in quanto incarichi di questa importanza erano strettamente riservati alla aristocrazia lagunare», nonché con ambizioni di conquista di un «ruolo egemone in campo cittadino», con membri influenti nel Consiglio Generale e nelle ambascerie e delegazioni dirette a Venezia.

58. F. Lechi, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, vol. IV, *Il Cinquecento nel territorio*, Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1974, pp. 298-321. La fabbrica di palazzo Avogadro-Spada è del 1560.

59. Il più recente contributo sulla palazzina Avogadro oggi Buffoli è in Giustina, Sala, *Palazzi bresciani del secondo Cinquecento*, pp. 285-287. La fabbrica è databile ai primi anni 1570.

60. Giustina, Sala, *Palazzi bresciani del secondo Cinquecento*, p. 285. Nel breve saggio si avanza per la prima volta il nome di Giulio Todeschini come possibile progettista, ipotesi meritevole di futuri approfondimenti, con la speranza che essi vorranno tenere conto dell'analisi del linguaggio architettonico delle colonne del portico da me eseguita in Panchieri, *Percorsi*, pp. 325-333, in cui si è avanzata la supposizione che tali colonne siano materiale di reimpiego databile a qualche decennio prima.

61. G. Beltrami, H. Burns, *Palladio*,

Figura 24. Palazzina Avogadro, via delle Barricate, Brescia, prospetto sud.

Essa, pertanto, con gesto dal sapore vendicativo, finisce per orientare proprio su Palladio le sue commissioni, rimarcando il distacco nei confronti della politica antiromana che si stava affermando a Venezia[62].

Con il castello bagnolese e soprattutto la palazzina in Brescia, gli Avogadro comunicano fieramente di appartenere a quel ceto che pratica una vera e propria disubbidienza programmata, una ostentazione di ricchezza che sottolinea il proprio atteggiamento culturale e politico e che mette in pratica la novità assoluta – Palladio – come strumento di individuazione famigliare, come segno di "differenza"[63].

Con la palazzina Avogadro e palazzo Dolzani Masperi siamo ormai verso lo scadere del Cinquecento. Questi due edifici, seppur contrapposti in stile, sono esemplari per comprendere le modalità con cui la società veneta si lascia alle spalle i principi culturali di inizio secolo, per proiettarsi a una costante ricerca di quel "nuovo" e di quel "diverso" che siano in grado di catturare l'occhio dell'osservatore e infondergli sempre maggior sorpresa. Non si può dire che i veneziani non ne fossero consapevoli se, nel 1581, Francesco Sansovino figlio del grande architetto Jacopo, scrive che «ne' primi tempi, volendo i nostri mostrare unione e parità in tutte le cose loro, edificarono [...] le case tutte uguali in altezza. Ma cresciute poi le ricchezze per la mercatura che fu sempre il nervo di questa Repubblica, s'alzarono e abbassarono secondo l'appetito de i fabricanti»[64]. Siamo agli esordi dell'architettura barocca e del Seicento, un periodo che i popoli veneti vivranno tra mille contrasti, in cui il degrado sociale tanto lamentato dallo Zen, invero mai tamponato e anzi aggravatosi[65], finirà nel giro di due secoli per trascinare la Serenissima verso la sua inevitabile fine.

Marsilio, 2008, pp. 11-15.

62. Fasser, Treccani, *Tendenze architettoniche*, p. 117.

63. Ciò assume contorni ancor più evidenti se si notano le caratteristiche architettoniche del palazzo costruito dagli Avogadro in corsetto Sant'Agata nella prima metà del secolo (Lechi, *Le dimore bresciane... Il Cinquecento*, pp. 187-197). Il palazzo dietro la Loggia presenta una deliberata osservazione della sobrietà tipica delle architetture civili del suo tempo, dove la celebrazione del potere della famiglia è lasciata agli affreschi del salone di rappresentanza fatti eseguire da Lattanzio Gambara nel 1566. La differenza tra questo palazzo e quelli fatti costruire solo pochi decenni dopo riflette fedelmente i differenti atteggiamenti politici assunti dalla famiglia nei due momenti storici.

64. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima e singolare*, Venezia, 1581, f. 140r.

65. Si pensi solo alle "case fatte per soldo", i titoli del patriziato venduti tra XVII e XVIII secolo per racimolare denaro. Si veda D. Raines, *Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio: le casate del patriziato veneziano, 1297-1797* in «Storia di Venezia», I (2003).

La fedeltà a Venezia in una cronaca e in una lettera nei cartulari dei Martinengo

Stefano Parola
Dottore in Storia
stefano.parola86@gmail.com

Abstract.
The author has studied some volumes kept in the archive of the noble family Martinengo of Brescia, obtaining new and stimulating conclusions about the making of the profile by one of the most important Brescian families at the beginning of the Venetian ruling.

Il fondo Martinengo delle Palle, conservato nell'Archivio di Stato di Brescia, raccoglie scritture che datano dalla metà del XIV secolo. Tra di esse spicca il *corpus* dei tre cartulari di famiglia.[1] La realizzazione di questi volumi, contenenti «atti e documenti attestanti diritti e prerogative del casato»,[2] avvenne in un momento ben preciso: sullo scorcio tra XV e XVI secolo, quando i Martinengo raggiunsero una posizione di assoluta preminenza cittadina e un non trascurabile potere contrattuale con la dominante veneta. Non a caso questi «libri di memorie»[3] familiari vanno inquadrati come «prodotto culturale propriamente cetuale».[4]

Ma cos'è un cartulario di lignaggio? Quali le sue funzioni e la sua ragion d'essere?

Riprendendo la definizione che ne dà Cesare Paoli, nei cartulari «si trascrivono documenti da conservarsi come titoli giuridici o per memoria storica», per l'utilità del destinatario e non dell'autore dei documenti stessi.[5] Questo tipo di fonti, «con la loro massa imponente, costituiscono una delle basi documentarie più solide» per la storia medievale.[6] I libri di famiglia apparvero in ritardo rispetto ad altre raccolte documentarie: diversi secoli dopo i cartulari monastici e a più di cento anni dai primi *libri iurium* comunali, redatti a partire dalla metà del XII secolo[7] e, soprattutto, dai primi anni del XIII.[8] I

1. ASBs, AMdP, b. 459, contenente: "libro primo dei privilegi" (due fascicoli non rilegati, cartacei, pp. 78, incompleto, fine del XV secolo); "libro secondo dei privilegi" (codice rilegato, cartaceo, cc. 272, inizi del XVI secolo con aggiunte posteriori); "libro terzo dei privilegi" (codice rilegato, membranaceo, cc. 97, inizi del XVI secolo con aggiunte posteriori).

2. GAMBERINI, *Oltre le città*, p. 24.

3. *Ibid.*

4. *Ivi*, p. 25.

5. PAOLI, *Diplomatica*, pp. 277-278. Si aggiunge, poche pagine dopo: «I cartolarî, essendo libri di copie, devono essere trattati dalla critica diplomatica come le altre copie, […] e un sospetto anticipato e generale contro di essi è addirittura irragionevole.» Ivi, p. 285.

6. TOUBERT, *Dalla terra ai castelli*, p. 7.

7. È il precoce caso di Genova. Cfr. CAMMAROSANO, *I libri iurium e la memoria storica delle città comunali*, p. 96.

8. A titolo d'esempio: Siena (1203), Assisi, (1209), Alba (1215), Firenze (1216), Reggio Emilia (1228). Cfr. *ivi*, p. 99.
In nota – *ivi*, p. 108, n. 26 –, Cammarosano fa un'interessante puntualizzazione sulla conservazione dei documenti trascritti nei *libri iurium*, in contrapposizione a quelli leggibili nei più antichi cartulari monastici: «il *liber iurium* cittadino, cui pure le autorità attribuivano valore di autenticità al pari degli originali, non implicava la perdita delle pergamene trascritte […]. Ciò rinvia probabilmente ad un maggiore rispetto, nei Comuni, del loro patrimonio documentario, sentito come cosa pubblica, non come libera e disponibile proprietà, che era invece ciò che accadeva presso monasteri e chiese». Questa considerazione, oltre che alle istituzioni monastiche ed ecclesiastiche, può forse estendersi anche alle parentele nobiliari. A proposito del valore di autenticità riconosciuto ai documenti trascritti nei cartulari celebrativi, GAMBERINI, *Il cartulario degli Scotti di Piacenza fra memoria familiare e cultura pattista*, p. 236: «le modalità di trascrizione dei documenti, prevalentemente in copia semplice, rivelano che la funzione di certificazione non era ritenuta primaria». Sulla comparsa dei cartulari di lignaggio nel primo Trecento si veda Id., *La memoria dei gentiluomini: i cartulari di*

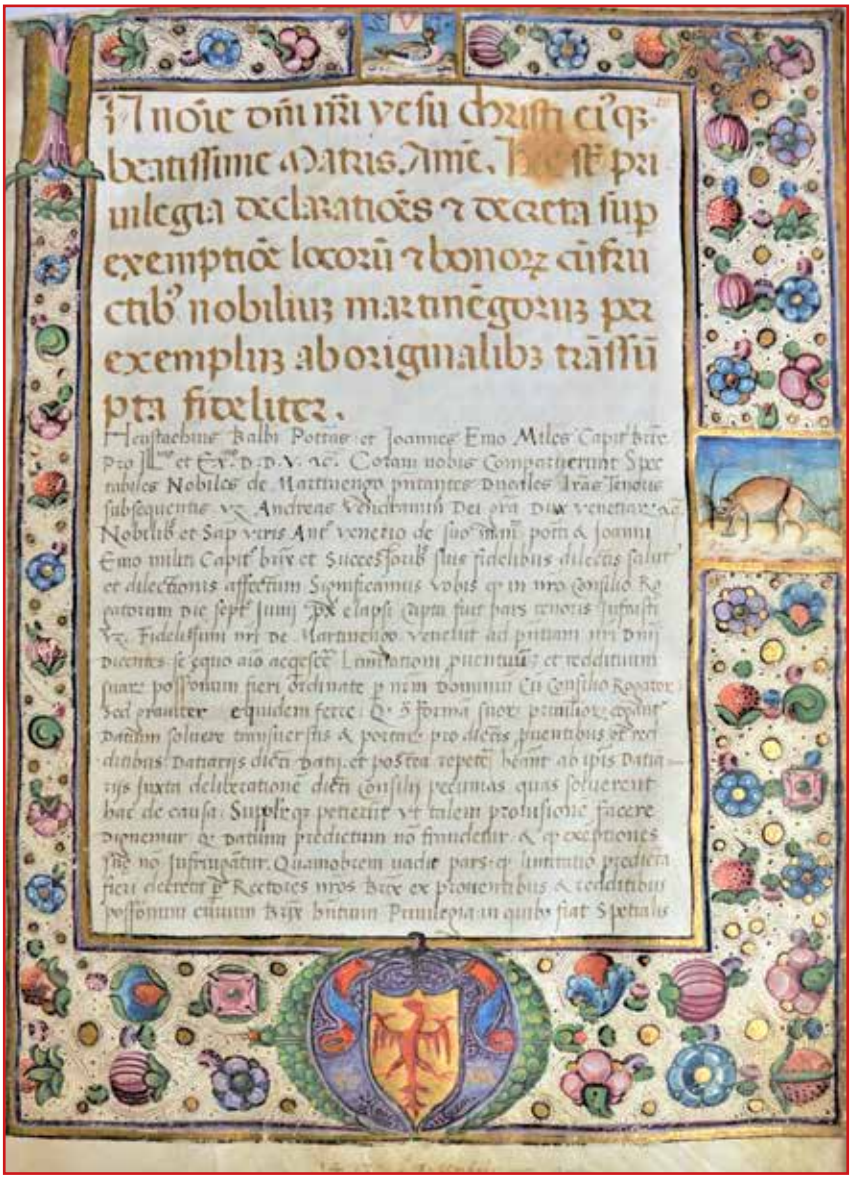


Figura1. Pagina decorata del terzo libro dei privilegi dei Martinengo

cartulari di lignaggio potevano essere di diversi tipi: con finalità di tutela dei diritti del casato, gestionali, celebrativi.[9] A favorirne la diffusione fu una ripresa della pratica pattizia tra *dominatus loci* e potenze regionali nel corso del XIV secolo. Il pattismo poneva un contratto, anche se ideale, alla base di un rapporto in cui il "principe" doveva garantire pace e stabilità in cambio di fedeltà: «Tutti elementi, questi, che suggeriscono di vedere nel pattismo evocato dal cartulario non il riflesso di una tradizione di rapporti, di una prassi, ma semmai un modo per costruire quella stessa prassi, per incidere sugli assetti correnti di potere e avviare così una nuova stagione politica.»[10] La fedeltà divenne quindi elemento fondante dell'ideologia e dell'autorappresentazione dei casati, in cui il rispetto delle "consuetudini" stabilite nei libri di famiglia erano la contropartita richiesta al signore del dominio.[11] Il cartulario di lignaggio fu un «filtro ideologico»,[12] «un monumento alla cultura politica del pattismo».[13] La definizione di cartulario come "documento/monumento" si deve a Pierre Toubert: monumento perché documento avente una struttura in sé organica e compiuta,[14] con un «particolare assetto» derivante dalla cernita dei documenti copiati e dalla relazione tra gli stessi.[15] È infatti il rapporto tra gli atti che lo compongono a determinare il significato ultimo di un cartulario, «un documento in sé stesso il cui interesse differisce dalla somma degli interessi particolari di ogni documento trascritto».[16] Quindi non un coacervo di privilegi ma «il raffinato prodotto di una cultura dominante».[17]

A maggior ragione allora i tre cartulari Martinengo devono essere considerati come un *corpus* unico, che solo nel suo insieme restituisce il significato del lavoro di selezione e compilazione. La struttura documentaria che li caratterizza si può definire a "piramide rovesciata": l'esaltazione della dinastia prende le mosse dai pochi scritti che ne attestano l'antica nobiltà, vera o presunta; la consistenza delle fonti si inspessisce dalla fine del XIV secolo e si focalizza sui privilegi ricevuti dalle dominazioni succedutesi al potere in Brescia; infine, con l'avvento dello Stato veneziano emerge in primo piano il dato della fedeltà alla Serenissima come elemento legittimante, riscontrabile in una serie di documenti davvero ampia.

Nel presente articolo ci concentreremo su due testi in particolare,

lignaggio.

9. Cfr. GAMBERINI, *Il cartulario degli Scotti di Piacenza fra memoria familiare e cultura pattista*.

10. Id., *Lo stato visconteo*, p. 29.

11. Id., *La legittimità contesa*, pp. 225-226.

12. Id., *Lo stato visconteo*, p. 23.

13. Id., *Il cartulario degli Scotti di Piacenza fra memoria familiare e cultura pattista*, p. 240.

14. TOUBERT, *Dalla terra ai castelli*, p. 6. Toubert applica questa definizione a qualsiasi tipologia di cartulario: monastico, comunale, nobiliare.

15. ROVERE, *Tipologia documentale nei Libri iurium dell'Italia comunale*, p. 417.

16. TOUBERT, *Dalla terra ai castelli*, p. 7.

17. *Ibid*.

tra i molti copiati nei cartulari della celebre famiglia bresciana: una cronaca in forma di annali, con protagonisti Antonio Martinengo e il fratello Leonardo nella prima metà del Quattrocento; una lettera che che Giovanni Battista Martinengo inviò al doge negli anni Settanta del secolo successivo; entrambi furono redatti in lingua volgare.

Antonio Martinengo fu il primo del suo lignaggio a fare del mestiere delle armi una professione lunga una vita, combattendo a lungo per la Serenissima Repubblica. Le sue gesta si trovano raccolte nel secondo cartulario di famiglia, in un «Compendio brevissimo de molti fatti degni et meriti del q. magnifico d. Antonio di Martinenghi et del q. magnifico messer Leonardo suo fratello, honori, beni et esaltationi del stato di S. Marco».[18] Questi annali ci danno numerose notizie sull'eroismo guerriero del casato tra il 1426 e il 1453.[19]

Nei giorni della dedizione di Brescia a Venezia – avvenuta appunto nel 1426: in tale occasione la città si sottrasse al dominio visconteo –, Antonio e Leonardo erano impegnati nel presidio della loro rocca di Urago d'Oglio. Capitava infatti che Orlando da Lampugnano, luogotenente del duca di Milano, istigato da Giacomo Isei stesse creando non pochi problemi ai due fratelli.

Pur «essendo assai accarezzati dal duca Philippo» (ovvero Filippo Maria Visconti), che prometteva di porre fine a queste angherie, «et havendo [dal Visconti] molte promissioni et offerte», i Martinengo, «come già amorevoli et devoti del stato di Venetia, posponendo ogni beneficio che il duca gli potesse fare», «liberamente veneron con sua famiglia a Bressa lassando la ditta sua fortezza fornita de tutte le cose necessarie et in mane de persone la diffendessero per ben de questo Stato».[20] Subito viene messo in chiaro quanto i Martinengo fossero «amorevoli et devoti» alla Repubblica, e insensibili a qualunque profferta avanzata dai suoi nemici.

Il 1427 è l'anno della battaglia di Maclodio, nella quale veneziani e fiorentini sbaragliarono le forze viscontee. La cronaca attribuisce in questo trionfo un ruolo tutt'altro che secondario alla difesa di Urago. Avendo messo campo ambo le armate nella pianura bresciana, un contingente milanese fu inviato a cannoneggiare la fortezza sul fiume, «che gli era in gran stimulo», così da spingere il Carmagnola, al tempo comandante dell'esercito marciano, ad accorrere in soccorso: accadde allora che incrociò il grosso delle forze nemiche a Maclodio, «et ruppeli con gran fracasso de tutto il stato del duca. Questa vittoria fu principaliter per Urado, ma con disfatione de questi fratelli.»[21] All'indomita resistenza dei Martinengo fa da contrappunto la rovina delle loro terre. Venuti a conoscenza della sconfitta, e trasgredendo agli impegni presi, gli assedianti «sdegnati e disperati tolsero Urado, e quello contra la fede e le promesse loro, lo saccomanorno et brusciaron dentro e fuora in tutto con danno de ditti fratelli».[22] A riconoscimento di questa dimostrazione di valore e fedeltà, Leonardo e Antonio ricevettero quanto era stato sequestrato ai rivoltosi di Oriano, schieratisi con i milanesi; premio che accettarono solo in devozione alla Dominante, e a dispetto di quanto invidia e maldicenze potessero far insinuare in contrario. Infatti, i terreni di Oriano erano: «tutti inculti et sterili, la qual cosa essi fratelli accettorno non perché gli paresse condegno premio de la lor fede e meriti, ma si perché la prelibata Signoria intendesse che niuna altra cosa più stimavano che l'amore et la gratia de quella, et è certa cosa che molto meglio e più degnamente sariano stati remunerati se non fusse la lingua de persone, quale gli era inimicha nel secreto, et loro, come puri gentilomeni se ne fidavano, havendolo condutto con loro a Venetia de compagnia.»[23] A questi sacrifici era impensabile sottrarsi. Nel 1431, benché ancora provata dalla rovina di Urago, la famiglia non mancò di contribuire alla presa di Romanengo e Soncino, oltre l'Oglio.

Onori e oneri, poiché «fu stretto d. Leonardo star al governo de quella terra, non trovandosi altro che li volesse star, che non fu piciol servitio»: l'impegno nell'amministrazione delle zone occupate obbligava a trascurare le già disgraziate proprietà di famiglia. Pur raggiungendo qui l'abnegazione martinenghiana picchi di patetismo difficilmente eguagliabili, negli anni seguenti i due fratelli cercarono comunque di non essere da meno, stando a «guardar Oglio con loro incredibili pericoli e fatiche e spese.»[24]

18. ASBs, AMdP, b. 459, secondo libro dei privilegi, cc. 188r-194r. Per una più rapida disamina delle stesse carte cfr. GAMBERINI, *La memoria dei gentiluomini: i cartulari di lignaggio*, p. 170.

19. Nel 1454 fu firmata la pace di Lodi che pose fine alle trentennali guerre di Lombardia tra Milano e Venezia.

20. ASBs, AMdP, b. 459, secondo libro dei privilegi, c. 188r.

21. Ibid. A tal proposito anche GUERRINI, *Una celebre famiglia lombarda*, p. 267: «I due fratelli Leonardo e Antonio presero parte alla famosa battaglia di Maclodio del 12 ottobre 1427 sotto le bandiere venete del conte di Carmagnola, e ne diedero anzi una breve relazione all'amico conte Vinciguerra d'Arco con una lettera datata da Maclodio il 13 ottobre, il giorno dopo la strepitosa vittoria che ricacciava al di là dell'Oglio le schiere viscontee e restituiva ai Martinengo, solo come fumanti rovine, il castello di Urago che i viscontei avevano bombardato e incendiato.»

22. ASBs, AMdP, b. 459, secondo libro dei privilegi, c. 188v. È scritto che per più di dodici anni non fu possibile riportare la terra di Urago alle condizioni antecedenti il saccheggio.

23. *Ibid*.

24. Ivi, cc. 188v-189r. Cfr. GAMBERINI, *La legittimità contesa*, p. 226: «La fedeltà, in particolare, viene presentata come un titolo di merito: pagata spesso a

La guerra riprese nel 1437, con il campo marciano acquartierato nella Bergamasca e assalito da Niccolò Piccinino. Quando le milizie venete furono costrette a ritirarsi oltre l'Oglio e a presidiare il fiume: «questi gentilhomini [i Martinengo] per tutto quel tempo misero le lor persone e lor facultà larghissimamente per ben meritar de questo Stato stando dì e notte a quelle frontere più lor soli con soi servitori che tutto il resto de gentilhomini de Bressana, facendo levar et guardar Oglio per modo che in quella tempestade pericolosa la fede e portamenti loro si dilataro meravigliosamente […] e questo è noto a tutto il paese.»[25]

Nel 1438, mentre il Piccinino occupava la pianura bresciana, le scorribande guidate da Antonio Martinengo crearono non pochi grattacapi all'invasore, «per modo che lui fu quello che con sua magnanimità e probità fece resistentia alla furia de li inimici, e salvò le genti nostre». Persino il Gattamelata e i rettori veneti – inevitabilmente messi in ombra da tanto ardore – non si possono «satiar de laudar questo atto et essaltar questo gentilhomo».[26] Per non parlare di Leonardo, che orchestrò la liberazione della Val Camonica, «e con lui et a sua obedientia li magnifici Bartholomeo Coglione e Zuan Conte», meritandosi l'affetto fraterno di Jacopo Antonio Marcello, capitano d'armate e membro di un'importante famiglia patrizia: «[il Gattamelata e i provveditori veneti] deliberorno secretamente di passar Mintio con tutte le genti d'arme per salvar quelle, et così una sera essendo già presso Rovado e il campo inimico a Iseo, montorno a cavallo in su la prima sera et andorno per passar Mintio sotto Valezzo, e non potero per essergli fatto resistentia per messer Carlo de Gonzaga, et fu forza che ritornassero in drieto: questo havendo presentito la notte Nicolò Picinino, già li nostri si reducevano in Bressa e furno salvi, e in questa cavalcata volle anche andar messer Leonardo una con lo fratello, ma sentendo questo il magnifico d. Io. Antonio Marcello subito gli andò a casa, et trovato il detto d. Leonardo a cavallo armato per aviarse insieme con li altri, gli gittò li braccii al collo dicendo che non voleva per niun modo che l'andasse et chel non saperia chi rimanesse in Bressa per lo Stato utile, et chel bastava gli andaseva il magnifico d. Antonio puoi che lui era salvato, e non volendo remanere, tanto lo pregò et astrinse sempre lacrimando, che lo fece remanere.»[27]

La cronaca prosegue senza intoppi, e con essa le imprese dei due fratelli, spiegandoci come ebbero un ruolo centrale nel far ammettere in città le truppe venete in ritirata – cui l'ingresso sarebbe stato negato da una deliberazione del Consiglio cittadino –, e di come Leonardo convinse, «con sue astutie e suoi modi», un nobile della Val Sabbia a garantire un transito sicuro alle armate dirette a Verona. Purtroppo però il merito non rende immuni dalle disgrazie, anche se in una esposizione di questo genere il primo va ovviamente restituito con maggior dovizia delle seconde: così per l'anno 1439 è ricordata una sola, laconica notizia: la morte per peste di Leonardo Martinengo.[28]

Con tutte le difficoltà del caso, i Martinengo stavano a guardia del *limes* della Repubblica: bisognava quindi attrezzarli in maniera consona. Il 7 marzo 1441 il doge assegnò una provvisione di 2.791 lire e quattro soldi in monete venete, metà da destinarsi ad Antonio e ai suoi eredi, il resto ai figli del fu Leonardo. Ad Antonio venne affidato anche il comando di quattro lance – unità di combattimento mercenarie, composte tipicamente da un minimo di due a un massimo di sei uomini – con stipendio;[29] nei lunghi mesi in cui Brescia fu assediata dal Piccinino, egli si impegnava nel dar supporto a Francesco Sforza, allora al servizio di Venezia, per riportare all'obbedienza un importante signore locale, Marsilio Gambara, e per riprendere Pontoglio, «per la qual cosa lo essercito nostro poté uscir de Bressana e andò a campo a Martinengo, dove fu fatta la pace e restituito tutto il Stato alla nostra Illustrissima Signoria».[30] La fedeltà alla Serenissima ancora una volta fu pagata a caro prezzo, «perché'l campo nostro stette cinque giorni a Urado et ne rimase disfatto»,[31] ma in retribuzione ai suoi sacrifici Antonio ricevette in feudo Gabiano[32] e Pavone Mella. Il 4 agosto 1441, Francesco Sforza, visconte di Cotignola, gonfaloniere papale e capitano generale della lega antiviscontea, con Orsato Giustiniano e Gerardo Dandolo, rispettivamente oratore e provveditore dell'esercito, ne elencano

caro prezzo – come indicano i lacrimevoli riferimenti ai danni patiti " per li inimici" – alimenta però delle aspettative circa la ricompensa del principe, di cui è un segno tangibile l'accoglimento delle petizioni a lui indirizzate.»

25. Ivi, c. 189r. Cfr. ZAMPERETTI, *I piccoli principi*, p. 158: «Né Venezia si astenne del resto, il 14 dicembre 1437, dal concedere alla fedelissima famiglia la villa di Calcio, il conferimento della quale, posta com'era oltre l'Oglio, "in oppositum loci sui de Urago", essa aveva espressamente impetrato per tutelare la sicurezza dei suoi territori.» Trascrizione dell'investitura, datata però al 17 dicembre, in GUERRINI, *Una celebre famiglia lombarda*, p. 292.

26. Ivi, cc. 189v-190r.

27. Ivi, c. 190.

28. Ivi, cc. 190v-191v. Una correzione posteriore, soprascritta a «de peste», legge: «in pregione in Mantua». Cfr. GUERRINI, *Una celebre famiglia lombarda*, pp. 200-201: «Leonardo I di Giovanni militò sotto la Repubblica Veneta, e a proprie spese presidiò l'Oglio contro il Duca di Milano. Il Giustiniani, storico di Venezia, chiama Leonardo *fulmine di guerra*. Spedito dal Gattamelata a parlamentare in Mantova col marchese Gonzaga venne fatto prigioniero e morì colà nel 1439».

29. BCQBs, ms. H. V. 5, c. 277r; ms. F. VII. 5, c. 16v.

30. ASBs, AMdP, b. 459, libro secondo dei privilegi, cc. 191v-192r.

31. Ibid.

32. Anche Gabbiano, oggi Borgo San Giacomo.

le benemerenze: l'aver persuaso Marsilio e Brunoro Gambara, «cum assignatione Pratalboyni et ceterorum locorum suorum, qui loci necessario erant reducendi»; aver preso col loro aiuto Calvisano, Gottolengo «et cetera circumvicina loca»; aver contribuito alla conquista di Pontoglio e della Bergamasca; aver patito, a causa della guerra e dell'alloggiamento dei soldati, ingenti danni nel feudo di Urago, tali da lasciar quel luogo «ex quo duorum millium ducatorum annuatim proventis habebat inhabitabilis et sine incolis». Di conseguenza: «ex certa scientia tribuimus, concedimus, donamus, largimur et impartimur prefato spectabili Antonio de Martinengo pro se et suis heredibus et successoribus imperpetuum terram et locum Pavoni cum possessione que fuit olim Alexandri de Occanonibus civis Brixie rebellis, ac locum et terram de Gabiano districtus et diocesis brixiensis cum omnibus et singulis proventibus, iuribus, iurisdictionibus, usibus, usanciis, pasculis, aquis, aqueductibus, nemoribus, lamis dictis locis, terris et possessioni spectantibus et pertinentibus et quoquomodo advenientibus.»[33]

La donazione venne ratificata il 7 marzo 1443, a una condizione: «che del pagamento de le lance qual riceveva esso d. Antonio gli fosse detracto et diffalcato tanto quanto la Camera Ducale cavava de intrata de la suprascripta possession donata et terre et lochi prenominati che era ducati 1.000 de intrata e più».[34] Il Martinengo, «al qual se prestava più fede che al Evanzelio de S. Marco»,[35] non rinunciò passivamente alla provvisione del 1441, protestò, ma questa volta non venne ascoltato.

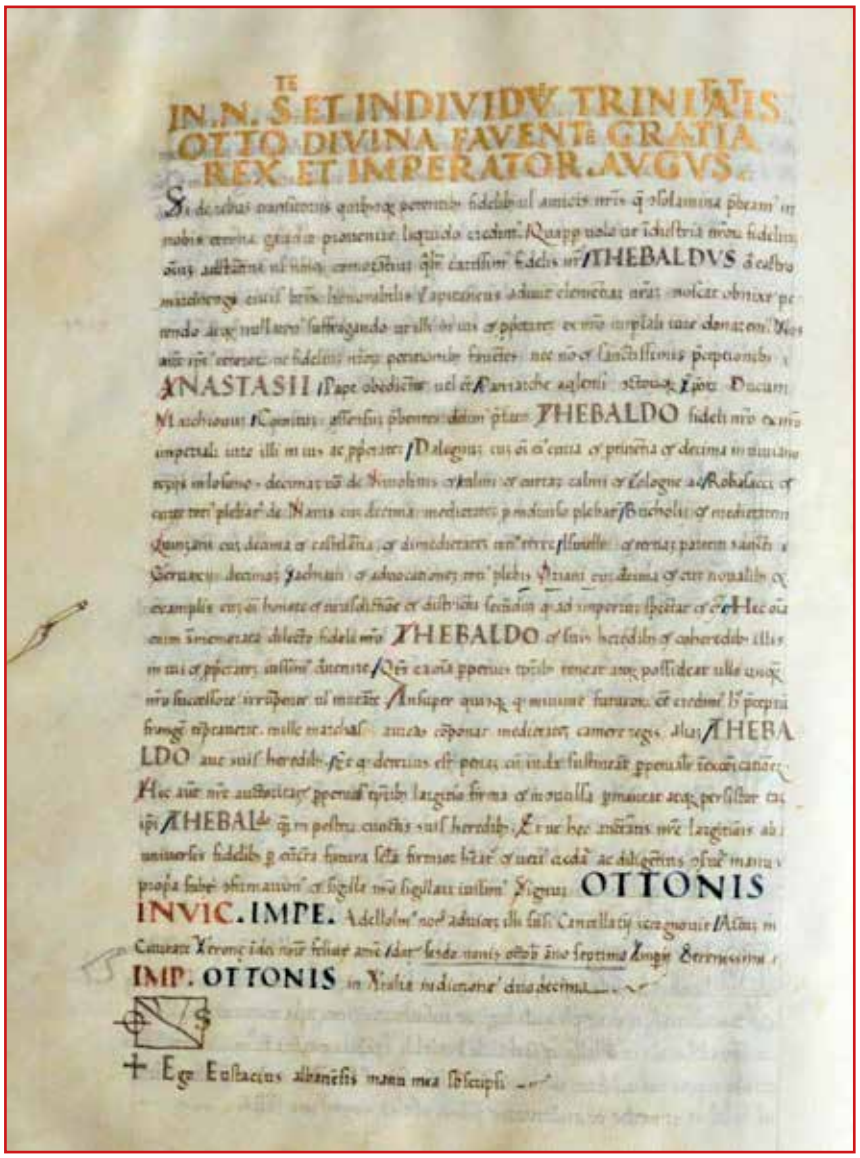


Figura 2. Copia di un diploma imperiale nel terzo libro dei privilegi dei Martinengo

Pensò bene, allora, di sviluppare una propria versione dell'accaduto. Le manovre belliche continuarono e nel 1446, «pregato grandemente» dalla Dominante, Antonio guadagnò alla causa avamposti nel Cremonese e in Gera d'Adda, e «per la sua intelligentia Fontanella, Covo et Antignado[36] e molti altri luoghi veneron alla obedientia senza che li andasse il campo»; lo stesso a Treviglio, «che fu ottimo servitio et non ostante chel magnifico d. Antonio si facesse cassar tutta la sua condutta 1441». Nella narrazione del lignaggio si trattò dunque di una rinuncia volontaria. Una razionalizzazione da manuale, a voler essere generosi. Comunque sia, lo stesso anno 1446 Antonio Martinengo fu elevato a cavaliere della Repubblica.[37]

Sentendosi autorizzato da tali e tante prove di valore militare, convinto che «non si trovarà in Lombardia gentilhomo qual per questo stato habbi operato più eccellentemente, et con più sincera fede, che questo», e che tocchi quindi a lui, una volta ancora, la responsabilità di un grande sacrificio, a riprova della sua «liberalissima magna-

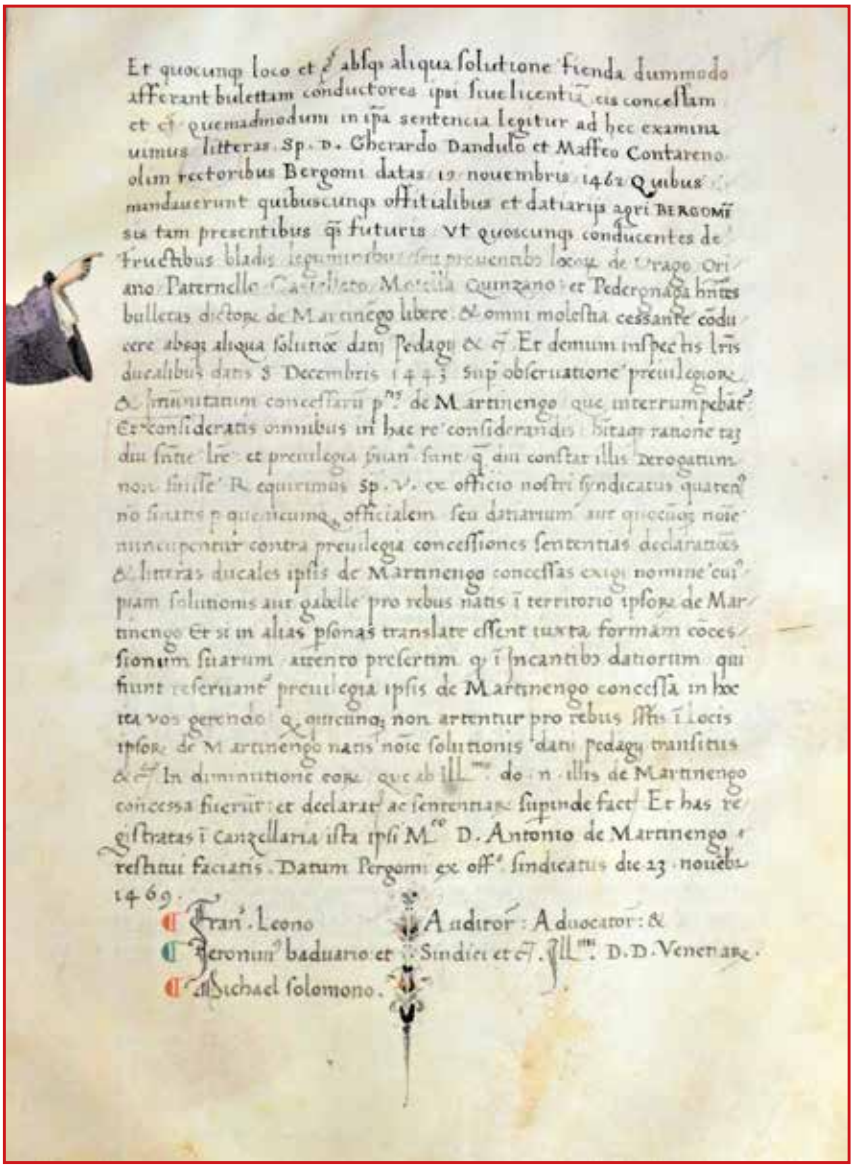
33. BCQBs, ms. H. V. 5, cc. 274v-275v; ms. F. VII. 5, cc. 16v-18r; SBB. I. 7, p. 438.

34. BCQBs, ms. H. V. 5, cc. 8v e 277v-278r; ms. F. VII. 5, c. 18. Una trascrizione della conferma in GUERRINI, *Una celebre famiglia lombarda*, pp. 292-293. Cfr. anche ZAMPERETTI, *I piccoli principi*, pp. 168-169.

35. BCQBs, ms. F. VII. 5, c. 18r.

36. Antegnate, nella Bassa bergamasca, tra Covo e Fontanella.

37. ASBs, AMdP, b. 459, libro secondo dei privilegi, c. 192.



3. Pagina con manicula nel terzo libro dei privilegi dei Martinengo

nimità» il Martinengo «fece la più alta offerta de la robba et de la persona sua mobile et stabile per questo Stato che mai fusse vista né intesa».[38] Sul finire di novembre del 1453 scrisse all'attenzione degli ufficiali veneti, delineando le possibili evoluzioni strategiche della guerra; non si limitò ai consigli:[39] «Io magnifici signori intendendo altro che parole a questo stretto bisogno, sel accadesse, che Dio non lo voglia, offero alle Signoria Vostra quanti dinari e biade mi trovo in casa, apresso tutti argenti, vestimenti e quante cose pretiose ho in questa terra, tanto de la donna mia quanto de mei, che la Vostra Signoria possino de quelle vendere, impegnare et disponere come gli piace e pare più liberamente mille fiate che se fussero sue proprie, per ben di questo Stato.

E più sel si trovasse persona doppoi spazate le ditte cose mobili, che volesseno imprestare sopra le stantie mie e sopra possessioni le più belle e migliori che mi habbia, sia piccola o sia grande quantità, et come meglio paresse alle Signoria Vostra per ben de queste nostre facende, mi offero apparecchiato senza alcuna eccettione farne tutti quelli contratti solemni et obligationi che sarà bisogno ad laudem sapientis, per securezza de chi dimandasse et non trovando chi volesse inprestar gli farò libera venditione.

Demum io offero quello, che molte fiate ho offerto, la persona mia in ogni modo e servitio, che alle Vostra Signoria paresse ben del Stato loro, senza alcun rispetto, non volendo né più honore né più grado che le Signoria Vostra vogliano, havendo più charo d'esser comandato, che comandar ad altri […], perché niuna cosa più desidero in questo mondo che di mostrar con esperientia de opere fin alla morte questo animo mio, che desidera di ben meritar del Stato vostro sotto il quale intravenga ciò che può, intendo finir mia vita presuponendo per fermo se questa città si perdesse, che non credo, metto per perso ciò che ho al mondo excetto la gratia de la mia Illustrissima Signoria ne la qual spero se veramente la si conservarà sotto quella, come desidera il cuor mio, ogni mia perdita metto a intrata et in avanzo ne potrà haver danno o sia spesa, che non mi fusse mille volte più caro che il sparagnato.»[40]

Ignoriamo se Venezia accettò, perché con questo supremo attestato di lealtà si chiude la cronaca delle imprese di Antonio Martinengo. Un panegirico alquanto sfrontato, come si è visto. Non fu l'ultimo. La storia dei Martinengo, tornata Brescia agli ordini della Serenissima, proseguì brillantemente per molti secoli ancora, sempre ricca di innumerevoli dimostrazioni di lealtà alla Repubblica. Il documento più tardo copiato nei cartulari è una lettera, di poco successiva alla battaglia di Lepanto, inviata al doge da Giovan Battista Martinengo per avere la condotta di una banda d'armati.

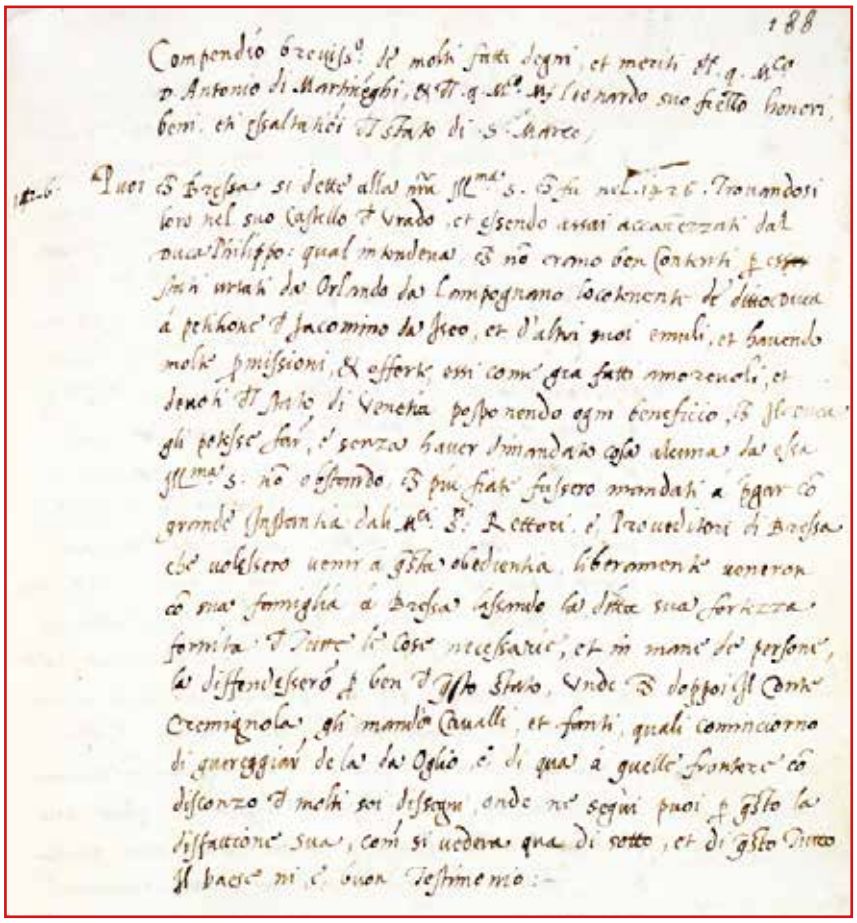
38. Ivi, c. 194r.

39. Ivi, cc. 194v-196v: «Raccordi del magnifico d. Antonio de Martinengo cavallier e cittadino di Bressa alli magnifici d. Aloyse Foschareno, messer Leonardo Contarino rettori in Bressa, et alli magnifici d. Pasquale Maripiero, d. Iacopo Antonio Marcello et d. Hieronimo Barbarigo proveditori.»

40. Ivi, cc. 195v-196v.

Ne riportiamo qui il testo *in integro*, come esempio dei tasti che, indifferenti al mutare dei tempi, questi gentiluomini non mancarono mai di toccare in simili circostanze: «Serenissimo Principe.

Così nota et così chiara è la lunga et fedel servitù di casa martinenga con la Serenità Vostra che s'io Gio. Battista Martinengo volessi hora star a commemorarla non sarebbe altro che un voler offender la gratissima sua memoria che d'avantaggio sa la Serenità Vostra le fidelissime operationi fatte in ogni tempo per tanti di questa casa, non essendo passata occasione mai, doppo che Brescia nostra patria riposa sotto l'ombra sua fidelissima ove non si sia sparso del sangue di essa in servitio di questo suo invittissimo stato, et semper con gradi et carichi honorati di governatori, colonelli et condottieri di gente d'arme. Ma se in alcun tempo si è mostrata vivacissima et ardentissima in questa formidabil guerra, nella quale il signor Gieronimo nostro di sangue et della istessa linea sentendo haversi per disperata la diffesa di Famagosta come piazza indefensibile si offerse a quella difesa con la vita sua; morte nel viaggio gli interuppe così honorato disegno. Ma non fu già interotto al signor Luiggi fratello di mio padre, et mio più che padre, il quale essendo condottiero di gente d'arme, et possendo con honor suo starsene al governo della sua banda, subito intesa la guerra mossa dal signor turco non solo s'offerse ma supplicò in modo che ottenne d'esser adoperato ne i pericoli di Levante. Fu mandato Governatore alla Cania,[41] loco ove molto si dubitava fusse per andare l'armata nemica, si sa con quanta prontezza egli ci andò, et con quel stipendio solo che egli havea servendo in Italia casa sua, non havendo altra mira che spender la robba et la vita per servitio della Serenità Vostra come ha finalmente fatto, che ritrovandosi al governo della Cania, nel tempo

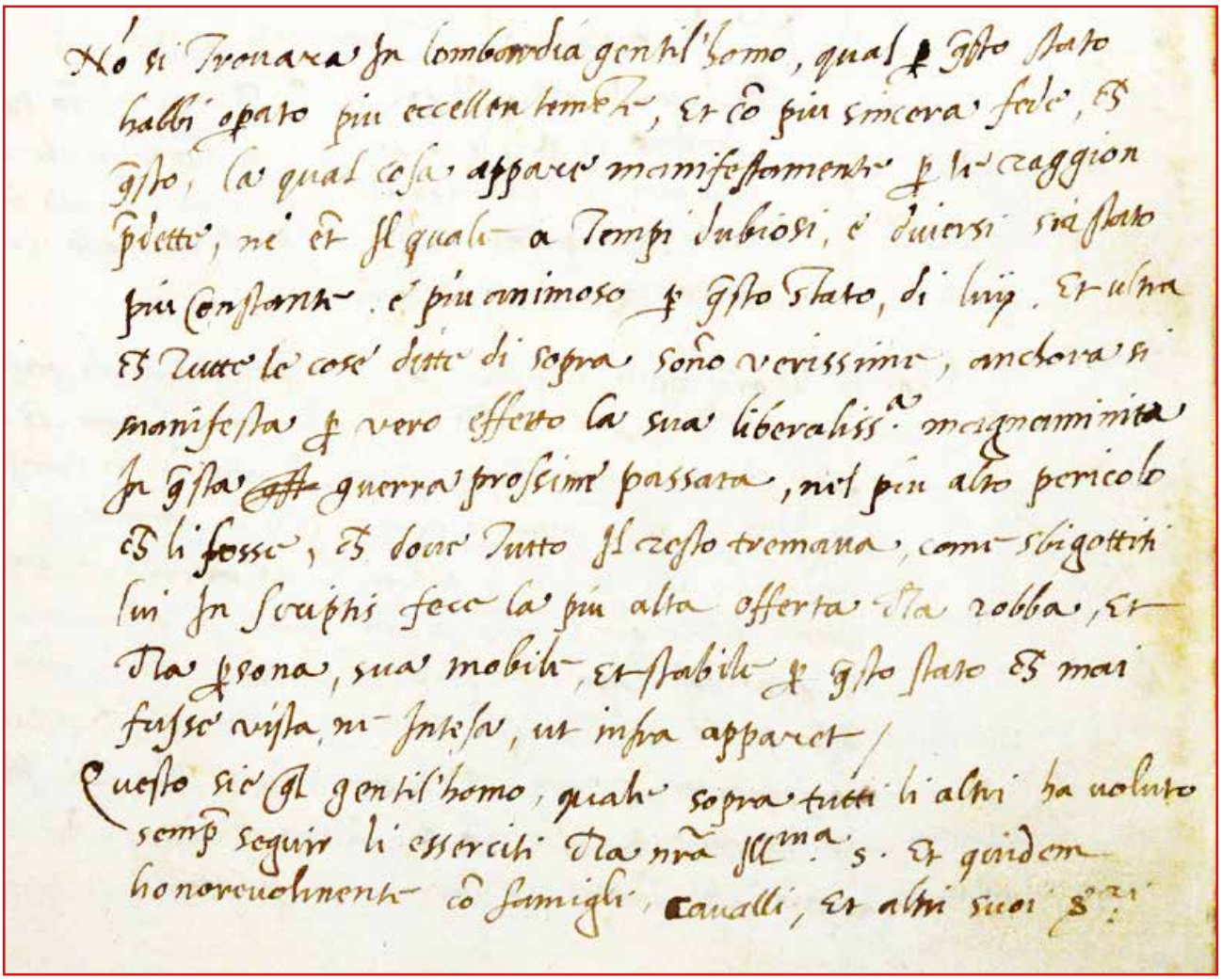


4. Incipit degli annali di Antonio Martinengo

che si andò a Castel Ruso[42] con risolution di passar in Cipro per combatter l'armata nemica, egli montò su l'armata per attrovarsi in un tanto conflitto, et non essendo successo quello che si desiderava tornato al suo governo, ricusando molti altri d'andar col soccorso a Famagosta, egli non curando altro che'l servitio di Vostra Serenità ci andò prontamente, e se ben puoteva con riputation sua posto il soccorso in detta città tornarsene al suo governo nondimeno veduto il bisogno et ardendo di viva fede, volse restar in quell'assedio ad ogni patimento et ad ogni periculo, anzi ad ogni certezza di morte. Tacerò come si sia intrepidamente diffesa quella città da i tanti crudelissimi assalti mentre ci è stato con chi puoterla difenderla, et tacerò il duro stratio che finalmente si è fatto da turchi di esso ser mio zio, che non si può narrar senza lagrime, come voglio creder non si sia udito dalla Serenità Vostra caso così inhumano et senza pietà. Egli è morto, et morto si può dir martire per servitio di questo illustrissimo Stato, et la banda d'huomini d'arme che fu anticamente del ser Battista mio avo et dopo del ser Pietro mio padre, et che era ultimamente di esso ser mio zio, resta senza capo, et casa nostra dopo tanti anni priva di questo honore, se la Serenità Vostra non usa dalla solita sua molta bontà. Però essendo io solo restato herede della facultà et della fedeltà del avo, del padre et di questo mio secondo padre, et desiderando ad imitatione loro et di tanti altri di casa nostra spender la robba, gli amici et la vita nel medesimo servitio della Serenità Vostra la supplico humilmente, che si degni usarmi di quella mol-

41. La Canea, sull'isola di Creta.

42. Castelrosso, isola greca a oriente di Rodi, a tre chilometri dalla costa anatolica.



5. Estratto dagli annali di Antonio Martinengo

ta sua benignità che in tanto caso le parerà convenirsi alla grandezza sua, accioché con buon essempio d'altri io possa con animo consolato continuare nella medesima servitù nella quale desidero vivere et morire et in sua buona gratia humilmente mi raccomando.»[43]

La «fedel servitù», «le fidelissime operationi fatte in ogni tempo», lo «spender la robba et la vita per servitio della Serenità Vostra» e l'immancabile spargimento di sangue degli agnati: è questo *fil rouge* a cucire le testimonianze contenute nei libri della famiglia; elementi che risaltano ancor più nella cronaca e nella lettera appena citate, significativi esempi dell'immagine di sé che i casati nobiliari sapevano proporre alla società e all'autorità tra la fine del medioevo e il principio dell'età moderna.

43. ASBs, AMdP, b. 459, secondo libro dei privilegi, c. 199.

Abbreviazioni archivistiche

ASBs: Archivio di Stato di Brescia
AMdP: archivio Martinengo delle Palle
BCQBs: Bibilioteca Civica Queriniana Brescia

Altre abbreviazioni

b. busta
c. carta
ms. manoscritto
r retto
v verso

FAHRENHEIT 451
Romanzo tra fantascienza e agghiacciante profetismo

Danilo Falsoni
Docente di Lettere all'I.I.S. A. "Lunardi" di Brescia
danfalso@yahoo.it

Abstract.
The author offers a stimulating lecture of the ever-present novel by Ray Bradbury, with interesting focus about the relationship between the novel and its cinematographic transposition.

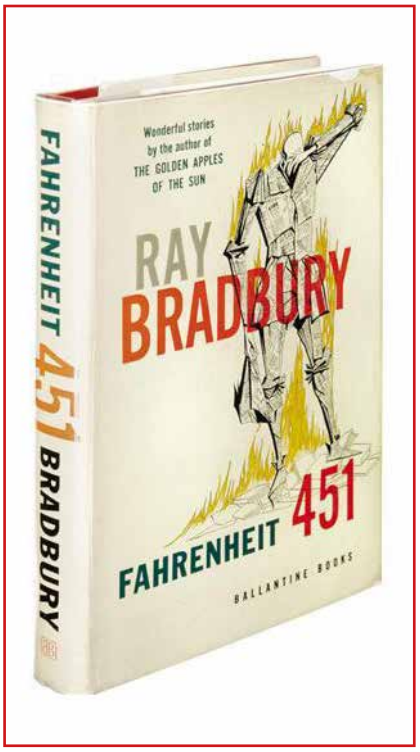
Fahrenheit 451 è considerato uno dei più rilevanti romanzi della letteratura distopica, che si differenzia da quella utopica per i contenuti pessimisti, catastrofistici che caratterizzano l'ambito spaziale e temporale (ovviamente futuro) in cui si proiettano i fatti narrati.

Se, quindi, l'utopia assume una funzione di risposta a desideri e speranze che destrutturano un presente negativo e minaccioso per ricomporlo in una chiave idealizzata entro un immaginario consolatorio e gratificante, la distopia all'opposto proietta la minaccia in un futuro che appartiene sì all'immaginazione ma, esaudendo un'istanza dinamicamente critica sul presente, lo trasforma in oggetto disforico, essenzialmente catastrofico, seppur lasciando talvolta aperture a vie di fuga salvifiche (come ad es. in *Animal farms* di Orwell o nello stesso *Fahrenheit 451*).[1]

La trama è nota, assai popolare anche grazie alla riduzione cinematografica che F. Truffaut ne fece nel 1966, sebbene rimanga incerto il significato del numero del titolo – secondo l'autore indicherebbe la temperatura a cui la carta brucia, ma il dato è inesatto.

La società raffigurata da Bradbury nel romanzo, collocata in un vago futuro, è l'estensione di quell'*american way of life* degli anni '50, indirizzata sulla via di un consumismo acritico, contrassegnato da forti venature illiberali – si ricordi che all'epoca imperversava negli USA il maccartismo –, società sulla quale un controllo mediatico onnipervasivo, ritratto in termini che allora potevano apparire fantascientifici, è in grado di omologare totalitariamente le menti dei cittadini che vivono ormai chiusi nelle loro case, dalle pareti coperte da schermi giganteschi, in una pseudocomunicazione claustrofobica e virtuale che ha eliminato i rapporti reali con le persone e la natura.

In tale società sono banditi il pensiero difforme, la riflessione personale, il senso critico, l'immaginazione, la diversità,



La prima edizione americana.

considerati fonti di infelicità, di inquietudine individuale e, conseguentemente, nel momento

1. Per un approfondimento su utopia e distopia cfr. DANIELE PORRETTA, *L'immagine della città del futuro nella letteratura distopica della prima metà del '900*, Universidad politecnica de Cataluna, Barcelona 2014, (on line).

La prima edizione italiana

in cui si propaghino e diffondano, di disordine e disarmonia sociale.

In realtà, la disperazione e la depressione esistono, ma sono ufficialmente negate o temporaneamente sopite attraverso psicofarmaci: lo si apprende già dalle prime pagine del romanzo in cui è descritto l'ennesimo tentativo di suicidio di Mildred, moglie del protagonista Montag, alla quale viene praticata, in un modo divenuto quasi rituale, l'ennesima lavanda gastrica.[2]

In questo contesto, la fonte primaria e nefanda di negatività per i cittadini sono i libri, che infatti sono legalmente banditi, considerati nemici primi di quella "felicità" omologata e conformistica praticamente imposta dal potere a individui ormai condizionati e passivamente acquiescenti al nuovo stile di vita. E il corpo dei pompieri assume paradossalmente il ruolo di appiccare il fuoco ai libri che rimangono clandestinamente in circolazione.

Da un punto di vista strettamente letterario, stilistico, il romanzo non è un capolavoro, la scrittura scorrevole, ma non particolarmente affascinante e originale, con una netta prevalenza di dialoghi: e tuttavia, esso è considerato tale – e oggi possiamo dire che effettivamente lo è – per il suo messaggio particolarmente suggestivo e anticipatore, dato che lo stile di vita impostosi in occidente è per vari aspetti simile a quello descritto, nella misura in cui appare condizionato dal gigantesco ruolo dei media, soprattutto dopo la rivoluzione informatica (nel 1953, anno della pubblicazione, ancora relativamente lontana).

Effettivamente, **uno degli aspetti chiave del testo è la grande lucidità e capacità di anticipazione quasi profetica dell'autore nel suo sguardo sul futuro della società**; in ciò egli realizza perfettamente quella prerogativa propria della facoltà immaginativa, della poiesi artistica, di anticipare spesso aspetti della vita sociale che si sarebbero realizzati solo in un futuro più o meno lontano: e questa funzione appare possibile proprio in virtù della peculiarità del processo artistico che, saltando passaggi logici grazie al procedimento intuitivo della fantasia, giunge a prefigurare e scoprire anticipatamente aspetti della realtà inusitati, alla cui definizione la facoltà razionale, procedendo per collegamenti rigorosi chiari, distinti e consequenziali, giunge molto successivamente e approssimativamente, soprattutto in ambiti così aleatori come quelli delle trasformazioni riguardanti la psicologia degli individui e i movimenti della società.

E' come se la letteratura leggesse la realtà con strumenti irrazionali sì, ma assai più efficaci, nella sua indagine asistematica, di quelli della razionalità: ed è uno degli elementi che costituisce la forza e la suggestione della scrittura artistica. Tale prerogativa appare particolarmente efficace nelle narrazioni fantascientifiche, che elaborano con inventiva e fantasia ipotesi future di vita derivanti dall'evoluzione della scienza e della tecnica: si pensi ai romanzi di Verne a fine '800 e alla loro così acuta abilità nell'esplorare i confini delle potenzialità di un sapere nuovo che sembrava concretizzare le utopie della *Nova Atlantis* di Bacone.

Nell'era in cui la televisione stava divenendo elemento chiave nella formazione del consenso sociale e nella omologazione culturale delle menti, Bradbury, forzando i confini del verosimile e inoltrandosi nelle terre ignote del probabile, scandaglia uno dei più significativi aspetti della società massificata: il condizionamento, la persuasione occulta, la manipolazione delle masse (non a caso negli anni '60 verrà pubblicato un testo fondamentale della sociologia contemporanea: quel *I persuasori occulti* di V. Packard,[3] che tanto successo ebbe in quanto lettura dei meccanismi con cui il potere economico stava soggiogando le menti). E' la società che, ancora audiovisiva, diventerà, di lì a poco, società mediatica, cioè basata sull'efficacia e la pervasività onnipresente della comunicazione e che assume una dimensione sempre più totalitaria nell'organizzazione della vita delle persone.

Quelle case con gli schermi a parete, in cui i cittadini interloquiscono – o ne hanno l'impressione – con gli attori delle trasmissioni di intrattenimento, hanno molte analogie con la presenza ormai capillare nelle case della tv, dei pc o dei tablet o smartphone divenuti quasi gli unici strumenti di interlocuzione fra individui sempre più isolati, impegnati e pressati da un'ansia di rimanere in contatto costante, nell'illusione che ciò costituisca

2. R. BRADBURY, *Fahrenheit 451*, trad. G.Monicelli, Mondadori, Milano 1991, pp. 16-18.

3. V. PACKARD, *I persuasori occulti*, Einaudi, Torino 1989.

una vera comunicazione, mentre non è che scambio semiotico di messaggi frammentati, superficiali e dispersivi, altro dalla vera comunicazione che passa attraverso canali percettivi naturali quali la verbalità diretta, la vicinanza fisica, il contatto corporeo, la comunicazione paraverbale e non verbale…:

"Che cosa c'è di nuovo oggi alla tv? Domandò lui con aria stanca. (…)

"Questa è una commedia che trasmetteranno sul canale parete-parete entro 10 minuti. Mi hanno spedito per posta la parte stamattina. Scrivono un lavoro con una parte mancante. E' una nuova idea della tv. Quella che rimane in casa, cioè io, è la parte che manca. Quando viene il momento delle battute mancanti, tutti si girano verso di me a guardarmi dalle tre pareti ed io dico le battute. Qui, per esempio, l'uomo dice: "Che te ne pare di tutta questa idea, Helen?" E intanto guarda me, seduta qui, al centro del palcoscenico, vedi? E io rispondo, rispondo."

Tacque, seguendo col dito le righe del copione. "Oh, a me pare che sia un'idea stupenda!"

Poi la commedia va avanti fino a quando l'uomo dice: "Sei d'accordo anche tu, Helen?" E io rispondo: "D'accordissimo!". Non è una cosa divertente, eh, Guy?

….

"Una cosa davvero divertente. E lo sarà ancora di più quando potremo fare l'impianto della quarta parete. Quanto tempo credi che dovremo aspettare prima di poter far portar via quella parete e installare una quarta parete tv? In fondo, la spesa non supera i duemila dollari."[4]

Quale impressionante analogia con i programmi televisivi talk-show in cui è prevista la partecipazione degli spettatori attraverso telefonate in diretta, interventi che suscitano nella gente l'impressione di essere in qualche modo protagonisti, coinvolti nelle vicende che vengono trattate, importanti, mentre tutto si risolve in un tripudio di sproloquianti vanità e pettegolezzi! Ma si può anche vedervi qualche somiglianza con i commenti onnipresenti alle notizie via web, attraverso le chat, o i contatti effimeri e superficiali attraverso i social networks come Facebook etc..

In ogni caso, quella raffigurata è una società dei media, dei video, della comunicazione telecomandata dall'esterno, una sorta appunto di *Grande fratello* (è d'obbligo il rimando a Orwell) che gestisce tempo libero, interessi e orientamenti, non certo dissimile da quella condizionata dai gestori attuali della telefonia e di Internet, i quali utilizzano legalmente le informazioni sulle scelte e preferenze degli utenti per assecondarne e reindirizzarne gusti e abitudini mediatiche ed esistenziali, alla faccia della tanto conclamata privacy.

Il risultato è un'apparente comunicazione frammentaria e superficiale, nei cui interstizi si insinuano solitudine, noia, disperazione, proprio perché ciò che manca è un autentico rapporto completo, in grado di riempire i bisogni comunicativi ed espressivi, di vera condivisione e scambio, della persona.

Nel nostro romanzo, il personaggio portavoce di questa istanza "naturale" è la piccola Clarisse del I capitolo, che con il suo anticonformistico senso della vita, fatto di voglia di parlare direttamente con le persone, di vivere il contatto con la natura, di scoprire la vita reale, avrà una parte notevole nel risveglio della coscienza del protagonista milite del fuoco.

Un altro concetto fondamentale del testo è **il ruolo attribuito ai libri**: qui veramente Bradbury individua nel "libro" lo strumento chiave di diffusione e creazione di civiltà, in quanto espressione della parola scritta nella sua funzione quasi magica di trasmissione della sapienza del passato, ma soprattutto come matrice di quell'incontro, dialogo, scambio e riflessione che costituiscono il fondamento di ogni atto culturale: il libro è la concretizzazione di quell'atto quasi miracoloso attraverso il quale l'uomo può instaurare attraverso il tempo – qualunque distanza temporale esso comporti – una comunicazione di idee che è maieuticamente generatrice di nuovo pensiero, che potrà a sua volta lasciare traccia di sé oltre le generazioni.

In quanto tale, come "oggetto" sensoriale della scrittura/lettura, esso assume un ruolo concreto di espressione dell'attività del pensiero, della intelligenza come esercizio e sforzo di comprensione – e conseguentemente di trasformazione – del reale, ma si carica anche di una valenza simbolica di ogni attività libera e individuale della facoltà intellettiva dell'uomo, dato che dinanzi a un libro ognuno si pone con una libertà fruitiva senza limiti.

Il tema appare di bruciante attualità (è proprio il caso di ricorrere a un tal termine), sul filo sottile lungo il quale si snoda oggi la discussione sul futuro del libro, che è, per certi aspetti, sibillina e sofistica, poiché non coinvolge l'essenza e il valore della lettura, quanto gli strumenti e le modalità di essa: tablet, e-book o altro mezzo non sono che surrogati tecnologici del libro cartaceo tradizionale, il quale sembra mantenere ancora una supremazia, essenzialmente attribuibile alla sua maggior versatilità fruitiva e a quell'aspetto di rilevanza "sensoriale" ed emotiva che lo rende più manipolabile, personale e meno anonimo e freddo di un liscio display.

Certo, nella società dello sciocchezzaio demagogico,

4. R. BRADBURY, *Fahrenheit 451*, cit., pp. 24-25.

in cui conta inseguire novità solo in quanto tali per apparire *politically correct*, c'è anche chi predica e auspica la morte del libro tradizionale, senza rendersi conto della sua maggiore forza e potenzialità fruitiva, probabilmente anche per inseguire interessi economici (le imprese produttrici di tablet e altri strumenti informatici di lettura premono in tal senso), ma anche senza rendersi conto che il dibattito vero deve vertere sull'essenza dell'atto di lettura, da salvaguardare e diffondere il più possibile presso le nuove generazioni, non da affossare in nome di una esclusiva e insufficiente quanto ammaliante civiltà dell'immagine che dei nuovi media si fa portatrice.

Eliminare il libro e la lettura, dunque, significa eliminare il pensiero libero e costruttivo, soggiogando le menti a rutilanti correnti d'immagini e di suoni, proprio come avviene nel romanzo di Bradbury, in cui la gente vive anche con inseparabili auricolari 24 ore su 24 nei quali viene insufflata la nuova concezione dell'intrattenimento mediatico, come accade al personaggio di Mildred. Ma a riprova della profetica attualità del testo, consideriamo oggi, intorno a noi, quante persone camminano o agiscono come automi ascoltando nelle cuffie musiche o blateranti voci che li astraggono dalla realtà circostante?

La vera e propria teorizzazione filosofica dello stile di vita del fantascientifico paese di *Fahrenheit 451* è affidata alle parole del capitano Beatty, il comandante del corpo dei pompieri, diretto superiore di Montag, il protagonista in crisi: Beatty, che ha capito il problema del suo milite, gli espone benevolmente la filosofia dei nuovi tempi: che e' quella della banalizzazione e massificazione del sapere:

"Immagina tu stesso: l'uomo del diciannovesimo secolo coi suoi cavalli, i suoi cani, carri, carrozze, dal moto generale lento, Poi, nel ventesimo secolo il moto si accelera notevolmente. I libri si fanno più brevi e sbrigativi. Giornali tutti titoli e notizie, le notizie praticamente riassunte nei titoli. Tutto viene ridotto a pastone, a trovata sensazionale, a finale esplosivo.»

« Finale esplosivo » e Mildred annuì, approvando.

« Le opere dei classici ridotte così da potere essere contenute in quindici minuti di programma radiofonico, poi riassunte ancora in modo da stare in una colonna a stampa, con un tempo di lettura non superiore ai due minuti; per ridursi alla fine a un riassuntino di non più di dieci, dodici righe di dizionario, Ma eran molti coloro presso i quali la conoscenza di Amleto (tu conosci certo questo tìtolo, Montag) si riduceva al "condensato" d'una pagina in un volume che proclamava: Ora finalmente potrete leggere tutti i classici. Non siate inferiori al vostro collega d'ufficio! Capisci? Questo l'andamento intellettuale degli ultimi secoli. »

«Basta seguire l'evoluzione della stampa popolare: Clic! Pic! Occhio, Bang! Ora, Bing! Là! Qua! Su! Giù! Guarda! Fuori! Sali! Scendi! Uff! Clac! Cic! Eh? Pardon! Etcì! Uh! Grazie! Pìm, Pum, Pam! Questo il tenore dei titoli. Sunti dei sunti. Selezioni dei sunti della somma delle somme. Fatti e problemi sociali? una colonna, due frasi, un titolo. Poi, a mezz'aria, tutto svanisce. Il cervello umano rotea in ogni senso così rapidamente, sotto la spinta di editori, sfruttatori, radiospeculatori, che la forza centrifuga scaglia lontano e disperde tutto l'inutile pensiero, buono solo a farti perdere tempo.»[5]

In queste parole è evidente una sorta di scivolamento della società di tipo futuristico verso una realtà sempre più dinamica, incalzante, dove a dominare è la velocità, la necessità di correre per tenere testa alla continua concorrenza, "alle esigenze del mercato" come si dice oggi: in questa idolatria della velocità, della sintesi ad ogni costo, la lettura rischia di diventare una perdita di tempo, un'inefficace e dispersiva azione sonnacchiosa in tempi di efficienza edonistica.

Fermarsi a riflettere (e la lettura è riflessione) significa rimanere indietro, problematizzare uno stato di cose che invece vuole apparire apodittico, totalitariamente inconfutabile e indiscutibile quanto superficialmente appagante: di qui la banalizzazione e continua semplificazione propria della società mediatica: ogni problema si riduce a slogan, titolo e sintesi schematica, a banalità falsificante, senza più spazio per una effettiva comprensione delle cose; è l'applicazione del principio fondamentale della semplificazione nella propaganda.

Il discorso del capitano Baetty prosegue:

« La durata degli studi si fa sempre più breve, la disciplina si allenta, filosofia, storia, filologia abbandonate, lingua e ortografia sempre più neglette, fino ad essere quasi del tutto ignorate. La vita diviene una cosa immediata, diretta, il posto è quello che conta, in ufficio o in fabbrica, il piacere si annida ovunque, dopo le ore lavorative. Perché imparare altra cosa che non sia premere bottoni, girar manopole, abbassar leve, applicar dadi e viti? »(sottolineatura mia)[6]

Qui Bradbury anticipa il nocciolo del problema dell'istruzione nell'attuale società occidentale: il potere abbisogna sì di un'istruzione, ma che non produca effettiva cultura, pericolosa per il potere

5. R. BRADBURY, *Fahrenheit 451*, cit., pp. 64-65.

6. *Ibidem*, p.65

stesso in quanto portatrice di istanze critiche dell'individuo; e dunque, ecco l'istruzione ridotta a mera istruzione all'uso della tecnologia, addestramento pratico funzionale al sistema, al servizio di una pseudocultura aziendale, naturalmente di basso livello, puramente esecutiva (è ciò che in Italia si è raggiunto recentemente con la famigerata cosiddetta "buona scuola" e la cosiddetta (pseudo)alternanza scuola-lavoro).

Tutto questo processo passa, infatti, attraverso la dequalificazione della scuola e della cultura tradizionale (che nel romanzo si traduce concretamente nel rogo dei libri) e nella valorizzazione enfatizzata dell'immagine con la sua rutilante fantasmagorica forza attrattiva e distrattiva, nell'attuazione di una volgare politica del "panem et circenses":

"Più sports per ognuno, spirito di gruppo, divertimento, svago, distrazioni, e tu così non pensi, no? Organizzare, riorganizzare, superorganizzare super-super-sports! Più vignette umoristiche, più fumetti nei libri! Più illustrazioni ovunque! La gente assimila sempre meno. Tutti sono sempre più impazienti, più agitati e irrequieti. Le autostrade e le altre strade d'ogni genere sono affollate di gente che va un po' da per tutto, ovunque, ed è come se non andasse in nessun posto. I profughi della benzina, gli erranti del motore a scoppio. Le città si trasformano in auto-alberghi ambulanti, la gente sempre più dedita al nomadismo va di località in località, seguendo il corso delle maree lunari, passando la notte nella camera dove sei stato tu oggi e io la notte passata. »

«Consideriamo ora le minoranze in seno alla nostra civiltà. Più numerosa la popolazione, maggiori le minoranze. Non pestare i piedi ai cinofili, ai maniaci dei gatti, ai medici, agli avvocati, ai mercanti, ai pezzi grossi, ai mormoni, battisti, unitarii, cinesi della seconda generazione, oriundi svedesi, italiani, tedeschi, nativi del Texas, brooklyniani, irlandesi, oriundi dell'Oregon o del Messico. Tutte le minoranze, fino alle infime, vanno tenute bene. Scrittori, la mente pullulante dì pensieri malvagi, chiudono a chiave le loro macchine per scrivere. Tutto questo è avvenuto! Nessuna meraviglia che i libri non si vendessero più, dicevano i critici; ma il pubblico, che sapeva ciò che voleva, con una felice diversione, lasciò sopravvivere libri e periodici a fumetti. Oltre alle riviste erotiche a tre dimensioni, naturalmente. Ecco, ci siamo, Montag, capisci? Non è stato il Governo a decidere; non ci sono stati in origine editti, manifesti, censure, no! ma la tecnologia, lo sfruttamento delle masse e la pressione delle minoranze hanno raggiunto lo scopo, grazie a Dio! Oggi, grazie a loro, tu puoi vivere sereno e contento per ventiquattr'ore al giorno…[7]

Si realizza in tal modo una finta democrazia egualitaria: tutti devono essere uguali in una omologazione livellatrice dei cervelli, resi ottusi e passivi attraverso i media e il consumismo; non è l'uguaglianza dei diritti che viene teorizzata, ma dei comportamenti indotti, livellati dal conformismo di massa:

"Noi dobbiamo essere tutti uguali. Non è che ognuno nasca libero e uguale, come dice la Costituzione, ma ognuno vien fatto uguale. Ogni essere umano a immagine e somiglianza di ogni altro; dopo di che tutti sono felici, perché non ci sono montagne che ci scoraggino con la loro altezza da superare, non montagne sullo sfondo delle quali si debba misurare la nostra statura! Ecco perché un libro è un fucile carico, nella casa del tuo vicino. Diamolo alle fiamme! Rendiamo inutile l'arma. Castriamo la mente dell'uomo. Chi sa chi potrebbe essere il bersaglio dell'uomo istruito? Cosicché, quando le case cominciarono a essere costruite a prova di fuoco, non c'è più stato bisogno di vigili del fuoco, dei pompieri, che spegnevano gli incendi coi loro getti d'acqua. Furono assegnati loro i nuovi compiti, li si designò custodi della nostra pace spirituale, il fulcro della nostra comprensibile e giustissima paura di apparire inferiori; censori, giudici, esecutori. Tu, Montag, sei tutto ciò, io sono tutto ciò. » (…..)

Gli esseri umani vogliono la felicità non è vero? Non è quello che sentiamo dire da quando siamo al mondo? Voglio un po' di felicità, dice la gente. Ebbene, non l'hanno forse? Non li teniamo in continuo movimento, non diamo loro ininterrottamente svago? Non è per questo che in fondo viviamo? per il piacere e i più svariati titillamenti? E tu non potrai negare che la nostra forma di civiltà non ne abbia in abbondanza, di titillamenti... »[8]

In questo processo di controllo delle masse, è anche teorizzato il ruolo della pseudoinformazione, che prende gradualmente il posto della cultura: l'eccesso di informazione, disordinatamente e caoticamente propalata e messa a disposizione di tutti, come oggi è avvenuto grazie alla rete, sarà scambiata per cultura, traducendosi in realtà in un annullamento dell'informazione stessa… un coacervo potenziale di troppe nozioni corrisponde a zero:

"Se il governo è inefficiente, appesantito dalla burocrazia e in preda al delirio fiscale, meglio tutto questo che non il fatto che il popolo abbia a lamentarsi. Pace, Montag. Offri al popolo gare che si possono vincere ricordando le parole di canzoni molto popolari.

7. *Ibidem,* pp. 66-67.

8. *Ibidem,* pp. 68-69.

notrecinema.com
UNIVERSAL
OSKAR WERNER
JULIE CHRISTIE
Fahrenheit 451
TECHNICOLOR
EIN FILM VON FRANÇOIS TRUFFAUT
CYRIL CUSACK · ANTON DIFFRING · JEREMY SPENSER · ALEX SCOTT
DREHBUCH: FRANÇOIS TRUFFAUT UND JEAN-LOUIS RICHARD NACH DEM ROMAN VON RAY BRADBURY
PRODUKTIONSLEITUNG: LEWIS M. ALLEN
REGIE: FRANÇOIS TRUFFAUT
EINE ANGLO-ENTERPRISE-VINEYARD-PRODUKTION

A sinistra il manifesto del film di Truffaut del 1966.
A destra una immagine del film con i vigili del fuoco che bruciano i libri.

Riempi loro i crani di dati non combustìbili, imbottiscili di "fatti" al punto che non si possano più muovere tanto son pieni, ma sicuri d'essere "veramente bene informati. Dopo di che avranno la certezza di pensare, la sensazione del movimento, quando in realtà sono fermi come un macigno. E saranno felici, perché fatti di questo genere sono sempre gli stessi. Non dar loro niente di scivoloso e ambiguo come la filosofia o la sociologia onde possano pescar con questi ami fatti ch'è meglio restino dove si trovano. Con ami simili, pescheranno la malinconia e la tristezza. Chiunque possa far scomparire una parete TV e farla riapparire a volontà, e la maggioranza dei cittadini oggi può farlo, sarà sempre più felice dì chiunque cerchi di regolare calcolare, misurare e chiudere in equazioni l'Universo, il quale del resto non può esserlo se non dando all'uomo la sensazione della sua piccolezza e della sua bestialità e un'immensa malinconia. Lo so, perché ho tentato anch'io; ma al diavolo cose del genere. Per cui, attaccati ai tuoi circoli sportivi e alle tue gite, ai tuoi acrobati e ai tuoi maghi, ai tuoi rompicolli, autoreattori, motoelicotteri, donne ed eroina, e ad ogni altra cosa che abbia da fare coi riflessi condizionati."[9]

Certe affermazioni sulla massificazione della società e della cultura furono lucidamente e ancor più profeticamente anticipate da Leopardi, ed assumono oggi una macabra consonanza con il testo in analisi:

"Le cognizioni non sono come le ricchezze, che si dividono e si adunano, e sempre fanno la stessa somma. Dove tutti sanno poco, e' si sa poco; perché la scienza va dietro alla scienza, e non si sparpaglia. L'istruzione superficiale può essere, non propriamente divisa fra molti, ma comune a molti non dotti. Il resto del sapere non appartiene se non a chi sia dotto, e gran parte di quello a chi sia dottissimo. E, levati i casi fortuiti, solo chi sia dottissimo, e fornito esso individualmente di un immenso capitale di cognizioni, è atto ad accrescere solidamente e condurre innanzi il sapere umano. Ora, eccetto forse in Germania, donde la dottrina non è stata ancora potuta snidare, non vi par egli che il veder sorgere di questi uomini dottissimi divenga ogni giorno meno possibile? (…)

Gl'individui sono spariti dinanzi alle masse, dicono elegantemente i pensatori moderni. Il che vuol dire ch'è inutile che l'individuo si prenda

9. *Ibidem*, pp.71-72.

nessun incomodo, poiché, per qualunque suo merito, né anche quel misero premio della gloria gli resta più da sperare né in vigilia né in sogno. Lasci fare alle masse; le quali che cosa sieno per fare senza individui, essendo composte d'individui, desidero e spero che me lo spieghino gl'intendenti d'individui e di masse, che oggi illuminano il mondo. Ma per tornare al proposito del libro e de' posteri, i libri specialmente, che ora per lo più si scrivono in minor tempo che non ne bisogna a leggerli, vedete bene che, siccome costano quel che vagliono, così durano a proporzione di quel che costano. Io per me credo che il secolo venturo farà un bellissimo frego sopra l'immensa bibliografia del secolo decimonono; ovvero dirà: io ho biblioteche intere di libri che sono costati quali venti, quali trenta anni di fatiche, e quali meno, ma tutti grandissimo lavoro. Leggiamo questi prima, perché la verisimiglianza è che da loro si cavi maggior costrutto; e quando di questa sorta non avrò più che leggere, allora metterò mano ai libri improvvisati. Amico mio, questo secolo è un secolo di ragazzi, e i pochissimi uomini che rimangono, si debbono andare a nascondere per vergogna, come quello che camminava diritto in paese di zoppi. E questi buoni ragazzi vogliono fare in ogni cosa quello che negli altri tempi hanno fatto gli uomini, e farlo appunto da ragazzi, così a un tratto, senza altre fatiche preparatorie. Anzi vogliono che il grado al quale è pervenuta la civiltà, e che l'indole del tempo presente e futuro, assolvano essi e loro successori in perpetuo da ogni necessità di sudori e fatiche lunghe per divenire atti alle cose. Mi diceva, pochi giorni sono, un mio amico, uomo di maneggi e di faccende, che anche la mediocrità è divenuta rarissima: quasi tutti sono inetti, quasi tutti insufficienti a quegli uffici o a quegli esercizi a cui necessità o fortuna o elezione gli ha destinati. In ciò mi pare che consista in parte la differenza ch'è da questo agli altri secoli. In tutti gli altri, come in questo, il grande è stato rarissimo; ma negli altri la mediocrità ha tenuto il campo, in questo la nullità. Onde è tale il romore e la confusione, volendo tutti esser tutto, che non si fa nessuna attenzione ai pochi grandi che pure credo che vi sieno; ai quali, nell'immensa moltitudine de' concorrenti, non è più possibile di aprirsi una via. E così, mentre tutti gl'infimi si credono illustri, l'oscurità e la nullità dell'esito diviene il fato comune e degl'infimi e de' sommi. Ma viva la statistica! vivano le scienze economiche, morali e politiche, le enciclopedie portatili, i manuali, e le tante belle creazioni del nostro secolo! e viva sempre il secolo decimonono! forse povero di cose, ma ricchissimo e larghissimo di parole…."[10]

Su questa lucida consonanza fra il nostro grande scrittore ottocentesco e il romanziere americano del secolo scorso nella denuncia di una volgare massificazione della cultura che si traduce in uno svilimento generalizzato dell'istruzione, voglio concludere questa riflessione letteraria, mettendo tuttavia in rilievo che il finale di *Fahrenehit 451* elabora dalla catastrofe conclusiva – del protagonista, braccato dal potere, e della sua stessa società che soccombe in una guerra micidiale – una possibilità di redenzione e rinascita, parallela alla ricostruzione della civiltà grazie alla memoria dei libri, conservata pervicacemente da individui isolati e proscritti, ai quali è affidata la sopravvivenza della cultura e, con essa, dell'umanità stessa. Il tempo del silenzio e della parola, che in esso si scandisce nel suo potere evocativo e nella sua forza civilizzatrice, diventano i presupposti per la rinascita di una umanità che trova nel pensiero e nella sua libertà le condizioni per continuare a esistere.

10. G.LEOPARDI, *Dialogo di Tristano e di un amico*, in *Operette morali*.

Dalla Repubblica di Venezia a San Pietroburgo. Notizie sull'epistolario di Angelo Calogerà.

Luca Milana
Docente di Lettere presso "Istituto Comprensivo Dante Alighieri" Roma
lmilana@alice.it

Abstract.

After dealing with an outline biography of Angelo Calogera, Camaldolite monk and journalist, who lived in Venice in the first half of XVIII century, head of many reviews, among them the famous "Raccolta di opuscoli filologici e scientifici", that greatly influenced learned journalism, the article dwells upon Calogera's collection of letters, which is an important fonds for the history of Italian culture in XVIII century.

The collection of letters includes letters of some of the most famous scholars of the time and, after lots of adventures among antiquarian bookshops, it came to the bookshop of the brothers Lebures in Paris. The bookshop sold the collection to the Count Jan Pieter Van Sutchtelen, Russian Ambassador to Sweden and passionate bibliophile. After the death of the Count in 1836, the whole collection of letters was purchased by the Saltikov -Scedrin Imperial Library of Saint Petersburg, now Russian National Library

Il monaco camaldolese, Angelo Calogerà, nato a Padova nel 1699, è stato uno degli esponenti più rappresentativi del giornalismo erudito della prima metà del Settecento italiano.[1]

1. Su Angelo Calogerà, figura di spicco nel panorama del giornalismo erudito settecentesco esiste una vasta bibliografia. ALDO ANDREOLI, *Voci Italiane al tempo di Muratori, in Atti e memorie della Deputazione di storia patria delle province modenesi, VII (1955),* pp 206-207*;* FRANCO ARATO*, La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002; ANTONELLA BARZAZI*, Gli affanni dell'erudizione. Studi e organizzazione culturale degli ordini religiosi a Venezia tra Seicento e Settecento,* Venezia, Istituto Veneto di Scienze , 2004*,* pp 232-255*;* A. BARZAZI *, Una cultura per gli ordini religiosi: l'erudizione*, in «Quaderni storici», XL, (2005), 2, pp. 486-517; MARINO BERENGO, *Giornali veneziani del Settecento* Giangiacomo Feltrinelli, 1962; UGO BELLOCCHI, *Storia del giornalismo italiano*, 7 v., Bologna, Edison, 1974-1976; U. BELLOCCHI, *La società veneta alla fine del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1956; ELENA BERNADSKAJA, *Archiv venecianskogo izdatelja A. Kolodžera v Leningrade, in Rossia i Italija. Iz istorii rusko-italianisch kulturnic i obščestvernnich otnošenij*, Moskva, 1968, pp. 51-56.
Per un inquadramento generale del ruolo degli intellettuali e delle riviste erudite si veda anche DINO CARPANETO-GIUSEPPE RICUPERATI, *L' Italia del Settecento*, Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1998, pp 150-171; L. CASTORI, *Le novelle letterarie dei giornalisti del Settecento*, in «Misure critiche», n. s, I, gennaio-giugno (2010), pp 64-85; ROSA MARIA COLOMBO, *Lo" Spectator"e i giornali veneziani del Settecento,* Bari, Adriatica, 1966;
AMELIA COSATTI, *I periodici e gli atti accademici italiani dei secoli XVII e XVIII posseduti dalla Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei,* Catalogo ragionato, Roma, 1962; CLAUDIA CROSERA, *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, tesi di dottorato, Università degli studi di Trieste, relatore Massimo De Grassi, a.a 2008-2009; FRANCESCA BIANCA CRUCITTI, *Sul giornalismo letterario ed erudito europeo tra Sei e Settecento, la «Bibliothèque italique» cultura " italianisante" e giornalismo letterario*, Milano- Napoli , Ricciardi, 1974; MARCO CUAZ, *Giornali e gazzette,* in *Storia della cultura veneta*, *Il Settecento*, diretta da G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp.112-118.
È stato soprattutto lo studioso veneziano Cesare De Michelis ad approfondire la figura del monaco camaldolese.
CESARE DE MICHELIS*, L' autobiografia* di *Angelo Calogerà*, in «Atti dell'istituto Veneto di scienze, Lettere ed arti», CXXIV, 1965-1966, pp. 131-168, sempre di De Michelis, si veda, in particolare, la voce *Calogerà Angelo,* DBI, 16 (1973), pp. 790-793; C. DE MICHELIS*, Angelo Calogerà un organizzatore di cultura*, in *ivi, Letterati e lettori nel Settecento italiano*, Firenze, Olschki, 1979; sull'epistolario si veda sempre C. DE MICHELIS, *L'Epistolario di Angelo Calogerà*, in «Studi Veneziani», X, (1968), pp. 621- 704; ANTONIO FALLICO, *Angelo Calogerà giornalista, scrittore ed editore protagonista della Repubblica Letteraria della prima metà del Settecento* , in *Le Lettere di Scipione Maffei ad Angelo Calogerà*, Verona, Associazione Conoscere Eurasia-Verona, Biblioteca Nazionale Russa-San Pietroburgo, 2016, FRANCESCO FATTORELLO, *L'opera del Calogerà e altri aspetti del giornalismo letterario a Venezia nel primo ' 700,* in *Il giornalismo veneto nel Settecento*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1934, Vol. I, pp. 53-130, BARTOLOMEO GAMBA, *Angelo Calogerà*, in *Galleria dei letterati ed artisti illustri delle provincie austro-.venete che fiorirono nel XVIII secolo,* I, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1822, pp 108-

Le immagini di Angelo Calogerà, Fortunato Mandelli e Jan Pieter Van Sutchlen sono tratte dal volume *Le lettere di Scipione Maffei ad Angelo Calogerà*, a cura dell' Associazione Conoscere Eurasia- Verona- Biblioteca Nazionale Russa- Cierre Grafica, Verona, 2016.

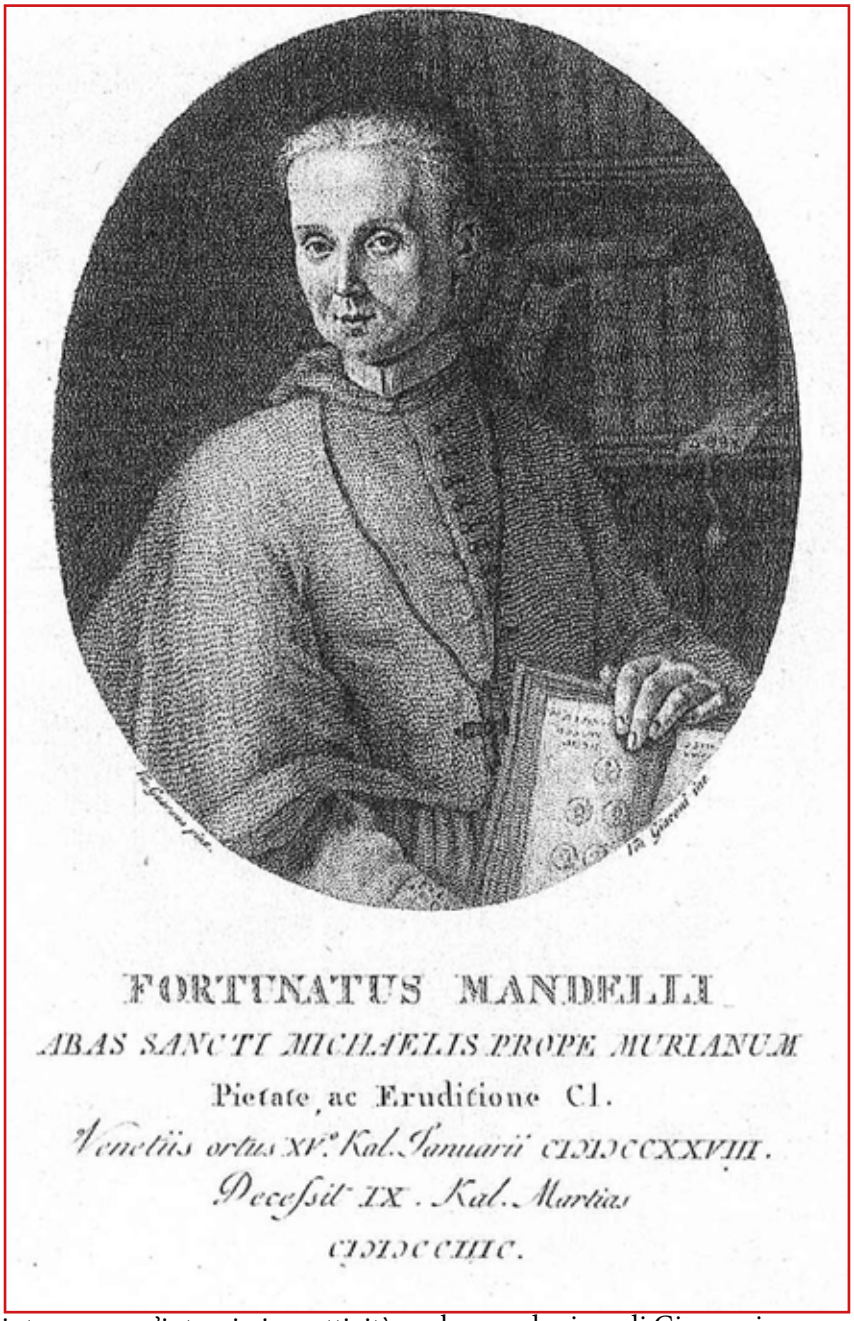
Nel 1716 decise di abbracciare la vita monastica, entrando nel monastero benedettino di San Michele di Murano, dedicandosi agli studi eruditi e alla loro divulgazione. Spirito irrequieto ed eclettico, il Calogerà profuse un'attività instancabile, condotta insieme a storici, eruditi, teologi e filosofi del suo tempo, finalizzata a consolidare il patrimonio culturale della «Repubblica delle Lettere» [2] in contrasto con il dogmatismo antiscientifico e conservatore proprio dell'età della Controriforma che era ancora ben radicato agli inizi del XVIII secolo. Occuparsi della «Repubblica delle Lettere» in età moderna porta necessariamente a interrogarsi sugli elementi chiave che consentivano a questa particolare «società nella società» di autodefinirsi, riconoscersi e mantenersi coesa nel tempo.[3] Un elemento di coesione di questa

109; DARIO GENERALI, *Periodici eruditi ed epistolari nell'Italia del primo Settecento: il caso veneto-bolognese,* in *Materiali della Società italiana di studi sul secolo XVIII. Periodici italiani d'antico regime,* Roma, Società italiana di studi sul secolo XVIII, 1986, pp. 19-30, PIERRE- LOUIS GINGUENÉ, *Calogerà*, in *Biographie universelle, ancienne et moderne , t. VI,* Parigi, L.G. Michaud, 1812, pp 561-562; FORTUNATO MANDELLI, *Elogio del P. Calogerà*, in «Novelle letterarie pubblicate in Firenze 1767», t- XXVIII, Firenze Stamperia Albizziana, 1767, n° 2, 9 gennaio (1767), pp. 21-27; n° 3, 16 gennaio 1767, pp. 40-44, 23 gennaio 1767, pp. 53-55; F. MANDELLI, *Memorie della vita del p.d Angiolo Calogerà abate camaldolese monaco di S. Michele di Murano*, in «Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici», t. XXVII, Venezia, Simone Occhi, 1775, pp. 1-78; GIORGIO MONTECCHI, *L' editoria ecclesiastica nell'età dell'erudizione. Benedettini ed editoria nell'età dei lumi e dell'erudizione,* in *Itinerari bibliografici. Storie di libri, di tipografi e di editori*, in **Studi e ricerche di storia dell'editoria,* a cura di G. Montecchi, Milano, Franco Angeli, 2001, pp.(40-57), pp 1-224; LUIGI PICCIONI, *Il giornalismo letterario in Italia: saggio storico-critico*. Volume I, primo periodo, *Giornalismo letterario in Italia: saggio storico- critico,* Volume I, primo periodo. *Giornalismo erudito-accademico*, Torino, Loescher, 1894; L. PICCIONI, *Studi e ricerche intorno a Giuseppe Baretti con lettere e documenti inediti*, Livorno, Raffaello Giusti, 1899, pp. 277-287; G. RICUPERATI, *Giornali e società nell'Italia dell' "Ancien Regime"*(1668-1681), in *La Stampa italiana dal '500 all'800*, a cura di Nicola Tranfaglia e V. Castronovo, Roma- Bari, Laterza, 1976, I, pp. 67-386; G. RICUPERATI, *Periodici eruditi, riviste e giornali di varia umanità dalle origine a metà Ottocento,* in *Letteratura italiana,* vol. I, *Il letterato e le istituzioni,* Einaudi, Torino, 1982, pp.921-943; GIAN PAOLO ROMAGNANI, *"Sotto la bandiera dell'istoria", Eruditi e uomini di lettere nell'Italia del Settecento: Maffei, Muratori, Tartarotti,* Verona, Cierre, 1999; ROSANNA SACCARDO, *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica*, Padova, Tipografia del Seminario, 1942, (rist. Trieste, Lint, 1982); LUIGI TENCA, *Lettere di Angelo Calogerà,* in «Memorie della Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed artisti», Padova, LXVII, (1954- 1955), pp. 288-295. GIUSEPPE VEDOVA, *Angelo Calogerà*, in *Biografia degli scrittori padovani*, vol. I, Padova, Minerva, 1832, pp. 183-189.

2. HANS BOTS, FRANCOISE WAQUET, *La république des lettres*, Paris, 1997 (tradotto in italiano in *La Repubblica delle Lettere*, Bologna, Il Mulino, 2005); *La Repubblica delle Lettere. Il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI.* Atti del Congresso internazionale, Udine, 8-10 aprile 2010, a cura di Andrea Battistini, Claudio Griggio e Renzo Rabboni, «Biblioteca di Seicento e Settecento», Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011.

3. Su questo tema si veda DANIEL ROCHE, *Letterati, libri, biblioteche nel XVIII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992; MICHEL VOVELLE, *Les échanges cultureles aux XVII siecle: un chantier ouvert,* in *Parigi/ Venezia, Cultura, relazioni, influenze negli scambi intellettuali del Settecento,* a cura di Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1998, pp. 39-54;

società era rappresentato senz'altro dalle epistole, che già in epoca rinascimentale avevano permesso a Ulisse Aldrovandi come ad Aldo Manuzio, a Nicolò Copernico come a Erasmo da Rotterdam, di costruirsi una fama internazionale che perdura fino ai giorni nostri. Le reti epistolari che interessavano l'Europa hanno contribuito alla creazione di un ampio spazio culturale europeo.[4] La fama di un erudito, appartenente alla comunità dei dotti [5] in età moderna si costruiva, infatti, anche attraverso la creazione di un'imponente rete epistolare, l'appartenenza a prestigiose società scientifiche e letterarie e, naturalmente, attraverso la pubblicazione dei propri scritti. Si può considerare, per esempio, la figura di Antonio Magliabechi,[6] che nel corso della sua vita non pubblicò nulla, ma che era considerato un dotto di altissimo valore nell'Europa di fine Seicento, in virtù proprio della sua vastissima rete di corrispondenti. Angelo Calogerà può essere considerato un esponente di rilievo della " Repubblica delle lettere", soprattutto per il contributo da lui fornito al giornalismo erudito. Calogerà



intraprese un'intensissima attività giornalistica ed editoriale, nel solco della migliore tradizione veneziana, inaugurata nel 1710 dai fratelli Zeno, Scipione Maffei e Antonio Vallisnieri con il «Giornale de' Letterati d' Italia» e coltivò già dal 1725 la sua vocazione di giornalista, collaborando all'inizio con il «Gran giornale d' Europa», un numero rimasto unico , che comprendeva estratti di articoli della rivista «Journal des Savants».[7] Tra il 1726 e il 1727, con lo pseudonimo di Giovanni Angeli, il Calogerà compilò la «Storia Letteraria d' Europa» e il «Giornale de' Letterati d' Europa», periodici d'informazione letteraria che si rivelarono tentativi di breve durata e poco originali, in quanto si limitavano alla traduzione delle recensioni sui libri italiani apparse sui giornali francesi e inglesi, dalla «Biblioteque ancienne et moderne», diretta dal teologo svizzero Jean Le Clerc, all'«Histoire littéraire de l'Europe», pubblicata da Guyot de Merville, fino alla «Bibliothèque anglaise, ou Histoire littéraire de la Grande-

4. MARIE-CLAIRE HOOCK DEMARLE, *L 'Europe des lettres. Reseaux épistolaires et construction de l'espace européen*, Paris, A. Michel, 2008.

5. Per designare la comunità dei dotti, nel suo insieme, si ricorreva a definizioni come "orbis lterarius", "orbis litteratorum", "eruditus orbis". Sulla terminologia e sulla storia del termine Repubblica delle Lettere si rimanda a F. WAQUET, *La repubblica,* cit., p. 18.

6. MANUELA DONI GARFAGNINI, *Lettere e carte Magliabechi: inventario cronologico*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1988. Le lettere di Luigi Ferdinando Marsili, finora inedite, sono datate 1678 (nn. 239, 252), 1681 (n. 240), 1686 (n. 673) e 1688 (n. 268). Nel carteggio Magliabechi si trovano anche numerose lettere del fratello di Marsili, Antonio Felice, su Magliabechi si legga ancora *La ripresa del dialogo fra Italia ed Europa: intellettuali e istituzioni della cultura tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento*, in D. CARPANETTO - G. RICUPERATI, *L' Italia del Settecento*, cit., pp. 99-119.

7. A. BARZAZI, *Gli Affanni dell'erudizione*, cit., p. 258.

Bretagne» stampata da Michele de la Roche, un ugonotto francese, in seguito convertitosi alla religione anglicana e amico di Pierre Bayle, l'autore del Dizionario storico-critico, nonché curatore della rivista erudita «Nouvelle Repubblique des Lettres».[8]
La rivista che consacrò definitivamente la fama del monaco camaldolese, destinata a lasciare un' impronta duratura nel panorama del giornalismo erudito italiano, fu la «Raccolta di opuscoli filosofici e scientifici», pubblicata a partire dal 1728. La «Raccolta», aperta a «picciole dissertazioni» e «monumenti», a saggi matematici e scientifici, storici e morali di autori italiani, divenne, ha rappresentato, come ha sottolineato Cesare de Michelis: «un punto di incontro di tutte le forze intellettuali che contrappongono agli anni bui della controriforma e del cattivo gusto barocco la nuova più aperta cultura del razionalismo europeo e dello storicismo erudito, capace di sostenere nelle istituzioni, dalle università alle biblioteche, dagli ordini alla gerarchia ecclesiastica, gli studiosi altrimenti isolati di fronte alla resistenza e all'avversione dei conservatori»[9].
Nella prefazione, datata 12 settembre 1728, e indirizzata ad Antonio Vallisnieri definito «somministratore di lumi», Calogerà esponeva il suo piano: «Il mio fine principale è di raccogliere le picciole dissertazioni o altri monumenti di letteratura, che dalla penna escirono, e de' letterati viventi, e di quelli di quest'ultimi secoli».[10] Aggiungeva, inoltre: «Vi si ammeteranno opere di teologia, di morale, di storia sacra, e profana, d'erudizione, di matematica, di fisica, e di poesia ancora, quando però in questa sieno singolarissimi». La «Raccolta di opuscoli scientifici e filologici», dopo i primi vent'anni, con 51 tomi all'attivo, cambiò denominazione in «Nuova Raccolta» e uscì fino al 1787 con ulteriori 42 tomi. Dopo la morte del Calogerà, la rivista proseguì sotto la direzione del suo discepolo e primo biografo Fortunato Mandelli, bibliotecario del Monastero di S. Michele di Murano. La rivista, pur collocandosi all'interno di una tradizione consolidata di giornalismo erudito, non rimaneva estranea alle sollecitazioni provenienti dalla temperie illuministica, tanto che in apertura del XXXVII volume, dedicato a Voltaire, il Calogerà aveva inserito una versione del *Discours de reception*, pronunciato dal filosofo francese all'Accademia di Francia.[11] Nel 1729 il Calogerà venne eletto Priore del Monasteri di S. Michele e il 27 luglio 1730 e grazie ai suoi rapporti con il Riformatore dello Studio di Padova, Andrea Sotanzo, assunse il prestigioso incarico di revisore alle stampe per la Repubblica di Venezia.
A causa di questi due incarichi , a suo dire, trascurò i suoi studi, ma riuscì lo stesso a ritagliarsi un po' di tempo per leggere le novità letterarie e a tradurre anche un libro di «niun conto»: il Nuovo Gulliver, stampato a Venezia nel 1731 e tratto dall'opera Voyages du Capitaine Lemme Gulliver, scritta, come continuazione apocrifa del romanzo swiftiano, dall'abate francese Pierre Francois Guyot, con lo pseudonimo di Desfontaines.[12] Calogerà negli anni Trenta del Settecento sull'esempio di quanto avevano realizzato, per esempio, nell'ambito dell'erudizione storica studiosi come Ludovico Muratori e Giammaria Mazzuchelli, aveva avviato un progetto di ricostruzione delle vicende della congregazione camaldolese destinato a confluire nei nove volumi degli «Annales Camaldulenses», redatti insiemi ai confratelli Anselmo Costadoni e Giovanni Benedetto Mittarelli e stampati da Giambattista Pasquali in nove volumi tra il 1733 e il 1755.
Altri progetti furono abbozzati, ma non andarono in porto, come il tentativo, di cui informò il Muratori, di allestire una raccolta di vite dei santi più illustri vissuti dalla fine del XV alla metà del XVIII secolo o quando nel 1739 comunicò al Conte Giammaria Mazzuchelli l'intenzione di procedere ad una raccolta di tragedie settecentesche. Ancora nel 1735 il Calogerà chiese a Muratori il parere su un suo progetto di scrivere una sorta di appendice dei Rerum Italicarum scriptores che avrebbe dovuto comprendere una storia ad ampio raggio di città e di monasteri.[13] In seguito le sue posizioni antigesuitiche, in particolare contro la rivista «Storia letteraria d' Italia», diretta dal gesuita Francesco Antonio Zaccaria, lo spingeranno a realizzare una nuova impresa giornalistica intitolata «Memorie per servire all'istoria letteraria», pubblicata a partire dal 1753.[14] La nuova pubblicazione, oltre a mantenere l'impianto erudito tradizionale, tanto da accogliere le recensioni sulla «Letteratura veneziana» del Foscarini, sulle Dissertazioni Vossiane di Apostolo Zeno, sugli Scrittori d'Italia di Giammaria Mazzuchelli, accolse al suo interno articoli di chiara impronta rigorista, caratterizzandosi in modo crescente come un vero e proprio giornale di opinione.
Uno degli esempi di questo nuovo orientamento si può, ad esempio, riscontrare nella dura reprimenda che il Calogerà espresse nei

8. R. SACCARDO, *La stampa periodica veneziana,* cit., pp. 28-31.

9. C. DE MICHELIS, *Angelo Calogerà un organizzatore di cultura,* cit., p. 103.

10. «Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici», cit., pp. 11-14.

11. SALVATORE ROTTA, *Voltaire in Italia. Note sulle traduzioni settecentesche delle opere voltairiane,* «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, XXXIX (1970), p. 420.

12. A. FALLICO, *Angelo Calogerà giornalista…*, cit, p. 41.

13. Biblioteca Estense Universitaria Modena, Archivio Muratoriano, Lettera del 24 dicembre 1735.

14. *Ivi,* pp. 663-886.

confronti dell'ultimo testo di Voltaire, Micromegas, definito «triste libro», con «più triste giunte che sono la Storia delle Crociate e un piano per iscriver quelle dello Spirito nuovo».[15] La pubblicazione delle «Memorie» venne interrotta dal lungo esilio, durato circa quattro anni, a cui il monaco camaldolese venne condannato con la falsa accusa di stregoneria.
Tutta l'attività del Calogerà non può essere analizzata nella sua interezza senza prescindere da un esame dettagliato del suo corposo carteggio. Questa vasta rete di corrispondenza fece di S. Michele di Murano «un laboratorio vivo dove l'individuazione di nuovi filoni di studi contribuì ad arricchire notevolmente il patrimonio librario della biblioteca monastica».[16] Di queste iniziative rimangono le tracce nei manoscritti contenuti nel suo ricco epistolario.[17] Il carteggio del Calogerà, come ricordava Cesare De Michelis, costituisce «la testimonianza viva e complessa di un attivismo e di un fervore che non furono senza conseguenza»[18] ed è interessante per illuminare l'attività di Angelo Calogerà, ma anche perché rappresenta una fonte ineludibile per ricostruire la storia culturale di Venezia della prima metà del XVIII secolo e oltre, e inoltre, permette di ripercorrere le varie iniziative del giornalismo erudito, la vivace attività editoriale e la ricerca appassionata nei vari campi del sapere degli intellettuali italiani. Dall'analisi del carteggio si possono trarre alcune conclusioni sulla natura e sulla rete delle relazioni erudite che Calogerà intesseva con il resto della penisola.
Il suo epistolario si era ramificato, in particolare, nelle Legazioni emiliano-romagnole, nella Marca, fino a raggiungere gli estremi opposti della penisola, la Puglia e il Trentino.[19] Le quasi 1400 lettere inviate dal bibliotecario del monastero di Classe Mariangelo Fiacchi al Calogerà, nonché la parallela serie di missive spedite dai confratelli camaldolesi Mittarelli e Costadoni allo stesso Fiacchi, evidenziano un fitto legame, soprattutto con i territori pontifici.
I camaldolesi veneziani facevano imbarcare in laguna « balle», casse», «involti» di libri che da Venezia raggiungevano Ravenna e qui venivano smistati in direzione degli altri centri camaldolesi di Sant'Ippolito di Faenza, di Bagnacavallo, Bertinoro e Forlì. Altri volumi venivano spediti a Pesaro, Senigallia, Ancona, altri a Perugia, Fonte Avellana, altri ancora giungeranno al monastero di San Gregorio al Celio di Roma.[20] I territori dello stato della Chiesa rappresentavano, pertanto, la destinazione privilegiata nell'ambito del commercio veneziano del libro.[21] Le lettere e i volumi raggiungevano, comunque, un numero crescente di corrispondenti sparsi nella penisola: religiosi appartenenti ad altri ordini, molti eruditi, studiosi laici ed ecclesiastici, biblioteche private e istituzionali dal monastero di San Michele. La mole dell'epistolario non è vastissima, soprattutto se la paragoniamo con gli epistolari degli eruditi più noti del tempo,[22] come il Muratori o Scipione Maffei, ma risulta particolarmente interessante, in quanto è «l'unico epistolario veneziano del primo Settecento ad essersi conservato integro»[23] e il fatto che sia pervenuto intatto fino ai nostri tempi, ne confermerebbe l'immenso valore. L'epistolario, che costituisce il focus di questo articolo, riveste particolare interesse non solo per la sua ricca documentazione, ma anche per le peripezie che lo hanno

15. A. FALLICO, *Angelo Calogerà giornalista*, cit., p. 56.

16. A. BARZAZI, *Gli Affanni dell'erudizione*…, cit., p. 253. Sull'evoluzione del fitto tessuto delle biblioteche veneziane dal tardo ' 500 fino alla fine del XVIII secolo si rinvia a A. BARZAZI, *Collezioni librarie in una capitale d'antico regime, Venezia secoli XVI-XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.

17. L'epistolario, conservato presso la Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo (fondo 975) è stato studiato da Cesare de Michelis, il quale ha redatto un prezioso *Indice dei Corrispondenti.* Cfr. C. DE MICHELIS, *L' epistolario…*, cit., pp. 621-704. Il microfilm di parte del carteggio- quello relativo ai corrispondenti il cui cognome inizia per «A» e dalla «P» alla «Z»- è consultabile presso l'Istituto per la Storia della Società e dello Stato veneziano della « Fondazione « Giorgio Cini» di Venezia.

18. C. DE MICHELIS, *L' epistolario,* cit., pp. 621-704.

19. A. FALLICO, *Angelo Calogerà giornalista*…, cit., p. 85. Per quanto riguarda la corrispondenza con l'area trentina si veda l'accurato e ben documentato saggio di PAOLA BARATTER, *Girolamo Tartarotti alla ricerca di un editore: il carteggio con Angelo Calogerà*(1737-1745), in «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», (2007), serie. VIII, Vol VII, pp. 214-317. Per il carteggio di Calogerà disponiamo dell'indice dei corrispondenti curato da C. DE MICHELIS, *L'epistolario*, cit., pp 621-704.

20. A. BARZAZI, *Collezioni librarie*, cit., pag 165. Nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, nell'insieme dei Fondi minori, si conserva il fondo *San Gregorio*, proveniente dalla biblioteca del monastero camaldolese annesso alla chiesa romana di S. Gregorio al Celio e costituito da 112 unità comprendenti manoscritti e carteggi italiani e latini dei secoli XV-XIX, sommariamente catalogati sul finire dell'Ottocento. La catalogazione del fondo ha permesso, in particolare, una più precisa ricostruzione delle diverse provenienze e appartenenze dei monasteri qui confluiti, come quelle dei monasteri di S. Gregorio al Celio, di S. Michele di Murano e di Fonte Avellana.

21. MARIO INFELISE, *Gesuiti e giurisdizionalisti nella pubblicistica veneziana di metà '700,* in Atti del Convegno, I gesuiti e Venezia, *Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù,* Padova, Gregoriana, 1994, pp. 294-251.

22. Per un approfondimento generale sugli epistolari settecenteschi si rimanda al volume, *Le carte vive: epistolari e carteggi nel Settecento.* Atti del primo Convegno Internazionale di studi del Centro di ricerca sugli epistolari del Settecento. Verona, 4-6 dicembre 2008, a cura di Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

23. C. DE MICHELIS , *L'epistolario,* cit., pp. 621-704.

Domenico Bossi,
Ritratto di Jan Pieter von Sutctelen,
San Pietroburgo, Galleria Militare del Museo dell'Ermitage.

accompagnato da Venezia a San Pietroburgo.[24] A questo punto è lecito porsi un interrogativo: come e perché è arrivato in Russia questo interessante archivio? Dopo la morte del Calogerà avvenuta il 21 settembre del 1766, il carteggio, da lui ordinato negli anni in senso cronologico e composto da sessanta tomi, venne venduto nel 1786 dal Padre Fortunato Mandelli, bibliotecario del monastero di San Michele, al nobile Giulio Bernardino Tomitano[25] di Oderzo, collezionista di manoscritti e di libri, in cambio di un moderno cannocchiale. Lo stesso Tomitano ricorda il simpatico episodio in una lettera:

Il Padre Mandelli, oltre a tutto il suo commercio epistolare ed a quello de' Padri Costadoni e Mittarelli, mi mandò pur in dono tutto quello del padre Abate Calogerà diviso in 60 volumi. Ho trovato in esso un fascio di dottissime lettere, che mi sono più care che oro. Ne ho pur trovato un grosso volume dell'avvocato Chiaramonte, ed altre molte de' più celebri letterati bresciani di questo secolo. Questo carteggio è un tesoretto che onora la mia raccolta. Mandelli ch' è stato da me ricambiato col dono d'un bellissimo telescopio newtoniano, non vuole che si sappia da chicchessia avermi egli cedute tali cose. Io non ho potuto però trattenermi dal non farne parola a voi, perché so che volete essere fatto consapevole de' miei piaceri. [26]

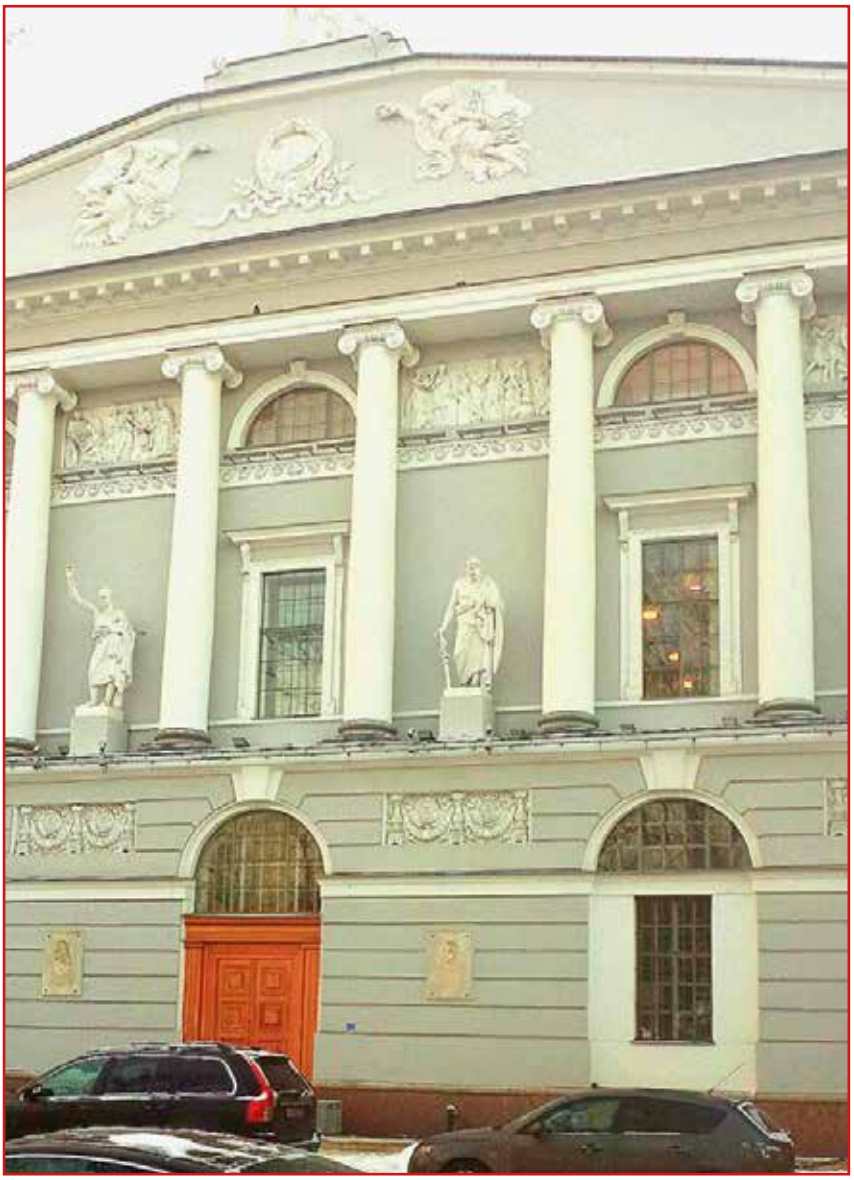
Cosa ha spinto il bibliotecario Padre Mandelli a vendere l'intero carteggio del Calogerà dopo vent'anni dalla sua morte in cambio di un cannocchiale, non è stato possibile desumerlo.
Forse ci si voleva sbarazzare di un eredità divenuta ingombrante? Ulteriori ricerche potranno forse far luce su questo aspetto. Al Tomitano, comunque, si deve un nuovo ordinamento di tutto il fondo: le lettere furono infatti catalogate, seguendo l'ordine alfabetico degli autori e, all'interno di ogni gruppo, secondo una

24 Sul Carteggio del Calogerà si veda anche il contributo di E. BERNADSKAJA. *Atti del I Convegno degli storici italiani e sovietici*, Mosca ottobre 1964, in «I Quaderni di Rassegna Sovietica» Roma, 1965, pp. 290-293.

25. Su Giulio Tomitano da Oderzo e sulla sua raccolta è stato redatto da Emanuele Cicogna un Elenco dei manoscritti posseduti già dal Conte Giulio Bernardino Tomitano di Oderzo, venduta con tutta la libreria nel 184.. . a un libraio di Londra per cui agisce il libraio Gnoato di Venezia, conservato presso il Museo Correr di Venezia (MSS. Cicogna, 3018/8).

26. La lettera da Oderzo, 29 giugno 1786, è conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat 10023, parte I, ff 132- 133.

sequenza cronologica. Alla morte del Tomitano, l'epistolario seguì un iter rocambolesco attraverso i librai antiquari fino ad arrivare al 1732, quando si ha traccia della sua presenza a Parigi presso la libreria «Debure frères libraires de la Bibliothèque du Roi» che, proprio quell'anno, propose all'ambasciatore russo in Svezia, il Conte Jan Pieter Van Sutchen, d'origine olandese e appassionato bibliofilo, di acquistare tutta la corrispondenza del Calogerà.
Si riporta in seguito la traduzione dal francese della lettera:



Ingresso della Biblioteca Nazionale Russa a San Pietroburgo.

Voi ci domandate da molto tempo, Signor Conte, di procurarvi degli autografi, noi siamo anche di farvi avere adesso una collezione infinitamente preziosa, non solamente come scrittura dei personaggi celebri, ma ancora come di una grande condizione. E' composta da 31 volumi in 4 cartonati(rilegati in cartoncino), di cui i primi 30 che sono dei grossi volumi che contengono lettere in numero(mille settecento dodici), 1712, il tomo 31 , che è più piccolo contiene la vita di Calogerà, a cui tutte queste lettere sono indirizzate, la lista delle sue opere, e la tavola in ordine alfabetico dei nomi dei sapienti di chi sono queste lettere; il nome di ognuna di esse ed il volume dove si trovano: per più informazioni vi invitiamo, Signor Conte, a vedere l'articolo di Calogerà nella biografia universale di Michaud, tomo 6, pagina 561 voi ci troverete alla fine dell'articolo, dei dettagli su questa collezione preziosa; solamente ci si è sbagliati sul numero dei volumi, si è messo 60, in realtà sono 30. La tavola che è del tempo fa ben vedere che questa collezione è completa; l'articolo è di Ginguenè che è l'autore della storia della letteratura d'Italia, e giudice competente del merito di una simile collezione. Tutte le lettere sono sistemate in ordine alfabetico dei nomi degli Scrittori e la tavola va da A a Z e non è possibile che ne manchino. Noi vi mettiamo dall'altra parte i nomi dei personaggi, i più celebri, con il numero delle lettere di ognuno di essi, gli altri sono i nomi dei meno noti in questo paese, ma celebri in Italia, il numero degli autori che sono nella tavola è di 622. Non esiste probabilmente collezione di autografi così numerosa come questa. Si può vendere questa infinitamente preziosa collezione a 4000 franchi. Noi saremo ben disponibili se questa collezione potesse fare al caso vostro, noi vi saremo ben obbligati di volerci ben rispondere, così che voi avrete preso una decisione, perché noi saremo ben disponibili a tardare il meno possibile a rispondervi.
Noi vi invitiamo ancora Signor Conte a consultare la Biografia sui nomi dei personaggi che noi vi mettiamo qui.

Noi dobbiamo avvisarvi che c'è un solo personaggio chiamato Fiacchi, monaco camaldolese, di cui ci sono 1216 lettere che si trovano alla fine del tomo VII, che formano in seguito i tomi IX, X, XI, e l'inizio del tomo XII, bisogna che questo Fiacchi sia un sapiente distinto, come se ne trovano fra i nostri Benedettini, che erano dei grandi lavoratori, ma spesso i cui nomi non sono noti nel mondo.

Iter dell'epistolario di Angelo Calogerà da Venezia a San Pietroburgo.

Una simile collezione in un Museo come il vostro, sarebbe una bella cosa da mostrare a dei curiosi e a dei sapienti, poiché non se ne troverebbe uno simile. Noi abbiamo l'onore di essere.
Firmato
Debure fratelli librai della Biblioteca del ReParigi 29 agosto 1832.[27]

Terminava, pertanto, l'iter dell'epistolario di Angelo Calogerà con l'acquisto da parte del Conte Jan Pieter Van Sutchelen. La spedizione di tutto il materiale avvenne via mare dal porto francese di Rouen, come si evince dall' allegata ricevuta del giugno del 1833, sempre della medesima libreria Debure:[28]

Noi abbiamo ricevuto quel giorno le due cambiali, il cui importo fu di quattromila franchi, per la collezione di Calogera. Esse sono accettate dai banchieri e saranno pagate alla loro scadenza.

Signor Conte, noi abbiamo l'onore di inviarvi qui acclusa la polizza di carico della nave sulla quale la vostra cassa è caricata, noi speriamo che la traversata non durerà lungo, la stagione non è affatto avanzata, il tempo è bello.

Noi abbiamo (portato) messo sul vostro conto, la somma di 70 franchi e 10centesimi per le spese pagate(effettuate) a Rouen,

Spese di viaggio da Parigi a Rouen

Spese d'imbarco di commissione 62 .10 franchi e spese dell'assicurazione, per 3.100 franchi.

Alla morte del Von Sucthelen, la sua raccolta di manoscritti, composta da 260 codici e circa 40000 documenti, tra cui l'Archivio di Angelo Calogerà, nel 1836 fu acquisita dalla Biblioteca Imperiale di San Pietroburgo, ora denominata Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo.[29]

27. La lettera è conservata presso la Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo, Archivio J. P. Suchtelen, c.2, n.22; la trascrizione è a cura di Natalya Aleksandrovna Elagina e Margarita Georgievna Logutova. Sulla Storia dell'epistolario si veda l'accurato e ben documentato saggio di M. LOGUTOVA, *Genesi di un'acquisizione: la corrispondenza Angelo Calogerà nella Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo*, pp. 241-245, in *Le lettere di Scipione Maffei ad Angelo Calogerà*, edizione critica di Corrado Viola e Fabio Forner, Associazione Conoscere Eurasia-Verona, 2016.

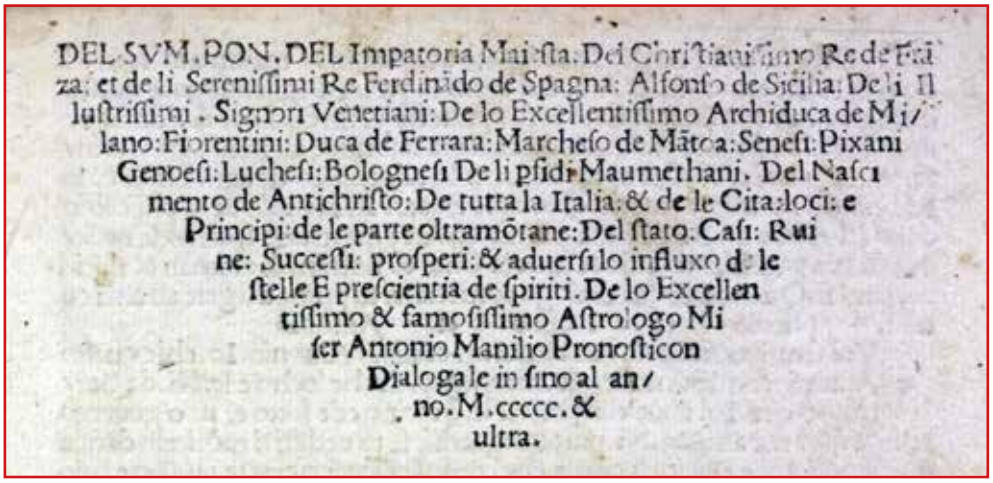
28. M. LOGUTOVA, *Genesi di un'acquisizione…*, cit, p. 245.

29. Sulla figura del Conte Jan Pieter Van Suchtelen, si veda F. F. VIGEL, *Le memorie,* Mosca, Moskva, Universitetskaya Tipografia Strastnoy Bulvar, 1892, II, p. 43.

Chi era Amedeo da Nozza torcoliere nel 1495 a Cesena?

Giuseppe Nova
Bibliofilo, ricercatore e storico dell'arte incisoria, tipografica, libraria e cartografica bresciana
novagiuseppe@alice.it

Abstract.
The author assumes, on the basis of the annals of Cesena, that Amedeo da Nozza, the unidentified printer of the *Pronosticon* of 1495, is to be identified with the *Amadeus* who in 1525 published the *De contractibus*, which is the same person as the owner of the typographic workshop near the *Pescherie*, who then signed for another thirty-five years as [*Amedeo*] *Costantino Raverio*.


DEL SVM. PON. DEL Impatoria Maiſta. Del Chriſtianiſſimo Re de Fran
za: et de li Sereniſſimi Re Ferdinido de Spagna: Alfonſo de Sicilia: De li Il
luſtriſſimi. Signori Venetiani: De lo Excellentiſſimo Archiduca de Mi/
lano: Fiorentini: Duca de Ferrara: Marcheſo de Mãtoa: Seneſi: Pixani
Genoeſi: Lucheſi: Bologneſi De li pſidi Maumethani. Del Naſci
mento de Antichriſto: De tutta la Italia: & de le Cita: loci: e
Principi de le parte oltramõtane: Del ſtato. Caſi: Rui
ne: Succeſſi: proſperi: & aduerſi lo influxo de le
ſtelle E preſcientia de ſpiriti. De lo Excellen
tiſſimo & famoſiſſimo Aſtrologo Mi
ſer Antonio Manilio Pronoſticon
Dialogale in ſino al an/
no. M. ccccc. &
ultra.

Pronosticon Dialogale "Colophon" di Antonio Manilio (Cesena 1495)

L'arte della stampa a Cesena[1] fu introdotta nel 1495 da una società editoriale composta da Paolo Guarino da Forlì e da Giovanni Giacomo Benedetti da Bologna, i quali il 26 marzo di quell'anno diedero alla luce un'opera del noto astronomo Antonio Manilio, il *Pronosticon Dialogale. Il libello in questione di sole 8 carte* in-4° è oggi conosciuto in soltanto due esemplari, uno conservato nella Biblioteca Municipale di Grenoble, l'altro conservato presso la Biblioteca Capitular y Colombina di Siviglia. Nel colophon dell'opera compare la dicitura *"Impressa in Cesena per Paulo guerino da Forlino e Jo. Jacobo di benedeti da bologna nel M.cccc.lxxxxv. Adi xxvi. de Martio"*, anche se recenti studi ipotizzerebbero l'intervento di un terzo protagonista: il giovane valsabbino **Amedeo da Nozza**.

Ma chi era esattamente Amedeo da Nozza?

Amedeo da Nozza, citato anche come Amedeo de Val de Sabio o Amedeus brixianus, è a tutt'oggi ancora una figura abbastanza misteriosa dei tempi pionieristici dell'arte della stampa. Sicuramente il valsabbino era un giovane torcoliere che aveva imparato l'arte a Venezia a cui fu affidato il compito di imprimere il "Pronosticon" del Manilio: si tratterebbe, quindi, dell'addetto al torchio, cioè colui che, pur al servizio della società editoriale costituita per l'occasione, impresse fisicamente il primo libro edito nella città romagnola.

Sappiamo che stampata l'opera del Manilio, la società

1. Mercadini A., *Annali ragionati della tipografia cesenate 1495-1800* (Tesi di laurea in Biblioteconomia, Università di Bologna, Facoltà di Lettere a.a. 1942-1943, relatore Albano Sorbelli); Zazzeri R., *Sui codici e libri a stampa della Biblioteca Malatestiana di Cesena* (Cesena 1887); Galli R., *La stampa in Romagna* (Milano 1931); Fioravanti F., *Annali della tipografia Cesenate 1495-1800* (Manziana – Roma – 1997).

Marca Tipografica di Amedeo Costantino Raverio

editoriale composta dal Guarino e dal Benedetti lasciò Cesena e si trasferì a Forlì, mentre di Amedeo sembrerebbe perdersi ogni traccia.

Nel primo quarto del Cinquecento, però, gli annali della città romagnola registrano la ripresa dell'attività di stampa con la pubblicazione, il 28 novembre 1525, di una sola opera, il *De Contractibus*, un commento del "legum doctoris" cesenate Polidamante Tiberti all'Arte Tabellionare del ferrarese Tommaso Meleghini, nel cui colophon leggiamo: *"Impressum Caesenae per Amadeum et eius socios"*.

A questo punto nascono in maniera naturale ed istintiva alcune domande: chi era questo "Amadeum"? Era forse lo stesso Amadeo da Nozza già attivo un trentennio prima? E ancora: dov'era l'officina tipografica e chi erano i suoi soci?

Dalla lettura dei successivi frontespizi, Amedeum si rivelerà poi essere Amedeo Costantino Raverio[2], stampatore valsabbino che fu attivo a Cesena per almeno trentacinque anni, dal 1525 al 1560, con un'unica marca tipografica: un quadrato a fondo nero puntellato con la croce di sant'Andrea, ai cui lati compaiono le iniziali "C" e "R".

Quasi sicuramente, quindi, Amedeo Costantino Raverio e Amedeo da Nozza erano la stessa persona[3], a meno che (circostanza piuttosto improbabile), sia da ritenersi una pura e semplice coincidenza la presenza di due valsabbini nello stesso luogo, negli stessi anni e con lo stesso nome.

Dobbiamo aggiungere che il padre agostiniano cesenate Cornelio Guasconi nel suo opuscolo intitolato *Diluvio successo in Cesena del 1525 stampato a Venezia nel 1526, ci conferma, senza però far nomi, esservi già in Cesena nel 1525 un'officina tipografia, infatti egli scrive che "nella strada dopo il monastero di Sant'Agostino ove fanno il mercato, alla pescheria, è posto un bel palazzo anchor rimpetto che libri stampa da veder diletto"*. Dunque l'officina tipografica era "alla Pescheria", ma manca ancora una risposta ai nostri quesiti: chi erano i suoi soci?

Non si può non pensare che uno sia il famoso stampatore di fede ebraica Gerolamo Soncino (presente in quegli anni città, tanto che l'anno successivo, nel 1526, pubblicò la *Mandragola*, nota commedia di Niccolò Macchiavelli), perché il frontespizio illustrato del *De Contractibus* era una xilografia utilizzata in diverse opere stampate a Rimini nel 1524, ma poi anche a Costantinopoli nel 1530 proprio dal Soncino; un altro socio era sicuramente

Reformatio Salariorum et mercedum "Frontespizio" di G. Malagotti (Cesena, Costantino Raverio 1536)

il bergamasco Giovanni de Bolis, poiché il suo nome risulta insieme a quello del Raverio nel *Vocabularium* di Gasparino Barzizza che uscì a Cesena il 15 novembre 1528[4], il cui colophon recita *"Impressum Caesanae per Joannem de Bolis et Costantinum de Raveribus"*; un terzo socio (ma prove certe non ce ne sono) potrebbe essere stato il bresciano Amedeo Morandi[5] di Lonato che però, terminata la stampa del De Contractibus, decise di non impegnarsi per altri quattro anni nella nuova società sottoscritta nel 1528 dal Raverio e dal Bolis.

Destino volle che dopo soli due anni Giovanni Bolis morì improvvisamente e, quindi, nel 1530 la società passò nelle mani del solo Amedeo Costantino

2. Il cognome Ravera o Raverio risulta essere già presente in Valsabbia in età malatestiana. Tali famiglie, appartenenti al "Corpo degli Antichi Originari", risultano essere presenti nella seconda metà del Quattrocento anche a Vobarno (Galvagni F., *Famiglie, Cognomi, Scötöm* – I quaderni della Compagnia delle Pive – 1 – Salò 1996).

3. Se ipotizziamo un giovane torcoliere di circa vent'anni che nel 1495 imprime per conto terzi il Pronosticon e che, ormai maturo, a circa trent'anni decide di aprire una propria officina tipografica esordendo con il De Contractibus e rimanendo attivo fino al 1560 (cioè fino a circa ottantacinque anni), anno della sua probabile morte, tutto sembrerebbe abbastanza credibile e senza dubbio plausibile.

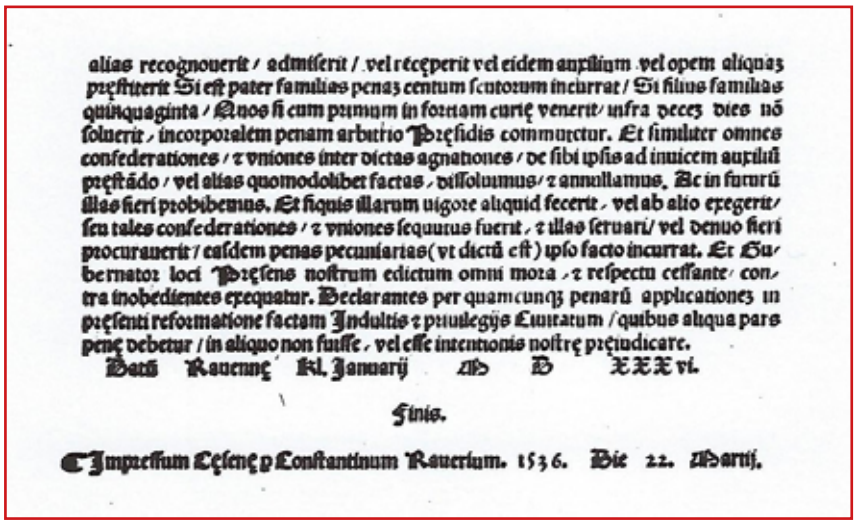
4. In un atto notarile del 1528 conservato nell'Archivio di Stato di Cesena, a proposito della società tra i due stampatori, si legge: "*Socii per annos quatuor in stampando libros et omnia alia que acidunt unius societatis insimul tamquam fratres ex uno corpore nati*". *Sicuramente il Soncino non c'era più, visto che in quell'anno risulta già attivo a Salonicco, avendo lasciato l'Italia nel 1527.*

5. *In un documento notarile di quell'anno il bresciano si presenta come Amadeus filius Pauli de Morandis de Lonato, comitatus Brissie.*

Raverio[6], il quale dopo circa tre anni[7] riprese l'attività tipografica con la stampa di un *Confessionale* (1533), cui seguì l'*Edictum pro conservatione publice quietis,* un foglio volante di monsignor Gregorio Magalotti (1534), un bando ancora del Malagotti, all'epoca esarca di Romagna, dal titolo *Per pace et tranquilita della provincia di Romagna* (1534), l'*Opera nova intitulata Edificio di Recette* (1534), la Reformatio Salariorum et mercedum di G. Magalotti (1536), l'*Indulgentia plenaria* di papa Nicola V (1536), un *Breve di papa Paolo III* (1536), la *Confessione Generale* di Bernardino da Feltre (1537), il *Tractatus de Balneis Lucensibus Ville et Corsene* di M. Bendinelli (1539), un *Breve del cardinale Giovanni del Monte* (1541), la *Bulla legationis di papa Paolo III* (1541), il *Registrum Bullae facultatis in spiritualibus Legationis in provincia Romandiola* di papa Paolo III (1545), il *Velum aureum* di G. Capodiferro (1550) e le due edizioni dei *Bandi della Provincia di Romagna* (1551 e 1553).

Amedeo Costantino Raverio morì nel 1560, tanto che la seconda edizione del Magalotti, intitolata *Reformatio salariorum et mercedum, officialium Proviciae Romandiolae et exarcatus Ravennae*, risulta sottoscritta dagli eredi[8]. Nel colophon troviamo infatti: "*Apud Haeredes Costantini Raveri*".

A questa edizione d'esordio seguì la stampa della *Copia di una lettera mandata all'illustrissimo S.*

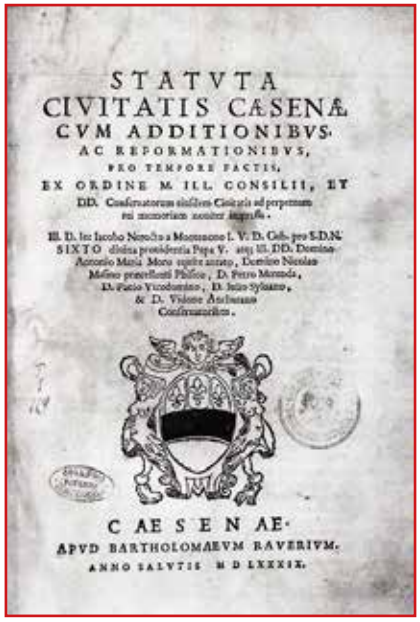

alias recognouerit / admiserit / vel receperit vel eidem auxilium vel opem aliquas prestiterit Si est pater familias penas centum scutorum incurrat / Si filius familias quinquaginta / Quos si cum primum in fortiam curie venerit / infra decem dies nõ soluerit / incorporalem penam arbitrio Presidis commutetur. Et similiter omnes confederationes / et vniones inter dictas agnationes / de sibi ipsis ad inuicem auxilii prestãdo / vel alias quomodolibet factas / dissoluimus / et annullamus. Ac in futurũ illas fieri prohibemus. Et siquis illarum uigore aliquid fecerit / vel ab alio exegerit / seu tales confederationes / et vniones sequutus fuerit / et illas seruari / vel denuo fieri procurauerit / easdem penas pecuniarias (vt dictũ est) ipso facto incurrat. Et Gubernator loci Presens nostrum edictum omni mora / et respectu cessante / contra inobedientes exequatur. Declarantes per quamcunq; penarũ applicationes in presenti reformatione factam Indultis et priuilegijs Ciuitatum / quibus aliqua pars penę debetur / in aliquo non fuisse / vel esse intentionis nostrę preiudicare.
Datũ Rauennę Kl. Januarij MD XXXVI.
Finis.
Impressum Cesenę p Constantinum Rauerium. 1536. Die 22. Martij.

Reformatio Salariorum et mercedum
"Colophon" di G. Malagotti (Cesena, Costantino Raverio 1536)

Lattino Orsino (1564), dopo di che cambiò la ragione sociale, poiché divenne titolare dell'azienda **Bartolomeo Raverio**, figlio maggiore di Amedeo Costantino.

Bartolomeo condusse l'azienda di famiglia per circa un quarto di secolo e lavorò anche per commissioni provenienti da Rimini e da Forlì, oltre che per le autorità comunali di Ravenna, Brisighella e Meldola. Tra le più importanti pubblicazioni sottoscritte da Bartolomeo Raverio dobbiamo ricordare i *Bandi Generali sopra l'abondanza* (1573), il *De triplici homini vita*[9] (1576), il *Della peste* di Baldassarre Berni (1580), il Breve pontificio con le modalità sulla adozione del calendario gregoriano e l'abolizione di quello giuliano, dal titolo *Notificatione della correttione e reformatione dell'anno* (1582), il *Discorso* di Francesco Masini (1586), il *Della Difesa della Comedia di Dante* di Jacopo Mazzoni (1587), il *De gelidi potus abusu* di Nicola Masini (1587), gli *Statuta civitatis Caesenae* (1589) e gli *Statuta Portus Caesenatici* (1590).

L'ultima edizione stampata da Bartolomeo fu una semplice commissione cancelleresca, cioè un *Modulo di riconoscimento debito* (da completare poi a mano), uscito all'inizio del 1591. Bartolomeo Raverio rimase infatti titolare della stamperia cesenate fino alla metà del 1591, allorquando decise di ritirarsi per assumere un importante incarico pubblico, lasciando il posto al fratello Francesco.


STATVTA
CIVITATIS CÆSENÆ
CVM ADDITIONIBVS
AC REFORMATIONIBVS,
PRO TEMPORE FACTIS,
EX ORDINE M. ILL. CONSILII, ET
DD. Conservatorum eiusdem Ciuitatis ad perpetuam
rei memoriam nouiter impressa.
Ill. D. Ioannes Nicolaus a Montecuculo I. V. D. Gub. pro S.D.N.
SIXTO divina providentia Papa V. anno III. DD. Dominus
Antonio Maria Moro equite aurato, Dominus Nicolaus
Masino praefectus Philico, D. Petrus Mercuda,
D. Fucio Vicodomino, D. Iulio Sylvano,
& D. Valente Asdrubano
Conservatoribus.
CAESENAE.
APVD BARTHOLOMAEVM RAVERIVM.
ANNO SALVTIS M D LXXXIX.

Statuta Civitatis Caesenae

6. Sappiamo che il Raverio sposò Pirrina, figlia di Agostino Bindoni (noto stampatore di Venezia).

7. Probabilmente egli era occupato a gestire il gravoso lavoro in libreria (con annessa legatoria) che vendeva anche carta e ogni genere di materiale scrittorio.

8. Si tratta dei figli Bartolomeo (che fece il tirocinio a Venezia) e Francesco. L'altro figlio, Alessandro, nato a Cesena, dopo il tirocinio a Venezia decise di rimanere nella città lagunare dove divenne un importante editore nel campo della stampa musicale.

9. Fu in questa edizione che compare per la prima volta la nuova marca editoriale che, con piccole variazioni di contorno e formato, sarà utilizzata poi fino al diciottesimo secolo: un cigno ad ali aperte sulla riva di un ruscello che nel becco tiene una fascia con il motto "*Eternitati*".

Nuova Marca Tipografia
degli Eredi Raverio

Francesco Raverio subentrò al fratello Bartolomeo nel 1591 e divenne titolare dell'azienda di famiglia per più di un ventennio. La sua produzione, oltre ad alcune committenze cancelleresche, iniziò con la stampa della *Bolla sopra il buon governo et amministratione* di papa Clemente VIII (1592), nel cui frontespizio troviamo la dicitura: "*In Cesena per Francesco Raverio*". Tra le migliori opere uscite dai torchi di Francesco occorre citare il *Synodus* della Diocesi di Cesena (1594), i *Bandi Generali pubblicati di commissione della Santità di N. Sig. Papa Clemente VIII* (1599), il *Della navigatione del Po'* di Cesare Mengoli (1600) che conteneva una bella carta corografica, i *Privilegia* di papa Clemente VIII (1604), i *Capitoli del Santo Monte della pietà di Forlì* (1604), i *Capitoli dell'illustre Conseglio e Conservato della città di Cesena* (1608), il *Sermo de oratione* di Antonio Maria Sorbedi (1608), il testo intitolato *Alcuni nuovi avertimenti di gramatica* di Antonio Cerri (1609) e il *Theorema compendiarium* di fra' Paulo, eremita camaldolese (1611).

L'ultima pubblicazione che risulta sottoscritta da Francesco Raverio è l'*Oratio de furore amatoris* di Celso Rosini che porta la data del 1613.

Nel 1614, infatti, l'officina tipografica, la legatoria e il negozio di libri e di ogni sorta di materiale scrittorio furono ceduti[10] e passarono a **Tommaso Faberi**, figlio della sorella della moglie di Francesco Raverio, già da due anni lavorante nella tipografia stessa. Ma il Faberi dopo pochi anni di lavoro a Cesena, e una volta saldato il debito all'erede Raverio (cioè Francesca, figlia di Alessandro, monaca nel convento di Santo Spirito di Cesena), decise di trasferirsi con una piccola parte dell'attrezzatura tipografica, in una località collinare del cesenate, Sorrivoli, dove continuò una modesta attività di stampa[11].

La storica azienda di Cesena venne rilevata da **Giuseppe Neri**, zio di Tommaso e di Francesca Raverio, il quale, insieme ai suoi eredi, continuò l'attività di famiglia per ancora più di mezzo secolo[12].

BANDI
GENERALI
PVBLICATI DI COMMIS-
sione della Santità di N. Sig. Papa.
CLEMENTE. VIII.

Stampati IN ROMA per li Stampatori Camerali, & Riſtampati in Ceſena, per Franceſco Rauerij Stampatore Camerale l'anno. 1599.

Bandi Generali
(Cesena, Francesco Raverio 1599)

10. Terminò così la conduzione diretta della famiglia Raverio nell'officina cesenate che, a quanto sembra, iniziò nel 1495. Certo la maggioranza di stampati ha riguardato editti, capitoli, statuti, bolle, fedi di sanità, fogli volanti ed opuscoli e non si può parlare sicuramente di una stamperia letteraria od erudita, ma complessivamente, e solo nel Cinquecento, i nomi dei vari componenti della famiglia comparvero in oltre centoventi edizioni. Dobbiamo sottolineare, infine, una curiosità: oltre alle due marche storiche (quella con la croce di Sant'Andrea e le iniziali " C" e "R" di Amedeo Costantino e quella con il cigno con le ali aperte adottata dagli eredi), dobbiamo registrarne altre due: un ovale con una palma e tre puttini (che fu usata sempre dagli eredi solo in occasione della pubblicazione della *Reformatio salariorum et mercedum, officialium provinciae romandiolae et exarxatus Ravennae del 1560) e un leone rampante con spada (usata da Bartolomeo soltanto in occasione della pubblicazione dei Bandi generali sopra l'abondanza del 1573).*

11. Nel primo quarto del Settecento i Faberi (la seconda dinastia di stampatori), ritornati da Sorrivoli, riaprirono la loro officina di stampa a Cesena, che, tra alterne vicende e parecchie interruzioni, rimase attiva fino al 1765.

12. L'ultimo componente della famiglia, Carlo Neri, che si avvalse anche del titolo di "Stampatore della Illustrissima Comunità di Cesena", in quanto beneficiò di un sussidio annuo dal Comune, cedette definitivamente nel 1679 l'attività a Pietro Paolo Ricceputi, già socio da alcuni anni dell'azienda, così che nel 1680 si ebbero per la prima volta contemporaneamente attive in Cesena tre tipografie (Verdoni, Montaletti e Ricceputi) che si contesero un sempre modestissimo lavoro. Dopo soltanto un ventennio la situazione si fece precaria tanto che si rese necessario diversificare l'attività: Verdoni e Montaletti unirono le loro forze e fondarono una società specializzata ad evadere le committenze provenienti dal Comune, mentre Ricceputi indirizzò la propria attività sulle committenze provenienti dal Vescovado.

Un frammento epigrafico poco noto e le indicazioni di pedatura a Brixia e nel suo agro

Simone Don
Laurea Magistrale in Discipline Artistiche ed Archeologiche e
Laurea in Scienze dei beni Culturali
essedon85@gmail.com

Abstract.
This paper concerns a fragment of a roman inscription found in the the Remedello territory, in the southern part of the ager of *Brixia* (regio X), until now not considered by epigraphical indexes and classical archeologists, mentioning a funerary area of only 4 square feet. The inscription is compared to the other *pedaturae* in Brixia territory.

Al Museo Archeologico di Remedello[1] si trova un frammento epigrafico il cui rinvenimento non trova citazione nella Carta Archeologica[2]. Esso venne ritrovato nel 1979 a nord di Remedello Sopra, nel campo coltivato a vite adiacente il casello ferroviario in località Tesoli[3] e depositato nel locale Museo, donato dalla famiglia Lazzarini; sino ad oggi è sfuggito all'attenzione degli archeologi classicisti e degli epigrafisti, non trovando quindi riscontro nè nei tre volumi di *Inscriptiones Italiae* dedicati a Brescia e al suo agro[4] e nemmeno nei due successivi capitoli dei *Supplementa Italica* di aggiornamento al repertorio epigrafico bresciano[5]. Ritengo pertanto utile presentarne uno studio, benchè si tratti di un documento dal quale si possono trarre purtroppo poche informazioni, data l'esiguità del testo superstite. Si coglie però l'occasione per trarre qualche considerazione a seguito di un confronto con le altre indicazioni di pedatura nel Bresciano.

Il reperto succitato consiste in un frammento marginale inferiore destro di stele in pietra calcarea, di 39 x 32 x 20 cm, completa a destra, dove il fianco è grossolanamente levigato, ma mutila su tutti gli altri lati; si può ritenere che il testo, per la natura del suo contenuto sia completo in basso. Le lettere, dall'andamento incerto, ma dotate di lievi apicature, sono incise con solco sottile poco profondo a sezione triangolare, alte mediamente 6,2, 5,5 e 4 cm; la qualità grafica è poco curata: si notino le aste dei numerali talvolta lievemente ricurve e non sempre perfettamemente parallele tra esse e la P ad occhiello aperto (fig. 2). Piccoli segni d'interpunzione separano O ed F e la P dal numerale.

Si tratta evidentemente di un monumento funerario (figura 1 e 2): la O sarebbe infatti la parte terminale di un nome o alternativamente di un epiteto quale *[dulcissim]o*, in caso dativo, quindi riferito a colui il quale era dedicato il monumento funebre, seguita dall'indicazione di filiazione.

I numerali corrispondono alle dimensioni del recinto funerario

1. Desidero ringraziare il Museo di Remedello, nella persona della curatrice dott.ssa Chiara Panelli, alla quale devo, oltre che un preciso e gentile aiuto, anche le immagini dell'iscrizione. Devo inoltre ringraziare le dott. Francesca Morandini e Piera Tabaglio dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia, per la grande cortesia e l'aiuto prestatomi

2. Cfr. *Carta Archeologica della Lombardia, la Provincia di Brescia*, (poi CAPBs) a cura di F. Rossi, Modena, 1991, pp. 171-174, nn. 1383-1417.

3. Tutte le informazioni inerenti il ritrovamento sono tratte da A. Bettinazzi, A. Sangiorgi, Stare in ecclesia pro abbate leonensi. *Una proposta di ricerca sulle origini medievali di Remedello*, Brescia, 2005, pp. 91-92, unico testo ad aver presentato il reperto qui studiato.

4. Inscriptiones Italiae, volumen X, regio X, fasciculus V, partes I-II-III, curavit Albinus Garzetti, Roma, 1984-1986.

5. Brixia – Benacenses – Valles svpra Benacvm – Sabini – Trvmplini – Camvnni, a cura di A. Garzetti, «Supplementa Italica N.S.» 8, pp. 141-237; Brixia – Benacenses – Valles svpra Benacvm – Sabini – Trvmplini – Camvnni, a cura di A. Valvo, «Supplementa Italica N.S.» 25, pp. 141-325.

Figura 1 - Iscrizione trovata in località Tesoli, Remedello
(foto Chiara Panelli)
Si legge:
- - - - - -
[- - -]o f(ilio).
[In fr(onte)?] p(edes) IIII,
[in ag(ro)? p(edes)] IIII.

Figura 2 - Iscrizione trovata in località Tesoli, Remedello. Dettaglio del numerale (foto Chiara Panelli)

e pertanto avrebbero indicato l'estensione dell'area lungo la strada e in profondità verso la campagna, in questo caso della medesima lunghezza, dell'area sacra dedicata al defunto e/o alla sua famiglia, espresse con *in* seguito dall'ablativo di *frons* e *ager*. Questa parte di terreno consisteva in una zona consacrata, dotata spesso di recinto o delimitazioni, sulle quali si trovavano anche più di una menzione dell'estensione, a duplice scopo di tutela[6] e al contempo visibilità dei defunti, ospitati in vere e proprie "città dei morti"[7] collocate prevalentemente lungo le strade. L'indicazione delle dimensioni veniva dunque a sancire sia l'atto di compravendita del terreno[8] sia l'inviolabilità dello stesso; quantomeno nei casi di maggiore estensione

6. Sulle norme legali delle aree funerarie si vedano S. Lazzarini, *Tutela legale del sepolcro familiare romano*, in *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina* (Antichità Altoadriatiche XLIII), Trieste, 1997, pp. 83-97 e S. Lazzarini, *Regime giuridico degli spazi funerari*, in Terminavit sepulcrum. *I recinti funerari nelle necropoli di Altino, Atti del convegno, Venezia 3-4 dicembre 2003*, (Studi e Ricerche sulla Gallia Cisalpina 19), Roma, 2005, pp. 47-57.

7. Per il formulario tipico, il messaggio che i defunti volevano veicolare ed i supporti tramite i quali venivano tramandati si vedano W. Eck, *Römische Grabinschriften. Aussageabsicht und Aussagefähigkeit im funerären Kontext*, in *Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung – Status – Standard. Kolloquim in München vom 28. bis 30. Oktober 1985*, hrsg. H. Von Hesberg und P. Zanker, München, 1987, pp. 61-83; A. Sartori, *Le forme della comunicazione epigrafica*, in *Monumenti* cit., pp. 59-65, C. Zaccaria, *Aspetti sociali del monumento funerario romano*, ibidem, pp. 67-82 e, benchè relativo a Milano, A. Sartori, *Spazio vitale per il dopo*, in Terminavit sepulcrum cit., pp. 163-174; lo studio specifico forse più utile per un confronto riguarda il vicino territorio veronese, C. Campedelli, *L'indicazione della pedatura nelle iscrizioni funerarie romane di Verona e del suo agro*, ibidem, pp. 175-183.

8. Sull'acquisto delle aree funerarie e relativo costo si veda H. Von Hesberg, *Römische grabbauten*, Darmstadt, 1992, pp. 5-6, 9-10.

dell'area, veniva inoltre ostentata la disponibilità economica dell'acquirente.

Stupisce quindi nel caso remedellese l'esiguità dello spazio indicato, corrispondente a circa 118 cm per lato. In tutto l'agro bresciano non si hanno infatti recinti funerari espressamente indicati così poco estesi: vi si avvicina solo un monumento, databile ai primi decenni del I secolo d.C., di una coppia di coniugi che, benchè ricevessero sepoltura con tanto di stele con doppio ritratto, potevano vantare un recinto funerario di soli 5 per 8 piedi (figura 3)[9]. In questo frangente però la stele è decisamente notevole per qualità e dimensioni, alta oltre 2 m; viene quindi da pensare che in carenza di spazio per il recinto funebre, la coppia avesse optato per un monumento imponente e costoso per ottenere una maggiore visibilità. Bisogna inoltre considerare che la loro sepoltura si trovava in una delle aree necropolari di *Brixia*[10] e che pertanto lo spazio disponibile forse era inferiore a quello che mediamente si poteva trovare nell'agro. Nel territorio bresciano sono note una settantina di iscrizioni menzionanti le limitazioni dell'area sepolcrale, tra le quali si distinguono le notevoli estensioni di 40 x 100 piedi a Bornato[11], 60 x 60 a Rodengo Saiano[12] e addirittura 200 x 160 a Puegnago, con l'esplicita menzione di diritto perpetuo di passaggio per raggiungere il monumento funebre (figura 4)[13]. Un caso ancor più notevole è l'iscrizione perduta di Urago, che indica 299 piedi *in agro* e genericamente *in fronte usque ad monumentum*[14]. Pur tenendo conto della casualità dei rinvenimenti e dell'aleatorietà della conservazione delle iscrizioni, si nota che le maggiori aree funerarie spettavano quindi all'agro e che nelle necropoli della città l'estensione più frequentemente si aggirasse tra i 12 ed i 20 piedi per lato, con prevalenza di aree di forma rettangolare dalla maggiore estensione verso la campagna.

L'area espressa nel frammento di Remedello rientra quindi nella seconda tipologia più diffusa nel Bresciano, essendo di forma quadrata.

L'integrazione della forma grafica per esprimere *in agro* ed i*n fronte,* suddivisa su due diverse righe, rimane incerta, essendo possibile sia *f(ronte)* e *a(gro)* che forme più estese, quali *fron(te)* e *ag(ro)* e via dicendo; un'analisi del formulario presente nel Bresciano presenta infatti questa situazione:

- solo in 4 casi la menzione dell'estensione verso la campagna precede quella relativa al fronte rivolto sulla strada:

Figura 3 – IIt X, V, 433: stele con ritratto proveniente dalla periferia di Brescia (foto dell'autore su concessione dei Civici Musei d'Arte e Storia)

9. IIt X, V, 433; H. Pflug, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz, 1989, p. 267, n. 278; A. Garzetti, A. Valvo, *Mantissa Epigrafica bresciana*, Brescia, 1999, p. 17 ad n.

10. Sulle necropoli bresciane in generale si veda L. Bezzi Martini, *Necropoli e tombe romane di Brescia e dintorni*, Brescia, 1987; per le tipologie di monumento funerario nel Bresciano si veda G. Cavalieri Manasse, *Note sull'edilizia funeraria romana di Brescia e Verona*, in *Monumenti* cit., pp. 243-273.

11. IIt X, V, 1001.

12. IIt X, V, 1006.

13. IIt X, V, 809.

14. IIt X, V, 518.

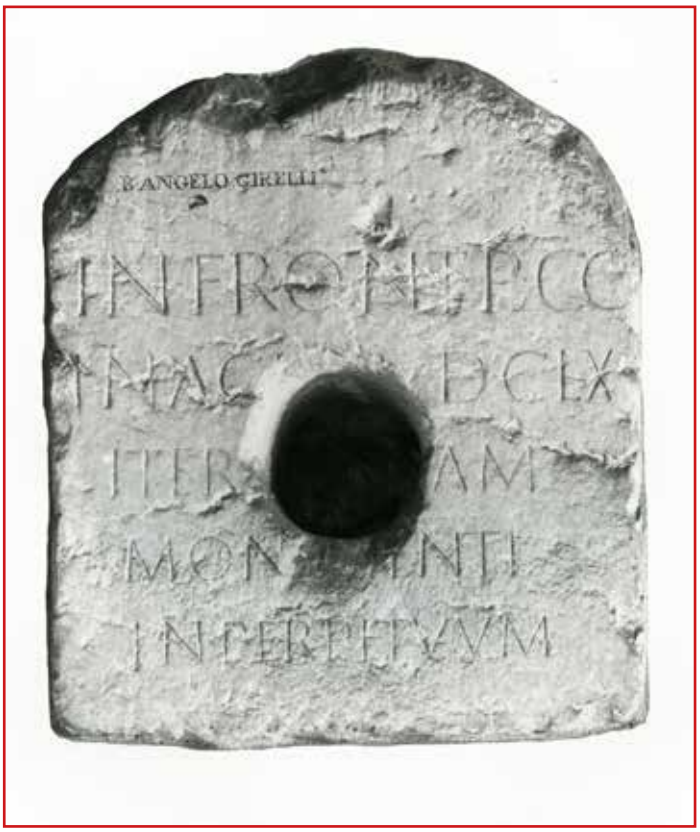


Figura 4 - IIt X, V, 809: iscrizione con menzione di diritto di passaggio da Raffa di Puegnago (Archivio fotografico Musei d'Arte e Storia di Brescia

ESTENSIONE IN PIEDI	FORMA GRAFICA	PROVENIENZA	BIBLIOGRAFIA
10 x 12	*In agr. / in fr.*	Brescia, casa Cicogna	IIt X, V, 431; O. Pergreffi, *Ricerche epigrafiche sui liberti, I,* «Epigraphica» II, 1940, p. 317
20 x 20	*In agr. / in fr.*	Brescia, S. Domenico	IIt X, V, 454
15 x 17	*In agr. in fr.*	Brescia, Cascina Badia Vecchia	IIt X, V, 927; SupplIt 8, p. 179 ad n.
60 x 60	*In agr. / in f.*	Rodengo Saiano	IIt X, V, 1006

In tutti gli altri casi la menzione dell'estensione del lato sulla via è al primo posto, con le seguenti varianti ed estensioni:

ESTENSIONE IN PIEDI	FORMA GRAFICA	PROVENIENZA	BIBLIOGRAFIA
5 x 8	*In fr. / in agr.*	Brescia, via Mantova	IIt X, V, 433
20 x 20	*In fr. / in agr.*	Brescia, S. Giulia	IIt X, V, 436
35 x 40	*In fr. / in agr.*	Brescia, Mompiano	IIt X, V, 408; Bezzi Martini, *Necropoli* cit., pp. 37-38, n. 4
40 x 40	*In fr. / in agr.*	Brescia, via Maggi	IIt X, V, 438; Bezzi Martini, *Necropoli* cit., pp. 105-106
12 x 12	*In fr. , in agr.*	Brescia, S. Urbano	IIt X, V, 444

12 x 12	*In fr. / in agr.*	Brescia, Via Zima	IIt X, V, 479; Bezzi Martini, *Necropoli* cit., p. 75, n. 25; SupplIt 8, p. 173 ad n.
20 x 15	*In fr. , in agr.*	Brescia, S. Eufemia	IIt X, V, 504
10 x 10	*In - / in -*	Brescia, Via Palazzina	IIt X, V, 570; Bezzi Martini, *Necropoli* cit., p. 32, n. 10
40 x 12	*In fr. / in agr.*	Castenedolo o Torbole Casaglia?[15]	IIt X, V, 829; SupplIt 25, p. 216 ad n.
30 x 30	*In fr. / in agr.*	Borgosatollo	IIt X, V, 850
40 x 100	*In fr. / a via in agr.*	Bornato, Villa di Sopra	IIt X, V, 1001
7 x 16	*In fr. , in agr.*[16]	Collebeato	IIt X, V, 1012; C. Stella, *Schede per una carta archeologica della Valle Trompia*, in *Atlante Valtrumplino*, Brescia, 1982, p. 49, n. 47
11 x 12	*In fr. / in agr.*	Concesio, S. Vigilio	IIt X, V, 1013
60 x 165	*In fr. / definitio pedaturae / in agr.*	Arco, Mogno	IIt X, V, 1086; P. Chistè, *Epigrafi trentine dell'età romana,* Rovereto, 1971, p. 212, n. 173
30 x 8	*In fr. / in ag.*	Brescia, Casa Palazzo	IIt X, V, 510
30 x 30	*In fr. / in ag.*	Brescia, Corso Magenta	IIt X, V, 564
10 x 20	*In fr. / in ag.*	Gussago	IIt X, V, 590
12 x 20	*In fr. / in ag.*	Brescia, Strada Larga	IIt X, V, 596
15 x 30	*In fr. / in ag.*	Brescia, S. Giacomo	IIt X, V, 601
13 x 25	*In fr. / in ag.*	Gottolengo	IIt X, V, 907
21 x 15	*In fr. / in a.*	Brescia, Buccia	IIt X, V, 602
25 x 15	*In front.*[17]*, in agr.*	Brescia, via Mantova	IIt X, V, 435
200 x 160	*In front. / in agr.*	Puegnago	IIt X, V, 809
15 x 30	*In front. / in agr. /*	Brescia, corso Cavour	IIt X, V, 398
17 x 28	*In front. / in agr.*	Brescia, via Musei	IIt X, V, 462
12 x 12	*In fro. / in agr.*	Brescia, via Spalto S. Marco – via XXV Aprile	IIt X, V, 479; Bezzi Martini, *Necropoli* cit., p. 75, n. 25; SupplIt 8, p. 173 ad n.
12 x 12	*In fro. / in agru.*	Dello, Corticelle	IIt X, V, 958
11 x 20	*In f. / in agr.*	Brescia, Casa Maggi Contarini	IIt X, V, 592
12 x 20	*In f. / in agr.*	Brescia	IIt X, V, 597
20 x 16	*In f. / in ag.*	Urago	IIt X, V, 345; D. Dexheimer, *Oberitalische Grabaltäre. Ein Beitrag zur Sepulkralkunst der römischen Kaiserzeit*, Oxford, 1998, p. 151, n. 202
20 x 20	*In f. / in ag.*	Brescia	IIt X, V, 599
40 x 20	*In f. / in ag.*	Brescia, S. Polo	SupplIt 8, p. 216, n. 15
10 x 15	*In f. / in a.*	Brescia, via Moretto	IIt X, V, 591

15. La provenienza rimane incerta, essendo l'iscrizione parte della collezione Belpietro.
16. La R è di registro minore.
17. Nesso tra N e T.

12 x 12	*L. m. p. q.*	Gambara, Corvione	IIt, X, V, 862; Pflug, *Römische* cit., p. 268, n. 280
20 x 20	*L. q. p.*	Brescia, S. Giuseppe	IIt, X, V, 333
299	*In front / us. ad monim, in ag.*	Urago	IIt, X, V, 518

Vi sono altre epigrafi che presentano solo parte dell'indicazione di pedatura; alcune di esse sono frammentarie, mentre in altri casi vi è solo l'esplicita menzione di uno dei lati del recinto, forse perchè altre stele simili si trovavano sugli altri lati:

ESTENSIONE IN PIEDI	FORMA GRAFICA	PROVENIENZA	BIBLIOGRAFIA
10	*In f.*	Brescia, via Bronzetti	IIt X, V, 348; SupplIt 8, p. 171 ad n.
14	*In f.*	Brescia, Torre della Pallata	IIt, X, V, 363
?	*In f.*	Brescia, galleria Duomo	IIt X, V, 437
10	*In f.*	Brescia, corso Mameli	IIt X, V, 588
30	*In f. , in -*	Tremosine, Sermerio	IIt X, V, 1044
20-	*In -*	Brescia, S. Giulia	SupplIt 25, pp. 265-266, n. 76
30	*In fr.*	Brescia, Broletto	IIt X, V, 375
18	*In fr.*	Riva del Garda, S. Alessandro	IIt X, V, 1087; Chistè, *Epigrafi* cit., p. 213, n. 174; G. Paci, *Le iscrizioni romane dell Alto Garda*, Riva del Garda, 1988, p. 15, n. 11
13	*In f.*	Brescia, largo Torrelunga	IIt X, V, 455
10	*In fr.*	Brescia, Porta Venezia	IIt X, V, 502; Bezzi Martini, *Necropoli* cit., p. 55, n. 19
10	*In fr.*	Brescia, piazza Moretto – via Crispi	IIt X, V, 514
20	*In fr.*	Brescia, corsetto S. Agata	IIt X, V, 515
12	*In fr.*	Brescia, viale Duca degli Abruzzi	IIt X, V, 593
32	*In fr.*	Brescia	IIt X, V, 603

18. Nesso tra N e T.16. La R è di registro minore.
19. Si noti la presenza unica nota nel Bresciano, di s(emis) per indicare la metà del piede (vedi fig. 5).
20. Questa iscrizione forse è la medesima ricordata con il n. 752, a rigurardo di questa identificazione si vedano Stella, La valle cit., p. 20, n. 46 e Rossetti, Epigrafi cit., pp. 184-187.

40	*In fr.*	Nave, Pieve Vecchia	IIt X, V, 754; C. Stella, *La valle del Garza in età preistorica e la romanizzazione di Nave,* in P.V. Begni Rodona – C. Stella, *La pieve della Mitria e il* pagus *romano di Nave*, Brescia, 1982, p. 8, n. 3; S. Rossetti, *Epigrafi romane della valle del Garza*, «Annali del Museo di Gavardo» XV, 1982-84, pp. 119-122; A. Garzetti, *Onomastica e presenza indigena nella valle del Garza*, in *Archeologia della Valle del Garza tra preistoria e medioevo*, a cura di G. Botturi e R. Pareccini, Milano, 1999, p. 60
12	*In / fron.*	Brescia, piazza Tebaldo Brusato	IIt X, V, 541
26	*In front.*[18]	Brescia, viale Duca degli Abruzzi	IIt X, V, 365; SupplIt 8, p. 171 ad n.
10	*In ag.*	Brescia, via Paganora	IIt X, V, 373; SupplIt 8, p. 171 ad n.
31, 5	*In ag.*[19]	Brescia, via Maggi	IIt X, V, 520; Bezzi Martini, *Necropoli* cit., p. 106
20	*In ag.*	Brescia, Fiumicello	IIt, X, V, 525
16	*In ag.*	Brescia, viale Rebuffone	IIt X, V, 598
40	*In ag.*	Nave, Cortine	IIt, X, V, 734[20]; Garzetti, *Onomastica* cit., p. 60
40	*In ag.*	Nave	IIt, X, V, 752
?	*In ag.*	Leno	IIt X, V, 902; Cirimbelli, *Dove sorgeva un'antica abbazia*, Leno, 1971, p. 283
49		Riva del Garda	IIt, X, V, 1088; Chistè, *Epigrafi* cit., p. 212, n. 172
25		Brescia, Viale Venezia?	SupplIt 25, pp. 251-252, n. 58
10-	*In ag.*	Brescia, Duomo Vecchio	SupplIt 25, pp. 252-253, n. 59
20	*In ag.*	Brescia, Piazza Duomo	IIt X, V, 555; SupplIt 8, pp. 173-174 ad n.
40	*In ag.*	Brescia, via Trieste	IIt X, V, 407; SupplIt 8, pp. 171-172 ad n.
14	*In agr.*	Brescia, via Trieste	IIt X, V, 554
10	*In agr.*	Brescia, via Spalto S. Marco	IIt X, V, 589
12	*In agr.*	Brescia, piazza del Foro	IIt X, V, 594
12	*In agr.*	Salò?	IIt X, V, 595
24	*In agr.*	Brescia, viale Duca degli Abruzzi	IIt X, V, 600
45	*In agr.*	Brescia, via Moretto	IIt X, V, 604
40	*In agr.*	Lograto	IIt X, V, 975

Figura 5 - IIt X, V, 520: stele centinata con testo distribuito senza calcolo preciso dello spazio, (Archivio fotografico Musei d'Arte e Storia di Brescia)

La forma grafica più diffusa risulta quindi *in fr / in agr,* distribuita come nel caso remedellese su due righe. L'indicazione appare sempre a chiudere l'iscrizione, con l'eccezione di un solo caso nel quale di seguito compare l'esplicita interdizione dell'area ad altri eredi, *h(ic) l(ocus) h(eredem) n(on) s(equetur)*[1], ed il già citato caso di Puegnago con una formula di tutela del passaggio per raggiungere il monumento. Si noti peraltro che le diverse forme grafiche non sembrano di norma seguire fini meramente estetici, ma piuttosto nella maggior parte dei casi si adattano allo spazio presente sul campo epigrafico; ne è prova, ad esempio, la diversa struttura che appare su due pietre riferibili al medesimo recinto funerario[2].

Nella quasi totalità dei casi, e l'esemplare remedellese ne conferma la tendenza, il riferimento all'estensione è distribuito su due diverse righe; poche sono le eccezioni in cui entrambi *in fronte* ed *in agro* appaiono sul medesimo livello e ciò avviene specialmente quando si collocano su quello che era il monumento epigrafico principale da porre sul recinto[3]. Numerosi poi sono i casi in cui la pedatura segue alla riga successiva i termini *in agro* ed *in fronte*[4], talvolta per un calcolo approssimativo dello spazio epigrafico, ma anche per scelta estetica, trovandosi in questi frangenti sulle stele secondarie da porre sui diversi lati dell'area funeraria (figura 5).

Da segnalare tre casi piuttosto insoliti: la presenza dei termini *definitio pedaturae* interposti tra *in agr* e *in fr* in una stele ritrovata nel Sommolago[5] (fig. 6), la specificazione *a via* prima di *in agro*[6] su un documento perduto di Bornato, e la strana e almeno apparentemente ovvia definizione di tutela a partire dalla via fino al monumento funerario dell'iscrizione di Urago[7], *in front(e) / us(que) ad monim(entum).*

Tra le formule particolari si notano infine, in un solo caso per ognuna, *l(ocus) m(onumenti) p(edes) q(uoquoversu)*[8] e *l(ocus) q(uadratus?) p(edes)*[9].

Tornando infine al nostro frammento epigrafico: il luogo di ritrovamento, nei pressi della necropoli gallica di via Tagliate[10], indurrebbe a pensare ad una continuità dell'utilizzo dell'area necropolare fino all'età romana, almeno al I-II secolo d.C., periodo cui è genericamente assegnabile, su base paleografica, il nostro reperto. Forse proprio la presenza di una necropoli già utilizzata da lungo tempo portò ad avere un'area funeraria dall'estensione molto limitata. Bisogna inoltre aggiungere che la presenza di una necropoli può ragionevolmente indurre a pensare che questa si trovasse lungo un asse viario che da Remedello conduceva verso nord.

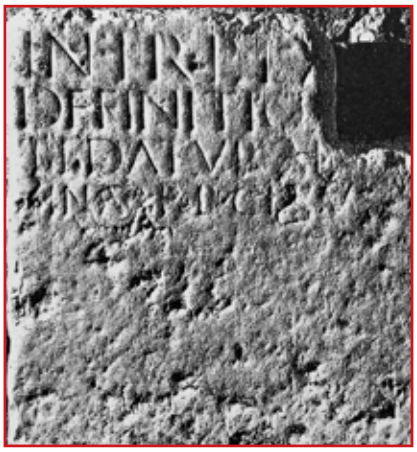


Fig. 6 – IIt X, V, 1086: iscrizione con indicazione *definitio pedaturae,* da Arco (foto da Chistè)

1. SupplIt 25, pp. 251-252, n. 58.

2. IIt X, V, 478 e 479, rispettivamente: *Pisti Quint(iae servi) / in fro(nte) / p(edes) XII / in agr(o) / p(edes) XII* e *Pisti Quint(iae servi) / in fr(onte) p(edes) XII / in agr(o) p(edes) XII* .

3. IIt X, V, 435, 444, 504, 927, 1012, 1044.

4. IIt X, V, 398, 407, 520, 555, 589, 593, 595, 600, 603, 604, 1012 e 1088.

5. IIt X, V, 1086.

6. IIt X, V, 1001.

7. IIt X, V, 518.

8. IIt X, V, 862.

9. IIt X, V, 333.

10. Per questa necropoli si veda CAPBs, p. 172, n. 1394.

Un magnifico messale bresciano sconosciuto del 1643

Pietro Lorenzotti
Bibliofilo, esperto in bibliografia bresciana
pietrolorenzotti@alice.it

Abstract.
The author has recently bought and now presents for the first time a copy of the hitherto unknown Missale Romanum printed in Brescia in 1643.

Missale Romanum ex decreto Sacros. Concilii Tridentini restitutum Pii V Pont. Max. iussu editum et Clementis VIII primum nunc denuo Urbani Papae VIII auctoritate recognitum. In quo omnia ab eodem Urbano hactenus addita suis quaeque locus inserta atq. integre exarata leguntur, Brixiae, apud Haeredes Bartholomaei Fontanae, MDCXLIII.

Nel titolo in sintesi il contenuto del volume e la sua origine (Figura 1).

Un volume di cm 35 × 24,5; 20 f.n.n., 277 f. con numerazione solo sul recto, progressiva; dopo il f. 111 numerazione a fogli da 1 a 8 e riprende al f. 117; il testo del Messale su due colonne, vari caratteri greci in rosso e nero, molte pagine con note musicali. Incisioni: due marche grafiche, testine, capilettera, finalini, vignette, quattro a piena pagina.

Il Messale è un libro liturgico, generalmente molto voluminoso e pesante, che riporta le preghiere per la celebrazione della Messa e la prescrizione dei riti e dei canti che devono essere eseguiti per tutti i giorni dell'anno; è un libro che si trova su tutti gli altari cristiani e viene continuamente stampato

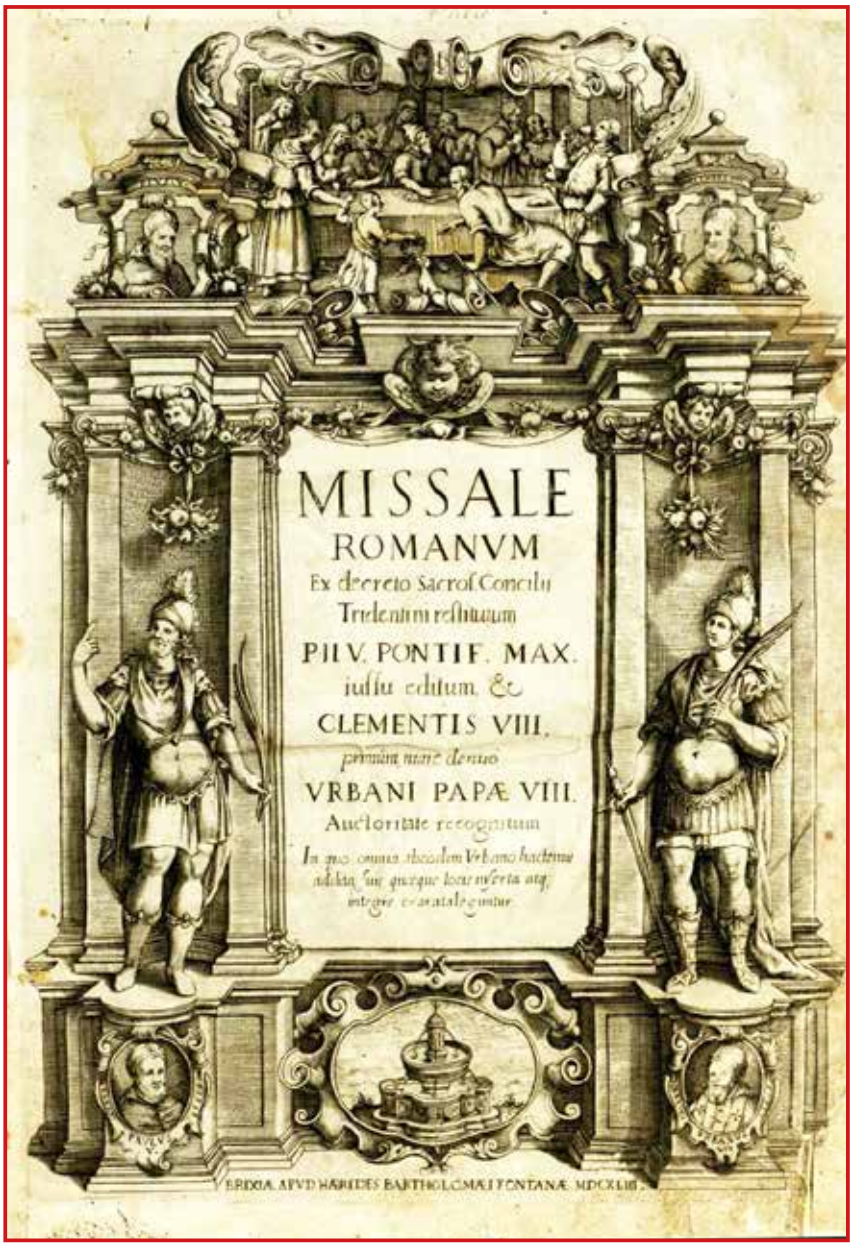
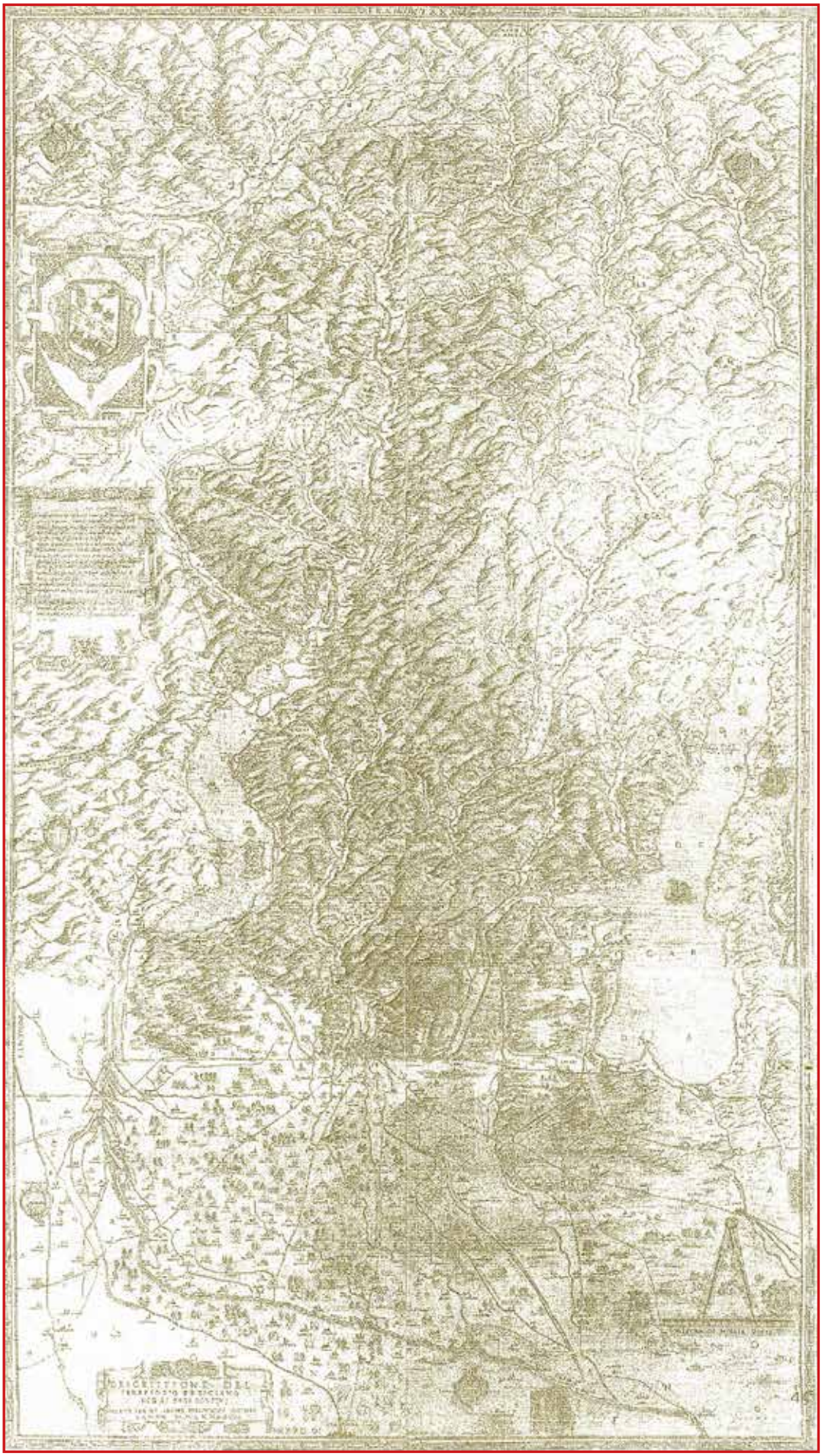


Figura 1.



con gli opportuni adattamenti.

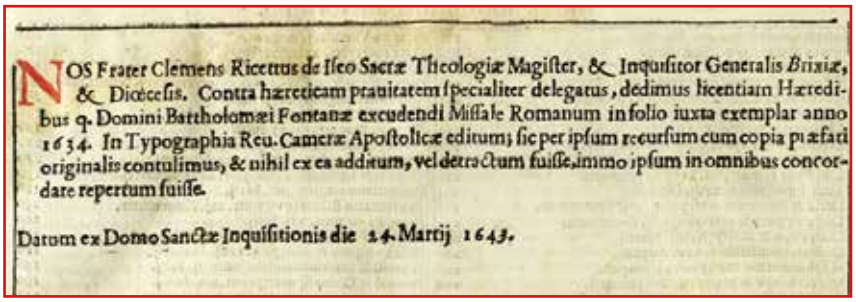
Più prezioso è l'Antifonario, che contiene i canti degli uffici divini e della Messa, generalmente scritto su pergamena dagli amanuensi dei conventi medioevali e ornato di miniature che riproducono le antifone, i versetti cantati.

Messalino, o filotea, è invece una riproduzione portatile del Messale, anche a dimensione tascabile, che viene letta giorno per giorno dai sacerdoti ed è in uso anche alle famiglie.

Mi è capitato tra le mani un grosso tomo, pesante due chili e otto etti, un Messale stampato a Brescia dagli eredi di Bartolomeo Fontana e sconosciuto alla bibliografia e alla letteratura bresciana, così come risulta sconosciuto l'autore e l'ignoto incisore delle suggestive centinaia di stampa ad illustrazione del testo e del Vangelo. Rimane solo un punto fermo. All'ultima pagina, sopra la grande marca tipografica dei Fontana, è stata stampata l'autorizzazione alla stampa: «Noi frate Clemente Riccetto da Iseo, Maestro di Sacra Teologia e Inquisitore Generale di Brescia e Diocesi, delegato contro l'eretica pravità, diamo licenza agli eredi del su Signor Bartolomeo Fontana di stampare in folio il Messale Romano secondo l'esemplare dell'anno 1634 edito nella tipografia della Reverenda Camera Apostolica; così con il riscontro con l'originale della predetta copia abbiamo trovato che niente è stato tolto o aggiunto alla stessa, anzi tutti i punti sono concordi. Dato nella Casa della Santa Inquisizione il giorno 24 Marzo 1643» (Figura 2).

Il Santo Uffizio si trovava nella chiesa e annesso convento di San Domenico, al vecchio Ospedale, ora distrutto, e quindi l'inquisitore generale Clemente Riccetto era un frate domenicano.

Il riferimento all'esemplare del Messale edito dalla Reverenda Camera Apostolica nella tipografia vaticana nel 1634 è dovuto all'osservanza dell'applicazione


NOS Frater Clemens Riccetus de Iseo Sacræ Theologiæ Magister, & Inquisitor Generalis Brixiæ, & Diœcesis. Contra hæreticam pravitatem specialiter delegatus, dedimus licentiam Hæredibus q. Domini Bartholomæi Fontanæ excudendi Missale Romanum in folio iuxta exemplar anno 1634. In Typographia Reu. Cameræ Apostolicæ editum; sic per ipsum recursum cum copia præfati originalis contulimus, & nihil ex ea additum, vel detractum fuisse, immo ipsum in omnibus concordare repertum fuisse.

Datum ex Domo Sanctæ Inquisitionis die 24. Martij 1643.

Figura 2 e 3 sotto.

dei decreti del Concilio di Trento (1545-1563) con la cosiddetta Controriforma, che ha reso necessario l'adattamento dei testi dei sacri libri: Catechismo, Messale, Breviario e riti collegati. Il tutto viene spiegato ed applicato mei tre Brevi papali *ad perpetuam rei memoriam* inseriti a piena pagina all'inizio del Messale. Il primo di Pio V (Antonio Ghisleri, Borgo Marengo- Alessandria, 1504-1572, papa dal 1565) in data 1 luglio 1570, firmato da Scipio de Octavianis, magister cursorum, testi e libri che si trovano nella Biblioteca Vaticana, si indirizza a tutto il mondo cristiano per l'uso del nuovo Messale *in Missa decantanda aut recitanda*. Il secondo di Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini, Fano 1536-1605, papa dal 1592) il 7 luglio 1604 a firma di Vespasiano Barbiano, si richiama a quanto disposto per il Messale corretto dopo il Concilio di Trento e pubblicato dalla Tipografia Vaticana *usus in omnibus Christiani orbis partibus, imprimi posse decrevimus extra Urbem iuxta exemplar in dicta Typographia nunc editum*, con precise penalità per gli inosservanti, sia stampatori, sia librai.

Nel terzo Urbano VIII (Matteo Barberini, Firenze 1568-1644, papa dal 1623) in data 2 settembre 1634, a firma Maraldo e Sauvenier, conferma quanto disposto dai *Summi Pontifices praedecessores nostri Pius V et Clemens VIII* (non cita il suo diretto predecessore Paolo V, al secolo Camillo Borghese, nato a Roma nel 1552 e ivi morto nel 1627, papa dal 1605, forse perché gli stava antipatico, ma il cui ritratto è stato inserito dall'ignoto incisore nel ritratto in ovale dei quattro papi ai quattro angoli del frontespizio, come si

Figura 4.

Figura 5.

vede in Figura 1) e ricordo che il testo è quello esemplare stampato dalla Tipografia Vaticana a cura del predetto diletto figlio Andrea Brogiotto, autorizzando la stampa da tipografi e librai con licenza di vendere dopo i controlli degli inquisitori locali. Questo è il motivo dell'intervento di frate Clemente Riccetto da Iseo.

Per quanto concerne lo stampatore, Bartolomeo Fontana, secondo quanto ne scrive Giuseppe Nova nelle sue benemerite ricerche culminate nel volume *Stampatori, librai ed editori bresciani nel Seicento*, fu prolifico stampatore, editore e libraio dalla fine del '500 fino alla morte, avvenuta nel 1635. Gli eredi, i figli Vincenzo e

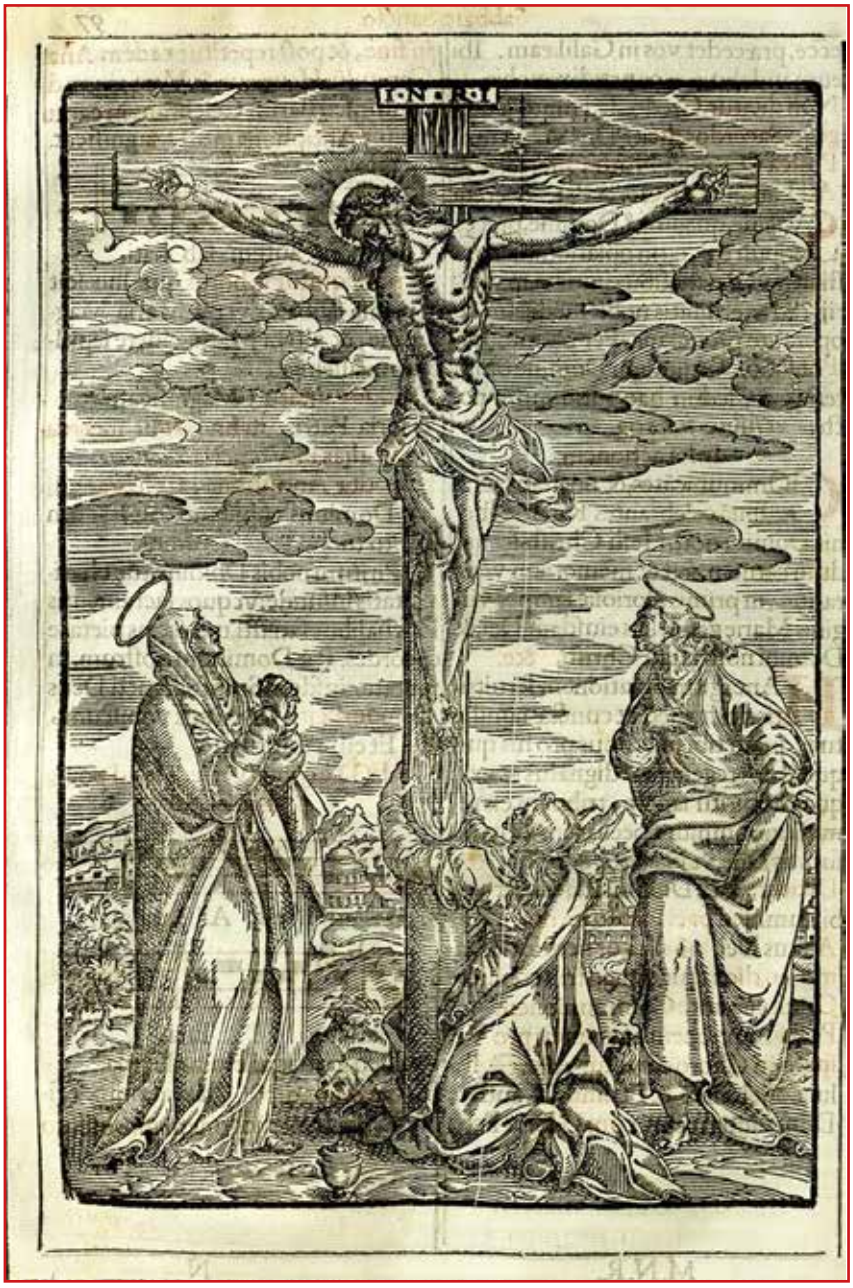
Figura 6.

Margherita, si dice pubblicarono solo un libro, *Istorie dello Stato di Urbino*, nel 1642 e nulla risulta del detto Messale, che figura stampato l'anno successivo e che non è conosciuto neppure da Ugo Spini nel volume *Edizioni bresciane del Seicento*, né da Ugo Vaglia, che ha dedicato diverse pagine a Bartolomeo Fontana nel suo *Stampatori ed editori bresciani nei secoli XVII e XVIII*.

Anche per le centinaia di incisioni di grande interesse, quattro delle quali a piena pagina, non si trova riscontro, salvo per la marca tipografica, ripresa da altre pubblicazioni dei Fontana. Questa marca, di accurata composizione, figura in piccola dimensione, cm 4,5 × 5,5, al frontespizio e in fine, cm 11 × 14, (Figure 1 e 2) in grande cornice allegorica con fronde di fiori e frutti, amorini in diversa postura agli angoli, testine ai lati, in alto uccelli ad ali spiegate, al centro un ovale con la scritta *Numquam siccabitur aestu. Il getto non sarà mai prosciugato dal caldo*. Colonna con cupola che regge figura umana con lance, ai lati teste che buttano acqua su due vasche sovrapposte di vario fornito, sullo sfondo panorama ampio e montuoso, con ai piedi due villaggi e in alto nuvole.

Solo di recente si è potuto individuare l'artista dell'incisione, facendo riscontro con la sigla *L.P.* che compare una sola volta nella marca tipografica dei Fontana nel libro di Chapeville, *Catechismi Romani elucidatio*, stampato da Giacomo Fontana a Brescia nel 1601. Come precisato nel Fappani,

Figura 7.



XII, p. 25 e dal Nova in *Cartografi bresciani in età veneta*, p. 16, si tratta di Leone Pallavicino, milanese, attivo a Brescia alla fine del '500, pittore, incisore, cartografo, autore della famosa e preziosissima *Carta del territorio bresciano* del 1597, più volte riprodotta nella letteratura (Figura 3).

Testatine di varie dimensioni, allegoriche, da segnalare un'incisione di cm 4 × 17 con al centro un vescovo benedicente, circondato da tre putti alati, due seduti o accavallati su volute architettoniche, con in mano rami di ulivo, e ai lati due angeli (Figura 4).

Centinaia di capilettera di varie dimensioni, molti su fondo floreale, alcuni con Dio in trono su fondo di nuvole, altri con la Madonna con Bambino in braccio, altri con l'Ultima Cena secondo la tradizionale rappresentazione leonardesca *Et manducantibus illis accepit Iesus panem*. Da notare una vignetta prima del racconto evangelico della Passione, in cui è figurata l'Ultima Cena come una tavola rotonda, al centro Gesù che tiene fra le braccia l'apostolo prediletto (Figura 5).

Vari finalini, più volte ripetuti, una incisione di cm 7 × 9, presenta la testa di un angelo alato incorniciato da ghirigori (Figura 6).

Quattro sono le incisioni a piena pagina. Dopo il frontespizio (Figura 1), una Crocifissione di ottima fattura (Figura 7) e per due volte la Trinità (Figura 8) trionfante in una turba di adoranti, con la scritta *O quam gloriosum est regnum in quo cum Christo gaudent omnes Sancti*. Il frontespizio, oltre ai già ricordati ritratti in ovale dei quattro papi e la marca tipografica, riporta ai lati del titolo due soldati romani con la spada, entrambi con la palma del martirio nella mano sinistra, pertanto è probabile che siano le figure dei santi patroni Faustino e Giovita. In altro si vede una animata scena di lussurioso banchetto in armoniosa composizione.

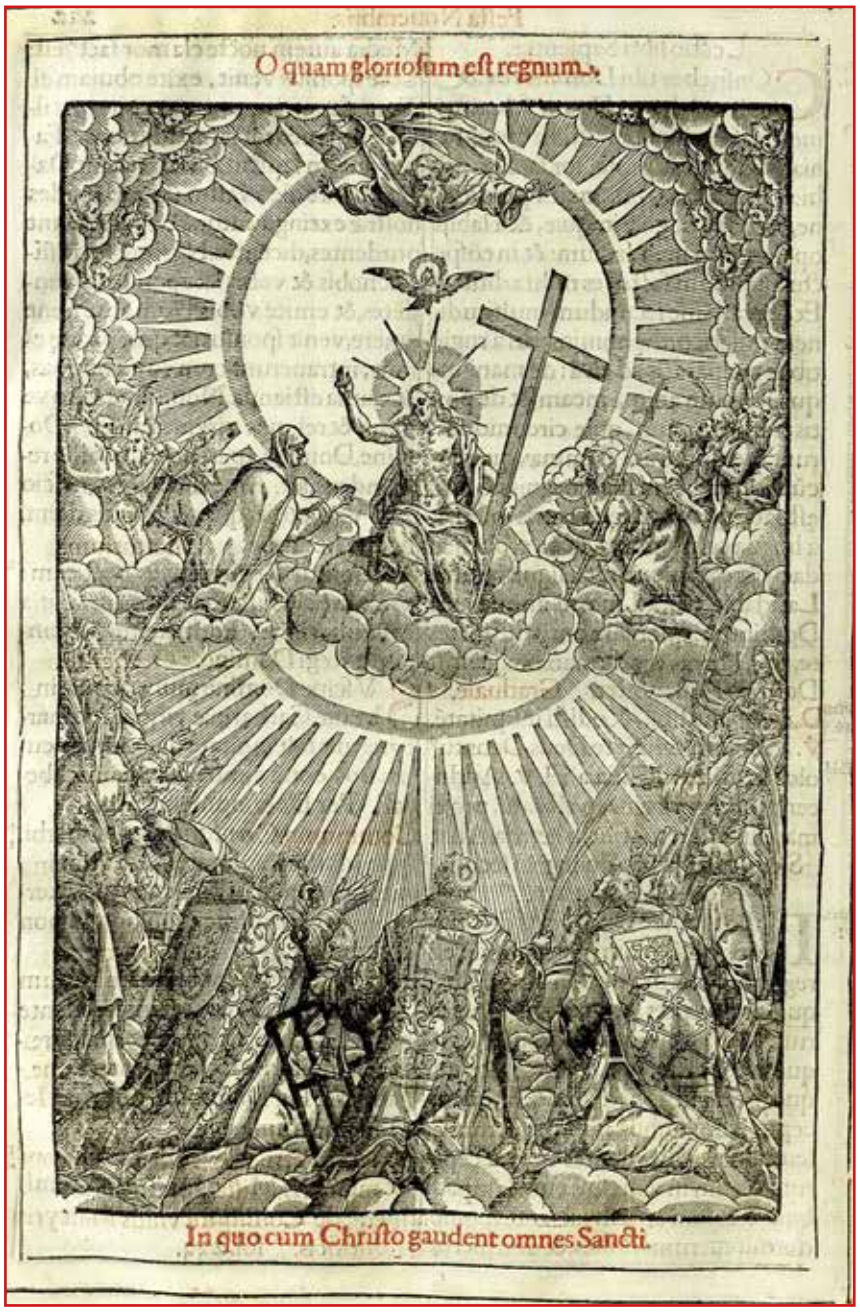


Figura 8.

Il testo, su due colonne, anche quando riporta le note musicali, con caratteri grafici in rosso e nero, molteplici e di varia dimensione, si compone su 20 f.n.n. con frontespizio figurato, tre brevi apostolici a piena pagina, i numeri aurei per i periodi pasquali, il calendario con festività e santi, la rubrica generale, la preparazione della Messa e la descrizione dei riti da seguire.

Seguono 277 f. numerati al recto, per un totale di 555 pagine, con le singole Messe e i canoni di base, al recto di f. 174 la Messa per i Santi Martiri Faustino e Giovita con un richiamo per il f. 239 *Commune plurimorum Martyrum*.

In fine 1 f.n.n. con *Index nominum Sanctorum huius Missalis*. Su alcune pagine gocce rapprese di cera di candela e correzioni ad inchiostro indicano che il Messale è stato usato e studiato.

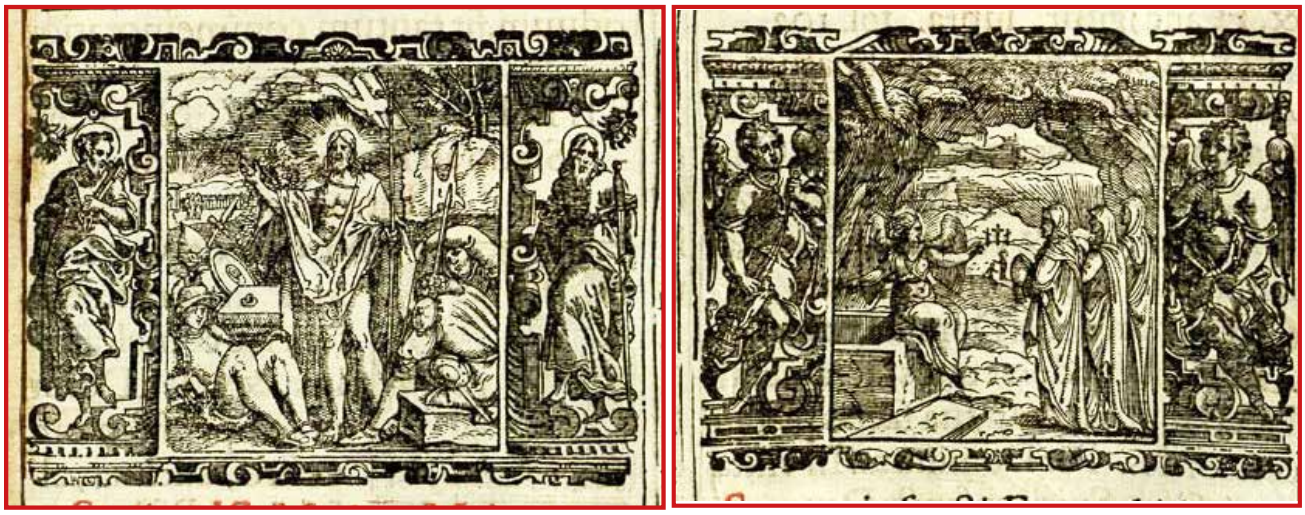


Figura 9a e 9b.

.

Esorto ora il paziente ed attento lettore ad iniziare ad approfondire le ricerche per dare un nome ai finora ignoti o anonimi autori del testo e delle artistiche incisioni tramutate in piacevoli stampe (Figura 9).

“Totentanz” e non solo ..... Come, Quando, Dove e Perché?!

Edoardo Bignetti
Ingegnere e Bibliofilo
bingoedo@gmail.com

Abstract.
The author has drawn an accurate historical profile of one of the most fortunate pictorial subjects widespread in northern Europe from the fourteenth to the sixteenth century: the macabre dance. Thanks to a very rich iconographic kit, the author accompanies us to discover many interesting moments of artistic and cultural history.

Qui desidero iniziare facendo mio il capitolo primo del libro: *Le Danze Macabre in Italia*, di Piero Vigo e Astorre Pellegrini, Edito da Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1901.

“...[...]Lo spettacolo della vita che finisce, il gran fatto della Morte che abbiamo sott’occhio tuttodì senza che possiamo abituarci a considerarlo senza qualche sconforto, angoscia, ed anche, se non consolato dalle speranze della fede, orrore e disperazione, doveva anch’esso, al pari di tutto ciò che ha importante relazione colla vita e coi sentimenti dell’uomo, costituire argomento di letteratura e dar pascolo alle manifestazioni dell’arte.

Ecco perchè abbiamo presso tutti i popoli se non vera letteratura funeraria, certo molti accenni, negli scrittori, nei poeti, negli artisti, al grande avvenimento che pone fine alle speranze, ai desideri, alle ambizioni di quaggiù.

E, secondo le tendenze e la civiltà dei popoli, si trova rappresentata la Morte con maggiore o minor vivacità di colorito, in forma, diremo cosi, più o meno sconfortante e plastica; ...”

E la morte conduce tutti nella danza: sia la gerarchia clericale (papa, cardinali, vescovi, abati, canonici, sacerdoti), sia ogni singolo rappresentante del mondo laico (imperatori, re, duchi, conti, cavalieri, medici, mercanti, usurai, ladri, contadini e persino bambini innocenti).

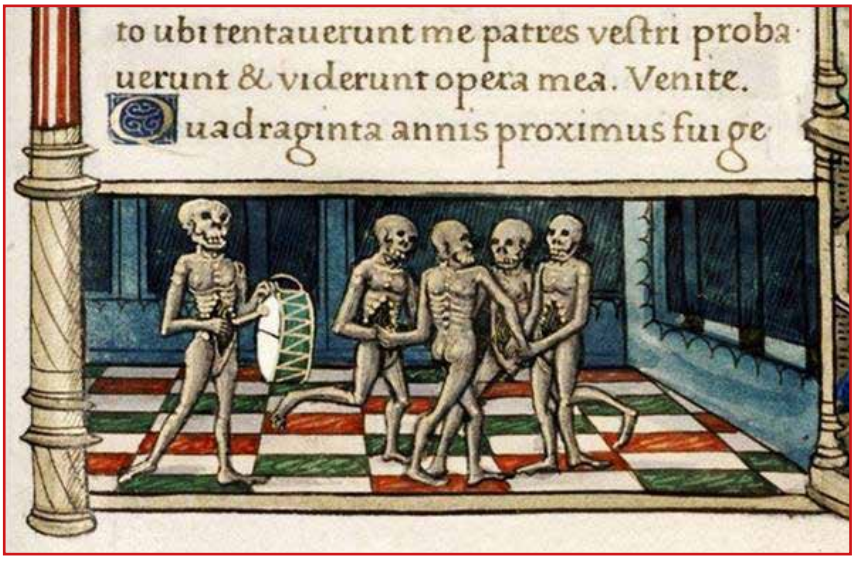


Figura 1. *Carmina Burana*, Codex Latinus Monacensis, 4550 o Codex Buranus)

La morte non si cura della posizione sociale, né della ricchezza, del sesso o dell'età delle persone. È spesso rappresentata con uno strumento musicale. Questa caratteristica ha un significato simbolico e appare già agli inizi della danza della morte. Lo strumento evoca l'allettante potenza diabolica della musica.

Pensa alla canzone delle sirene, al suonatore di flauto di Hameln, ecc.

Come loro, la morte incanta l'umanità con la sua musica…"

Lo scheletro, il tristo mietitore, il corpo decomposto.

Nell'immaginario collettivo lo Scheletro è il simbolo universale delle morte.

All'incirca dal VII secolo in poi la cultura romana, che pur non scomparve, ma si evolvette riadattandosi ai tempi, fu assorbita e rielaborata drasticamente dalla Chiesa. L'istruzione e la cultura divennero appannaggio dei religiosi e il monastero diventò il luogo in cui i testi venivano studiati e ricopiati. Anche durante la renovatio carolingia, in cui si riorganizzarono l'apparato istruttivo e una nuova proliferazione di testi, la catalogazione, la conservazione, lo studio e la trascrizione delle opere continuarono ad essere materia esclusiva dei monasteri.

Il cambiamento avvenne nel XII secolo, con la riscoperta soprattutto degli scritti di Aristotele che vennero tradotti dal greco al latino e fatti circolare. Questo, unitamente alla nascita delle università, spostò il baricentro della cultura dal solo clero, anche nelle mani dei laici. In questa ambivalenza i temi principali mutarono e nelle opere letterarie, con i romanzi cortesi, e si cominciò a parlare d'amore, di passione, dei piaceri della vita e dei beni materiali. (Carmina Burana, ...) (Figura 1)

Costituiscono un corpus di testi poetici medievali dell'XI e del XII secolo, prevalentemente in latino, tramandati da un importante manoscritto contenuto in un codice miniato del secolo, il *Codex Latinus Monacensis 4550 o Codex Buranus*, proveniente dal convento di *Benediktbeuern* (l'antica Bura Sancti Benedicti, fondata attorno al 740 da San Bonifacio nei pressi di Bad Tölz in Baviera), Il codice è custodito nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera. I testi (tutti in latino medievale, eccetto 47 scritti in alto tedesco) hanno argomenti evidentemente molto diversi tra loro e dimostrano la poliedricità della produzione goliardica. Se da un lato troviamo i ben noti inni bacchici, le canzoni d'amore ad alto contenuto erotico e le parodie blasfeme della liturgia, dall'altro emerge un moralistico rifiuto della ricchezza, e la sferzante condanna verso la curia romana, della quale molti membri erano ritenuti sempre e solo dediti alla ricerca del potere.

Nel 1937, il compositore tedesco Carl Orff musicò alcuni brani dei Carmina Burana, realizzando un'opera omonima. Orff scelse di comporre una musica nuova, sebbene nel manoscritto originale fosse contenuta una traccia musicale per alcuni dei brani.

Insomma una nuova cultura dell'Essere e del Morire, che si fece parte della vita quotidiana e cosi anche l'Arte e in particolare quella Pittorica, che si fece portatrice delle istanze Clericali in un contesto più laico e umano.

In tal senso l'Uomo in parte recuperò la sua libertà interiore, il senso della vita. La letteratura iniziò a trattare temi laici sul piacere del vivere e sull'Amor Cortese, (*Chanson de Roland*, *Le Roman de Perceval ou le conte du Graal*, *Tristan et Iseut*,), trovatori e menestrelli giravano per le Corti e le Campagne; l'incontro con la Morte si fece concretezza nella rappresentazione dello scheletro e si parlava e si rappresentava una morte concreta non più assoggettata unicamente e drammaticamente alla *Damnatio Mori*, del Giudizio Finale, nel rapporto Piacere= Peccato.

Il clero reagì duramente, producendo testi che promulgavano l'ascetismo, la purezza e il controllo delle proprie pulsioni, testi dotti che insistevano sul disprezzo della vita terrena.

Queste furono le premesse dell'Invenzione del macabro.

Tra le prime attestazioni di Arte Macabra, citiamo: *Helinand di Froidmont (Helinandus Frigidimontis), vissuto circa dal 1160 al 1229.* (Figura 2)

Di nobili origini fiamminghe, Helinand è entrato nel monastero cistercense di Froidmont presso Beauvais. Helinand è autore del

noto vernacolare ***Les Vers de la Mort***, scritto tra il 1194 e il 1197. In questa poesia, la Morte visita i re e figure ecclesiastiche coinvolte nello *scandalo di divorzio di Philippe Augustus e Ingeburga della Danimarca*. Questo testo sembra aver provocato, nel 1199, un divieto sulla composizione dei versi polemici vernacolari da parte dei membri dello stesso ordine cistercense.

Morz en une eure tot desfait
La morte in un'ora tutto disfa
Que vaut biautez, que vaut richece?
A cosa vale la bellezza, a cosa vale la ricchezza?
Que vaut honeurs, que vaut hautece?
A cosa valgono gli onori, a cosa val la nobiltà?

Les Vers de la Mort sono stati molto popolari, e questa popolarità continua fino ad oggi.

E ancora, **Baudoin de Condé , XIII sec.** (Figura 3)

Tra le prime attestazioni di arte macabra può considerarsi quella compresa nel codice miniato con i versi del trovatore Baudoin de Condé, *Li troi mort et li troi vif* (1240-1280) un testo di 164 versi scritti tra il 1240 e il 1280 dal menestrello e trovatore Baudoin de Condé. Racconta di tre giovanotti viziati che durante una battuta di caccia nei boschi si imbattono in tre morti – a quel tempo andavano forte gli scheletri – che graziosamente ricordano loro la vanità della vita e la realtà del destino che tutti ci attende. In antico provenzale l'ammonimento era *«Tals co tu iest e ieu fui e tu seras tals co ieu sui», che si può tradurre: «Tu sei come io fui, e tu sarai come io sono»*.

Ma detto questo in premessa, verifichiamo ora quali furono i fattori che maggiormente hanno influito sul mondo sociale e religioso dell'Età di Mezzo. 1**000** anni di storia occidentale che, dalla progressiva frantumazione dell'Impero, si è andata rimodellando in risposta ai colpi inferti da nuove generazioni di popoli provenienti dai confini Euro-Asiatici, Bizantini, Goti, Longobardi, Carolingi... Popoli e Etnie spesso tra loro in lotta e aspre contese.

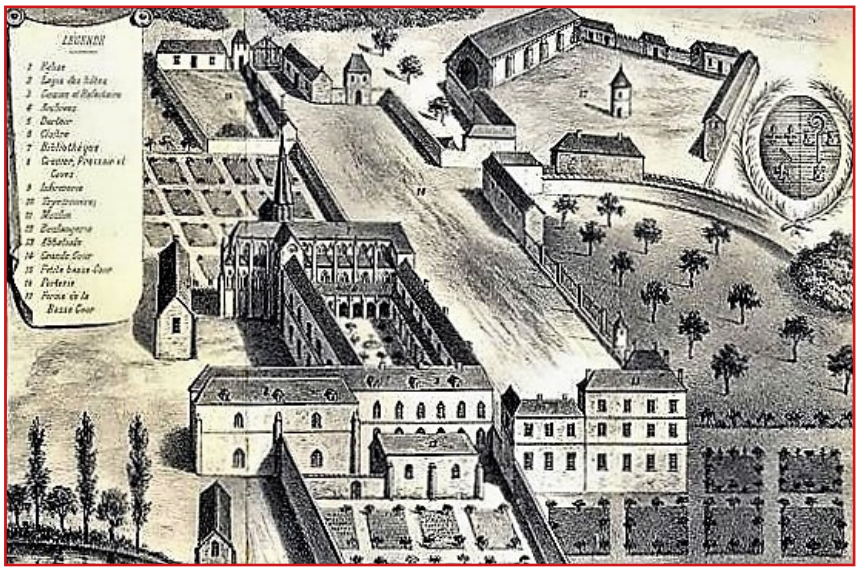


Figura 2. Abbazia di Froidmont, in una antica stampa del XVI sec.

Di qui una instabilità sociale e un'inquietudine politica, oltreché religiosa

Su queste ceneri squassate dal vento della trasformazione, si va costruendo alla fine del primo millennio un nuovo assetto politico e un nuovo ordine sociale con la nascita dei feudi, di nuove società, di nuove Nazioni, nuovi Stati.

Nell'Età di Mezzo, si devono evidenziare altri fattori e tra questi:

• **Frequenza di grandi convolgimenti Tellurici(Terremoti)**
Il Cnr ha calcolato che soltanto in Italia, dall'inizio del secolo XI fino alla fine del XV, ci furono 335 eventi sismici di una intensità compresa tra il quinto e l'undicesimo grado della scala Mercalli. Un manoscritto del XV secolo, il *Corpus Codicum Astrologicorum Graecorum* ammoniva: "Sognare il terremoto significa turbolenza universale".
Il "terrae motu" era un incubo ricorrente nella vita quotidiana delle persone.

Figura 3. Codice miniato scritto tra il 1240 e il 1280.

Ecco un elenco di solo alcuni dei principali terremoti dal IV secolo agli inizi del XVI, secondo l'elenco prodotto da Virginia Valente, nello scritto *I Terremoti Nel Medioevo"1*

1. *Sulla scorta dei dati del CNR; di M. Bonito, Terra tremante, overo continuazione de' terremoti. Dalla creazione del mondo fino al tempo presente, Napoli 1691 (rist. anast. ed. Forni, Sala Bolognese 1980); E. Guidoboni, I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea, Ist. Naz. di Geofisica, Bologna 1989; di Postpischl D., 1985, Catalogo dei terremoti italiani dall'anno 1000 al 1980-SGA Storia Geofisica Ambiente (a cura di), 2001. Viaggio*

Figura 4. La peste del 1300 -Miniatura del XV secolo

- Anno 357. Distrusse, fra molti altri centri, anche Nicodemia, (oggi İzmit) l'antica città dell'Anatolia.
- Anno 365. Il primo terremoto "universale" ha una data precisa. L'epicentro, con ogni probabilità, fu poco a sud dell'isola di Creta. Alle fortissime scosse seguì un maremoto di gigantesche proporzioni.
- Anni 484 e 508. Nei primi mesi del 484 un fortissimo terremoto colpì il territorio intorno ad Avezzano. Epicentro delle scosse fu un punto della faglia del Fucino, la stessa che secoli dopo, nel 1915, generò il terremoto che causò la morte di circa 30.000 persone. Alba Fucens, l'antica città sorta nelle terre degli Equi, fu distrutta. Poco tempo dopo, in una data incerta, un altro sisma sconvolse Roma.
- Anno 801. Carlo Magno, insieme agli abitanti di Spoleto, visse ore drammatiche "all'ora seconda della notte". Eginardo, segretario dell'imperatore, nella cronaca redatta per gli Annales, ci informa che il sovrano, quattro giorni prima, era partito alla volta della città ducale. I danni furono pesanti. Il sisma interessò anche Roma.
- Anno 1091. Un codice conservato nella biblioteca del British Museum, il "*Liber Pontificalis*", un "*Catalogus Imperatorum et pontificum*" e il "*Chronicon pontificum et imperatorum basileense*" scrivono di scosse che con ogni probabilità ebbero l'epicentro nelle montagne dell'Appennino centrale.
-Anno 1117. Il più forte terremoto di tutti i tempi mai registrato nella Pianura Padana, le scosse si sentirono dalla Slovenia al Piemonte, dalla Francia alla Germania, fino all'abbazia di Montecassino. Testimoni atterriti parlarono delle acque del Po e dell'Adige che si sarebbero "sollevate a volta" prima di travolgere gli argini e causare una catastrofica alluvione in gran parte della Pianura Padana.
-Anno 1222. Nel Medioevo si parlò a lungo di un grande terremoto (XI° grado della scala Mercalli) con epicentro a Brescia (25.000 morti), ma percepito in tutto il nord Italia, fino all'Emilia.
-Anno 1348. Un terremoto con epicentro a Villach, in Austria, portò morte e distruzioni anche in alta Italia. In Friuli Venezia Giulia si contarono più di 1.000 morti.
-Anno1481. Prima il sisma, poi uno Tsunami. Il terremoto di Rodi fece 30.000 morti. Le scosse iniziarono il 15 marzo e durarono fino al mese di gennaio del 1482.
-Anno1511. Uno dei più devastanti terremoti di sempre, di magnitudo 6.5/7,0 della scala Richter, si abbatté tra la Slovenia e il Friuli, interessò la pianura padana, l'Austria e le due sponde dell'Adriatico. Alla fine delle scosse si contarono almeno 12.000 morti....

•Sconvolgimenti Idrogeologici con Frane, smottamenti, alluvioni.

Solo un accenno, con *La rotta* dell'Adige alla Cucca nel 589, le rotte del Po a Ficarolo nel 1152 e a Rovigo–Malopera nel 1438, le coeve e successive esondazioni dell'Adige, dell'Arno e del Tevere, le inondazioni in Provenza e nelle Fiandre nel XV e XVI sec… etc...

•La diffusione ripetuta di Epidemie pandemiche

La peste nera, che imperversò in Europa Occidentale a partire dall'ottobre del 541 d.C. Un'altra ondata epidemica giunse in Occidente nel 570 d.C., molto verosimilmente tramite i porti di Marsiglia e di Genova. A questa seguirono ciclicamente altre ondate ad intervalli di 9/12 anni che si protrasse fino al 750 nei paesi mediterranei. (Figura 4)

Siamo nel 1348, e ricompare la Peste, che già *in precedenza aveva colpito molte vittime,* causata dall'assedio tartaro alla colonia genovese di Caffa e successivamente portata in Sicilia dai mercanti provenienti dalla Crimea e si diffuse in tutta Europa *uccidendo Venti milioni di persone in sei anni (Quasi un terzo della popolazione totale del continente)* , e poi ***nel XV sec***. in Spagna, Francia e Italia. Oltre alle drammatiche epidemie di peste, altre malattie furono la causa di terribili stragi***: il vaiolo,*** per esempio, che fece la sua prima apparizione nel 570, fu riportato, a più riprese in Europa, dalle Crociate; la dissenteria colpì in Gallia; ***la stessa influenza***, banalissima per noi oggi, all'epoca era molto più virulenta. Periodicamente, quindi, in concomitanza di cattivi raccolti, carestie, o anche in presenza di cause fortuite imprevedibili come delle navi portatrici di un qualche virus, l'epidemia di turno distruggeva parte della popolazione occidentale.[2]

•La diffusione di malattie Endemiche, come la Talassemia , in quasi tutto il bacino mediter-

nelle aree sismiche. Liguria, basso Piemonte, Toscana, Emilia Romagna, coste e Appennino dal 91 a. Cristo al 2000, Servizio Sismico Nazionale, Roma. – www.usgs.gov –http://www.emidius.eu –http://www.emidius.it.

2. Estratto dalla pubblicazione su Historie Medievali del 19.9.15; historiemedievali.blogspot.*com/2015/09/malattie-ed-epidemie-nel-medioevo.html)*

raneo.
Il caso più eclatante era quello della ***Lebbra***. I malati peggioravano poco alla volta e venivano tenuti assolutamente separati dall'umanità normale. Dall'1 al 5% degli Occidentali furono colpiti nei secoli XII e XIII dalla lebbra che scomparve improvvisamente in seguito, cacciata forse dalla Tubercolosi, di cui, recentemente, si è provato che il bacillo ostacolasse il portatore della lebbra. Ma soprattutto la malattia più disastrosa per tutto l'Occidente medievale fu la Malaria. L'Età di Mezzo conobbe dunque "lo sguardo triste ed il passo strascicato" delle popolazioni colpite dalle febbri malariche. La malaria uccideva indiscriminatamente.
Si racconta di cardinali, papi, regnanti, pellegrini, addirittura di interi eserciti germanici, falcidiati dalla malattia, a migliaia ed in pochi giorni.
•**La cosiddetta Rivoluzione Culturale**
la Rivoluzione che si manifesta nella nascita dei Clerici Vagantes, nelle Università, negli scambi tra il mondo occidentale e quello Arabo-Orientale, ma soprattutto e più di tutto, lo sviluppo immanente delle religioni e in particolare del *Cristianesimo*. Al riguardo prendo spunto da alcune note di Jacques Le Goff :
" [...] *l'apparato Clericale ossatura della Chiesa che dall'XI sec. diviene il più rilevante potere della società Medioevale. In questo sistema Dio è il Signore per eccellenza,il Dominus Deus ... In questa ottica il Dio dei Cristiani del Medioevo diventa un* ***Dio storico****, un Dio la cui visione si sviluppa e si trasforma nel corso del tempo. Deus Creator; Deus Dominus; Deus Historicus: tre forme e modi d'essere di Dio che facevano si che il Dio dell'Età di Mezzo fosse un Dio misterioso, che parlava ai fedeli tramite la Chiesa e in lingua latina. Un Dio a cui i fedeli potevano Credere attraverso la Fede, un Dio che diversamenta da Jahvè e da Allah, può essere e viene rappresentato in immagini.*
Nel Medioevo dunque e come non mai, il Dio dei Cristiani è un Dio "Antropomorfo" e la Sua immagine non ha interessato solo l'Iconografia, ma anche la Teologia, la Liturgia, la Spiritualità, la Devozione,così esiste un Dio dei Chierici, un Dio dei Laici, dei Monaci, dei Secolari, dei Potenti, degli Umili, dei Ricchi, dei Poveri...E nel tempo l'immagine di Dio cambia : da un Dio Bizantino in Maestà, in trono, si passa a un Dio-Gesù sofferente in Croce , nella Passio, e poi a un Dio Padre, un Dio che entra nella storia degli uomini , che si fa Storia." , come bene evidenzia Marc Bloch. A partire dal XII sec. il Cristo assume l'aspetto dell'umiltà e sofferenza, Cristo crocefisso prima e poi Cristo resuscitato. Cristo vincitore della morte. Dal XIV sec. poi Dio, il Buon Dio, viene rappresentato in modo ambivalente: il Dio in Maestà nel Giudizio Universale e il Dio-Gesù della Passione, sofferente, crocefisso e risorto. E'in questo periodo che nascono e prendono voce alcuni ordini religiosi che fuori dagli schemi del clero secolare, si fanno immagine e recupero dell'ideale evangelico della Vita di Cristo.
Gli ordini mendicanti, sorti tra il XII ed il XIII secolo in seno alla Chiesa cattolica, sono quegli ordini religiosi ai quali la regola primitiva imponeva l›emissione di un voto di povertà che implicava la rinuncia ad ogni proprietà non solo per gli individui, ma anche per i conventi, e che traevano sostentamento unicamente dalla raccolta delle elemosine (questua). Occasione storica della fondazione dei primi ordini mendicanti (l'*Ordo Praedicatorum* di Domenico di Guzmán, l'*Ordo Minorum* di Francesco d›Assisi) fu la grave situazione creatasi in seno alla Chiesa in seguito alla massiccia penetrazione fra i ceti più umili (soprattutto in Italia e nella Francia meridionale) della opaganda pauperistica dei Catari e dei Valdesi. Francesco, Domenico e i loro seguaci rappresentarono la risposta della Chiesa ad alcune legittime esigenze fatte valere da quelle confessioni: perseverando all'interno della Chiesa, cercarono di realizzare l'ideale evangelico dell›imitazione di Cristo in una vita semplice, overtà e penitenza, predicazione e opere di carità: provvedevano al loro sostentamento unicamente tramite la raccolta di offerte e il lavoro (insegnamento, cura d'anime). Questa scelta venne fatta in netta contrapposizione con l'evidente ricchezza del clero secolare, non legato da alcun voto di povertà, e dei monaci del tempo, tenuti alla povertà individuale ma non a quella collettiva, la cui predicazione era ritenuta meno efficace.
Gli ordini penitenti, sorti nel XIII sec. in seno alla Chiesa cattolica, sono quegli ordini religiosi ai quali la regola primitiva imponeva l›emissione di un voto di povertà che implicava la rinuncia ad ogni proprietà non solo per gli individui, ma anche per i conventi, e che traevano sostentamento unicamente dalla raccolta (Disciplini, Disciplinati, Flagellanti, ...) e dall'offerta esterna. Gli ordini dei Disciplini da questa regola ferrea e in questa regola nascono e si riconoscono.
•Nel XIV sec inoltre nascono le **Riforme della Chiesa Protestante**, che trovarono in Geer Grote (1340-1384), canonico -notabile della città olandese di Deventer, e la sua *Devotio Moderna*, il precursore della riforma protestante, promossa poi e fortemente sostenuta da *Martin Lutero,* con le sue 95 tesi apposte alla chiesa di Wittenberg (1517), e molto altro... E prima ancora:
- Wycliffe, teologo inglese, che nel 1330 cercava di tornare alle origini del Cristianesimo disconoscendo il potere di mediazione del clero presso l'Onnipotente,
- Tommaso da Kempis che nel 1420 scrisse il *De Imitatione Christi* che divenne il libro più letto dopo la Bibbia , e ancora gli Ollardi in inghilterra , gli Hussiti in Boemia e, per un certo verso, anche i Francescani in Italia. Nel contempo alcuni uomini straordinari pensatori, caratterizzarono

il mondo Cristiano-Cattolico, come, Anselmo di Canterbury , Pietro Abelardo, e poi Gioacchino da Fiore « … *il calavrese abate Giovacchino di spirito profetico dotato* » (come canta Dante nel canto XII del paradiso), secondo il quale il tempo va scandito nelle "tre età della storia terrena", Età del Padre- Età del Figlio- Età dello Spirito Santo e poi San Bonaventura *Doctor Seraphicus*, e molti altri ...
In conclusione da una parte (considerata Eretica o Protestante) i sintomi della futura "Riforma" esplosa all'inizio del XVI sec. e dall'altra quelli della successiva, quasi coeva, cosiddetta "Controriforma".
•In questo scenario inoltre si inserisce la **lotta tra Papato e Impero,** lotta per le investiture, lotta per il primato Imperiale *(Privilegium Otonis*, anno 962), o papale (*Dictatus Papae*, di GregorioVII nel 1075), lotta strenua che apparentemente si rappacifica con il concordato di Worms nel 1122, pace solo temporanea.
•**Lo Scisma Cattolico-Ortodosso,** del 1054.
•La crisi della **Società feudale e la nascita del Capitalismo commerciale.** Subito dopo l'anno Mille e soprattutto nei trecento anni dalla metà del 1000 alla metà del 1300, considerati anni cerniera tra Alto e Basso Medioevo.
•Il periodo delle **Crociate** in Terra Santa e non solo, dalla fine dell'XI all'inizio del XIV sec. e cioè dalla Spedizione Santa e la conquista di Gerusalemme del 1099 fino al 1291 con la caduta di San Giovanni D'Acri, alla fine e subito dopo la disastrosa ultima X crociata del 1272 alla guida di Edoardo d'Inghilterra, con la perdita del *KraK des Chevaliers.*
•*Lo* ***sviluppo delle arti e mestieri*** e nascita delle corporazioni, con il progresso tecnologico e della società agraria e lo sviluppo delle attività marinare, e delle attività commerciali e finanziarie.
•Nascita nel XII e sviluppo dal XIII sec. in poi della **Santa Inquisizione.** La Santa Inquisizione, nata come tribunale ecclesiastico per contrastare ed estirpare l'Eresia (Manicheismo, Valdismo, Catarismo, ...), con il decreto di papa Lucio III nel 1184, per trasformarsi e svilupparsi poi in tribunale contro ogni "inimico ad ecclesiam", come la Blasfemia, la Bigamia, la Stregoneria, l'Utopia politica e religiosa. L'Inquisizione trae il suo nome da *"Inquisitio"*, procedura fino ad allora poco nota del Diritto Romano, secondo la quale bastava un'accusa dell'autorità giudiziaria pur in assenza di denunce sostenute da testimoni attendibili. Dal XIII sec. in poi la pratica inquisitoria suaccennata si modifica e si ufficializza in Santa Inquisizione, ora sottratta ai Vescovi e gestita da inquisitori permanenti in prevalenza dell'ordine Domenicano, a nomina diretta del Papa.
•***Diffusione dei manoscritti e poi delle opere a stampa.***
Stampa che significa maggiore quantità di libri, in pari tempo, e maggior diffusione, con sviluppo quindi della conoscenza e della cultura.
•**Scoperta e diffusione in sede Cattolica del "Purgatorio"**
Alla fine del XII sec.va diffondendosi e prende vigore l'idea di un terzo livello nell'aldilà: "*il Purgatorio*", livello di sosta delle anime in purificazione, idea che riprende le tesi Agostiniane dell'esistenza di *un fuoco purgatorio* in cui si sarebbero trattenute le anime dei defunti come a colmare una sorta di intervallo fra la Morte e il Giudizio Universale. La tesi si addormenterà poi per parecchi anni, secoli, fino al XII / XIII sec.
Qui ci vengono in aiuto alcuni tra i maggiori storici medievisti tra cui
- Jacques le Goff con il suo "La Naissance du Pourgatoire";
- Il prof. Franco Cardini, nel suo "I temi Iconici dedicati alla morte tra Medioevo e Rinascimento: componenti ascetiche e messaggio culturale";
Al riguardo ricaviamo alcuni pensieri dal testo di Roberto Beretta –Estratti da una intervista al prof. Franco Cardini sul Purgatorio- 11,gennaio, 2017- Il Timone-:
"...[...]...Le Goff avrebbe fatto meglio a parlare di "scoperta", piuttosto che di "nascita" del purgatorio: come se prima del Medioevo non esistesse la nozione di uno stato di purificazione delle anime dei defunti". Nella tradizione cristiana il problema delle pene purgatorie (da cui il nome di "purgatorio") è molto antico, legato al concetto d'imperfezione dell'anima quando si è separata dal corpo. Dove "abitano" infatti le anime dopo la morte? Due erano le ipotesi correnti: la morte come una specie di sonno e d'attesa (si tratta dell'idea ebraica, accettata dai primi cristiani e passata anche nell'islam), oppure l'anima che vaga senza sosta (è il concetto greco e pagano in genere: le "anime in pena", quelle di chi ha commesso un crimine grave oppure di chi non ha avuto una sepoltura onorevole, si aggirano nell'aria senza riuscire a trovar pace). Di qui il concetto di una beatitudine non perfetta dell'anima, che deve ripulirsi dalle impurità anche attraverso la sofferenza, si trasferisce nel cristianesimo". . Tra l'altro, l'idea che il male si possa riscattare con opere buone anche per i propri cari defunti è geniale: cancella il limite invalicabile della morte, riequilibra le ingiustizie terrene e dà una forza positiva a tutte le azioni...". La Prof.ssa Chiara Frugoni, nei suoi studi e libri, tra cui "Senza misericordia, il Trionfo della Morte e la danza macabra a Clusone" e proprio da questo, eccone uno stralcio, di grande interesse :
"...[...]...Il Purgatorio, dimostra Le Goff, fu uno degli elementi della profonda rivoluzione della società che si determinò alle soglie del mondo moderno occidentale verso il 1200, quando vennero alla ribalta nuove classi sociali: banchieri, mercanti, intellettuali...[...]...una società molto lontana da quella descritta da Adalberone di Laon (947-1030), che suddivideva gli uomini in Clero, Nobili, Massa Contadina...[...]...Se l'attesa del ri-

torno del Cristo si dilatò in un lontanissimo futuro, si preferì sempre più interrogarsi non tanto sul come e sul quando del Giudizio Finale, quanto su ciò che sarebbe avvenuto nell'istante della morte e subito dopo. Già Innocenzo III nel 1202 si era detto certo dell'esistenza di un luogo di espiazione temporanea dei "mediocriter mali" ...[...]... La morte non è più percepita come il termine naturale di ogni essere vivente, ma come una nemica che giunge sempre troppo presto. ... il fedele si accorse di avere un corpo, fonte del suo benessere. Come abbandonarlo senza rimpianto?..."Detto quanto sopra, come conclude la dott.ssa Frugoni, nel XIII sec.si sviluppò così l'esplosione del macabro, rappresentato come Morte-Scheletro e attraverso il nascere del concetto di Purgatorio, la paura non fu più convogliata sull'aldilà, ma sull'aldiquà: ogni bene è transitorio, è "Vanità" e di qui la paura e la presenza continua quasi ossessiva del pensiero della Morte e per contro la nascita e lo sviluppo della danza e del canto popolare, quasi a esorcizzare "Thanatos".

Danza ,Canto e Morte

Ecco i temi, che saranno qui introdotti nella Iconografia della Morte e nelle sue espressioni: Incontro dei tre vivi e dei tre morti, Trionfo della Morte, Danza Macabra, Giudizio Universale, Dies Irae. Appare subito chiaro come il fil-rouge, la colonna sonora, che collega i succitati temi e fa da Comune Denominatore è la presenza dei tre fattori: l'Uomo, il Mistero, la Morte, legati tra loro nell'espressione: "l'uomo di fronte al mistero della morte" o "l 'uomo, il mistero della morte e il giudizio Divino". Questi sono gli argomenti che si fanno racconto in molti quadri medievali. E si fan racconto per essere guardati, letti, compresi dal popolo tutto; la parete affrescata, il quadro, il disegno si fanno messaggio comprensibile anche agli illetterati, secondo canoni di lettura pressochè omogenei per tema e per espressione, tipici del periodo Romanico e poi Gotico. Sono in sostanza la Bibbia dei poveri e del popolo. Codice Etico di riferimento è quello che scaturisce dalla conoscenza della Bibbia, dall'Apocalisse di San Giovanni, dall'Agiografia dei Santi, etc. e il corpo decomposto, nell'immaginario collettivo è l'immagine universale delle morte.

Alcuni degli scritti sacri e religiosi che sono alla base delle prediche e commentari del medioevo

1.Dal Libro Sacro della Bibbia, dove si racconta di ricchi e poveri uniti insieme nella Morte

a) Giobbe 21, 23-26.

"…23 Uno muore in piena salute,
tutto tranquillo e prospero;
24 i suoi fianchi sono coperti di grasso
e il midollo delle sue ossa è ben nutrito.
25 Un altro muore con l'amarezza in cuore
senza aver mai gustato il bene.
26 Nella polvere giacciono insieme
e i vermi li ricoprono. .."

b) Qoelet (o Ecclesiaste),

testo contenuto nella Bibbia ebraica e cristiana, tradizionalmente attribuito a Salomone. È scritto in ebraico e la sua redazione è avvenuta in Giudea nel IV o III secolo a.C. ad opera di un autore ignoto che afferma di essere il Re Salomone, perché in quel periodo si era soliti attribuire opere a personaggi storici considerati sapienti.

Prologo

[2]*Vanità delle vanità, dice Qoèlet,*
vanità delle vanità, tutto è vanità.
[3]*Quale utilità ricava l'uomo da tutto l'affanno*
per cui fatica sotto il sole?
[4]*Una generazione va, una generazione viene*
ma la terra resta sempre la stessa....
[...]...

Capitolo 3. La morte

[1]*Per ogni cosa c'è il suo momento,*
il suo tempo per ogni faccenda sotto il cielo.
[2]*C'è un tempo per nascere e un tempo per morire,*
un tempo per piantare e un tempo per sradicare le piante.
un tempo per demolire e un tempo per costruire....[...]...
[20]Tutti sono diretti verso la medesima dimora: tutto è venuto dalla polvere
e tutto ritorna nella polvere....[...]...

Capitolo 9 - La sorte

Vi è una sorte unica per tutti,
per il giusto e l'empio,
per il puro e l'impuro,
per chi offre sacrifici e per chi non li offre,
per il buono e per il malvagio,
per chi giura e per chi teme di giurar ...

c) Da "Il Libro della Sapienza" :

"Sì, Dio ha creato l'uomo per l'immortalità;
lo fece a immagine della propria natura.
Ma la morte è entrata nel mondo per invidia del diavolo;
e ne fanno esperienza coloro che gli appartengono."

(Sapienza 2, 23-24)

d) Dall' Apocalisse del profeta Malachia (550 a.C.):

...[...]... Sta per venire il giorno rovente come un forno e allora tutti i superbi e gli ingiusti saranno come paglia..."

e) Dal Libro di Ezechiele (una sorta di Ballata Funebre):

"...mi fu rivolta questa parola dal Signore: Figlio dell'uomo intona un canto funebre sugli abitanti dell'Egitto.
Falli scendere nella regione sotterranea, con quelli che muoiono e sono nella fossa.

f) La parabola delle dieci vergini (Vangelo: Mt 25,1-13)

1-4: Il regno dei cieli sarà simile a dieci vergini che, prese le loro lampade, uscirono incontro allo sposo. Cinque di esse erano stolte e cinque sagge; le stolte presero le lampade, ma non presero con sé olio; le sagge invece, insieme alle lampade, presero anche dell'olio in piccoli vasi.
5-6: Poiché lo sposo tardava, si assopirono tutte e dormirono. A mezzanotte si levò un grido: Ecco lo sposo, andategli incontro!
7-9: Allora tutte quelle vergini si destarono e prepararono le loro

Figura 5.

Figura 6. I quattro Cavalieri dell'Apocalisse, secondo lo scultore Federico Severino

lampade. E le stolte dissero alle sagge: Dateci del vostro olio, perché le nostre lampade si spengono. Ma le sagge risposero: No, che non abbia a mancare per noi e per voi; andate piuttosto dai venditori e comprate-vene.
10-12: Ora, mentre quelle andavano per comprare l'olio, arrivò lo sposo e le vergini che erano pronte entrarono con lui alle nozze, e la porta fu chiusa. Più tardi arrivarono anche le altre vergini e incominciarono a dire: Signore, signore, aprici! Ma egli rispose: In verità vi dico: non vi conosco.
13: ***Vegliate dunque, perché non sapete né il giorno né l'ora****. (questo avvertimento finale serve come chiave di lettura).*
g) L'Apocalisse di San Giovanni. (Figura 5) Scritta in confino nell'isola di Patmos, oltre che alle lettere indirizzate alle comunità di Efeso, Laodicea, Filadelfia, Smirne, Pergamo, Tiatira e Sardi. Il racconto di Giovanni si dipana in modo crudo attraverso situazioni di violenza e terrore sulla terra, con la comparsa del drago maligno e poi con l'inizio del giudizio divino e con la sconfitta del drago e la discesa della città santa di Gerusalemme.
La descrizione profetica si apre con la visione di Cristo con il libro dai Sette Sigilli. Seguono poi altre descrizioni, con la presenza delle figure della donna e del drago in lotta tra loro finchè il drago- satana venne precipitato sulla terra e apparve un'altra bestia e....via discorrendo... fino alla fine con il racconto del Trionfo dell'Agnello e della discesa dal cielo della nuova Gerusalemme.
Dei racconti su accennati a noi interessa in particolare l'apertura del quarto sigillo perché è soprattutto su questo versetto che nascono e si sviluppano i temi iconografici sulla morte e sul rapporto tra i vivi e i morti, nel periodo Medioevale.
"... Quando l'Agnello aprì il quarto sigillo, udii la voce della quarta creatura vivente che diceva: «Vieni». Guardai e vidi un cavallo giallo-verdastro; e colui che lo cavalcava si chiamava Morte; e gli veniva dietro il soggiorno dei morti (hades).
Fu loro dato potere sulla quarta parte della terra, per uccidere con la spada, con la fame, con la mortalità [thanatos = morte, usato per pestilenza] e con le belve della terra...". (Figura 6)

All'apertura del 4° sigillo assistiamo all'uccisione degli uomini sulla 4° parte della terra con i quattro tremendi giudizi del Signore (Ezechiele 14:21) che sono: «la spada, la fame, le bestie feroci e la peste, per sterminare uomini e bestie".

Brevi note sul tema della Danza, Canto e Musica nel Medioevo

Le danze macabre, infine, s'inquadrano nella produzione artistica delle danze, intitolate genericamente "Danza della Morte", "Danza dei Defunti", "Danza degli Scheletri", "Totentanz", "Der Toden Tanz", che costituiscono farandole o caròle, che per alcuni versi possono ricomprendersi nella categoria delle danze estatiche, cioè sintomatiche di stati psicomotori anomali. Senza ora perdermi nei meandri di una analisi storiografica della musica nel medioevo, per altro di grande interesse, ma che mi porterebbe forse fuori dal seminato e per la quale non ho assolutamente sufficiente preparazione o conoscenza, qui di seguito e solo per completezza di indagine, intendo citare uno dei più importanti documenti al riguardo. L'esempio più celebre di danza macabra (canto e musica in accompagnamento alla danza) lo ritroviamo nell'ultimo componimento musicale del ***Llibre Vermell,*** inti-

Figura 7 e 7a. Due pagine del Llibre Vermell de Montserrat, con il canto a Maria,"*Mariam matrem virginem*".

tolato : *Ad mortem festinamus.*

Il Llibre Vermell, il Libro Vermiglio, codice n. 1 dell'Abbazia di Montserrat, redatto nel sec. XIV, (vedi Fonti di musica spagnola) porta al suo interno una piccola raccolta musicale nella quale i seguenti brani hanno precise annotazioni con riferimenti ad una danza circolare, "in tondo":

-*Stella splendens* riporta la dicitura: *ad trepudium rotundum*

-*Los set goyts* riporta la dicitura: *a ball redon*

- *Polorum Regina riporta la dicitura: a ball redon*

- *Cuncti simus concanentes riporta la dicitura: a ball redon*

Il *Llibre Vermell de Montserrat* (1399 circa) è conservato presso il monastero di Monserrat, vicino a Barcellona. Contiene una collezione di canti medievali e altro contenuto liturgico Il manoscritto fu copiato verso la fine del XIV sec. Inizialmente conteneva 172 fogli scritti sulle due facciate. Se ne sono perduti 35. (Figure 7 e 7a)

Parte I°
L'incontro dei tre vivi e dei tre morti

Dalla fine del XII sec. e seconda metà del XIII secolo, i pittori riempirono le chiese di raffigurazioni intensamente realistiche della morte. *Biblia Pauperum* .

Figura 8. Jean le Noir, *Psalter of Bonne de Luxembourg* (c. 1348 – 1349, New York, The Cloisters, Inv. 69. 86.), *The Three Living and the Three Dead*, folio 322r)

(Figura 8)

Alcune note al riduardo estratte dagli scritti di A. Tenenti:

A partire dal XII / XIII sec viene introdotta la rappresentazione della Morte come disfacimento del corpo ed esaltazione del macabro. *"Morte, Giudizio, Inferno e Paradiso" sono i 4 elementi Novissimi che l'uomo incontra e affronta; …"e se all'inizio la Morte è solo vista come morte del corpo, e se le chiese sono principalmente decorate con raffigurazioni del Giudizio Finale e se l'inferno è angoscia e tristezza perenne e se il paradiso è sede destinata ai Santi in Gloria , ecco che nel XIII sec. fa la sua comparsa l'Espressione del Macabro nel tema "Dei Tre Vivi e dei Tre Morti", una sorta di "Memento Mori", minaccia per tutte le gioie effimere. Ma questa nuova attenzione verso le spoglie umane non si limita alla loro trasformazione dopo la resurrezione finale: essa immobilizza i sensi su un oggetto che, di per sé, non ha alcun significato cristiano. È quindi*

Figura 9. L'Incontro dei tre vivi e dei tre morti presso la Chiesa di San Luca a Cremona.

il desiderio di vedere direttamente ciò che rimane del corpo, l'interesse per il suo destino materiale, desiderio e interesse mescolati alla pia intenzione di far ravvedere lo spettatore. Durante due secoli, fino al 1500 circa, il senso della morte sarà caratterizzato da questa immagine della decadenza fisica ..." (Alberto Tenenti).

Nel milleduecento in Europa si diffuse una storia che fu affrescata sulle pareti di almeno 92 chiese e riscritta decine di volte.

Una delle prime versioni è ***Li troi mort et li troi vif,*** un testo di 164 versi scritti tra il 1240 e il 1280 dal menestrello e trovatore Baudoin de Condé, di cui già scrissi più indietro. Il verso cardine dell'intera opera è: "*Tu sei come io fui, e tu sarai come io sono*".

Ma perchè questa viene definita come l'origine del Macabro?

Perchè il presupposto teorico che ci fa identificare una scena come macabra è dato dall'incontro tra i due mondi, quello dei vivi e quello dei morti.

Il tema dell'incontro dei tre Giovani e dei tre Morti è uno dei temi cardine dell'iconografia della Morte.

In Italia si conoscono diversi affreschi ispirati a questa iconografia, generalmente localizzati lungo le grandi vie di pellegrinaggio.

(Fig. 52, 54, 55, 56, 57, 59 e 61)

Da Carlo Fornari, "*L'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella chiesa di San Luca a Cremona, nell'antica sagrestia, un importante esempio dell'arte macabra medievale cristiana", 11 settembre 2006.* [<http://www.storiadelmondo.com/42/fornari.incontro.pdf> in Storia del mondo n. 42]. "*...La morte ha profondamente influenzato arte, letteratura, devozioni e rapporti sociali, contribuendo ad esercitare sugli uomini una profonda, inevitabile suggestione. L'Incontro dei tre vivi e dei tre morti ha rappresentato un fenomeno di enorme interesse, non tanto per aver avuto la poco significativa primogenitura delle macabre rappresentazioni. Esso deve essere soprattutto valutato per l'assoluta essenzialità che lo ha portato ad essere un'espressione squisitamente simbolica ed artistica, quindi spirituale. Ciò contrariamente ai successivi Trionfi della Morte e Danze Macabre che si sono largamente diffusi dopo il XIV secolo, utilizzando una particolare enfasi teatrale rivolta ad una società più ricca, matura, già preparata alle comunicazioni modernamente definite di massa. ...*"

Alcuni degli Incontri dei Vivi con i Morti finora rinvenuti in Italia:

MELFI (PT), 1290 Chiesa di Santa Margherita; ATRI (TE), 1260/70 Cattedrale; ALBUGNANO (AT), fine XIIIsec, Abbazia di Vezzolano; POGGIO MIRTETO (RI), Fine XIII-in. XIV sec.; Chiesa di San Paolo a MONTEFIASCONE (VT), verso il 1302 basilica di San Flaviano; SESTO AL REGHENA (UD), ½ XIV sec. Chiesa di Santa Maria in Sylvis; PISA, 1335 ca. Camposanto; BOSA (NU), 1340-45 Nostra Signora de Sos Regnos Altos; SUBIACO (Roma), 1362 ca. Sacro Speco Benedettino; VERONA, Inizio XV sec. Chiesa di San Fermo; FOSSANOVA (LT), inizio XV sec. Chiesa dell'abbazia; CREMONA,1419 ca. Sacrestia Chiesa di San Luca; CLUSONE (BG), 1484 Chiesa dei Disciplinati.

Volendo considerare i soli dipinti italiani ad affresco che presentano una propria autonomia espressiva, l'*Incontro dei vivi con i morti*, che si ammira nella sagrestia della chiesa di San Luca di Cremona, datato all'anizio del XV secolo, è tra gli ultimi della lunga serie iniziata nel 1260 e forse anche alcuni lustri prima. Riportato alla luce da un precedente scialbo nel 1905 per merito di P. Comelli, Superiore dei Padri Barnabiti che già a quel tempo occupavano il convento, la tarda collocazione non gli impedisce di presentare alcune interessanti peculiarità. I corpi senza vita sono rappresentati in vari stati di decomposizione: il primo è pressoché intatto; il secondo conserva poche tracce di carne marcescente; il terzo è uno scheletro, evidentemente ritenuto l'ultimo aspetto dell'organismo umano. Contrariamente a tutte le principali iconografie, essi giacciono in un sepolcro comune, a diretto contatto tra loro: un particolare tanto palese quanto eloquente che non può essere imputato al caso. Esso può significare come l'altro mondo non ammetta alcun trattamento individuale; ovvero più semplicemente l'eguaglianza di tutti di fronte alla morte, che suggerisce di omettere, tra uomo e uomo, ogni artificioso elemento distintivo. Il Contrasto con i morti è affrontato da tre cacciatori nobiluomini, elegantissimi, che mon-

52

54

55

56

57

59

61

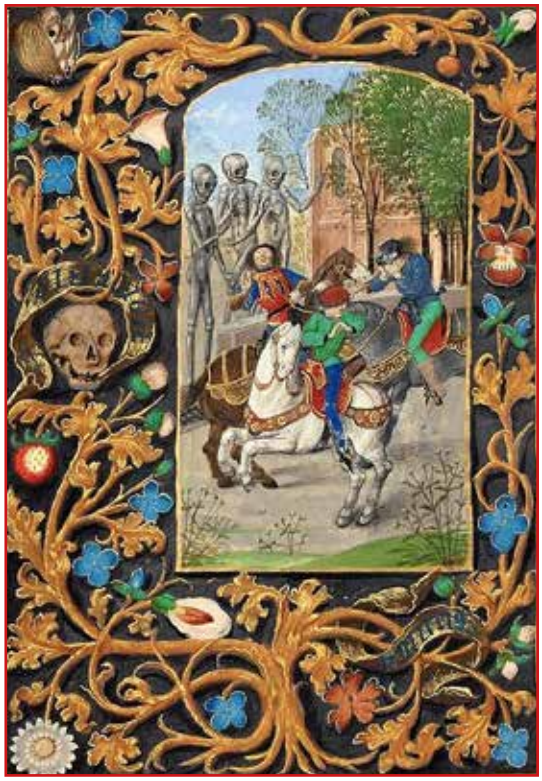


Figura 52. Atri, Cattedrale di S. Maria Assunta, *Incontro dei tre vivi e dei tre morti,* (1260 ca)

Figura 54. La chiesa rupestre di S. Margherita a Melfi, *L'incontro dei tre vivi e dei tre morti*, (XIII sec.)

Figura 55. Incontro dei tre morti e dei tre vivi, 1330, *Nostra Signora de Sos Regnos Altos,* Bosa (Sardegna).

Figura 56. Bonamico Buffalmacco, 1336 circa, affresco, Pisa, Camposanto. *Incontro dei tre vivi e dei tre morti, particolare dal Trionfo della Morte.*

Figura 57. *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti.* Affresco (seconda metà del XIV secolo) nel chiostro dell'abbazia di Vezzolano (AT)

Figura 59. Chiesa di San Flaviano, Montefiascone, stampo Romanico-Lombardo, originaria del XI / XIII sec. Particolare affresco con tema: Incontro tra i tre Vivi e i tre Morti; lo scheletro centrale è parzialmente scomparso, per l'apertura del portale sottostante.

Figura 61. *Master of the Dresden Prayer Book*, (1480) J.P. Getty Museum, Scontro tra I tre vivi e I tre morti.

Figura 9. *Trionfo della Morte* of Petrarch's 1470 circa-809.

tano cavalli di colore diverso: uno bianco, uno sauro e uno morello. In questo contrasto non manca la figura del romito; anzi, questi svolge una funzione particolarmente chiara, libera dal rischio di possibili fraintendimenti. Uscito dalla chiesetta del suo romitorio, egli si propone nella veste di mediatore tra i vivi e i morti presenti all'incontro e di interprete dell'avvenimento per gli spettatori. (Figura 9)

Parte II°
Il Trionfo della Morte

L'epoca tra il XIII e il XIV secolo è caratterizzata da profonde trasformazioni sociali che danno origine a nuovi ceti e al diffondersi, sulla spinta anche dei nuovi Ordini mendicanti, dell'accento posto sulle esigenze terrene dell'uomo cristiano, un'epoca come questa, non a caso, vede la nascita di un'iconografia della morte, che strappa l'uomo alla sua vita terrena e al suo aspetto. All'inizio del Trecento comincia a comparire la personificazione del potere distruttivo della morte, e ha inizio l'evoluzione di un tema che troverà molta diffusione in Italia, quello del Trionfo della Morte.

Diffuso soprattutto in Italia, Francia e Germania, il *"Trionfo della Morte"* si trova spesso abbinato alla Danza Macabra o all'Incontro dei Tre Vivi e dei Tre Morti, ma costituisce comunque un tema pittorico quasi sempre a sè stante.

Francesco Petrarca e il *Trionfo della Morte (1356)* (Figura 9)

"E come gentil cor onore acquista, così venìa quella brigata allegra, quando vidi un'insegna oscura e trista;
ed una donna involta in veste negra, con un furor qual io non so se mai al tempo de' giganti fusse a Flegra,
si mosse e disse: "O tu, donna, che vai di gioventute e di bellezze altera, e di tua vita il termine non sai, io son colei che sì importuna e fera chiamata son da voi, o sorda e cieca gente, a cui si fa notte inanzi sera.
[...] ed ecco da traverso piena di morti tutta la campagna, che comprender nol po' prosa né verso; [...] Ivi eran quei che fur detti felici, pontefici, regnanti, imperadori: or sono ignudi, miseri e mendici.
[...] O ciechi, el tanto affaticar che giova? Tutti tornate alla gran madre antica, e 'l vostro nome a pena si ritrova (F. Petrarca, Trionfi, *Il Trionfo della Morte*, I. 28-90)

L'affresco di Buffalmacco nel Camposanto pisano (1355)

L'affresco di Buffalmacco nel Camposanto pisano segna, nella sua complessità, un grosso passo avanti nell'iconografia della morte.
- A sinistra si ritrova l'episodio dei *Tre vivi e dei tre morti*, in cui la descrizione dei tre stati di decomposizione dei cadaveri giunge ad effetti di straordinario realismo.
- A destra si *trova la Morte*, personificata in una donna terribile, vecchia e crudele, che si abbatte in volo sulla folla dei cadaveri.
- Un *gruppo di mendicanti e di storpi*, la cui vita è insopportabile, invoca l'avvento della fine, mentre alcuni giovani in un giardino, ignari del destino che li attende, godono la vita, la salute e la ricchezza.

Per quanto sia accentuata la differenza sociale fra i mendicanti e i giovani, si intuisce che lo stato disperato dei primi e quello inconsapevolmente beato dei secondi subirà l'azione livellatrice della donna orrenda che brandisce la falce. La morte contiene in sé una forma di giustizia sociale. Cominciano quindi, nella rappresentazione di Pisa, a trovarsi compresenti due parti diverse nell'evoluzione dell'iconografia della morte: la leggenda dei tre cavalieri e il trionfo di una forza implacabile cui deve essere trovato un volto.

"...Tra questi cadaveri muti e i cacciatori non vi è dialogo, malgrado la presenza dell'eremita e del suo cartiglio: i vivi non cercano di comprenderli, per avere un conforto morale; una repulsione irriducibile, un orrore incredulo segnano piuttosto il rifiuto di mettere a profitto la loro scoperta. L'artista non è stato meno potente nella scena di destra. Una donna anziana, dal viso spietato, plana brandendo una falce: ha grandi ali nere, lunghi capelli, artigli alle mani e ai piedi. Questa donna potente, a metà reale, è la Morte. Il suo passaggio scatena una battaglia tra le forze dell'aldilà. An-

Figura 12. Subiaco, Cappella della Madonna - Il Trionfo della morte.

geli e demoni si disputano le anime delle sue vittime, in un turbine fantastico e aereo…"(Alberto Tenenti).

Il Trionfo della Morte trova, infine, nel Sacro Speco di Subiaco a metà del XIV sec. la forma che conserverà poi per due secoli. Contaminandosi con la figura del Quarto cavaliere dell'Apocalisse, la Morte diviene uno scheletro privo di ali, dai lunghi capelli che ricordano la sua iniziale personificazione femminile; brandisce la spada e la falce e si scaglia sugli uomini cavalcando un destriero bianco. (Figura 12)

Trionfo della Morte nella chiesa di San Francesco a Lucignano (Arezzo), (1380 circa). (Fig. 67)

"...[...] Nel mezzo dell'affresco campeggia, col suo cavallo nero, la figura della Morte che è in procinto di scagliare una freccia non verso il gruppo dei poveri che la invocano, bensì contro i due giovanotti che conversano incuranti tra loro. [...] Il cavaliere, vestito di una lunga tunica nera aperta sul petto e cinta in vita da una fascia bianca, non ha l'aspetto di uno scheletro o di un cadavere scarnificato come ad esempio a Subiaco oppure nel Trionfo della Morte di Palazzo Abatellis a Palermo. La Morte è qui rappresentata come una strega, simbolo di arcane potenze demoniache, legata a Satana ed asservita al male. [...]" (da Luciano Pantani, Il Trionfo della Morte. Chiesa di S. Francesco in Il Trionfo della Morte e le Danze macabre, 1994.

Figura 67 e 67a. *Tionfo della Morte* nella chiesa di San Francesco a Lucignano (Arezzo),1380 circa e particolari.

Trionfo della Morte (1446), Palazzo Abatellis in Palermo. (Figura 74, 75 e 77)

Di fortissimo impatto emotivo è poi, intorno alla metà del Quattrocento, l'affresco con il Trionfo della Morte attribuito ad un maestro Catalano (1446) e dipinto in Palazzo Sclafani a Palermo, (attualmente alla Galleria Nazionale della Sicilia, Palazzo Abatellis). Qui il tema appare ormai completamente sviluppato, nella figura del puro scheletro-cavaliere e del cavallo egualmente scheletrito, nella prospettiva impervia di un meraviglioso giardino abitato da donne e uomini la cui espressione di stupore, terrore, incredulità, si stringe in un clima di tragica so-

Figura 74

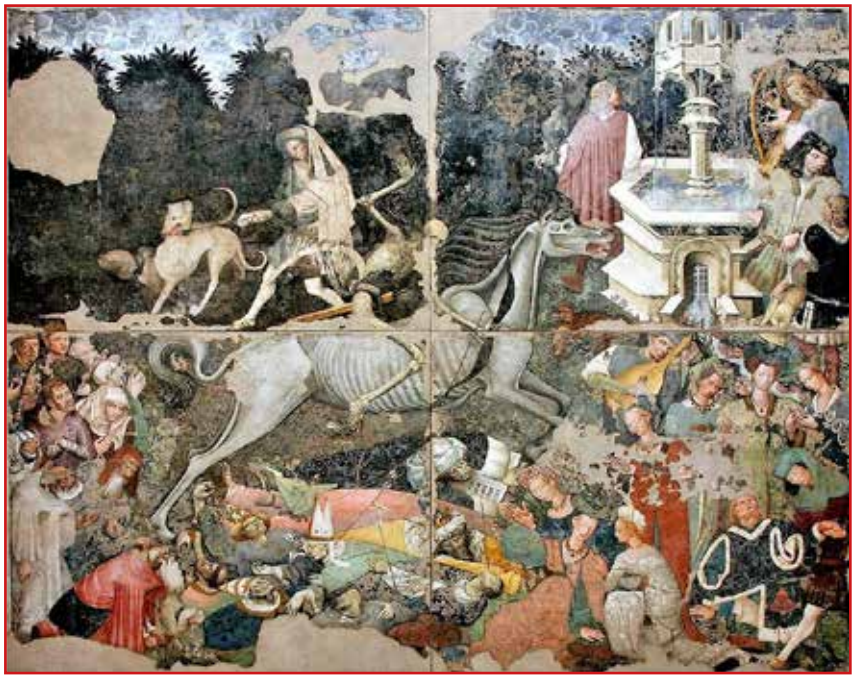


Figura 75 e 77.

spensione. Il contributo italiano, cui non è estranea l'influenza dei Trionfi di Francesco Petrarca, consiste proprio nell'aver approfondito la risonanza psicologica e umana del manifestarsi della morte, il suo costante significato simbolico, le sue sfumature addirittura esistenziali, il risvolto grottesco dei suoi aspetti sociali.

La chiesa di Santa Maria Annunciata a Bienno, fine XV sec.

La chiesa di Santa Maria Annunciata sorge a Bienno tra via Contrizio e via Ripa, nella località detta in epoca Medioevale "*in ortis*". L'edificio si presenta ad aula unica con tre campate. I molti affreschi sono da collocarsi all'ultimo decennio del XV secolo. Nella fascia sottostante l'affresco del *Dogma della morte*: qui sette personaggi di varie estrazioni sociali ed età camminano verso la morte portando dei doni, ma lo scheletro, scagliando le frecce, colpisce ogni individuo indistintamente.

Non è quindi una DM, ma piuttosto un Trionfo della Morte, o meglio in senso generico il Dogma della Morte. come ben testimonia la documentazione fotografica sotto riportata. (Fig.13, Bienno, stralcio del Dogma della Morte)

Pieve di Santa Maria in Silvis a Pisogne, *Trionfo Mortis* (o danza macabra ?), probabile attribuzione a G.P.da Cemmo, XV sec. (Figure a pagina 69 con particolari)

Come spesso avviene, all'interno di queste chiese ad aula unica, si trovano una sequela di dipinture a fresco e, in questo caso, d'assoluto interesse storico e artistico.
Da queste immagini emerge il clima religioso del tempo e lo stretto rapporto devozionale che si era instaurato tra le autorità religiose, la committenza e i fedeli.
Buona parte di questi affreschi è da attribuire a Giovan Pietro da Cemmo e alla sua bottega e rappresentano Madonne in trono con ai lati i Santi più venerati: San Antonio abate, San Rocco, San Sebastiano invocati quali protettori dalle pestilenze. Si deve pure rilevare la presenza di un affresco che ha come tema un trionfo della morte che prendendo avvio dalla controfacciata si dipana sulla parete nord della chiesa e giunge a lambire l'arco santo, purtroppo per buona parte danneggiato. Il dipanarsi delle immagini in corteo, ha fatto si che il dipinto venisse erroneamente interpretato come danza macabra.
All'interno di spazi delimitati da essenziali architetture dipinte, le varie figure umane convergono verso un punto dove doveva essere raffigurato uno scheletro che scocca da un arco le frecce della morte; purtroppo l'abbattimento di una porzione di parete ne ha causato la scomparsa.
Nell'intradosso dell'arco santo la "*resurrezione della carne*" completa il tema devozionale lanciando un messaggio di speranza ai fedeli.

Figura13. Bienno, stralcio del *Dogma della Morte*.

Oratorio dei Disciplini di Clusone. (1484) (Figura 71)

Un esempio perfetto di Trionfo della Morte in pittura è quello dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone, in val Seriana, provincia di Bergamo. un ciclo di affreschi di grande valore, del 1484- 1485, come riportato dai registri della congregazione, dipinti dal pittore clusonese Giacomo Borlone de

Pieve di Santa Maria in Silvis a Pisogne, Trionfo Mortis (o danza macabra ?),
probabile attribuzione a G.P.da Cemmo, XV sec.
(La chiesa e particolari degli affreschi)

Figura13. Bienno, stralcio del *Dogma della Morte*. (sopra)

Figura 15 Trionfo della Morte di Bruegel il vecchio, (1560). (sotto)

Buschis, raffiguranti il Trionfo della morte e la Danza Macabra.

La Morte è al centro della scena, con mantello e corona. I cartigli che regge ne sono l'ovvia didascalia e sono molto simili all'iscrizione di Pinzolo:

Gionto per nome chiamata Morte
ferischo a chi tocharà la sorte;
non è homo così forte
che da mì non po' schapare (…)
Gionto la Morte piena de equalenza
solo voi voglio e vostra richeza
e digna sono da portar corona
perché signorezi ognia persona

Ai suoi piedi giacciono prostrati ricchi e notabili, il papa e l'imperatore, un vescovo, un re e un cardinale, mentre ai suoi fianchi i suoi scheletri servitori bersagliano gli uomini senza pietà, uno con arco e frecce e l'altro con un archibugio. Invano i supplici tentano di corrompere la nera signora e i suoi aiutanti, chi con corone, chi con monete, chi con anelli: la Morte Sovrana non si lascia tentare dalle ricchezze terrene e non accetta prebende:

Voij ve volio e non vostra richeza.

La grande Regina, in ogni caso, colpisce in modo spietato, aiutata da altri scheletri. Quello che si trova a destra della Morte tiene in mano una specie di archibugio e colpisce senza pietà un gruppo di persone imploranti, mentre alla sua sinistra uno scheletro colpisce con tre dardi come le tre frecce che la tradizione greco-romana assegna a Saturno, il dio che governava il passato, il presente ed il futuro.

Trionfo della Morte di Brue-

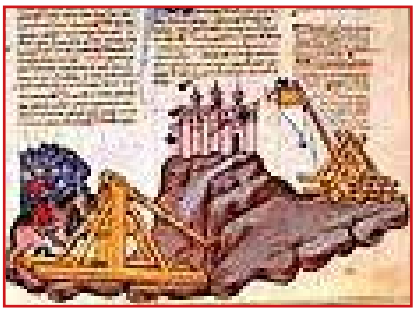


Figura16. Immagine fotografica di una delle pagine della Bibbia di Alba (Spagna), traduzione del Vecchio Testamento, dall'Ebraico in medioevale Castigliano, anno 1430. L'immagine riproduce l'assedio alla fortezza di Acra in Gerusalemme sotto il regno Seleucide da parte dei Maccabei, guidati da Giuda Maccabeo, nel 164 a.C)

gel il vecchio, (1560). (Figura 15) *(Bruegel non decorò chiese o luoghi* pubblici, ma la sua arte fu molto apprezzata da una ristretta cerchia di amici)

Nella seconda metà del XVI secolo, ormai decisamente al termine dell'"autunno del medioevo", viene realizzato un dipinto, che sintetizza, esaspera ed affida alla moderna dimensione del dubbio sul senso dell'esistenza umana e del mondo, l'idea o meglio le idee che i secoli precedenti avevano elaborato intorno alla morte. Gli uomini, incalzati da un esercito di scheletri, sono travolti e sospinti verso le legioni dei morti. La morte è impersonata da uno scheletro a cavallo che semina terrore e miete vittime con la sua falce, elemento già presente nelle rappresentazioni precedenti. Bruegel però riprende questo tema arricchendolo con l'introduzione dell'esercito della morte, che toglie ogni via di fuga ai disperati che tentano di salvarsi, chiudendo quasi ermeticamente il passaggio a destra. Quelli che vogliono svignarsela nella direzione opposta vanno incontro alla morte intrappolati in una rete tesa.

Parte III°
Le Danze Macabre

Personificazione della Morte: Incontro dei Tre Morti e dei Tre Vivi: tre nobili cacciatori incontrano tre scheletri che si rivolgono loro ammonendoli sull'ineluttabilità della morte;
-Trionfo della Morte: la Morte, come signora del mondo in forma di scheletro, uccide o fa uccidere diverse categorie di persone;
- Danza Macabra: Scheletri danzano con esseri viventi, che raffigurano le varie categorie della società medievale;

Macabra

L'etimologia del vocabolo "macabro" appare assai incerta e molteplice; la convinzione più diffusa la fa derivare dall'arabo in cui la parola kabr significa "tomba" e makabr significa "cimiteri"; altre interpretazioni hanno estrapolato dal basso latino la parola "macheria" che indicava il muro o la parete, poiché su di essi si dipingevano le danze di morte, nelle chiese o nei cimiteri[4].

Vari studiosi fanno derivare il termine dal nome proprio dei Maccabei, in occasione di una danza eseguita per la traslazione dei loro resti dall'Italia a Colonia nel 1164; il termine "danse de macabre" è ricordato in un testo poetico del 1376, dove macabre è forse alterazione di machabèe, come confermerebbe l'espressione "chorea machabaeorum" (danza dei maccabei) attestata nel 1453 (Figura 16).

Tra le ipotesi non manca l'etimologia inglese, che fa derivare il termine da make-break cioè "fare, spezzare", per indicare il rumore crocchiante delle ossa. Un'altra possibile origine sembra derivare da un nome proprio: Macabrè o Macchabreè riferito al personaggio biblico Giuda Maccabeo che, primo fra gli Ebrei, compì sacrifici espiatori per le anime dei defunti.

Secondo altre fonti, pare che "Macabri" fosse il nome di una famiglia di pittori francesi vissuti nel XV secolo a Troyes, località da cui provengono molte edizioni a stampa della danza macabra, e Macabre o Macabrus era il nome, o lo pseudonimo di un trovatore.

Dalla Treccani màcabro agg. [dal fr. macabre, dalla locuz. danse macabre, alteraz. di danse de Macabré (1376) dove, ma è opinione discussa, Macabré sarebbe un nome proprio tratto dalle canzoni di gesta; secondo un'altra interpretazione, Macabré sarebbe invece un'alteraz. di Machabée «Maccabeo» (v. maccabeo[1]), come sembrerebbe confermare l'esistenza dell'espressione lat. attestata nel sec. 15° chorea Machabaeorum «danza dei Maccabei»].
1. Propriam., nella locuz. danza m., detto di una raffigurazione della morte in forma di scheletro, che trascina con sé cadaveri e scheletri di uomini in una danza grottesca: tema iconografico che, con diverse variazioni, si presenta soprattutto nei secoli 14°-15°, in partic. nell'arte dell'Europa centrale, e sarà a volte riproposto nel contesto della cultura romantica.
2. Per estens., di cosa o visione spaventosa, sia per la presenza di cadaveri, sia perché truce, orrida in sé: fu lui a fare la m. scoperta; un m. spettacolo; gusto m., di chi accorre curioso a vedere scene o spettacoli di tal genere. Sostantivato, con valore neutro: c'è del m. in tutto questo.

- Psicopompo (Figura 87)

Dal libro: "*Lo spettacolo della morte: il cadavere e lo scheletro. I temi: incontro, trionfo della morte, danza macabra*", di Alessio Tanfoglio , edizione Miscellanea, 2012: *"...E' interessante osservare come nelle varie rappresentazioni delle Danze Macabre, la Morte / Scheletro non compare quasi mai armata , al contrario della sua figurazione nei Trionfi della Morte. ... Osserviamo dunque la presenza di scheletri sostanzialmente pacifici e solo con funzione di accompagnatori, spesso anche danzanti. ... In sostanza la Morte-Scheletro diviene realisticamente vera, nella semplice e cruda realtà della morte, come fine della vita e niente più. Al riguardo, riprendendo lo scritto dei cartigli dell'affresco a Clusone in Val Seriana citiamo: "...*

Figura 87. Psicopompo.

Figura 17. Dance of Death, made in Germany in the 16th century, Autore ignoto

ogni homo more e questo mondo lassa... //... No è omo chosi forte che da mi non pò scampare ... ". Quindi: Concreta Vita // concreta Morte

A questo punto sorge spontanea una domanda: Da dove provengono tutte queste immagini di scheletri che popolano le D.M. sparse per l'Europa?" questa domanda il prof. Tanfoglio così risponde:

"... Sono convinto e lo porto a tesi che lo scheletro delle Danze Macabre richiami in modo evidente la figura popolare e mitologica di Ankou di origine Celtica, personificato nello scheletro che aveva il compito di avvertire il vivente della sua prossima morte. ... //... Una sorta di Ambasciatore della Morte ... //... Che non vuole essere il protagonista della scena (come per gli scheletri apocalittici dei Trionfi), ma si limita a svolgere il ruolo di Rappresentante delegato. ...//... Ankou era la stessa idea della Morte, impersonata nella tradizione pre-cristiana da Caronte e come tale appariva non solo isolato, ma su barca o carretto..."

Nelle Danze Macabre la Morte-Scheletro appare dunque come un accompagnatore del Defunto verso il Suo nuovo destino, è dunque uno Psicopompo.

Lo psicopompo è una figura (in genere una divinità) che svolge la funzione di accompagnare le anime dei morti nell'oltretomba. La parola "psicopompo" deriva dal greco ψυχοπομπός, da psyche (anima) e pompós (colui che porta). La figura dello psicopompo è una figura centrale di molte mitologie e religioni antiche, e trova anche corrispondenze nelle religioni monoteistiche (talvolta per integrazione di miti antecedenti; si pensi per esempio al Caronte dantesco).

Mitologia:- Egiziana: *Anubi /. Iside...*; - Greca: *Hades/ Persefone/ Caronte / Thanatos…* ; - Romana: *Dis Pater/ Mercurio/ Plutone/ Prosperina...*; - Etrusca: *Charun/ Vanth…;- Persiana: Mitra…*; - Celtica: *Ankou/ Epona...*[...etc...]

Lo psicopompo non è quindi una divinità in senso proprio, poiché non giudica gli uomini, ma si limita a traghettarli nel mondo ultraterreno.

Caronte Dantesco nella Divina Commedia, Inferno, canto III:
« Ed ecco verso noi venir per nave un vecchio, bianco per antico pelo, gridando: «Guai a voi, anime prave! »
« Caron dimonio, con occhi di bragia
loro accennando, tutte le raccoglie; batte col remo qualunque s'adagia »

Caronte virgiliano nell'Eneide, libro VI:

«*Caronte custodisce queste acque e il fiume e, orrendo nocchiero, a cui una larga canizie invade il mento, si sbarrano gli occhi di fiamma, sordido pende dagli omeri il mantello annodato .... Egli, vegliardo, ma dio di cruda e verde vecchiaia, spinge la zattera con una pertica e governa le vele e trasporta i corpi sulla barca di colore ferrigno.*»

Alcune interessanti osservazioni storiche ed artistiche, (1859), di Giuseppe Vallardi (Consultore artistico della Biblioteca Ambrosiana, iscritto ad Istilliti ed Accademie di Belle Arti.), su "Danza macabra o dogma della morte" (fig.17): *"...Il pensiero della morte, conciliatore dei sentimenti tranquilli, maestro delle umane follie, amico delle benefiche azioni, ha suggerite le rappresentazioni de' Morti danzanti, dette anche Danze Macabre. Il loro scopo era quello di richiamare l'uomo al suo fine, onde mercè la meditazione di questo si conformasse al buono, all'onesto, giacché un medesimo fine tutti ci eguaglia, ed una irrevocabile giustizia tutti ci attende. Loro oggetto fu ben anche la critica e la satira; e sotto questo aspetto ci rappresentano quelle tendenze e passioni per le quali gli uni diversificavano dagli altri nella grande commedia umana.*

Questo fatto di danze mortuarie trovasi nelle principali nazioni d'Europa: ciò che è una prova della grande verità, che nella famiglia umana europea furon sempre comuni e i sentimenti e le aspirazioni.

...La Danza della Morte o Danza Macabra è il soggetto che forse più di qualunque altro caratterizza il Medio Evo. Ài tempi pagani la fiamma del rogo coll' annientare il cadavere non lasciava ai superstiti che un pugno di ceneri; epperò nulla di più quièto pei sensi, nulla di meno funebre di un'urna, di un sarcofago, anche rispetto alle composizioni che all'esterno le adornavano. Il Cristianesimo invece col ritornare il corpo alla terra rese severa e tetra la immagine della Morte. Quando i vermi avevano terminalo il loro ufficio, usavansi raccogliere dalle sepolture gli avanzi dei corpi disfatti, e sovrapporre con simmetrico studio i cranii e le ossa nelle cappelle vicine alle chiese ed ai cimiterj, affinchè' fosser soggetto di meditazione ai viventi.

Il pensiero della morte che coglie ognuno, di qualunque età, di qualunque condizione egli sia , e che fa tornar ciascuno alla primitiva eguaglianza, doveva tornare efficacissimo mezzo a consolare gli oppressi ed a frenare gli oppressori...."

E ben a ragione la morte divenne una nuova divinità, assumendo le forme di uno scheletro. «*Morie nihil melius, vita nihil pejus.*» Ecco la sua divisa nel XII. e XIII. Secolo.

L'idea di tutte le Danze Macabre è la stessa presso tutte le nazioni: la eguaglianza del cimitero applicata alle follie del mondo. Dalla reggia dell'invitto principe alla capanna del laborioso contadino, la morte batte a tutte le porte ed esce traendo per mano le sue vittime, che loro malgrado costringe a danzare**.** E' forse dunque una sorta di danza Carnascialesca? Se per alcuni è tale e per altri no, ebbene anche per me non lo è, anche se tali posson sembrare alcune sue espressioni e certi fattori d'origine. Che differenza c'è allora con il Carnevale?

I caratteri della celebrazione del carnevale hanno origini in festività molto antiche, come per esempio le "Dionisiache greche o i Saturnali romani. Durante le feste dionisiache e saturnali si realizzava un temporaneo scioglimento dagli obblighi sociali e dalle gerarchie, per lasciar posto al rovesciamento dell'ordine, allo scherzo e anche alla dissolutezza.

Da un punto di vista storico e religioso il carnevale rappresentò un periodo di festa, ma soprattutto di rinnovamento simbolico, durante il quale il caos sostituiva l'ordine costituito, che però una volta esaurito il periodo festivo, riemergeva nuovo o rinnovato e garantito per un ciclo valido fino all'inizio del carnevale seguente. La festa in onore della dea egizia Iside, anche nell'impero Romano, comportava la presenza di gruppi mascherati, come attesta lo scrittore Lucio Apuleio nelle Metamorfosi (libro XI).
Il Carnevale segna un passaggio aperto tra gli inferi e la terra abitata dai vivi. Le anime, per non diventare pericolose, devono essere onorate e per questo si prestano loro dei corpi provvisori: essi sono le maschere, che hanno quindi spesso un significato apotropaico, in quanto chi le indossa assume le caratteristiche dell'essere " soprannaturale " rappresentato. In ogni caso comunque il significato finale è una sorta di Rivendicazione o di Temporanea Rivincita del popolo Vs. i potenti, vuoi nella Renovatio Vitale attraverso il Caos, vuoi nelle maschere Carnascialesche.

Nella Danza Macabra invece non c'è riscatto verso i potenti, né sopraffazione del tempo, ma tutti sono ugualmente resi in modo equalitario al proprio scheletro; è l'eguaglianza del cimitero applicata alle follie del mondo.

Il morto-scheletro può apparire come la controfigura del vivo, del quale riproduce la tipologia sociale attraverso l'uso di oggetti come la corona per il re, la tiara per il papa, la borsa per identificare il mercante (Figura 17).

Itinerarium Cambriae. (Figura 92)

Già nel secolo XII Giraldo Cambrese descrive nel suo Itine-

Figura 92, 92a. *Itinerarium Cambriae*, Royal MS 13 B VIII c 1196-1223, the manuscript includes an anthology of texts on topography, history and marvels of the world, relating to Ireland and Wales.

rarium Cambriae una sorta di danza macabra praticata nei pressi di chiese e cimiteri, che sfocia in estasi collettiva, anche se le più antiche testimonianze musicali ed iconografiche dell'esistenza di tale rappresentazione, si hanno intorno alla seconda metà del 1300 circa (sia nel famoso manoscritto spagnolo *"Llibre Vermell"* che nel Camposanto di Pisa, contenente gli affreschi rappresentanti il "*Trionfo della Morte*" e il "Giudizio Divino").(Fig. 93)

La poesia è nota e conosciuta tramite sei manoscritti, tre dei quali sono attualmente disponibili (Français 994 , Français 1543, Français 19137). Il più antico di questi (Français 994) è del XIV secolo, e contiene la più antica allusione conosciuta alla parola "Danse Macabre", nel *poema "Respit de la Mort"* (tregua dalla morte) conosciuta anche come *"L'Orologe de la mort" (orologio della morte).*

Traduzione:

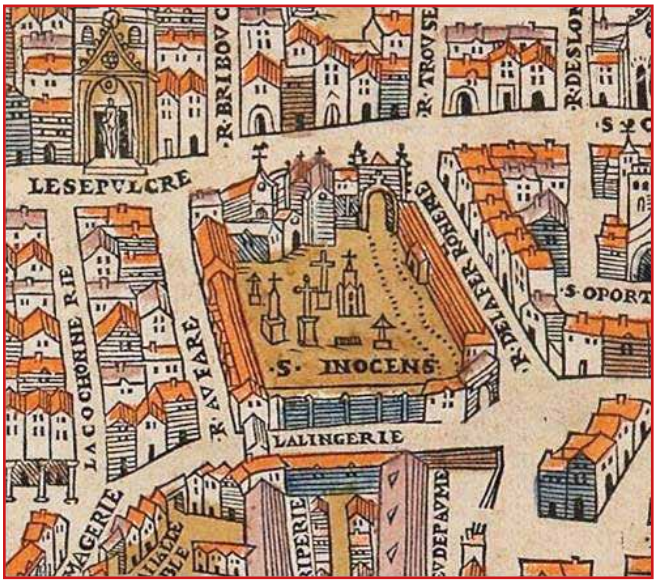
E*cco, Chi mi fa credito della vita*
è il Maestro Supremo,
il Re supremo,il Sacerdote supremo;
E se gli devo un tributo di morte,
Ben so che è la sorte comune,
e tutti gli uomini,tutte le nazioni
gli son Debitori sin dalla nascita.
Così ho presentato la danza macabra,
che Tutti fa danzare e conduce tutti alla tomba,
la loro ultima casa.
La vita è bella in ogni stagione.

Originale francese

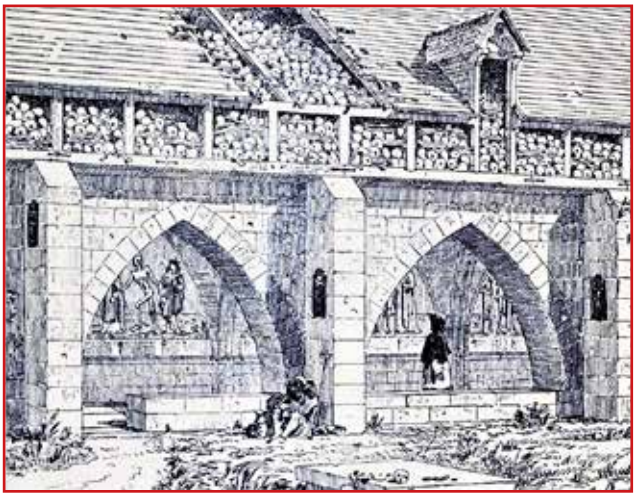
Mon crediteur est souverain maistre
Souverain roy, souverain prestre;
Et se li dois de mort treuage
Bien say que c'est commun usage
Toutes gens, toutes nacions
Par toutes obligacions
Y sont lies de leur naissance
Je fis de macabre la dance
Qui toutes gens maine a sa tresche
Et a la fosse les adresche,
Qui est leur derraine maison.
Il fait bon en toute saison.

Il cimitero di St. Innocents a Paris (Fig. 95/98/99/100/101)

Figura 93, 93a e 93b. Jean Le Fèvre, Manoscritto 19137, *Respit de la Mort* ,1376



95



98

Figura 95)a sinistra). Il cimitero di St. Innocents a Paris, in un dipinto del 1570 , attribuito a Jacob Grimer.
La "dance macabre" è dipinta nei portici a destra.
Figura 98 (a destra). Danza macabra nel Cimitero degli Innocenti – zona dell'ossario. Particolare da una riproduzione del XVI sec.

Il murale nel Cimitero degli Innocenti a Parigi, dipinto tra l'agosto del 1424 e la Quaresima del 1425, è stato probabilmente la prima rappresentazione grafica della danza della morte. Questo era un periodo relativamente tranquillo nella Guerra dei 100 Anni e sia il testo che le immagini sono piene di satira. Le danze erano dipinte entro le lunette sulle facciate interne del deambulacro del chiostro.

A partire dal XIV sec attorno alle chiese si svilupparono gli ossari per la raccolta degli scheletri e per lungo tempo ossari e cimiteri furono considerati simili nell'uso e nel termine.

Negli ossari addirittura, nel XV sec, era uso popolare predicare e insegnare catechismo e cosi gli ossari assunsero forme ordinate, architettonicamente abbellite con porticati, lapidi, epitaffi.

In questo clima, nel 1423, sul muro di fondo dell'ossario degli Innocenti a Parigi in Rue de la Ferronnerie, fu dipinta la celebre Danza Macabra, che rappresentava trenta morti ormai decomposti a colloquio con trenta vivi. Questa Danza Macabra rimase una curiosità fino al 1669, anno in cui fu distrutta per allargare la strada.

Nel XV sec. cessa l'uso di seppellire i morti negli ossari, ma la loro popolarità non scema affatto e vengono utilizzati in vari modi: per assemblee, per catechismo, per impartire la Comunione, e questo nonostante il maleodore e il trasporto di cadaveri. L'ossario del cimitero degli Innocenti cosi rimane, fino alla sua scomparsa nel 1669, un luogo di passeggio e di incontri.

Ci sono state tramandate riproduzioni del XVI e XVII sec. E' stata questa la "*danza*" che può essere chiamata: madre di tutte le danze della morte, e ful-

99

100

101

Figura 99/100/101 (tre tavole dall'alto). Alcune rappresentazioni dal Cimitero degli Innocenti, tratte da copie eseguite in epoche successive

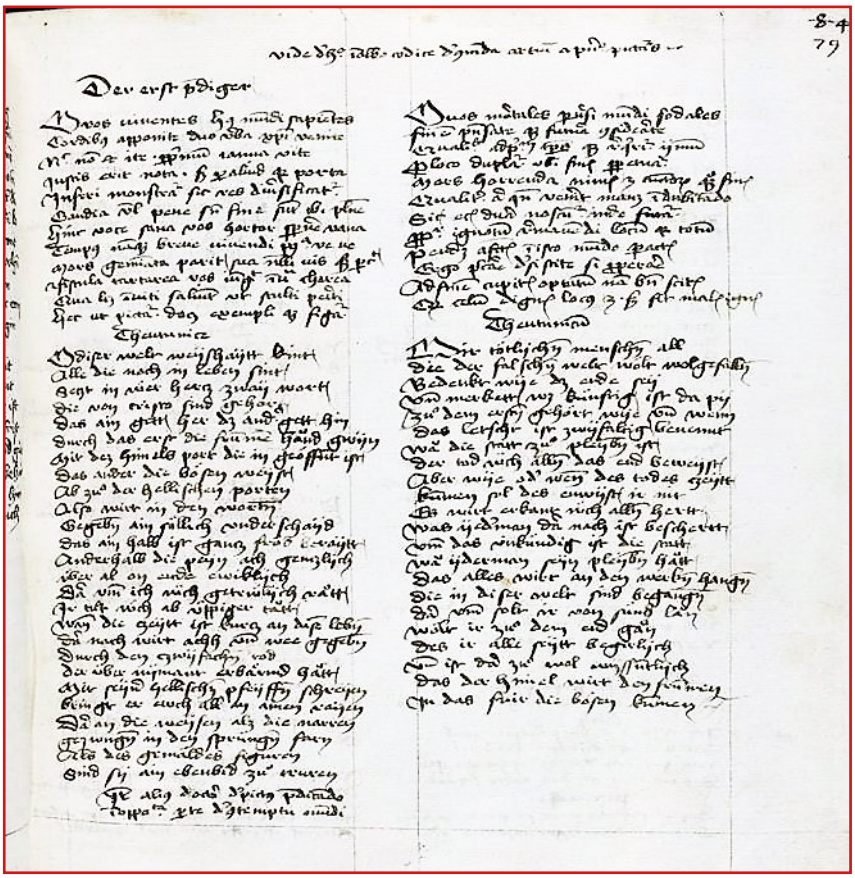


Figura 102. La (più) antica "Totentanz", manoscritta, S.Gossembrot (1447) – Heidelberg, CPG 314 Una delle 4 pagine scritte, che contengono, il testo della Totentanz.

cro della loro espansione europea.

Espansione che si è proiettata secondo due direttrici Europee verso il centro nord e verso il sud, sud-est, lungo le vie già note e percorse dai pellegrini della fede.

S. Gossembrot (1447), Heidelberg, CPG314.

Il Volume CPG 314, contiene una tra le più antiche "Totentanz" scritte. (Figura102)

L'università di Heidelberg ha una raccolta di vari testi legati a un unico volume chiamato CPG 314. Questo libro è stato raccolto da Sigismund Gossembrot (1417-1493), che ha scritto una gran parte del libro stesso, il libro è stampato tra il 1443 e il 1447. La cosa più notevole è che la Morte non compare e allora come si può avere una danza di morte senza la morte? I 24 ballerini si presentano: «Sono stato un Santo Papa [...]», «ho, come re [...]», ciascuno lamenta il proprio destino e lascia che il prossimo partecipante prenda la mano al precedente. In altre danze di morte, come quelle a Lubecca e Berlino i morti potrebbero rivolgersi direttamente alla Morte e implorare la tregua, ma questo non accade nell' *"Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz"*.

Zimmerischen Totentanz, XVI sec.

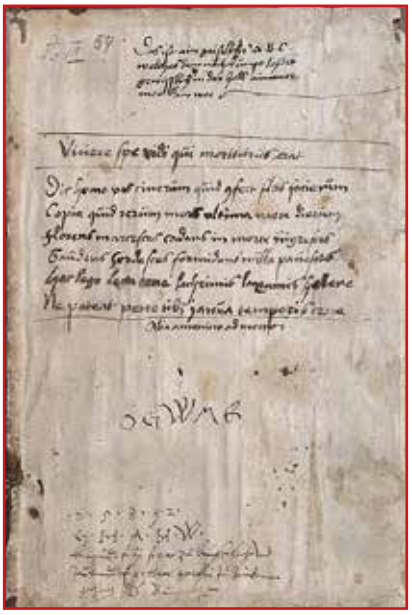
Wilhelm Werner von Zimmern, //Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. A III 54, fol. 90v, Der Tod. Data: tra il 1540 e il 1550 - Autore: Wilhelm Werner von Zimmern Pagine n° 270, manoscritte con disegni acquarellati su 91pag. (Figure 103/104/105/106/107)

Danza Macabra di Lubecca, XV sec. (Fig. 111/112)

La danza macabra di Lubecca è stata una delle più importanti e influenti rappresentazioni del genere. Tale rappresentazione, come gran parte della città, venne completamente distrutta la notte fra il 28 e il 29 marzo 1942 durante il bombardamento alleato.L'opera, firmata da Bernt Notke nel 1463, a differenza di altri lavori simili, che erano dipinti direttamente sul muro, fu realizzata su tela ed esposta nel transetto sinistro della Marienkirche, in una cappella che prese il nome di Totentanzkapelle. Si trattava di un'immagine continua lunga quasi trenta metri e alta due, posta sopra i banchi della cappella. (Bernt Notke, nel XV sec, aveva realizzato un'altra Danza Macabra a Tallinn).

Oggi se ne possono vedere vecchie foto in bianco e nero e copie realizzate con colori ad acquarello

Figure 112.



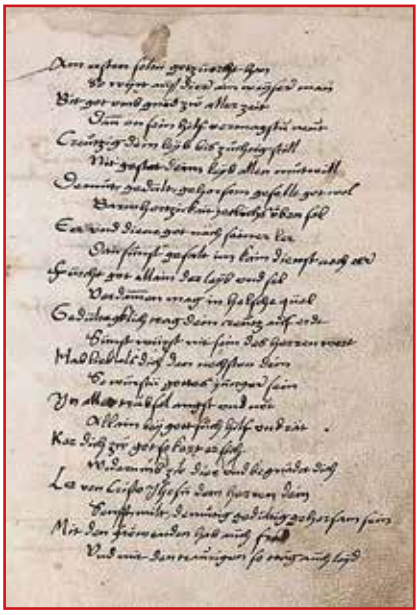


Figure 103/104/105/106/107.

Una lunga teoria di morti mummificati ma dalla sorprendente agilità danzante, al ritmo di un flauto, invita ironicamente a fare quattro salti una schiera di personaggi spauriti: il papa, l'imperatore, l'imperatrice, il cardinale, il re, il vescovo, l'abate, il soldato, il monaco certosino, il sindaco, il canonico, il nobile, il medico, l'usuraio, il cappellano, il funzionario, il sagrestano, il mercante, il frate, il contadino, il giovane, la ragazza e il neonato. Sono figure che impressionano.

Dodes Dantz, XV sec.

E' stato stampato a Lübeck nel 1489. (Il libro è basato sul dipinto della chiesa di S. Maria. (Fig.114 e 116)

Figure 114 e 116.

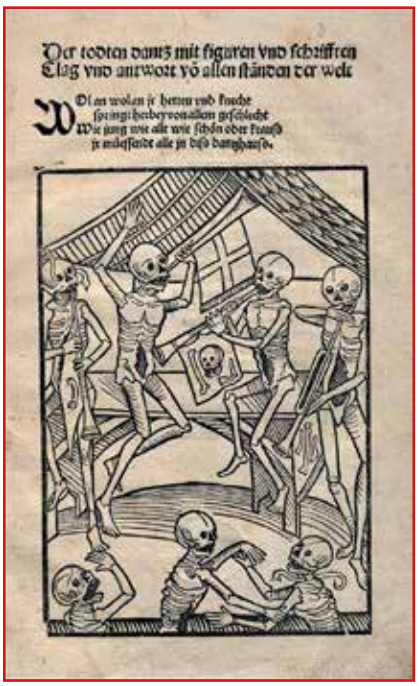


Figura 18-Bar-sur-Loup.

Des dodes dantz ha quattro diverse immagini di Morte ,che vengono stampate più volte.
Per illustrare i 28 esseri umani, vengono utilizzate 26 lastre di legno.
Tutti gli esseri umani appaiono sulle pagine di sinistra -la Morte sulle pagine a destra, così i loro occhi si incontrano in mezzo**.** La biblioteca dell'Università di Heidelberg ha digitalizzato la prima edizione di questo manoscritto (Knoblochtzer). In questa copia alcuni dettagli delle incisioni sono colorati in rosso.

Un'altra copia del 1488, verniciata abilmente con colori diversi, è alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera. Quest'ultima ha anche la seconda edizione di Meydenbach (1492), colorata con meno cura del precedente manoscritto e la terza edizione di Hans Schobser (1520), che non presenta alcun colore.

La forma tradizionale del macabro, la farandola lunga, non poteva ovviamente essere realizzata compiutamente sulle pagine di un libro. La danza viene quindi eseguita individualmente, mentre la Morte gesticola e conduce la musica.

Danza Della Morte - di Bar-sur-Loup, distretto di Saint Jacques Majeur, fine XVII sec- XVIII-sec. (Autore Ignoto). (Figura 18)

Questo olio su legno non è una danza macabra, anche se il titolo suggerisce il contrario. Nelle danze macabre, un cadavere accompagna ciascuno dei personaggi, ordinati secondo il loro rango sociale. In questo lavoro possiamo vedere che la Morte non balla; piuttosto spara le frecce al vivente.

Se questo dipinto fosse identificato come una danza della morte, probabilmente è dovuto agli storici che lo descrivevano nel XVIII secolo.

Qualunque sia il nome, l'opera ha un certo interesse per l'amante dell'arte.
La scena macabra di questo dipinto occupa il terzo superiore del dipinto. Il resto è occupato da un testo in lingua provenzale di 33 versi disposti in due colonne, di difficile e oscura interpretazione. L'artista anonimo raffigura i giovani che ballano al suono della galoubet (piccolo registratore provenzale) e del tamburo.

Hans Holbein il Giovane (Augusta 1497-Londra 1543). (Fig. 136)

Fiure 135-loedel-a, loedel-f e loedel-z. Hans Holbein il Giovane (Augusta 1497-Londra 1543) pittore e incisore tedesco, dipinse dapprima a Basilea e poi in Inghilterra alla corte di Enrico VIII. Figlio d'arte, studiò alla bottega di suo nonno e suo padre come il fratello maggiore Ambrosius, sul tema della Morte lavorò molto e a lungo.
NB L'Alfabeto della morte , una serie di 24 tavole di piccolo formato, pubblicate a Basilea nel 1524, dove la morte compare all'interno della storia sacra al momento del peccato originale.

Figura 153, 154 e 155. Apocalise di San Giovanni, Grafica di Albrect Durer (1471 – 1528), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Il cavaliere, la morte e il diavolo, un'incisione a bulino di Albrecht Dürer, siglata e datata al 1513 e conservata, tra le migliori copie esistenti, nella Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe.

Pittore e incisore tedesco, dipinse dapprima a Basilea e poi in Inghilterra alla corte di Enrico VIII. Figlio d'arte, studiò alla bottega di suo nonno e suo padre come il fratello maggiore Ambrosius.

Straordinario incisore, sul tema della Morte lavorò molto e a lungo. Tra le cose principali rammentiamo: L'Alfabeto della morte, una serie di 24 tavole di piccolo formato, cm. 2,5x2,5, pubblicate a Basilea nel 1524.La morte compare all'interno della storia sacra al momento del peccato originale. E'una totentanz tradizionale. Realizzò inoltre i disegni per una fortunata serie di incisioni su legno, pubblicata come libro di emblemi a Lione nel 1538, simili alle 24 tavole di Basel. L'area di diffusione si estende su quasi tutta la Svizzera.

Apocalise di San Giovanni,Grafica di Albrect Durer *(1471 – 1528)* Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. (Fig.153/154/155)

Celebri incisioni tra cui "I Quattro Cavalieri dell'Apocalisse" e soprattutto "Il cavaliere, la morte e il diavolo" un'incisione a bulino, siglata e datata al 1513 e conservata, tra le migliori copie esistenti, nella Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe. In quest' ultima incisione, soprattutto, val la pena soffermarsi, qui protagonista è la figura del cavaliere armato a cavallo in primo piano, segue la Morte, con una clessidra in mano, che cavalca un ronzino, e il Diavolo, dalle sembianze animalesche, armato di picca.

Il Cavaliere prosegue, sapendo di avere come compagni la Morte e il Diavolo, ma anche il cane fedele che, nel quadro, rappresenterebbe la fede religiosa che guida il cavaliere. Dove è diretto questo Cavaliere che procede senza indecisione, sicuro di sé (o della sua fede)? Sembra diretto nella cittadella che vediamo in alto al centro dell'opera.

Metnitz,museo della danza macabra. (Fig. 144)

Il piccolo museo di Metnitz, un idillico villaggio vicino alla cittadina di Friesach, Austria, nasconde un tesoro eccezionale.

Qui sono esposti gli unici affreschi in Austria che mostrano scene della danza macabra monumentale del 15° secolo.

Danse Macabre in Tallinn (Estonia), Bernt Notke, (circa

Figura 144.

Figura 152. Chiesa di San Nicola aTallinn (Estonia), Danse Macabre, Bernt Notke, (circa 1435 – 1508).

1435 – 1508) (Fig.151/152)

Chiesa di San Nicola a Tallinn (Estonia)

La chiesa di San Nicola fu l'unica chiesa a Tallinn che non venne intaccata dall'iconoclastia portata dalla Religione Protestante nel 1524. La chiesa fu seriamente danneggiata dall'attacco delle bombe sovietiche durante la seconda guerra mondiale. Il risultato fu un incendio devastante che mandò la chiesa in rovina e distrusse la maggior parte del suo interno (esclusa la cappella di Sant'Antonio)

Il capolavoro artistico più famoso presente nella chiesa è il dipinto della Danza Macabra *(Danza della Morte) di Bernt Notke (1435 / 22 maggio 1509),* che rappresenta la transitorietà della vita, con le figure scheletriche della Morte che, danzando al suono di una cornamusa, prendono per mano sia il soggetto ricco e potente che quello debole e povero, indissolubilmente legati verso un'unica fine. È visibile oggi soltanto un frammento dell'intera opera originale che inizialmente era lunga trenta metri, alla fine del XV sec..

Cappella Ultarweitwinkelaufnahme, XVIII sec. (Figura 147/148)

La Bacher Totentanz, con una musica di gruppo di scheletri e 33 coppie di ballerini, ha avuto origine nel 1723 nella ex cappella ossario nei pressi della chiesa parrocchiale di San Giorgio a Bleienbach. (Figura 19. Cappella ossario-di San Giorgio a Bleienbach-.area centrale)

Circa l'autore, non ci sono notizie attendibili. Dei versi di accompagnamento superstiti del dipinto, solo il prologo e il promemoria sono riprodotti nella versione ancora parzialmente leggibile: Prologo sul muro est:

Voi, giovani e vecchi umani,
guardate il ballo,
e come tale solo vedete
quanto poco è il tempo che resta
O uomo, lascia andare la tua speranza,
di ogni ora non sei certo.
Nessun uomo può sfuggire alla morte,
come vedi, davanti ai tuoi occhi, e
pensa solo a morire,
così otterrai una lieta fine,
e ...//...
anno1723

La Danza Macabra a Vermo, Berham. Croazia-(1474). (Fig.157)

La Danza macabra, sulla parete occidentale, è la scena che più di tutte attrae i visitatori. Trattasi di una delle più antiche rappresentazioni di questo tema che si sono conservate. Eseguita in seguito alla diffusione dell'epidemia della peste bubbonica, la scena all'epoca trasmetteva l'insegnamento secondo il quale di fronte alla morte siamo tutti uguali e impotenti. Accanto ai defunti danzanti, nella processione che si dirige silenziosa verso una tomba aperta, sono raffigurati il papa, il cardinale e il vescovo, il re e la regina, un grasso locandiere, un bimbo, un mendicante e un soldato, che non verrà salvato neanche dalla solida armatura, nonché un commerciante, che non riesce a corrompere la morte neppure offrendole dei ducati d'oro. E' la morte stessa che, suonando

Figura 147. Bleibach (Baden-Württemberg), Johann Jakob Winter (1723).

Figura 19. Cappella ossario-di San Giorgio a Bleienbach-.area centrale

Figura . Cappella ossario-di San Giorgio a Bleienbach-.area centrale

Figura 157. Croazia - La Danza Macabra a Vermo, Berham – (1474).

una cornamusa, detta il ritmo agli scheletri danzanti.

Mi pare che abbia detto una cosa giusta Maurizio Governatori: *"Questi affreschi, in chiese così umili, commuovono per la forza della religione (Cultura locale). Sono convincenti anche oggi, che viviamo di immagini virtuali poco convincenti".*

Istria, Hrastovlje , danza macabra,Giovanni da Castua, (1490). (Figura 165)

Nella cittadina di Hrastovlje (Cristoglie) in Slovenia a pochissima distanza dal confine italiano, nella chiesa della SS.Trinità sono ammirabili gli affreschi realizzati intorno al 1490 da Giovanni di Castua e collaboratori. Si tratta di una specie di danza di varie persone e scheletri davanti ad una tomba. Nell'affresco sfilano, nei loro diversi abiti, i rappresentanti delle varie classi sociali (inclusi un re ed un papa) che gli scheletri accompagnano -attraverso la vita- fino alla tomba.

Figura 165. Istria, Hrastovlje , l'affresco della danza macabra, realizzato intorno al 1490 da Giovanni di Castua e collaboratori.

Cassiglio, Valle Brembana (BG), XV secolo,Danza Macabra di Baschenis. (Figura 20)

Su una facciata della chiesa parrocchiale dedicata a San Bartolomeo Apostolo è rappresentata una Danza Macabra risalente alla seconda metà del XV secolo, attribuita ad Angelo Baschenis.

San Vigilio di Pinzolo, Danza macabra, firmata da Simone Baschenis il 25 ottobre 1539. (Figura 170/171/172)

Figure 171-172. San Vigilio di Pinzolo, risalente nelle forme attuali al 1515. Nella fascia sottogronda si distende la Danza macabra, firmata da Simone Baschenis, il 25 ottobre 1539. L'affresco è lungo 21 metri e contiene 40 personaggi a dimensione umana.

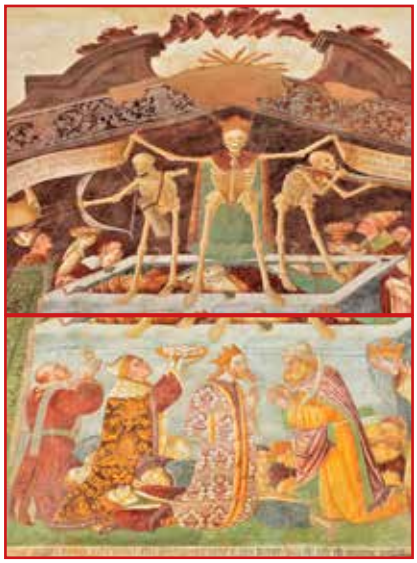
Figura 173. Santo Stefano di Carisolo e la Danza Macabra.Nel 1519 Simone Baschenis dipinge gli affreschi dell'attuale facciata con storie di Santo Stefano e la Danza Macabra.

A Pinzolo, per esempio, piccolo comune in provincia di Trento, c'è la chiesa di San Vigilio, risalente al X secolo e ampliata nel XVI secolo. Nella facciata sud della chiesa vi sono numerosi affreschi e proprio sotto la gronda, è raffigurata una danza macabra, realizzata dal pittore bergamasco Simone Baschenis da Averaria, tra il 1519 e il 1539, la sua firma è visibile come la data in cui fu terminata l'opera, il 25 ottobre *1539*. L'affresco è alto 2 metri e lungo 22 metri e vi è raffigurato un corteo che procede da destra verso sinistra. Si tratta di 18 personaggi, ciascuno trafitto da una freccia e accompagnato da uno scheletro, che procedono danzando guidati dalla Morte, rappresentata da uno scheletro seduto su un trono e con una corona, che suona la cornamusa, a significare l'assoluto dominio della morte su tutti gli uomini, di qualsiasi condizione.

Ogni personaggio rappresenta una determinata figura sociale: un papa, un cardinale, un vescovo, un sacerdote, un imperatore, un duca, un cavaliere, un ricco avaro, un giovane vanitoso, ecc. Proprio sotto la morte e i due scheletri che la accompagnano si trova un'iscrizione contenente le parole con cui la morte si rivolge agli uomini.

Questa è la trascrizione del testo con le parole con cui la morte di Pinzolo ammonisce gli uomini:
Io sont la morte che porto corona
Sonte signora de ognia persona
Et cossi son fiera forte et dura

Figura 177. La Danza Macabra e l'Oratorio dei Disciplini di San Bernardino – Clusone- . L'affresco, datato 1485 (leggibile nel primo cartiglio di sinistra), fu con molte probabilità eseguito da Giacomo Borlone de Buschis, pittore seriano.



Che trapaso le porte et ultra le mura
Et son quela che fa tremare el mondo
Revolgendo mia falze atondo atondo
O vero l'archo col mio strale
Sapienza beleza forteza niente vale
Non e Signor madona ne vassallo
Bisogna che lor entri in questo ballo
Mia figura o peccator contemplerai
Simile a mi tu vegnirai
No offendere a Dio per tal sorte
Che al transire no temi la morte
Che più oltre no me impazo in bene male
Che l'anima lasso al judicio eternale
E come tu averai lavorato
Cossi bene sarai pagato .

Santo Stefano di Carisolo, Danza Macabra, 1519, Simone Baschenis. (Figura173)

La chiesa di Santo Stefano Protomartire a Carisolo, celebre per la danza macabra dipinta da Simone Baschenis sul prospetto principale dell'edificio, sorge in posizione panoramica all'imbocco della Val Genova, su uno sperone roccioso che sovrasta il torrente Sarca. L'edificio attuale è il frutto di alcuni interventi di ampliamento operati nel corso del XV secolo e tra il 1519 e il 1534, che stravolsero l'assetto della chiesa romanica, della quale sopravvivono solo l'arco santo, ora murato lungo la parete sinistra della navata, e il campanile. Ricca la decorazione a fresco interna ed esterna della chiesa e la D.M., opera di Simone Baschenis, è in cattive condizioni: parecchi scheletri sono quasi cancellati, e il tempo ha accarezzato le caratteristiche facciali dei viventi, che tuttavia rimangono riconoscibili grazie ai loro vestiti. Il corteo è preceduto da un piccolo complesso musicale formato da tre scheletri che suonano una cornamusa e due trombe. Nella prima coppia troviamo Cristo, accompagnato da uno scheletro e dalla scritta "O tu che guardi pensa di costei, la me ha morto mi, che son signor di lei". La processione è formata da altre sedici coppie, in cui i vivi sono di varia estrazione sociale. Il corteo è chiuso dalla morte sopra un cavallo bianco che lancia frecce contro i morituri.

La Danza Macabra e l'Oratorio dei Disciplini di San Bernardino, Clusone, (Anno 1485) (Figura 177)

Convenzionalmente conosciuto come Danza Macabra, in realtà l'affresco è una sorta di antologia dei temi macabri quattrocenteschi, uniti in un'unica imponente rappresentazione: in altro il Trionfo della Morte; sempre in altro a sinistra, originariamente separata dal Trionfo da una finestra vi è la citazione dell'Incontro tra i tre vivi ed i tre morti; nella fascia centrale troviamo invece la vera e propria Danza Macabra, sotto forma di una lenta processione in cui ogni uomo è accompagnato dal proprio scheletro, alter ego post mortem; la parte inferiore dell'affresco, ora purtroppo andata quasi completamente perduta, rappresentava una sorta di Giudizio Universale, in cui il giusti ascendono e il male sprofonda nelle viscere degli abissi. L'affresco, datato 1485 (leggibile nel primo cartiglio di sinistra), fu con molte probabilità eseguito da Giacomo Borlone de Buschis, pittore seriano.

Fu verso la metà del XV secolo che la confraternita visse il momento più importante della sua storia. L'edificio fu ampliato con la costruzione di una chiesa addossata alla struttura precedente. E fu decisa la realizzazione degli affreschi interni commissionati nel 1460 al pittore Giacomo Borlone. L'oratorio cambiò nome con la dedicazione a San Bernardino da Siena. Il Santo, morto nel 1444 e canonizzato nel 1450, era figura particolarmente presente nella devozione disciplinata. Era stato lui stesso un disciplino ed aveva mostrato sempre particolare attenzione alle fasce più deboli della società. Sopra l'arco della porta di ingresso è raffigurato il trigramma bernardiniano, le lettere I H S, significative del nome di Cristo, cui sovrasta una croce. Intorno un sole con dodici raggi che simboleggiano i dodici apostoli e numerosi raggi più sottili. Si tratta di una figura ideata dal Santo stesso. Figurava sugli stendardi che precedevano Bernardino quando entrava in una città per predicare

Abbaye de La Chaise-Dieu, nell'alta Loira-Dance macabre- (XV-XVI sec.) (Figura 21-Il magnifico chiostro gotico dell'abbazia La Chaise Dieu)

Da un commentario tecnico iconografico del XX sec, presso l'abbazia, di autore ignoto si legge:

« … A La Chaise-Dieu, les morts ne sont pas des squelettes, mais plutôt des transis avec la peau sur les os ; les morts dansent et se livrent à de nombreuses facéties. Les vivants, au nombre de 24 sont répartis en 3 panneaux, les puissants, les bourgeois et le peuple. Entre eux, peints sur des piliers, se retrouvent des personnages expliquant le thème : Adam et Ève sur le premier, un prédicateur sur le premier et le dernier. En-dessous un espace était réservé à un texte, message catéchétique ou poème. ...[…]… La peinture s'étend sur 3 panneaux et 4 piliers. Il est maintenant admis que la danse macabre a été peinte au XVe siècle en trois étapes. L'œuvre est difficile à dater avec précision. La plupart des vêtements sont contemporains de Jeanne d'Arc ; il est donc possible que les panneaux aient été réalisé autour de 1450, ce qui ferait de cette fresque la plus ancienne Danse macabre retrouvée en Europe. Par contre, même si les pigments sont les mêmes, il semble que la peinture sur les piliers soit plus tardive, vers 1490... »

(Figure 22 e 23. Particolari della danza macabra nel chiostro di La Chaise Dieu- fine XV sec.)

La danse macabre
O créature raisonnable
qui désire vie éternelle,
tu as ici doctrine notable
pour bien finir vie mortelle.
La danse macabre rappelle
que chacun à danser apprend

Figure 21. Abbaye de La Chaise-Dieu, nell'alta Loira-Dance macabre-(XV-XVI sec.)

Figure 22 e 23. Particolari della danza macabra nel chiostro di La Chaise Dieu, fine XV sec.

à homme et femme est naturelle,
la mort n'épargne ni petit ni grand.

(Dal cartiglio all'ingresso del chiostro dell'abbazia all'inizio della Danza Macabra)

San Silvestro o Dei Disciplini ad Iseo (BS)-Danza Macabra-(XV sec.)

San Silvestro è una piccola chiesa situata al margine della piazza religiosa di Iseo, borgo dalle antiche origini. Dall'esterno è diventato piuttosto difficile riuscire a distinguere la forma originale dell'edificio: la sua struttura è nascosta dietro le numerose stratificazioni architettoniche che si sono sovrapposte nel tempo. Questa piccola chiesa presenta veri e propri grattacapi per gli studiosi. Le sue origini si perdono nei secoli, con certezza sappiamo solo che venne ricostruita nel XIII secolo secondo lo stile romanico. Altra caratteristica davvero affascinante, è che è costruita su due livelli. Oggi si può visitare solo il livello superiore, in quanto il livello inferiore, a seguito della terribile peste di manzoniana memoria, è stato trasformato in carnerio e tutt'ora è sommersa da ossa,rimosse nel '600 dal campo santo di fronte alla chiesa per fare posto alle vittime della peste. (Figura25)

All'interno l'elemento più significativo è la Danza macabra, rinvenuta nel 1985 lungo la parte inferiore dell'abside. Il dipinto bruno e ocra, mutilo alle estremità, fu realizzato tra la fine del XV secolo e gli inizi del XVI, coprendo due più antichi interventi pittorici. Il soggetto è da mettere in relazione alle opere di misericordia cui si dedicavano i Disciplini, in particolare la preparazione cristiana alla morte e le esequie. Di questo affresco possiamo solo fissare il termine post-quem: il 1486, data della pubblicazione della serie di stampe parigine della Danza Macabra di Guyot Marchant, dipinta nel cimitero degli Innocenti a Parigi nel 1424, dalle quali l'affreschista trasse i soggetti. Le Discipline avevano funzione pacificatrice in una società dilaniata da lotte intestine tra partiti e da guerre, praticarono il culto della persona di Cristo e soprattutto preparavano gli individui alla "buona morte. A questo tema si ricollegano gli affreschi legati al macabro, come la Danza Macabra, rinvenuta nel 1985 e risalente risale alla fine del XV - inizi del XVI

Figure 26.

Figure 27.

secolo.

Santuario della B.V. della Stella, Bagnolo Mella (BS), lacerto di scheletro danzante del XVI sec.

Il santuario fu costruito per commemorare l'apparizione della Vergine Maria avvenuta il 10 luglio 1491 a Caterina dell'Olmo, una giovane ragazza sordomuta di Bagnolo Mella. La facciata del santuario è molto semplice, sormontata da un timpano triangolare con al centro un rosone dipinto con una stella. La pianta è longitudinale, ad unica navata, e volta a botte.

Fra le d'arte ricordiamo dello scultore Clemente Zamara un notevole complesso ligneo: "La Deposizione", un gioiello della scultura lignea bresciana del Cinquecento. Un affresco di Vincenzo Foppa, nativo di Bagnolo Mella, ora collocato nell'antica cappella della Disciplina. Una tela secentesca di Amatore proveniente dall'oratorio di Palazzo Avogadro. E poi un curioso frammento di Danza Macabra del XVI sec. o forse e più probabilmente, una figurazione del Dogma dello Scheletro-Morte, è apparso recentemente a seguito di lavori di restauro interni. (Figura 26)

L'Opuscolo: per illustrare una danza macabra, XVII sec.

La nascita dell'arte della stampa ha contribuito notevolmente a diffondere le danze macabre, ma il motivo della danza perse importanza, perché il formato del libro non consentiva l'illustrazione di catene lunghe di persone. (Figura 27). Questo cambiamento formale portò naturalmente alla rivoluzione dell'idea originale: la morte divenne un atto individuale, sostituendo la morte collettiva precedentemente rappresentata dalla Farandola, o dalla Carola.

Il primo esempio noto di questo genere, firmato Paulus Fürst, è stato pubblicato tra il 1635 e il 1666.

Queste incisioni sono dodici medaglioni che incorniciano un tavolo centrale. Ci sono rappresentanti maschili di diverse classi sociali che interagiscono con la morte. In senso orario si riconoscono il papa, l'imperatore, il re, il cardinale, il vescovo, il duca, il conte, il signore, la borghesia, il contadino, il mendicante e il soldato e il pazzo e il bambino. Nei quattro angoli dell'immagine centrale sono raffigurati scene della Bibbia, in basso a sinistra, il peccato originale; in basso a destra, il dannato nell'inferno; nella parte superiore sinistra, la crocifissione; in alto a destra, i giusti in Paradiso. Nel centro, in una vasta area confinante con una piccola chiesa e un cimitero, è possibile vedere le donne che incarnano le varie classi sociali dall'imperatrice al folle. Formano una rappresentazione rotonda e estremamente rara del macabro di danza, che viene generalmente illustrato come *farandola.*

Cimitero del convento dei domenicani a Basilea (1440), poi Berna e Lucerna nel 1630 circa. (Fg. 121 e 123)

Caratteristica fondamentale della danza macabra è la dimensione collettiva dell'esperienza della morte, sovente espressa attraverso la disposizione gerarchica delle singole scene in base alla condizione sociale degli esponenti rappresentati: tutti hanno lo stesso destino, nessuno può sottrarsi alla morte e alla responsabilità dei propri peccati.

Un ciclo pittorico realizzato verso il 1440 sulle mura del cimitero del convento dei domenicani a Basilea, lungo 60 m e conservato solo in alcuni scarni frammenti, è considerato la più antica raffigurazione nella regione germanofona.

Figura 121 e 123.

La danza macabra conobbe una grande fortuna all'epoca della Riforma : il ciclo di Basilea fu rivisitato e modificato a Berna da Niklaus Manuel che dipinse una danza macabra di carattere monumentale. Le danze macabre di carattere monumentale furono documentate anche in raccolte di stampe: quella di Basilea fu rappresentata a partire dal 1621 da Matthaeus Merian e quella di Lucerna a partire dal 1650 dallo zurighese Conrad Meyer.

Matthew (Matthäus) Merian (1593-1650), poi usò i suoi disegni come base per le sue famose lastre di rame, che sono state pubblicate due volte nel 1621 e ancora una volta nel 1625. Matthäus Merian è considerata la persona che ha reso la rappresentazione più completa e affidabile della danza della morte di Basilea. L'edizione 1621, è stata pubblicata una volta da Johann Schröter e una volta da Mattheus Mieg. (Fig. 128/129/130)
(NB: Due esemplari dell'edizione di Mieg possono essere scaricati dalla Bayerische Staatsbibliothek.).

Vanitas vanitatum et omnia vanitas (Figura 28).
Con questa locuzione si apre e si chiude il lungo discorso di Qohelet, che occupa i dodici capitoli del libro omonimo. Qohelet, o Ecclesiaste, uomo saggio e maestro, dopo aver esplorato ogni aspetto della vita materiale, giunge alla conclusione (già preannunciata all'inizio del testo) che tutto è vanità. Il che non deve impedire all'uomo di riconoscere in Dio il creatore e di osservare i suoi comandamenti, come conclude il breve paragrafo finale ad opera di un commentatore posteriore.
Nei secoli, però, non tutti i lettori hanno condiviso le conclusioni concilianti del commentatore, e il Qohelet è diventato il simbolo di una più radicale negazione del valore di ogni cosa. A reinterpretare

Figura 128, 129 e 130.

l'Ecclesiaste in senso "nichilista" è, per esempio, Giacomo Leopardi, che nel canto "*A se stesso*", traduce il *Vanitas vanitatum* con *L'infinita vanità del tutto*.
L'*Imitazione di Cristo*, un testo letterario cattolico particolarmente noto e pubblicato per la prima volta nel 1418, riprende nella sua introduzione questa massima biblica, aggiungendovi la frase: «praeter amare Deum et illi soli servire» ("eccetto amare Dio e servire Lui solo").
Questo tema è presente anche nell'Orlando Furioso. Infatti nel canto 34 l'Ariosto racconta l'avventura del paladino Astolfo che con il suo Ippogrifo ripete le tappe del viaggio iniziatico: scende negli inferi, ne esce e arriva fin sulla Luna. La luna è lo specchio della Terra, infatti qui c'è tutto quello che sul nostro pianeta si è perso o per colpa del tempo o per Fortuna (sorte): "ciò che in somma qua giù perdesti mai, là su salendo ritrovar potrai." (XXXIV, 70.75). Vi sono la fama, le preghiere e i voti a Dio, le lacrime e i sospiri degli amanti, il tempo perso al gioco, l'ozio e i progetti vani che non vengono mai messi in pratica, i vani desideri, le adulazioni, i versi composti in lode dei signori, la stessa donazione di Costantino. Solo pazzia non si trova sulla Luna, perché è tutta sulla Terra, gli uomini son tutti pazzi e non vi è nessuno di totalmente savio. Tutto ciò rappresenta i vani desideri degli uomini e soprattutto di quelli di corte che Ariosto conosce così bene. Desideri vani in cui gli uomini si nascondono ma che non trovano mai e come Orlando poi diventano pazzi, perché non riescono a ottenerli dato che sono finiti proprio lassù, sulla Luna.
Un altro riferimento è presente nel Canzoniere di Francesco Petrarca nel sonetto "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono".
Un ulteriore riferimento lo troviamo nel Decameron di Boccaccio: più precisamente nella 7 novella (Panfilo narratore) della II giornata.

Figura 28.
P.J.Lynch, *Death and the Maiden*

Bibliografia
- Johan Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Rizzoli, Milano 1998.
- Emile Male, *L'art religieux de la fin du moyen age an France*, Colin, Paris 1949.
- Walter Sorell, *Storia della danza, arte, cultura, società*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore per la vita nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1957.
- Michel Vovelle, *La morte e l'Occidente, dal 1300 ai giorni nostri,* Laterza, Bari 1983
- Stefan Glixelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, éditeur, 1914
- Ashby Kinch, *Imago mortis : mediating images of death in late medieval culture,* Leiden, Brill, coll. «Visualizing the Middle Ages» (nº 9), 2013, 318 p. «Chapitre 3. Commemorating Power in the Legend of the Three Living and Three Dead (p. 109-144) », p. 121-122
– Elisabeth Arlt, "Auch Geld und Guth bei mir nichts helfen tuth" in *Totentanz- Darstellungen*

im sakralen Raum in Osterreich, Verlag St. Peter Salzburg, 2010
- Alessio Tanfoglio, Quaderno 4. *Lo spettacolo della Morte: il cadavere e lo scheletro*. Pubblicato da Youcanprint.2015
- Chiara Frugoni, Simone Facchinetti, *Senza misericordia. Il «Trionfo della Morte» e la «Danza macabra» a Clusone*, Einaudi, 2016
- Alessandro Barbero, Chiara Frugoni, *Medioevo. Storia di voci, racconto di immagini*, EditoreLaterza, 2015
- Marc Bloch, *La Società feudale*, Edizioni Einaudi, 1987
- Jacques Le Goff, ***Il Dio Del Medioevo***, editori La Terza, 2006
- Jacques Le Goff, *Il Meraviglioso e il Quotidiano nell'Occidente Medioevale*, editori La Terza, 1996
- J. Kelly, *La Peste Nera*, edizioni Piemme, 2005
- P. Godman, *I Segreti dell'Inquisizione*, editore B.C.Dalai spa, Milano, 2005
- F. Becattini (1743-1813), *Storia dell'Iquisizione corredata da opportuni e rari documenti*, digitalizzazione del 2011
- Jean Claude Schmitt, *Religione-folklore e società nell'occidente medioevale*, editore La Terza, 1988
- Jean B. Russell, *Il diavolo nel medioevo*, editore La Terza, 1990
- Walter Schmithals, *L'Apocalittica introduzione e interpretazione*, edizione Queriniana Brescia, 1976
- *Il Trionfo della morte e le danze Macabre*, Atti del VI convegno Internazionale di Clusone (BG), 1997
- *Alberto Tenenti*, *I Temi della Morte in Europa tra 1200 e 1700,* editrice Ferrari, 2000
- Simone Ferrari, *Dizionario di arte e architettura*, Pearson Italia S.p.a., 2006 p.44
- Clara Settis Frugoni, *Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medievale italiana*, in Memorie dell'Accademia dei Lincei, Classe di Scienze Morali, 1967, serie VIII, XIII, FASC. III.
- Jurgis Baltrusaitis, ***Il*** *Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*. Capitolo VII.II. *Danze macabre e cadaveri decomposti* (pp. 252-264). Milano, Adelphi, 1977
- Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*. Torino, Einaudi, 1974
- Arianna Punzi, *Tristano. Storia di un mito,* Roma, Carocci, *2005.*
- Piero Adorno, *Dall'alto medioevo all'arte gotica. L'arte italiana.* Vol. I.., Firenze, D'Anna, 1992
-Giuseppe Vallardi, *Trionfo e Danza della Morte, o Danza Macabra a Clusone. Dogma della Morte a Pisogne,* - nella provincia di Bergamo, con osservazioni storiche ed artistiche (1859)
- Pietro Vigo, Astorre Pellegrini, *Le Danze macabre in Italia*, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1901, Collection americana,
- Digitizing sponsor Google, Book from the collections of Harvard University.
– La Storia in Diretta, *La danza Macabra: la morte nelle arti visive*, Istituto Italiano edizioni Atlas,
- http://www.turismocultura.altervista.org/europa/slovenia.html
- http://www.bergamopost.it/vivabergamo/cassiglio-la-bella-danza-macabra-e-un-paio-di-altre- sorprese-artistiche/
-‹http://www.storiadelmondo.com/42/fornari.incontro.pdf› in Storia del mondo n. 42, 11 settembre 2006
- *Annali Aretini, XIII, 2005 - Atti del convegno internazionale ...* Fraternità dei laici di Arezzo - 2006 - Reference- https://books.google.it/books?isbn=8878143294
- *Quaderni di estetica e mimesi del bello nell'arte macabra in Europa.* ... Alessio Tanfoglio - 2016 - Philosophy- https://books.google.it/books?isbn=8892616552

Ignatio de Reis,
El albero de la vida.

Legature e marche tipografiche

Federico Macchi
Bibliofilo, esperto in Legature Storiche
femacchi1959@libero.it

Abstract
The author, a great expert in ancient bookbindings, introduces us to some examples of typographic brands that have become a subject of decoration for rare and precious bookbindings between the 15th and 16th centuries.

La marca tipografica dell'editore impressa sulla coperta[1] compare per la prima volta a Parigi verso il 1523 nella bottega di Conrad Resch (Figura 1), libraio attivo in Parigi dal 1516 al 1526, la cui foggia è simile ad una delle incisioni silografiche utilizzate nelle proprie edizioni. Se a quest'ultimo spetta il primato cronologico, è a Geoffroy Tory[2] (1480/1533-Figura 2) che è ascrivibile il primato della perfezione tecnica. La fama di questo artista non deve far dimenticare che egli era anche commerciante: il disegno del vaso infranto che orna le sue edizioni e produzioni bibliopegiche è in definitiva una marca commerciale. Mentre le placche di Resch e di Tory coprono quasi interamente i piatti, dopo di loro le marche degli editori sono semplici fregi posti al centro dei piatti; l'impressione è solitamente foglia d'oro, talvolta a secco.

Figura 1: Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. A 6350, *Epistolae apostolicae Pauli, Iacobi, Petri, Ioannis et Iudae. Item Apocalypsis*, Paris, Pierre Vidoue pour Conrad Resch, 1523.

Le marche tipografiche ai quadranti, pur essendo oggi poco comuni, non sembrano costituire in realtà un avvenimento del tutto eccezionale. Nel 1887, il legatore Léon Gruel conosceva un solo manufatto con la

1. **Bibliografia**. Colin, Georges, Les marques de libraire et d'éditeurs dorées sur des reliures, in «Bookbindings and other bibliophily. Essays in honour of Anthony Hobson», Verona, Edizioni Valdonega, 1994, pp. 77-115.

2. Stampatore, editore e legatore a Parigi. La fama di Tory è indissolubilmente legata allo Champfleury, pubblicato nel 1529: il libro espone, con ricche e curiose immagini, le sue idee circa le lettere dell'alfabeto, le figure geometriche e la proporzione con il corpo umano. La marca tipografica adottata da Tory, riproduce un vaso rotto, attraversato nella fessura da uno stiletto: pare che l'immagine del vaso rotto ne evochi il dolore per la prematura scomparsa della figlia. Celebre editore, Tory esprime tuttavia il talento artistico anche nella realizzazione di legature: quella con la decorazione del pot cassé ne è una dimostrazione. Se ne conoscono due versioni: l'urna rotta munita di stiletto e l'urna che ne è priva, entrambe circondate da un elegante disegno di volute foliate. Di quella più piccola e più antica senza stiletto, si conoscevano fino al 1994 otto esemplari, su legature di volumi stampati tra il 1519 e il 1531: una segnalazione del 1999, ha portato a nove il numero di questi manufatti. Della placca più ampia e recente, con lo stiletto, sono noti almeno sei esemplari su legature di volumi in-quarto databili fra il 1531 e il 1535.

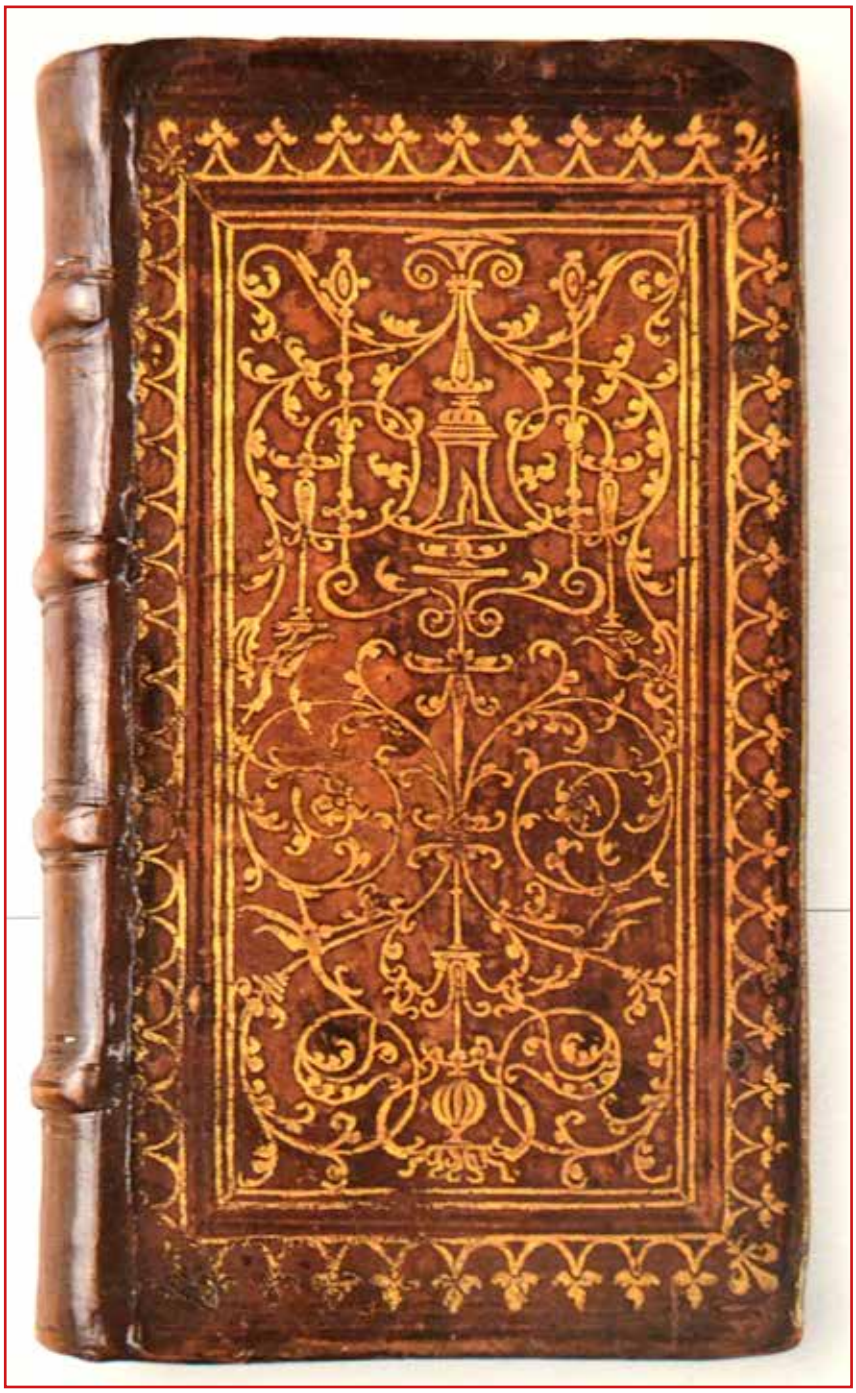


Figura 2: Milano, collezione Alberto Falck, legatura della prima metà del XVI secolo, eseguita a Parigi da Geoffroy Tory.

marca di Christophe Plantin: oggi se ne conoscono almeno 11. Nel 1981 erano noti 8 esemplari dal contrassegno proprio del tipografo parigino Abel l'Angelier (1553[?]/1610 - Figura 3), incrementati oggi a 21, mentre nel 1994 erano censiti almeno 135 libri con 22 marche dorate di differenti editori. Tra questi, per l'Italia, sono inclusi lo stampatore e libraio veneziano Gabriele Giolito de Ferrari (1538-1578) e la famiglia dei Giunti, stampatori ed editori a Venezia, Firenze, Lione, Bourges, Salamanca e Madrid (XV-XVII secolo). Questa comunque relativa rarità dipende dalla circostanza che le marche ornavano gli esemplari dalla struttura semplificata, più veloce ed economica da realizzare, destinata ad ampliarne la diffusione; tra l'altro caratterizzati da assi in cartone e nervi in canapa, essi potevano essere esaminati dai clienti presso il libraio di fiducia, in un'epoca in cui i fascicoli si vendevano sciolti per essere provvisti di legatura nel luogo di vendita del volume. A questa circostanza si aggiunga la consultazione, anche frequente, tale da determinare il modesto stato di conservazione (Figura 4, Figura 5) e la conseguente accelerata senescenza.

Sembra che i nomi presenti sulle legature più antiche, specie quelli impressi a secco mediante placca, non indichino il nome dei legatori ma quello dei librai. Molte immagini venivano comunemente impiegate come emblemi: soltanto alcuni particolari aggiunti consentono di collegarle espressamente a determinati tipografi. Occorre, ad esempio, evitare di commettere l'errore di considerare legature aldine quelle in cui figura un'ancora sulla quale si arrotola un delfino, in quanto queste sono eseguite in genere nel XIX secolo: al più, esse sono latamente del genere aldino. Delle differenti fenici attribuite al libraio Giolito de Ferrari,

Figura 3: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 145.G.26, Gilles d'Aurigny. *Le livre de police humaine ... Extraict ... de François Patrice par - et traduict ... par Jehan le Blond*. Paris, Ch. l'Angelié, 1546.

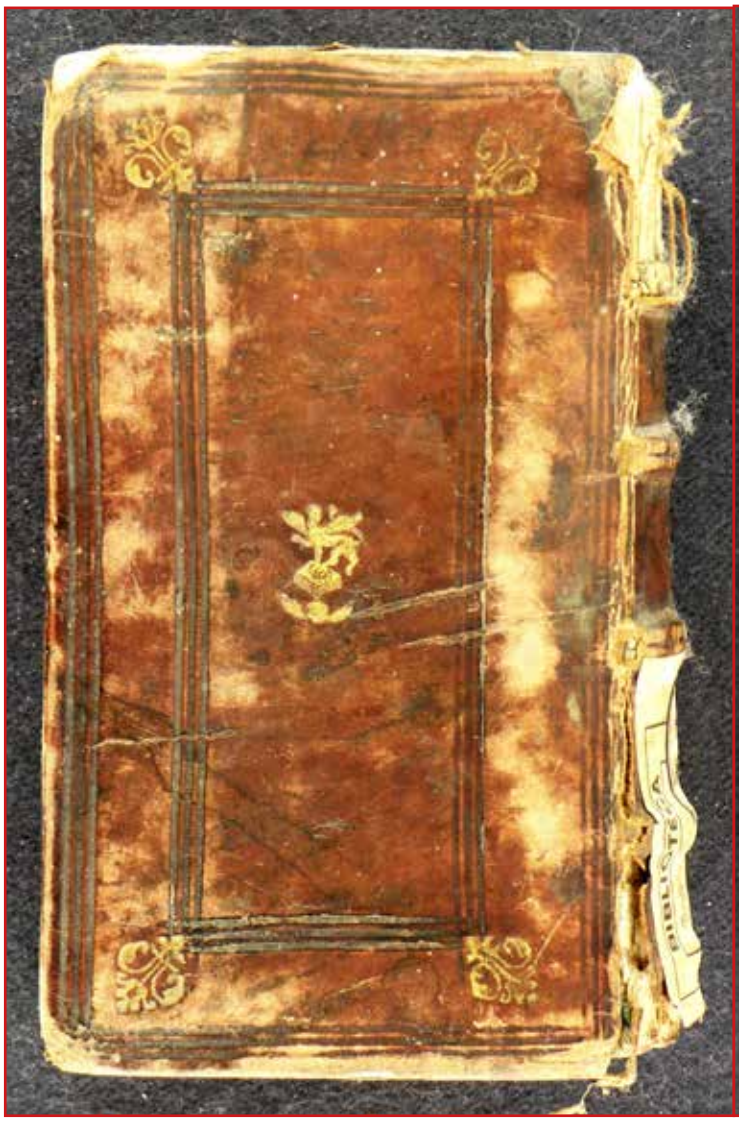


Figura 4: Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 3072, Cicero, Marcus Tullius, *M. Tullii Ciceronis orationum tomus primus*, Lugduni, apud haeredes Seb. Gryphii, 1560, piatto posteriore.

Figura 5: Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 3072, dorso.

solo quella con le iniziali «G.G.» corrisponde alla sua vera marca, come pure è da attribuire a Sebastiano Grifo e ai suoi successori solo il contrassegno con l'avvoltoio, simbolo di diligenza, che tiene tra gli artigli un cubo (simbolo di costanza) cui è attaccato un globo alato (allegoria ad indicare la fortuna); un avvoltoio senza cubo né globo è un emblema diffuso, estraneo all'officina lionese.

La "carriera professionale" di un medico nell'età dei Lumi: Francesco Roncalli Parolino

Ennio Ferraglio
Direttore del Sistema Bibliotecario urbano, Socio dell'Ateneo di Brescia
auriga97@yahoo.it

Francesco Roncalli Parolino (Brescia 1692-1769) pubblicò un singolare "album" auto celebrativo, privo di testo ma ornato da nove incisioni a piena pagina, relativa ai momenti salienti della sua carriera professionale.

Autore molto prolifico, il Roncalli pubblicò soprattutto opere di medicina e farmacopea: *De aquis Brixianis* e *De aquis mineralibus Coldoni* (1724), *De usu purgantium in aere Brixiano* (1740), *Historiae morborum* (1741), *Europae medicina* (1747, opera costituita da una raccolta di relazioni sulla medicina del tempo, inviategli dai suoi corrispondenti scientifici da ogni parte del continente europeo), *In variolarum inoculatione dissertatio* a *Antiqua et nova methodus curandi acutos pectoris morbos* (1759), *De boum epidemia et eorundem preservatione atque curatione* (1760), *Censura medicinae* (1768). Fu anche inventore di strumenti medici e chirurgici: si ricorda un particolare catetere flessibile, che inventò nel 1720 e che venne perfezionato da

Figura 1. Frontespizio con ritratto

Figura 2 (sopra). Particolare della cornice con le opere del Roncalli

Figura 3 (a sinistra). La nomina a conte

Benjamin Franklin attorno alla metà del XVIII secolo.

La notorietà del Roncalli varcò ben presto i confini nazionali e la fitta rete di rapporti intessuti con medici e scienziati di tutta l'Europa gli valsero l'affiliazione a prestigiose accademie scientifiche, come quella di Berlino, Vienna, Madrid, Siviglia, Perugia, Palermo, Bologna, Cortona e Firenze. Questa rete di relazioni, unita al prestigio acquisito, gli fruttarono una citazione – mentre era ancora in vita – nel Dizionario storico della medicina di Nicolas Eloy.

Allievo di Antonio

Figura 4. Giuramento di fedeltà di fronte al Re

Vallisnieri, con il quale studiò a Padova e mantenne un fitto scambio epistolare per molti anni, il Roncalli fu una delle personalità più interessanti dell'Illuminismo bresciano. La sua formazione culturale, di tipo enciclopedico, lo portò ad interessarsi, oltre che di medicina, anche di matematica, archeologia, chimica, idrologia e botanica, nelle quali pubblicò opere di rilievo per la storia delle rispettive discipline. Dal padre aveva ereditato una ricchissima collezione di monete e medaglie, che gli aveva permesso di costituire all'interno della sua casa un vero e proprio museo numismatico.

Antonio Brognoli, nel tessere l'Elogio del Roncalli, ricorda: «Quest'uomo è nato per giovare, a questo oggetto tutti i suoi pensieri si volgono. Non basta fissar il prezzo degli operativi rimedi; convien ancora proscriver gl'inutili, sbandire affatto i dannosi e lasciar i troppo dispendiosi, quando sostituir si possono altri equivalenti, anzi migliori. Il *Nosocomium locupletatum* tende ad arricchir col risparmio gli ospitali, e cogli ospitali gli infermi» (A. Brognoli, *Elogi di bresciani per dottrina eccellenti del secolo XVIII*, Brescia, Vescovi, 1785, p. 242).

Fra le testimonianze più significative che riguardano il

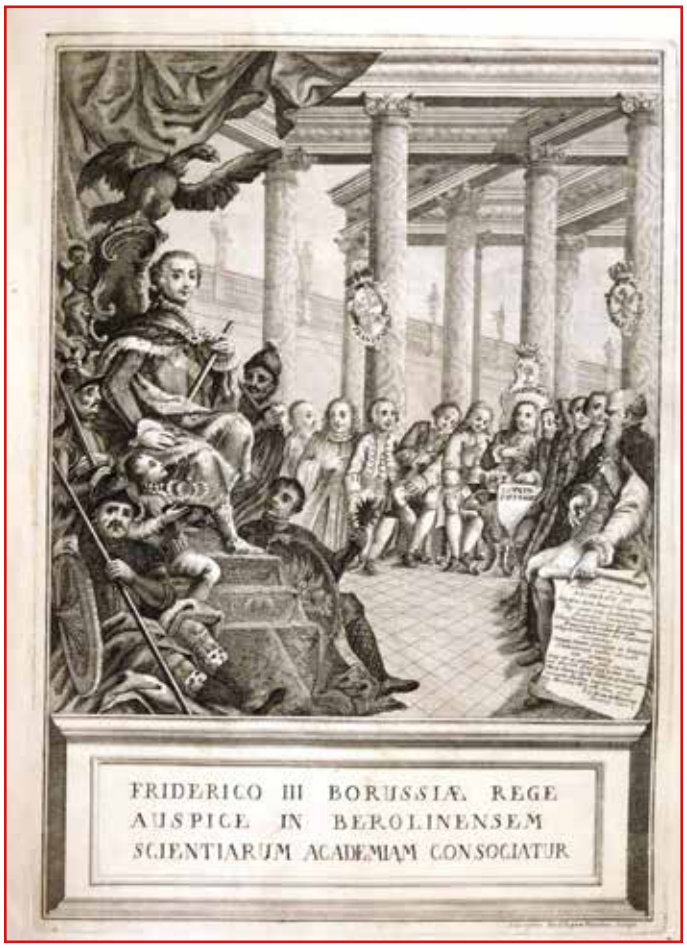


Figura. 5. La nomina a socio dell'Accademia delle Scienze di Berlino

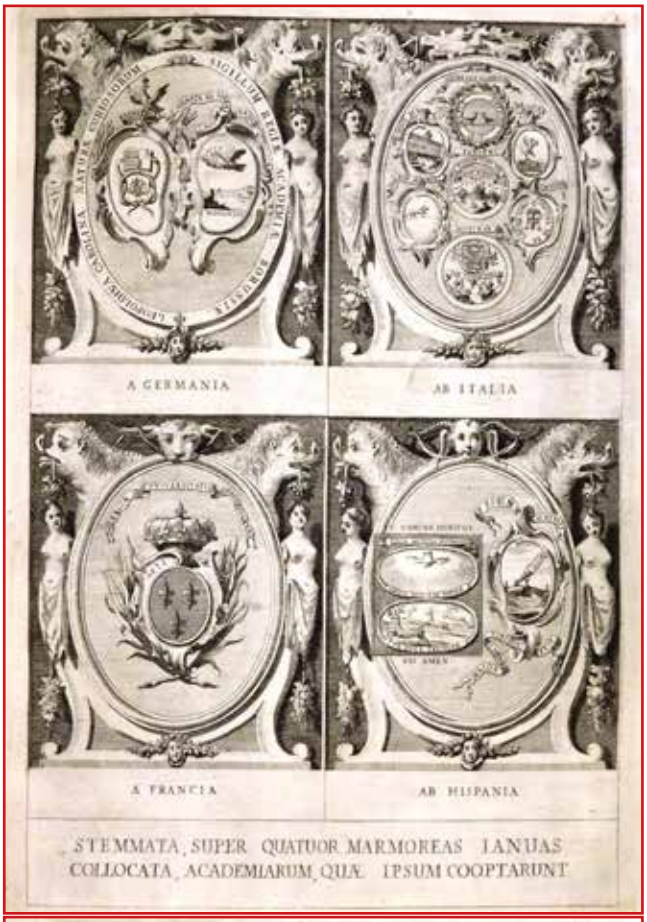


Figura. 6. Diverse Accademie di affiliazione

medico bresciano va ricordato il volume che raccoglie i *Diplomata et epistolae* che personaggi illustri del mondo politico e delle scienze dell'Europa di metà Settecento inviarono al Roncalli, stampato in grande formato a Brescia nel 1755 e dedicato ad Elisabetta Farnese.

Figura meno nota – ma non minore – dei suoi contemporanei Angelo Maria Querini e Giammaria Mazzuchelli, il Roncalli fu un testimone autorevole della *societas literatorum* dell'età dei Lumi, e contribuì a rendere Brescia un importante crocevia culturale di dimensione europea.

Exemplaria pictorii operi set musei aulam ornantium comitis Francisci Roncalli Parolino, s.n.t. [ma Brescia 1760 ca], esemplare segnato SA R.I.13.

Figura 7. Forziere contenente la raccolta numismatica del Roncalli

La Pinacoteca Tosio Martinengo un'altra inaugurazione

Antonio De Gennaro
Responsabile dell'Emeroteca della Biblioteca Queriniana
adegennaro@comune.brescia.it

Una struttura complessa come quella di un museo richiede continui e molteplici adeguamenti per aggiornarla ai tempi in cui è vissuta e ai contenuti del materiale in essa ospitati. La nostra Pinacoteca Tosio Martinengo non si sottrae a queste incombenze e alcuni articoli della stampa locale ne illustrano la vita.

Su la Provincia di Brescia del 4 settembre del 1912, l'articolo a firma di Giulio Zappa, direttore della Pinacoteca, dal titolo *La nuova gemma della Pinacoteca Martinengo : il quadro di Raffaello*, racconta come *è nota- per esserne stata data notizia da molti giorni –la pubblicazione di uno studioso tedesco che rivendica alla Pinacoteca bresciana l'onore di conservare un frammento di un quadro di Raffaello, sin qui considerato completamente perduto. In un articolo, che un giornale bresciano ha largamente riassunto, comparso nell'ultimo numero dell'Annuario dei Musei Prussiani , uno studioso d'arte tedesco, che si è dedicato allo studio e alla pubblicazione dei disegni di Raffaello , il dott. Oskar Fischel, ha sostenuto con molto acume e molta copia di buoni argomenti, che un piccolo quadro della Galleria Tosio-Martinengo , raffigurante una testa giovanile, è un prezioso frammento del primo quadro dipinto da Raffaello: della pala d'altare che il pittore dipinse, diciassettenne, nel 1500 per la chiesa degli Eremitani a città di Castello, assistito da un mediocre discepolo di suo padre, Evangelista da Pian di Mileto.*

Lo Zappa si dilunga, poi, in un'attenta analisi del dipinto cercando di ricostruire la sua collocazione all'interno della pala scomparsa e dei possibili rapporti con le altre figure.

In un altro articolo, sempre nella stessa pagina, si racconta come da Milano si fossero precipitate a Brescia le massime autorità artistiche per rendersi conto di persona dell'eccezionale scoperta: tra loro Corrado Ricci Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti al Ministero della P.I., il dr. Modigliani direttore della Pinacoteca di Brera e il comm. Luigi Cavenaghi illustre restauratore di opere d'arte. Ed ecco che *il comm. Cavenaghi con una soluzione alcolica , lavato e cancellato il fondo del quadro , mise in luce le tracce evidenti del frammento del quadro di Raffaello , togliendo ogni dubbio che la nostra Pinacoteca possieda così una delle più preziose opere d'arte che, dopo tale scoperta costituirà una magnifica attrattiva per la Pinacoteca stessa e per Brescia.*

Il 6 settembre 1914 su *Brixia : illustrazione popolare bresciana* viene pubblicato un articolo, senza firma, dal titolo *La Pinacoteca Martinengo riordinata*. Il contenuto richiama, sotto molti aspetti, quello che in queste settimane abbiamo letto sulla stampa locale e nazionale sulla nuova inaugurazione della Pinacoteca: *Il riordinamento – ch'è, in parte un rinnovamento – è ultimato, e, se la guerra …degli altri non avesse le sue ripercussioni anche tra noi, si potrebbe solennizzare l'avvenimento con una bella festa inaugurale…Il lavoro, promosso dalle Autorità sopraintendenti,, è proceduto con ogni zelo sotto l'assidua ed oculata vigilanza del valoroso*

MERCOLEDÌ 4 SETTEMBRE 1912

LA PROVINCIA DI BRESCIA

ABBONAMENTI

In tutta Italia Cent. 5 — Un numero arretrato Cent. 10

A. MANZONI & C.

La nuova gemma della Pinacoteca Martinengo

Il quadro di Raffaello

Il battesimo del nuovo "Raffaello" di Brescia

E' poco — per essere stata data notizia da molti giorni — la pubblicazione di uno studioso tedesco che rivendica alla Pinacoteca bresciana l'onore di conservare un frammento di un quadro di Raffaello, sin qui considerato completamente perduto. In un articolo, che un giornale bresciano ha largamente riassunto, comparso nell'ultimo numero dell'Annuario dei Musei Prussiani, uno studioso d'arte tedesco, che si è dedicato allo studio e alla pubblicazione dei disegni di Raffaello, il dott. Oskar Fischel, ha sostenuto, con molto acume e molta copia di titoli argomentali, che un piccolo quadro della Galleria Tosio-Martinengo, raffigurante una testa giovanile, è un prezioso frammento del primo quadro dipinto da Raffaello: della pala d'altare che il pittore dipinse, diciassettenne, nel 1500 per la chiesa degli Eremitani a Città di Castello, assieme da un maestro discepolo di suo padre, Evangelista di Pian di Mieto. La pala, oggi perduta, è descrittaci dal Lanzi e dal Pungileoni, celebrava una notizia apoteosi di San Nicola da Tolentino; sopra il capo del santo eremitano, ritto nel mezzo, con un libro aperto e una croce, fra due gruppi di angeli, si librano in cielo tre corone, proteso dall'Eterno, dalla Vergine e da Sant'Agostino. Alla fine del settecento il quadro, già guasto in parte per un terremoto, fu barbaramente tagliato in varie parti, che furono vendute; un frammento (che ora il Fischel riconosce in un bel quadro del Museo di Napoli) fu acquistato dal Papa Pio VI; degli altri, andò perduta ogni traccia. A sostituire e ricordare mnemonicamente l'opera bella ignobilmente dispersa, restò una mediocre copia, commessa al pittore Costantini e ora conservata nel Museo Civico di Città di Castello: copia mediocre e deligurativa, che divisò le figure celesti e ritrasse solo quelle del santo e degli angeli; ma ad ogni modo preziosa, perchè unica riproduzione rimasta del quadro che fu l'esordio artistico di Raffaello.

Di una appunto delle due figure d'angeli raffigurate, nella copia, alla sinistra del santo, il Fischel notò prima, la sorprendente identità con la figura di giovinetto dalla scialba chioma bionda, vestito di una tunica bianca su cui scende, come una collana, un drappo olivastro, e di un manto rosso, che, dopo di essere stata nella nostra Pinacoteca erroneamente assegnata, non ostante il suo spiccato aspetto anche, a Cesare da Sesto, fu dal Morelli, con maggiore approssimazione alla verità, attribuita a Timoteo Viti, il pittore che fu in Urbino il primo maestro di Raffaello.

Poteva forse bastare, a dare grande attendibilità all'ipotesi del Fischel, la schietta caratteristica raffaellesca del disegno e del tipo stesso del volto, dall'ovale parisiano, dalla modellatura morbida e fine, dalle palpebre lievemente arcuate, fra cui l'occhio si schiude a un lungo sguardo umido, velato di tristezza: il tipo insomma che ricompare nei primi quadri di Raffaello sino allo *Sposalizio* del 1504, ora a Brera.

Ma il Fischel andava oltre, e nel fondo plumbeo, tutto a rincavi e ripiegature, che circondava la vaga testina, vedeva giustamente un ripiego, un'aggiunta posteriore; e sotto quell'esterna, terribile strato di colore i suoi occhi credevano già di vedere e di determinare i contorni e le tracce delle altre figure adiacenti, che, insieme con la testa dell'angelo, dovevano essere state a spartite, in quel piccolo settangolo, dalla tavola originale. A sinistra dell'angelo doveva, secondo lui, essere conservata una parte del libro retto aperto dal santo; a destra il profilo di un altro angelo che, nella copia di Città di Castello, appare retto in colloquio col primo.

Ma fino a questo punto anche i più fiduciosi e convinti fautori della bontà della sua tesi non potevano seguirlo riccamente; e i profani non avrebbero potuto vedere nella sua attribuzione, quand'anche fosse stata accettata dalla critica, che una prova di fantasia... coraggiosa, e un segno di poesia. Occorreva una prova di fatto.

E la prova, grazie all'intervento sollecito di Corrado Ricci e del sopraintendente regionale delle Gallerie, dottor Modigliani, è avvenuta ieri. In una sala della nostra Pinacoteca si è compiuto, silenziosamente, un piccolo prodigio. Fra la religiosa commozione dei presenti, Luigi Cavenaghi, il restauratore insigne, ha cominciato a lavare e cancellare, con una soluzione alcoolica, il fondo ridipinto del quadro. Ed ecco a poco a poco spuntare e aprirsi, ai lati della testa dolcissima due ali perdi: quella di destra, d'un verde tenero e luminoso; l'altra, in ombra, d'un tono cupo e profondo; ecco, a sommo di quest'ultima, apparire la pagina candida, di uno bruno, il margine roso di un libro aperto. Ogni dubbio cadeva: l'intuizione vaga di uno studioso si era già trasformata, per sempre, in luminosa realtà.

La realtà però, naturalmente, non corrispondeva, come non poteva corrispondere, matematicamente, nei minuti particolari, alle previsioni del Fischel, il quale, fondandosi su l'inganatrice copia settecentesca, ritenne che il libro dovesse venir a cadere in parte la testa dell'angelo, e che nella metà di destra, Valentino a affrontato al primo, dovesse delinearsi il profilo intero del secondo angelo che si scorge nella copia di Città di Castello. Invece fra il libro e la testa dell'angelo appare, a sinistra, un lembo di cielo, di un turchino diventato verdastro, e fra la testa e l'ala di destra (che nella copia non si scorge affatto), si profilano solo le sagome della cornice architettonica che inquadrava l'intera composizione. Ma tutto ciò, in realtà, poco importa: così come il frammento assume, anzi, l'aspetto di quadro completo, indipendente, più che se conservasse anche un'altra bella testa mutilata per metà; e la differenza della copia e l'apparente difficoltà di questa si spiegano facilmente quando si riflette — come acutamente osservò Corrado Ricci — che il copista, tralasciando la metà superiore della composizione e ridoendola perciò in altezza, fu costretto, per mantenere le stesse proporzioni a ridurla anche in larghezza, e adottare e restrinse formalmente le figure, in parte sovrapponendole.

E nulla è tolto al merito singolare e grandissimo del Fischel, e alla riconoscenza che a lui dobbiamo. Grazie alla sua acuta intuizione, da ieri la Pinacoteca di Brescia possiede — unica tra le Gallerie minori d'Italia — due opere sicure di Raffaello; e gli adoratori e gli studiosi di lui sparsi nel mondo hanno ora un nuovo, preziosissimo documento per la storia della sua vita artistica. Tutta l'arte mirabile del pittore che, assimilando e fondendo in sè, via via, gli elementi migliori, le conquiste più alte de' suoi grandi contemporanei, parve rappresentare quasi il culmine dell'arte italiana giunta al suo definito meriggio, trova il suo prime germe, il suo punto di partenza, nella piccola tavola di Brescia, in cui, attraverso la giovanile imitazione di Timoteo Viti, già si delinea una decisa individualità. In essa par veramente che lo spirito mirabile di Raffaello, che, elevandosi poi a espressioni sempre più intense di vita raccolsero in forma di sempre più serena e perfetta bellezza, gravitaggerà più tardi nelle *Stanze* divine del Vaticano, e lampeggerà infine di splendori sovrumani nella *Trasfigurazione* e nella *Madonna di S. Sisto*, schiude insieme al suo angelo adolescente dalla verdi ali primaverili, il primo volo nei cieli dell'arte e della gloria.

GIULIO ZAPPA.

Corrado Ricci a Brescia

Alla Pinacoteca - Il quadro di Raffaello - A S. Francesco.

Ieri mattina giungeva da Milano il comm. Corrado Ricci Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti al Ministero della P. I. Lo accompagnavano la sua signora, il d.r Modigliani Direttore della Pinacoteca di Brera e sovraintendente regionale delle Gallerie, e il comm. Luigi Cavenaghi l'illustre restauratore di opere d'arte.

Scopo della loro visita a Brescia era quello di constatare se era esatta l'opinione del dott. Oscar Fischel, da lui deposta nell'Annuario dei Musei Prussiani, che il piccolo quadro della nostra Pinacoteca Martinengo, una testa giovanile attribuita a Timoteo Viti, fosse invece un frammento del primo quadro dipinto da Raffaello diciassettenne nel 1500 per la chiesa degli eremitani a Città di Castello.

Erano alla Pinacoteca ad attenderli l'assessore prof. Cavalleri, il comm. De Ponte, il signor Francesco Rovetta della Commissione della Pinacoteca ed il dott. Giulio Zappa direttore della medaglia.

Il comm. Cavenaghi — come si riferisce nel suo interessantissimo articolo il dottor Giulio Zappa, al quale dobbiamo i nostri più vivi ringraziamenti — con una soluzione alcoolica, lavata e cancellato il fondo del quadro, mise in luce le tracce evidenti del frammento del quadro di Raffaello, togliendo ogni dubbio che la nostra Pinacoteca possieda così una delle più preziose opere d'artefi che dopo tale scoperta costituirà una magnifica attrattiva per la Pinacoteca stessa e per Brescia.

Il Sindaco comm. Crefici — accorso ad congratulare il comm. Ricci subito dopo la fatta scoperta — s'ebbe da lui le congratulazioni per questo nuovo lustro artistico che si aggiunge alla nostra città.

Il comm. Ricci salì poi le nuove sale della Pinacoteca recentemente riordinate, facendo le più vive lodi per l'opera intelligente di amorosa del Direttore dottor Zappa.

Quindi, verso le 11, si recò, col Sindaco e con gli altri intervenuti a visitare i nuovi restauri della chiesa di S. Francesco, che lodò moltissimo, visitando poi il magnifico chiostrino della chiesa, ora annesso ai locali del Pantico Militare.

Il Ringrazio che lei si trovava di anchi di grano, di carri ed attaccò, diede occasione al Sindaco ed al comm. De Ponte di raccomandare vivamente al comm. Ricci che il Ministero della P. I. intervenga presso il Ministero della Guerra perchè si possa giungere alla soluzione tanto desiderata che permetta di ritornare il chiostrino, dal pantheon, e coi restauri indispensabili, da farsi ad esso, ed alla facciata della chiesa, ridonare l'uno e l'altra alla venerazione del pubblico.

Il comm. Ricci, con la sua signora e con esso cognato, il cav. Gobbatta sindaco di Salò, fece ritorno all'Hotel Gallo, ripartendo poi nel pomeriggio per Bergamo.

nuovo Direttore, dottor Giulio Zappa. Cambiata la disposizione delle sale, si è data a tutta la raccolta una distribuzione più logica. Nell'ampio Salone centrale, che ospita la pittra bresciana rappresentata dalle numerose opere dei due massimi suoi artisti, il Romanino e il Moretto, murate le finestre, sono stati aperti ampi lucernari che lasciano piovere sui dipinti luce calma, uniforme e diffusa, mentre nelle altre stanze tutto è stato studiato perché le pitture siano esposte anch'esse nelle più favorevoli condizioni di luce e con la più felice armonia. Non lusso e non fasto, anzi assoluta semplicità, ma decorosa e meglio adatta all'indole della collezione…Ritirate nei magazzini alcune poche opere cui non poteva spettare diritto di cittadinanza nella Galleria, altre se ne trassero fuori che non meritavano l'oblio, e quante, sia fra queste sia fra le altre, avevano bisogno di cure furono affidate a mani di riparatori esperti e coscienziosi perché con operazioni tecniche di rintelaiatura, di foderatura, di consolidamento del colorito, di distruzione dei tarli, di pulitura, le rendessero atte a sfidare ancora le ingiurie degli anni se non quelle…delle zitellone suffragiste. Numerosissimi quadri sono stati così – con opere di pura conservazione – non solo salvati da una più o meno prossima totale rovina, ma rimessi in valore e in onore, per latri, bisognosi di più delicate operazioni e che furono quindi affidate al più illustre medico dei dipinti, il prof. Cavenaghi, meglio che di salvataggio si potrebbe addirittura parlare di resurezzione.

Ma la Grande Guerra alle porte di casa costringe e consiglia una chiusura della Pinacoteca. Dopo qualche mese dalla sua fine, su La Provincia di Brescia del 2 febbraio 1919, un articolo, dal titolo Per i nostri Musei, sollecita le autorità cittadine ricordando come… *Nelle nostre Pinacoteche e nei nostri Musei, dove così svariate manifestazioni d'arte allettano gli occhi, palpita pure tanta storia bresciana, vi si ammirano così insigni traccie di antichi nostri splendori, vi si sfoggiano, per così dire, tanto numerosi i titolo della nobiltà della nostra razza, che la loro riapertura al pubblico equivale ad una scuola feconda di storia e di civiltà …Non si tratterà soltanto di scassare la molta suppellettile; rinserrare i quadri nelle loro cornici, provvedere alle piccole riparazioni dei lievi guasti, che anche al più diligente ritiro e la*

N. 5 Brescia, 6 Settembre 1914 Anno I.

ILLUSTRAZIONE POPOLARE BRESCIANA

... conla trarrà ad musicam Matris incrementum

La Pinacoteca Martinengo riordinata

Il riordinamento — ch'è, in parte, un rinnovamento — è ultimato, e, se la guerra... degli altri non avesse le sue ripercussioni anche tra noi, si potrebbe solennizzare l'avvenimento con una bella festa inaugurale. In mancanza di meglio lo solennizziamo qui presentando nella nostra tavola artistica la fotografia del più importante ristauro di cui avrà vanto la rinnovata Galleria, e dando un cenno di quanto in un anno e mezzo di lavoro si è fatto per dare a questa un assetto adeguato alla sua importanza.

Il lavoro, promosso dalle Autorità sopraintendenti, è proceduto con ogni zelo sotto l'assidua ed oculata vigilanza del valoroso nuovo Direttore, dottor Giulio Zappa. Cambiata la disposizione delle sale, si è data a tutta la raccolta una distribuzione più logica. Nell'ampio Salone centrale, che ospita la pittura bresciana rappresentata dalle numerose opere dei due massimi suoi artisti, il Romanino e il Moretto, murate le finestre, sono stati aperti ampi lucernari che lasciano piovere sui dipinti luce calma, uniforme e diffusa, mentre nelle altre stanze tutto è stato studiato perchè le pitture siano esposte anch'esse nelle più favorevoli condizioni di luce e con la più felice armonia.

Non lusso e non fasto, anzi assoluta semplicità, ma decorosa e meglio adatta all'indole della collezione. La quale esce da questo riordinamento accresciuta, nobilitata e sopratutto più sana. Ritirate infatti nei magazzini alcune poche opere cui non poteva spettare diritto di cittadinanza nella Galleria, altre se ne trassero fuori che non meritavano l'oblio, e quante, sia fra queste sia fra le altre, avevano bisogno di cure furono affidate a mani di riparatori esperti e coscienziosi perchè con operazioni tecniche di rintelaiatura, di foderatura, di consolidamento del colorito, di distruzione dei tarli, di pulitura, le rendessero atte a sfidare ancora le ingiurie degli annni se non quelle... delle zitellone suffragiste.

Numerosissimi quadri sono stati così — con opere di pura conservazione — non solo salvati da una più o meno prossima totale rovina, ma rimessi in valore e in onore; per altri, bisognosi di più delicate operazioni e che furono quindi affidati al più illustre medico di dipinti, il prof. Cavenaghi, meglio che di salvataggio si potrebbe addirittura parlare di resurrezione.

È uno di questi il piccolo *Cristo colla croce e un Certosino* del Selario, un delizioso quadretto di cui ora si può ammirare il velluto del colore, la finezza di esecuzione e la freschezza del sentimento onde fu ispirato. Lo riprodurremo presto in una delle tavole di *Brixia* e ne riparleremo.

L'altro gioiello, che costituirà d'ora innanzi una delle maggiori attrattive della rinnovata Pinacoteca, è l'*Angelo* di Raffaello di cui diamo la riproduzione in questo numero. Esso è un frammento prezioso della celebre *Incoronazione di S. Nicola da Tolentino*, andata pur troppo distrutta. Questa pala, dipinta tra il 1500 e il 1501 per la chiesa di Sant'Agostino in Città di Castello, vi rimase assai apprezzata fino al 1879, nel quale anno un terremoto distrusse la chiesa e ridusse in stato pietoso la pittura, che, acquistata dal pontefice Pio VI, trovò ricetto in Vaticano. Là nel 1791, pochi anni prima che col saccheggio degli appartamenti papali fatto dalle truppe francesi scomparissero le traccie dello sfortunato capolavoro, il pittore Costantini ne eseguì una copia conservata oggi nel museo di Città di Castello, e deriyò dal confronto di alcuni dettagli di questa copia col frammento esistente nella nostra Pinacoteca e con due altri frammenti di uguale provenienza trovati a Napoli la scoperta fatta dal Fischel che il dipinto esistente nella nostra Galleria e attribuito a Timeteo Viti, dovrebbe essere, sebbene falsato e contaminato da postume manipolazioni, un brano superstite della famosa pala raffaellesca. Il sapiente restauro del Cavenaghi ha ridato tutta la sua genuinità e tutto il suo splendore a questa magnifica reliquia dell'opera in cui fu espresso il primo grande pensiero dell'Urbinate diciassettenne!

custodia meglio disposta non saran riusciti a impedire; rimettere nelle bacheche medaglie, calchi, gli numerosi oggetti. C'è tutto un lavoro di riordinamento che si impone, il quale comprende una comprensione organica delle collezioni e un criterio preciso e ordinato…

Passano gli anni, e anche le guerre. Il secondo conflitto mondiale, con le sue immani distruzioni che colpirono ferocemente anche la nostra città, ed in particolare il centro stori-

DOMENICA 3 FEBBRAIO 1919

LA PROVINCIA DI BRESCIA

ABBONAMENTI

A. MANZONI & C.

Cronaca di Brescia

Per i nostri Musei

L'Ufficio Comunale di collocamento

co, costrinse ad evacuare, spesso in gran segreto, biblioteche e musei. Anonimi camion trasportavano di notte quadri, statue, codici miniati in rifugi di campagna o in città ritenute più sicure. A guerra finita rientrano in città, nelle rispettive sedi, i capolavori dispersi.

Sul Giornale di Brescia del 16 ottobre 1946 leggiamo: Una nazione può dirsi veramente fuori dallo stato di guerra se vive la vita dello spirito in modo completo. Per entrare nelle autentiche condizioni d'un clima di pace essa deve offrire al suo popolo quanto di meglio i secoli hanno prodotto in fatto d'arte. Nella ripresa non devono mancare le riaperture di gallerie e musei con l'esposizione delle opere più insigni del passato. Ieri, 15 ottobre, a più di un anno e mezzo dalla fine del conflitto , ha spalancato le sue porte al pubblico la Pinacoteca Tosio Martinengo e non ci sembra errato assegnare alla data stessa una sua importanza: nelle vicende postbelliche della città nostra essa sicuramente attesta un decisivo passo verso la totale normalità. Né semplice né facile fu il riordinamento del civico istituto culturale per la conseguente riapertura. All'indomani della liberazione quasi tutte le sale del cinquecentesco palazzo di piazza Moretto erano occupate dagli uffici delle Imposte di consumo e della Carte annonarie , e molte erano in disordine, e quella centrale era esposta a tutte le intemperie per il lucernario dai vetri infranti.

Dopo qualche anno la Pinacoteca subisce un'altra chiusura e solo il 4 luglio 1953 viene nuovamente riaperta.

Il Giornale di Brescia del 5 luglio 1953 racconta: *Le troveremo due ore di tempo, stamattina, per visitare la Pinacoteca Tosio riaperta al pubblico?*
Le circostanze favoriscono un riaccostamento in massa dei bresciani alla massima raccolta di quadri cittadina...Attorno al Prefetto e al Sindaco erano senatori e deputati e tutte le maggiori notabilità cittadine…I presenti hanno percorso, con la guida del prof. Baroncelli, direttore delle civiche raccolte le sale che si presentano secondo l'ordinamento curato nel 1939 dalla Commissione composta dal conte Lechi, dal prof. Panazza e da Virgilio Vecchia: la guerra, come si sa, sconvolse tanto lavoro e costrinse le opere a trovar rifugio, debitamente imballate, nelle ville Lechi di Erbusco, Fenaroli di Seniga, nei conventi di Saiano e di Adro e anche fuori dai confini della provincia.

Altre chiusure dovute ai bilanci di guerra, a cui in questi anni di crisi economica sono stati costretti tutti gli enti locali e le loro attività culturali, hanno costretto a continue interruzioni e riaperture, così come la più recente. E la storia narra che probabilmente altre ce ne saranno: l'importante è che i personaggi immortalati nei quadri continuino a guardare, con la serenità dei secoli in cui vissero, l'assurda frenesia di un oggi cui sembra non appartenere più la bellezza dei tempi passati.

IL GIORNALE DI BRESCIA

Quotidiano del mattino

Mercoledì 16 ottobre 1946

I capolavori della pittura sono tornati alla Pinacoteca

Da ieri le sale di palazzo Martinengo riaperte al pubblico

Una Nazione può dirsi veramente fuori dallo stato di guerra se vive la vita dello spirito in modo completo. Per entrare nelle autentiche condizioni d'un clima di pace essa deve offrire al suo popolo quanto di meglio i secoli hanno prodotto in fatto d'arte. Nella ripresa non devono mancare le riaperture di gallerie e musei con l'esposizione delle opere più insigni del passato. Ieri, 15 ottobre, a più d'un anno e mezzo dalla fine del conflitto, ha spalancato le sue porte al pubblico la Pinacoteca Tosio-Martinengo e non ci sembra errato assegnare alla data stessa una sua importanza: nelle vicende post-belliche della città nostra essa sicuramente attesta un decisivo passo verso la totale normalità.

Nè semplice nè facile fu il riordinamento del civico istituto culturale per la conseguente riapertura. All'indomani della liberazione quasi tutte le sale del cinquecentesco palazzo di piazza Moretto erano occupate dagli uffici delle Imposte di consumo e delle Carte annonarie, e molte erano in disordine, e quella centrale esposta a tutte le intemperie per il lucernario dai vetri infranti. Il direttore prof. Alessandro Scrinzi incominciò a trasferire in altra sede le Carte annonarie ed a restringere le Imposte quindi, riassettati i saloni, vi accolse le tele della dotazione. Nello stesso tempo venivano resi ai luoghi d'origine i dipinti che rientravano dallo sfollamento, mentre l'austero ambiente andava assumendo il consueto aspetto. Occorse molto tempo, ma un giorno il prof. Scrinzi fu in grado di comunicare al Municipio che la Pinacoteca era almeno parzialmente pronta per l'inaugurazione.

Parola impropria questa, ben lo sappiamo, la usiamo in mancanza d'un termine più esatto. Ha avuto luogo ieri, come già detto: con l'intervento del Prefetto dott. Frozzio, del Sindaco on. Ghidandi, del vice sindaco prof. Boni, degli onorevoli Roselli, Bianchini e Bonomelli, del prof. Albertini assessore per la pubblica istruzione al Comune, degli assessori avv. Capretti e Avenati, dell'avv. Alberini presidente dell'Associazione artisti, di mons. Guerrini direttore del civico Archivio storico, dell'avv. Massardi per l'Ente del turismo, del prof. Casta per il Circolo di cultura e di altre personalità. Il prof. Scrinzi accolti i visitatori all'ingresso del palazzo li ha guidati attraverso le dodici sale. Dai pallidi e sbiaditi affreschi di «primitivi» del Trecento e del Quattrocento fino agli autori del primo Ottocento, ogni quadro è stato rigustato in ogni suo particolare, in ogni sua finezza. Lungo è stato il giro dei saloni, le autorità hanno voluto prendere un esatta visione panoramica e minuta di tutte le tele. Alla fine Prefetto, Sindaco e gli altri hanno espresso parole di compiacimento al prof. Scrinzi.

Da oggi — anzi da ieri poichè immediata fu il relativo ordine — la Pinacoteca è a disposizione dei bresciani e dei turisti. Libero accesso per tutti dalle 10 alle 12 e dalle 13 alle 16, gratuitamente nei giorni festivi, con biglietto da dieci lire nei feriali.

Tante opere meravigliose essa contiene che nessuno deve mancare di conoscerla. Foppa, Savoldo, Civerchio, Romanino, Raffaello, Lotto, Solario, Tintoretto, Moretto: ecco alcuni nomi di grande richiamo, senza contare i minori dai nomi meno noti ma non per questo indegni di valutazione nel quadro della storia dell'arte. Chi s'affretti a visitare la Pinacoteca in questi giorni troverà in una sala speciale — la gesta — tutte le tele che adornano la cappella del Sacramento della parrocchiale di S. Giovanni Evangelista (Moretto-Romanino) intanto che procediamo i restauri alla cappella stessa, troverà i trentasei corali del Duomo e di S. Francesco, la Lypsanoteca, la celebre croce di Desiderio e alcuni Codici antichi appartenenti al Museo cristiano non ancora rimesso a posto nella chiesa di Santa Giulia sua sede abituale, perchè privo di vetri. Sono pure rimasti in via provvisoria a palazzo Martinengo il «Ritratto di gentiluomo» del Romanino di proprietà del Museo nazionale di Stoccolma e la «Madonna col Bambino e devoti» di Paolo da Venezia della chiesa romanica di Madesimo. Non vorremmo chiudere questa cronaca con un'esortazione: ci sembra offensivo per i concittadini. Basti la notizia: la Pinacoteca con i suoi capolavori è a disposizione del pubblico.

Anno nono - Num. 159

Domenica 5 Luglio 1953 - L. 25

GIORNALE DI BRESCIA

Per i maestri del colore il dopoguerra è finito ieri

La Pinacoteca Tosio-Martinengo, ripristinata e arricchita di sale, attende da oggi ammiratori vecchi e nuovi

Nel salone centrale della Pinacoteca Tosio Martinengo durante la visita inaugurale di ieri. (Foto Colotti)

Legature: mi girano le rotelle

Federico Macchi
Bibliofilo, esperto in Legature Storiche
femacchi1959@libero.it

In questo ideale incontro con i lettori è questione della rotella[1], attrezzo per la decorazione a secco e in oro, costituito da cilindro metallico di vario spessore sulla cui superficie curva sono incise in cavo o in rilievo, la matrice di sottili filetti (disco assottigliato al bordo: rotella semplice - Figura 1) oppure quella di motivi decorativi (rotella ornata - Figura 1), atto a realizzare la cornice, decoro tramite il quale si sviluppa, ove presente, l'impianto ornamentale lungo materiale di copertura. Esiste anche un tipo particolare di rotella detta tronca, dotata di una tacca lungo la circonferenza: viene utilizzata quando, nel tracciare il filetto, occorre partire in maniera precisa da un determinato punto.

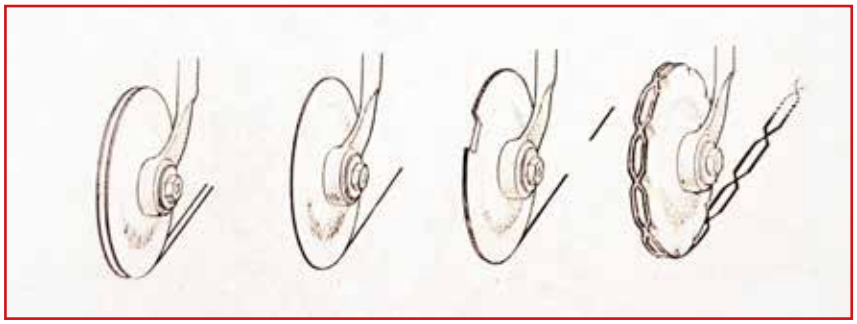


Figura 1: schema di rotelle semplici e ornata.

Con il sostantivo di rotella si indica, per estensione, anche il motivo ottenuto con l'impressione dell'attrezzo. Riscaldata e fatta scorrere sulla coperta, essa permette di eseguire un decoro continuo lungo l'intera cornice più velocemente rispetto ai piccoli ferri impressi singolarmente (circostanza caratteristica delle cornici nelle legature rinascimentali italiane) con risparmio di tempo e di spesa; anche per la sola realizzazione di un riquadro, la stessa richiede una non comune abilità per poterla eseguire rettilinea e consentire alle estremità di combaciare, tanto che si solgono superare le difficoltà dell'impegnativa realizzazione con l'impressione di un punzone nel punto di congiunzione.

La frequenza della ripetizione dell'immagine è funzione della circonferenza della rotella. Per le decorazioni di tipo monastico impresse a secco, le rotelle sono incise in cavo secondo la tecnica dei sigilli medievali, per cui si ottiene sul pellame conciato un disegno in rilievo rispetto allo sfondo; per gli ornamenti in oro, esse sono invece incise in rilievo così da imprimere soltanto il disegno, collocato entro una depressione rispetto

1. **Bibliografia**. Adam, Paul, Die Geschichte der Buchbinderrolle, in «50 jähriges Bestehen des Bundes Deutscher Buchbinderinnungen», 1930, pp. 21-33; Haebler, Konrad, Der Rollstempel und seine Initialen. Ein Beitrag zur Geschichte des Bucheinbandes im 16. Jahrhundert, in «Nordisk Tidskrift för Bok-och Biblioteksväsen», 11 (1924), pp. 26-52; Ottermann, Annelen, Ein Thomas-Krüger-Einband in der Stadtbibliothek Mainz, in «Einbandforschung. Informationsblatt des Arbeitskreises für die Erfassung und Erschliessung Historischer Bucheinbände (AEB)», Heft 4/ Februar 1999, pp. 25-29; Quilici, Piccarda, Breve storia della legatura d'arte dalle origini ai nostri giorni. vi. Il Rinascimento: legature corviniane. Legature tedesche, in «Il bibliotecario», n. 22, Bulzoni Editore, dicembre 1989, pp. 157-186.

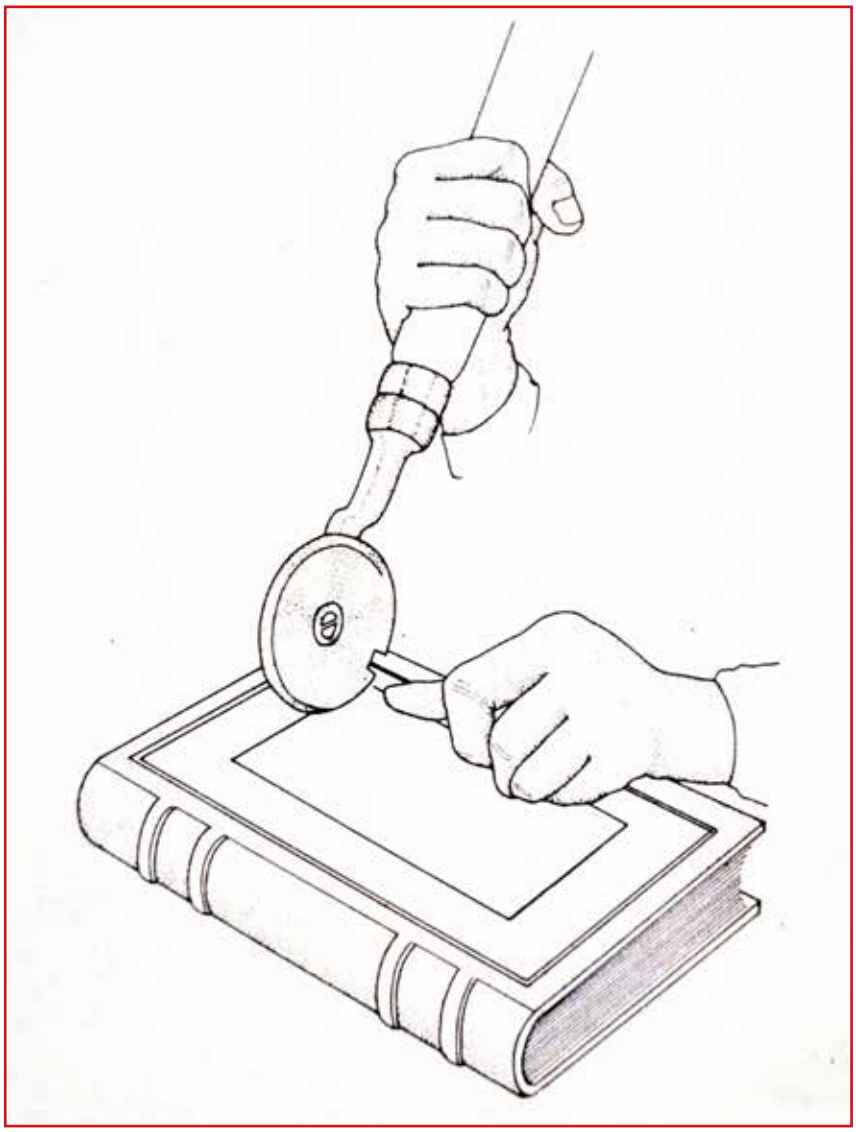


Figura 2: schema della modalità di impressione della rotella.

alla superficie circostante. Le rotelle sono provviste di un lungo manico che ne facilita l'impiego mediante l'appoggio sulla spalla in modo da ottenere un movimento continuo e corrente sulla legatura (Figura 2): il motivo su di esse inciso può essere sia orizzontale che verticale, unico o multiplo; esse possiedono in media una larghezza compresa fra 10 e 25 mm con una circonferenza variabile che giunge sino a 280 mm. Strette in origine, le rotelle divennero col tempo più larghe, tanto da essere anche connotate come rulli per gli esemplari di maggiori dimensioni, richiedendo una sempre maggiore abilità manuale.

Trattandosi di materiale costoso alla cui realizzazione concorrono più artigiani, esse sono ripetutamente utilizzate fino a consunzione; i modelli laddove di successo ai quali gli intagliatori si ispirano, possono anche essere differentemente incisi da diversi artigiani, tanto da generare il ripetersi di analoghi motivi in area tedesca, malgrado l'ampia iconografia ivi disponibile. Le rotelle a filetto semplice servono in origine a delineare la cornice e gli scompartimenti contenenti i motivi impressi a secco; conosciute sino dal XIII secolo, si diffondono alla fine del XV secolo in Germania. Si ignorano il luogo e il nome dell'inventore delle rotelle ornate: sembra che le abbia utilizzate per primo Johann Richenbach (Figura 3), attivo tra il 1467 e il 1484 a Geislingen, in Germania.

Nel XVI secolo compaiono dei dischi con incisi i motivi propri dell'epoca: secondo la circonferenza, essi possono recare da tre a sei figure, generalmente personaggi o scene biblici quali la risurrezione di Cristo, Davide, Paolo (Figura 4), le allegorie delle virtù o le personalità storiche alternate nella stessa rotella, non infrequentemente muniti di brevi legende sotto ogni figura ad illustrare l'identità del soggetto. Meno diffusi i temi quali l'Avarizia, la Superbia, l'Invidia, Saul, Achab (Figura 5). Quando in una rotella compaiono degli acronimi, questi indicano in genere il nome del legatore o dell'incisore, molto più raramente del committente. Se su una stessa legatura si manifestano dei decori eseguiti a rotella, ciascuno con diverse iniziali, la circostanza evidenzia che il materiale d'incisione è in parte pervenuto da un altro legatore: per eredità, per un nuovo matrimonio della vedova, meno

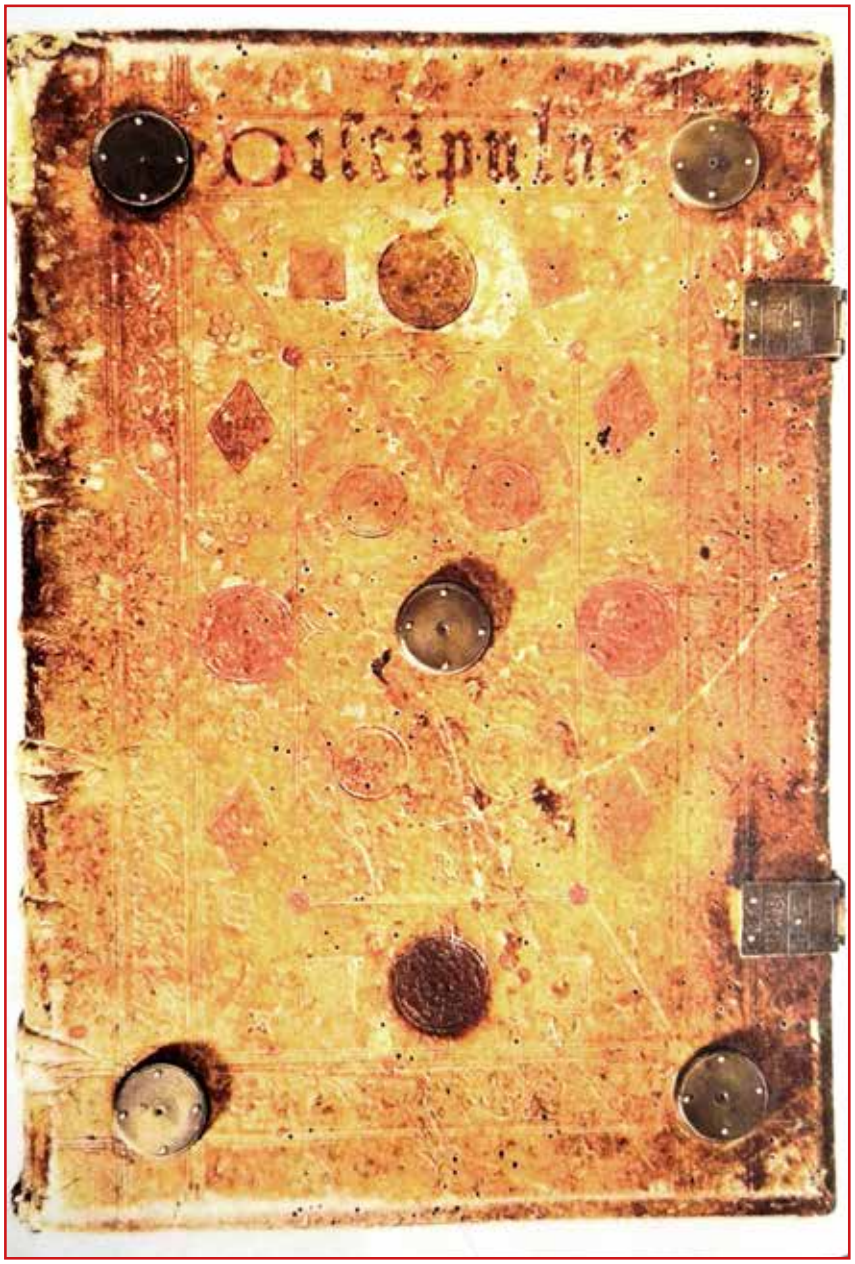
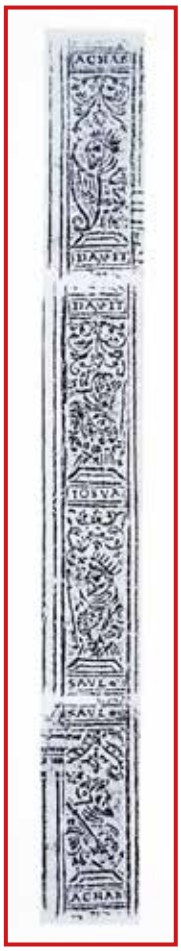


Figura 3: legatura di Johann Richenbach eseguita nella seconda metà del XV secolo a Geislingen (Germania).

4



5

Figura 4: calco di rotella: la risurrezione di Cristo, Davide, Paolo riferibile a Leonard Ostertag, attivo verso il 1573 a Monaco di Baviera.

Figura 5: calco di rotella: Joshua, Saul, Achab, David, riferibile a Wilhelm Funck, la cui bottega è stata attiva in Stoccarda tra il 1560 e il 1616.

frequentemente per l'acquisto dei ferri.

In area nordica, oltre alle rotelle con figure disposte longitudinalmente, usate per la decorazione verticale, si impiegano degli attrezzi con figure disposte trasversalmente per ornare le bande orizzontali poste sopra e sotto il campo centrale in cui campeggia l'ornamento. Allorquando nelle rotelle sono rappresentati scudi con insegne araldiche, queste possono orientare sul luogo di esecuzione della legatura. Ad esempio le due spade incrociate, simbolo araldico della Sassonia (Germania), sembrano suggerire l'origine sassone del manufatto considerato: eccezione all'intuitiva attribuzione, sono tuttavia quelle regioni germaniche di medesima fede religiosa, a ricordare quanto ostica se non sfuggente possa rivelarsi questa disciplina.

IL LICEO CLASSICO "ARNALDO " E L'AVVIO DI UN CATALOGO DELLE MINIATURE DELLA BIBLIOTECA QUERINIANA PER L'ALTERNANZA SCUOLA LAVORO

Elena Angelicola, Davide Gatti e Giulia Mazzotti
studenti del III anno al Liceo Classico "Arnaldo" di Brescia, in rappresentanza anche degli altri loro colleghi studenti, che hanno vissuto la succitata esperienza.
minomorandini@tiscali.it

A mo' di antefatto, devo premettere che desideravo da tempo avviare un'esperienza di Alternanza Scuola Lavoro tra alcuni studenti del Liceo Classico "Arnaldo" e la Biblioteca Queriniana (c'era già stata, anni prima, un'iniziativa pionieristica con Marina Fumagalli, allora docente all' "Arnaldo", ma era rimasta senza seguito), tuttavia non mi era ben chiaro come; ne avevo parlato con la classe trasversale d'eccellenza di latino, che seguivo per la preparazione al certamen interno, dedicato alla latinità recenziore, non compresa nel canone scolastico: i ragazzi erano interessati, mancava però un progetto preciso.

L'idea decisiva è stata dell'amico, e collaboratore fisso di «Misinta», Ennio Ferraglio: incominciamo a compilare un catalogo delle miniature presenti sui manoscritti queriniani; ora il progetto proseguirà nell'anno scolastico 2018/2019, che vedrà anche, Deo favente, l'allestimento di una piccola mostra sul lavoro svolto, mentre al gruppetto queriniano se ne affiancherà un altro, molto ristretto, che dovrebbe lavorare sulle epigrafi in latino, ma post-classiche, con l'Ateneo. (Mino Morandini)

L'alternanza scuola-lavoro consiste in una sospensione delle regolari attività scolastiche (in questo scorso anno scolastico concentrata, nel nostro Liceo, nella seconda e terza settimana del gennaio 2018) durante la quale gli studenti, ospitàti da strutture lavorative con caratteri ben definiti di sicurezza e affidabilità (enti pubblici, aziende, ufficî eccetera), debbono vivere esperienze propedeutiche al mondo del lavoro. È un progetto obbligatorio per tutte le scuole superiori dal terzo anno al quinto e offre adito a numerose perplessità, le quali spingono taluni a disapprovare l'iniziativa in maniera perentoria, talaltri ad apportarle ogni possibile miglioria affinché risulti, se non proficua, perlomeno non del tutto inutile alla formazione della patria gioventù.

Possiamo testimoniare con una certa sicurezza che il professor Mino Morandini si colloca decisamente nella seconda categoria: quando l'anno scorso organizzò il Certamen in lingua latina per i ragazzi del Liceo Classico Arnaldo, accompagnò noi partecipanti in una visita di approfondimento culturale presso la Biblioteca Queriniana, ove il dottor Angelo Brumana, dopo una sintetica lezione introduttiva di filologia e paleografia medievale e umanistica, ci illustrò e ci permise di ammirare da vicino alcuni preziosi manoscritti che la medesima custodisce.

L'ambiente tanto ci piacque che cominciammo a ipotizzare una nostra eventuale alternanza tra pergamene e miniature, in mezzo a scaffali e sale affrescate. Questa idea sarebbe però rimasta nei cieli della mera astrazione se non fosse intervenuto il professore, che avviò un intenso dialogo coll'ente bibliotecario, anzitutto con il direttore del Sistema Bibliotecario Urbano, dottor Ennio Ferraglio, e in seguito con la dottoressa Ivana Manessi, destinata a divenire il nostro riferimento fisso per tutta la durata del tirocinio.

Esso ha preso infine avvio, come già detto, nel gennaio dell'anno corrente, mettendo in programma, durante il mattino, la catalogazione delle miniature presenti nei manoscritti, laddove il pomeriggio veniva invece dedicato ad attività differenziate secondo le varie unità di lavoro: mentre

alcuni prelevavano nei depositi i libri prenotàti dal pubblico, altri correggevano i dati messi a disposizione degli utenti sul sito della Rete Bibliotecaria Bresciana; inoltre dovevamo controllare che gli elenchi delle nuove acquisizioni contenessero codici corrispondenti al titolo assegnato. Ci veniva poi richiesto di riordinare i dischi nella sezione mediateca.

Naturalmente la mansione da noi più apprezzata è stata il mattutino contatto coi codici miniàti: divisi in gruppi di quattro o cinque, abbiamo analizzàti i capilettera gotici dei messali bresciani, seguendo le indicazioni forniteci dal dottor Ennio Ferraglio, al quale dobbiamo anche una frizzante esposizione circa la storia della biblioteca, arricchita da un vasto corredo aneddotico sulla figura del Cardinal Querini.

Che ci resta, adesso, dell'Alternanza in Queriniana? In primo luogo, la consapevolezza di aver ben speso le due settimane in progetti coerenti con la nostra formazione umanistica di arnaldini: biblioteche, emeroteche, centri culturali e atenei sono gli enti più consoni al percorso che abbiamo intrapreso e alle competenze che acquisiamo nel corso degli studî. La conoscenza del latino è per esempio indispensabile alla comprensione dei capilettera, giacché la struttura dei grafemi gotici è sovente identificabile solo alla luce dell'intera frase in cui sono inseriti; ma anche la concreta collaborazione coi coetanei (no, non ci stiamo riferendo al triste fenomeno delle copiature!) è un valore tipico di scuole che, come la nostra, dedicano particolarissima cura alla formazione umana e morale del discente.

In secondo luogo, a molti tra noi rimane la fervida aspirazione di ripetere l'esperienza pure negli anni a venire, e sembra che tal desiderio debba essere esaudito: qualche giorno fa abbiamo appreso *magno nostro gaudio* che la Biblioteca Queriniana conferma la disponibilità a ospitarci il prossimo gennaio, sicché la nostra speranza è di poter redigere, tra dodici mesi, un secondo articolo altrettanto entusiasta e appassionato, ma che entri altresì nel merito per far conoscere, almeno in parte, i frutti del lavoro che abbiamo svolto.

Rinnoviamo pertanto i nostri ringraziamenti alla Biblioteca Queriniana, nelle persone del dottor Ferraglio e della dottoressa Ivana Manessi, nonché a «Misinta» e al professor Morandini.

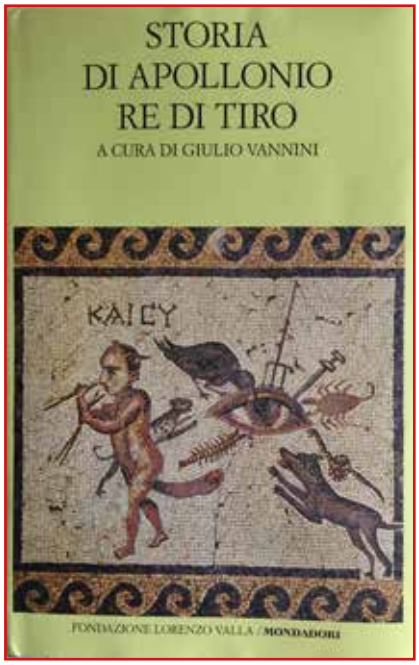
VISTA IN LIBRERIA

Mino Morandini
Professore di Lettere Ginnasiali al Liceo Classico "Arnaldo" di Brescia, Socio Ateneo di Brescia
minomorandini@tiscali.it

Dovrò ricordarmi, per il prossimo "Visti in libreria" di «Misinta 50» (che bel numero! Un quarto di secolo di bibliofilia!) di far aggiungere un 'emerito' alla soprastante firma, per l'ormai raggiunta quiescenza dall'insegnamento attivo, fermo restando che "semel Arnaldinus, semper Arnaldinus!", così come "Semel bibliophilus, semper bibliophilus!" Dunque, "candidi lectores", mi scuserete se le seguenti schedule bibliografiche appariranno scritte, per l'inevitabile compresenza con gli impegni scolastico-burocratici di fine anno, "cursim et properate", e se tra di loro cercherete invano molti libri di recente pubblicazione e "di recensione degnissimi e d'historia", ma per far di più "defuit tempus"; alla sommarietà della descrizione supplirà tuttavia l'alto e nobile contenuto dei volumi qui di seguito considerati, per i quali ringrazio Autori, Curatori ed Editori che me li hanno gentilmente inviati in saggio quasi tutti, tranne l'aureo volumetto di Nicola Gardini, gentilissimo dono d'addio dei miei ormai ex studenti del Liceo Arnaldo, e il libro di Tornielli e Saleri, che mi sono procurato, latinizzando un'ultima volta (per ora), "meis impensis".

Storia di Apollonio re di Tiro, a cura di Giulio Vannini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla – Arnoldo Mondadori, 2018, pp. CII + 341, € 35.

«C'era una volta un re … ('in civitate Antiochia rex fuit quidam')»: non è l'incipit dell'archetipo latino del *Pinocchio*, ma quasi! L' *Historia Apollonii regis Tyrii* è il terzo romanzo della latinità antica rimastoci, dopo il S*atyricon* di Petronio e l'*Asinus aureus* di Apuleio, ma molto più degli altri due si avvicina al concetto moderno di telenovela, che era anche l'idea primigenia di romanzo nel mondo vicino orientale e poi ellenistico e islamico (da *Sinuhe l'Egizio* al *Romanzo di Alessandro* alle *Mille e una notte*, passando -in accordo con la critica testuale veterotestamentaria più aggiornata- per certi snodi delle biografie bibliche, da Giuseppe a Davide, e per le commedie di Menandro e Terenzio): un succedersi continuo di colpi di scena, fughe e ritorni, teneri incontri e cruenti scontri, di agnizioni, tradimenti e benefizi parimenti imprevisti e imprevedibili, nel gran regno di Chaos e Tyche, sul palcoscenico del Gran Teatro del Mondo. Come le telenovelas, e molto più degli altri due succitati, la *Storia di Apollonio re di Tiro* si potrebbe facilmente ridurre a copione da recitare (lo ha fatto, con risultati degni di nota, William Shakespeare nel suo *Pericle principe di Tiro*), senza grandi necessità di mezzi scenici (contrariamente ai poemi epici, che necessiterebbero di effetti speciali impossibili per gli antichi e difficili anche per un regista moderno): qui anche i più devastanti uragani e/o terremoti, battaglie campali e assedi infiniti, sono narrate da messaggeri opportunamente dosati che, come nell'*Orlando furioso*



(altro testo affine!), compaiono e scompaiono con facilità da una scena semplicissima. E, come nelle telenovelas più tradizionali, l'unico grande assente è il lavoro quotidiano con suoi piccoli/grandi problemi della vita in prosa: i personaggi sono tutti,

a giorni alterni, o ricchissimi o poverissimi, grazie ai continui colpi di fortuna e sfortuna. L'unica differenza rilevante riguarda la coppia Amore e Morte: mentre le nostre telenovelas sono dense di matrimoni "finché morte non vi separi" con successivi divorzi (a loro volta sempre revocabili per esigenze di copione) e di amori eterni che entrano in crisi nella puntata successiva, ma alla fine c'è un bel "e vissero felici e contenti" nel miglior stile hollywoodiano, qui i legami affettivi e sentimentali sono terribilmente seri e solidi, e il finale, che ricorda quello del libro biblico di Giobbe, è la parte più verosimile e meno romanzata: «Dopo aver sistemato queste cose … Apollonio visse con sua moglie per settantaquattro anni. Fu re, e governò Antiochia, Tiro e Cirene. Con sua moglie ebbe un'esistenza tranquilla e felice. Dopo che fu trascorso il tempo che si è detto, morirono serenamente a conclusione di una felice vecchiaia.» Naturalmente il seguito, cioè un'analisi più precisa sul senso della *Storia di Apollonio re di Tiro*, alla prossima puntata che, fuor di metafora telenovelistica, sarà la rassegna delle novità 2018 per gli *Scrittori greci e latini* della Fondazione Lorenzo Valla nel prossimo numero di «Misinta».

La guerra nella Grecia antica a cura di Jean-Pierre Vernant, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2018, pp. XLI + 350, € 29 (riprendo in parte una mia recensione uscita sul «Giornale di Brescia» dell'1 Aprile 2018, a p.35).

A cinquant'anni dalla prima edizione francese, esce anche in Italia questa raccolta di saggi introdotta e coordinata da Jean-Pierre Vernant (1914-2007), antropologo e storico della cultura antica, ma anche ufficiale dell'esercito francese ed eroe della Resistenza, che parla di guerra antica per una precisa, filologica conoscenza dei testi, sulla scorta di un'esperienza diretta degli orrori moderni. Il curatore dell'edizione italiana, prof. Umberto Curi, dichiara nell'Avvertenza che «il lavoro di traduzione è stato realizzato in maniera davvero impeccabile da Ilaria Calini, dottoressa di ricerca presso l'École pratique des Hautes Études di Parigi (dove ha conseguito, oltre alla seconda laurea, anche il dottorato, in cotutela internazionale con l'Università di Padova, sede della prima laurea; Ilaria Calini è bresciana e arnaldina *ndr*), alla quale va il mio pubblico apprezzamento per l'accuratezza e il rigore filologico con i quali è stata portata a compimento un'impresa impegnativa.» In sintesi *La guerra nella Grecia antica* percorre l'affinarsi dell'etica politica nel nome dell'*areté*, la virtù guerriera, dai Micenei agli eroi omerici, dagli opliti di Maratona alle triremi di Salamina, senza tralasciare le fortificazioni, le connessioni politiche e gli aspetti giuridici. Finché sopraggiunge l'inesorabile declino: la fratricida Guerra del Peloponneso (431-404 a.C.) è provocata dalla civilissima Atene di Pericle, e la consegna alla sconfitta (preceduta dalla peste e da empie stragi, a Melo e a Micalesso, nonché dal disastro a Siracusa) e alla decadenza; ma anche la vittoriosa Sparta, «lo Stato militare modello» è «distrutta dal suo più grande successo militare», perché non riesce a instaurare una pace equa e duratura, tenta la strada dell'egemonia panellenica e finisce emarginata per sempre dalla potenza macedone, che a sua volta innesca più di tre secoli di guerre, fino alla definitiva 'pax Romana', imposta da Augusto dopo Azio (31 a.C.). Ecco l'indice de *La guerra nella Grecia antica*: *Prefazione all'edizione italiana (*Umberto Curi*), Introduzione (*Jean-Pierre Vernant*), La civiltà micenea e la guerra (*Michel Lejeune*), La funzione guerriera nella mitologia greca (*Francis Vian*), La guerra in Grecia in epoca antica secondo i monumenti archeologici (*Paul Courbin*), La guerra e il guerriero nei poemi omerici (*Geoffrey S. Kirk*), La falange: problemi e controversie (*Marcel Detienne*), Sparta (*Moses Immanuel Finley*), La tradizione dell'oplita ateniese (*Pierre Vidal Naquet*), La trireme ateniese e la guerra sul mare nel V e IV secolo (*Jean Tailllardat*), Guerra e Pace tra città (*Jacqueline de Romilly*), Il ruolo politico degli eserciti nel mondo greco in epoca classica (*Claude Mossé*), Aspetti giuridici della vittoria e del trattamento dei vinti (*Pierre Ducrey*), Fortificazioni e storia*

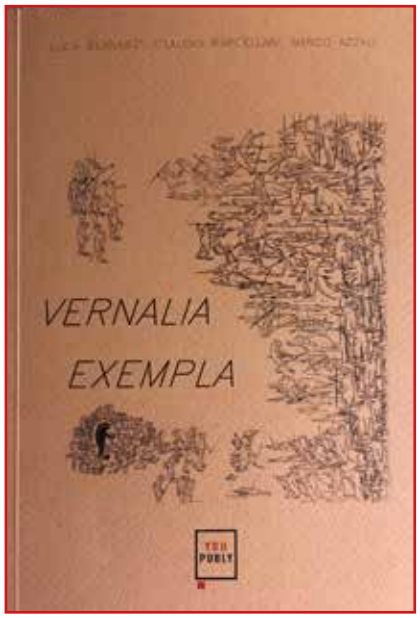
*greca (*Yvon Garlan*), La guerra in epoca ellenistica (*Pierre Léveque*).*

Nicola Gardini, *Le 10 parole latine che raccontano il nostro mondo*, Milano, Garzanti, 2018, pp. 208, € 16.

Tra lingua e letteratura, etimologia e semantica e semiotica, lungo il fiume dei millenni, in dieci parole -Ars, Signum, Modus, Stilus, Volvo, Memoria, Virtus, Claritas, Spiritus e Retia, il plurale di rete-, «il latino è lingua delle lingue che saranno. E' lingua futura, perché fa nascere senza sosta denominazioni e parole attraverso cui dare ordine all'esperienza o addirittura farla nascere. Oltre a designare un concetto, un nuovo vocabolo porta nuove idee, nuove associazioni, nuove risonanze. Così è stato nell'antichità e così continua a essere nel tempo presente. Noi siamo il futuro del latino. Latino e attualità non sono termini antitetici». Ma non sono solo Seneca e Virgilio, Cicerone e Ovidio a signoreggiare le pagine di Gardini: Leopardi e Proust, Joyce e Primo Levi, Petrarca e Dante, Italo Calvino e Umberto Eco, tutti sono chiamati a difendere la giusta causa del latino contro il «conformismo mediatico», l'appiattimento del linguaggio nella prevedibilità sempre uguale di un mondo in cui l'avere prevale sull'essere, i mezzi di comunicazione sono monopolio di chi possiede i mezzi per finanziarli e teme l'essere messo in discussione più che ogni altra cosa. Guai a chi non crede che questo sia il migliore dei mondi possibili! Ma solo chi coltiva in sé questo fertile dubbio, può tentare di dare un senso al passare del tempo, un significato alla bellezza, un valore alla vita. «Il latino vive. Vive perché è la lingua di una tradizione che non è solo dietro di noi, ma continua, avviene ora, in più parti del mondo, e avverrà sempre, secondo traiettorie labirintiche e capillari. Il Latino siamo noi. … Qui, in *Le 10 parole latine che raccontano il nostro mondo*, sostengo che il latino vive nelle continue variazioni delle letterature e lingue successive. Il latino è voce planetaria.»

Luca Bernabè, Claudio Barcellari, Marco Azzali , *"Vernalia exempla". Versioni latine per il triennio. Esercitazioni guidate, Ripasso e recupero*, Piacenza, You publy, 2018, pp. 108, € 10.

Ma perché le intuizioni di Gardini non restino lettera morta, appannaggio di circoli sempre più ristretti di devoti alla Sancta Romana Latinitas, bisogna che qualcuno, fin da giovane, si sottoponga all'ardua iniziazione alle lingue classiche, latino e greco, che "*simul stabunt aut simul cadent*". Il presente volumetto, opera di tre amici (Bernabè professore al Liceo Classico "Arnaldo" di Brescia, autore di un volume



sul Nominativo e coautore di altri due eserciziari; Barcellari studente al Classico "Manin" di Cremona e ora iscritto a Lettere Classiche a Trento; Azzali ingegnere laureato al Politecnico di Milano, già studente allo Scientifico "Aselli" di Cremona, persuaso che «il latino non sia solo una lingua ma un patrimonio culturale imprescindibile. Lo studio del latino insegna a saper affrontare rapidamente problemi complessi nel quotidiano lavorativo»), raccoglie 20 testi di prosatori latini classici per la scuola (Sallustio, Cicerone, Cesare, Cornelio Nepote, Curzio Rufo, Valerio Massimo, Tacito, Plinio, Quintiliano, Aulo Gellio), li commenta e li traduce, soppesando ogni parola, indagando ogni problema, vagliando ogni costrutto, offrendo insomma una preziosa opportunità sia allo studente che vuole esercitarsi, sia all'insegnante che vuole un testo in cui tutto sia pazientemente spiegato, per condurre per mano i giovani studiosi (il volumetto è acquistabile dal sito www.youpubly.com oppure presso l'Agenzia Ortoleva di Brescia)

fino alla «comprensione della rete di interconnessioni che è in gioco nell'operazione del tradurre».

Giacomo Leopardi , *Amor là nel profondo*, a cura di Roberto Mussapi, Milano, Salani Editore, 2018, pp. 89, € 10.

Si tratta di una semplice selezione sul tema dell'amore dai *Canti* del Leopardi, ma quando un poeta parla di un altro poeta, sono scintille: «Straziato nel corpo, deriso tanto a Recanati quanto a Napoli, rovinato nell'infanzia da un padre fanatico e una madre spettralmente devota, isolato dagli intellettuali che aveva frequentato … Leopardi gonfia il petto e parla alla luna, parla all'infinito, parla a quelli di casa sua. Insegna anche a noi a parlare a loro, all'immensità, a non sentire assoluta la nostra solitudine. Dolore, certo, è la sua dimansione: ma risponde scrivendo,creando bellezza, mettendosi alla pari del cielo e della luna».

Andrea Tornielli e Pier Palo Saleri, *Il denaro non governa: politica, economia e ambiente nel pensiero sociale di Papa Francesco*, Milano, Piemme, 2018, pp. 179, € 17,50.

Il titolo è gia un programma: «Il denaro non puo essere l'unica legge che governa le nostre società. Oggi alcuni settori economici esercitano più potere degl Stati stessi, ma non si può giustificare un'economia senza politica».