

ISSN 0004-0347

ARCHIVIO  
STORICO  
LODIGIANO

ORGANO DELLA SOCIETÀ  
STORICA LODIGIANA

1995



ISSN 0004-0347

# ARCHIVIO STORICO LODIGIANO

ORGANO DELLA SOCIETÀ  
STORICA LODIGIANA



---

ANNO CXIV - 1995

LODI, 1996



MARIO GIUSEPPE GENESI

LE LIRICHE DA CAMERA PER VOCE E PIANOFORTE  
SU TESTI DI ADA NEGRI

MOTIVAZIONE

La produzione letteraria di Ada Negri (1870-1945) è divenuta sempre più spesso, negli ultimi anni, oggetto di studi monografici, specialistici e scientifici. Manca, a tutt'oggi, però, un contributo che discuta organicamente quel *corpus* di intonazioni e trasposizioni musicali di cui fu fatta oggetto quasi la metà delle liriche che compongono la raccolta *Fatalità* (uscita a Milano coi tipi dei Fratelli Treves Editori nel 1892), nell'ultimo decennio dell'Ottocento.

Fu proprio questa la raccolta poetica che segnò gli esordi della poetessa lodigiana (e che ne sancì in maniera fulminea il successo, assieme alla seconda raccolta, *Tempeste* del 1895), imponendola istantaneamente all'attenzione di parecchi compositori di fama coevi, epigoni tardo-romantici od ascrivibili perifericamente alle cosiddette "Generazione dell'Ottanta" o "Generazione del Settanta".

Basti dire che tutti i maggiori musicisti, poeti, librettisti transizionali fra Otto e Novecento possedettero una copia, nel caratteristico formato *de poche, de bodoir, in-16°*, del volumetto contenente sessantun liriche brevi, da Giuseppe Giacosa (che si dichiarò entusiasta di *Fatalità* contribuendo a concentrarvi l'attenzione dell'*intelligenza* milanese coeva) al librettista Luigi Illica, prediletto da Puccini (la cui copia personale è confluita alla Biblioteca Comunale "Passerini-Landi" di via Neve a Piacenza),

anche se, naturalmente vi fu chi "predilesse" le liriche della Negri (come il Tirindelli ed il Respighi) o chi ne musicò incidentalmente soltanto una o due (Billi, Tosti, Zandonai).

\* \* \*

La motivazione socialista *in fieri* caratterizza alcune liriche delle raccolte d'esordio: ma i compositori che attinsero ai testi delle liriche delle prime due raccolte negriane non assunsero i componimenti impregnati di protesta sociale, né quelli in cui prevalevano accenti eroici, di stoica accettazione del quotidiano... scegliendo, piuttosto, le poesie di tendenza intimistica, dove diveniva tangibile la sinestesia col naturale ed il cosmico, pascolianamente presenti quali amplificazioni e proiezioni di sentimenti soggettivi, in special modo amorosi, femminini, di moglie, madre o amante.

I compositori, perciò, dirottaronò la loro attenzione dalle liriche che affrontavano la misera condizione umana, eleggendo a "testi per musica" quelli voluttuosi, pregni di sensualità (anche se talora enfatici, retorici nella stesura), e di sentimentali e subliminari abbandoni lirici.

\* \* \*

Perciò se uno studioso, appassionato o specialista, credesse di poter penetrare nella *ars poetica* negriana fermandosi alle sole liriche divenute oggetto di trasposizione musicale per dedurne un esaustivo quanto veridico quadro, errerebbe.

Le liriche prescelte dai musicisti, infatti, sono *rétro*, pervase da un arcano, *déjavu* e popolareggiante tono melodrammatico borghese. Le protagoniste sono donne comuni, forse plebee, forse borghesi (talvolta di estrazione patrizia) come si apprende scorrendo i nomi delle dedicatorie apposte sulle versioni musicali dai compositori: ma la differente estrazione sociale, qui, non conta già più.

La poetessa accomuna tutte queste eroine domestiche alla deriva, cogliendole in attimi di sfogo per infelici destini di cui sono vittime, in momenti in cui cade la corazza esteriore, infrangendosi, rivelando la segreta interiorità con inuditi accenti; la Negri stigmatizza emozioni, debolezze, e capta poeticamente un uni-

versale coinvolgimento panico della natura esteriore alle quasi impercettibili e tenui palpitazioni delle sue protagoniste, immergendo istantaneamente il lettore/fruitori *in medias res*, nello *spleen* che ne dilania l'anima.

Ecco, da una parte, la tipologia di poesia prediletta dai compositori; dall'altra ecco motivata la *parzialità* di un approccio ad Ada Negri *soltanto* attraverso la pur nutrita e rappresentativa serie di intonazioni per voce e pianoforte delle liriche poetiche.

A ben guardare, comunque, le motivazioni sociali e personali di questi sfoghi poetici permangono, a monte: sono di natura vuoi sociale (umanitaria, femminista, proletaria, socialista), vuoi autobiografica e personale (la Negri le scrive parte a Motta Visconti, dove si trasferisce per lavoro all'età di 18 anni, lontana dalla madre operaia, già orfana di padre; parte a Milano, dove avviene il fatale incontro con il Patrizi).

\* \* \*

L'effetto sortito dalle esemplari e rappresentative trasposizioni musicali è quello di scandagliare e tradurre in note la femminilità negata, e di trasfigurarla poeticamente a rigore d'arte, accrescendo, in certo qual modo, mediante l'uso di un organico cameristico (di duo in tutti i casi, eccetto *Mistica* di Tirindelli, che giunge a schierare perfino un quintetto) quella voluttà che affiora già dai testi.

Perciò la scelta del registro vocale predilesse quelli femminili (mezzosoprano, oppure soprano, contralto) e la quasi obbligata serie di dedicatee delle trasposizioni: solo donne.

Non sempre i compositori poterono mettere in musica "letteralmente" il testo poetico prescelto: in alcuni casi dovettero apportare modifiche per ragioni di natura compositiva.

Stupisce, rileggendo oggi i testi, una visione estremamente smagata e disincantata dell'esistenza.

L'indubbio interesse suscitato dalle trasposizioni musicali è il constatare, lirica per lirica, il procedimento traspositivo adottato dal singolo compositore.

Le liriche musicali su testi negriani, infatti, nacquero in anni in cui stava tramontando il vecchio melodismo empirico da "romanza da salotto", da "canzonetta", da "aria conchiusa all'italia-

na”... schemi compositivi piuttosto rigidi, metricamente e formalmente delimitati e contornati.

Eredi naturali di teatraleggianti e crepuscolari pose *fin du siècle* i compositori italici non poterono basarsi su una tradizione autoctona vocale e cameristica (a differenza di altri paesi europei: in Germania il *lied*, in Inghilterra la *song*, in Francia la *melodie*, la *chanson*...), ma dovettero o emulare i modelli stranieri o ispirarsi all’opera lirica che in quegli anni stava vivendo una delle ultime gloriose stagioni creative, il Verismo.

Se Francesco Paolo Tosti fu l’ultimo rappresentante dei “romanzisti” della melodia, ereditando stereotipi formali e compositivi, Tirindelli creò spesso vivaci “scene liriche da camera brachimelodiche”, mentre Respighi e Zandonai ogni volta decisero la forma e i moduli armonici da adottarsi.

La presente rassegna di liriche su testi di Ada Negri serve anche a indagare se il compositore sia riuscito ad attuare una sufficiente coesione e rispondenza diretta, compatta, istantanea, fra parola e musica, ed in quale misura, a circa un secolo dalla loro composizione, queste intonazioni conservino – o meno – la loro linearità, il loro primigenio fascino, l’originalità della loro ideazione (tenuto conto della difficile scelta formale che doveva compiere il compositore nella “impostazione strutturale” del lavoro), la loro “autenticità”.

Queste sono alcune delle più intime motivazioni che hanno condotto al presente contributo, che cerca di colmare una lacuna nella musicologia lodigiana, contribuendo alla divulgazione di un repertorio prezioso, fornendo un “itinerario”, pur indicativo, nella lettura musicale di un *corpus* pregevole, al di là della mera occasionalità celebrativa contingente<sup>1</sup>.

---

(1) Un precedente illustre lo si ha in Francesco De Lemene (Lodi, 19 febbraio 1634 - 27 luglio 1704), le cui trasposizioni musicali potrebbero divenire oggetto di un ulteriore studio. Citerò, ad esempio: *La Bellezza (Di se stessa invaghita e del suo bello)* Madrigale a duetto su testo di Francesco De Lemene Da Lodi, musica di RINALDO LOABLAGE (duo Soprano/Tenore e Contralto/Baritono), Milano, Stabilimento d’Arti Grafiche A. Bertarelli e C., s.d.

Il presente contributo trae origine, oltre che dall’evenienza contingente delle celebrazioni negriane di Lodi, anche dall’incontro con la dr.ssa Nadira Boari-Bernardi del Dipartimento di Musicologia (D.A.M.S.) dell’Università di Bologna, cantante e pianista, la quale mi informò di aver eseguito alcuni anni or sono alcune delle liriche musicali per Canto e Pianoforte qui presentate nel corso di una serata di musica cameristica a Bologna.

“DALLA PARTE DEI COMPOSITORI”:

LE LIRICHE POSTE IN MUSICA DAI COMPOSITORI ITALIANI

*Problematiche connesse con la forma della lirica da Camera italiana fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*

Il genere della lirica vocale da camera venne frequentato da un gruppo di compositori “specialisti” nella produzione cameristica, considerato sussidiario e secondario a quello operistico, trainante nel panorama tardo-ottocentesco e proto-novecentesco italico. Dallo stuolo e dalla polverizzante proluvie di compositori considerati, per il suddetto motivo, forse ingiustamente “minori”, emergono *in primis* Francesco Paolo Tosti, Luigi Denza, Augusto Rotoli, Pier Adolfo Tirindelli, Vincenzo Billi. Qualche musicologo ha tentato di considerare questi compositori corifei ed impiantatori di una autentica riabilitazione e re-impiantazione del genere lirico vocale cameristico, anche se oggi si giunge spesso a concludere che parecchie liriche vocali composte nel periodo storico suddetto debbano esser considerate epigoni del tardo-romanticismo italico peninsulare piuttosto che prefigurazioni poetiche, o anticipazioni stilistiche di correnti e/o movimenti musicali novecenteschi.

Della versatilità di produzione, all'interno del catalogo delle opere di ciascun compositore è paradigmatico il caso di F.P. Tosti: oltre a versi della Negri e di D'Annunzio, Tosti accoglie stornelli d'ambiente abruzzese e toscano, romanze di poeti francesi, e perfino sceneggiate d'ispirazione napoletana (dove i testi delle liriche accolgono inflessioni e termini in vernacolo e dialetti locali). Non manca la poesia d'arte e nel caso della produzione d'un Ottorino Respighi le liriche musicalmente più riuscite sono proprio quelle su testo di Ada Negri. Ideale caposcuola nazionale per la produzione per duo pianistico-vocale *de chambre* fu Giuseppe

---

Specifico, inoltre, che il paragrafo concernente Ottorino Respighi è stato inviato alla vedova del compositore, residente in Via Montanelli a Roma.

In data 13 novembre 1994 ho ricevuto comunicazione telefonica dalla sorella che ringraziava a nome della ultracentenaria vedova Elsa Olivieri-Sangiaco delle attente letture delle liriche composte dal coniuge.

Martucci (1856-1909) autore del crepuscolare *La Canzone dei Ricordi* su testo di Rocco Pagliara, composta nel 1886-1887 nella versione orchestrale, ma diffusa con egual fortuna nella versione ridotta per voce e pianoforte. Questo di Martucci fu uno dei pochissimi tentativi di instaurare la ciclicità tedesca schubertiano-schumanniana (propria dei *lieder*) nella lirica d'arte italiana. Tale tentativo, però, non vantò proseliti in quanto i compositori italiani preferirono trattare la lirica come genere univoco e, pur pubblicando spesso liriche in "serie" (di due, tre o cinque composizioni), non capita quasi mai che vi si possano additare e riscontrare nessi melodici interni o richiami e rimandi testuali che conducano alla postulazione di una eventuale ciclicità architettonico-compositiva di natura prettamente musicale.

Quindi non potendosi parlare di post-wagnerismo (i compositori italiani dell'epoca generalmente disdegnarono l'utilizzo di un *Leit-motiv*), né di neoclassicismo (in quanto la forma e la costruzione di queste liriche proto-novecentesche italiane risulta piuttosto "libera"), è lecito iscrivere questi compositori nel post-tonalismo (intendendosi un periodo cronologico epigonamente tonale, in quanto storicamente *successivo* all'avvento della dodecafonia, ma refrattaria all'allineamento ed all'adozione di questo neo-codificato sistema compositivo) con infinite "sfumature" e colorismi (i cosiddetti "*ismi*", non suscettibili di esser considerati né correnti né movimenti), ad esempio: esotismo, neo-medievalismo, modalismo, tardo-romanticismo, crepuscolarismo, simbolismo, descrittivismo, panismo e sensualismo fonico, pittoricismo, esatonalità, esotismo, orientalismo, e via dicendo.

Già da questo elenco di "tendenze" si evince che vigeva una pluralità di atteggiamenti e stilemi compositivi, e non vi fu coerenza, neppure all'interno della produzione di uno stesso maestro.

L'evenienza più radicale, al di là delle cifre musicali e delle poetiche o concezioni foniche personalissime in ogni compositore, credo sia da rintracciarsi in una lenta, parziale, progressiva ma irreversibile "*caduta della melodia*". Come avvenne tale processo? Credo che i prodromi si possano intravedere già nell'opera lirica (*Otello* di Verdi, data 1887; *Manon Lescaut* di Puccini data 1893), nei diffusissimi passaggi in "*declamando*".

Conseguenza fu l'adozione, anche nel genere della lirica vocale cameristica, di parecchi passaggi "declamati" accanto ad autentici slanci melodici (nel senso propriamente romantico del termine).

Ciò ha condotto anche all'estinguimento del genere della "lirica vocale da camera": vanificandosi progressivamente l'idea di "melodia" (nella lingua francese la lirica cameristica si indicava col termine *mélodie*) e la sua attuazione musicale, è venuto meno il genere medesimo della lirica da camera. A questo processo contribuirono proprio Tirindelli, Respighi e lo stesso Riccardo Zandonai, nella produzione del quale trovano equamente posto vuoi l'opera lirica che la lirica vocale da camera, per cantante solista e parte pianistica. Intermedia e "meditativa" risulta, invece la cronologicamente anteriore posizione di F.P. Tosti, la cui "romanza" da camera è stata giustamente definita dallo Zanetti: "romanzo borghese d'imitazione operistica"<sup>2</sup>, stigmatizzandone l'aspetto conservatore.

Arbitrario risulta il giudizio di Ildebrando Pizzetti contenuto nello scritto *La Lirica Vocale da Camera*, pubblicato nella raccolta *Intermezzi critici*<sup>3</sup>, il quale affianca Denza e Tirindelli a Tosti. Il primo fu autore di canzonette regionalistiche quali *Funiculì Funiculà* di immediata presa popolare; il secondo aderì a modelli bozzettistici che risentirono della vocalità canzonistica del *Café-chantant*, mentre la produzione tostiana, oltre ad essere pervasa da una paludata accademicità di scrittura e formale, presenta una versatilità inedita.

Che il concetto di "lirica" fosse più ampio, libero, meno vincolato strutturalmente e destinato a soppiantare i vetusti e pre-codificati modelli di: romanza, canzone, *lied* alla tedesca, ed altri ancora, non vi erano dubbi.

Una caratteristica saliente che pervade le liriche su testo di Ada Negri e che accomuna (suppongo non casualmente) tutte le musicazioni è un intimo inespesso (ma pur sotterraneamente presente) *afflato mistico e religioso*.

---

(2) Cfr. ROBERTO ZANETTI, *La Musica Italiana nel Novecento*, Milano, Ed. Bramante, Busto Arsizio, 1985, pag. 288. L'aggettivazione "operistica" nell'utilizzo tostiano indica proprio la natura e matrice melodica preponderante della lirica, dove il "declamato" o non compariva ancora, del tutto, oppure effettuava comparse rarissime e ristrette.

(3) Vallecchi Editore, Firenze, 1920.

I musicisti che predilessero i testi poetici di Ada Negri per comporre le proprie liriche vocali da camera credettero certamente di coronare con questi testi la loro ricerca di poesie toccanti, efficaci, popolari, dai costrutti chiari e nitidi, dai versi plastici e scultorei, ma nel contempo evocativi di immagini di vita vissuta, di sensazioni universali e perfino forieri di cause umanitarie. Inoltre i testi della Negri erano particolarmente appropriati a pervenire ad una trasposizione musicale per la ricchezza di assonanze, rime bacciate, alterne, al mezzo; per la particolare apertura e chiarezza frutto di una sapiente dosatura delle vocali.

Pur essendo oramai tramontata la stagione (in Europa) del “*Lied* strofico”, la simmetria e l’isoritmia dei testi poetici della Negri suggerirono ai compositori reiterazioni e *refrains* musicali; *riprese* “da capo” di sezioni già udite, pur osservando tutti i compositori una nitida impostazione “tonale” a tutti gli effetti, esordendo la lirica in una tonalità scelta e chiudendosi in quella medesima tonalità. I compositori che adottarono testi di Ada Negri per le proprie liriche rifuggirono da ogni modulazione artificiosa e sistematica, evitarono inusitati approdi tonali, pur adottando una ripartizione in “sezioni” consecutive e ben distinte delle proprie liriche da camera, sezioni talvolta caratterizzate dalla sotterranea *laison* della oscillazione fra una stessa tonalità una volta proposta in modo maggiore e l’altra in modo minore.

In generale si può dire che la scrittura pianistica sia piuttosto rigida, schematica, talora persino abbozzata, talora basata su *arpeggiati* o ribattuti atti a rendere nettamente ravvisabili gli sparuti cambi armonici effettuati nel corso di ogni brano. L’assenza di ogni crescendo e quindi una specie di *atarassia* dinamico-agogica accomuna, di nuovo, queste liriche, facendone come una “epopea musicale di vinti”, più che di eroi, o di eroine.

Si potrebbe quasi asserire che ciascuna lirica (puntualmente dedicata a una precisa e menzionata nobildonna, o borghese o plebea, signora o signorina) incarni l’animo della dedicataria, ne celebri un risvolto segreto dell’intimità, privilegiando la componente della “narratività” su quella dell’“effettismo”.

Le liriche da camera italiana, infatti, sono in uno stile dimesso, assolutamente intimo ed anti-effettistico, che rifuggì da ogni clangore teatraleggiante. Contribuiscono a veicolare sentimenti

quotidiani, feriali, meno eroicizzati, in cui le eroine, mute ed anonime protagoniste, s'identificavano quasi con le uditrici presenti in sala per il concerto, o si confondevano con le lettrici delle liriche. Eroine non più, ma donne, spesso vittime di destini infausti, di incontri furtivi, di amori tragici, fatali.

Non mancano le liriche descrittive come *Notte*. Qui, improvvisamente nella descrizione aromatica dei tetri e macabri fiori notturni irrompe il lacerante grido della protagonista:

*Come ho freddo! Son sola.*

Ada Negri, non ricorrendo alle virgolette, ma incastonando il discorso diretto fra i versi della descrizione notturna, lascia, qui, intendere come tutta la lirica è sin dall'inizio un lungo sfogo, un esteso monologo della protagonista, quasi riverberando la *stream of consciousness technique* di James Joyce. Perciò ha senso che sia un timbro vocale femminile a cantare questi brani (sia questa soprano, contralto o mezzosoprano).

Riprova di quanto anche i testi delle liriche apparentemente "descrittive" siano, invece, partecipazioni paniche della natura ai travagliati sfoghi sentimentali femminili si desume anche da *Nevicata*. Qui, dopo ben quattro strofe autenticamente descrittive che si potrebbero quasi definire pascoliane, ecco irrompere, improvvisamente, nella quinta ed ultima strofa il riverbero amoroso, la rimembranza giovanile di un mancato amore:

*Ma ne la calma immensa  
Torna ai ricordi il core,  
E ad un sopito amore  
Pensa.*

Pare di poter rilevare, che a livello formale l'innovazione principale sia il rinnegamento di una forma chiusa e precodificata, optando, piuttosto, i compositori, per liriche in sezioni consecutive non necessariamente vincolate tra loro da una "ciclicità tonale" o da una "germinalità tematica". Pur essendo vero ciò, il risultato è senz'altro opera d'arte e si può dire che la metarealtà ed astrattezza di talune musicazioni sia stata di proposito adottata per non oscurare, annebbiare ed eclissare l'evanescenza e la delicatezza dei testi di Ada Negri. Il compositore, in altre parole, ha

superata la *vexata quaestio*, di monteverdiana memoria, se debba precedere, preponderare o prevaricare la musica o il testo. Qui vale l'unicità, l'irripetibilità di ciascuna lirica, dove le due suddette componenti si fondono in un "sinolo" musicale, senza potersi né volersi prevaricare vicendevolmente per ragione alcuna. Fra poesia e musicazione v'è perfetta compenetrazione e coesione, consequenzialità reciproca.

Va, infine, specificato che la fortuna di talune liriche della poetessa lodigiana si deve anche alle esemplari trasposizioni musicali, eteree, mitigate, terse, evocative ed ispirate al pari dei versi poetici della Negri.

Il bozzettismo e crepuscolarismo di alcune pagine, grazie al loro carattere di apparente scarsa elaborazione o incompiutezza mirano a preservare il carattere di istantaneità d'ispirazione che si ritrova nei versi poetici, trasponendo tale componente anche sul versante musicale.

Si tratta, quindi, in definitiva, in molti casi di una *deliberata* laconicità e di una *voluta* frammentarietà. Il genere della lirica da camera intendeva rispecchiare quasi analiticamente il consecutivo evolversi di diversi e successivi stati d'animo. Perciò lo spezzettarsi in sezioni anche contrastanti, la discontinuità di temi, la circoscrizione degli incisi melodici, il pressapochismo evanescente (frequente l'uso di pedali armonici perfino neo-gregorianeggianti e neo-modaleggianti) dell'assetto armonico, una molteplicità di ritmi e l'uso di non poche "mutazioni di tempo" all'interno di una medesima lirica. La scarsa reperibilità tipografica odierna, la pratica di ostiche estensioni medie (se non gravi), e l'assenza di una tradizione esecutiva cameristico-vocale in Italia hanno senz'altro precluso alle liriche italiane una più meritata fama, divulgazione, circuitazione concertistica e cameristica. Ma dalle rare e sporadiche esecuzioni pubbliche, si è potuto arguire (vuoi dalla stampa in genere che dalla critica generalizzata e dall'apprezzamento del pubblico) che si tratta di pagine rilevanti, degne di una riproposizione odierna, la cui evenienza occasionale per un *repechage* viene cronologicamente offerta dalla ricorrenza del cinquantesimo anniversario dalla morte della poetessa Ada Negri.

ADA NEGRI

---

# FATALITÀ



*Quarta edizione.*



MILANO

FRATELLI TREVES, EDITORI

1893.

Copertina dell'edizione di *Fatalità* di Ada Negri appartenuta al librettista Luigi Illica (esemplare visibile alla Biblioteca Comunale "Passerini-Landi" di Piacenza, Via Neve).

LE LIRICHE MUSICALI DA CAMERA SU TESTO DI ADA NEGRI:  
COMPOSITORI

PIER ADOLFO TIRINDELLI

Nacque a Conegliano di Treviso nel 1858. Studiò al Conservatorio di Milano violino con Vincenzo Corbellini e composizione col Boniforti. Assunse quindi la direzione della banda musicale di Gorizia per un biennio. A Vienna si perfezionò negli studi pianistici col Grün, mentre a Parigi proseguì gli studi violinistici con Lambert Massart. Tornato in Italia, compì numerose *tournées* e divenne docente di violino, a partire dal 1884, presso il Liceo musicale "Benedetto Marcello" di Venezia. Dal 1893 al 1895 diresse questo medesimo istituto.

Nel 1892 fece rappresentare, al Teatro "Rossini" della città, la sua opera *Atenaide* (3 atti di Corrado Ricci). Nel 1895 emigrò in America, risiedendo a Cincinnati, ove divenne professore di violino e direttore d'orchestra. Nel 1897 fece rappresentare nell'auditorium di questa città *Blanc et noir* (opera in un atto unico desunto dalla commedia di Rostand *Les Deux Pierrots*). Compose anche due poemi sinfonici, un concerto per violino e orchestra, vari brani per violino e pianoforte ed una pleiade di canzoni, *songs*, romanze e liriche da camera, alle quali si deve la sua sopravvivenza nel repertorio odierno circuitante, grazie anche alla loro traduzione in lingua inglese<sup>4</sup>.

Lasciato nel 1922 l'insegnamento americano, Tirindelli rientrò in Italia, stabilendosi a Roma, dove morì nel 1937.

STRANA

Questa lirica, dedicata alla Contessina Eugenia Carassi Del Villar, arreca il numero "104845" nel Catalogo della Casa Editrice Ricordi. Datata 1902, la "melodia" – come la definisce lo

(4) ALBERTO DE ANGELIS, *L'Italia musicale di oggi: dizionario dei musicisti, compositori, direttori d'orchestra, concertisti, insegnanti, cantanti, scrittori musicali, librettisti, liutai, ecc.*, Roma, Ausonia Editrice/S.A.I., Industrie Grafiche, 1922 (seconda edizione ampliata), pagina 485.

stesso compositore Tirindelli – esordisce con un tremolo “ambientale”, che pare imitare gli strumenti ad arco dell’orchestra nel voler effettisticamente ricreare il tremolio del fogliame boschivo. Il canto esordisce “declamando” il testo poetico su tre note, quasi una ideale “triplice corda di recita”, in cui è di nuovo ribadita l’idea del fluttuare, dell’oscillare e del tremolio foliare, in quanto le note utilizzate sono il sesto grado minore, l’ottavo ed il quinto:



L’idea di “fluttuazione” deriva principalmente dalla oscillazione fra V e VI grado della scala minore.

Una “cadenza rotta alla napoletana” (alle misure 7-8) riporta il canto verso la zona grave della gamma, sospingendolo verso la tonica (RE3), effetto accompagnato dal pianoforte con un arpeggio ascendente che imita il suono dell’arpa.

La prima sezione della lirica (battute da 1 a 21) ha una funzione preparatoria e descrittivo-evocativa, in quanto non contiene melodie vere e proprie.

A misura 22 principia la seconda sezione (*Poco più mosso, Lo stesso tempo*): anche qui la melodia prende l’avvio da un SI bemolle 3, la medesima nota con la quale traeva avvio la prima sezione, con un procedimento anaforico-musicale.

L’esordio della seconda sezione ricorda ravvicinatamente l’attacco del *Vissi d’arte*, monologo della protagonista dall’opera *Tosca* di Giacomo Puccini (la cui *première* si ebbe a Roma, al Teatro Costanzi, l’anno 1900).

Fa seguito una terza sezione (*Lento espressivo*, da misura 38) che si può dire propriamente “melodica”, e che ricorda passaggi affini in altre liriche di Tirindelli, come ad esempio, *Vaticinio*, su testo di Annie Vivanti.

Una progressione armonica, da cui emerge una melodia dapprima in crome (misura 50), quindi terzinata (misure 52-53 e 54-55) ricorda da vicino la grand’aria di Tatiana in *Eugenio Oneghin* (*Air des lettres* per soprano) di Piotr Il’ic Chaikowsky.

La sezione centrale (*Slancio amoroso*) svanisce lasciando il posto (da misura 62) al ripristino dell'oscuro tremolio iniziale, dove l'oscillare delle foglie rispecchia l'ansimante trepidare dell'animo femminile ed umano in generale, in balia del vento del destino. Questa metafora dell'esistenza umana fu già oggetto di parecchie liriche italiane.

Si riscontra, infatti, da parte di tutti i compositori europei dell'Era Moderna, a partire dai fiamminghi umanistici, la predilezione per testi poetici ove l'esistenza umana fosse simbolizzata da figure floreali o tratte dal mondo naturale.

Se nel Cinquecento i passi dei componimenti poetici forieri di immagini di fiori e piante divennero oggetto di manieristici "madrigalismi", nell'epoca romantica tale *trend* ricompare nei libretti operistici. Ma anche nei maggiori poeti italici vi sono componimenti in cui si ricorre a tale metafora: il Leopardi (cfr. A. Monteverdi, *Frammenti Critici Leopardiani*, pag. 49) nella *Appendice ai Canti* introdusse un frammento giovanile frutto di una traduzione di un componimento di Antonio Vincenzo Arnault (1766-1834) che egli probabilmente lesse su "Lo Spettatore" (Milano, 1818), intitolato *La Feuille*. Applicando il principio della traduzione (codificato da Madame De Stael), Leopardi re-intitolò il componimento *Imitazione*. Arnault attingeva a sua volta da immagini veterotestamentarie (foglie in balia del vento, canne sbattute dal vento, ecc.), rispecchiando autobiograficamente nei versi non la propria *amorosa desperatio* (come fa, invece, la Negri), ma la propria condizione di esiliato dalla Francia, durante la Seconda Restaurazione.

Ecco il componimento (in metro libero) del Leopardi/

*Lungi dal proprio ramo,  
Povera foglia frale,  
Dove vai tu? – Dal faggio  
Là dov'io nacqui, mi divide il vento.  
Esso, tornando, a volo  
Dal bosco alla campagna,  
dalla valle mi porta alla montagna.  
Seco perpetuamente  
vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro.*

Vò dove ogni altra cosa,  
Dove naturalmente  
Va la foglia di rosa,  
E la foglia d'alloro.

Riporto deliberatamente questo componimento “minore” leopardiano (che veicola immancabilmente la concezione esistenziale del poeta recanatese) perché lo ritengo antesignano a quel gruppo di poesie prescelte dai compositori per creare le liriche da camera musicali, e perché contiene l'uso di decadenti immagini della Natura.

Preciso, inoltre, che proprio negli anni in cui la Negri esordiva come poetessa, all'interno dei libretti operistici della fulminea stagione “Verista” ed in quelli delle contratte stagioni operistiche successive, i librettisti italici adottavano l'uso del florealismo “maledetto”, erede del simbolismo baudelairiano.

Diversamente dai librettisti coevi (o lievemente posteriori) Ada Negri solo raramente simbolizzò direttamente la morte mediante una metafora floreale.

Una breve “rassegna” di “fiori maledetti” convenzionalmente utilizzati dai librettisti operistici ci permette di dedurre – in controluce – la posizione “più moderata” della Negri, la quale allegò all'uso di figurazioni floreali nei propri componimenti tenui cenni al proprio dramma amoroso, abbozzati ammiccamenti alla propria spossatezza esistenziale.

Perché ricorrere alla citazione dei “fiori maledetti” presenti nei libretti d'opera coevi (e nella letteratura francese di qualche decennio anteriore, oltre che nella “temperie” letteraria coeva)?

Perché ritengo che la presenza di una metafora “floreale” (o meno) all'interno di un componimento della Negri, dovette costituire un elemento per la scelta ed adozione di tale componimento da parte dei compositori ed operisti *à la page* coevi.

Si spiega, alla luce di questa considerazione, il “criterio di scelta” tacitamente osservato dai compositori di liriche da camera tardo-ottocenteschi e proto-novecenteschi, nel procurarsi i testi poetici.

In *Cavalleria Rusticana* del 1890 colei che conduce alla morte di Compare Turiddu il protagonista, Comare Lola, offre osten-

tatamente dei “giaggioli” che si riveleranno “maledetti” (celebre è anche l’olezzo degli aranci nel coro proemiale dell’opera). In *L’Amico Fritz* del 1891, Suzel offre alcuni fiori appena recisi (delle viole d’Aprile) a un personaggio maschile mentre farà seguito il *Duetto delle Ciliegie* (*L’Amico Fritz*, tuttavia, è uno dei rari casi in cui i fiori non sono forieri di morte e non preannunciano un infausto epilogo all’opera).

È affidato proprio ad un mazzetto di viole avvelenate (per soffocamento) la morte dell’attrice Adriana Lecocq nell’opera omonima di Francesco Cilea (nell’Atto IV dell’opera composta nel 1902).

I fiori che confeziona Mimì ne *La Bohème* di G. Puccini (1896) sono posticci e “di carta” (preannuncio di morte sin dall’esordio) mentre l’iris che dà il titolo all’opera di Mascagni nel 1898 simboleggia una protagonista vittima in partenza, ideale propaggine di quell’“epopea dei Vinti” verghiana alla quale lo stesso operista livornese aveva attinto in occasione della prima opera di successo, *Cavalleria*.

In *Madama Butterfly* (1904) Cio-Cio-San s’inebria degli “olezzi di verbena” mentre attende il ritorno dell’amato F.B. Pinkerton, ignara del colpo fatale che l’attende, in quanto lo sciagurato coniuge ha nel frattempo contratte nuove nozze con una cittadina americana, dimentico delle sue primigenie nozze nipponiche.

Rispetto al filone tardo-secolare del “florealeismo maledetto” nei librettisti e trame operistiche, si ebbero prodromi ed epigoni: già in *Carmen* del 1875 di Georges Bizet la protagonista getta un fiore a Don Josè quale seducente profferta amorosa: tale fiore si rivelerà “maledetto” in quanto indurrà Don Josè a disertare dall’esercito e ad uccidere la donna nel tragico epilogo dell’opera.

Nel 1918 Puccini in *Suor Angelica* (il libretto è di Gioacchino Forzano) include una *Scena dei fiori*, in cui la protagonista, una ragazza-madre costretta a monacazione forzata, dopo aver appreso tardivamente della morte dell’unico figlioletto distilla un fatale veleno, traendo dall’erbario conventuale una piantina di atrope.

Infine (ma la rassegna potrebbe proseguire...) Puccini, accingendosi a comporre la sua prima opera *Manon Lescaut* nell’anno 1893, successivo a quello in cui la Negri dava alle stampe *Fatali-*

tà – l'opera ebbe "première" a Torino, al Teatro Regio – utilizza un tema musicale tratto dalla composizione *Crisantemi* composta per strumenti ad arco nel 1890 nella decorrenza della morte di Amedeo di Savoia. (È sintomatico che Puccini inglobi un motivo musicale composto precedentemente per una circostanza funebre, all'interno di una partitura incentrata su una vicenda amorosa, quella di Manon Lescaut: anche in questo caso il tema musicale floreale prelude a un epilogo tragico.)

\* \* \*

Lo stagliamento del simbolismo floreale all'interno dei libretti d'opera composti in esatta contemporaneità alla produzione della Negri ci permette di riconoscere un'altra affinità con la sua produzione poetica: protagoniste di tutte le opere sopra citate sono donne accomunate da un nefasto destino amoroso.

La Negri si allinea con questo "filone", racchiudendo anch'essa in brevi gruppi di versi epopee e destini di donne destinate a soccombere.

Alla luce di queste osservazioni, si comprende per quale ragione le attenzioni dei compositori vennero carpite dalle liriche della raccolta *Fatalità* di Ada Negri.

\* \* \*

Mentre la sezione I e III della lirica sono vincolate da ancoramento tonale (RE), minore nella prima, maggiore nella terza (anche in questo caso il compositore attua una "oscillazione modale"), la seconda sezione, di andamento e carattere rapsodico, quasi salmodiante, passa alla tonalità *lontana* di MI bemolle minore, per tornare al RE maggiore mediante una modulazione parzialmente enarmonica (accordo di SI maggiore, alle misure 31-32, nelle quali viene enunciata la parola-chiave che conferisce lo stesso titolo alla lirica, *Strana*) parzialmente basata sul modulo delle quinte discendenti successive (cosiddetto "circolo delle quinte").

Pur avendo ripristinato Tirindelli la prima sezione, la lirica si chiude con un'improvvisa ripresa della terza sezione in RE maggiore (ripresa tematica quasi "trionfale", da misura 74 a 79): qui

il canto è già cessato, e l'ultima parola intonata era: *...morto?*. Quasi a suggerire musicalmente: anche se l'amore è tramontato, la vita deve continuare. Si assiste, in altre parole, a una sorta di "dicrasia", di "scompenso", di "scissione" fra componente testuale e componente musicale della lirica.

Schematicamente, la lirica si può suddividere così:

I sezione - II sez. - III sez. - I sez. (ripresa) - Coda (ripresa della III sezione). Tutte le sezioni (ad eccezione della II) sono tonalmente vincolate: questo ancoramento "mono-tonale" al RE conferisce un senso di unitarietà alla pagina.

Rilevo, infine, l'uso di una specie di "sigla musicale", quasi identica in tutti e tre i casi in cui compare, a configurare il *bussare alla porta da parte del Destino*:

– batt. 19-20-21: quintuplice ripercussione (SI b 2);

– batt. 36-37 : quintuplice ripercussione (note: LA 2/SOL 2 in simultaneità);

– batt. 66-67-68: quadruplici ripercussione<sup>5</sup>.

Si riporta il testo della lirica nella versione originale della Negri (si omettono le ripetizioni di incisi testuali a cui ricorre Tirindelli con un procedimento analogo a quello adottato in *Canto d'aprile*), specificando che il compositore utilizza solo sei delle complessive diciotto terzine (costituite ciascuna da una coppia di endecasillabi più un settenario) di cui consta la lirica.

#### STRANA

*Treman le foglie con brivido lento:  
Al bosco verde che bisbiglia e posa  
Narra una storia il vento.*

*E comincia così: C'era una volta...  
E, trepidando all'alitante spiro,  
Il bosco verde ascolta.*

*Era un'errante e fervida gitana:*

(5) Anche il Tosti mise in musica questa medesima lirica della Negri, a riprova del successo che riscosse fra i compositori questo testo.

*Avea la bocca rossa e fulvo il crine,  
E si chiamava: Strana.*

*Un giorno amò. – Fu spasmo e fu dolcezza,  
Fu sorriso e delirio, ombra e splendore  
Di quell'amor l'ebbrezza.*

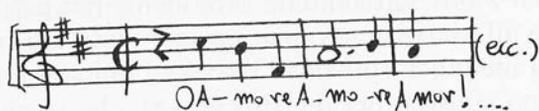
*Un altro giorno attese, ed ei non venne.  
Attese a lungo, palpitante e muta.  
Non venne più... non venne.*

*Ed essa allor, chinando il volto assorto,  
Disse: A che serve trascinar la vita,  
Quando l'amore è morto?<sup>6</sup>*

AMORE, AMOR! (CANTO D'APRILE)

Compatta e serrata si presenta la musicazione di questa lirica di Ada Negri, dedicata alla Signorina Rita Robecchi, e pubblicata dall'Editore Ettore Brocco di Venezia (Numero di catalogo 248-V a). Il senso di unitarietà viene conferito alla lirica vuoi dall'andamento (*Allegro vivace con molta anima*), vuoi per un'intersecazione di incisi melodici assai suggestiva, fra parte vocale e pianistica. Va, comunque, specificato che la parte vocale viene come raddoppiata e sostenuta dalla parte pianistica.

Un primo esempio di questo intersecarsi si ha nel tetracordo per gradi congiunti ascendente (dalla Dominante alla Tonica): da questo nucleo tetracordale portante viene desunto (con avvio acéfalo) l'esordio della parte vocale pentanotale:



(6) Nella seconda parte della lirica *Strana* (quella omessa dal compositore) ha luogo la morte della protagonista, la compartecipazione antropomorfa della natura al suo dolore, il girovagare dello spettro maledicente il fedifrago amante. Tutte le restanti terzine (dalla settima alla diciottesima) non utilizzate dal Tirindelli, meriterebbero di essere riportate, anche se si deve riconoscere un senso di "completezza" all'utilizzo delle sole prime sei da parte del compositore.

In altre parole la “zona” entro la quale si presenterà la melodia a misura 2-DO # 4, SI 3, FA # 3, LA 3 viene, per così dire anticipata e preparata dal pianoforte da battuta 1, con le note LA 3, SI 3, DO # 4, RE 4.

Accennato è lo stile “eroico” tipicamente verista (si pensi a *Cavalleria Rusticana* di Mascagni o a *Tosca* di Puccini), echeggiato in una sequenza serrata di modulazioni improvvisi, parzialmente enarmoniche come quella alla tonalità (modo maggiore) del III grado della tonalità d’impianto (ossia al FA # maggiore) – vedi alla misura 6 –, o ad altre tonalità inconsuete (la cui unica giustificazione presumibilmente va cercata nell’imperante neo-medievalismo, neo-gregorianismo, neo-modalismo) come al LA minore (misure da 11 a 13).

Assai efficace (mi riferisco a misura 14) il procedimento dell’innalzamento cromatico della seconda per effettuare il ritorno alla tonalità d’impianto (diesizzazione del MI, nell’ambito di un accordo di LA).

Talune frasi, in questa prima sezione costitutiva della lirica (*Nei soffi larghi e liberi del vento, Nel mite olezzo trepidante e puro*) riconducono alla scena della protagonista nell’ultimo atto di *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, *Sola, perduta e abbandonata*. La tessitura vocale evita rigorosamente di inerparsi verso altezze proprie delle tessiture operistiche, permanendo nell’ambito di una dodicesima (da RE 3 a SOL 4), mantenendo un’estensione “neutra”, valida tanto a un’esecuzione sopranile che contraltile che mezzosopranile.

La lirica è tripartita: l’accompagnamento sembra dissiparsi per autogeno estinguimento, da misura 27 a 30... ma proprio quando il *Leit-motiv* tetracordale ascendente per gradi congiunti (questa volta all’ottava acuta) pare essersi dissipato con una anabasi/catabasi melodica solistica (Tirindelli qui sospende il sostegno alla mano sinistra, nel registro grave), che si richiude su se stessa (RE 3) proprio in questo momento ecco sgorgare, come per gemmazione, da quella semibreve doppia, la sezione centrale della lirica (*Come fluido vital caldo e ferace*).

L’intenzione della parte vocale è descrittiva, posta nel registro centrale, più suadente e caldo. Il testo poetico si attarda ed

indugia in descrizioni silvane, campestri, canore (*Con le allodole canti...*), dove ogni espressione del testo è metafora per esprimere le valenze d'amore.

Mediante un tremolo alla Dominante, sempre all'ottava acuta del pianoforte, con diesizzazione della quinta (analogo procedimento già avvenuto in precedenza in questa lirica) il compositore (misure 44-45) ripristina simmetricamente la sezione iniziale (Da capo "letterale").

La lirica è suggellata da un *Presto* con un'ultima citazione del *leit-motiv* tetracordale, in direzione ascendente, con<sup>7</sup> figurazione terzinata, il quale si dissipa inerpicandosi sino al RE 5. Il tratto della sezione mediana compreso fra battuta 36 e 39 ricorda il passaggio orchestrale che precede le parole *O Vagabonda, Stella d'Oriente*, nell'aria *Acerba Voluttà* da *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea (Aria della Contessa di Bouillon).

Pur non possedendo elementi certi per poter datare questa lirica, le reminiscenze operistiche che sporadicamente vi si intravedono permettono di collocarla attorno all'anno 1910 circa.

D'altronde la questione della datazione di queste *mélodies* tardo-ottocentesche e soprattutto protonovecentesche è già stata sollevata da Angiola Maria Bonisconti, la quale nel trattare Sir Francesco Paolo Tosti, scrive: "... Compositore di 500 romanze per pianoforte e voce, di cui catalogabili circa 400, ma poche o addirittura pochissime databili"<sup>8</sup>. (La medesima questione si pone, in parte anche per Tirindelli.)

Dal momento che il testo<sup>9</sup> originale della Negri è in tre strofe (costante ciascuna di una quartina di endecasillabi coll'aggiunta di una quintina rimante con il secondo verso di ciascuna quartina) non resta che concludere che il compositore ha adattato alla struttura testuale la tripartita struttura musicale.

---

(7) Denoto che per l'uso del "tempo tagliato" o "a cappella" (il "♩" barrato) l'andamento di *Amore, Amor!...* è assai veloce: il tempo in armatura iniziale è *Allegro Vivace Con Molto Anima*.

(8) A.M. BONISCONTI, *ad vocem: Tosti, Sir F.P.*; sta in: "D.E.U.M.M.", op. cit.

(9) Cfr. ADA NEGRI, *Fatalità*, op. cit., pp. 141-142.

Il procedimento non fu così “lineare”. Ciò si evince comparando il testo originale della Negri ed il testo che effettivamente compare associato alla musica, presentante non poche ripetizioni al suo interno:

LIRICA ORIGINALE  
DI ADA NEGRI

UTILIZZO DI TIRINDELLI

*Canto d'aprile*

*Amore, amor!...*

*(Canto d'aprile)*

[1] O amore, amore, amor... Tutto ti sento

Divinamente palpitar nel sole,  
Nei soffi larghi e liberi del vento,  
Nel mite olezzo trepidante e puro  
5 de le prime viole!

O amore, amor, amor!... Tutto ti sento

Palpitar divinamente nel sole  
Nei soffi larghi e liberi del vento,  
Nel mite olezzo trepidante e puro  
De le prime viole!

[2.] Come linfa vital, caldo e ferace  
Vivi e trascorri nei nascenti steli;  
Come le allodole canti; angelo audace

10 Fra mille atomi d'or voli, e cospargi  
di luce i mondi e i cieli.

O amore, amor!... Tutto ti sento

Palpitar divinamente nel sole,  
Amore, amor, Amore, amore, amor!...

[3.] O amore, amore, amor!... Tutto ti sento

Nell'esultanza dell'april risorto;  
Dai profumi a le rose ed ali al vento  
Copri la terra di raggi e di baci...  
15 Ma nel mio cor sei morto.

Come fluido vital, caldo e ferace  
Vivi e trascorri nei nascenti steli;  
Come le allodole canti; angelo audace  
Fra mille atomi d'or voli, e cospargi  
Di luce i mondi e i cieli.

Amore, amor!... Tutto ti sento  
Nell'esultanza dell'april risorto;  
Dai profumi alle rose ed ali al vento  
Copri la terra di raggi e di baci...  
Amore, amor... Amore, amor!  
Tutto ti sento palpitar  
Ma nel mio cor sei morto  
Amore, amor!...

Osservando la comparazione fra le due versioni del testo di *Canto D'Aprile*, risulta chiaro come, per esigenze di adattamento e trasposizione musicale, il compositore si trovò a dover ripetere

almeno cinque versi degli originari quindici di Ada Negri, ampliando il costruito testuale a 21 versi in tutto.

### MISTICA

Questa splendida pagina cameristica può a buon diritto definirsi un prototipo di musicazione di un testo poetico di Ada Negri. Il compositore Tirindelli sfodera, qui, un'inedita maestria, sia nella *inventio* melodica che nel costruito macro-formale e nella definizione della costruzione architettonica dell'armonia del brano, sia (ed è questo un *unicum* nella presente rassegna delle liriche di Ada Negri che sono giunte ad essere musicate) nella strumentazione, che non si limita al solito duo di pianoforte e cantante lirico solista.

Queste le componenti musicali di *Mistica*, dedicata alla Signora Etta Costa-Zenoglio Olivari dal compositore Pier Adolfo Tirindelli, e pubblicata dall'Editore Ricordi (numero di catalogo 105790/91) nella versione sopranile o mezzosopranile oppure per contralto con accompagnamento di Pianoforte e con l'aggiunta delle parti strumentali accessorie di Violino, Violoncello ed *Harmonium*.

*Mistica* è senz'altro degna di essere accostata al ristretto manipolo delle più celebri liriche e melodie del Novecento, vuoi per la frequentazione di cantanti lirici di chiara fama, vuoi per la divulgazione e pubblicazione anche all'estero (*Mistica* venne tradotta in lingua inglese da Alice Schmoll), come, ad esempio: *I Pastori* con testo di Gabriele D'Annunzio e musica di Ildebrando Pizzetti da Parma<sup>10</sup>, *Nebbie* e *Nevicata* le due brevi, ma efficacissime liriche di Ada Negri nella lapidaria musicazione di Ottorino Respighi<sup>11</sup>.

Va premesso che questa lirica è bipartita in due ampie sezioni. La *inventio* melodica è basata (da misura 1 a 24) su un inciso ripetuto in modo "labirinticamente" ossessivo, quasi a voler descrive-

---

(10) Cfr. MARIO G. GENESI, *Una lirica da camera italiana: "I Pastori" di Ildebrando Pizzetti* ("I Quaderni musicali di Castell'Arquato" - 2°) Piacenza, Tipografia San Paolo, 1991.

(11) Questi tre brani, ad esempio, figurano tutti nel repertorio della celebre mezzo-soprano Giulietta Simionato. Cfr. JEAN-JACQUES HANINE-VALLAUT, *Giulietta Simionato: Come Cenerentola divenne regina*, Parma, STEP-Azzali Editori, 1987, pp. 183-186.

re anche con un procedimento melodico-musicale lo stato di rapimento estatico, quasi ipnotico della protagonista della poesia:

*Mistica*

*Ella amava le gotiche navate  
Dei templi solitari;  
I ceri agonizzanti sugli altari,  
Il biascicar dei mistici*

5

Rosari.

*Ella pregava sempre, pei dolori  
Che ancor non conosceva:  
Come un giglio era bella e nol sapea;  
Non di carne, ma d'etere*

10

Parea.

(a questo punto Tirindelli ripete il primo emistichio del verso 6:

*Ella pregava sempre, sempre, pregava sempre*).

L'ossessiva ripetizione dell'inciso melodico tetra-notale serve, d'altro canto, al compositore per dipingere la labirintica, reiterata ed abituale frequentazione, da parte della protagonista, degli oscuri meandri e bui angoli di una chiesa<sup>12</sup>.

Il motivo melodico viene ripetuto a varie altezze e pare proprio voler ritrarre la ciclica e quasi maniacale postura dell'animo della protagonista. Il "motivo" esordisce come "tri-notale":



(battuta 1-2 al pianoforte) e (batt. 11-12):

(12) Ci compiaciamo nel pensare che si tratti della amatissima e "gotica" per costruzione Chiesa di San Francesco in Lodi che la Negri rievoca in *Tempio Antico* (da: *Tempeste*) e nella "francescana" *Suora Morte* (in: *Dal Profondo*).

Proprio dall'affresco tombale del Fissiraga, sulla parete di destra, si desume uno dei più antichi frammenti di musica sacra basso-medievale lodigiana.

In merito, vedi: M.G. GENESI, *Per una storiografia musicale trecentesca a Lodi: L' "Officium Defunctorum" in due tardive trasmissioni*. In: "Archivio Storico Lodigiano", anno CXI (1992), pp. 103-147.



divenendo oggetto di una piccola variante:



(battute 9-10)

e ripresentandosi, quindi; come cellula tetra-notale isometrica:



(battute 5-7)

talvolta attraverso gradi cromatici discendenti:



(battute 7-9).

Cruciale è l'importanza del modulo tematico-motivico che definirei "ossessivo" (qui isolato): infatti da questo inciso nella parte pianistica, con cui *Mistica* esordisce, il compositore ricava e deduce la quasi salmodiante, cantilenante parte vocale, che pare voler ritrarre lo stato di rapimento della donna.

Il pianoforte imita, nelle voci gravi, in corrispondenza delle sopra-riportate enunciazioni motiviche "ossessive", il suono roboante delle tuonanti canne del registro di *principale 16 piedi* dell'organo. La parte alla mano sinistra, infatti, è costituita da arcigni e prolungati pedali, da sinistre semiminime raddoppiate, all'uopo, all'ottava grave, accompagnamento in *stile religioso* che viene suggellato da una formula esecutiva tipicamente chiesastica, il cosiddetto "circolo delle quinte" discendenti consecutive (vedere la parte del basso alle misure da 19 a 21).

Ma ecco quasi squarciarsi l'Empireo dinanzi agli occhi abbaclinati della meditabonda e devota giovane (da battuta 25), e dinanzi alle compiaciute e stupefatte orecchie degli ascoltatori, con un effetto quasi teatrale.

Come ottiene Tirindelli questa improvvisa "rischiarita"?

Egli instaura, con un geniale *coup de théâtre* una specie di *concertino celeste* a scortare l'estatica eroina, colta da un deliquio religioso-amoroso-fonico-uditivo: improvvisamente (ed inaspettatamente rispetto all'usuale organico a "duo" cameristico pianistico-vocale) la strumentazione aggiunge al binomio canonico, le parti di violino, violoncello ed *harmonium*, che Tirindelli contrassegna come "accessorie" (*ad libitum*).

L'inserimento degli strumenti ad arco non costituisce una rarità, ma quello dell'*harmonium* a pedali è un "tocco di pittoricismo" strumentale, quasi a voler ricreare l'ambiente mistico e chiesastico all'interno del quale ha luogo questa transumana "epifania".

Anche le tonalità e la dinamica ed agogica mutano: da *Lento* in SOL minore a *Più mosso/Molto legato ed armonioso/Espressivo* in tonalità di SOL maggiore (prima parte sino a misura 24; seconda parte da misura 25 alla fine della lirica).

Ecco come si presenta, in partitura, il mutamento fra le due parti della lirica:

20 *(Finto)*

VIOLINO

CANTO

PIANO

HARMONIUM

CELLO

-RE-a  
EX-ta pre-gu-VA sem-pre, Sempre PRE-GA-VA SEM-pre...

*(finto)*

*p*

25

VIOLINO

CANTO

PIANO

HARMONIUM

CELLO

*Molto Legato ed Armonioso*

*Poco Più Mosso*

*Un poco più Mosso Espresso*

*p*

U-na

Rilevo la somiglianza dello schieramento strumentale di *Mistica* con l'organico cameristico al completo de *Campane a sera*, Opera 316 di Vincenzo Billi:

*LENTO, IN DUE*

The image displays a handwritten musical score for five instruments: Violino, CANTO, HARMONIUM, ARPA, and PIANOFORTE. The tempo and mood are indicated as *LENTO, IN DUE*. Each instrument part begins with a common time signature (C) and a key signature of four flats (D-flat major or C minor). The Violino and CANTO parts are written on a single staff. The HARMONIUM, ARPA, and PIANOFORTE parts are written on two staves each, with a brace grouping the two staves. The notation for each instrument shows a single note on the first line of the staff, followed by a bar line and a common time signature.

Come si vede dall'esempio, sia Tirindelli che Billi inseriscono l'*harmonium* al fine di ricreare quell'atmosfera religiosa, mistica, pur trattandosi in entrambi i casi di liriche da camera, e quindi destinate ad essere eseguite in una cornice esecutivo-concertistica non sacra.

A prescindere dal titolo della composizione del Billi, il testo poetico non è che quello dell'*Ave Maria* in lingua latina.

Datata 1917, questa *Ave Maria* assai suggestiva del Billi (ritenuta il suo capolavoro vocale da camera), può essere accostata alle due versioni musicali della medesima preghiera del Tosti; e, soprattutto, al fianco di *Mistica* del Tirindelli, *Campane a sera* del Billi rientra di diritto nel filone "misticheggiante", ma di esecuzione profana, filone nel quale si deve collocare anche, ad esempio, la melodia *Il Libro Santo* su testo di Carmelo Errico, musicato da Ciro Pinsuti, con accompagnamento di pianoforte, violino e violoncello *ad libitum* (numero dell'edizione Ricordi 49066).

Nella quarta strofetta del testo poetico, la poetessa menziona esplicitamente il paradiso, che viene promesso da uno sconosciuto alla devota protagonista della scena lirica (si riportano i versi da 11 a 25):

11 *Una sera, nell'ombra d'un'arcata*<sup>13</sup>,  
*Uno sguardo l'avvolse.*  
*Ella chinò la testa e non si volse,*  
*Ma nelle fibre un tremito*

15 *La colse.*

*Un'altra sera ancor, nel tempio vuoto,*  
*Ella incontrò quel viso.*  
*Prometteva l'inferno e il paradiso...*  
*Il cor le batté rapido,*

20 *Conquiso.*

*Ed una voce su la bocca: Io t'amo,*

---

(13) Si ricorda che qui il compositore ripete il verso sesto della lirica  
*Ella pregava sempre, sempre, pregava sempre.*

*Le disse, ed ella pianse<sup>14</sup> ...  
 Un angelo dall'alto la compianse;  
 Sull'altare una lampada  
 25 S'infranse.*

Anche nella seconda parte della lirica l'andamento dei bassi parrebbe attingere al formulario musicale ecclesiastico, non rinnegando l'uso di pedali gravi (già tipico della prima parte), tessendovi sinuose controvoci su periodi in stile cromatico centrale/acuto.

L'apparato strumentale (vedi l'esempio) assomiglia ad una coltre sulla quale s'adagia il canto: accordi spezzati in sedicesimi nella parte pianistica, uno suadente corale da chiesa nella parte dell'*harmonium*, legatissimo (senza pausa alcuna). Il tutto pare tradurre la lievitazione dell'etere durante l'incontro amoroso tra i due protagonisti.

Si fa notare che la parte del violino, del violoncello e dell'*harmonium* (voce superiore) spesso coincidono, fornendo un'unica melodia raddoppiata a varie ottave, con un effetto timbrico che risalta il registro mediano-tenorile (soprattutto per l'intervento del violoncello). Il violoncello pare assumere una funzione idealmente "duettante" con la protagonista vocale sopranile della lirica. Da notare l'uso di un accordo di sesta eccedente (sulle sillabe: "... *la com-*", al verso 23), quasi a funzione di epilogo, di scioglimento della sognante e pacata, distesa atmosfera precedentemente descritta, mediante il ricorso (raggiunto cromaticamente) ad un accordo dissonante.

Rilevo il prolungamento, nelle ultime sette misure, dell'accordo sulla tonica, quasi a dipingere fonicamente il senso di pace cosmica che seguì all'incontro, pervadendo i due protagonisti.

Per quanto concerne la parte violinistica, la scrittura (ora acutamente svettante e torreggiante, ora – atta quasi ad accorare la protagonista col raddoppiare, con improvvisi salti e iati discendenti, la parte sopranile – distesa nel più penetrante registro centrale, somigliante al timbro della viola) pare quasi dipingere me-

14) Qui Tirindelli riprende le parole: *Ella pianse, Ella pianse.*

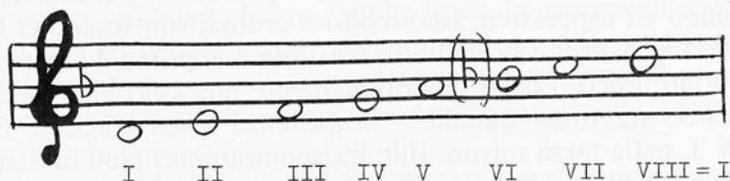
Iodicamente, in questa serie di “iati” discendenti l’angioletto che compiangere la perduta protagonista della scena, ritratto come in una discesa eterea ed aerea, in un “tuffo” melodico, in un salto e uno iato che viene come da suggerire di eseguire (al solista dello strumento ad arco) con un glissando o un “portamento” strumentale discendente secondo lo stile esecutivo epocale vigente (sia strumentale che vocale).

### STORIA BREVE

Questa “romanza”, come la definisce il compositore (ma tale definizione “formale” è piuttosto indicativa, come appura la presente rilettura di *Storia Breve*) venne pubblicata dalla Casa Ricordi, con il numero di catalogo: 105784, prevedendo estensione vocale di mezzosoprano o baritono. È dedicata alla Signora S. Bemporad-Bon.

La melodia nella parte del canto (da misura 2 a 4) pare sortire per gemmazione “armonica” dalla nota-generatrice che funge da polo pseudo-tonale alla composizione, il pedale di RE 3 al pianoforte (misure da 1 a 3).

Sino alla quarta misura la melodia ricorre a tutte le note della scala classificata, secondo l’ottica “tonale occidentale classica”, “minore naturale”<sup>15</sup>:



Per il diatonismo di questo inserto vocale d’esordio della lirica,

(15) Questa scala viene anche detta “minore pura” o “scala etiopica” o “scala maomettana” o “melodica” se utilizzata in direzione discendente, o “scala eolia”, se rapportata alla modalità vetero-ellenica. Come si vede: varie denominazioni, varie epoche, e varie culture mondiali che permettono di rintracciare un identico modello scalare anteriore alla codificazione tonale occidentale.

Handwritten musical score for voice and piano. The top staff is for the voice, marked *Lento*, with lyrics "EL - LA pa - RE - VA - VA so - gno di po - e - ta". The bottom staff is for the piano, also marked *Lento*, with the instruction "(Sempre Due Pedali)". The music is in 3/4 time and features a neo-modal melodic line in the voice and a piano accompaniment with sustained notes and a key signature change to D major in the final measure.

si sarebbe indotti a supporre che il compositore abbia fatto ricorso ad un neo-modalismo, quasi un primitivismo atto a tradurre fonicamente l'aurorale, ancestrale e sacrale "Fuoco di Vesta" che alimenta ed ispira la poetessa nella descrizione femminile:

*Ella pareva un sogno di poeta* (verso 1).

Dalla quinta misura il compositore pare mutare il linguaggio armonico ed espressivo, ricorrendo a cromatismi melodici (alle misure 5 e 7), anche se nel tratto costitutivo le prime 4 misure iniziali – un unico blocco monoliticamente ancorato alla suddetta scala neo-gregorianeggiante – la presenza quasi sfuggita di un DO # 3, nella terza misura (ultima semiminima) pare anticipare le introduzioni di cromatismi che alcune misure nel corso della lirica presentano, seppur con limitatezza, infrangendo l'atmosfera modaleggiante.

Questa "romanza" è pagina sottile, filigranata, si direbbe perfino aerea, dacché la nota più grave (prevista una sola volta in tutte e 48 le battute costitutive) è il SI bemolle raddoppiato a misura 23 (nella parte pianistica, in corrispondenza del primo impulso). Questa nota, la più grave di tutta la lirica, è raggiunta non a caso in corrispondenza dell'accento tonico della parola-chiave: *amò*.

Scorrendo la lirica, notiamo che una siffatta dilatazione fonica viene ottenuta in soli due punti, infatti:

1) una prima volta nel punto qui descritto, creando una distanza inter-ottavale di ben tre ottave:

SI b 0 + SI b 1 [+ SI b 2 che non compare] + SI b 3;

2) una seconda volta, di nuovo creando una distanza inter-ottavale di entità affine (di tre ottave), alle misure 47-48:

RE 3 [+ RE 4 e + RE 5 che non compaiono] + RE 6.

Da queste sole due misure (la 48 va considerata una protrazione della misura 47), abbiamo, così, definita la estensione nel punto di massima dilatazione della lirica. Inoltre misura 23 è quasi la metà esatta delle 48 complessive misure costituenti la pagina. Il fatto di affondare a quel SI b 0, nella parte pianistica, sulla parola *amò*, lascia forse supporre che il sentimento d'amore, per il compositore era terrestre, terrigno, legato alla terra.

Perché questa constatazione?

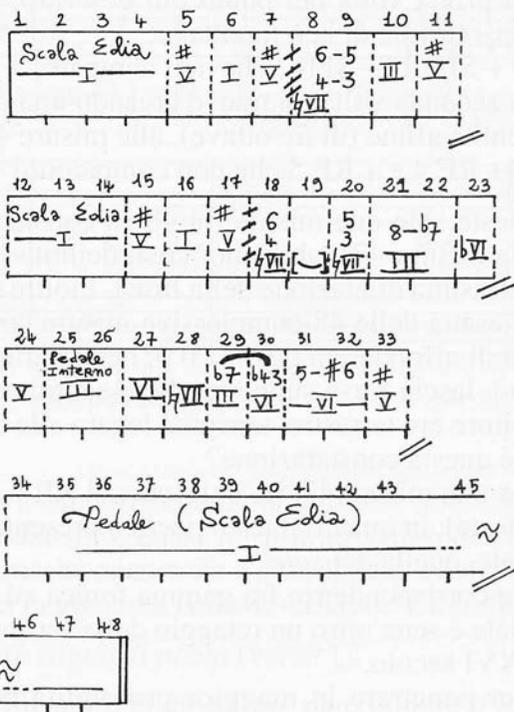
Perché alle misure 47/48, egli tocca il RE 6 (il RE più acuto del Pianoforte), in quanto il testo poetico presenta, come immagine terminale, quella del *sole*.

Queste corrispondenze fra gamma fonica ed immagini poetiche correlate è senz'altro un retaggio della scrittura a "madrighalismi" del XVI secolo.

Ma per penetrare in maggior profondità nella costruzione compositiva di *Storia Breve*, pagina lirica da camera all'apparenza casuale ed insignificante, stiliamo una semplificazione armonica della lirica, che – di primo acchito – ci spalanca il principio del semplicismo e della semplicità strutturativa a cui ottemperò il compositore (vedi schema a pag. 38).

Secondo la lettura da me intrapresa di questa lirica, il compositore ne àncora monoliticamente al RE (Tono Eolio con settimo grado ipotonico in alternanza al modo minore melodico/armonico) l'armonia. Nello schema riportato, tutti i gradi romani indicati sono in funzione di questa scala originaria generativa; in quest'ottica (tutta la composizione è desunta dai gradi di questa scala originaria) ho ritenuto di non considerare alcuna modulazione (il cui rilevamento si presenta, peraltro, semplicistico, non rispondendo alle intenzioni scritturali neo-modali del compositore).

## "Storia Breve" (Tirindelli)



### Legenda

 = Unità di misura grafica indicante la singola battuta

 = Slittamento cromatico in tre voci

 = Settimo grado ipotónico

 = Dominante tonale

 = Misura per cui si ipotizza un'armonia identica a quella che precede e a quella che segue

Qual è l'utilità dello schema? Di permettere di riscontrare una *simmetria matematica* cripticamente sottesa alla rete armonica della lirica (e rilevabile soltanto a seguito di schematizzazione): il totale delle misure riconducibili armonicamente all'armonia del I Grado di suddetta scala (e si tratta delle misure: 1<sup>a</sup>, 2, 3, 4, 6, 12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup>, e dalla 34<sup>a</sup> alla 48<sup>a</sup>) risultante in 24 misure equivale numericamente al totale di tutte le restanti misure della composizione, basate sull'uso di quasi tutti gli altri gradi armonici della scala.

Grado della scala di RE	Misure in cui è utilizzato	Totale delle misure in cui compare quel grado
II	(non compare)	-
III	10 <sup>a</sup> , 21 <sup>a</sup> , 22 <sup>a</sup> , 25 <sup>a</sup> , 26 <sup>a</sup> , 29 <sup>a</sup>	6+
IV	(non compare)	-
V	5 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup> , 11 <sup>a</sup> , 15 <sup>a</sup> , 17 <sup>a</sup> , 24 <sup>a</sup> , 33 <sup>a</sup>	7+
VI	23 <sup>a</sup> , 27 <sup>a</sup> , 30 <sup>a</sup> , 31 <sup>a</sup> , 32 <sup>a</sup>	5+
VII	8 <sup>a</sup> , 9 <sup>a</sup> , 18 <sup>a</sup> , [19 <sup>a</sup> ], 20 <sup>a</sup> , 28 <sup>a</sup>	6=
		Totale = 24 mis.

\* Alla ventiquattresima misura compaiono, in realtà due accordi, che indico sinteticamente con V.

In altre parole, armonicamente il I Grado armonico ha lo stesso peso che tutti gli altri sei gradi assemblati, il che tradotto matematicamente, risulta:

$$(II)+III+(IV)+V+VI+VII=I$$

(indico fra parentesi i gradi secondo e quarto in quanto il compositore non li utilizza mai).

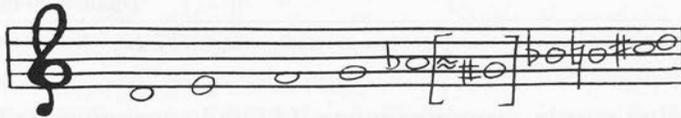
L'eccettuazione e l'omissione del II grado non costituisce un'eccezione secondo la gerarchia inter-gradale "tonale" (tale grado viene, infatti, ritenuto: *debole*). Ma è, invece, lecito domandarsi perchè Tirindelli non ricorra all'armonia sul IV grado<sup>16</sup>. Il

(16) Come si vede dallo schema riportato, per la presente analisi si è resa necessaria la riconduzione schematizzata ad "un solo accordo per misura".

quarto grado della scala di RE è il SOL. Osserviamo il comportamento di questa nota lungo la lirica: si nota la tendenza di Tirindelli a diesizzarla (vedere le misure: 5, 6, 15, 17, 28, 32, 40, 42 e 44). Ben nove volte il SOL compare cromatizzato. Ma altre volte il SOL compare diatonicamente, al naturale, quale grado appartenente alla scala inizialmente qui indicata (misure: 3, 5, 7, 9, 13, 15, 17, 20, 23, 24, ecc.). Inutile dire che prevalgono le utilizzazioni del SOL bequadro rispetto a quelle del SOL #. Tuttavia la serie delle ben nove comparse del SOL #, in quanto non ascrivibile alla scala di RE, ci spinge a trarne giustificazione nel repertorio scalare orientale, e più precisamente arabo e persiano, così come è stato fissato dal musicologo J. Ribera. Il Ribera riporta, nel repertorio scalare che ci tramanda, due scale antiche orientali, l'una intitolata *Canto funebre di Husein (Husaini)*:



l'altra arrecante come titolo *Il piccolo (Zirafkend)*:



In quest'ultima scala compare la quinta abbassata (diminuita, equiparabile enarmonicamente alla quarta aumentata o eccedente, secondo la vigente ottica intervallare tonale). Trattasi di un modello scalare dal quale Tirindelli avrebbe potuto attingere in *Storia breve*, per l'inusuale uso della quarta eccedente, che viene raggiunta sia cromaticamente, sia scalarmente nel corso della lirica<sup>17</sup>.

La chiave di lettura al desueto ricorso a queste due scale esoticheggianti ed orientali (che nella codificazione arabo-persiana

(17) J. RIBERA, *ad vocem: Araba, Musica*; sta in: Enciclopedia Treccani.

dei trattati del XV secolo recano denominazione macabra l'una e di imitazione strumentale l'altra) va enucleata nei versi medesimi di Ada Negri:

*Vestìa sempre di bianco, e avea nel viso  
La calma d'una sfinge d'oriente.*

È, pertanto, forse, propria l'esplicitazione ed il rimando a civiltà orientali, la cui conoscenza potrebbe aver indotto Tirindelli all'uso di stilemi musicali extra-europei, di retaggio culturale esoticheggiante.

Significativa è anche la coincidenza tra il modulo musicale orientale funereo e la scala minore naturale (mentre in Oriente una precisa scala musicale veniva utilizzata in prescritte circostanze ed occasioni di vita comunitaria, in Occidente una siffatta "associazione" non è ancora stata codificata e discussa...) del sistema tonale occidentale. Ecco il testo poetico integrale della lirica:

STORIA BREVE

1 *Ella pareva un sogno di poeta;  
Vestìa sempre di bianco, e avea nel viso  
La calma d'una sfinge d'oriente.*

*Le cadea sino ai fianchi il crin di seta;*  
5 *Trillava un canto nel suo breve riso,  
Era di statua il bel corpo indolente.*

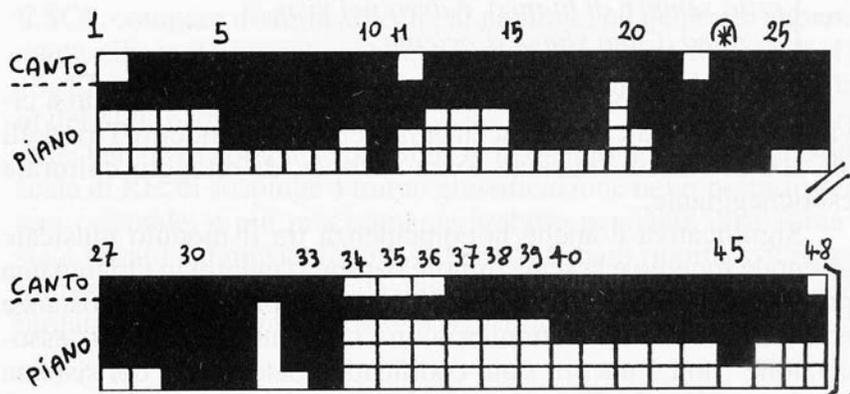
*Amò – non fu riamata. In fondo al core,  
Tranquilla in fronte, custodì la ria  
Fiamma di quell'amor senza parole.*

10 *Ma quel desio la consumò – ne l'ore  
D'un crepuscol d'ottobre ella moria,  
Come verbena quando manca il sole.*

L'assetto scritturale "lineare" di *Storia breve* ne permette una nitida scomposizione, e una osservazione dell'uso e dell'incidenza delle 5 voci in tutto nel corso del brano.

(Per "5 complessive voci", s'intende: 1 linea vocale + 4 linee melodiche, quando l'accompagnamento pianistico è al comple-

to). L'utilità di una tale scomposizione non sta tanto nella ricerca della definizione formale della lirica (che è in forma di canzone: A- B- A<sup>1</sup> variato), ma permette altri rilievi:



### Legenda

□ = Unità metrica corrispondente a ciascuna battuta

⊛ = Misura - "acmen" schierante ben sette voci reali

La "irregolarità" nell'introduzione delle voci, ci restituisce un carattere "rapsodico", quasi "improvvisatorio" dello stile musicale usato da Tirindelli.

La pagina è una libera confessione solatia, un intimo sfogo che esalando dall'unità fonica (misura 1 a una voce), dopo aver raggiunto l'apice fonico all'esatta metà (ben 7 voci a misura 23), ricade su se stesso (due sole voci al pianoforte, nell'ultima misura, essendo il canto già cessato).

Numericamente, procedendo al rilevamento della presenza delle voci in *Storia breve* abbiamo:

- Battute a una voce	(1, 19, 31, 34, 35, 36)	6+
- Battute a due voci	(2, 3, 4, 11, 12, 13, 14, 37, 38, 39, 48)	11+
- Battute a tre voci	(9, 20, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47)	9+
- Battute a quattro v.	(5, 6, 7, 8, 15, 16, 17, 18, 22, 25, 26, 27, 28, 32, 45)	15+
- Battute a cinque v.	(10, 21, 24, 29, 30, 33)	6+
- Battute a sette v.	(23)	1=
		<hr/> 48

Vi è una simmetria: il numero delle misure con una sola voce/parte è direttamente proporzionale al numero di misure contenente il numero massimo di voci/parti (cinque), eccettuata la sola misura a 7 voci, che risulta unica ed eccezionale.

Come nella griglia armonica, quindi, anche nell'uso delle voci, Tirindelli non pare aver ottemperato al criterio della casualità, ma in entrambi i casi; da una analisi "oltre la superficie", si rilevano delle simmetrie, delle recòndite *coincidentiae oppositorum*, come nel caso dell'uso delle voci misura per misura. Tale simmetria consta di 6 misure in entrambi i casi. Ma anche il rilevamento dei successivi cambi di tempi nella lirica presenta una simmetria:

3/4	:	da misura 1	a misura 3	= 3 +
2/4	:	da misura 4	a misura 7	= 4 +
3/4	:	da misura 8	a misura 13	= 6 +
2/4	:	da misura 14	a misura 19	= 6 +
3/4	:	da misura 20	a misura 38	= 19 +
2/4	:	da misura 39	a misura 48	= 10 =
				<hr/> 48

Stupisce, innanzitutto una cosa: torna il numero 6 in quanto proprio sei sono i cambi di tempo previsti, qui, da Tirindelli nelle sei sezioni consecutive. Mentre le prime cinque sezioni parrebbero seguire, forse, una progressione aritmetica accrescitiva, l'ultima sezione la interrompe bruscamente: qui, infatti; il numero delle misure diminuisce improvvisamente.

Alla quarta misura di quest'ultima sezione (compresa fra le misure 39 e 48) leggiamo l'indicazione: *Sempre più diminuendo* sulla parte del canto.

La lirica è anche una metafora dell'esistenza della protagonista, la quale muore consunta dal desio amoroso, come recita il testo poetico di Ada Negri:

... *ella morì*  
*Come verbena quando manca il sole.*

All'esanguimento interiore della protagonista della lirica corrisponde un rallentamento dei procedimenti compositivi micro- e macro-strutturali adottati, quindi.

Sulla scorta dello schema sopra riportato, mai trasposizione musicale di una lirica di Ada Negri fu così pregnante, icastica e coerente.

La sestuplice ripartizione ricompare nelle sezioni terza e quarta della lirica (come dire "il cuore della lirica", la sua zona centrale) entrambe costanti di sei misure<sup>18</sup>, quasi a voler sancire quella simmetria e quella specularità e segreta rete di rifrangenze, già altrove rilevata dalla presente esegesi di *Storia breve* di Pier Adolfo Tirindelli.

TACI!...

Questa romanza per mezzosoprano oppure baritono e pianoforte compare in due edizioni: la prima della Casa Editrice di Carlo Schmidl triestina (numero di catalogo: C334SCH), la seconda della Casa Editrice Ricordi (catalogo: 105776).

La romanza è dedicata a Maria Antonietta Palloni.

Il titolo originale della lirica di Ada Negri è: *Non posso*, e se si confronta la lirica originale con il testo effettivamente adottato dal compositore, si notano le consuete interpolazioni testuali, le ripetizioni e le aggiunte dettate da motivi musicali (come in *Strana* e in *Canto d'Aprile* dello stesso Tirindelli). Il testo poetico è tratto dalla raccolta *Fatalità*:

---

(18) Quella di far durare simmetricamente 6 misure le due sezioni centrali della lirica non sembra una scelta casuale da parte del compositore. Se aggiungiamo il primo numero al secondo, si ottiene come totale 12, corrispondente al numero dei versi di cui consta il testo poetico della Negri.

NON POSSO

*Perché, quando con dolce e maliardo  
labbro mi narri di tua vita errante,  
l'innamorato e cerulo tuo sguardo  
par che tutto mi sugga il cor pulsante?*  
5 *No, non chiamarmi ai morti sogni e ai baci...  
Non posso, taci!...*

*Quando, raccolta e pensierosa, ascolto  
la voce tua che come un'arpa vibra,  
perché sale una vampa a te sul volto,  
10 corre un brivido a me per ogni fibra?...*  
*No, non chiamarmi ai morti sogni e ai baci...  
Non posso, taci!...*

*Altro fato m'incalza. – Oh mai, nell'ora  
voluttuosa in cui tutto s'oblia  
15 e nel delirio rapida s'infiora,  
labbro d'amante mi dirà: «Sei mia.»  
Su la mia bocca giovanile e pura  
bacio è sciagura.*

*Tu mai non pensi l'amor mio? ... Raggiante  
20 luce sarebbe di gioia e di gloria,  
riso di giovinezza trionfante,  
inno di speme e canto di vittoria;  
d'anima e di pensier, di mente e d'ossa  
magica scossa.*

*E pur, vedi, ti scaccio e m'allontano,  
rigida e casta, ne la notte fonda;  
non mi chieder perché di questo strano  
tirannico mister che mi circonda;  
non richiamarmi ai morti sogni e ai baci...  
30 Non posso, taci!...*

Lo stile musicale presenta alcune analogie con opere ed ope-  
rette di quell'epoca (anteriori e posteriori), si pensi a *La canzone*

dell'*Edelweiss* tratta da *Finalmente soli!*, operetta di Franz Léhar; e ad alcune pagine di *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea (del 1902).

Nonostante la sua notevole estensione (119 battute in tutto) *Taci!...* è una delle liriche più accademiche e *routinières* di Tirindelli. La prima sezione musicale (da misura 1 a 46, in tempo tagliato "a cappella") apporta come indicazioni esecutive: *In due, svelto: calore ed anima* e corrisponde alle prime due strofe del testo poetico.

Segue una sezione più dimessa (*Molto meno, Sempre in due*), dove il compositore da misura 51 a 54 mantiene per più misure consecutive un accordo di sesta eccedente: il canto rimane in un registro piuttosto grave (attorno al RE 3) mentre la parte acuta dell'accompagnamento pianistico ribatte alcuni accordi in semi-minime. Il compositore utilizza di frequente in questa seconda sezione (che si estende da misura 47 a 65) l'accordo con la quinta eccedente.

La terza sezione (*Più mosso, in tempo 6/4, Senza stiracchiare*) presenta l'utilizzo di un desueto tempo musicale che si ritrova nella *Tosca* di Puccini. La scrittura ricorda opere coeve, si pensi alla *Cavalleria Rusticana* (1890) di Pietro Mascagni.

La seconda sezione musicale corrisponde alla terza strofa poetica, mentre la terza sezione (che si estende da misura 66 a misura 86) corrisponde alla quarta strofa testuale (eccettuati i versi: primo, quinto e sesto).

La quarta ed ultima sezione musicale (*Più presto*) da misura 87 conduce alla conclusione della lirica, è una ripresa della prima sezione; spesso la parte pianistica raddoppia *in loco* la melodia vocale.

Fra i punti meglio riusciti:

– da misura 17 a 25, qui (ed altrove) la scrittura musicale ricorda da vicino quella della protagonista in *Manon Lescaut* di Puccini (su libretto di M. Praga - D. Oliva - Ruggero Leoncavallo - G. Giacosa - L. Illica - Giulio Ricordi, andata in scena al Teatro Regio di Torino nel 1893);

– battute 65-66, per il passaggio improvviso dal modo minore della sezione precedente al modo maggiore, in corrispondenza della parola *raggiante* nel testo;

— infine le misure da 87 a 95, splendido “ponte modulante” che dal sol minore di misura 86 riconduce al V Grado della tonalità d’impianto (RE Maggiore) a misura 96, per mezzo della anticipazione, nella mano sinistra della parte pianistica, dell’*incipit* motivico della romanza (prime due misure).

\* \* \*

### ANNIVERSARIO

Mi limito a segnalare l’esistenza della presente lirica, non essendo riuscito a reperirne la partitura. Sarò grato a chi me la fornirà, in modo da effettuare un’integrazione al presente scritto.

Questa che Tirindelli definì “melodia” venne anche tradotta in lingua inglese a cura di S. Speath, col titolo di *Anniversary*.

L’organico previsto è: mezzosoprano oppure baritono e pianoforte.

### VINCENZO BILLI

Nativo di Brisighella di Romagna, in provincia di Ravenna nel 1869, discendente da una famiglia di origini toscane, si avviò agli studi musicali sotto la direzione del padre Giuseppe, direttore del liceo Musicale di Pesaro. Studiò flauto e pianoforte, dedicandosi, quindi alla composizione ed alla direzione d’orchestra. In qualità di direttore effettuò parecchie “*tournées*” in Francia, Spagna, Olanda e Inghilterra.

Fra le composizioni, si menzionano: l’operetta in un atto su libretto del Mondego *Una gara in famiglia*, e le operette *La camera oscura* (in 3 atti, libretto di Paolo Santarone, la *primiere* si diede a Roma, al Teatro Eliseo, il 18 maggio 1921), *Al chiaro di luna* rappresentata a Firenze nel 1891, *Scompartimento per signore sole* (ivi, 1894), *Lo sciopero dei burattini* e *La bambola*, entrambe nel 1927, e *La trovata di Arlecchino* (1928).

Billi compose anche le musiche di scena per alcune prose, alcuni brani pianistici (celebre è *Campane a sera*, elogiato da Arnaldo Bonaventura, per un inimitabile effetto descrittivo degli idiofoni fonicamente ottenuto dal pianoforte) e pezzi per mandolino, violino, chitarra, e duo di mandolino/pianoforte, violoncello

e pianoforte. Si citano: la cantata per fanciulli *I fiori*, varie danze, marce, e romanze, serenate, canzoni da camera.

Non inferiore fu la sua produzione orchestrale, che cadde dal repertorio al pari di quella cameristica. Raramente vengono ancora eseguiti brani solistici pianistici del Billi<sup>19</sup>. Morì a Firenze nel dicembre del 1938.

### CANTO NOTTURNO

La figura e l'operato musicale di Vincenzo Billi vennero già eclissate – ancora in vita il compositore – da quelle dei più illustri contemporanei. Lo stile cameristico billiano è vincolato ad un manieristico ed epigonico descrittivismo fonico, talora biecamente accademico, vacuamente ripetitivo, scarsamente proponibile al punto da divenire artificioso, melenso, fatuo. Tali caratteristiche si trovano puntualmente anche nella abbastanza numerosa serie di brani cameristici per voce e pianoforte, più di ascendenza ottocentesca (vuoi a livello armonico che architettonico) che volti all'accoglimento di nuove tendenze ed istanze novecentesche.

*Canto notturno* è la musicazione del corrispondente testo poetico tolto dalla raccolta *Tempeste* di Ada Negri. La pagina poetica (senz'altro superiore alla musicazione billiana) presenta una complessa trama di rime, sottesa alla espressiva quaterna di quartine di endecasillabi (ad eccezione dei versi 6, 8, 14 e 16 tutti decasillabi tronchi). I versi 5, 7, 13 e 15 presentano identica rima, mentre le coppie 7-8 e 15-16 sono letteralmente identici a guisa di un refrain testuale che anche il compositore osserva nella trasposizione musicale.

Il testo poetico è il seguente:

*Palpita una canzone in lontananza:  
Voce è di donna, calda, appassionata:  
A me giunge un po' fioca, un po' velata  
– Tra i melagrani in fior – da la distanza.*

---

(19) Cfr. Alberto De Angelis, op. cit., pp.69-70.

5 *Come sacri turiboli d'incenso  
Olezzan gli orti ove il tuo canto va,  
O sconosciuta sotto il cielo immenso,  
O cor che parli nell'oscurità!...*

10 *Chi sei dunque? hai tu errato?... hai tu sofferto?...  
Hai tu pianto giammai presso un morente?...  
Su le macerie de le gioie spente  
Non t'infiammò la sete del deserto?...*

15 *E quale a te mi lega arcano senso  
Di fraterna dolcezza e di pietà,  
O sconosciuta sotto il cielo immenso,  
O cor che parli ne l'oscurità?...*

Nel catalogo delle opere del Billi la pagina arrega numero d'opera 73, mentre il numero del Catalogo della Casa Editrice Ricordi è: k105448k. La tessitura vocale prescritta è baritonale od intercambiabilmente mezzosopranile, mentre l'estensione vocale è da LA2 a MI3. Musicalmente la scrittura pianistico-vocale si bipartisce in due brevi e circoscritte sezioni fra loro differenziate, ognuna ripetuta. La prima sezione (andante sostenuto) è sostenuta da una scrittura pianisticamente ricercata, armonicamente incline a ritocchi di pittoricismo quasi esotico e post-modale. Egualmente evocativa è la parte vocale, disseminata da brevi declamati (ossia ribattuti mono-notali che occupano, qui, l'arco di una misura), mentre pseudo-pedali tonali forniscono l'appoggio per il richiamo ad arcane modalità medievalesgianti, come la scala con la sesta dorica:



Billi dissemina lievi dissonanze fra parte strumentale e parte vocale<sup>20</sup>.

(20) Ad esempio: a battuta 3:MI3 al canto contro FA# 4/RE 4 nella parte pianistica. A battuta 6:DO# 3 al Canto contro Re al piano, ecc.

La seconda sezione del componimento (*Affettuoso e Piano*), risente, musicalmente, dell'ispirazione universalizzante ed umanitaria contenuta in certi versi del testo, ad esempio:

*Su le macerie de le gioie spente  
Non t'infiammò la sete del deserto?*

Oppure,

*E quale a te mi lega arcano senso  
Di fraterna dolcezza e di pietà*

La scrittura diviene "accordale", piuttosto statica, quasi "a corale" riproponendo – secondo la procedura della cosiddetta "progressione" musicale – a tre altezze melodiche crescenti, un analogo disegno melodico, in corrispondenza dei seguenti versi testuali:

- 1) *Come sacri turiboli...*
- 2) *Olezzan gli orti...*
- 3) *O sconosciuta...*

la terza volta con una lieve variante. Si direbbe che il compositore abbia mutato dalla struttura poetica della lirica il principio del *refrain*, estendendolo musicalmente a più versi non necessariamente identici o in rima alterna. Ciascuna delle due sezioni costitutive viene reiterata seguendo l'ordine in cui si era presentata (tanto che l'intero componimento appare esposto e ritornellato una volta, come costruzione musicale). La pagina viene suggellata da una quaterna di eleganti misure caudali, dove perviene ad estinguimento lo spunto arpeggiato caratterizzante la prima sezione della composizione.

## OTTORINO RESPIGHI

Nacque a Bologna nel 1879; Dopo esser stato avviato agli studi pianistici dal padre, compì studi accademici curricolari presso il Liceo Musicale della città, con Federico Sarti (viola e violino), C. Dall'Olio (contrappunto e fuga), e L. Torchi e Giuseppe Martucci (composizione). Dopo esser stato violista/violinista nell'orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Respi-

ghi venne assunto a Pietroburgo, in qualità di prima viola nell'orchestra del Teatro Imperiale. In questa città ebbe lezioni da Nicolai Rimskij-Korsakov, e, successivamente, recatosi a Berlino, ebbe lezioni da Max Bruch. Affermatosi quale compositore, assunse la docenza di questa disciplina al Regio Liceo Musicale di Santa Cecilia nella capitale. Nel 1919 sposò Elsa Olivieri-Sangiaco, cantante e compositrice a sua volta. Nella sua produzione, e nell'ambito di tutta la produzione orchestrale italiana novecentesca, uscita dalla cosiddetta "Generazione dell'Ottanta" (comprendente, fra gli altri, Malipiero, Pizzetti, Alfano, ecc.) campeggiano i tre faraonici poemi sinfonici: *Fontane di Roma*, *Pini di Roma* e *Feste Romane* (rispettivamente del 1916, 1924, 1928).

Non inferiore la produzione teatrale. Si citano: *Re Enzo*, su libretto di A. Donini, del 1905; *Semirama*, recentemente rappresentata al Teatro di Palermo in una ripresa moderna; *Maria Egiziaca*, rappresentata nel 1932 al Teatro La Fenice di Venezia e *La Fiamma* del 1934. Ha scritto di Respighi Carlo Parmentola:

*"Uno dei tratti caratteristici della musica di Respighi è la perfezione della realizzazione: anche le sue musiche meno interiormente motivate suonano bene, sono adatte alla voce, allo strumento o al complesso a cui sono destinate, in modo spontaneo, senza che la condotta musicale tradisca il minimo sforzo. Questo carattere gli deriva probabilmente dalla sua pratica musicale che non ebbe mai soste di rilievo nemmeno nei periodi di massimo impegno didattico e compositivo".*

Nella produzione cameristica talune liriche apparvero in serie come le *Sette liriche* del 1906, i *Cinque canti all'antica*, le *Sei melodie* del 1909, le *Sei liriche* del 1912, i *Quattro rispetti toscani* del 1915, le *Quattro liriche dal poema paradisiaco* su testo di Gabriele D'Annunzio del 1920, le *Quattro liriche su parole di poeti armeni*, C. Zarian e Nerses del 1921, le *Quattro arie scozzesi* del 1924, mentre altre liriche vennero pubblicate separatamente. Principali autori dei testi letterari e poetici prescelti dal compositore felsineo sono: G. D'Annunzio, Ada Negri, A. Vivanti, F. Panzacchi e V. Aganoor Pompily, quest'ultima autrice del testo *E se un giorno tornasse*, tratto da Maeterlinck (recitativo per mezzosoprano).

Risulta indubbio che Respighi prediligesse la tessitura vocale mezzosopranile (corrispondente alla tessitura della moglie, alla quale si trovò spesso a fungere da accompagnatore pianistico in numerose *tournées* concertistiche), anche per il timbro caldo e vellutato e l'interiorità estetico-musicale che tale registro poteva suggerire.

Il Respighi morì a Roma nell'aprile del 1936<sup>21</sup>.

#### NEVICATA

Dedicata alla Signora Rosina Giovannoni Zecchi Pedrazzi, questa lirica si presenta originariamente per tessitura baritonale oppure mezzosopranile, all'interno del catalogo di Respighi (successivamente il compositore la adattò ai registri di tenore/soprano). Il testo originale italiano venne tradotto anche in inglese e pubblicato dall'editore Bongiovanni di Bologna (numeri di catalogo: 252,885,256,886).

Alle cinque strofette che compongono la poesia (ognuna di 3 settenari + un bisillabo) il compositore fa corrispondere la forma ternaria di "Canzona" (a-b-a<sup>1</sup>). L'esordio è affidato (*Lentamente, pianissimo, legatissimo sempre*) a un piccolo moto perpetuo in sedicesimi al pianoforte, con un "pedale melodico" sul VI grado, il SI b, essendo la tonalità d'impianto il RE bemolle maggiore.

Su questo "ostinato" strumentale si erge, sgorga, scaturisce come per gemmazione spontanea, la parte vocale dal carattere popolare, quasi stornellante. Sin dalle prime misure è ribadita l'estensione generale vocale richiesta, da RE b3 a FA# (oppure, enarmonicamente, SOL b) 4: un'undicesima.

La parte vocale procede, sino a battuta 18 con "anabasi scalari", slanciandosi in tre salite quasi sempre per gradi congiunti, per poi ridiscendere su se stessa: intende, questa, senz'altro imitare il movimento della nevicata.

A misura 19, mediante modulazione parzialmente enarmonica (che dalla tonalità di RE bemolle maggiore, sfocia istantaneamente a quella di FA# minore), principia la breve sezione centra-

(21) CARLO PARMENTOLA, *ad vocem Respighi, Ottorino* in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, U.T.E.T., 1988.

le della lirica (*Più mosso*), costante in sole cinque misure. Pur rimanendo l'andamento melodico affine alla sezione iniziale (scansione in sedicesimi), il compositore sviluppa la scrittura nel registro acuto del pianoforte (a differenza della sezione iniziale, che esordiva con le due mani entrambe occupate nella chiave di basso).

L'accelerazione instaurata da questa sezione centrale parrebbe voler descrivere quasi un'intensificazione della nevicata. Giunge repentinamente la "ripresa" della sezione iniziale (*Tempo Primo*). La reiterante cantilena intessuta dal pianoforte, con la ripetizione quasi ossessiva del modello ritmico d'esordio, sortisce un effetto quasi ipnotico, tipico della "nenia" o della ninna-nanna, mentre la breve, ma efficace sezione mediana traccia pittorescamente la immaginifica linea dei tetti ricoperti dalla neve che il compositore scorge dal proprio balcone.

Faccio, infine, rilevare il violento contrasto dinamico fra il *Pianissimo* (con ben tre "p") iniziale, e il crescendo che sfocia in un *Forte* alla terz'ultima misura.

Questo il testo di Ada Negri di *Nevicata* utilizzato da Respighi<sup>22</sup>.

NEVICATA

*Sui campi e su le strade  
Silenziosa e lieve,  
Volteggiando, la neve  
Cade.*

*Danza la falda bianca  
Ne l'ampio ciel scherzosa,  
Poi sul terren si posa  
Stanca.*

*In mille immote forme  
Su tetti e sui camini,*

---

(22) Da: ADA NEGRI, *Fatalità*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1893 pp. 31-32, ed Opera Omnia, p. 60.

*Sui cippi e nei giardini  
Dorme.*

*Tutto dintorno è pace  
Chiuso in oblio profondo,  
Indifferente il mondo  
Tace...*

*Ma ne la calma immensa  
Torna ai ricordi il core,  
E ad un sopito amore  
Pensa.*

#### NEBBIE

È senz'altro una delle pagine più ispirate sia di Respighi, che del Novecento italo, musicale e letterario. Qui tutti gli elementi compositivi e costitutivi convergono sinergicamente, confluendo ad un paritetico livello di magistero (parte vocale, parte strumentale, testo poetico) genialmente affiancati, in modo da generare uno dei capolavori della letteratura da camera solistica del XX secolo.

La musicazione risale al 1906 ed ha goduto di una sconfinata fortuna; basta guardare alle numerose traduzioni in varie lingue (*Mists* in inglese; *Brouillards* in francese; *Nebel* in tedesco) ed alle altrettanto numerose versioni e ristampe<sup>22bis</sup>.

La versione per mezzosoprano (oppure, intercambiabilmente, baritono), come nel caso di *Nevicata*, è quella originale.

La poetessa pare narrare un'esperienza di ipnosi, di oscuro rapimento panestetico, in una landa medio-padana. Nella composizione musicale, il clima, l'atmosfera sin dall'inizio creata da una serie di granitici blocchi accordali, è quella cupa e quasi indistinguibile delle voci dei trapassati, del coro dei morti, che alla poetessa pare di discernere e di distinguere più uditivamente che visivamente, nell'etere nebuloso. Lo stratagemma ed il procedi-

---

(22 bis) Bongiovanni Editore di Bologna, numeri: 255, 251, 550, 590, 591, 592, 1335, 1336.

mento musicale usato da Respighi per creare l'idea, sin dall'inizio, di questa "vicinanza con l'al-di-là" richiama da vicino l'analogo procedimento già utilizzato da Giacomo Puccini nell'intervento della Zia-Principessa, in *Suor Angelica* (secondo atto unico componente il *Trittico* pucciniano del 1918).

Va però specificato che il ribattuto accordale e l'uso del VII grado alterato (pur in scala minore) vennero usati da Respighi oltre un decennio prima che Puccini ultimasse il *Trittico*: non è escluso che il compositore di Torre del Lago abbia attinto al procedimento usato qui da Respighi per caratterizzare il racconto che fa la Principessa, narrando a Suor Angelica del suo dialogo con i trapassati.

L'effetto di rapimento quasi ipnotico, presente già nel testo e reso anche sul versante musicale, trova la sua concreta realizzazione oltre che nell'isometria del ribattuto accordale, nell'effettistico, sospensivo e perfino "drammatico" uso della scala minore melodica, utilizzata "letteralmente" in senso ascendente e discendente (dove è previsto l'annullamento delle diesizzazioni del VI e VII grado).

L'idea di persistente persagio nell'affiorare del mondo dei trapassati è corroborata anche dall'uso di un pedale melodico (in vari registri) di tonica.

L'uso di una ritmica ostinata sia nella parte strumentale che vocale:

PIANO:	{	4 =	♩ ♩ ♩ ♩
	{	2	
Canto:	{	4 =	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
	{	2	

pare, da una parte suggerire una cupa e catacombale marcia sotterranea, dall'altra quasi esternare il flusso incontrollato dei cupi sentimenti della poetessa al margine della brughiera evocata nella lirica; da una parte il macabro incedere di un coro di morti, nel quale pare appena di percepire la flebile voce di un trapassato, dall'altra questa "regolarità" isoritmica che fa pensare al ricorso,

da parte del compositore, di un modulo ritmico vetero-ellenico, nella sua ieratica ed arcana "quadratura", come la sequenza tetrametrica.

Anche nell'utilizzo della scala il compositore parrebbe ricorrere ai tetracordi dell'antica Grecia: oltre che il senso ascendente-discendente d'ottava, nella sua completezza, la scala minore viene usata spesso dalla tonica sino alla sua quarta inferiore, secondo un rapporto ed un legame scalare arcaico.

L'assenza di modulazioni ribadisce la granicità e la nettezza delle frasi e la saldezza del costruito generale.

Al testo poetico della Negri riportato di seguito, Respighi non apportò che una modifica: la ripetizione, alla fine, della sollecitazione: *Vieni!*...

NEBBIE

*Soffro. – Lontan lontano  
Le nebbie sonnolente  
Salgono dal tacente  
Piano.*

5 *Alto gracchiando, i corvi,  
Fidati all' ali nere,  
Traversan le brughiere  
Torvi.*

10 *Dell'aere ai morsi crudi  
Gli addolorati tronchi  
Offron, pregando, i bronchi  
Nudi.*

15 *Come ho freddo! Son sola;  
Pel grigio ciel sospinto  
Un gemito d'estinto  
Vola.*

20 *E mi ripete: Vieni,  
È buia la vallata.  
O triste, o disamata,  
Vieni!...*

NOTTE

Questa lirica è inclusa nella seconda serie di *Sei liriche* del Respighi, ed è dedicata alla Signora Chiarina Fino Savio.

La tonalità originale è quella per mezzosoprano e pianoforte, in RE bemolle maggiore (in questa sede si utilizza la versione per soprano in FA maggiore) Il testo della Negri è stato tradotto anche in inglese da L. G. Brezzo e le versioni sono state tutte pubblicate dall'Editore Bongiovanni di Bologna (numeri di catalogo: 251; 521a; 595; 1694).

Per capire il tipo di musicalizzazione attuato dal compositore è utile far precedere la versione del testo poetico:

NOTTE

*Sul giardino fantastico  
Profumato di rosa  
La carezza dell'ombra  
Posa.*

*Pure ha un pensiero e un palpito  
La quiete suprema;  
L'aria, come per brivido,  
Trema.*

*La luttuosa tenebra  
Una storia di morte  
Racconta a le cardenie  
Smorte?*

*Forse – perchè una pioggia  
Di soavi rugiade  
Entro i socchiusi petali  
Cade. –*

*... Su l'ascose miserie,  
Su l'ebbrezze perdute,  
Sui muti sogni e l'ansie  
Mute,*

*Su le fugaci gioie  
 Che il disinganno infrange,  
 La notte le sue lagrime  
 Piange.*

La descrizione notturna consta di sei strofe che il compositore traspone utilizzando il modo maggiore (prima, seconda, quarta, quinta e sesta) ed il modo minore (la sola terza strofa) di una medesima tonalità.

L'utilizzo del modo minore si deve al testo della terza strofa, imperniato su un funereo racconto silvano, anche se l'ancoramento ad uno stesso tono conferisce un intimo senso di compattezza e unitarietà narrativa al brano. Non si avverte (a differenza di talune musicazioni tirindelliane, ad esempio) il passaggio dall'una sezione musicale all'altra.

L'impianto musicale pianistico richiede una notevole perizia ed abilità tecnica all'esecutore: la scrittura è fluttuante, leggiadra, estatica, è si può dire basata, dalla prima all'ultima misura, su di un grande pedale-generatore di tonica. Questo procedimento conferisce al brano un tono cullante, quasi di nenia, di ninna-nanna, di *lullaby* in cui pare di vedere la poetessa bearsi sinesteticamente in un giardino di rose e gardenie, e meditare sulla caducità delle cose umane.

Se si effettuasse un'analisi con le scale musicali di questo piccolo capolavoro, si otterrebbe come risultato l'uso della scala debussiana o esatonale o per toni interi; la scala modale con settima ipo-tonica; la quarta aumentata "lidia" nella scala minore e via dicendo (a dimostrazione dell'acutezza di scrittura).

La perizia tecnica pianistica converge, nelle ultime otto misure, in una serie di intervalli paralleli di "decima" alla mano destra, che solo una mano dotata di una dilatazione inter-digitale sufficiente può realizzare.

#### RICCARDO ZANDONAI

Nativo di Sacco di Rovereto, in provincia di Trento (nacque il 30 maggio 1883) si avviò alla musica sotto la guida del maestro V. Gianferrari. Passò, quindi al Liceo Musicale di Pesaro (allora

diretto da Pietro Mascagni) nel 1899. Divenuto violinista d'orchestra per guadagnarsi il quotidiano sostentamento, riuscì collateralmente a compiere gli studi di composizione, presentando come saggio finale *Il ritorno di Odisseo*, un poema sinfonico per soli, coro e orchestra su versi di Giovanni Pascoli (1902).

Nel 1917 sposò la cantante Tarquinia Tarquini, la quale aveva portato al successo il suo dramma lirico *Conchita* (libretto di Maurice Vaucaire e Carlo Zangarini, desunto dal romanzo *La femme e le pantin* di Pierre Louys), al teatro Dal Verme di Milano (ottobre del 1911). Come Respighi, Zandonai venne insignito del titolo di Accademico d'Italia, per merito soprattutto della sua opera lirica più celebre, *Francesca da Rimini*, dall'omonima tragedia di Gabriele D'Annunzio (la *première* si ebbe a Torino, al Teatro Regio, nel 1914)<sup>23</sup>.

L'opera è forgiata su un verismo trasfigurato ed epitomico dove talora s'insinuano echi del tardo-romanticismo lugubre e lacrimoso, e un neo-modalismo assolutamente inedito e personalizzato da Zandonai (a differenza, ad esempio, delle posture neo-modaleggianti assai più pedissequie d'un Pizzetti o d'un Respighi). Questa scrittura icasticamente personalizzata assicura lunga vita alla produzione dello Zandonai, permettendone continui rilievi ed accostamenti agli avanguardismi più iconoclasti e maggiormente "di rottura" in atto ai primi del Novecento. Ha scritto, di Zandonai, Alessandro Benedetti:

“...Ma quel che più vale è la sua ricchezza ed originalità di idee, il vigore coloristico, il commosso sentimento della natura, l'incisività

(23) La lista di opere basate su testi del D'Annunzio è tutt'altro che trascurabile:

- 1) *Fedra* di Ildebrando Pizzetti da Parma
- 2) *Francesca da Rimini* di R. Zandonai
- 3) *La figlia di Jorio*: Franchetti; Pizzetti
- 4) *Parisina*: Pietro Mascagni (testo scritto appositamente per la trasposizione operistica)
- 5) *La Nave*: di Italo Montemezzi; Pizzetti
- 6) *Sogno di un tramonto d'autunno* di Malipiero
- 7) *La ville morte*: (la città morta) di Nadia Boulanger e Raoul Pugno
- 8) *Le martyre de Saint Sébastien* con musiche di scena di Debussy
- 9) *La Pisanelle*: di Ildebrando Pizzetti. Cfr.: MOSCO CARNER, Giacomo Puccini. Biografia Critica, London, Gerald Duckworth & Company, 19581/ Milano, Il Saggiatore, 1961, pag. 174, Gabriele D'Annunzio è autore di oltre trenta testi di liriche musicate da F.P. Tosti, ad esempio: "Visione", "Arcano", "Quattro Canzoni di Amaranta", "A' Vucchella".

*psicologica delle creature evocate, la versicolore estraniante atmosfera di sogno che ammorbidisce le crudesse dei contrasti, le tenebrose, nostalgiche velature*"<sup>24</sup>.

Per quanto concerne la produzione lirica cameristica a una voce ed accompagnamento pianistico, si citano: *Due raccolte di melodie per canto e piano* del 1903 e 1908; *Album di melodie per canto e piano* del 1909, pubblicate dalla Casa Ricordi; *Tre melodie su versi di Catulle Mendès, Louis Tiercelin, Paul Verlaine*, edite da Ricordi nel 1913. Oltre ai citati poeti francesi, fra gli autori dei testi poetici delle *mélodies de chambre* prescelti dallo Zandonai figurano Grazia Deledda, C. Mendès, A. Fogazzaro, E. Panzacchi, G. Pascoli, e Ada Negri, nel caso della lirica qui analizzata, *Attimo*. Lo Zandonai morì a Pesaro nel 1944, dopo aver assunto la direzione del Liceo Musicale di quella città con decorrenza dal 1940.

La lirica *Attimo* è stata recentissimamente pubblicata dalla casa milanese Carisch, nel 1985, assieme ad altre due liriche del medesimo compositore (revisionate da Adriano Bassi): *Un organetto suona per la via* su testo poetico di L. Stecchetti e *Ninna-Nanna* su testo di E. Lannita.

#### ATTIMO

La pagina, in tempo binario (si noti che il *tempo* 2/4 accomuna parecchie delle musicalizzazioni di testi poetici della Negri) ad andamento lento (*Molto largo*) si apre con un accompagnamento pianistico piuttosto statico (pare quasi ricordare *Sans Soleil* di Modesto Moussorgski), dal predominante tono macabro, di inedia quasi mortale, dove la musica echeggia ed amplifica il verso:

*Il dì premea una calma di morte.*

La lirica è costituita con una libera sequenza di consecutive sezioni, con ben otto cambiamenti di tempo (binario, ternario,

---

(24) Traggio il giudizio del Benedetti da ALBERTO DE ANGELIS, op. cit., "ad vocem" "Riccardo Zandonai", Roma, Ausonia Editrice, 1922, pp. 516-517. A questa medesima "voce" ho attinto per la scheda biografica dello Zandonai.

quaternario) e varie consecutive indicazioni dinamico-agogiche (*Molto largo, Tenendo, Appena ritardando, A tempo, Un po' più animato della prima volta; Più mosso, Crescendo molto, Accelerando, Dolce e a tempo, Agitato, Calmandosi, Tempo primo – Largo – ... Perdendosi*). Dai cambiamenti suddetti, appare il carattere variegato della tavolozza compositiva dello Zandonai, la ricerca di innumerevoli sfumature coloristico-cromatico-foniche, la baluginante mutevolezza sonora; a ciò ben s'accorda lo stile musicale peregrino, transeunte, modulante, (anche se pur tonalmente riconducibile alla tonalità dell'armatura in chiave, quella del MI bemolle maggiore), e la libertà con la quale si susseguono le sezioni musicali. Spiccano: l'oscillazione fra modo maggiore (misura 1) e modo minore (MI bemolle minore, a misura 5); la tessitura contraltile, piuttosto centrale, atta a rispecchiare lo scavo interiore che la donna-amante scioglie spalancando la propria intimità; il carattere macabro derivante da alcune cupe ripercussioni dell'accordo di tonica in modo minore (misure 12-13, 39-40-41); l'uso di una specie di "sigla" strumentale/vocale presentata quattro volte (misure 1-2 al canto; misura 3 al Pianoforte; misura 16 al piano; misura 45 di nuovo nella parte strumentale) lungo la lirica, tanto da rendere lecita l'ipotesi che Zandonai abbia mutuato l'assetto formale della pagina, per derivazione dalla "forma a rondò".

Prevale, tuttavia, il carattere quasi improvvisatorio, tipico della "scena lirica libera", della "aspirazione" e della fulminea "novelletta", nella struttura e impianto di questa pagina. (È lecito ritenere "forma a Rondò" una pagina di 48 misure in tutto, in cui il presunto "motivo ritornellante" occupa in tutto – s'intende presentazione, e sue successive tre riesposizioni – sole cinque misure?).

Si direbbe piuttosto di essere in presenza di una pagina tripartita (sezione prima da misura 1 a 19; sezione mediana da 19 a 36; ripresa da misura 37 a 48), in cui la "ripresa" non è letterale, ma piuttosto libera. Va rilevata la somiglianza delle due sezioni estreme con la musica di *Nebbie* di Ottorino Respighi, capolavoro imprescindibile del Novecento cameristico, che Zandonai senz'altro conobbe, e che tentò probabilmente di eguagliare ed emulare con *Attimo*.

Nonostante la sua frammentarietà (più apparente che intrinseca, come visto sopra) ed il prevalente trattamento della parte vocale a “declamato”, questa lirica dello Zandonai, pur discostandosi da tutte quelle precedenti, pur un carattere quasi rapsodicheggiante, possiede prerogative proprie che la allineano più con una scena d’opera lirica (si badi anche all’estensione, dal RE bemolle 3 al LA bemolle 4, una dodicesima) che non alla melodia da camera.

Assai abile la maniera utilizzata dal compositore per sfumare ognuna delle tre sezioni: la prima (misure 16-19 con la citazione del presunto *leit-motiv* e una cadenza plagale) piuttosto staticamente; la seconda (misure da 32 a 36, in cui la parte pianistica ripete, in decrescendo ritmico, e con un rallentando agogico la musica dell’ultimo inciso testuale, in corrispondenza del testo [*e il labbro non] ridice*) con un gioco d’eco; la terza, che è anche la chiusa della composizione, con il ricorso ad una scrittura armonica per la discesa semitonale (il passo riporta alla mente il linguaggio dell’*Otello* di Giuseppe Verdi).

Il brusco effetto derivante da questa discesa di accordi per semitoni contigui (scala cromatica) è come “attributo” dal posizionamento di un evanescente pedale (di SI b 3-SI b 4) nella parte pianistica, nota che giunge ad assumere la funzione di generatrice terminale del brano ripristinando, sì, l’accordo di tonica (di MI bemolle maggiore), ma in posizione di quarta e sesta (la posizione ritenuta più aspra e scolasticamente proibita dall’armonia tradizionale).

Dopo aver ascoltato tutta la lirica, si ha come l’impressione che l’uso di quella sigla, di quel *leitmotiv* non giovi a conferire unitarietà alla pagina, dinanzi ad una scrittura armonica tanto temprata.

L’idea complessiva che si desume è di una pagina di estrema raffinatezza, dove non mancano “citazioni” dell’opera del periodo verista, come ad es. la frase *Una parola invano* (misure 21-22), che ricorda *Una parola vana*, intervento del tenore (personaggio Maurizio di Sassonia) nel I Atto dell’Opera *Adriana Lecouvreur* di Cilea.

Il testo utilizzato da Zandonai costituisce, forse, un “inedito”

all'interno della produzione della poetessa, in quanto non ne ho rinvenuto traccia all'interno dell'*Opera omnia* negriana<sup>25</sup>.

Eccolo:

ATTIMO (ADA NEGRI)

*Non dicesti d'amarmi.  
Il dì premea una calma di morte  
E al nudo piano come nordico mar;  
Lontan, lontano  
fluttuando la nebbia si stendea.*

*Non dicesti d'amarmi.  
Io sorridea, e pur cercavo  
Una parola invano  
Vinta dal novo senso  
Intimo e strano  
Che tutta in quell'istante mi stringea.*

*Ma nel tuo volto, nel tuo scarno volto,  
La storia intesi de l'amor gagliardo  
Che l'anima avvince e il labbro non ridice.*

*Tutto lessi nell'umido tuo sguardo.  
Taceva il giorno in dense brume avvolto,  
Io pur tacea pallida e felice.*

FRANCESCO PAOLO TOSTI

Nativo di Ortona a Mare, piccolo centro portuale in provincia di Chieti nel 1846, Tosti studiò con F. Pinto al Conservatorio di Napoli (violino) e con C. Costa (armonia e contrappunto), C. Conti e Saverio Mercadante (Composizione). Negli anni Settanta dell'Ottocento, dopo aver esercitato quale organista nel Duomo

---

(25) Devo, perciò supporre che traccia di questo scritto si possa avere, presumibilmente, nel carteggio epistolare manoscritto superstita dello Zandonai.

di Ortona e in veste di direttore d'orchestra per la messinscena di soli tre titoli operistici nel teatro di questo centro, si stabilì a Roma, protetto ed incoraggiato da G. Sgambati. Qui ebbe accesso a circoli aristocratici e mondani, esibendosi, spesso, egli stesso in veste di cantante e accompagnandosi al pianoforte.

Divenne presto insegnante di canto della principessa Margherita di Savoia, e direttore dell'archivio musicale della corte. Nel 1880 divenne maestro di canto alla corte della regina Vittoria e amico del Principe di Galles (poi Edoardo VII). Naturalizzato cittadino britannico nel 1906, gli venne conferito il titolo nobiliare di baronetto (*Sir*) nel 1908. Tornava frequentemente in Italia soggiornando a Roma, Milano, Napoli e a Francavilla al Mare sul Gargano, in un cenacolo culturale creato dal pittore Francesco Paolo Michetti all'interno di un vecchio convento riadattato.

Tosti fu amico di molti compositori come: Verdi, Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Cilea, nonché di cantanti quali Caruso, La Mella, De Luca, Antonio Scotti, e di artisti e letterati (D'Annunzio, lo scultore G. Barbella). Morì a Roma nel 1916.

La sua produzione è unicamente votata al genere delle romanze per voce e pianoforte, genere in cui eccelse e si può dire fu l'esponente più celebrato fra Otto e Novecento. La produzione è numericamente sterminata, aggirandosi sulle cinquecento unità: attualmente la Casa Ricordi sta attuando la ristampa dell'*opera omnia* (edizione critica completa – Istituto Nazionale Tostiano, in Ortona). Stilata fra il 1880 ed il 1914, la produzione cadde nell'oblio quando svanì la *Belle Epoque* e solo oggi, grazie all'iniziativa della Casa Ricordi si sta ricollocando Tosti nella giusta luce<sup>26</sup>.

Mi è stato possibile studiare le liriche *Te Solo* e *Strana* su testo di Ada Negri e musiche di Tosti, grazie al personale interessamento del rag. Tommaso Caraceni dell'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona a Mare, il quale ha provveduto a farmi pervenire copie delle due liriche in oggetto, premurandosi di procurarle, dal momento che unico possessore degli originali è l'editore Ricordi. A questo Istituto debbo i miei ringraziamenti.

---

(26) Cfr. K. HORNER, *Francesco Paolo Tosti*. Sta in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan. In questo repertorio non compare la voce *Tirindelli*.

TE SOLO

Il testo utilizzato dal Tosti per questa lirica è il seguente:

*Qui... te solo, te solo. – Oh, lascia, lascia  
Ch'io sfoghi sul tuo cor tutti i singulti  
Da tant'anni nel petto accumulati,  
Tutti gli affanni e i desideri occulti...*

*Ho bisogno di pianto.*

*Sul tuo sen palpitante, oh lascia, lascia  
Ch'io riposi la testa affaticata,  
Come timido augello sotto l'ala,  
Come rosa divelta e reclinata...*

*Ho bisogno di pace.*

*Sul tuo giovine fronte, oh, lascia, lascia  
Ch'io preme il labbro acceso e trepidante  
Ch'io ti sussurri l'unica parola  
Che inebbrii nel delirio d'un istante...*

*Ho bisogno d'amore.*

Anche questa lirica è tratta dalla prima raccolta di Ada Negri, *Fatalità*.

L'editore Ricordi pubblicò questa lirica nel 1893 (in tre versioni: soprano *vel* tenore; mezzosoprano *vel* baritono; contralto *vel* basso) con i seguenti numeri di catalogo: "u 96773/74/75 u". Delle due liriche negriane musicate dal Tosti questa si presenta come la meglio riuscita, senza ombra di dubbio. La musica presenta per quattro volte consecutive una sezione somigliante, con *incipit* melodico e armonico letteralmente identico e svolgimento lievemente diversificato. La tonalità è quella di SI bemolle maggiore, ma il compositore vi perviene solo alla fine della lirica (che inizia alla dominante) ed alla fine di ciascuno di quelli che potremmo definire quattro "ritornelli" (essendo i primi tre coincidenti con le tre stanze testuali ed il quarto la ripetizione del solo *incipit* testuale).

Su un totale di 45 misure si stagliano i seguenti gruppi di misure simili:

Da misura 1 a 15;

Da misura 15 a 29;

Da misura 30 a 41;

Da misura 41 a 45 (da intendersi questa ultima riproposta parziale, una "coda").

Il procedimento scalare-armonico a cui ricorre assiduamente Tosti lungo la lirica è quello della "quarta aumentata" o "lidia", adoperata alla dominante. Non meno frequente è la quinta aumentata (rispetto alla dominante-nota FA) da interdesi seconda diesizzata, se riferita al SI bemolle intesa come nota di tonica-generatrice).

L'andamento generale è piuttosto pacato, proprio della "melodia" borghese e salottiera tardo-ottocentesca; Tosti prescrive un espressivo *Andante* punteggiato qua e là da indicazioni di: *accelerando*, *diminuendo*, *ritardando*, *affrettando*, ecc. Pur non potendosi questa includere fra le migliori musicazioni ed intonazioni negriane, merita un elogio per la sua originalità stilistica, che non la rende debitrice o paragonabile ad alcun brano del repertorio precedente. Inoltre merita menzione il fatto che il pezzo venne composto quasi in contemporaneità, simultaneità cronologica, all'uscita della raccolta della Negri da cui è tratto il testo (rispettato letteralmente da Tosti).

*Te solo* è dedicata alla signora Marta Angeli.

Il compositore definisce formalmente la composizione "melodia" alludendo senz'altro alla produzione francese coeva ed anteriore.

Vi è, forse, un motivo maggiormente "recondito" e "criptico" alla base della ripetizione dell'*incipit* della lirica includente il "tritono" (motivo non vincolato dalla necessità del costruito musicale di aderire al costruito testuale: v. righe musicali a pag. 67).

La causa per la quale Tosti ripete ostentatamente quell'inciso è, forse, il voler far sembrare "comune", "ordinario" e "repertoriale" l'intervallo di quarta eccedente, mentre la vigente armonistica lo catalogava "storicamente" come "proibito".

Si tratta dello slittamento cromatico di un accordo di sesto grado con costruzione:

VI	{	7 b (diminuito)
		5 tonale
		3 bequadro
		1 #

risolvente su un accordo di settima di dominante ( $V^b$ ):

Tosti già ricorre a un simile “slittamento” accordale/armonico in un’altra lirica di sua composizione (qui non presa in esame in quanto non contenente versi di A. Negri): “Per Lei”. Va, infine, segnalato l’uso di terzine come mero procedimento di natura “tecnica” (tale ricorso non sortisce, infatti, all’ascolto un effetto espressivo od estetico degno di rilievo).

### STRANA

Come l’altra lirica su testo della Negri, anche Strana risale al 1893. È curioso notare come Tosti abbia estrapolato dal componimento poetico negriano alcuni versi, indicando sulla partitura della lirica (per canto e pianoforte) esplicitamente: “Frammento”

(del testo poetico originale) mentre quando Tirindelli, nel 1902 – ossia nove anni dopo – si appropriò del medesimo testo, non esplicitò tale indicazione.

Inutile dire che la versione del Tosti è piuttosto “marginale” e definibile “pagina minore e poco ispirata”, per l’eccessiva essenzialità scritturale, la troppa pulizia compositiva, l’eccessivo e troppo ermetico stadio di “abbozzamento” e quasi “preparatorio” che Tosti – forse deliberatamente? – instaura per la sua versione di *Strana*.

Se non fosse per qualche nota sfuggita all’armonia canonica, e per qualche modulazione impreveduta e tenuemente dissonante, si potrebbe perfino asserire che lo stile s’avvicina a quello scolastico/accademico di un compito d’armonia.

A tratti quasi ecclesiastico, declamato su sequenze brachinotali, ricco di accordi di terza-e-sesta (“falso bordone” chiesastico), ripetitivo, privo di *pathos* autentico (tranne che per il cominciato su un intenso ribattuto di quarta e sesta in tonica, *Largo*).

Si direbbe, quasi, che il compositore abbia voluto conferire un carattere di unicità, stranezza, imprevedibilità ed anticonformismo al medesimo assetto scritturale e formale del brano, col fine di rendere musicalmente il carattere della gitana di nome *Strana*. Il senso di noia che la pur breve pagina sprigiona, le deriva anche dall’isometria delle note su cui è costruita la melodia (quasi tutte crome, ossia “ottavi”). Anche la precisazione iniziale di *Racconto* poco si addice alla pagina, conoscendo la splendida musicazione tirindelliana, pagina a cui l’appellativo di “racconto”, invece, ben si confà.

Il mancato inserimento nel repertorio circuitante di questa lirica deve al suo eclissamento da parte della lirica su identico testo negriano, musicata dal Tirindelli. Tosti dedicò la propria versione di *Strana* al conoscente Carlo Albanesi. Presentando la consueta triplice possibilità esecutiva (nella scelta del registro vocale) *Strana* di Tosti venne edita da Ricordi (numeri di catalogo: “b 96782/83/84”). (Per il testo: vedi il commento alla musicazione del Tirindelli.)

La linearità e semplicità scritturale rivela, attraverso una ricercata rete armonica, una profondissima conoscenza di tipo accademico da parte di Tosti.

Nel testo abbiamo un accatastarsi di sensazioni, percezioni, narrazione, fulminea ed incisiva evocazione il tutto coronato dalla realistica "morale della favola": nella musica, conseguentemente, si ha una trasposizione "ambientale", transizionale, modulante, frammentata, piuttosto che unitaria e compatta; si ha una prevalenza della componente armonica su quella melodica. La stessa sezione ricompare per ben tre volte consecutive, le prime due trasformate in modo minore, quand'ecco che alla conclusione di questo "piccolo poema" la scrittura musicale confluisce a una formula "salottiera" più compatta, schematica, continuativa, in corrispondenza dell'epilogo moraleggiante e didascalico con cui si chiude la poesia.

La sequenza accordale che correda la prima delle tre stanze musicali è definibile cromatica.

Fa maggiore, do maggiore con settima, re minore, do minore con sesta e privo della nota generatrice, si bemolle maggiore, si minore con la quarta, la maggiore, re minore / cesura / sol minore, do maggiore con la settima, re bemolle maggiore (cadenza ingannata o evitata) / cesura / la bemolle maggiore, mi bemolle maggiore, do bemolle maggiore con la settima, fa bemolle maggiore, do maggiore con la settima e la quinta eccedente, fa maggiore...

La soprariportata "cronaca accordale" permette di rilevare il grande "giro" armonico che il compositore effettua per esporre i primi sei versi poetici del componimento. Tale "giro" si reitera per i versi dal 7° al 12°.

Punto di partenza e di arrivo rimane, comunque in fa maggiore d'impianto della lirica.

Proprio sulla parola *Strana* avviene quella modulazione al Re bemolle maggiore, tonalità assai "lontana" da quella d'esordio.

La sezione "caudale" viene raggiunta dopo ben due accordi di settima diminuita, posti in sequenza diretta (alle misure 42 e 43). Anche fra le misure 43 e 44 (nella quale parte la "codetta") vi è slittamento cromatico.

La ricercatezza e "stranezza" delle interconnessioni armoniche trova un motivo di origine proprio nel titolo della lirica.

## STRANA

## RACCONTO

Parole di  
ADA NEGRI

N.1.

Musica di  
G. Paolo Tosti

**CANTO**

*PIUTTOSTO MOSSO*

Tre man le fo - glie con bri - vi - do

*PIUTTOSTO MOSSO*

*f*

*poco rit.....*

len - to: Al bo - sco ver - de che bi - sbi - glia e po - sa Narra una storia il

*poco rit.....*

*a piacere*

*a tempo*

ven - to..... E co - min - cia co - sì..... C'era una

*p col canto*

Copyright 1893 by G. RICORDI & Co.

Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO.

♭ 96782 ♭

## ADRIANO LUALDI

Nativo di Larino di Campobasso nel 1885, è cronologicamente associabile ed affiliabile alla cosiddetta "Generazione dell'Ottanta", entro la quale si può iscrivere cronologicamente più d'un compositore che assunse un testo poetico negriano, destinandolo alla musicazione.

Allievo di Ermanno Wolf Ferrari a Venezia, studiò anche a Roma (Accademia di Santa Cecilia). I saggi conservatoriali mostrano la sensibilità verso il versante vocale e canoro del Lualdi: la Cantata *Attollite portas* (del 1907) ha un testo di Arturo Graf (l'organico è: coro, soli, organo ed orchestra), mentre *Rosa e Nuvole* è un quartetto d'archi che include anche una parte vocale. Oltre alla produzione operistica, caduta pressochè completamente in oblio (l'attuale catalogo della Ricordi include: *In Festivitate Sanctae Trinitatis* e *La figlia del Re*, opera con cui il Lualdi vinse, il concorso indetto dall'Istituzione Mc Cormick, su libretto proprio), fra le liriche da camera si citano: *Rhododendri*, tre liriche editate dalla Casa Ricordi su testo proprio. Assidua fu la frequentazione di poesie di Ada Negri da parte del Lualdi (che morì nel 1971 a Milano): si citano *I Canti dell'Isola* e *Il ritorno per il dolce Natale*.

## ALTRI COMPOSITORI

Nella stesura del presente saggio, la ricerca si è basata sulle liriche musicali giunte a pubblicazione.

Da alcune preliminari ricerche, comunque, innumerevole è la serie di compositori autori di intonazioni musicali sui testi di A. Negri e di cui non si ha notizia a causa della non-divulgazione e non circuitazione delle partiture.

Menziono a titolo esemplificativo due compositori piacentini: Luigi Gorgni (Piacenza, 1914-1965) autore di *Preghiera della sera* e Giuseppe Zanaboni, vivente, autore di un'ispirata trasposizione musicale di *Vengo Nini*, composta nel 1959.

Come le precedenti musicalizzazioni negriane, anche quella dello Zanaboni prevede vari mutamenti di tempo ((2/4 alternato a 3/4), con indicazioni: *Lento con Tristezza*, *Poco Andante Espres-*

sivo, e *Con Accento Drammatico*. L'estensione vocale si mantiene nel registro mediano.

“DALLA PARTE DELLA POETESSA”

*Assonanze ed impressioni musicali  
nella produzione poetica di Ada Negri*

Le interconnessioni dirette fra Ada Negri e la musica sono rintracciabili nella sua arte in modo più implicito, che esplicito. Nell'*opera omnia* poetica, infatti, non di riscontrano autentiche tematiche, filoni, settori della sua produzione monograficamente imperniati alla trattazione del tema musicale. Soltanto qua e là, lungo le raccolte e gli *albums* poetici, fa la sua comparsa una qualche lirica con tema specificamente musicale, quasi incidentalmente.

Una delle liriche maggiormente rappresentative e paradigmatiche, pur non essendo di argomento specificamente musicale, è *Corale Notturmo* contenuto nella settima raccolta poetica, *I canti dell'isola* (Milano, Mondadori, 1925). La lirica è intrisa di estasiata e sottilissima musicalità, vuoi nei costrutti che nel fluttuante incedere del ritmo dei versi, tanto che la poesia possiede una componente “fonica” che la equipara – a buon diritto – a un inno alla Notte (si ricorda Novalis):

#### CORALE NOTTURNO

*Quando sarò sepolta nel paese di mia madre,*

*là dove la bruma confonde i fertili solchi terrestri coi solchi  
del cielo,*

*le rane ed i rospi dei fossi mi canteranno la nenia notturna.*

*Dagli acquitrini melmosi, filtrando fra il bianco umidor  
della luna,*

*in soavi cadenze di flauti, in tremolii lunghi di pianto sciogliendomi il cuore,*

*blandiranno il mio sogno, custodi della perenne malinconia.*

*Malinconia della patria, con sapore di terra bagnata e di grano maturo,*

*con quieto pudore di case ove accendon le madri pei figli la lampada al desco,*

*con fumo di tetti, ansare di fabbriche, radici dei vivi e dei morti,*

*a me verrà, con me dormirà, portata da canti di rane e di rospi, quando sarò sepolta nel paese di mia madre.*

Altrove la musica nobile ed aristocratica di un *lied* tedesco di Schubert, forse di Schumann, forse di Brahms, eseguito dalla figlia Bianca al pianoforte, permette alla poetessa, silente spettatrice ed uditrice non vista della scena, dalla penombra, di istituire un sotterraneo *trait d'union* con la fanciulla. Il tono assomiglia alle *correspondances* baudelairiane, dove il sottofondo musicale è solo un pretesto per aprire uno squarcio della propria anima (la lirica è tratta da *Dal Profondo* del 1910):

#### LIED

*Suonavi al pianoforte un' ampia e lieve  
melodia di dolcezza, un Lied tedesco.  
Strillava il suon sulla mia febbre, fresco  
sfaldandosi nel cuor come la neve.*

*L' invincibile arsura che mi strazia  
s' abbeverò a gran sorsi alla tua fonte,  
o figlia mia, che porti sulla fronte,  
simile a stella, il segno della grazia.*

*Ero in ombra, addossata a una parete.  
Tu non vedesti la marmorea faccia,  
il muto amor che ti tendea le braccia,  
l' amarissima bocca arsa di sete.*

Il registro della cupa fatalità quotidiana si alterna a quello, meno mesto, degli scorci realistici di vicoli, interni cortilizi, in-

croci viari lombardi. È il caso de *L'Organetto* (incluso nella raccolta: *Maternità* del 1904): mentre lo strumento meccanico riprende a suonare, azionato da un misterioso "monco veterano", le canne riaccendono nel petto della poetessa risorgimentali rimembranze. Ella ode dapprima l'*incipit* del celebre *Inno di Garibaldi* musicato da Alessio Olivieri (1830-1867) su testo di Luigi Mercantini (trattasi dell'inno ufficiale delle camicie Rosse garibaldine: *Si scopron le tombe, si levano i morti...*). Poco oltre risuona l'inno nazionale italiano, testo di Goffredo Mameli (1827-1849) e musica di Michele Novaro (1822-1858). L'effetto che il vibrare di questo inno sortisce sulla poetessa è rasserenante, rallegratorio, giubilatorio. Un effetto senz'altro positivo che ricorda l'impressione che quello stesso inno suscitava nell'animo di Giosuè Carducci, il quale annotò:

*Io ero ancora fanciullo ma quelle magiche parole anche senza la musica, mi mettevano brividi per tutte le ossa ed anche oggi, ripetendole, mi si inumidiscono gli occhi.*

### L'ORGANETTO

*Amo le tue canzoni, o vecchio organetto scordato  
da un monco veterano per umili strade guidato.*

*A lui, che in Aspromonte pugnava fra i pallidi insorti,  
tu canti ancor: «Si scopron le tombe, si levano i morti...»:*

*quando s'addensan l'ombre de' plumbei tramonti pei cieli,  
tu arridi a lui con l'inno fedel di Goffredo Mameli.*

*Amo i tuoi stanchi ritmi che fanno a la povera gente  
portare un soffio, un raggio di queta gaiezza ridente;*

*che a le donne, sedute coi bimbi rachitici al seno,  
dicon non so che sogno, non so che miraggio sereno.*

*Rapsodo vagabondo, nel buio de' freddi cortili  
getti, come d'incanto, l'effluvio de' liberi aprili:*

*Nina, Rosetta, Bice discendono a salti le scale,  
ansando un poco, smorte del lento terribile male*

*che sugge a goccia a goccia le vene del povero. – E tu  
suoni per quella gioia le danze del tempo che fu:*

*oh, vana, oh, breve gioia di corpi a la vita anelanti,  
chiusi doman fra il sordo fragor de le macchine urlanti!...*

*Rapsodo vagabondo, va dunque le tue serenate  
cantando a le finestre d'anemica ruta infiorate:*

*getta i tuoi vecchi ritmi ne' trivii ove il popolo muore,  
così, come si getta sul fango del lastrico un fiore:*

*Beethoven de la strada, un vento di turbine, un'onda  
d'oscura angoscia infrange talor la tua voce profonda.*

*Ne le tue rotte corde, nel buono ramingo tuo core  
l'anima de la plebe passò col suo stanco dolore,*

*e piange... – come il cieco vagante a tastoni entro il velo  
d'ombra che gli contende l'azzurro implorato del cielo.*

Sempre dalle voci, dai suoni, dai rumori della quotidianità dei quartieri plebei cittadini, o delle campagne del circondario metropolitano, la Negri raccoglie i canti echeggianti di riva in riva mentre nella pioggia lacustre un barcaiuolo serale la traghetta verso l'esilio. *Esilio* è il titolo della omonima raccolta del 1914, mentre *Nostalgia* è il titolo della lirica prescelta, che ricorda gli inglesi Coleridge e Wordsworth:

#### NOSTALGIA

*V'è alcun che canta: «O' sole mio...» su l'acque  
verdastre della Limmat. – Chi?... S'affonda,  
o voce, il cuor nella tua scia profonda,  
il triste cuore ove ogni voce tacque.*

*Freddo, pioggia, crepuscolo. Beffarde  
sbucan le lune elettriche, fra aloni  
di nebbia. Oscure ombre mi radon, suoni  
rauchi movendo dalle lingue tarde.*

*«Ja», «yes». Ma «O' sole mio...» dall'altra riva  
chiama il canto che forse non ha bocca,*

*ch'è di fantasma; e l'anima mi tocca  
con la carezza d'una mano viva.*

*Batto i denti, alla pioggia. E più il mantello  
su me ravvolgo, e più mi sento ignuda:  
mi sferza il dorso la ferocia cruda  
del crosciente gelido flagello.*

*Bene risponde, col suo scampanare  
a stormo, il sangue entro le arterie folli:  
«Esilio, tu sei mio perch'io ti volli,  
perché mi piacque le tue vie calcare.»*

*Esilio?... Ma qual'è dunque, o tremenda  
anima, la tua vera patria?... In quale  
angol di terra addormirai tu il male  
tuo, che piangere sempre io non t'intenda?...*

*S'io mi buttassi a fiume, tu faresti  
forse silenzio, anima disperata.  
Andrei, colla corrente. Andrei, placata  
all'improvviso, fin che il sol si desti,*

*il sole mio, sì bello e sì lontano  
ch'io non lo vidi con quest'occhi ancora:  
e con l'incendio de' suoi raggi indora  
sol chi per lui gettò l'ingombro umano.*

Altrove lo scampanò settembrino e domenicale del borgo di-  
viene festosa anafora poetica, in *Campane* tratta da *Vespertina*,  
una delle ultime raccolte negriane, del 1931:

#### CAMPANE

*Campane a gloria, in questa pia domenica  
di settembre ch'è tutta voli d'api  
sull'uve, e gioia d'uomini e di sole  
nell'attesa che passi la Madonna.  
Dov'è il mio velo bianco, e dove il nastro  
celeste delle Figlie di Maria?*

*Campane a gloria, sul villaggio adorno  
di festoni vermigli a liste d'oro;  
e dalla chiesa, con le oranti voci  
dei fedeli, risponde un canto d'organo.  
Dov'è la mia veste di sposa, e dove  
la mia corona, e la fiorita via?*

*Campane a gloria immerse nell'azzurro,  
mai scenderà su questo azzurro l'ombra,  
mai cesseranno i vostri echi nel cielo,  
ché la mia grande sagra ora comincia.  
Dove il manto e la croce a me promessi  
per la gran sagra, o mia malinconia?*

Di nuovo in *Vespertina* è la serenata notturna che prorompe nella tersa notte della poetessa non più giovane, rimembrandole i rapimenti amorosi trascorsi tant'anni prima: a quel pensiero si turba, ma ciononostante, si abbandona all'onda dei ricordi, complice una "... odorosa siepe di gelsomini" (di pascoliana memoria), che ne inebria sinesteticamente vista ed udito, fino ad obliarle i contorni delle giovanili ricordanze:

#### CHITARRA DI NOTTE

*Sommesso accordo, nell'oblio notturno,  
mi destò, come un sogno al suo finire.  
Forse è in fondo alla via: forse sul canto  
della piazzetta. Sembra un rauco gemere  
di colombe. Or più presso: or più lontano:  
tace: riprende: allenta: empie la strada  
di sospiri. Stanotte è luna piena,  
gl'innamorati van con la chitarra  
dove più sul candor nere son l'ombre  
e le finestre spalancate al soffio  
dei tigli in fiore.*

*Dolce sia la notte  
a chi canta d'amore! Ma quei lunghi*

*strappi di corde turbano la mia  
 chiusa tristezza: mi rimembran cose  
 per me già morte, cose del passato.  
 Il passato! Che è mai, questo passato?  
 Ciò che non vive più, chi m'assicura  
 che visse un giorno? E pure, anima mia,  
 pure non posso non abbandonarmi.  
 Non è molt'anni, era una calda notte  
 di luna, la via tutta una carezza  
 bianca, il mio bene ed io con l'ombre nostre  
 lungo il muro, un lamento di chitarra  
 nascosta dietro un'odorosa siepe  
 di gelsomini; e a quel lamento i suoi  
 baci ed il mio tremar nelle sue braccia.*

Dalla raccolta *Luci e ombre* è tratta la lirica *Musiche* (non priva di drammatici e toccanti accenti) in cui la poetessa ricorre alla metafora musicale per veicolare la propria esistenza e l'esistenza umana in genere... la propria femminilità, interiorità ferita, arcanamente celata, quasi incompresa ed intangibile. Questa "meta-realtà" che metaforicamente scorre come un fiume lontano e che solo ella percepisce, è proprio la musica<sup>27</sup>:

#### MUSICHE

*Musiche  
 strane in me stessa ascolto,  
 non mai udite  
 da orecchio d'uomini,  
 non singhiozzate  
 mai da nessun archetto  
 su voluttuose corde di violino.  
 Musiche mie,*

---

(27) Quest'ultima lirica viene inclusa nella sezione in appendice a: *Poesie di Ada Negri*, Milano, Mondadori, 1956<sup>2</sup>, serie "I classici contemporanei italiani", a cura della figlia della poetessa, Bianca Scalfi e di Egidio Bianchetti. A questa edizione della *Opera omnia* si è fatto riferimento per le presenti note.

*mie soltanto,  
nate quando io nacqui,  
piante quando io piansi,  
ritmate sul mio respiro,  
vibranti del mio spasimo,  
create dalla mia necessità.*

*Non potrò mai cantarle:  
non v'ha per esse strumento né voce:  
sono in me, dentro me morranno.  
Tu potevi, solo, strapparmele.  
Io t'avevo data una chiave,  
una magica chiavetta d'oro,  
perché le estraessi ad una ad una  
dal mio amore per la tua gioia,  
con il mio brivido più profondo.*

*Ma tu gettasti la chiave  
in un pozzo senza fondo.*

Si può perfino asserire che la tematica musicale sia quasi assente del tutto dalle due raccolte compatte ed internamente serrate d'esordio (*Fatalità* del 1893 e *Tempeste* del 1894), comparendo a tratti nelle susseguenti raccolte, dove la critica letteraria ha riconosciuto il progressivo estinguersi e retrocedere della vena poetica ed il suo inaridimento.

Il "piccolo mondo musicale" vissuto e percepito dalla Negri e che essa eleva – trasfigurandolo – e fa trasparire nel *corpus* delle liriche, è quello della cruda quotidianità borgatarà, come nel caso de *Il Violinista*, lirica contenuta nella quinta pubblicazione poetica, *Esilio* (1914). Vi si celebra la triste epopea del suonatore ambulante, di strada, girovago, itinerante (la cui figura è, autobiograficamente, metafora della triste esistenza della poetessa medesima). Di tale lirica riporto le prime sei strofe:

#### IL VIOLINISTA

*Ti strappasti tu l'anima, per farne  
corda che vibri al tocco dell'archetto?...*

*Da qual paese ignoto e maledetto  
fin qui portasti le tue gambe scarne?...*

*Curvo, e quasi incorporato nel tinto  
frac slabbrato alle falde, coi capegli  
lungo-spioventi intorno al bianco degli  
zigomi aguzzi, hai l'umiltà d'un vinto.*

*Par che ti sia d'orrore esser fra gli uomini.  
Ne' tuoi occhi – acqua verde fra le ciglia –  
sta la perenne triste meraviglia  
d'essere vivo. Ma, se suoni, domini.*

*Nel caffè di sobborgo, ove Arlecchino  
s'ammorba, in casco, in giacca, colle stanche  
donne a lato, davanti a coppe bianche  
di tossici o purpuree di vino,*

*tutti i gesti s'impietrano, la massa  
ha un volto solo, pallido, contratto:  
ogni favella si fermò di scatto,  
poi che la tua gigante anima passa.*

*Donde la porti?... dal delitto, forse?...  
Questo non è Chopin, non è Beethoven.  
Sei tu, con la follia che dentro move  
a turbine, e ti schiaccia fra due morse  
(...)*

Fra le liriche merita menzione anche *Compagni di Strada*.

Le suddette liriche, in cui la Negri esplicita i riferimenti, le impressioni, i temi di argomento "musicale" non divennero oggetto delle musicazioni e musicalizzazioni di Tirindelli, Tosti, Billi, Respighi e Zandonai; questi compositori optarono per liriche che contenessero e svolgessero in maniera composita uno scavo psicologico *ante litteram* nella interiorità femminile.

\* \* \*

Né altrettanto fervidi e numerosi furono gli "incontri" diretti della Negri con la musica nei suoi avvenimenti sociali e mondani

(echeggiati nell'epistolario, terso specchio della sua anima). La figlia Bianca suonava il pianoforte nell'intimo domestico, e la poetessa se ne compiaceva quasi segretamente, come testimonia la lirica *Lied* sopra riportata.

Ventenne, assidua frequentatrice di spettacoli in prosa, non così frequenti furono le presenze della Negri all'opera lirica. La conoscenza, per una fatalità, dell'uomo del quale si sarebbe innamorata (l'ingegner Ettore Patrizi), avvenne sotto una "egida musicale". Il Patrizi aveva funto da semplice accompagnatore al musicista Saint-Signy il quale si era recato a Motta Visconti dalla poetessa, visto il successo riscontrato dalla raccolta poetica *Fatalità* per richiederle un nuovo libretto d'opera. Il libretto, intitolato *Rosedda*, venne stilato, ma la Negri quasi se ne vergognò, considerando la frequentazione del genere librettistico come disdicevole per una letterata seria<sup>28</sup>. In una lettera al Patrizi datata 1892, asserisce: "Non le pare che farà brutta impressione in società il sapere che io scrivo libretti?...".

L'anno di pubblicazione di *Fatalità*, la Negri; in una culturalmente brulicante Milano tardo-ottocentesca conobbe: Giuseppe Giacosa, letterato e librettista; Gerolamo Rovetta, scrittore; Corrado Ricci, musicologo, letterato e memorialista musicale (autore, fra l'altro di *Anime Dannate*, una biografia di A. Boito, *Figure e Figuri del Mondo Teatrale*, edito nel 1920 dai Fratelli Treves Editori, gli stessi che segnarono gli esordi poetici e di romanziere della Negri – trattasi di un'opera miscellanea musicografica); il Coronaro; Giuseppe Martucci, compositore e senz'altro, alcuni dei poeti compositori a cui si devono le riuscite musicalizzazioni delle sue liriche.

Al teatro milanese Dal Verme, la Negri assistette a: *La Dannazione di Faust* nella tumultuosa musicazione di Hector Berlioz. Nel 1893 – l'anno intercorso fra le prime due raccolte poetiche – assistette a *Manon* di Jules Massenet. Ebbe, inoltre, modo di presenziare ad alcune prime mondiali storiche, come quella dell'opera *I Medici* di Ruggero Leoncavallo, andata in scena la sera del

---

(28) Cfr. MAURO PEA, *Ada Negri*, a cura del Comitato per la celebrazione del centenario della nascita, Milano 1979, Arnoldo Mondadori Editore, pp. 77, 82 e 86

10 novembre 1893, sempre al Teatro Dal Verme, rimanendo affascinata, in sala, dalla figura di Pietro Mascagni, per la sua magnetica personalità e per la genialità compositiva<sup>29</sup>.

Dopo il successo ottenuto dalla prima raccolta (dove si concentrarono più numerose le attenzioni dei compositori, concretizzandosi in un ventaglio di trasposizioni musicali), uscì *Tempeste*, che entusiasmò librettisti, musicografi, operisti e letterati. Primi fra questi il Giacosa ed Arrigo Boito, come asserisce la stessa Negri in una lettera al Patrizi del marzo 1895.

I versi della Negri ben si potevano accostare a quelli del Pascoli e del Carducci, ma soprattutto bene si prestavano ad essere trasposti in musica come quelli d'un Gabriele D'Annunzio, il poeta italico "vate" dei compositori, che godette del maggior numero di musicazioni, prima fra tutte quella di Claude Debussy, per *Le martyre de Saint Sebastien*.

---

(29) R. GIANI-A. ENGELFRED, "I Medici" di Ruggero Leoncavallo; sta in: "Rivista Musicale Italiana", anno 1894, pp. 856 e sgg.

CENNI BIBLIOGRAFICI

a) Scritti di Ada Negri utilizzati:

- ADA NEGRI, *Per Luigi Majno. Discorso commemorativo tenuto all'Asilo "Mariuccia" il 28 giugno 1916 da Ada Negri*, Varese, Tipografia Varesina, s.d., pp. 18.
- ADA NEGRI, *Fatalità* (liriche), Milano, Fratelli Treves Editori, 1982 (esemplare consultato presso la Biblioteca "Passerini-Landi di Piacenza, Sede Provvisoria di Via Neve).
- ADA NEGRI, *Tempeste*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1894 (liriche) (esemplare consultato presso la Biblioteca Laudense di Lodi).
- ADA NEGRI, *Opera Omnia Poetica* (con un'Appendice di liriche inedite), Milano, Mondadori, 1948<sup>1</sup>.

b) Letteratura negriana

- MAURO PEA, *Ada Negri*, Edito a cura del Comitato per la Celebrazione del Centenario della Nascita, Milano, 1970 Arnoldo Mondadori Editore.

c) Scritti musicologici

- MARIO G. GENESI, *Una lirica da camera italiana: "I Pastori" di Ildebrando Pizzetti*. Serie: "I Quaderni Musicali di Castell'Arquato", Piacenza, Tipografia "S. Paolo", 1991.
- GIORGIO PESTELLI, *Cultura letteraria e musica nel primo trentennio del secolo*. Sta in: A.A.V.V., *Musica Italiana del primo Novecento: la Generazione dell'Ottanta*. Atti del Convegno a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981.
- FEDERICO DENTICE D'ACCADIA, *Francesco Paolo Tosti: alcune note*. Sta in: "Nuova Rivista Musicale Italiana", vol. 25°, nn. 3-4, 1991, pp. 457-465. (Dopo aver consultato il presente articolo, apprendo che il numero di brani per canto e pianoforte a tutt'oggi identificato di Tosti ammonta a 412. Purtroppo l'autore non ha indicato sistematicamente l'autore del testo poetico, limitandosi a stilare un "incipitario dei capoversi poetici".)
- FRANCO DI TIZIO, *Francesco Paolo Tosti*, Pescara, 1984.
- E. A. MARIO, *Francesco Paolo Tosti*, Conferenza all'Accademia Chigiana di Siena. Serie "I Quaderni dell'Accademia Chigiana", Siena, Ticci Editore Libraio, 1947.



MARIO G. GENESI

“NEL PAESE DI MIA MADRE”

*Lirica per canto e pianoforte*

Versione per Soprano o Mezzosoprano

Tributo ad Ada Negri nella decorrenza del 50° dalla morte  
(1945-1995)

“Nel paese di mia madre”  
(corale notturno)

*Quando sarò sepolta nel paese di mia madre  
Là dove la bruma confonde i solchi di terra coi solchi di cielo,  
Le rane boschive dai fossi canteran una nenia notturna.  
Dai melmosi acquitrini, filtrando fra il bianco umidor della luna  
In soavi cadenze di flauti, sciogliendomi il cuore in lunghi  
tremolii di pianto  
Blandiranno il mio sogno, custodi di malinconie perenni  
malinconie della patria, con sapor di terra bagnata  
e maturo grano,  
Con quieto pudor di case ov' accendon le madri per i figli  
la lampada al desco,  
con fumo di tetti, ansare di fabbriche, radici dei vivi e dei morti  
A me verrà, portata da rane boschive  
quando sarò nel paese di mia madre...!*

(Ada Negri)<sup>1</sup>

(1) Da: “*I Canti dell'Isola*”, Milano, Mondadori, 1925.

In questa versione sono stati apportati alcuni ritocchi al testo poetico originale.



LENTO PLACIDO UN POCO Misteriosamente

legato Assai

Canto

Piano

*come*  
*(da lontano)* *(mp)*

QUAN- DO SA-RÒ SE-

*cullante, p* *Voce barocci*

4

-POL- TA NEL PA- E - SE di MI - A MA - DRE

5

LA DO - VE LA BRU-MA CON - FON - DE I SOL - chi di

6

TER - RA coi SOL - chi di cie - lo

*(mf)* *(f)*

*(app. Secchi)*

12

*p subito*

*p*

*p*

*\* PED.*

*\* PED.*

15

le RA - NE BO - schi - VE DAI Fos - si

*p*

*pp*

*\* PED.*

18

CAN - TE - RAN U - NA NE - NIA NOT - TUR - NA

*p*

*pp*

*\* PED.*

21

DAI MEL - MO - SIAC - QUI - TRI - NI, FIL - TRAN - DO FRA IL BIAN - COU - MI -

*p*

*pp*

*\* PED.*

24

- DOR DEL- LA LU

(arpeggiato lento)

(con slancio)

27

IN SO - A - VI CA - DEN - ZE DI FLAV - TI

*mp* *p*

*molto leggero*

3

31

SCIO - GIEN - DO mi l'CU - RE IN LUN - ghi TRE - MO

*mp* *p*

8 sopra

35

- Lii - DI PIAN - TO

*mp* *p*

*molto leggero*

31

39

BLAN-DI — RAN — NO IL MIO

*mp* *poco crescendo* *mf*

*So*

42

— gno CU — STO — DI DI MA — LIN — CO — NIE — PE — REN

*cresc.* *p* *f*

46

— NI MA — LIN — CO — NIS del PA — TRIA

*mp* *dim*

50

CON SA — RO — RE DI TER — RA BA — GNA — TA

*ben spiccati* *gli ottavi...*

*b<sub>p</sub>* *f* *p*

*~ 4 ~*

54 *(Poco Più lento)*

E MA-TU-RO GRA NO # C<sub>ov</sub>

*(mp)* *(mp)* *(lento 2 Cadenza)*

*(raccoltando e legando)*

57 *(quasi recitativo)*

QUIE - TO \* FU - DOR DI CA - SEV - EAC -

59

- CEN - DON - LE MA - DRI PEI FI - GLI LA LAM - PA - DA Al

61

DE - SCO, C<sub>ov</sub> FU - MO b DI TET - TIL AN -

= 1<sup>a</sup> OTTAVA SOPRA

Piu Lento

*mf* (quasi forte)

63

- SA- RE DI FAB- BRIC- RA - DI - CI DEI VI- VIE DEI MOR - TI

66

(DECLAMANDO)

A ME VER- RA POR- TA- TA DA

68

RA- NE BO- Schi- VE QUAN- DO SA- BER NEL PA-

*mp* ... *diminuendo* ... *apoco a poco* ...

71

SE DI MIA MA VIRE

75

ADA RUSCHIONI

## RITORNO AD ADA NEGRI

Questo mio *Ritorno ad Ada Negri* – che, a prima vista, potrebbe sembrare, ma non è, richiamo o copia dell'altro della Gorini Santoli *Ritorno di Ada Negri*, incluso nel volume *Incontri* – intende essere un ritorno *mio*, del tutto personale a lei e alla sua memoria, ritorno che sinceramente avrei preferito realizzare anche di fatto, rivedendo la sua città di Lodi e partecipando almeno a qualcuna delle manifestazioni indette per il 50° della morte, in suo onore, durante l'anno 1995.

Con vivo disappunto e rammarico, invece, ne rimasi all'oscuro ed esclusa, per assoluta e inspiegabile mancanza di dirette e tempestive informazioni e di inviti al riguardo: disappunto e rammarico nonché rimpianto, tanto più giustificati e legittimi per chi, come me, nel lontano 1970 ebbe l'onore e il piacere di commemorare ufficialmente, proprio in Lodi, in una serata e in una sala indimenticabili, l'illustre concittadina nel primo centenario della nascita.

A quella conferenza celebrativa – di cui forse alcuni dei presenti ancora ricordano l'impegno e l'entusiasmo! – seguì la pubblicazione del lungo saggio (51 pagine) *Motivi e costanti tematiche nella poetica di Ada Negri*, subito favorevolmente accolto nell'"Archivio Storico Lodigiano" dello stesso anno (1970) dal direttore dott. Luigi Samarati, cui debbo ancora oggi, dopo decenni di reciproca stima e gratitudine, le notizie, se pur tardive, fornitemi sulle onoranze lodigiane per il cinquantenario e l'invio-omaggio dei volumi commemorativi *Lodi nel canto di Ada*

Negri, *Invito alla lettura di Ada Negri, Incontri*, nonché la ricca e prestigiosa e tanto utile antologia di *Opere scelte*, a cura di Elena Cazzulani (Lodi, Il Pomerio) (tutti editi nel 1995), la cui lettura mi ha consentito quello che ho definito “mio ritorno” alla già tanto amata e perciò anche studiata scrittrice e poetessa.

Ad Ada Negri infatti, forse anche per l'identità del nome – quell’“Ada” che mi unisce a lei dalla nascita e destinatomi dalla mia elettissima mamma per amore della poetessa – si rivolsero le mie prime letture giovanili e, in seguito, un crescente interesse per la figura e la personalità dell'autrice che, adeguatamente analizzata e valorizzata nelle numerose opere di narrativa e nelle varie raccolte di poesia, non può non considerarsi una delle voci femminili più vigorose e, insieme, più armoniose, più coraggiose e, insieme, più delicate del nostro primo Novecento.

Così, con la stessa stima, simpatia e interesse critico che hanno guidato il mio precedente saggio – riedito, con altri studi, nel 1987 nel volume *Poesia e metafisica della luce* col titolo *Terra, cielo e luce nella poetica di Ada Negri* (Milano, Vita e Pensiero) – ho presentato più volte Ada Negri nei miei corsi universitari sulla letteratura del Novecento, illustrandone, con testi alla mano e attenta lettura critica, la *vis* interiore, il *pathos* del tutto personale e l'inconfondibile *habitus* poetico e stilistico.

Ogni lezione per me, come per i giovani studenti, era un gratificante incontro – che oggi meglio definirei “ritorno” – alla scrittrice, per troppi decenni e da troppa critica considerata solo sotto l'aspetto ideologico e sociale come la “vergine rossa” o la narratrice “ rurale e proletaria” e quasi mai interpretata nell'intero arco ispirativo della sua ricca produzione e soprattutto non valorizzata compiutamente nelle sfumate modulazioni espressive e ritmiche del suo dettato lirico, intenso e personale anche nelle prose.

Nell'ottica quindi di questo mio antico e consolidato apprezzamento, esprimo oggi il mio sincero e vivo consenso ed elogio alla città di Lodi, agli Enti del Comune e, in particolare, alla Associazione “Poesia, La Vita” che, con tanto impegno di onoranze ha, nel recente 50°, non solo ricordato la grande concittadina ma anche promosso per lei un risveglio di attenzione e di interesse che auspico promettente di continuità e di sviluppi nel futuro.

Per ora sono molto significative e certamente utili a riportare la presenza della Negri nelle piazze e tra le vie della sua città e della sua campagna e, contemporaneamente, a rivisitarne le opere, le bellissime pagine, corredate da altrettanto belle illustrazioni, del volume curato dal prof. Giuseppe Cremascoli, opportunamente intitolato *Lodi nel canto di Ada Negri*, volume che, con intelligente scelta di brani di poesia o di prosa – estratti da alcune delle più famose opere come *Esilio*, *Stella mattutina*, *Finestre alte*, *Maternità*, *Vespertina* etc. – tratteggia o commenta, evocandoli liricamente, luoghi, edifici, chiese o sfondi del paesaggio lodigiano e, comunque, spazi e momenti autobiografici idealmente rivissuti e interpretati dalla scrittrice con tenerezza, nostalgia e, talora, perfino preghiera. Quasi tutti i più importanti motivi paesistici cantati dalla Negri – *Ponte di Lodi*, *Il Filatoio*, *Messa di Natale, nella chiesa del Carmine*, *Piazza di San Francesco in Lodi*, *Tempio antico*, *Nel paese di mia madre* – sono altrettanti momenti autobiografici o “itinerari dell’anima” come bene li definisce il Cremascoli, itinerari che la poetessa rivede con gli occhi della memoria e del cuore, soprattutto quando si trova lontana dalla sua terra.

Preziosa e lodevole iniziativa dunque, questa, della raccolta antologica che, attraverso la ispirata musicalità di versi o il tratto fortemente figurativo di belle prose, non solo illustra l’importanza e la valenza di Lodi nel canto negriano ma meglio fa scoprire o perfino riscoprire ai lodigiani stessi, in virtù proprio della poesia che è il più alto dei linguaggi, la bellezza della loro città, così appunto evocata e cantata.

Soprattutto dai brani di prosa estratti da *Stella mattutina*, che è il romanzo autobiografico della scrittrice, emerge, in toni insieme lirici e realistici, quell’autobiografia dei sentimenti – ispirati dal paese natale, dalla madre, dalla casa, dalla sofferenza, dall’amore – che fanno delle pagine negriane uno specchio di vita interiore, aperta – come, in genere, in ogni artista al forte richiamo della natura e della realtà ed anche della trascendenza: quella trascendenza che, soprattutto nelle raccolte liriche dell’ultimo decennio – *Vespertina* (1931), *Il dono* (1936), *Fons Amoris* (1939-’43) e nelle prose *Oltre* (1947) – diventa l’attrazione e la suggestione più profonda e urgente della poetessa, che canta la sua reli-

giosità con struggente bisogno di Dio e crescente sentimento del mistero.

Questo aspetto così delicato e insieme tanto importante, e non riconducibile, a ben guardare, soltanto agli ultimi anni negriani e neppure solo alle ultime opere, era stato da me analizzato, per gradi di spiritualità, nel citato saggio – risalente, ripeto, al 1970 – saggio che la Gorini Santoli sembra ignorare nel capitolo sulla critica della sua monografia *Invito alla lettura di Ada Negri*, pur pregevolmente condotta. Qui si accenna soltanto “alle diverse tappe dell’*iter* spirituale, ormai in inderogabile ascesa” (p. 142), ma non si inquadra il saggio nella sua giusta collocazione – ossia fra i contributi approntati per il centenario, e neppure si cita nella *Nota Bibliografica*, relegandone invece la nuda citazione in calce all’ultima pagina del volumetto, dove alla nota 1, è invece indicata la seconda edizione col titolo mutato *Terre, cielo e luce nella poetica di Ada Negri* ed incluso nel volume miscelaneo *Poesia e metafisica della luce*, pubblicato nel 1987.

Oltre a questa omissione, che mi tocca personalmente – rappresentando quel mio contributo, all’epoca del centenario appunto, un apporto esegetico originale e di qualità, nei confronti dell’evoluzione estetico-stilistica e, ad un tempo, etico-spirituale negriana – mi spiace di doverne rilevare altre, sempre nel capitolo III - *La Critica*, dove, a una certa presenza di critici, in particolare, del primo Novecento – es. da Titta Rosa a Pancrazi, da Borgese a Ravagnani, da Cecchi ad Angelini, autori, in genere, di articoli giornalistici o recensioni – segue una totale assenza o vera disinformazione nei confronti di quelli del secondo Novecento e, specificamente, proprio del Centenario, ricorrenza con cui, senza alcun cenno a studi o studiosi, l’autrice ferma e conclude la rassegna e, con disinvoltata sbrigatività, scrive testualmente: “Sulla spinta del centenario c’è stata una certa ripresa d’interesse (qui, col numero 1, è indicato il riferimento alla sottostante citazione del mio saggio), ma non un ripensamento critico né un ritorno editoriale” (p. 181).

A mio parere, invece, almeno uno spazio più esteso e ben altro ricordo meritavano, col mio, gli studi, per esempio, di Mauro Pea, *Ada Negri ed Eleonora Duse* (in “Archivio Storico Lodigiano”, 1965-2) e *Lettere e poesie inedite di Ada Negri* (“Archivio Storico Lodigiano” 1968) e la prestigiosa monografia *Ada*

*Negri* (I ed., 1960), riedita da Mondadori nel 1970, fondamentale e, da decenni, unica per ricchezza e accuratezza di dati e di sviluppo esegetico, e dalla stessa Gorini indicata come “il più completo e aggiornato testo critico-bibliografico su Ada Negri” (op. cit., p. 173). Ammesso quindi questo, peraltro doveroso e obiettivo, riconoscimento, stupisce negativamente che esso sia limitato puramente alle sole poche parole sopracitate e non piuttosto debitamente illustrato da quelle motivazioni critiche che collocano l’opera del Pea fra le migliori, se non la migliore, del centenario.

Lo stesso vale per gli studi di Nino Podenzani, di cui dalla Gorini è detto solo e per inciso il cognome, riferendosi al Pea, “al quale – si legge a p. 173 – si può accostare N. Podenzani” col *Libro di Ada Negri* (Milano, Ceschina, 1969), senza menzionare i precedenti *Ada Negri nell’arte e nella vita* (Milano, Maia, 1930) e *Ricordo di Ada Negri* (“Archivio Storico Lodigiano”, 1957, I, pp. 22-41), studi che nel *Libro di Ada Negri* hanno trovato compimento e coronamento proprio in occasione della ricorrenza del centenario.

È perciò più rilevante e spiacevole la carenza valutativa nei confronti di entrambi – Podenzani e Pea – tanto più che l’autrice di *Invito alla lettura di Ada Negri*, composto per il recente cinquantenario, dimostra di aver fatto ricorso alle loro opere, utilizzandole e attingendovi ampiamente.

A parte comunque tale dipendenza e le omissioni o carenze indicate, quello della Gorini Santoli è certamente un *Invito alla lettura della Negri* ben strutturato, garbato e gradevole, al quale si aggiungono, affettuosamente evocative, le pagine di quel *Ritorno di Ada Negri*, già citato all’inizio, che completa il profilo della poetessa all’interno del bel volume *Incontri con Ada Negri*, tutto dedicato alla sua memoria.

In esso sono raccolti i testi delle conferenze e delle manifestazioni musicali e delle mostre – indette dal 22 ottobre 1994 al 15 dicembre 1995 – e dirette, con la partecipazione di critici e di complessi orchestrali, a promuovere e mantener vivo l’interesse e la conoscenza della scrittrice, anche attraverso ritratti, incisioni, autografi, illustrazioni, di cui il volume è ampiamente corredato, configurandosi come la più efficace ed eloquente testimonianza delle celebrazioni stesse.

Dalla autorevole *Presentazione* di Mario Luzi a tutti i successivi interventi – notevoli, in particolare, quelli di Giuseppe Crevascoli, Agenore Bassi, Gianguido Scalfi, Anna Folli e Raffaele Crovi – emerge la schietta stima e perseverante ammirazione per la poesia negriana, che, a più di un secolo di distanza, non solo mantiene la trasparenza della sua autenticità, ma questa autenticità riafferma proprio nella sua trasparenza.

Senza potermi ora indugiare, come meriterebbero, sui contenuti e sulle stesse illustrazioni, che accrescono l'interesse figurativo del libro, mi limito a esprimere un caloroso elogio a ciascuno degli autori e dei collaboratori di *Incontri con Ada Negri*, l'accurata pubblicazione, finalizzata non solo a commemorare la già illustre lodigiana, ma anche a stimolare il proseguimento di ulteriori studi e ricerche sulla base della assai ricca e varia documentazione in gran parte inedita, affidata dal compianto e indimenticabile nipote della Negri, prof. Gianguido Scalfi, al Comune di Lodi e all'Associazione "Poesia, la vita", di cui fu presidente onorario.

Un elogio particolare quindi ancora al dott. Luigi Samarati, che è custode depositario dell'Archivio "Ada Negri" e che in uno degli *Incontri* conclusivi (del 2 dicembre 1995) [pp. 169-170], ha fornito una scrupolosa cronistoria della costituzione di tale Archivio specifico (con sede nell'attuale Archivio Storico Comunale di v. Fissiraga 17), auspicandone un sempre maggiore arricchimento con "l'afflusso di altro materiale, privato e pubblico, che amplii i fondi documentari". E un altrettanto vivo grazie al dottor Fabio Sartorio per la prima sistemazione inventariale già avviata del materiale donato dal prof. Scalfi e per i primi risultati della *Inventariazione e catalogazione*, di cui ha fornito precisi dati circa la copiosa consistenza del fondo negriano, costituito da lettere, cartoline, biglietti, telegrammi, bozze di articoli e, specialmente, da autografi della poetessa e di altri documenti, riferiti a più di 150 corrispondenti – fra i quali Marconi, Montale, Duse, Papini, Valeri, Serao, Beonio Brocchieri e altri nomi celebri – che offrono materiale inedito e preziosissimo per ulteriori e auspicabili studi sulla certamente grande e nota ma forse, finora, non del tutto esplorata né adeguatamente valorizzata poetessa.

In tale senso, cioè nel senso di “renderle giustizia”, si era espresso nel gennaio 1995, Giovanni Cristini, il compianto Direttore della Rassegna bibliografico-culturale “Il Ragguaglio Librario”, che, prematuramente scomparso alcuni mesi dopo, sento doveroso ricordare per la puntuale attenzione rivolta alla Negri in apertura dell’anno commemorativo, con l’articolo *A cinquant’anni dalla morte - ADA NEGRI - Dalla rivolta proletaria degli anni giovanili alle stupende, intime poesie del tramonto* e con gli altri due – rispettivamente apparsi nel “Ragguaglio” nei numeri 3-4, marzo-aprile, e nel n. 5 ossia nel maggio dello stesso anno – entrambi ancora in difesa della poetessa, se pur, per motivi diversi.

Una difesa coraggiosa che subito, nel primo articolo, fa premettere al Cristini che Ada Negri “è stata gravemente penalizzata da due fatti abbastanza rilevanti”, fatti così esplicitamente definiti: il primo, l’aver ricevuto, nel 1931, il premio Mussolini dell’Accademia d’Italia e l’assunzione a membro dell’Accademia stessa nel 1940, “cose che – egli scrive – bastarono a farla cadere in odore di ‘fascismo’. Ma chi cercasse nella sua opera tracce di ‘fascismo’ resterebbe irrimediabilmente deluso”.

Il secondo, di carattere privato, personale e psicologico, ben sintetizzato dal critico: l’essere rifuggita per istinto da ogni partecipazione a movimenti letterari del suo tempo, dal futurismo al rondismo all’ermetismo, per seguire una sua strada del tutto autonoma, appartata, sdegnosa del clamore rissoso della così detta “società letteraria” e quasi estranea a quanto le accadeva intorno”. È un’interpretazione certamente azzeccata della singolare o scarsa “fortuna” o del non del tutto favorito successo di una poetessa, della quale invece il Cristini ha capito non solo la validità ma lo stesso *iter* di crescita ideativa e creativa, chiaramente distinguendo, tra *Fatalità* (1892) ed *Esilio* (1914), lo svolgersi e il chiudersi del primo periodo, e poi, dal *Libro di Mara* (1919) e dai *Canti dell’Isola* (1924) – che segnarono “il prepotente ritorno alla poesia” – fino alle ultime raccolte, come *Vespertina, Il dono* (1936) e *Fons Amoris* (1946), l’evolversi del secondo, che approda all’ultima “grande stagione di *Vespertina* (1930), più intima e sommessa, ma anche la più vera, per la nobiltà e l’autenticità dell’ispirazione”.

Nell'ambito di questo percorso evolutivo il Cristini giustamente sottolinea il "mutamento" anche stilistico e versificatorio della lirica negriana, operato con l'abbandono della metrica tradizionale e con l'assunzione di una libera prosodia, mai disgiunta da una "istintiva scansione musicale" e, sulla base di questi pregi – a suo giudizio, non ancora, a tutt'oggi, adeguatamente valorizzati – ecco la sua delusa conclusione: "A cinquant'anni dalla morte, non mi sembra che sia stata resa giustizia a questa poetessa che è indubbiamente tra le voci più vive del nostro Novecento" ("Il Raguaglio Librario", gennaio 1995, pp. 3-4).

Ed ecco, solo due mesi dopo, un'altra occasione per renderle giustizia, ossia l'uscita, presso Rizzoli, del libro di Elisabetta Rasy, *Ritratti di Signore* e della relativa assai lunga intervista fatta all'autrice da Paolo Di Stefano e pubblicata sulla *Terza Pagina* del "Corriere della Sera" il 19 febbraio 1995, dal vistoso titolo a grandi caratteri *Grazia, Ada, Matilde. Streghe della parola*. Si tratta di un volume, in cui le tre protagoniste – la Deledda, la Negri, la Serao – sono presentate in modo dissacratorio e provocatorio, e con una disinformazione e disinvoltura, a dir poco, sconcertanti, con frasi del tipo "Indubbiamente erano tre donne piuttosto brutte. I corpi ... sempre più pesanti come casseforti. Sono donne che hanno il baricentro basso...", e con definizioni malevole, come "piccole streghe" e, in particolare, nei confronti della Negri, detta "ignorante" per non aver letto Marx, e "servile" perché passata dalla "lotta di classe" al "servilismo fascista", e addirittura "una torva figura di regime", o solamente donna fantasiosa, che "Andava in giro per i boschi, girava di notte nel cimitero di Lodi, era piena di fantasia e di fantasmi".

Di fronte a simili meschinità il Cristini – nella *Toccata e fuga*, in cui si firma con lo pseudonimo Alcuino ("Raguaglio" marzo-aprile 1995) – non esitò a contestare la Rasy, il libro e la altrettanto discutibile intervista, ospitata su ben nove colonne della *Terza Pagina* del "Corriere della Sera", e per la quale anch'io non potei trattenermi dall'esprimere, per iscritto, il mio dissenso e sdegno al Direttore Mieli.

Il terzo intervento infine del Cristini, ancora per "render giustizia" alla poetessa (maggio 1995), riguarda la *Poesia religiosa del '900* e pone la domanda, fin dal titolo, *Perché non Ada Ne-*

gri?», riferita a Ferruccio Ulivi e a Marta Savini, compilatori di una monumentale antologia *Poesia religiosa italiana dalle origini al '900* edita nel 1994 (Piemme, Casale Monferrato, p. 834) che non vede inclusa la Negri, nonostante la profonda indiscutibile religiosità dell'ultima produzione lirica – di *Vespertina*, *Il dono*, *Fons Amoris* – che non può non considerarsi poesia religiosa a pieno titolo.

Sotto questo aspetto infatti essa già ebbe a trovare spazio in altra antologia analoga *Poeti italiani di ispirazione cristiana*, edita nel 1979 a cura di Marcello Uffreduzzi oltreché, nel 1992, nelle belle pagine di Maria Luisa Spaziani, *Donne in poesia* (Marsilio, Venezia), e, infine, nel '94 nel volumetto di Gianmario Galmozzi, discepolo del già citato Mauro Pea dal titolo *Ada Negri, suggestioni e nostalgie* (Tipolitografia Senzalarì, Lodi, 1994, pp. 48), nel quale un capitolo è dedicato a *Il Natale in Ada Negri* e riporta quattro poesie e cinque prose sullo specifico tema natalizio ed altri riferimenti pure natalizi, ricorrenti nella narrativa o nella lirica negriane; e che, in appendice, include l'interessante carteggio intercorso fra lo stesso Galmozzi e l'Ulivi, in merito all'esclusione – sorprendente e ingiusta – della Negri dall'antologia sopracitata. Della risposta data dall'Ulivi al riguardo, il Cristini non solo non resta convinto ma controbatte le non valide giustificazioni, sostenendo che nella Negri “la religiosità supera ‘l'ansia *inesplicita*’ della fase giovanile, per divenire pienamente *esplicita* nella maturità”, e che “l'istanza dell'assoluto e del mistero si muta ben presto in lei in una precisa e ortodossa idea del Dio vivente” e questa si esprime nei termini della preghiera e della pietà, quali si colgono nel timbro religioso che è il più proprio dell'ultima Negri.

A queste sue osservazioni pienamente mi associo e, nel conforto di citarle in omaggio alla sua memoria, unisco il mio personale convincimento che nella poesia religiosa proprio, vertice della sua maturità esistenziale e artistica, si debba riconoscere la Negri migliore: la donna e l'artista che nell'ascesa interiore ha sofferto, conosciuto e sperimentato, per gradi, anche l'ascesa alla fonte della Bellezza e della Verità, che è comunque fonte della Poesia e *Fons Amoris*.

In questa ascesi di spiritualità io ritrovo Ada Negri in ogni ritorno ai suoi scritti, ai suoi versi, oggi tanto significativamente

raccolti nel citato e accurato volume *Opere scelte*, che consentono un effettivo ritorno alla sua mente, al suo cuore e alla sua voce. Anche se, in fondo e in realtà, il mio primo, direi, inevitabile e concreto, istintivo e immediato, ritorno a lei è, per me, come ho detto, dalla nascita e ogni giorno e momento, il mio nome che fu e rimane il suo e da me portato da sempre con sereno e grato piacere e per rispetto alla sua memoria e per riconoscenza ai miei genitori che, nella scelta hanno, forse, presentito e quasi prefigurato – con, oserei dire, intuito o presagio – quella che, in seguito, si sarebbe rivelata effettivamente la mia predilezione e vocazione alla e per la poesia, e la stessa professione letteraria.

Nel nome “Ada” quindi ed anche in “Bianca” – per una seconda, e pur singolare, e altrettanto gradita coincidenza, nome di mia madre e della figlia della Negri! – non posso non ritrovarmi in lei e con lei, ed anzi sento di ritornare alle misteriose radici di un destino quasi familiare, comune, di un ininterrotto dialogo esistenziale e quotidiano fra noi, che è anche quello – pur nella mesta memoria degli scomparsi – con la Poesia, un ritorno alla Poesia e, per essa, a quella “celeste corrispondenza d’amorosi sensi” che fa ritornare i nostri diletti a noi, vivi in noi, più vivi e veri in una soave, invisibile presenza.

ALESSANDRO CARETTA

LA SERIE DEI VESCOVI DI LODI  
DALLE ORIGINI AL 1198

Nel 1973 era caduto il primo centenario della pubblicazione di P.B. Gams O.S.B. sui Vescovi di tutte le Chiese cattoliche dalle loro origini sino alla fine del secolo XIX<sup>1</sup>. Benché l'opera fosse utilissima e perciò stesso venisse molto usata nei decenni successivi, il suo testo però cominciò ormai a mostrare tutti i propri limiti, in quanto era stato compilato su precedenti studi – magari vecchissimi –, era incompleto, era talvolta inesatto, in certi luoghi inaffidabile. In ambiente universitario tedesco si sentì allora il bisogno impellente di rifare il lavoro, al fine di collocarlo su basi nuove e soprattutto per sfruttare tutto il materiale di ricerca, che dal secolo scorso s'era andato accumulando in ogni singola Diocesi.

La casa editrice Hirsemann di Stoccarda nel 1967 pubblicò un opuscolo illustrativo del nuovo progetto e lo distribuì largamente ai collaboratori, che si andavano reclutando in tutta Europa per la realizzazione dell'iniziativa: vi si illustrava il piano dell'opera intera, che si sarebbe dovuta distribuire in sette sezioni, e sarebbe stata diretta e realizzata dai professori Odilo Engels e Stefan Weinfurter, entrambi dell'Università di Colonia. Tutto ciò venne ripetuto più ampiamente (ma limitatamente all'Italia) nella "Rivista di Storia della Chiesa in Italia"<sup>2</sup>, in un articolo a fir-

---

(1) *Series Episcoporum Ecclesiae catholicae*, Ratisbona 1873 con supplemento 1885, 2<sup>a</sup> ed. anastatica 1931.

(2) XXXII (1978), pp. 504-517.

ma di Gert Melville, dell'Università di Monaco di Baviera, responsabile per la sezione italiana del lavoro.

Il 6 Marzo 1979 venni interpellato per lettera sulla mia eventuale collaborazione a proposito della lista vescovile della Chiesa di Lodi, ed – una volta accettato – il successivo 23 Maggio i due redattori coloniesi mi inviarono, debitamente controfirmato, il contratto di lavoro. Il 2 Giugno 1981 spedii il mio contributo dattiloscritto al responsabile per l'Italia, dott. G. Melville, per raccomandata espresso.

Da quel momento calò sull'intrapresa un silenzio astrale.

Preso com'ero da altri impegni di lavoro o non, mi sfuggì lo svolgersi degli avvenimenti: pensavo che il silenzio fosse dovuto alla minuziosa ponderatezza germanica esplicita nella revisione dei molti contributi, diversi per mano e per gestazione. Un bel giorno però mi capitò sotto gli occhi il "Bollettino Storico-bibliografico Subalpino" di Torino, che mi fece conoscere la pubblicazione delle liste episcopali delle Diocesi di Tortona e di Ivrea<sup>3</sup>, entrambe preparate per il medesimo mio fine. Chiesi subito informazione per lettera al responsabile per l'Italia a Monaco di Baviera il 24 Agosto 1995: la lettera mi venne restituita recante l'e-loquente dicitura: *Unbekannt verzogen*.

Giunto a questo punto, dopo aver lavorato gratis entro i limiti di tempo imposti, dopo aver speso qualche soldarello di mio, dopo aver sottoscritto un regolare contratto, dopo aver faticato, pronunziai qualche benedizione all'indirizzo di chi – se la situazione fosse stata a rovescio – avrebbe smosso almeno l'ONU contro gli Italiani notoriamente conosciuti come senza parola e bugiardi, e tra le mani mi ritrovai la fotocopia del mio dattiloscritto, partito nel 1981 per destinazione ignota e senza ritorno. Parlai del caso a me accaduto (ma sapevo d'essere in ottima compagnia!) con alcuni amici, e tutti mi consigliarono di imitare l'esempio di Tortona e di Ivrea, chiedendo ospitalità al nostro "Archivio Storico Lodigiano". Il che ho fatto.

Non me la sono sentita di ritradurre in italiano il testo latino, in cui era stato concepito originariamente il lavoro. In latino dun-

---

(3) 1987: pp. 503-541 e 1995: pp. 245-263.

que era ed è. Ma la cosa non deve spaventare proprio nessuno, anche se il latino – come ben si sa – è diventato la più ostica tra tutte le ostiche lingue straniere dell'universo, che nemmeno il clero oggi si sogna più di studiare. Si tratta in realtà di un latinetto "tecnico", con espressioni formulari e semplicissimo. D'altra parte, il lavoro non servirà affatto a lettura d'evasione per il grosso pubblico, ma solamente a quei pochissimi, che potranno trovarvi le fondamenta documentarie per la ricostruzione della storia diocesana di Lodi antica e di Lodi nuova sino al 1198<sup>4</sup>.

Finalmente, dal 1981 ai nostri giorni qualche contributo in materia si è pur avuto. Perciò, mi parve d'obbligo riprendere in mano il tutto per aggiornarlo al momento di uscita. Ora lo presento ai miei non più di quattro o cinque lettori, solo augurandomi che la mia disavventura possa giovare almeno a qualcuno.

---

(4) Ragione della conclusione dell'opera al 1198 è il fatto che con tale anno ha inizio C. EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi*, Münster 1898 sqq., 2<sup>a</sup> ed. 1913 sqq.

## ABBREVIATIONES

*quibus praecipue usi sumus*

- AAII *Antiquitates italicæ medii ævi curante L.A. Muratori, Mediolani 1738 sqq.*
- ActaSS *Acta Sanctorum, Antverpiae etc. 1643 sqq. (1<sup>a</sup> ed.), Venetiis, 1734 sqq. (2<sup>a</sup> ed.)*
- ASL *Archivio Storico Lombardo, Milano 1874 sqq.*
- Arch. St. Lodigiano *Archivio Storico Lodigiano, Lodi 1881/2*
- BHI *Bibliotheca Historica Italica, Milano 1878 sqq.*
- BHL *Bibliotheca hagiographica latina antiquæ et mediæ ætatis, Bruxelles 1898 sqq.*
- BÖHMER *J. F. BÖHMER, Regesta imperii..., Innsbruck 1908 sqq.*
- BSS *Bibliotheca sanctorum, Romæ 1961 sqq.*
- CIL *Corpus inscriptionum latinarum, V/1-2: Inscriptiones Galliæ Cisalpinæ latinæ (ed. Th. Mommsen), Berolini 1872-77*
- DHGE *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique, Paris 1912 sqq.*
- FSI *Fonti per la storia d'Italia, Roma 1887 sqq.*
- HPM *Historiæ patriæ monumenta, Aug. Taurinorum, 1836 sqq.*
- JL *PH. JAFFÈ - S. LÖWENFELD, Regesta pontificum romanorum a condita Ecclesia ad annum post Chr. n. 1198, Lipsiæ 1881 sqq.*
- KEHR *P. F. KEHR, Regesta Pontificum romanorum. Italia pontificia, VI/1, Berolini 1913*
- MANSI *J. D. MANSI, Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, Florentiæ-Venetiis 1759 sqq.*
- MEL *Medio Evo Latino. Bollettino bibliografico della cultura europea dal sec. VI al XIII, Spoleto 1980 sqq.*
- MGH *Monumenta Germaniæ historica, Hannover-Berlin, 1826 sqq. (Conc.=Concilia, Const.=Constitutiones, DD=Decreta regum et imperatorum, Libelli=Libelli de lite, SS=Scriptores)*
- PL *Patrologia latina (ed. J.P. Migne), Paris 1844 sqq.*
- POTTHAST *A. POTTHAST, Regesta Pontificum Romanorum inde ab a. 1198 ad a. 1304, Berlin 1873 sqq.*

RRIISS	<i>Rerum italicarum scriptores ab anno aerae christianae 500 ad 1500</i> (ed. L.A. Muratori), Mediolani 1724 sqq. (1 <sup>a</sup> ed.), (ed. V. Fiorini), Bologna 1900 sqq. (2 <sup>a</sup> ed.)
RSCI	Rivista di storia della Chiesa in Italia, Roma 1947 sqq.
SAEMO	Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis Opera, Mediolani-Romae 1977 sqq.
SDM	<i>Storia di Milano</i> , Milano 1953 sqq.
STUMPF	K.F. STUMPF-BRENTANO, <i>Die Reichskanzler vornehmlich des X., XI., und XII. Jahrhunderts</i> , Innsbruck 1865
a., aa.	<i>annus / anni</i>
adn.	<i>adnotatio</i>
ap.	<i>apostolicus</i>
app.	<i>antipapa</i>
cf.	<i>confer</i>
ed.	<i>edidit</i>
ep., epp.	<i>episcopus, -pi</i>
ex.	<i>exeunte</i>
fl., fll.	<i>flumen, -mina</i>
ian., febr. ...	<i>ianuarius, februarius ...</i>
imp.	<i>imperator</i>
in.	<i>ineunte</i>
p., pp. (cum numero)	<i>pagina, -nae</i>
pp.	<i>papa</i>
reg.	<i>regis ... / regina</i>
sq., sqq.	<i>sequens, -ntes</i>
t.	<i>tomus</i>
v.	<i>vide</i>

## LAUS POMPEIA (Lodivecchio/Lodi)

(*Laus Pompeia*<sup>1</sup>, *Laude Pompei*<sup>2</sup>, *Laudensis civitas*, *Laus*<sup>3</sup>, *civitas Laude*<sup>4</sup>, *veteri Laude*<sup>5</sup>, *Laude veteris*<sup>6</sup> [Lodivecchio]; *nova Laudensis civitas*<sup>7</sup>, *Laude*<sup>8</sup> [Lodi]; ep. *Laudensis*<sup>9</sup>, ep. *ecclesiae Laudensis*<sup>10</sup>, ep. *sanctae Laudensis ecclesiae*<sup>11</sup>, ep. *sanctae catholicae Laudensis ecclesiae*<sup>12</sup>).

## PATROCINIUM

Primum Apostoli saec. IV ex.<sup>13</sup>, deinde s. dei genitrix Maria<sup>14</sup>, denique s. Bassianus (†409), fortasse iam a saec. IX, cum missa vigiliae (ian. 18) et diei natalis (ian. 19) vulgari coepta est<sup>15</sup>, certe autem saec. X, quo tempore basilica XII Apostolorum,

(1) PLINIUS, *Naturalis historia* 3.17.124.

(2) *Ravennatis anonymi cosmographi* 4.30, ed. PINDER-PARTHEY, Berlin 1860, p. 252.

(3) PAULUS DIACONUS, *Historia Langobardorum* 5.2 (a. 669) et 6.20 (a. 705).

(4) VIGNATI I, n. 6, p. 12 (a. 885).

(5) Id. 2/1, n. 26, p. 39 (a. 1167).

(6) Id. 2/1, n. 84, p. 99 (a. 1179).

(7) Id. 2/1, n. 1, p. 4 (a. 1158).

(8) Id. 2/1, n. 6, p. 10 (a. 1159).

(9) SAEMO 21, p. 386.

(10) PL 54, coll. 951, 954 (a. 451).

(11) MANSI 11, col. 774 (a. 679).

(12) L. SCHIAPARELLI, *Codice diplomatico longobardo*, Roma (FSI n. 63), 2, 1933, n. 137, p. 29 (a. 759).

(13) SAEMO 19, p. 60 (V. 1).

(14) VIGNATI I, n. 38, p. 63 (a. 1051) alibi.

(15) CARETTA, *S. Bassiano di Lodi*, p. 118 sqq.

ab eodem condita, eius nomine distincta est<sup>16</sup>, et Andreas ep. *Vitam s. Bassiani ep. et conf.* conscribendam curavit<sup>17</sup>. A. 1147 oct. 23 Laudensem "episcopatum, scilicet ecclesiam, s. Mariae seu s. Bassiani" appellari consuevisse pro certo habemus<sup>18</sup>.

## HISTORIA

Oppidum inter Placentiam (*Piacenza*) et Mediolanum (*Milano*) saec. V vel IV a.C. in ripa Silleri fl. a Gallis Boiis conditum<sup>19</sup> cognomine (Laus Pompeia, nunc *Lodivecchio*) et civitate latina a 89 a.C. Cn. Pompeius Strabo donavit, C. Caesar a. 46 romana<sup>20</sup>. De christiana fide nullum exstat documentum ante s. Ambrosium, cuius hymnus *Victor Nabor Felix pii* tres illos milites, Mauros genere, qui Mediolani cum Maximiano Aug. erant, depositis armis, *ad oppidum / Laudense* missos esse docet, ut ibi gladio interficerentur; quorum corpora, Materni Mediolanensis ep. voluntate, Mediolanum (scilicet post a. 313) revecta esse<sup>21</sup>. Ex quo Laude Pompeia tunc temporis sedem episcopalem nullam fuisse patet. Saec. IV autem ex. dioecesis a s. Bassiano instituta est. Primam habuit basilicam extra moenia, deinde alteram saec. V in foro constructam, ubi inde a Proiecto († 575) Laudenses epp. deponi coepti sunt<sup>22</sup>. Episcoporum gesta cum civitatis miscentur, et Ottonis (II) imp. temporibus comitalis muneris honore Andreas ep. affectus est<sup>23</sup>. Sed Heribertus Mediolanensis ar-

(16) Cf. adn. n. 36; VIGNATI 1, n. 23, p. 36 (a. 994) alibi.

(17) A. CARETTA, *Andreas piissimus praesul*, Lodi 1994 ("La Chiesa di Lodi. Fonti e testi" 3), pp. 32-4.

(18) C. MANARESI, *Gli atti del Comune di Milano fino all'anno MCCXVI*, Milano 1919, n. 15, p. 25 (linn. 46-7).

(19) (Ut adn. n. 1).

(20) ASCONIUS PEDIANUS, p. 5, ed. Giarratano, Romae 1920; CASSIUS DIO, 41.36 alibi.

(21) CARETTA, *Le origini della primitiva comunità cristiana di Laus Pompeia*, in *S. Bassiano vescovo*, p. 43 sqq., AMBROISE DE MILAN, *Hymnes*, Paris, Cerf 1993, pp. 445-483 (hy. n. 10).

(22) (Ut adn. n. 13); C. VIOLANTE-C.D. FONSECA, *Ubicazione e dedicazione delle cattedrali dalle origini al periodo romanico nelle città dell'Italia centro-settentrionale*, in "Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'occidente", Pistoia 1964, p. 238 et tab. 10; *C.I.L.* 5/2.6401.6404, vide quoque et contra PICARD in adn. nn. 42, 44, 45, 46.

(23) MGH DD Ottonis (II) nn. 120 et 256; STUMPF 2, nn. 665 et 668.

chiep., cum Conradi (II) regis partibus faveret, ab eodem obtinuit ut, quo modo Laudensem ep. consecraret, ita et investiendi eius sibi ius concederetur<sup>24</sup>. Qua iniuria accepta, quamvis opibus minus valerent, cum Mediolanensibus saepius bellum inierunt Laudenses, sed urbs eorum a. 1111 mai. 24 a fundamentis eversa est<sup>25</sup>, et cives sub ditione et imperio eorum per quadraginta septem annos fuerunt, usque quo a. 1158 apr. 23-4 denuo urbs diruta et incensa fuit<sup>26</sup>. Tum aug. 2, Lanfranco ep. praeunte, Laudenses a Friderico (I) imp. alteram sedem renovandae urbi petiverunt<sup>27</sup>; qui postridie in monte Ghezzone, qui in ripa Abduae fl. est, *Laudenses consules ... de terra in qua nunc edificata est ipsa Laudensium nova civitas, ad proprium investivit*<sup>28</sup>. In quam novam urbem (*Lodi*), quae facilius defendi poterat et ad commercia propter flumen et portum aptior videbatur, statim dispersi cives, ecclesiae omnes, abbatum et monasteriorum maxima pars, ipse quoque ep. se transtulerunt. Denique a. 1163 nov. 4 s. Bassiani reliquiae sollemniter eo translatae sunt, Friderico (I) imp., Victore (IV) app., Udalrico (II) Aquileiensi (*Aquileia*) patriarcha, Hugone (III) abbate Cluniacensi (*Cluny*) suis humeris portantibus, et in ecclesia cathedrali, quae fabricari vix coepta erat, depositae<sup>29</sup>.

## FINES

Episcopatus omnis, qui Romani municipii fines repetit, Abdua fl. ab oriente, Pado fl. a meridie, Lambro fl. ab occidente fossaque *Addella* (quam *Tab. Peutingerianae* sectio IV.2 testa-

(24) ARNULPHUS MEDIOLANENSIS, *Gesta archiep. Mediolanensium* 2, 5-7.

(25) (Ut adn. n. 123) et *Notae s. Mariae Mediolanensis, Annales Mediolanenses breves et brevissimi*, in MGH SS 18, pp. 385, 389, 391 alibi.

(26) MORENA, pp. 43 sqq., vide F. OPLL, *F. Barbarossa und die Stadt Lodi*, in "Kommunale Bündnisse Oberitaliens und Oberdeutschlands in Vergleich" herausgegeben von H. Maurer, Vorträge und Forschungen XXIII, Sigmaringen 1987, pp. 75 sqq., italice interpretatus est A. CARETTA in "Arch. St. Lodigiano" 1987, pp. 5 sqq.

(27) A. CARETTA, *Le cinque ambascerie lodigiane presso Federico I*, in "Arch. St. Lodigiano" 1960, pp. 55 sqq.

(28) MORENA, p. 52.

(29) ID., pp. 172 sqq.

tur) a septemtrione continetur. Sed, cum Padus et Abdua fl. non semper in iisdem alveis, sed alter multo superius, alter paulo ulterius olim decurrerent, evenit ut, diversis temporibus, Laudensis episcopatus ab oriente deminutus sit, a meridie auctus. Nam, post saec. X Abdua fl. ad occidentem versus se recepit, et dioeceses Placentina (*Piacenza*), Cremonensis (*Cremona*), Papiensis (*Pavia*) nonnulla transabduana loca invaserunt; Gardella (*Gradella*) tamen, Spinum (*Spino d'Adda*), Roncadellum (*Roncadello d'Adda*), Cerretum (*Abbadia Cerreto*), Dovaria (*Dovera*) fortasse semper Laudensia fuerunt<sup>30</sup>. A Laudensi episcopatu Flumpum (*Fombio*), *Guardamiglio*, *S. Rocco al Porto*, *Caselle Landi* excludebat Padus, qui vici omnes Placentinae (*Piacenza*) dioecesi addicti erant<sup>31</sup>. Lambri fl. scimus meridionalem cursum saec. XIII in. mutasse, sed etiam ante ea tempora translambrana loca quaedam Laudensia fuerunt, scilicet: Saleranum (*Salerano sul Lambro*), Valaria (*Valera Fratta*), Maturum (*Marudo*), S. Angelus (*Sant'Angelo Lodigiano*), S. Columbanus (*S. Colombano al Lambro*), Miradolum (*Miradolo Terme*)<sup>32</sup>. Citra *Addella* fossam Vigozolum (*Vizzolo Predabissi*), Calventianum (*Calvenzano*) partemque Melegnani (*Melegnano*) orientalem Laudensis episcopatus habebat, sed a. 1198 dec. 28, icto pacis foedere, Mediolanensis (*Milano*) ecclesiae iuris facta sunt<sup>33</sup>.

## FONTES

### Scriptores

MORENA=OTTONIS MORENAE ET CONTINUATORUM, *Historia Frederici I*, in MGH SS nova series t. VII, Berlin 1930 (ed. F. Güterbock), quam ipse secutus sum, sed nunc v. *Libellus de rebus a Frederico imp. gestis* (vert. F.J. Schmale), Darmstadt

(30) A. CARETTA, *Perasus/Palatium Piniani*, in "Insula Fulcheria" 1962, pp. 36 sqq.

(31) Haec loca a. 1819 ad Laudensem episcopatum pervenerunt, v. G. AGNELLI, *Lodi e il suo territorio* etc., Lodi 1917, p. 48 alibi.

(32) VIGNATI, 2/2, n. 354, pp. 352 sqq.

(33) MANARESI (ut adn. n. 18) n. 207, p. 294 (prgr. 5). De hiis omnibus, vide ZIMOLO in "A.S.L." 1958, pp. 222 sq.

(“Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe”, XVIIa) 1986, pp. 1-239 cum germanica interpretatione; italice verterunt A. CUTOLO, in *Tre cronache medievali*, Milano XXI (1943), pp. 231-365, et P. ARIATTA, in *Il Barbarossa in Lombardia*, Novara 1987, pp. 35-157.

ANSELMUS=ANSELMI DE VAIERANO MONACHI ET CONTINUATORIS, *Chronica Abbatum monasterii s. Petri de Laude veteri*, in A. CARETTA, *Il “Liber” di Alberto giudice e la “Chronica” di Anselmo da Vairano*, in “Arch. St. Lodigiano” 1965, pp. 33. 123 sqq.; 1966, 3 sqq.

*Cronichetta=Cronichetta di Lodi del sec. XV*, Milano 1884, pp. 83 sqq. (ed. C. Casati).

### Diplomata

VIGNATI=C. VIGNATI, *Codice diplomatico Laudense*, in BHI t. III, Milano 1879 (1: Laus Pompeia), 1883 (2/1-2: Lodi nuovo).

### Regesta

KEHR=*Italia pontificia* 6/1, pp. 237 sqq.

SALAMINA=L. SALAMINA, *Le pergamene della Mensa vescovile di Lodi*, in “Arch. St. Lodigiano” 1940, pp. 42 sqq. 1941, pp. 37, 155 sqq.; 1942, pp. 26 sqq.

### Litterae

MANZINI=P.L. MANZINI, *Vescovi di Lodi sino al 1158*, Lodi [1906].

SCHWARTZ=G. SCHWARTZ, *Die Besetzung der Bistümer Reichsitaliens unter den Sächsischen und Salischen Kaisern mit den Listen der Bischöfe 951-1122*, Leipzig-Berlin 1913, pp. 119 sqq.

LANZONI=F. LANZONI, *Le diocesi d'Italia etc.*, Faenza 1927, pp. 992 sqq.

SAVIO=P.F. SAVIO, *Gli antichi vescovi d'Italia etc.*, *La Lombardia* 2/2, Bergamo 1932, pp. 147 sqq.

CARETTA-SAMARATI=A. CARETTA - L. SAMARATI, *Lodi. Profilo di storia comunale*, Milano 1958.

SAMARATI=L. SAMARATI, *I Vescovi di Lodi*, Milano 1965.

PAULER=R. PAULER, *Das Regnum Italiae in ottonischer zeit. Markgräfen, Grafen und Bischöfe als politische Kräfte*, Tübingen 1982: Das Bistum Lodi, pp. 144-146.

*Diocesi di Lodi*, in "Storia religiosa della Lombardia" n. 7, Brescia 1989.

## SERIES EPISCOPORUM

## 1. VRBS VETVS

(374 - ian. 19)                      BASSIANUS                      (†409 - febr. 8)

Natus est a. 319/20, et a. 374 ian. 19 est Laudensis ep. ordinatus<sup>34</sup>. Aquileiae (*Aquileia*) a. 381 aug. 31/sept. 3 interfuit provinciali concilio ab Ambrosio Mediolanensi (*Milano*) ep. contra Palladium et Secundianum habito, et formulam condemnationis recitavit<sup>35</sup>. Basilicam XII Apostolorum extra moenia in via Placentina (*Piacenza*) condidit, ad cuius dedicationem Felix Comensis (*Como*) et Ambrosius Mediolanensis interfuisse iure creduntur<sup>36</sup>. A. 391 Mediolani synodo interfuit ab eodem Ambrosio contra Iovinianum habitae<sup>37</sup>. Cum Ambrosius, qui Bassiano familiarissime utebatur, aegrotaret, a. 397 mart./apr. Mediolanum se contulit supremisque diebus ei fideliter ministravit<sup>38</sup>. Obiit, teste epitaphio, nonagesimum vitae a. agens, post episcopatus XXXV aa. et XX dies, a. 409 febr. 9, cum ian. 19 (quae dies ab ecclesia Laudensi inde a saec. IX celebrata est) ordinationis habenda est,

(34) CARETTA, *S. Bassiano*, p. 56.

(35) SAEMO 21, pp. 348, 350, 386; vide quoque *Scolies ariennes sur le concile d'Aquilée* (R. Grison), Paris, Cerf 1980 ("Sources chrétiennes" n. 267), pp. 224, 282, 304 e A. CARETTA, *Bassianensia minora*, in "Arch. St. Lodigiano" 1990, pp. 75-76.

(36) SAEMO 19, cfr. A. CARETTA, *La dedicazione della "Basilica XII Apostolorum" di Laus Pompeia*, in *Studi*, pp. 63 sqq.

(37) SAEMO 21, pp. 326, 334.

(38) PAULINI MEDIOLANENSIS, *Vita beati Ambrosii*, cap. 47, ed. M. Pellegrino, Roma 1961, p. 118.

non obitus<sup>39</sup>. Depositus est in basilica Apostolorum<sup>40</sup>, et statim pietate fidelium sanctus est dictus<sup>41</sup>.

*Vita*: Acta SS II ian. 19, coll. 221 sqq. (1<sup>a</sup> ed.), coll. 586 sqq. (3<sup>a</sup> ed.), nuper vero in *S. Bassiano vescovo di Lodi*, pp. 14 sqq. (ed. A. Caretta); F. SAVIO, *Sur un épisode peu connu de la vie de S. Bassien de Lodi*, in "An. Boll." 1908, pp. 61 sqq.; BHL p. 156; POTTHAST 2, p. 1197.

*Litt.*: DHGE 2, col. 1275 (A. Saba); *Enciclopedia cattolica* 2, col. 986 (C. Castiglioni); BSS 2, coll. 963 sq. (G. Morabito), sed cf. A. CARETTA, in "Arch. St. Lodigiano" 1964, p. 63; A. CARETTA, *S. Bassiano di Lodi. Storia e leggenda*, Milano 1966; L. SAMARATI, *S. Ambrogio e S. Bassiano di Lodi*, in "Diocesi di Milano" 1974, coll. 132 sqq.; *S. Bassiano vescovo di Lodi. Studi nel XVI centenario della ordinazione episcopale 374-1974*, Lodi 1974.

(427 - ian. 14)

IULIANUS

(†445 - sept. 23)

A. 363 natus, a. 427 ian. 14 ep. est ordinatus, et a. 445 sept. 23 depositus, quae omnia ex epitaphio eius colliguntur<sup>42</sup>. Inter sanctos Laudensis ecclesiae recensetur.

*Litt.*: BSS 6, col. 1202 (L. Samarati).

(451)

CYRIACUS

(451)

Epistulam, qua Eutychetis sectatores damnati esse nuntiabantur, mandato Leonis (I) pp. Eusebio Mediolanensi (*Milano*) ep.

(39) A. MAESTRI, *La messa di s. Bassiano in un codice di Bobbio*, in "Arch. St. Lodigiano" 1941, pp. 47 sqq. (ian. 19) et A. DOLD, *Geschichte eines karolingisches Plenarmissales*, in "Archivalische Zeitschrift" 1950, p. 23, n. 54 (ian. 18 et 19); ian. 19 ordinationis non obitus fuisse diem suspicatus est SAMARATI, *S. Ambrogio*, coll. 133 sqq. Quod ad epitaphium, vide adn. nn. 42, 44, 45, 46.

(40) *Vita* 5.21, in *Studi*, p. 34, cf. MGH *Epistulae selectae* 2 (1920), *Das Register Gregors VII* n. 55, p. 200 (ed. E. Caspar).

(41) PAULINUS MEDIOLANENSIS (ut adn. 38).

(42) A. CARETTA, *Le epigrafi dei vescovi di Laus Pompeia nel secolo quinto*, in "Arch. St. Lodigiano" 1953, pp. 91 sq. Vide quoque J. CH. PICARD, *Le souvenir des Évêques. Sepultures ... en Italie du Nord ...*, Rome, E. Française 1988, pp. 203-5, sed cfr. A. CARETTA, in "Arch. St. Lodigiano" 1989, pp. 231 sqq.

tradidit, eidemque pontifici litteras synodicas, quas ipse subscripserat, referendas curavit<sup>43</sup>. Fuit vir *morum clarus*, ut ait epitymbius, *Doctus, honorificus, castus, pius* <- U > *honestus*<sup>44</sup>, quas ob res in numero sanctorum Laudensium recensetur.

(474) TICIANUS (†476 - mai 1)

A. 421 natus, a. 474 ep. ordinatus est; obiit post biennium (ut est in titulo), quinquaginta quinque annorum. Fuit vir *doctrina peritus*, et *ecclesiae erogavit opes*, qua re *caeli perrexit ad astra*<sup>45</sup>, et inter sanctos est relatus.

*Litt.*: BSS 13, coll. 508 sqq. (L. Samarati).

(563 - mart. 2) PROIECTUS (†575 - mart. 9)

A. 491 natus, ep. ordinatus est a. 563 mart. 2, cum septuagesimum primum aetatis annum ageret, duodecimo vero episcopatus a., 575 mart. 9, obiit<sup>46</sup> et in ecclesia cathedrali, intra moenia exstructa, sepultus est, ibique a. 1795 titulus eius eruderatus.

(679) DONATUS (679)

Synodo interfuit contra Monotelitas a Mansueto Mediolanensi archiep. a. 679 Mediolani (*Milano*) habitae, deinde a. 680

(43) MANSI 6, col. 141; PL 54, coll. 945, 951; KEHR 6/1, p. 30 (n. 13).

(44) CARETTA (ut adn. n. 42) pp. 92 sq., ubi titulus bonae aetatis esse defenditur, quem MOMMSEN CIL 5/1, n.\* 682 inter falsos reiecerat. Vide PICARD (ut adn. n. 42), pp. 223-4.

(45) CIL 5/2, n. 6404; CARETTA (ut adn. n. 42), pp. 94 sq. Vide PICARD (ut adn. n. 42), pp. 303-5.

(46) A. CARETTA, *Note sulle epigrafi longobarde di Laus Pompeia e del Cremasco*, in "A.S.L." 1963, pp. 176 sqq.; quod ad temporum rationem, MOMMSEN, CIL 5/2 n. 6401 et SAVIO, p. 169 secutus sum; LANZONI, p. 995 ad a. 578 mortem transtulit, ad a. 576 E. DIEHL, *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*, Berlin 1925 sqq., n. 1042. Vide PICARD (ut adn. n. 42), p. 352.

romanae synodo ab Agathone pp., et litteras synodicas subscripsit<sup>47</sup>.

(759 - sept. 17)                      YPOLITUS                      (761 - sept. 10)

(Aepolitus, Ypolitus<sup>48a</sup>, Ipolitus<sup>48b</sup>)

Ex testamento Gisulfi stratoris alteram partem fundi, quam ille in curte Alfiano (*Alfianello / BS*) filiabus reliquerat, vendidit, ut "pauperibus Christi" subeveniret, a. 759 sept. 17. A. 761 sept. 10 iterum de eo mentio fit<sup>48</sup>.

(827 - iun. 6)                      HERIMBERTUS                      (842)

(*Erimpertus*<sup>49</sup>, *Raibertus*<sup>50</sup>, *Herimburtus*<sup>51</sup>, *Ercambertus*<sup>52</sup>).

Synodo ab Eugenio (II) pp. Mantuae (*Mantova*) a. 827 iun. 6 celebratae interfuit<sup>49</sup>. A Lodovico (I) imp. a. 832 obtinuit ut canonica s. Petri, extra moenia sita, in monasterium mutaretur<sup>50</sup>. Veronam (*Verona*) a. 833 cum Mario comite de *Berg*, mandato Lotharii (I) imp., se contulit ut lis, quae inter Veronensem ep. et cives de moeniis civitatis erat, solveretur<sup>51</sup>. Provinciali synodo interfuit, quam, immunitati monasterii Brixienensis (*Brescia*) ss. Faustini et Iovitae confirmandae, Angelbertus archiep. Mediolanensis (*Milano*) a. 842 celebravit<sup>52</sup>.

(852?)                      IACOBUS (I)                      (852?)

Quamvis satis constet chartam a. 852 ian. 29, Lodovico (II) imp. attributam, falsam esse<sup>53</sup>, nomen eius saltem et tempora retinenda videntur.

(47) MANSI 11, col. 773-4.

(48) SCHIAPARELLI (ut adn. n. 12), n. 137, p. 29 (a. 759)<sup>a</sup> et n. 155, p. 77 (a. 761)<sup>b</sup>.

(49) MANSI 14, col. 494, MGH Conc. 2, p. 584.

(50) ANSELMUS cap. 9.

(51) MANZINI, pp. 32 sqq.

(52) MANSI 14, coll. 791 sqq. Ad eius tempora pertinere videtur Lotarii (I) imp. charta a. 843 aug. 22, cum ad eius iter veronense attineat, BÖHMER, n. 1104.

(53) VIGNATI 1, n. 3, p. 7, KEHR 6/1, p. 257.

(856 - oct./dec.)

UB.

(856 - oct./dec.)

De eo praeter tempora et primas nominis (vel *(H)ubaldi* vel *(H)uberti*) litteras nihil aliud accepimus<sup>54</sup>.

(863 - oct.)

RAPERTUS

(863 - oct.)

Synodo provinciali interfuit a Tadone archiep. Mediolanensi (*Milano*) a. 863 oct. celebratae<sup>55</sup>.

*Litt.: Un nuovo Vescovo nella serie dei Vescovi di Lodi*, in "Arch. St. Lodigiano" 1903, pp. 41-2.

(876 - febr.)

GERARDUS

(891-4)

Interfuit a. 876 febr. synodo Ticinensi (*Pavia*) ab Ansperto archiep. Mediolanensi (*Milano*) celebratae, ut Carolus (II) confirmaretur<sup>56</sup>, deinde a. 877 aug. 27 Ravennae (*Ravenna*) synodo a Ioanne (VIII) pp. habitae<sup>57</sup>. A. 879 aug. in curtem *Faedo* a Carolo Manno rege missus est<sup>58</sup>. A. 883 iun. 22 Marinus pp. monasterium Savinionis (*Savignone / GE*) Derthonensis (*Tortona*) dioeceseos, a Lodovico (I?) imp. Laudensibus epp. olim concessum, ei confirmavit<sup>59</sup>. A. 885 mart./apr. Romae synodo interfuit ab Hadriano (III) pp. habitae<sup>60</sup>; a. 886 Stephanus (V) pp. ei scripsit, ut quasdam sui gerendi rationes eum edoceret<sup>61</sup>. Memoratur

(54) A. CARETTA, *Uno sconosciuto vescovo di Lodi in un documento del sec. IX*, in "Arch. St. Lodigiano" 1968, pp. 116 sqq.: *Vb sce laudensis ecclesie episcopo*.

(55) "Sitzungsberichte der phil. hist. Cl. der K. Akademie der Wissenschaften von Wien" 1865 (39), pp. 300 sqq.

(56) MANSI 17, coll. 161, 311 sqq. Vide SDM II, pp. 412-4.

(57) MANSI 18, col. 342.

(58) PORRO-LAMBERTENGHI, *Codex diplomaticus Langobardiae*, Augustae Taurinorum (HPM n. 13) 1873, col. 481, alibi.

(59) VIGNATI 1, n. 5, p. 9, cf. quoque n. 6, p. 11 (a. 885); KEHR 6/1, p. 349, n. 1.

(60) JL 3401, alibi.

(61) KEHR 6/1, p. 240, n. 2. Vide A. CARETTA, *Noterelle di storia ecclesiastica lodigiana*, in "Arch. St. Lodigiano" 1984, pp. 15-6.

aa. 888, 892, 894, 901 ab Anselmo de Vaieran<sup>62</sup>, sed sub a. 901 procul dubio perperam; vivebat certe Vidonis imp. temporibus (891-4)<sup>63</sup>.

(898 - apr.)

ILDEGARIUS

(928 - nov.)

(*Ildegerius*<sup>64</sup>, *Ildegarius*<sup>65</sup>, *Aldegarius*<sup>66</sup>, *Eldegarius*<sup>69</sup>, *Adeca-rius*<sup>70</sup>).

Romae a. 898 apr. synodo a Ioanne (IX) pp. celebratae interfuit<sup>64</sup>, deinde aug. 1 Placentiae (*Piacenza*), Lamberti imp. missus, placito ibi habito<sup>65</sup>. Romae a. 901 febr. synodo interfuit a Benedicto (IV) pp. habitae, nec non et placito, quod Lodovicus (III) imp. et idem pontifex celebraverunt<sup>67</sup>. A. 903 ian. Placentiae (*Piacenza*), a. 904 ian. 4 Ticini (*Pavia*), febr. 22 et iun. 23 Modoetiae (*Monza / MI*) cum Berengario (I) rege memoratur<sup>68</sup>, a cuius misso a. 915 nov. 10 Lucae (*Lucca*) obtinuit, ut monasterium Savinionis (*Savignone / GE*) sibi confirmaretur<sup>69</sup>. A. 928 nov. in testamento Adelberti Bergomensis (*Bergamo*) ep. eius mentio postrema fit<sup>70</sup>.

(930/40)

OGGLERIUS

(930/40)

Obertengorum familia fortasse oriundus<sup>71</sup>, a. inter 930 et 940 Albricum comitem et Aldramnum fratres (Aleramidas genere) de

(62) ANSELMUS, capp. 14-17.

(63) C. MANARESI, *I placiti del "regnum Italiae"*, 1, Roma (FSI n. 92) 1955, n. 127, p. 477.

(64) MANSI 18, col. 221, alibi.

(65) MANARESI (ut adn. n. 63) 1, n. 107, pp. 396 sqq.

(66) ANSELMUS, cap. 19 (a. 906), cf. 18 in adn.

(67) MANSI 18, col. 241 et MANARESI (ut adn. n. 63) 1, n. 111, pp. 410 sqq.

(68) L. SCHIAPARELLI, *I diplomi di Berengario I*, Roma (FSI n. 35) 1903, nn. 37, 42, 43, 47, pp. 107, 122, 124, 134 sqq.

(69) MANARESI (ut adn. n. 63) 1, n. 127, pp. 475 sqq.; cf. quoque adn. n. 59.

(70) M. LUPO, *Codex diplomaticus civitatis et ecclesiae Bergomatis*, Bergomi 1785-99, 1, col. 170.

(71) Id suspicatus est C. DIONISOTTI, *La stirpe Aleramica*, in "Studi di storia patria subalpina", Torino 1896, pp. 147 sqq.

quibusdam Laudensis ecclesiae terris, in Pedemontanis (*Piemonte*) partibus sitis, investivit<sup>72</sup>.

(940? - febr. 6)                      AMBROSIUS (I)                      (945 - mart. 11)

Cum Ugone et Lothario (II), Italiae regibus, quibus fidissimum se praestasse videtur, quater memoratur, a. 940 (?) febr. 6, a. 942 aug. 10, a. 945 mart. 11 Ticini (*Pavia*)<sup>73</sup>, et a. 942 mai. 25 in oppido *Garda*<sup>74</sup>.

*Litt.*: SCHWARTZ, p. 119.

(951 - febr. 10)                      ALDEGRAUSUS                      (970 - ian. 25)

A. 951 febr. 10 prima vice memoratur<sup>75</sup>. A. 969 Mediolani (*Milano*) in s. Theclae synodo interfuit, quam Vualpertus archiep. celebravit, ut Albensem (*Alba / CN*) et Hastensem (*Asti*) dioeceses ad unam redigeret<sup>76</sup>. A. 970 ian. 25 de eo mentio postrema fit<sup>77</sup>.

*Litt.*: SCHWARTZ, p. 119; PAULER, p. 144.

(970/1)                                      ANDREAS                                      (1002 - aug. 22)

Langobardus natione<sup>78</sup>, inter a. 970 et a. 971 nov. 17 electus

(72) VIGNATI I, n. 11, p. 17; chartam inter falsas seposuit PORRO-LAMBERTENGI (ut adn. n. 58), col. 1700, iure defendit SAVIO 2/2, p. 178.

(73) L. SCHIAPARELLI, *I diplomi di Ugo e di Lotario, di Berengario II e di Adalberto*, Roma (FSI n. 38) 1924, n. 53, pp. 118 sqq. (quamvis nomen sedis hic, ut sub a. 945, desideretur, tamen dubium non est, aliis duobus locis collatis, quin de "Laudensi" ep. agatur) n. 63, pp. 184 sqq. et n. 78, pp. 228 sqq.

(74) Id., n. 62, pp. 182 sqq.

(75) VIGNATI I, n. 12, p. 18; cf. ANSELMUS, cap. 21 et VIGNATI I, n. 14, pp. 18 sqq.

(76) MANARESI (ut adn. n. 63) 2/1 Roma (FSI n. 96) 1957/8, n. 206, pp. 241 sqq. Vide SDM II, pp. 479-480.

(77) VIGNATI I, n. 15, p. 22.

(78) VIGNATI I, n. 23, p. 36.

est<sup>79</sup>. A. 975 nov. 24 Ymelevi (*Memleben*) Otto (II) imp. civitatem Laudensem sub protectione sua accepit, et Andreae ep., qua in eum fiducia fuit, omnes possessiones episcopatus confirmavit<sup>80</sup>; deinde, a. ante 983 iul., bonis ecclesiae omnibus rursus confirmatis, ei concessit “omne publicum districtum civitatis, vectigalia, teloneum tam in civitate quam in suburbio usque ad septem miliaria in circuitu cunctasque publicas exhibitiones, que ad Laudensem civitatem redhibite sunt”, ius denique dicendae causae, tamquam si comes palatii praesens adesset<sup>81</sup>. Monasterium s. Petri de Precipiano (*Vignole Borbero / AL*) ante a. 980 obtinuit et monachos ibi residentes ad ordinem restituit<sup>82</sup>. A. 994 mart. 29 basilicae s. Bassiani multa bona sui iuris concessit et clericos instituit, qui more canonicali ibi viverent<sup>83</sup>. A. 997 febr. Ticini (*Pavia*) synodo interfuit a Gregorio (V) pp. celebratae<sup>84</sup>. Minus ei Otto (III) imp. confisus esse quibusdam videtur, ante cuius missum a. 1000 aug. 5, quae bona inter Abduam et Padum fl. Rogerius de Bariano, imp. fidus familiaris<sup>85</sup>, sibi vindicaret, ea Laudensis esse ecclesiae demonstrare non valuit<sup>86</sup>. Arduini autem reg. partibus favisse videtur, a quo, precibus Bertae reg., a. 1002 aug. 22 quicquid auri obtinuit, quod in Abduae fl. arenis inter Cavenacum (*Cavenago d'Adda / LO*) et Galgagnanum (*Galgagnano d'Adda / LO*) inveniri posset<sup>87</sup>.

*Litt.*: C.G. MOR, *L'età feudale*, in “Storia politica d'Italia”, Milano 1952, pp. 373, 410, 526; Diz. Biografico d. Italiani” 3, pp. 57 sq. (\*), cf. “Arch. St. Lodigiano” 1962, p. 116 (A. Caretta); A. CARETTA, *Noterelle di*

(79) SCHWARTZ, p. 119 ex VIGNATI 1, n. 16, p. 25; cf. quoque ANSELMUS, cap. 22 (a. 972).

(80) MGH DD 2/1, n. 120, pp. 133 sqq.

(81) MGH DD 2/1, n. 256, p. 297, STUMPF 2.865 (post a. 983 apr.) et VIGNATI 1, n. 19, p. 29 et n. 21, p. 32 (aa. 979, 987).

(82) *Die Briefsammlung Gerbert von Reims*, in MGH Briefe des Kaiserzeit 2, Berlin (F. Weigle) 1960, n. 10 (=MIGNE, P.L. 139, 204, n. X) et KEHR 6/1, p. 239.

(83) VIGNATI (ut adn. n. 78); cf. A. CARETTA, *Le canoniche di Lodi*, in “La vita comune del clero nei secoli XI e XII. Atti della settimana di studi. Mendola, settembre 1959”, Milano 1962, 2, pp. 152 sq.

(84) MGH Const. 1, pp. 536 sqq.

(85) MGH DD 2/1, n. 288, pp. 712 sqq.

(86) MANARESI (ut adn. n. 63) 2/1, n. 255, pp. 441 sqq.; cf. C. VIOLANTE, *Una famiglia feudale della “Langobardia” : i da Bariano / da Maleo*, in “Arch. St. Lodigiano” 1974, pp. 16 sqq.

(87) MGH DD 3/1, pp. 705 sqq., alibi.

*storia ecclesiastica lodigiana*, in "Arch. St. Lodigiano" 1984, pp. 16-17; SCHWARTZ, p. 119-20; PAULER, pp. 144-46; A. CARETTA, *Andreas piissimus praesul*, Lodi Vecchio 1994.

(1002?)

NOKERIUS

(1027?)

(*Nokerius*<sup>89</sup>, *Noterius*<sup>90</sup>)

Loterincum natione et Ottonis (III) imp. olim cappellanum<sup>88</sup>, a. 1106 nov. 15 Paschalis (II) pp. Laudensem ep. memorat<sup>89</sup>. A. 1027 rursus mentio fit de eo<sup>90</sup>.

*Litt.*: SCHWARTZ, p. 120; PAULER, p. 146.

(1027?)

AMBROSIUS (II)

(1051 - aug. 5)

Heribertus Mediolanensis (*Milano*) archiep. Laudensis ep. investiendi iure a Chonrado (II) rege Constantiae (*Konstanz*) a. 1025 donatus, postquam Nokerius obiit (a. probabiliter 1027), Ambrosium, presbyterum cardinalem cathedralis suae, ep. ordinavit eundemque de Laudensi comitatu investivit; obsessa deinde et capta Laude, cives, qui novandis rebus obstiterant, iure iurando adegit, ut Ambrosium ep. et ipsius vassallum exciperent; qui, quamvis per vim impositus esset, tamen "omnibus postea carus" fuit, "doctrina scilicet et operatione praeclarus"<sup>91</sup>. A. 1046 oct. 25 synodo interfuit Ticinensi (*Pavia*) ab Henrico (III) rege celebrata<sup>92</sup>. Memoratur usque ad a. 1051 aug. 5<sup>93</sup>.

(88) SCHWARTZ, p. 120.

(89) VIGNATI I, n. 55, p. 83; KEHR 6/1, p. 257, n. 1.

(90) ANSELMUS, cap. 20, sed cf. cap. 24, ubi *Ambrosius (II)* pro *Noterio* procul dubio perperam memoratur.

(91) ARNULPHUS MEDIOLANENSIS, *Gesta archiep. Mediolanensium*, 2, cap. 7 in MGH SS 8, pp. 8 sqq., cfr. WIPO, *Gesta Chuonradi II imp.*, cap. 7, in *Quellen des 9. und 11. Jahrhunderts ... des Reiches*, Darmstadt 1978, p. 558 (ed. W. Trillmich), MGH DD Chonradi nn. 96.102 (a. 1027 mai 24 et iun. 1) in Const. 8; v. quoque VIGNATI, I, nn. 31.33.35, pp. 45.50.56 sqq. (aa. 1037-44) et MANARESI (ut adn. n. 63) 3/1, Roma 1960 (FSI n. 97), n. 362, pp. 115 sqq.

(92) MANSI 19, col. 618, alibi.

(93) MANARESI (ut adn. n. 91) n. 386, pp. 192 sqq. et VIGNATI, I, nn. 37.38, pp. 61.63 (aa. 1050-1051).

Litt.: SCHWARTZ, p. 120; SDM 3, pp. 60 sqq.; CARETTA-SAMARATI, pp. 43 sqq.; G. CARAZZALI, *Ambrogio Vescovo di Lodi*, in "Arch. St. Lodigiano" 1972, pp. 47 sqq.; PAULER, p. 146.

(1059 - apr. 4)

OPIZO

(1083 - mai.)

(*Oppizo*<sup>94</sup>, *Obizo*<sup>95</sup>).

Fratrem s. Vidonis Aquensis (*Acqui Terme / AL*) ep. ideoque Aleramidarum genere oriundum<sup>96</sup>, cancellarium Italici regni inter aa. 1049 et 1053 iul. 14 fuisse credidit Stumpf<sup>97</sup>. Neque electus est neque investitus a Mediolanensi (*Milano*) archiep., quem Conradus (II) imp. "laudensi iure defraudasse" dicebatur<sup>98</sup>. Romae a. 1059 apr. 4/13 synodo Lateranensi interfuit a Nicolao (II) pp. celebratae<sup>99</sup>, sed inter "cervicosos tauros", qui decreta synodalia sprevisent, Bonitho Sutriensis (*Sutri / VT*) ep. eum collocavit<sup>100</sup>.

Attamen de statu Laudensis dioeceseos non tam Opizo arguendus est, ut multi illi presbyteri, qui, Petro Damiani teste<sup>101</sup> simoniaci et concubinarij esse non desierant. Ille vero a. 1068 monachos cluniacenses (*Cluny*) inter primos exceptit<sup>102</sup>. Cum Vido frater aegrotaret et postquam a. 1070 iun. 2 obiisset, Aquensem dioecesim Opizo rexit usque ad Alberti successoris electionem

(92) MANSI 19, col. 618, alibi.

(93) MANARESI (ut adn. n. 91) n. 386, pp. 192 sqq. et VIGNATI, 1, nn. 37.38, pp. 61.63 (aa. 1050-1051).

(94) ActaSS 2 iun. 1, col. 228 sqq.

(95) ANSELMUS, cap. 29.

(96) (Ut adn. n. 94), cf. SCHWARTZ, p. 121.

(97) 2, p. 17.

(98) ARNULPHUS (ut and. n. 91) 2.12, p. 15.

(99) KEHR 6/1, p. 240, n. 3 et p. 7, n. 24.

(100) MGH Libelli 1, p. 594.

(101) *Opuscula* 18, cf. 44, in PL 145, coll. 402 et 685; v. etiam VIGNATI 1, n. 41, p. 67 (a. 1065).

(102) A. BRUEL, *Recueil des chartes de l'Abbaye de Cluny*, Paris 1867/1904, nn. 3415 et 3425.

(a. 1073)<sup>103</sup>. A. 1074 ian. 25 a Gregorio (VII) pp. Romam vocatus est ad synodum, quae mart. 9/15 celebrata est<sup>104</sup>.

Adversus fornicationem clericorum et simoniam “zelo pietatis” fervens a pontifice auxilium petivit; qui a. 1075 mart. 3 Laudensibus epistulam dedit, laudans Opizonem et cives exhortans ut, quae ad disciplinam restituendam ille suscepisset, ea cuncti persolverent<sup>105</sup>, deinde dec. 8 eundem ceterosque suffraganeos cavere iussit, ne Tedaldum, ab Henrico (IV) rege Mediolanensibus impositum, archiep. ordinarent<sup>106</sup>; id utrumque notatu dignum, praesertim cum idem rex “Laudensem comitatum” partibus pontificis favere ante a. 1075 febr. 25 testatus sit, ideoque duos missos, sibi fidissimos, iure causarum in toto comitatu dicendarum donaverit<sup>107</sup>. Postquam Opizo obiit (post 1083 mai.<sup>108</sup>), a. quodam ante 1107 Laude “in communi aringo” vassalli Arderici (I) ep. “invasorem”, qui “indigne dicebatur Laudensis ep.”, eum fuisse iudicaverunt, et “invasiones et alienationes” ab eo factas condemnaverunt; quae omnia a. 1117 iul. 4, post dirutam urbem, Iordanes archiep. et consules Mediolanenses confirmaverunt<sup>109</sup>; sed utraque sententia magis ad studia partium quam ad veritatem pertinere videtur.

*Litt.*: SCHWARTZ, pp. 120-1; CARETTA-SAMARATI, pp. 56-7; A. CARETTA, *I Cluniacensi nella diocesi di Lodi*, in “Cluny in Lombardia. Atti del convegno storico celebrativo del IX centenario della fondazione del priorato cluniacense di Pontida (22-25 Aprile 1977)”, Cesena 1979, I, pp. 107 sqq.; C. VIOLANTE, *Per una riconsiderazione della presenza cluniacense in Lombardia*, ibidem 2, pp. 572-4; A. CARETTA, *Noterelle di storia ecclesiastica lodigiana*, in “Arch. St. Lodigiano” 1984, pp. 19 sqq.

(103) (Ut adn. n. 94); cf. SAVIO, *Piemonte*, p. 33.

(104) KEHR 6/1, p. 240, n. 4 et p. 7, n. 27.

(105) KEHR 6/1, p. 240, n. 5; *Gregorii VII papae registrum. Das Register Gregor VII*, in MGH Epistolae selectae, Berlin 1920/3, 2, n. 55, pp. 200 sqq. (ed. Caspar).

(106) KEHR 6/1, p. 51, n. 113; *Gregorii VII registrum* 3, n. 9, pp. 261 sqq.

(107) MGH DD 6/1, p. 256; v. etiam VIGNATI I, n. 85, p. 113 (aa. 1077/83) et KEHR 6/1, p. 241, n. 7 (aa. 1073/83).

(108) ANSELMUS, cap. 29.

(109) MANARESI (ut adn. n. 18) n. 1, pp. 3 sqq.

(post 1083 - mai.)                      FREDENTIO                      (1090?)

(*Fredentio et Fredencionus*<sup>110</sup>, *Fredentionus*<sup>111</sup>, *Fredericus*<sup>112</sup>).

Fredentio et Rainaldus Opizonis successores a. 1117 iul. 4 dicuntur<sup>113</sup>. A. 1090 circiter Fredentio Abbatiam s. Petri Laudensis "invasit et tenuit" eiusque possessiones commutavit<sup>114</sup>: patarum eum fuisse suspicari possumus. Nam a. ante 1107 ab Arderico (I) ep., qui patarorum inimicis favebat, "indignus" et "sine ratione" ep. appellatus est, invasiones denique, alienationes, investiturae, quas ille patravisset (quamvis se talia non facturum vix ordinatus iuravisset) ad nihilum redactae sunt. Deinde, a. 1117 iul. 4 eadem sententia, qua Opizo, denuo a Iordane archiep. condemnatus est<sup>115</sup>.

*Litt.*: SCHWARTZ, p. 122; CARETTA, *Noterelle* (ut supra ad Opizonem), pp. 19 sqq.

(1092)                                      RAINALDUS                                      (1092)

Cum ab Henrico (IV) imp. a. 1092 donationem accepisse sciamus<sup>116</sup>, eum ab eodem imp. Laudensibus impositum esse Schwartz opinatus est<sup>117</sup>. Tenuit post Fredentionem Abbatiam s. Petri Laudensis<sup>118</sup>, et invasiones, alienationes, investituras, quas ecclesiae damno operatus esse accusaretur, pontifex (?) et An-

---

(110) MANARESI (ut adn. n. 109).

(111) MANZINI, p. 86 (a. 1148).

(112) ANSELMUS, cap. 31.

(113) MANARESI (ut adn. n. 109).

(114) ANSELMUS (ut adn. n. 112).

(115) MANARESI (ut adn. n. 109). Bis memoratur in charta a. 1148 ian. 16, de qua vide ultra adn. n. 137.

(116) MANZINI, p. 87; SALAMINA, 1940, p. 45.

(117) P. 122.

(118) ANSELMUS, cap. 31.

selmus (IV?) Mediolanensis (*Milano*) archiep. condemnasse dicuntur<sup>119</sup>. Postquam obiit, a. ante 1107 Laude ab Arderico (I) ep., deinde Mediolani a. 1117 iul. 4 a Iordane archiep. et consulibus, una cum Opizone et Fredentione, rursus condemnatus est<sup>120</sup>.

*Litt.*: SCHWARTZ, p. 122; CARETTA, *Noterelle* (ut supra ad Opizonem), pp. 19 sqq.

(1103 - mart. 22) ARDERICUS (I) (1127 - oct.)

(*Ardricus*<sup>121</sup>).

Laudensi Vignatorum familia natus<sup>122</sup>, a. 1103 mart. 22/5 Mediolani (*Milano*) synodo, quam sui purgandi causa Grosulanus archiep. celebrandam statuerat, et igni periculo interfuit, quod Liprandus presbyter, Grosulani accusator, superavit<sup>123</sup>; deinde a. 1105 mart. Romae, congregata synodo a Paschale (II) pp., Grosulanum non coegisse Liprandum ut per ignes transiret, Ardericus iuravit eique cum Azone Aquensi (*Acqui Terme / AL*) ep. favit effecitque ut sedi suae restitueretur<sup>124</sup>. Iisdem fere temporibus Opizonem, Fredentionem, Rainaldum praedecessores condemnavit<sup>125</sup>, ut bona ecclesiae inter fautores rursus divideret; ita tamen se gerere nullo modo potuit, nisi auxilio Mediolanensium (*Milano*), quibuscum foedus iecerat<sup>126</sup>. Sed et populus, qui laboraret ne commercia minuerentur neve flumina Laudensis comitatus in dicionem Mediolanensium pervenirent, et ea pars vassorum, qui a recentioribus beneficiis exclusi essent, coniura-

---

(119) Chartam, qua condemnatus esse dicebatur, edidit P. ZERBI, *Cum mutato habitu in coenobio sanctissime vixisset ... Anselmo III o Arnolfo II?*, in "A.S.L." 1963 (1966), pp. 524-6.

(120) MANARESI (ut adn. n. 109).

(121) ANSELMUS, cap. 32.

(122) (Ut adn. n. 121): *de Vignate* (pro Vignate).

(123) LANDULPHUS IUNIOR, *Historia Mediolanensis*, capp. 12-17, in RRIISS<sup>2</sup> 5/3, Bologna 1934 (ed. C. Castiglioni).

(124) LANDULPHUS (ut adn. n. 123), cap. 20.

(125) MANARESI (ut adn. n. 109).

(126) ANSELMUS (ut adn. n. 121).

tione inter se facta, Ardericum ep. et Gairardum fratrem una cum capitaneis et ceteris vavassoribus in exilium expulerunt<sup>127</sup>. Cum omnes Mediolanum exulavissent, a. 1107 bellum exarsit inter Mediolanenses et Laudenses, quibus Papienses (*Pavia*) et Cremonenses (*Cremona*) auxiliabantur<sup>128</sup>, et per quattuor annos sine mora, absente ep., pugnatum est. Dum haec geruntur, Grosulanus, antequam Hierosolymam pergeret, a. 1110 apr. sui vicarium Ardericum elegit<sup>129</sup>; post Laudem a. 1111 mai. 24 captam<sup>130</sup>, duodeviginti civibus Mediolanensibus ad decernendum congregatis, utrum Grosulanus archiep. habendus esset necne, concessit Ardericus ut, quae illi statuissent, populus exciperet<sup>131</sup>. Cum Grosulanus depositus et Iordanus de Clivio electus esset, neque eius ordinationi voluit Ardericus interesse, neque eum a. 1112 febr. comprobavit<sup>132</sup>. Postquam Grosulanus rediit et ex urbe discessit, Placentiam (*Piacenza*) a. 1115 pervenit, ibique in monasterio s. Marci Vallis Umbrosae Ardericum, eius ordinis monachum, invenit<sup>133</sup>; qui, Iordani reconciliatus, inde sedem suam repetivit, et, Gairardo fratre auxiliante, gubernacula civitatis (quae ad sex burgos redacta erat) rursus suscepit, fautoribus beneficia restituit et ab eodem Iordane et consulibus Mediolani obtinuit, ut praedecessorum suorum acta altera vice a. 1117 iul. 4 condemnarentur<sup>134</sup>, sed sub ditione Mediolanensium urbem et episcopatum arctius obligavit. Nam a. 1125 Olricus archiep. ei, contra Petrum Dertonensem (*Tortona* / *AL*) ep. possessionem monasteriorum Savinionis (*Savignone* / *GE*) et Precipiani (*Vignole Borbero* / *AL*) confir-

---

(127) ANSELMUS (ut adn. n. 121).

(128) LANDULPHUS (ut adn. n. 123), cap. 25.

(129) LANDULPHUS (ut adn. n. 128).

(130) Cf. adn. n. 25.

(131) LANDULPHUS (ut adn. n. 123), cap. 30.

(132) LANDULPHUS (ut adn. n. 123), cap. 32.

(133) LANDULPHUS (ut adn. n. 123), cap. 39.

(134) MANARESI (ut adn. n. 109); v. quoque M. LUPO (ut adn. n. 70) 2, col. 900 (a. 1117), VIGNATI 1, n. 73, pp. 103 sqq. et G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano ne secoli bassi*, Milano 1760 sqq. 5, pp. 117. 548 (a. 1119), VIGNATI 1, nn. 75-8, pp. 105-7 (a. 1121), GIULINI 5, pp. 183. 587 (a. 1124).

mavit: sed Laudensem ep. non modo iure canonico respondere “ante Mediolanensem sedem” debere, sed etiam “omni saeculari iure”, scilicet tamquam vassallum ad dominum, ex ea sententia patet<sup>135</sup>. Post haec usque ad a. 1127 oct. Ardericus memoratur<sup>136</sup>.

*Litt.*: SCHWARTZ, p. 122; SDM 3, pp. 276 sqq., 288 sqq., 302, 304 sqq., 311, 321, 331; CARETTA-SAMARATI, pp. 55 sqq.

(post 1127 - oct.)                      ALLO                      (?)

Memoratur a. 1148 ian. 16 hoc ordines: “ep. Ardericum, ep. Allum et ep. Vidonem et ep. Ioannem et ep. Lanfrancum, qui modo est”<sup>137</sup>. Nihil aliud de eo.

(?)    VIDO                      († ante 1135 - mai.)

Memoratur a. 1148 ian. 16 post Allonem et ante Iohannem et Lanfrancum<sup>138</sup>.

(1135 - mai.)                              IOHANNES                      (1143 - apr.)

Ep. vix electus synodo interfuit Pisanae (*Pisa*) ab Innocentio (II) pp. a. 1135 mai./iun. celebratae<sup>139</sup>. A. 1136 oct. 3 in vico Correggio Verde (*Correggio Verde / MN*) foedus Lotharii (II) imp., cuius partibus favisse videtur, et Venetorum subscripsit<sup>140</sup>.

(135) VIGNATI 1, n. 85, pp. 113 sqq.; v. quoque n. 86, p. 115.

(136) VIGNATI 1, n. 88, pp. 118 sqq.; v. quoque n. 170, pp. 202 sqq., 2/2, p. 652 sq. et “Arch. St. Lodigiano” 1884/5, p. 150 sqq.

(137) A. CARETTA, *Atto consolare milanese inedito*, in “Arch. St. Lodigiano” 1980, p. 12, sed nunc *Gli atti del Comune di Milano nel secolo XIII* (M.F. Baroni-R. Perelli Cippo), II/2, Alessandria 1987, p. 862 (App. n. 1); cf. MANARESI (ut adn. n. 18), n. 25, p. 38 (a. 1151) et VIGNATI 2/1, n. 76, p. 89 (a. 1176) n. 88, p. 106 (a. 1180).

(138) *Gli atti* et VIGNATI (ut adn. n. 137).

(139) MGH LL 4/1, p. 477; cf. quoque GIULINI (ut adn. n. 134), 5, pp. 564 sqq. (a. 1135).

(140) MGH LL 4/1, p. 174, STUMPF 3, n. 101, p. 117: uterque *Vido* perperam scribit; cf. quoque VIGNATI 1, n. 103, p. 132 (a. 1140) et P. CELESTINO DA BERGAMO, *Dell' historia quadripartita di Bergamo*, Brescia 1618, 2/2, p. 302 (a. 1142).

A. 1142 sept. bona fere omnia ecclesiae suae per octo annos oppigneravit, ut bellum cum Mediolanensibus (*Milano*) contra Comenses (*Como*) geri a Laudensibus posset<sup>141</sup>. A. inter 1138 et 1143 apr. 23 una cum Robaldo archiep. Mediolanensi et Ardizione ep. Comensi ab Innocentio (II) pp. de sepulturis laicorum in coemeteriis monasticis consentiendis et de infirmis monachandis reprehensus est<sup>142</sup>. Memoratur usque ad a. 1143 apr.<sup>143</sup>, obiit vero ante dec. eiusdem anni.

(1143 - dec.)                      LANFRANCUS                      (1158 - aug. 3)

(*Lafrancus*<sup>144</sup>).

Saec. XII ineunte Laudensi familia comitum de Cassino fortasse natus<sup>145</sup> et a. 1143 ante dec. electus, usque ad a. 1147 mart. 5 cum Matutino, Abbate monasterii s. Petri de Cereto (*Abbadia Cerreto / LO*) de curia Plazani (*Piazzano* perii) diu contendit et ab Eugenio (III) pp. suspensus est<sup>146</sup>; deinde vero a. 1157/8 mart. 10 Hadrianus (IV) pp. eum laudavit<sup>147</sup>. Interea, cum veterem servitutem excutere Laudenses conarentur, iure iurando eos Mediolanenses (*Milano*) adegerunt, ut sibi tantummodo parerent (a. 1157 autumno)<sup>148</sup>, et a. 1158 ian. imperaverunt, ut universi mares a quindecim usque ad centum annos iurarent, se ad praecepta statutos Communis Mediolani: quae se Laudenses iuratueros promiserunt “salva tantummodo fidelitate domini Frederici imp.”<sup>149</sup>; id cum Mediolanenses abnuerent, Lanfrancus cum toto clero civita-

(141) VIGNATI I, n. 108, p. 137.

(142) PL 179, col. 570, alibi; KEHR 6/1, p. 241, n. 8 et p. 58, n. 50, v. etiam p. 241, n. 9 (a. 1130/43).

(143) VIGNATI I, n. 111, P. 142.

(144) MORENA, pp. 37, 39.

(145) *Cronichetta*, p. 83.

(146) VIGNATI I, nn. 118, 122, pp. 148, 152, KEHR 6/1, p. 241, nn. 10-12, p. 142, nn. 13-18, p. 247, n. 4, p. 252, n. 3, p. 253, nn. 4-9.

(147) VIGNATI I, n. 168, p. 200, KEHR 6/1, p. 242, n. 20 et 5, p. 496, n. 31.

(148) MORENA, pp. 34 sq.

(149) MORENA, pp. 36 sq.

tis, cum Ambrosio Abbate s. Petri de Cereto, cum Iohanne priore s. Iacobi Pontidensis (*Pontida / BG*) monasterii, cum visitatore cluniacensi (*Cluny*), cum sapientibus et civibus maioribus Mediolanum properavit ad Ubertum archiep., qui efficeret ut illud ius iurandum recitari non posset<sup>150</sup>. Sed re infecta, Mediolanenses quod urbis supererat apr. 23/4 deleverunt, cives per agros exules fugaverunt<sup>151</sup>.

Sed iul. 31 Fredericus (I) imp. Salernum (*Salerno sul Lambrò / LO*)<sup>152</sup> pervenit ibique castrametatus est, ipse vero “in medio civitatis desertae” tentoria fixit<sup>153</sup>: eo, Lanfranco praeunte, congregati cives ab imp. petiverunt novam urbem, quam aug. 3 Laudensibus consulibus ipse imp. concessit<sup>154</sup>. Post quae, boni pastoris munere functus, diem obiit Lanfrancus<sup>155</sup>.

---

(150) MORENA, pp. 37 sqq.

(151) MORENA, p. 42.

(152) MORENA, p. 50.

(153) VINCENTIUS PRAGENSIS, *Annales*, in MGH SS 18, p. 671; cf. A. CARETTA, (ut adn. n. 27), pp. 70 sqq., OPLL (ut adn. n. 26), p. 74 sqq.

(154) Cf. adn. nn. 27, 28.

(155) Cetera, quae de Lanfranco supersunt, v. apud VIGNATI 1, p. 225 (*indices*), MANARESI (ut adn. n. 18), p. 623 (*indices*), SALAMINA 1940, p. 50 (post n. 58).

## 2. VRBS NOVA

(1158 - sept./oct.) ALBERICUS (I) (dep. 1168 - mart. 28)

(*Albricus*<sup>156</sup>)

A. fere 1115/20 Laudensi familia capitaneorum de Merlino natus<sup>157</sup>, ab a. 1147 mart. 5 usque ad a. 1152 iun. "subdiaconus maioris ecclesiae Laudensis" memoratur<sup>158</sup>. A. 1157 apr. "Doctus et Albricus iuvenis" (quippe qui Frederici (I) imp. fidissimus esset) Borbetomagum (*Worms*) missus est, ut, cum Opizone Bucafol consule Papiensi (*Pavia*) et Ardicione Comensi (*Como*) ep., pro civitate sua ab imp. auxilium contra Mediolanenses (*Milano*) peteret<sup>159</sup>. Electus et ordinatus est ep. a. 1158 sept./oct., deinde nov. 11 Runcaliae (*Somaglia / LO*) placito interfuit a Frederico (I) celebrato<sup>160</sup>. A. 1159 febr./mart. Vincentius Pragensis eum "episcopellum ... pauperem, inopem, contractum, sed vitae sanctissimae" describit<sup>161</sup>. A. 1160 febr. Ticini (*Pavia*) con-

---

(156) *Gesta di Federico I in Italia*, Roma 1887 (FSI n. 1), vs. 1403, p. 55 (ed. E. Monaci).

(157) MORENA, pp. 117, 215 et VIGNATI 1, n. 146, p. 180.

(158) VIGNATI 1, nn. 122, 146, pp. 153, 180.

(159) *Gesta* (ut adn. n. 156), vss. 1397 sqq., cf. A. CARETTA (ut adn. n. 153), pp. 66 sqq. et OPLL (ut adn. n. 26), p. 75.

(160) OTTO EP. FRISINGENSIS ET RAHEWIN, *Gesta Friderici*, Darmstadt 1965, 4.3, p. 512 (ed. F.J. Schmale).

(161) (Ut adn. n. 153), p. 676.

cilio interfuit, ex quo Victor (IV) app. confirmatus evasit<sup>162</sup>; quam ob rem a Iohanne de Anagnia (*Anagni / FR*), card. legato, et Uberto, Mediolanensi (*Milano*) archiep., una cum Laudensibus consulibus excommunicatus est<sup>163</sup>; aug. 3 primum lapidem moenium proiecit, quae novae urbis munitioni Fredericus (I) erigenda decreverat<sup>164</sup>. A. 1162 nov. 30 in burgo Nosedo (*Nosedo, Milano*), Mediolanensibus post deletam eorum urbem administrandis, moratus est<sup>165</sup>. A. 1164 apr. Lucae (*Lucca*) electioni Paschalis (III) app. procul dubio interfuit<sup>166</sup>; deinde sept. 24 Ticini (*Pavia*) Fredericus (I) "Principem nostrum" eum salutavit, et pro eius "sincera fide" ecclesiam Laudensem in protectionem accepit, ipsius bona omnia confirmavit<sup>167</sup>. Dum Albericus cum Frederico (I) Arimini (*Rimini*) versatur<sup>168</sup>, Cremonenses (*Cremona*), Mediolanenses (*Milano*), Brixianenses (*Brescia*), Bergomenses (*Bergamo*) foedera societatis Langobardiae a. 1167 mart./apr. iuraverunt, denique mai. 22 Laudenses quoque foedera subscribere coacti sunt<sup>169</sup>. Postquam vero Albericus sedem suam repetivisset<sup>170</sup>, Galdinus de Sala, Mediolanensis (*Milano*) archiep. et ap. legatus, a. 1168 mart. Laudem ad Albertum de Cazano, maioris ecclesiae praepositum, nuntios misit, qui Albericum deponi, novum ep. eligi, Alexandri (III) pp. partibus favere populum cogi iuberent; quae omnia mart. 28 Albertus de Cazano perficienda curavit<sup>171</sup>. Tum Albericus, cum se ad imp. recepisset, missus in Tusciam, ibi diem obiisse videtur<sup>172</sup>; de eo,

---

(162) MGH Const. 1, pp. 265 sqq.

(163) KEHR 6/1, p. 9, n. 36; p. 243, n. 21; p. 248, n. 9.

(164) MORENA, p. 117; v. quoque STUMPF 3, n. 142, p. 187 (a. 1162).

(165) VIGNATI 2/1, n. 11, pp. 15 sqq.; cf. MORENA, p. XIII.

(166) MORENA, p. 125 et adn. n. 4.

(167) VIGNATI 2/1, n. 14, pp. 20 sq.

(168) MURATORI, *AA.II.* 1, col. 318.

(169) MANARESI (ut adn. n. 18), n. 54, p. 78, cf. MORENA, p. 192.

(170) VIGNATI 2/1, nn. 29, 30, p. 42 (a. 1167 dec. 18).

(171) MORENA, pp. 214 sqq.

(172) *Cronichetta*, p. 84. De eo apud imp., vide MGH DDF I.546 (a. 1168 iul. 10 Würzburg) et I.616 (a. 1174 mar.).

qui post mortem “scismaticus” appellabatur<sup>173</sup>, fabula narrata est, “famelicum et sitibundum per terras probrose vagari”<sup>174</sup>.

Litt.: G.L. BARNI, in SDM 4, pp. 52, 89, 108 et adn. 2.

(1168 - mart. 28)                      ALBERTUS                      († 1173 - iul. 4)

A. fere 1110/15 natus, praepositus ecclesiae s. Mariae et s. Sigismundi, quae Ripae Altae Siccae (*Rivolta d'Adda / CR*) in Cremonensi (*Cremona*) dioecesi sita est, a. 1144 apr. 11 memoratur<sup>175</sup>, ibique usque ad a. 1168 continue versatus est<sup>176</sup>; mart. autem 28, Galdini Mediolanensis (*Milano*) archiep. et ap. legati voluntate, Albertum de Ripalta “virum honestum et sapientem atque religiosum et bonis moribus valde imbutum ac Deum multum diligentem et in omnibus timentem”<sup>177</sup> clerus populusque Laudensis ep. elegit; deinde apr. 4 Bergamo (*Bergamo*) profectus Laudem ingressus est<sup>178</sup>. Ad supremos eius dies inventio pertinet reliquiarum, quae in monasterio s. Petri Laude Veteri a. 1173 mart./apr. facta est; quapropter Albertus ep. et Galdinus archiep. litteras indulgentiae una dederunt; institutio Consortii Cleri Laudensis ei vulgo tribuitur<sup>179</sup>. Nihil certi de eius obitu novimus, sed, cum ab immemorabili Laudensis ecclesia eum iul. 4 celebrare soleat, cumque a. 1174 apr. 1 Alberici (II) ep. mentio fiat<sup>180</sup>, a.

(173) VIGNATI 2/1, n. 68, p. 81 (a. 1174).

(174) FRANCISCUS PIPINO apud F. GÜTERBOCK, *Zur Edition des Geschichtswerks Otto Morenas u. seiner Fortsetzer*, in “N. Archiv.” 1930, p. 126 et adn. n. 2, italicam versionem in “Arch. St. Lodigiano” 1975, p. 16 sq. et adn. n. 55. Cetera de Alberico (I) v. apud VIGNATI 2/2, p. 630 (*indices*) et p. 708 (a. 1163), SALAMINA 1941, p. 39 (post n. 88), p. 40 (post n. 93).

(175) KEHR 6/1, p. 299, n. 6.

(176) MORENA, p. 117.

(177) MORENA, p. 118.

(178) MORENA (ut adn. n. 177); cf. quoque VIGNATI 2/1, nn. 42, 43, 44, 52, 58, 59, pp. 53, 54, 55, 65, 69, 70 sqq. (aa. 1169-1172).

(179) ALBERTUS INZIGNADRUS, *Liber manifestationis*, capp. 1.23 (ed. A. Caretta) in “Arch. St. Lodigiano” 1965, pp. 123, 147; ANSELMUS, capp. 2, 39. Quod ad Consortium, vide J.-L. LEMAÎTRE, *Le Consorce du clergé de Lodi et son Missel, XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*, in “Le mouvement confraternel au Moyen âge. France Italie Suisse... Lausanne 9-11 mai 1985”, Rome, Ec. Franç. de Rome 1987, pp. 185-209, sed vide quoque “Arch. St. Lodigiano” 1988, pp. 112-14.

(180) VIGNATI 2/1, n. 63, p. 76.

1173 iul. 4 diem supremum obiisse Albertum verisimile videtur. Paucis annis post mortem, popularium fide in numerum sanctorum adscitus est<sup>181</sup> et alter dioeceseos patronus habitus.

*Vita*: ActaSS 2 iul. 4, pp. 165 sqq., integre autem nunc in "Arch. St. Lodigiano" 1981, pp. 56-69.

*Gesta*: MORENA, pp. 114 sqq.; KEHR 6/1, pp. 297 sqq.

*Litt.*: G. BISCARO, *I documenti intorno alla chiesa di s. Sigismondo di Rivolta d'Adda*, in "A.S.L." 1905 (32/7), pp. 175 sqq.; DHGE 1, col. 1550 (Pailhas); BAUDOT-CHAUSSIN, *Vies des saints et des bienheureux*, Paris 1939 sqq., 7, p. 83; *Dizionario biografico degli Italiani*, 1 (1960), coll. 738 sq. (\*), sed cf. A. CARETTA in "Arch. St. Lodigiano" 1960, pp. 88 sq.; BSS 1 (1961), coll. 695 sq. (S. Morabito), sed cf. L. SAMARATI, in "Arch. St. Lodigiano" 1964, pp. 64 sq. A. CARETTA, *La leggenda di s. Alberto di Lodi*, in "Arch. St. Lodigiano" (ut supra in *Vita*), pp. 43-78 (quod ad fontes et litt. priores, v. adnn. nn. 2-3), cfr. RSCI 37 (1983), p. 651 et MEL VI (1983) n. 2749, Id. *Alberto vescovo della carità*, in "Il Colle Eghezzone", Lodi XLIV (1995)/Aprile, p. 6.

(1173 - post iul. 4) ALBERICUS (II) (†1189 - mart./sept.)

(*Albricus*<sup>182</sup>)

Laudensi familia de Cornu, romana lege vivente, a. fere 1130 natus, inde ab a. 1153 mai. presbyter ecclesiae maioris memoratur<sup>183</sup>, canonicus vero ab a. 1156 sept. 20<sup>184</sup>, denique magister et canonicus ab a. 1169 iun. 11<sup>185</sup>. Electus et ordinatus ep. est post a. 1173 iul. 4: nam ante a. 1174 ian. 1 ecclesiam s. Antonii de Orio (*Orio Litta / LO*) monasterio s. Petri laudensis donavit<sup>186</sup>. A. 1173/5 dec. 30 Alexander (III) pp. ei scripsit se confirmasse sententiam, quam Aribertus card. s. Anastasiae de vicedominatu ecclesiae laudensis, a Lanfranco ep. olim Lanfranco de Trexeno

(181) A. 1189 iam sanctus habebatur, cf. VIGNATI 2/1, n. 141, p. 163: (*h*)ospitale sancti Alberti, cf. A. CARETTA, *Gli ospedali altomedievali di Lodi*, in "Arch. St. Lodigiano" 1967, pp. 6 sqq.; quod ad mortis annum, cf. VIGNATI 2/1, n. 76, p. 89 (a. 1176 dec. 29): *tres anni possunt esse ... scilicet in tempore episcopi Alberti*.

(182) ALBERTUS INZIGNADRUS (ut adn. n. 179), cap. 32.

(183) VIGNATI 2/1, n. 115, p. 140 (1186) et 1, nn. 140, 143, pp. 182, 195.

(184) VIGNATI 1, n. 164, p. 196.

(185) VIGNATI 2/1, nn. 43, 59, pp. 57, 70 et p. 708; cf. quoque ALBERTUM INZIGNADRUM (ut adn. n. 182).

(186) ANSELMUS, cap. 35.

concesso, protulisset<sup>187</sup>. A. 1177 iun. Venetias (*Venezia*) se contulit, ut paci inter pp. et imp. componendae interesset; in cuius praesentia Alexander (III) pp. iun. 15 translationem dioecesis a veteri ad novam urbem comprobavit et populo laudensi omnia iura confirmavit, quibus ante deletam urbem usus esset; facultatem denique concessit ut liberi homines “de Crema vel de aliis locis” in civitatem et dioecesim reciperentur<sup>188</sup>. A. 1179 mart. 5/19 Romae generali concilio Lateranensi (III), ab Alexandro (III) pp. habito, interfuit<sup>189</sup>; idem pp. a. 1180 mart. 13 ei mandavit, ne quis decimas de terris aut vineis Cistercensium laudensis dioecesis exigere praesumeret<sup>190</sup>. Ardericum de Sala potestatem et consules Laudis a. 1181/2 excommunicavit, quod ecclesias et monasteria vexavissent, ut civium domus (quae desiderabantur) in nova urbe extrui possent; a. 1183 iun. 4 Lucius (III) pp. excommunicationem et interdictum duorum annorum confirmavit<sup>191</sup>. Eodem anno munus cuiusdam litis solvendae ei commisit idem pp. et solutam confirmavit<sup>192</sup>. Quid denique Albericus (II) domi egerit, plurima testimonia usque ad a. 1189 febr. 15 docent<sup>193</sup>; post quem diem, sed ante oct. 4, vita cessit.

(1189 - oct. 4)                      ARDERICUS (II)    († 1217 - aug./sept.)

(*Arderisius*<sup>194</sup>, *Ardricus*<sup>195</sup>)

A. circiter 1155 natus, ab a. 1181 oct. 22 usque ad a. 1184

(187) KEHR 6/1, pp. 242 sq. nn. 19, 25; JL 12767 (aa. 1173/7); VIGNATI 2/1, n. 41, p. 52 (a. 1168); SAVIO 2/2, p. 218; SAMARATI, pp. 83 sqq.

(188) V. OLMO, *Historia della venuta a Venezia occultamente di papa Alessandro III* etc., Venezia 1629, p. 44; VIGNATI 2/1, n. 78, p. 92; KEHR 6/1, p. 248, n. 11.

(189) MANSI 22, col. 463.

(190) ANSELMUS, cap. 36.

(191) VIGNATI 2/1, n. 86, pp. 100 sq.; KEHR 6/1, p. 244, n. 29.

(192) KEHR 6/1, pp. 226 sqq., nn. 2, 3; cf. quoque STUMPF 3, n. 487, p. 696 (a. 1185).

(193) VIGNATI 2/1, n. 149, p. 161; cetera v. apud eundem 2/2, p. 630 (*indices*), MANARESI (ut adn. n. 18), p. 566 (*indices*), “Arch. St. Lodigiano” 1929, p. 63 (a. 1181).

(194) VIGNATI 2/1, n. 168, p. 193.

(195) ANSELMUS, cap. 36, qui eum “de sancta Agnete” appellat, fortasse quod rector ecclesiae s. Agnetis urbanae fuisset.

mai. 13 magister et canonicus ecclesiae maioris Laudensis memoratur<sup>196</sup>, deinde a. 1186 sept. 9 et 26 eiusdem canonicae praepositus<sup>197</sup>. A. 1189 post febr. 15 sed ante oct. 4<sup>198</sup> ep. electus et ordinatus est. A. 1191 ian. 19, vetera confirmante et nova privilegia civitati Henrico (VI) rege concedente, dietae Laude habitae interfuit<sup>199</sup>. A. 1197 Celestinus (III) pp. ei mandavit, ut quaestionem definiret, quae inter Lanfrancum Ticinensem (*Pavia*) ep. et canonicos placentinos (*Piacenza*) penderet<sup>200</sup>. A. 1198 Innocentius (III) pp. quasdam causas Novariae (*Novara*) solvendas ei commisit<sup>201</sup>, deinde apr. 28, cum aliis, munus pacis inter Parmenses (*Parma*) et Placentinos (*Piacenza*) componendae, sed res ad effectum pervenire non potuit<sup>202</sup>, nec melius a. 1201 sept. 1<sup>203</sup>. A. 1207 mart. 2 Laude, una cum Iacobo praeposito ecclesiae cathedralis, eiusdem pp. mandato, de causa inter monasterium s. Radegundae et ecclesiam s. Raphaelis utriusque Mediolani (*Milano*) sententiam dixit<sup>204</sup>. A. 1210 mai. 1 diaetae, quam Otto (IV) imp. Laude celebravit, et concesso civitati privilegio interfuit<sup>205</sup>. Quomodo autem in administrando episcopatu se gesserit usque ad a. 1216 mai. 4 plurimae chartae exstant<sup>206</sup>; obiit non multo ante a. 1217 sept. 17, quo die Iacobus (II) eius successor, ab Honorio (III) pp. "electus" appellatur<sup>207</sup>.

(196) VIGNATI 2/1, nn. 98, 105, 108, 110, pp. 121, 126, 134, 135.

(197) VIGNATI 2/1, nn. 121, 122, pp. 143, 145. V. quoque C. MANARESI, *Le pergamene di S. Bartolomeo in Strada di Pavia...*, in "A.S.L." 1924 (II), pp. 334-5.

(198) VIGNATI 2/1, nn. 140, 143, pp. 161, 166.

(199) VIGNATI 2/1, n. 240, p. 271.

(200) KEHR 6/1, p. 185, n. 61.

(201) POTTHAST nn. 461, 526.

(202) POTTHAST n. 676.

(203) BÖHMER, p. 620, n. 909 alibi.

(204) M.F. BARONI, *Le pergamene del sec. XII del monastero di S. Radegonda di Milano...*, in "Acme" 1968, nn. 6-8.

(205) VIGNATI 2/1, n. 229, p. 253 alibi.

(206) VIGNATI 2/1, n. 234, p. 258; cetera vide 2/2, p. 637 (*indices*) et p. LIV.

(207) P. PRESSUTTI, *Regesta Honorii pp. III*, Romae 1888 sqq., I, 785, ep. 632, C. EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi...*, Monasterii 1898 sqq., I, p. 295 et adn. n. 1 ad Iacobum.

MARCO BARIN - GIULIO RISINO

## IL PALAZZO VESCOVILE DI LODI

(parte seconda)<sup>1</sup>

Sul finire del XVI secolo l'architetto Martino Bassi (1542-1591) venne chiamato a Lodi dal vescovo Ludovico Taverna (1579-1616), uno dei maggiori promotori della fabbrica del Vescovado e della Cattedrale. «Ritornato il Taverna l'anno 1586 dalla Nunciatura ... intesosi dunque con la Città e disposta la cosa col parere di Martino Bassi famoso architetto di quei tempi, condusse il negozio [del Duomo] in manco di tre anni a buon porto»<sup>2</sup>. Un documento<sup>3</sup> datato 21 luglio 1586 attesta la presenza del Bassi alla direzione dei lavori di restauro e consolidamento della Chiesa e certamente nello stesso periodo questi si accinse anche allo studio del nuovo palazzo vescovile.

Durante l'episcopato del Taverna i lavori interessarono solo il lato meridionale; egli, «se non fosse stato obbligato a lunghe assenze da questa città ... avrebbe ancora compito quel lato [ovest] del vescovato verso il Duomo che fu poi intrapreso dall'ementissimo cardinale Vidoni»<sup>4</sup>.

I disegni del Bassi per l'episcopio sono conservati nella Biblioteca Ambrosiana di Milano e contengono l'unico rilievo del-

---

(1) M. BARIN, G. RISINO, *Il Palazzo Vescovile di Lodi*, in "A.S.Lod." 1992, p. 149.

(2) D. LODI, *Chiese et oratorij della città borghi et diocesi di Lodi con le postille e prove a ciascuna d'esse*, ms. (sec. XVII) XXIV A 39 della BCL-Lodi, p. 24.

(3) Raccolta Ferrari "Martino Bassi", Manoscritti, II parte, LXXX nel Cod. S 130 Sup., Biblioteca Ambrosiana.

(4) G.A. PORRO, *Storia Diocesana: Lodovico Taverna*, in "A.S.Lod." 1888, p. 102.

l'edificio anteriore al secolo XVII unitamente ai progetti per l'ala sud<sup>5</sup>. Le tavole sono state pubblicate parte in un numero di "Arte Lombarda" del 1967<sup>6</sup>, dove vengono elencate tutte le opere ed i progetti dell'architetto, parte da G. Lise nel 1988<sup>7</sup>.

## FOGLIO IX

La tavola IX (Fig. 1) – l'ultima in ordine di catalogo ma probabilmente la prima in ordine cronologico – è una pianta del piano terreno della situazione preesistente che servì come rilievo preparatorio per il nuovo progetto. Essa rappresenta la più antica raffigurazione del palazzo in nostro possesso. In "Arte Lombarda" viene così commentata: «Pianta del Vescovado di Lodi prima delle proposte di modifiche del Bassi. Tre cortili di diverse dimensioni: uno molto grande quasi quadrato e altri due minori romboidali, si susseguono. Uno dei due minori ha, su due lati adiacenti, un portico con pilastri che immette in una lunga serie di stanze»<sup>8</sup>.

Il cortile più ampio – e forse anche quello centrale – era sicuramente occupato dal giardino, ampliato all'epoca del vescovo Pallavicino. Nella corte si nota l'esistenza di un passaggio comunicante con l'attuale piazza Mercato, di una tettoia contigua (probabilmente la stalla) e di una scalinata addossata al fianco ovest, mentre un'altra piccola scala si trova all'interno dell'ala sud. Lungo i medesimi lati è disegnato il portico con colonne a base quadrata, probabilmente lo stesso già esistente in epoca medievale, riparato o modificato durante gli episcopati dei vescovi Ottobello Soffientini (1218-1243) e Bonifacio Bottigella (1393-1404). Quasi sovrapposti agli otto pilastri allineati lungo il lato meridionale ve ne sono altri nove, rettangolari, più ravvicinati tra loro e

(5) Raccolta Ferrari, Tomo XI, Martino Bassi, disegni S 150 Sup., Biblioteca Ambrosiana.

(6) M. BASCAPÈ, *I disegni di Martino Bassi nella raccolta Ferrari, Catalogo*, in "Arte Lombarda" 1967/2, pp. 39-41.

(7) G. LISE, *Lodi: palazzi, cortili, portali e facciate*, Lodi 1988, pp. 86-90.

(8) Bibl. Ambrosiana S 150 Sup. (ex legato Bernardini Ferrarii) – mm 280x430, inchiostro bruno, acquarello giallo su carta. – Scritta: «Vescovado de Lodi». – Inventario Ferrari: "Martino Bassi, Disegni, IX. Disegno del Palazzo Vecchio prima dei suddetti lavori".

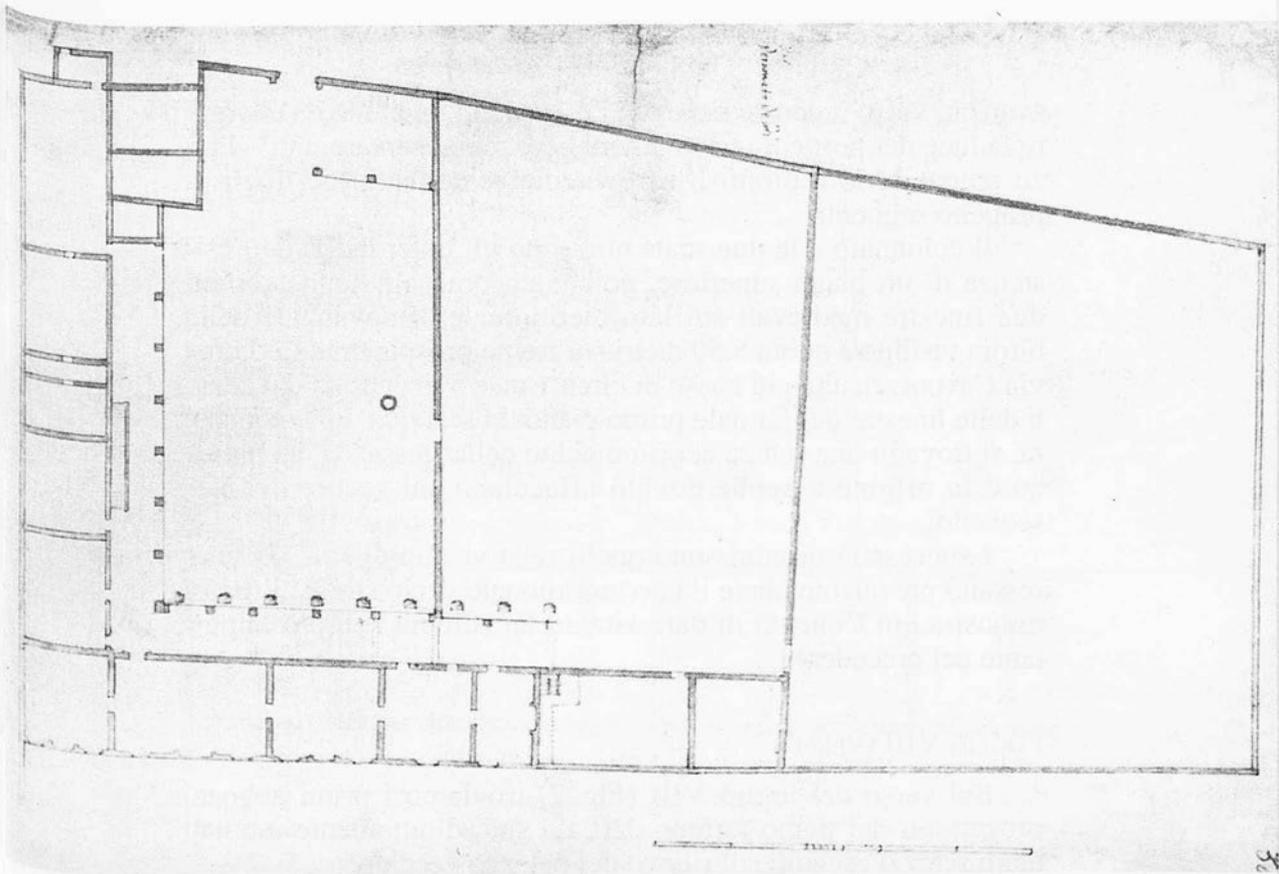


Fig. 1 - M. Bassi, rilievo del piano terra dell'antico Vescovado di Lodi (foglio IX), tratto da "Arte Lombarda", cfr. nota 6.

avanzati verso il cortile rispetto ai precedenti, in modo da allargare la luce del portico; questi dovrebbero rappresentare uno schizzo preparatorio e difatti li ritroveremo in dettaglio nei fogli di progetto seguenti.

Il colonnato e le due scale non sono gli unici indizi dell'esistenza di un piano superiore, poiché ancora oggi sono presenti due finestre medievali sul lato meridionale. Il davanzale della bifora visibile a quota 5.50 metri sul fronte prospiciente l'odierna via Cavour, risulta più basso di circa 1 metro rispetto ai davanzali delle finestre dell'attuale primo piano; la seconda, una monofora, si trova in una stanza al primo piano della stessa ala del palazzo e in origine avrebbe dovuto affacciarsi sul cortile del Vescovado<sup>9</sup>.

I successivi disegni sono quelli relativi al progetto, ed interessano prevalentemente il lato meridionale verso strada; il Bassi dimostra qui l'intento di dare vita ad un edificio ben più importante del precedente.

#### FOGLIO VIII (VERSO)

Sul verso del foglio VIII (Fig. 2) troviamo i primi abbozzi progettuali del piano terreno dell'ala sud, direttamente mutuati dagli schizzi eseguiti sul rilievo del palazzo vecchio.

Confrontando questo disegno con la tavola IX (Fig. 3) notiamo una diversa grafia in corrispondenza delle porte di comunicazione tra le stanze, dovuta probabilmente ad una incorniciatura delle stesse; il nuovo portico costituito dalle medesime nove colonne schizzate sul rilievo, ma più grandi e con lesene; la trasformazione del primo pilastro in un elemento angolare, che avrebbe dovuto allinearsi col futuro portico del lato ovest, mai disegnato; la scomparsa dell'ultima stanza verso est, con conseguente accorciamento dell'edificio; il prolungamento del muro divisorio del giardino fino al fronte verso corte del palazzo, con parziale chiusura del passaggio porticato; infine l'apertura di un andito tra strada e corte, ricavato in corrispondenza di una finestra restrin-

---

(9) BARIN, RISINO, (come nota 1), p. 160.

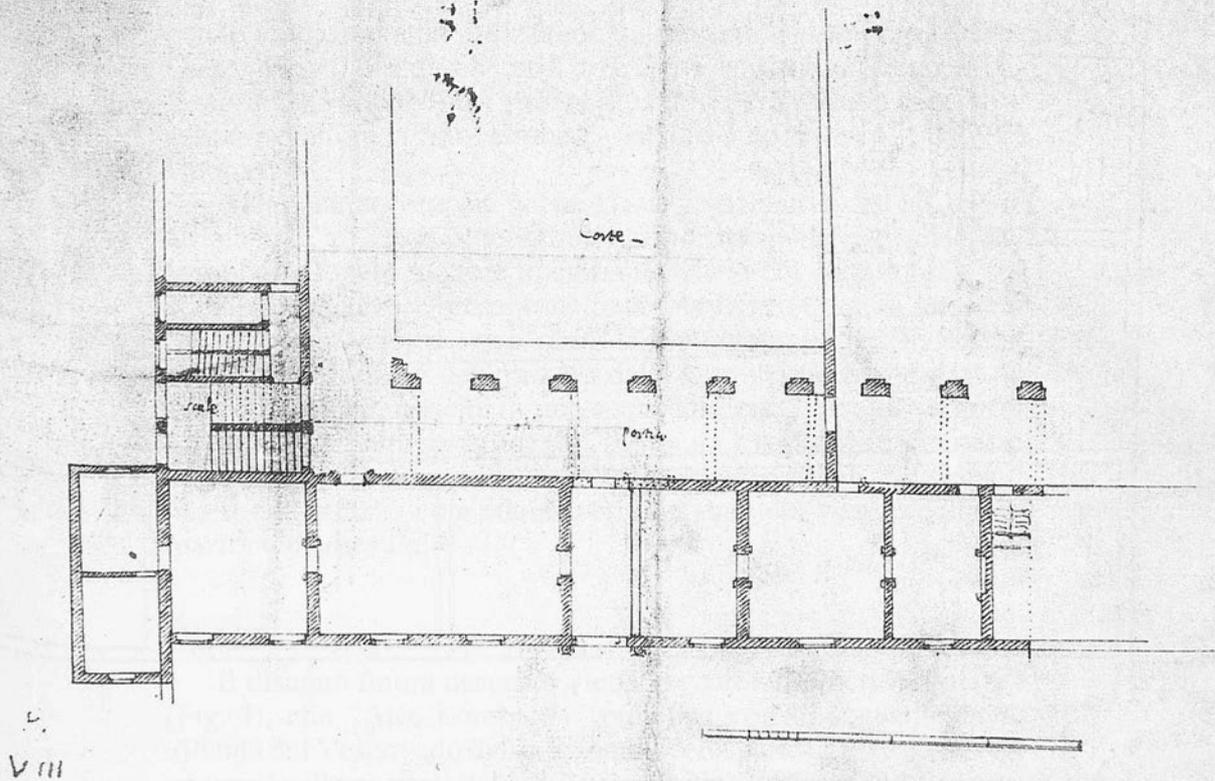


Fig. 2 - M. Bassi, progetto per il piano terreno dell'ala meridionale (foglio VIII retro), tratto da G. Lise, cfr. nota 7.

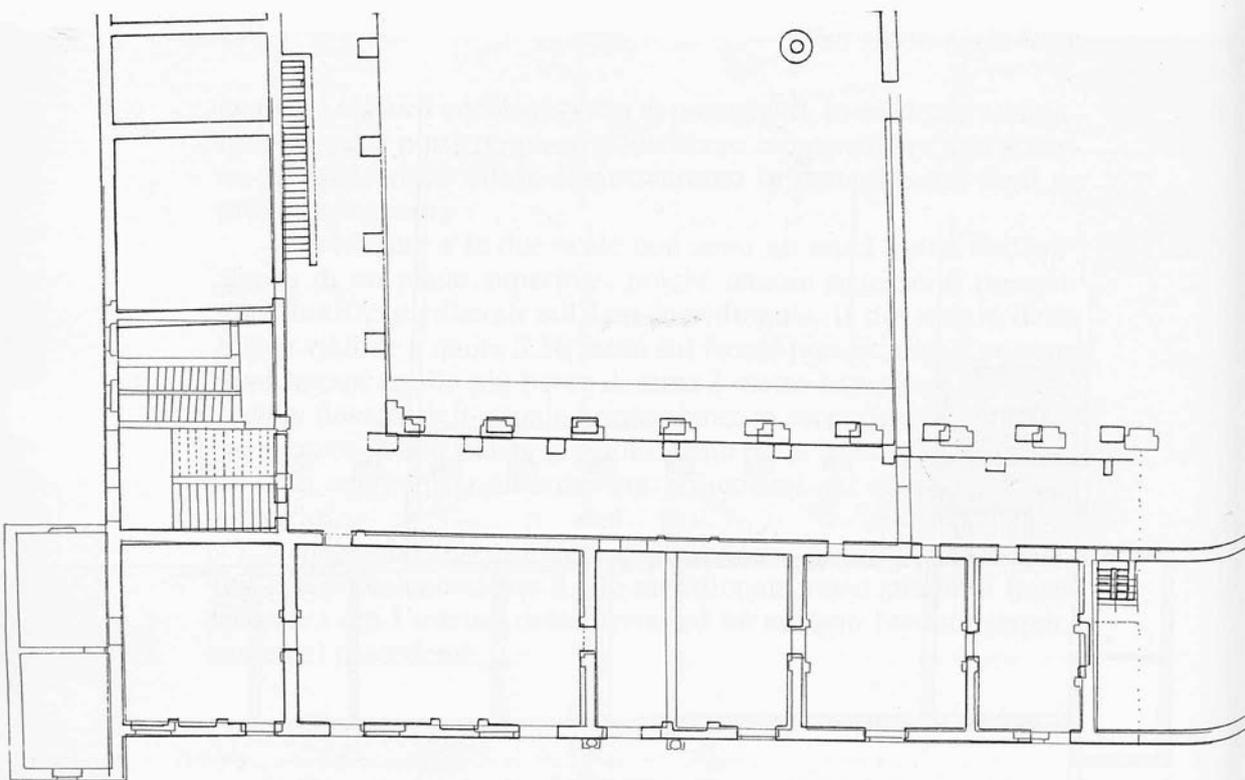


Fig. 3 - Confronto fra il foglio IX (in nero) e il retro del foglio VIII (in rosso).

gendo una camera ed utilizzando un muro divisorio preesistente. Osservando il disegno IX non pare che esistessero ingressi al palazzo dalla via pubblica; probabilmente vi era l'unico accesso – soluzione allora spesso adottata – situato a nord verso il lato del Duomo.

Nella pianta compare anche la stanza del lato ovest adiacente all'ala sud, all'interno della quale sono disegnate due scale che avrebbero dovuto mettere in comunicazione col piano nobile sostituendo le scalette presenti nella tavola IX. Si tratta di uno scalone alla romana con spina centrale illuminato da due finestroni, accademico, poiché determinato dalla luce del portico e posto a sua conclusione, nonché di una scala adiacente forse di servizio, usuale in quel tempo. Infine, all'estremità ovest del fronte verso strada, compaiono due locali certamente preesistenti. Le restanti pareti del palazzo coincidono perfettamente col rilievo della situazione medievale.

## FOGLIO VI

Il disegno finora descritto viene approfondito nella tavola VI (Fig. 4), che "Arte Lombarda" pubblica con la seguente nota: «Pianta del Vescovado di Lodi. Pianta della parte dell'edificio verso strada e di una parte del cortile con portico a pilastri in cui le proposte di modifiche sono: erezione di nuovi muri per dividere saloni troppo ampi in modo da ottenere un maggior numero di stanze; nuovo corridoio che dovrebbe occupare buona parte del portico restringendolo; apertura dell'andito che immetta direttamente dal cortile in strada, con conseguente restrizione di una sala»<sup>10</sup>.

Confrontando la tavola VI con il retro della VIII (Fig. 5) si nota l'aggiunta del corridoio a ridosso del muro verso il cortile, il quale sottrae spazio al portico medievale; le colonne vengono quindi avanzate verso corte in modo da mantenere immutata la campata trasversale rispetto a quella riportata sul verso del foglio VIII. Si tratta di una sistemazione canonica tardo-cinquecentesca

---

(10) Bibl. Ambrosiana S 150 Sup. (ex legato Bernardini Ferrarii) – mm 570x430, inchiostro bruno, correzioni a matita su carta. – Scritta in alto: «Vescovado di Lodi». Filigrana 1 – Inventario Ferrari: "Martino Bassi, disegni, VI. Palazzo Vescovile di Lodi".



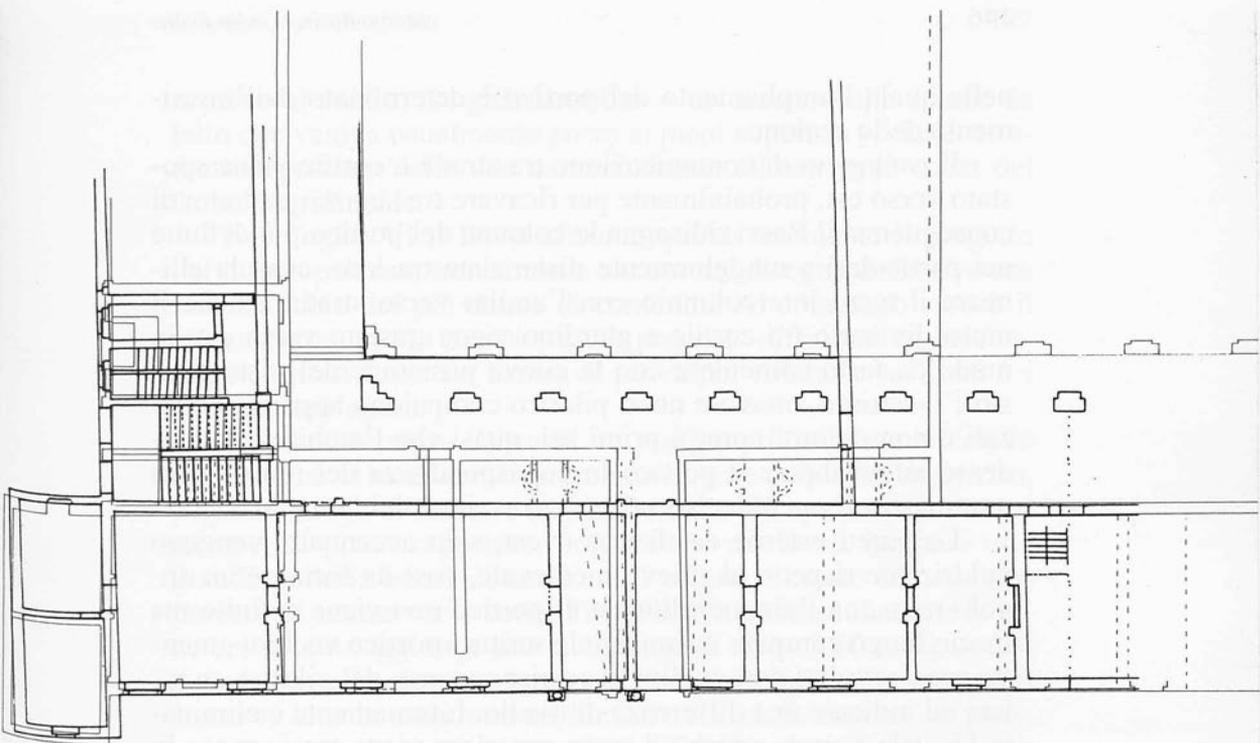


Fig. 5 - Confronto fra il retro del foglio VIII (in nero) e il foglio VI (in rosso).

nella quale l'ampliamento del portico è determinato dall'inserimento dello scalone.

Il passaggio di comunicazione tra strada e cortile viene spostato verso est, probabilmente per ricavare tre stanze quadrate; di conseguenza il Bassi ridisegna le colonne del portico più definite nei particolari e maggiormente distanziate tra loro, così da allineare il terzo intercolunnio con l'andito verso strada. Anche il muro divisorio tra cortile e giardino viene traslato verso est, in modo da farlo coincidere con la nuova posizione del sesto pilastro; il settimo, ottavo e nono pilastro compaiono appena abbozzati e non definiti come i primi sei, quasi che l'architetto intendesse interrompere il portico in corrispondenza del muro sopra nominato o fosse indeciso sulla sistemazione del lato est.

Le pareti esterne del fianco ovest, solo accennate, vengono raddrizzate rispetto al rilievo medievale, così da formare un angolo retto con l'ala meridionale. Il portico non viene definito ma in suo luogo compare solamente la scritta «portico vecchio», mentre sono presenti due gradini in corrispondenza del pilastro angolare ad indicare una differenza di livello. Internamente è eliminata la scala segreta poiché il vano superiore viene trasformato in una piccola cappella, come annota l'architetto. Lo scalone principale presenta le due rampe invertite rispetto al foglio VIII (retro): la modifica probabilmente fu dovuta alla creazione del nuovo corridoio di fronte alle stanze del lato sud, che avrebbe impedito l'accesso alla prima rampa così com'era stata pensata in precedenza. Inoltre la scalinata viene arretrata creando un disimpegno di accesso e i pianerottoli intermedi risultano sfalsati di due gradini fra loro.

Questo disegno è l'unico a contenere indicazioni manoscritte sulla destinazione dei locali posti al piano superiore. Sopra il portico e il corridoio sono previste 13 stanze e in corrispondenza di due camere verso strada viene collocata, al piano nobile, un'unica grande sala; sopra alla terza stanza adiacente allo scalone vi è invece un camerone. Sotto la prima rampa dello scalone principale si trova la scala della cantina, mentre sotto la seconda rampa c'è l'andito alla scala suddetta e probabilmente al retro del palazzo. Presso lo scalone, la scritta «sopra scala di guardarobba» fa pensare che il Bassi intendesse realizzare un'ulteriore rampa di

accesso al solaio; il «guardarobba» – un annesso alle stanze da letto che veniva usualmente posto ai piani superiori – viene sistemato sopra una delle due camere situate all'estremità ovest del fronte meridionale.

Nel Foglio VI il Bassi affronta quindi realmente il progetto del nuovo palazzo; non si tratta ancora del disegno definitivo ma senza dubbio del più denso di contenuti. Al contempo esso è il più ambiguo, per la coesistenza di proposte differenti ed indeterminate, quasi fosse un banco di prova per riflettere sui costi e i benefici dell'opera.

Al piano terreno, l'idea di un portico più importante con lo scalone che vi si affaccia centralmente pare soddisfarsi l'architetto, permettendogli di ottenere un piano nobile più spazioso; il suo interesse, al piano superiore, non è certo quello di ottenere una grande galleria bensì di ampliare il salone e creare un maggior numero di stanze verso corte. Tuttavia con questa soluzione la luce del solaio raggiunge una lunghezza di circa 9,60 m. (come si può dedurre da alcune misure riportate sulle piante) e in questo senso va letta la creazione del bizzarro corridoio esterno, un prezzo da pagare per non incorrere in problemi strutturali. L'erezione del nuovo muro esterno nasconde anche una rampa della scala, che in tal modo viene ad occupare in larghezza la metà dell'ampiezza del portico.

## FOGLIO VII

Del foglio VII (Fig. 6) leggiamo in "Arte Lombarda": «Pianta del Vescovado di Lodi. Nel suo lato verso la "strada di mezzogiorno" che comprende anche una parte del cortile con portico a pilastri ... È probabilmente il disegno definitivo sia per la precisione con cui è redatto sia per la presenza della scritta che indica la funzione di ogni ambiente»<sup>11</sup>.

(11) Bibl. Ambrosiana S 150 Sup. (ex legato Bernardini Ferrarii) – mm 280x430, inchiostro bruno su carta. – Scritta: «Disegno in pianta delli luoghi interra nel Vescovado di Lodi che si stanno remodernando. – a. Cortile; b. Portico che si refarà di nuovo con li pilastri et mezze colonne come per il presente disegno et per il suo alzato si vede; c. Luoghi che resteranno tra il mur vecchio et il muro d'esser fatto; d. Porte atrombate [strombate] per li detti muri; e. Tinello; f. Scale sotto le quali si farà la scala della Cantina; g. Andito sotto alle dette sca-

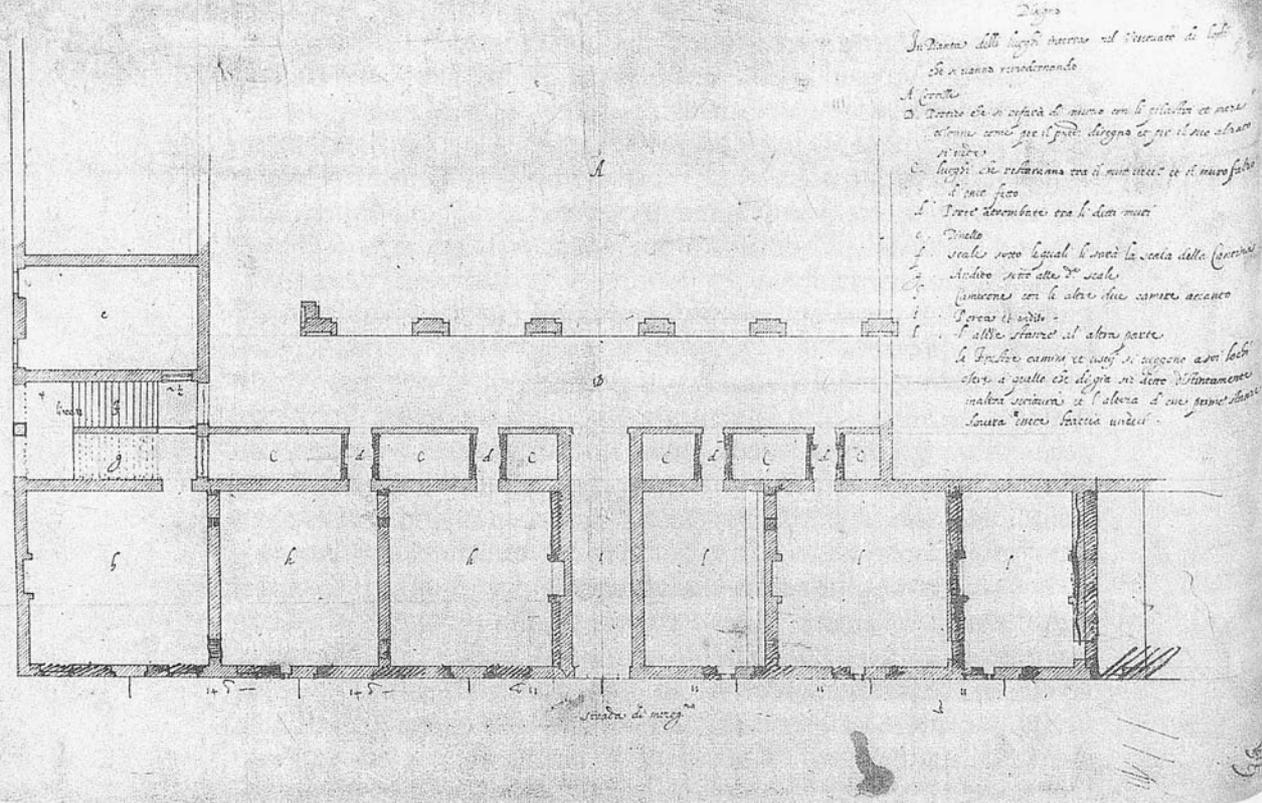


Fig. 6 - M. Bassi, progetto per il piano terreno dell'ala meridionale (foglio VII), tratto da G. Lise, cfr. nota 7.

La tavola è molto simile alla VI (Fig. 7). I tre pilastri posti oltre il muro divisorio del giardino non compaiono più per la presenza della legenda, o forse per scelta progettuale, così come le due stanze all'estremità ovest; inoltre lo scalone viene ulteriormente affinato eliminando le sfalsature dei pianerottoli. La modifica principale consiste però nella trasformazione del corridoio antistante le stanze verso corte in una successione di sei camerini con ingressi strombati, peraltro già accennati con forma diversa nel foglio precedente. L'infilata di porte tra le stanze verso strada viene mutata in una serie di camini e l'accesso alle medesime avviene ora attraverso i piccoli anditi divisorii dei camerini. I restanti muri, lasciati imperfetti nei disegni precedenti, assumono una forma più accurata, tanto che la pianta sarà usata come base per gli interventi svolti durante il XVII secolo. Solo le finestre verso strada appaiono indefinite, nel tentativo di adeguarle al nuovo ritmo dei locali. Dalla legenda, infine, si ricava che le stanze avrebbero dovuto misurare 5 metri esatti in altezza.

## FOGLIO VIII

I prospetti dell'ala sud (Fig. 8) in "Arte Lombarda" sono descritti come segue: «Facciata verso strada del Vescovado di Lodi e prospetto del portico verso il cortile. La facciata su strada è divisa in due ordini da un marcapiano in rilievo. Nell'ordine inferiore si trova una serie di otto finestre interrotta a metà da un bel portale ornato da due colonne sovrastate da un arco a tutto sesto su cui poggia la trabeazione. Nell'ordine superiore in corrispondenza delle otto finestre sovraddette ve ne sono altre otto, piuttosto alte, cui se ne aggiunge una nona in corrispondenza del portale. Sopra le nove finestre e in corrispondenza ad ognuna di esse altre nove finestrelle piccole e quadrate. Il disegno termina qui senza dimostrare come dovevano essere tetto e cornicione. La facciata del portico su corte risulta molto ornata e movimentata. Gli ordini sono tre, l'inferiore

---

le; h. Camerone con le altre due camere accanto; i. Porta et andito; l. Altre stanze al altra parte. — Le finestre, camini et uscij si veggono a soi lochi oltre a quello che di già si è detto distintamente in altra scrittura et l'alteza d'esse prime stanze doverà essere braccia undeci». — sotto: «Strada di mezzogiorno». Filigrana 1 — Inventario Ferrari: "Martino Bassi, Disegni, VII. Palazzo Vescovile di Lodi".

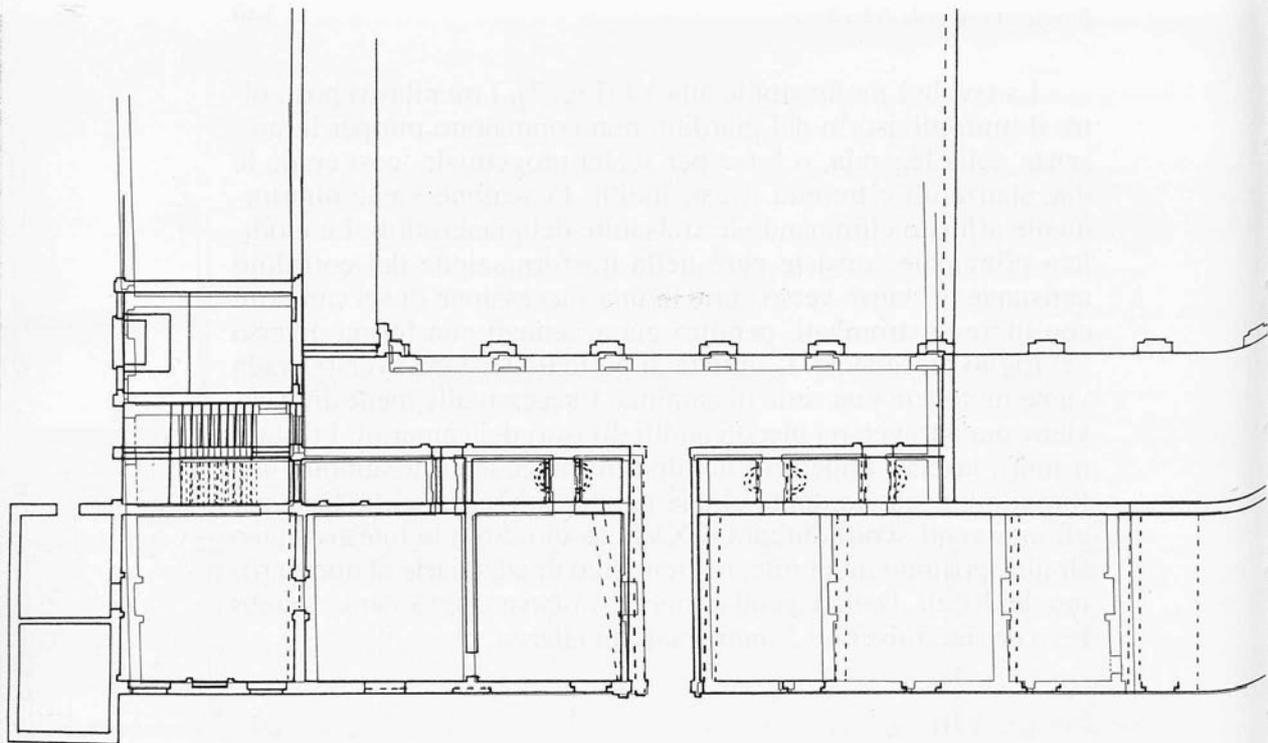


Fig. 7 - Confronto fra il foglio VI (in nero) e il foglio VII (in rosso).

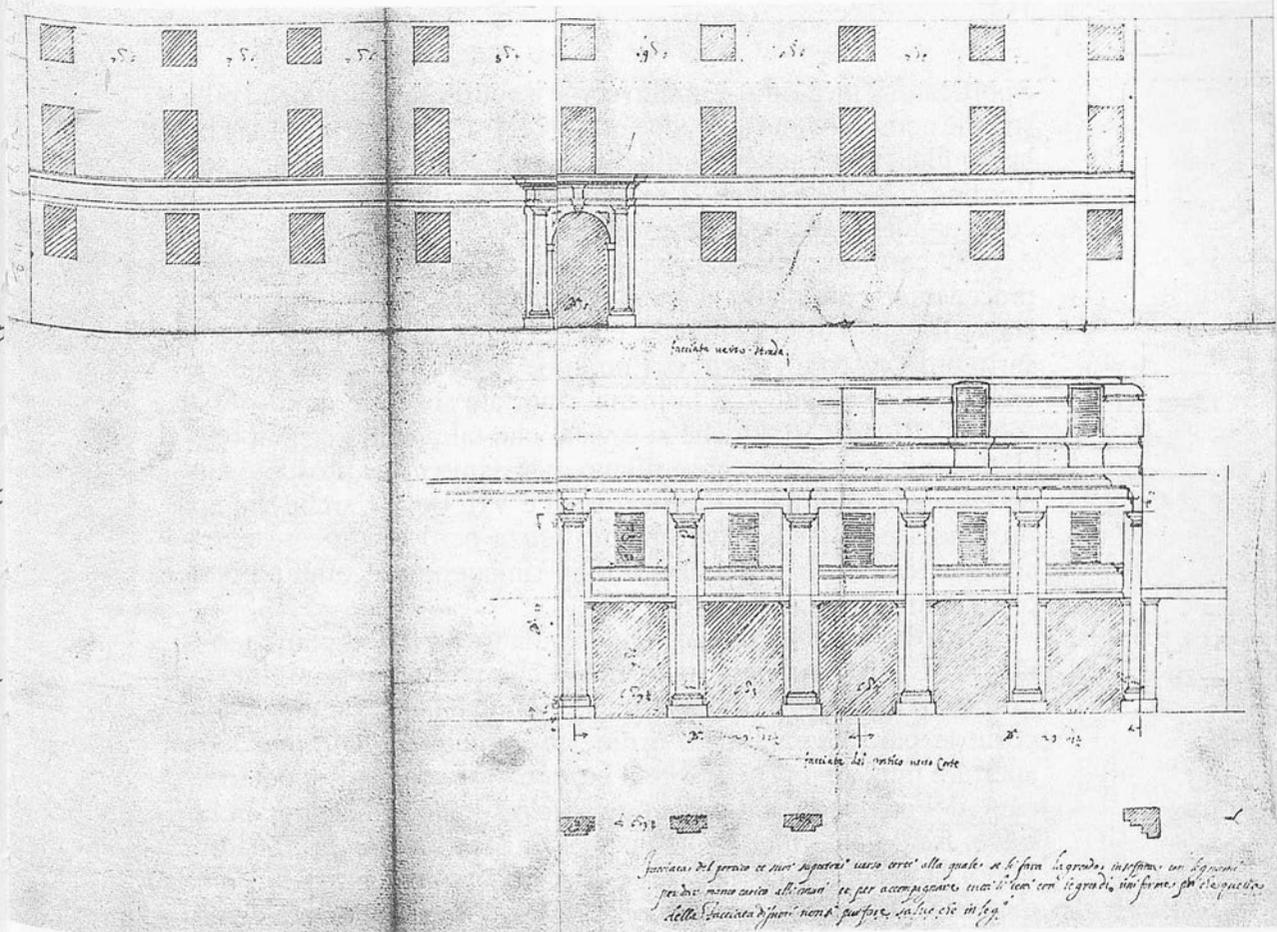


Fig. 8 - M. Bassi, prospetti verso strada e verso corte dell'ala sud (foglio VIII), tratto da G. Lise, cfr. nota 7.

è porticato, il mediano, scandito come il sottostante da enormi pilastri che comprendono ambedue questi ordini, porta tra pilastro e pilastro una finestra che poggia direttamente sul marcapiano. Nell'ordine superiore infine si trovano semplici finestre disposte in corrispondenza di quelle inferiori»<sup>12</sup>.

Dal confronto dei prospetti del palazzo con le piante descritte precedentemente risulta come il fronte su strada e quello su corte siano disegnati in scale diverse e per questa ragione è stato necessario proporzionarli fra loro. Entrambe le facciate corrispondono esattamente soltanto con la pianta riportata sul retro dello stesso foglio VIII (Fig. 9). Poiché si è visto che tale pianta è stata tracciata sulla base del vecchio rilievo, pensiamo che i prospetti siano antecedenti ai fogli di progetto VI e VII, dove l'architetto approfondisce lo studio delle piante senza però modificare corrispondentemente i fronti, che di fatto rimangono incompiuti benchè facilmente adattabili.

Il fronte verso strada è composto da tre livelli: il piano terreno sovrastato da un alto marcapiano che prolunga, semplificata, la trabeazione del portale; il piano nobile; il mezzanino. Verso corte le paraste giganti, d'ordine tuscanico, inquadrano delle aperture trabeate in cui si apre il portico. Sopra di esse si determinano dei campi al centro dei quali sono situate le finestre; architrave, fregio e cornice vengono spezzati per servire da riquadro. Sopra la seconda trabeazione e il marcapiano si imposta l'ammezzato. Dalle sezioni delle trabeazioni si deduce l'arretramento delle finestre del primo piano e il grande oggetto del mezzanino, quest'ultimo concluso da un cornicione a guscio nel quale si inseriscono le aperture.

L'altezza totale dei due prospetti proporzionati fra loro è la medesima, vale a dire braccia 28 (12,74 m.), come si ricava dalle quote manoscritte.

---

(12) Bibl. Ambrosiana S 150 Sup. (ex legato Bernardini Ferrari) – mm 570x430, inchiostro bruno su carta. – Scritta: «Facciata del portico et suoi superiori verso corte alla quale se li farà la gronda, in soffitta, con legnami per dar manco carico alli muri et per accompagnare tutti li tetti con le grandi uniformi poi che quella della facciata di fuori non si può fare salvo che in legno». Filigrana 1 – Inventario Ferrari: "Martino Bassi, Disegni, VIII. Palazzo Vescovile di Lodi".

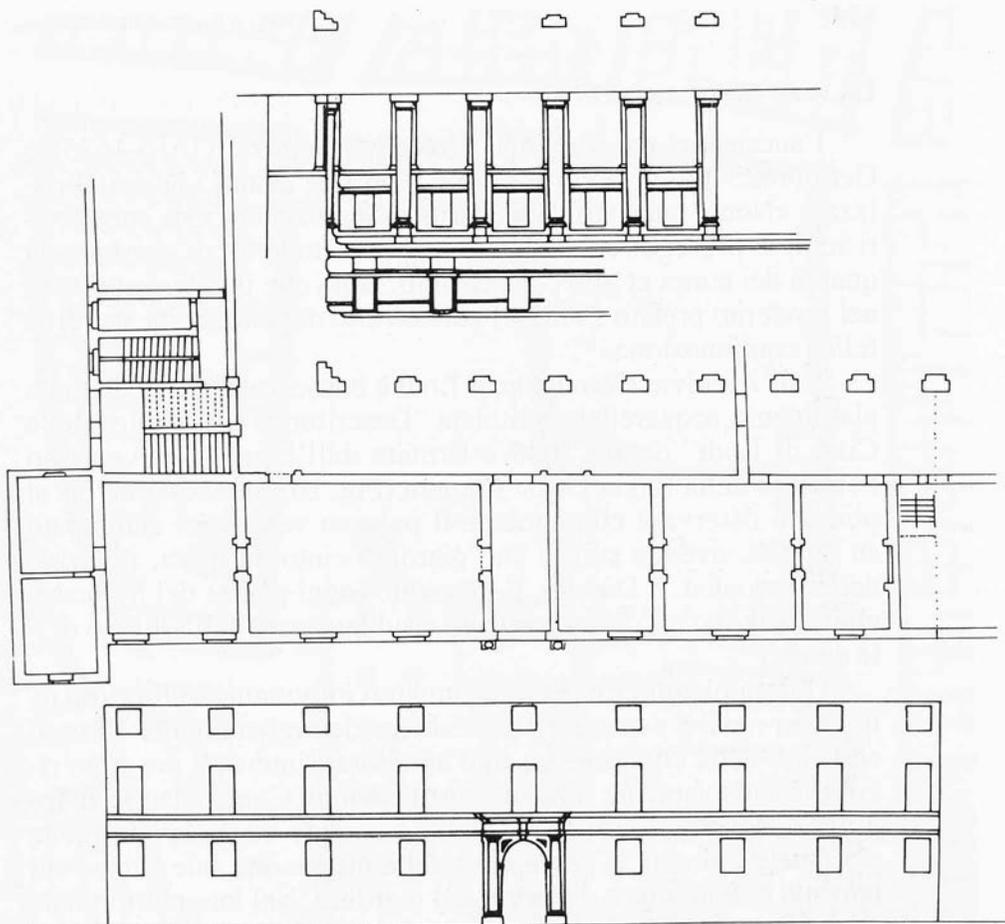


Fig. 9 - Composizione dei prospetti con la pianta del foglio VIII (retro).

## LA PLANIMETRIA DEL 1648

I successori del Taverna, i vescovi Seghizzi (1616-1625) e Gera (1625-1643), non riuscirono a portare avanti i lavori al palazzo: «Non è mancato il desiderio al Seghizzi et Gera, successori suoi, di proseguire il disegno ma più tosto le forze, per la mala qualità dei tempi et gravose pensioni. Hora che il volere et potere nel moderno prelado [Vidoni] concorrono del pari, resta sperarne felice continuazione»<sup>13</sup>.

Nell'Archivio Comunale di Lodi è conservata una dettagliata planimetria acquarellata intitolata "Descrittione Geografica della Città di Lodi" datata 1648 e firmata dall'ingegnere Agostino Petracino della Regia Ducal Camera (Fig. 10). In questa tavola si possono osservare chiaramente il palazzo vescovile, sviluppato su due ali, ovest e sud, il suo giardino cinto da mura, il cortile della Canonica, il Duomo, il Piazzollo (oggi piazza del Mercato) chiuso sul lato est da un porticato e sul lato nord dall'edificio delle carceri<sup>14</sup>.

Questa planimetria è un documento importante: è il primo rilievo in nostro possesso a descrivere dettagliatamente l'intero edificato della città, mentre fino ad allora l'interesse era stato rivolto esclusivamente alle sue fortificazioni. Confrontando il foglio IX del Bassi con l'area del Vescovado come appare nella planimetria si nota la scomparsa delle ultime due sale situate sul lato sud e di un muro divisorio del giardino. Nel lato meridionale la mancanza di una stanza centrale ci fa pensare che si stesse realizzando il passaggio verso la via pubblica come previsto, proprio in quel punto, nei disegni di progetto del Bassi; il portico pare costituito soltanto da due colonne più il pilastro angolare. Va tenuto presente che la tavola del Petracino non può essere considerata totalmente attendibile e del resto anche le planimetrie coeve della città di Milano erano precise a meno di una stanza.

Per quanto riguarda il lato ovest non esistono significative differenze fra i due disegni. Un'evidente discordanza si osserva

---

(13) LODI, (come nota 2), p. 39.

(14) A. PETRACINO, *Descrittione Geografica della Città di Lodi*, 1648, Archivio Storico Comunale.

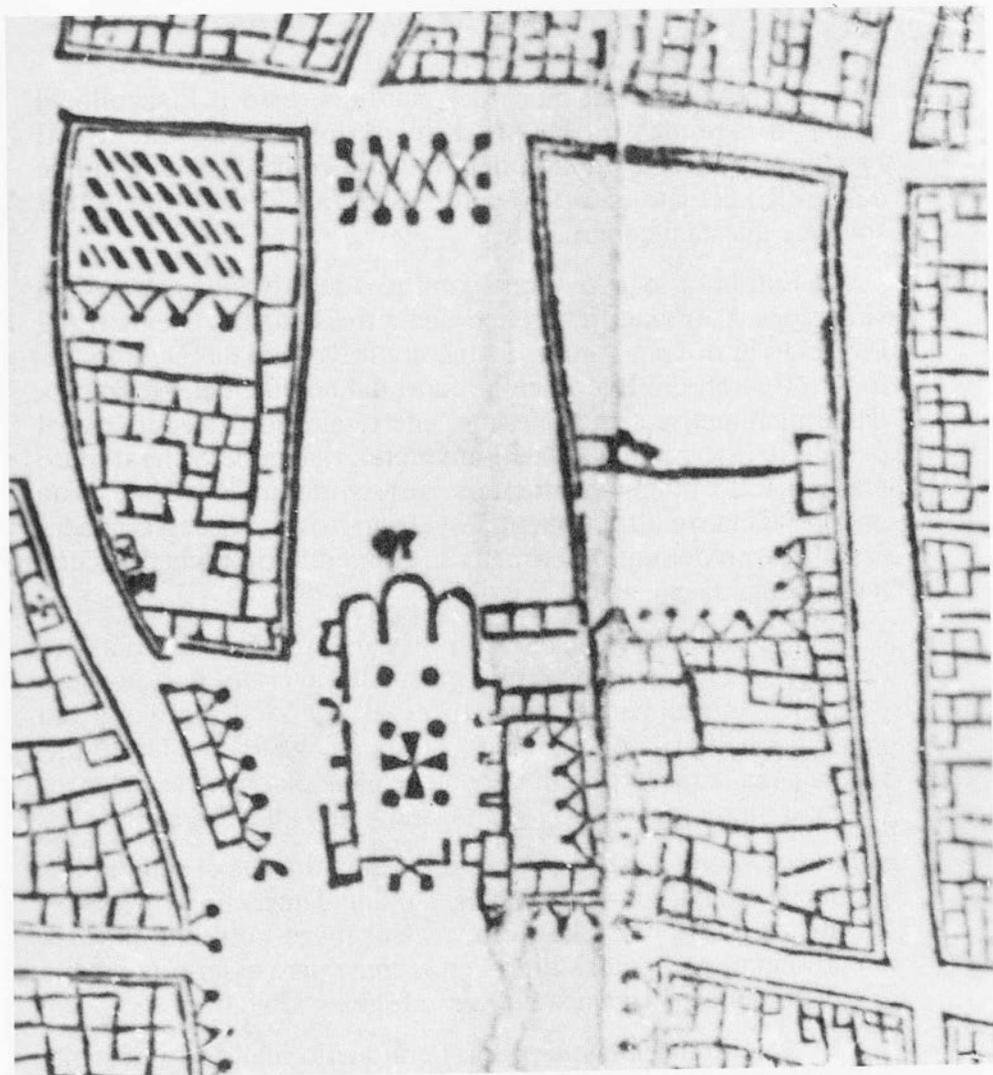


Fig. 10 - A. Petracino, particolare della planimetria della città di Lodi del 1648, cfr. nota 14.

invece a proposito del muro del giardino verso il Piazzollo: il Bassi lo estende fino al presbiterio del Duomo, mentre il Petracino lo disegna molto più arretrato e coincidente con la fine del portico del lato ovest. Possono essere fatte diverse ipotesi per spiegare questa incongruenza:

a) Entrambe le tavole sono corrette e descrivono la medesima situazione. Ciò significherebbe che i tre stanzini disegnati dal Petracino al di là del muro, a separare il Palazzo dal Duomo, furono trascurati dal Bassi perché fuori dal confine del Vescovato. Dalle planimetrie settecentesche, che ricalcano perfettamente il perimetro esterno rilevato dall'architetto, risulta però che il muro era collocato immediatamente a ridosso della Cattedrale; data questa vicinanza, i tre stanzini dovevano trovarsi necessariamente all'interno del muro perimetrale, come difatti può ben vedersi nella pianta disegnata dal Bassi.

b) Entrambi i rilievi sono corretti e descrivono due situazioni diverse; in seguito ai lavori intrapresi dal Taverna e dai suoi successori, il muro venne spostato nella posizione indicata dal Petracino nella sua planimetria. Questa spiegazione è la più immediata ma la meno plausibile, poiché nelle planimetrie settecentesche il muro appare nuovamente addossato alla Chiesa.

c) Il disegno del Bassi è errato, eventualità che ci sembra improbabile data la sua precisione e la coincidenza con i rilievi settecenteschi. La posizione avanzata del muro potrebbe tuttavia rappresentare un'ipotesi di progetto, come pare esserlo la doppia fila di colonne schizzata sullo stesso foglio.

d) Il muro disegnato dal Bassi era quello realmente esistente prima dei suoi interventi; esso rimase in seguito immutato, e fu il Petracino a compiere un notevole errore nel rilievo. Un confronto tra le due tavole proporzionate mostra quanto fossero inesatte le misure rilevate dal Petracino in tutte le parti del Palazzo. Va tenuto presente che la pianta del Bassi è certamente più precisa perché disegnata ad una scala maggiore rispetto alla planimetria, la quale doveva invece restituire la struttura della città nel suo insieme. Da un ulteriore confronto con una mappa della città databile intorno al 1840 (Fig. 11) risulta che il Petracino compì le mag-

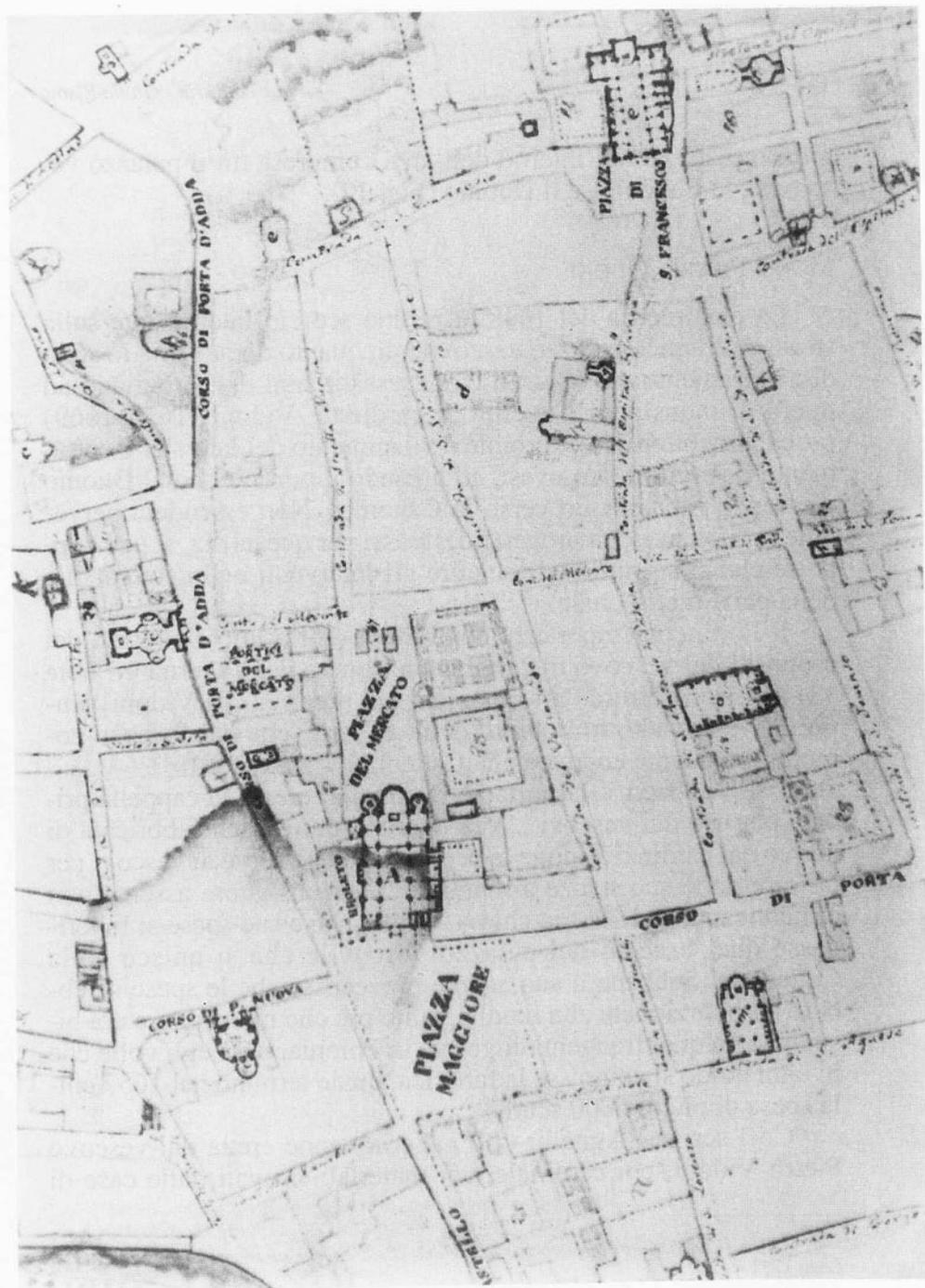


Fig. 11 - Particolare della *Incognita della Regia Città di Lodi*, ca. 1840.

giori inesattezze all'interno dell'area compresa tra il palazzo vescovile, la Canonica e il Duomo (Fig. 12).

#### MONS. PIETRO VIDONI

La planimetria del 1648 offre uno scorcio interessante sulla storia dell'antico palazzo vescovile, in quanto documenta lo stato di avanzamento dei lavori a circa sessant'anni dal loro avvio ad opera di monsignor Taverna. Il cardinale Vidoni (1644-1669) probabilmente portò a termine il rifacimento del lato sud e certamente ricostruì il lato ovest, allungando il portico fino al Duomo e creando il passaggio verso la Canonica. Non essendoci pervenute notizie su alcun progetto del Bassi per questa ala, si può supporre che ci si limitò ad eseguire gli interventi nello stesso stile della parte meridionale.

Il Lodi, contemporaneo del Vidoni, è il primo a riferirci dei propositi del vescovo di concludere l'opera del Taverna (v. nota 13). Il Ciseri fornisce informazioni più precise: «[Il Vidoni] ampliò il vescovado, lo nobilitò della galleria, che dal Palazzo comodissimamente conduce alla Cattedrale l'anno 1661»<sup>15</sup>.

Dall'A.S.Lod.: «[Bonifacio Bottigella] eresse la cappella privata per uso dei vescovi ... ora distrutta per essersi fabbricata di nuovo dal cardinal Vidone la bella loggia che serve ai vescovi per passare dalle sue stanze al Duomo»<sup>16</sup>. «Monsignore assente non dimenticandosi della sua chiesa, ordinò che a sue spese si fabbricasse quel braccio del palazzo vescovile che si unisce colla Cattedrale. Sebbene il suo agente prevedesse che le spese sarebbero sproporzionate alla rendita, tanto più che monsignore era bisognoso in quei frangenti di guerra in Polonia, pure egli volle che in ogni modo si compisse la fabbrica, quale terminò nel 1657 colla spesa di più di 6000 scudi»<sup>17</sup>.

Così scrive l'Agnelli: «La galleria venne eretta dal vescovo Pietro Vidoni, poi cardinale, coi materiali ricavati dalle case di

(15) A. CISERI, *Giardino Istorico Lodigiano o sia istoria sacro profana della città di Lodi*, 1732, p. 281.

(16) G.A. PORRO, *Storia Diocesana: Bonifacio Bottigella*, in "A.S.Lod." 1886, p. 18.

(17) G.A. PORRO, *Storia Diocesana: Pietro Vidoni*, in "A.S.Lod." 1889, p. 84.

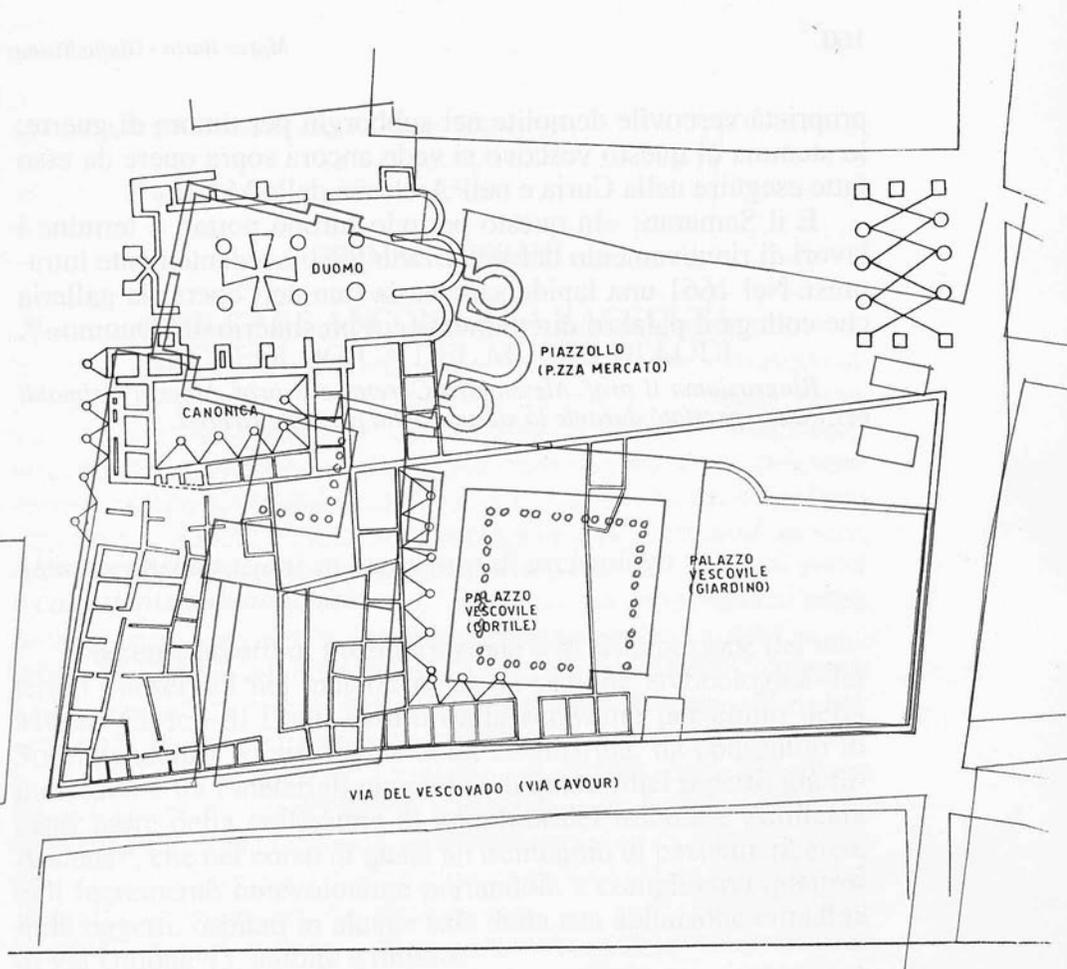


Fig. 12 - Confronto tra la planimetria del 1648 (in nero) e l'Incografia della Regia Città di Lodi (in rosso).

proprietà vescovile demolite nei sobborghi per timore di guerre: lo stemma di questo vescovo si vede ancora sopra opere da esso fatte eseguire nella Curia e nell'Archivio della Mensa»<sup>18</sup>.

E il Samarati: «In questo periodo furono portati a termine i lavori di rinnovamento del vescovado già precedentemente intrapresi. Nel 1661 una lapide sanciva la fine dell'opera: la galleria che collega il palazzo direttamente col presbiterio del Duomo»<sup>19</sup>.

*Ringraziamo il prof. Alessandro Caretta e il prof. Alberto Grimoldi per l'aiuto prestato durante la stesura della presente ricerca.*

---

(18) G. AGNELLI, *Lodi e il suo territorio*, Lodi 1917, p. 289.

(19) L. SAMARATI, *I Vescovi di Lodi*, Milano 1965, p. 244.

GERMANA PERANI

AMILCARE ANCONA E LA RACCOLTA  
ARCHEOLOGICA DEL MUSEO DI LODI

*Alcune considerazioni su una figura di archeologo  
e collezionista di antichità*

Il recente lavoro di inventariazione e di sistemazione dei materiali conservati nel magazzino della sezione archeologica del Museo Civico di Lodi, svolto dalla scrivente per conto della Soprintendenza Archeologica della Lombardia, ha consentito di individuare tra i materiali un nucleo di quattordici reperti, già facenti parte della collezione di antichità del milanese Amilcare Ancona\*, che nel corso di quasi un trentennio di paziente ricerca, egli incrementò notevolmente portandola a complessivi quattromila oggetti, ospitati in alcune sale della sua abitazione cittadina di via Unione 43, adibite a museo.

Sembra tuttavia che si possano includere in questo nucleo di materiali anche i reperti provenienti da scavi ottocenteschi in Lodi Vecchio, attualmente conservati nel magazzino della sezione archeologica del Museo Civico di Lodi. Infatti in una lettera datata 23 Luglio 1888, cui si farà cenno anche in seguito nel corso di questo studio, la Deputazione Storico Artistica di Lodi rin-

---

\* Desidero ringraziare la Prof. Rosanna Ventura, bisnipote di Amilcare Ancona per aver messo gentilmente a mia disposizione con grande entusiasmo e disponibilità la documentazione riguardante l'illustre avo, ancora in suo possesso. Desidero inoltre ringraziare la Prof. Maria Cristina Gualandi Genito, per i preziosi consigli dispensati con grande disponibilità e per l'incoraggiamento ad intraprendere questo studio.

Ringrazio infine la Dott. Nicolini della Società Storica Lombarda per le preziose indicazioni fornitemi.

grazia Amilcare Ancona per aver donato alcuni reperti provenienti dagli scavi di Lodivecchio.

In questa sede si intende delineare, in modo più preciso rispetto agli scarni riscontri biografici editi, la figura di Amilcare Ancona collezionista, studioso dell'antichità e museografo.

Purtroppo le note biografiche riguardanti Amilcare Ancona<sup>1</sup> non forniscono dati precisi ed interessanti in tal senso, sottolineando in modo esaustivo solo l'impegno politico e civile del personaggio.

Emerge tuttavia in modo chiaro il dispiegarsi delle energie dell'Ancona nella duplice direzione della lotta per gli ideali di libertà e di democrazia e dello studio del passato patrio, inteso, quest'ultimo sia come passato remoto (l'antichità) sia come passato "recente", come attesta una raccolta assai preziosa di documenti ed autografi del Risorgimento.

L'impegno politico e civile si concretizzò nell'arruolamento come volontario nei granatieri di Toscana nel 1859. Dal 1860, anno della pace di Villafranca, in poi, egli rivestì molti incarichi nella pubblica amministrazione. Fu addetto alla pubblica istruzione a Torino, mentre nel 1861 fu a Firenze per incarico dello stesso Ministero. In seguito alla morte del padre, avvenuta nel 1861, si trasferì a Milano con i familiari e qui ricoprì la carica di consigliere comunale e di assessore. A Milano si spense il 22 dicembre 1890.

Per meglio delineare il profilo di Amilcare Ancona studioso le biografie già menzionate (nota 1) forniscono solo indicazioni molto generali. Si fa in esse riferimento al cospicuo incremento impresso dall'Ancona alla piccola raccolta di oggetti antichi del

---

(1) Per la biografia dell'Ancona si fa riferimento a tre fonti: C. VANBIANCHI, *Brevi cenni sulla vita di A. Ancona*, in "Catalogo della collezione A. Ancona di Milano. Autografi manoscritti, documenti storici etc. Serie importante dei Governatori di Milano", Milano 1892, pp. IX-XIII; M. PARENTI, *Aggiunte al dizionario bio-bibliografico di C. Frati*, vol. I, Firenze 1959; E. SELETTI, *Rendiconti sull'operato della Società Storica Lombarda nell'anno 1890*, in *ASL serie II vol. VIII 1891*, pp. 239-240 (necrologio). A queste fonti attinge T. CURTI nello studio: *La dispersione delle collezioni Morbio e Ancona. Studio su una cartella di documenti sforzeschi*. Tesi di laurea discussa nell'A.A. 1991-92 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, per stilare una biografia dell'Ancona. Alcuni cenni biografici generali sono contenuti nei necrologi apparsi su "Il Corriere della Sera" e "Il Secolo" del 23-24 dicembre 1890.

padre, al fatto che venne nominato socio di diverse accademie italiane ed estere, e al contatto che ebbe con molte personalità eminenti del mondo scientifico, col Mommsen in particolare.

Tuttavia, di fronte al carattere scarno delle notizie biografiche, sia gli scritti di carattere storico-archeologico, sia i documenti d'archivio cui si è potuto accedere nel corso di questo studio, consentono di delineare la personalità scientifica dell'Ancona illuminando tanto gli aspetti "tecnici" della sua attività, vale a dire l'acquisizione, la tipologia e la musealizzazione dei reperti antichi, quanto l'aspetto più propriamente scientifico collegato allo studio dei reperti stessi, evidenziando altresì una fittissima rete di relazioni personali od epistolari con alcune tra le più insigne personalità del mondo scientifico a lui contemporaneo.

Considerando globalmente la produzione scientifica dell'Ancona occorre sottolineare che, pur coltivando interesse per la storia italiana, sia passata, sia a lui contemporanea<sup>2</sup>, egli si dedica con particolare zelo alla raccolta ed allo studio degli oggetti antichi, rivelando in questo senso un'inclinazione alla specializzazione certamente moderna, rispetto all'approccio enciclopedico o antiquario ai reperti antichi, tipico della cultura settecentesca, ma tuttavia ancora vivo nell'800.

Con riferimento alle sue opere<sup>3</sup>, improntata a criteri piuttosto avanzati si deve considerare la redazione di cataloghi relativi ai reperti in suo possesso, non tanto, o non solo per la qualità dei dati che vengono in essi forniti, quanto piuttosto per l'idea stessa del catalogo. L'esigenza di riordinare in modo organico e sistematico i dati che si andavano via via acquisendo in ambito archeologico, è avvertita infatti, a partire dalla metà circa dell'Ottocento, come preliminare e prioritaria allo svolgimento di un efficace studio delle antichità in Italia. Ecco quindi che prende

---

(2) Oltre agli autografi del Risorgimento si segnala anche la pubblicazione relativa a: *Tre autografi di S. Carlo Borromeo relativi alla peste del 1576*, Milano 1886.

(3) Tra le opere dell'Ancona si segnalano: *Catalogo descrittivo delle proprie raccolte in Milano (antichità egizie, preromane ed etrusco-romane)*, Milano 1880, indicato d'ora in poi come ANCONA 1880; *Le armi le fibule e qualche altro cimelio della sua collezione archeologica*, Milano 1886; indicato d'ora in avanti con ANCONA 1886; *Le armi le fibule e qualche altro cimelio della sua collezione. Supplemento*, Milano, 1889 (ANCONA 1889), oltre a molti scritti posti a premessa di comunicazioni scientifiche o pubblicazioni di documenti.

avvio la pubblicazione sistematica di scavi e rinvenimenti, e contemporaneamente si attende al riordino dei musei e alla tutela del patrimonio artistico<sup>4</sup>.

Nei cataloghi redatti dall'Ancona trovano posto, oltre ai dati tecnici, anche notizie sulla provenienza del pezzo, sulle modalità di acquisizione e sulla "bibliografia di confronto": una vera e propria "scheda inventariale" ante litteram.

Tali notizie non vengono però fornite in modo sistematico per tutti i reperti catalogati; quanto piuttosto in modo casuale, a secondo che l'Ancona ne fosse a sua volta in possesso. L'esame del catalogo non ha consentito infatti di individuare classi di oggetti in cui ricorrano costantemente queste informazioni.

Pure innovativi si devono considerare i brevi "saggi introduttivi" premessi alle sezioni prima e terza della raccolta egizia, nelle quali trovavano posto rispettivamente "i bronzi e gli amuleti" e "le mummie e i papiri". Nel saggio introduttivo premesso alla sezione "bronzi-idoli, amuleti" l'autore fornisce informazioni basilari sulla religione egizia, un "monoteismo rivestito delle forme di un politeismo simbolico...", ed è interessante che per questo aspetto faccia riferimento all'importanza che rivestì per questo ambito di indagine l'interpretazione dei geroglifici. Si sofferma inoltre sulle modalità di raffigurazione delle divinità e sulle città in cui ciascuna divinità veniva onorata con particolare devozione<sup>5</sup>.

Nell'introduzione alla sezione delle "mummie-papiri-sarcofagi ed altri legni" oltre a notizie relative alle modalità dell'imbalsamazione, l'Ancona fornisce anche indicazioni sulle varie tipologie di mummie e sulle caratteristiche che consentono di individuare il sesso e la posizione sociale del defunto<sup>6</sup>.

Dall'impostazione stessa del catalogo relativo alla sezione egizia, abbastanza particolareggiato, così come dalla sua ampiezza, (più di mille reperti) è lecito forse cogliere un particolare inte-

---

(4) Per l'analisi di questo aspetto della cultura archeologica in Italia nella seconda metà dell'800 si veda DE ANGELIS 1993 p. 12. Sulla "tutela" degli oggetti antichi si veda CANTONI 1993, *passim*.

(5) ANCONA 1880, p. 7.

(6) ID., p. 13.

resse o una particolare curiosità di Amilcare Ancona nei confronti di questa antica civiltà.

Stupisce pertanto di non trovare nelle pagine del catalogo del 1880, relative a questo argomento, né in altri scritti, alcun indizio che ci consenta di ipotizzare o di delineare nei suoi tratti essenziali contatti scientifici o rapporti epistolari con egittologi, anche se l'Ancona mostra di conoscere le opere di Champollion e Rosellini, cui fa talvolta riferimento descrivendo alcuni reperti della collezione egizia<sup>7</sup>.

Pure moderna appare l'introduzione, nei cataloghi del 1886 e del 1889, della fotografia dei reperti e la segnalazione, sia pur empirica della "scala" in cui le foto riproducono i reperti.

È importante, parlando della collezione egizia, puntualizzare due aspetti significativi.

In primo luogo il fatto che tale collezione venne costituita in un unico momento e non beneficiò di successive accessioni. Infatti nel catalogo del 1886 e nel supplemento del 1889 non si descrive alcun oggetto egizio di nuova acquisizione. Per quanto manchino date precise sull'epoca di costituzione di questo nucleo collezionistico, non ci si discosterà molto dal vero ponendola nei primi anni Sessanta del secolo scorso, quando Amilcare Ancona, in qualità di funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione, dimorò a Torino e a Firenze, proprio i due centri che fin dai primi decenni del secolo potevano vantare due importanti collezioni egizie, ed in cui la nascente egittologia, ad opera di Fabretti e Rosellini, muoveva i primi, ma sicurissimi passi<sup>8</sup>.

---

(7) ANCONA 1880, p. 14.

Il dibattito egittologico era in grande fervore intorno alla metà del secolo scorso e nei decenni successivi non solo nei centri propulsori della conoscenza della civiltà egizia, quali Torino, Firenze e Roma, città, quest'ultima, nella quale l'interesse per la cultura egizia ed il conseguente afflusso di materiale egizio risalivano all'età imperiale, ma anche a livello provinciale: è il caso, ad esempio, dell'ecclesiastico modenese Celestino Cavedoni. Su quest'ultimo si veda PIACENTINI 1991, pp. 331-340.

(8) Il Museo Egizio di Torino si costituisce nel 1824, allorché Carlo Felice acquista la collezione Drovetti. Ad essa si aggiunsero in prosieguo di tempo le collezioni Sossio, Zucchi e Brussa, per arrivare, nel 1894, al trasferimento in questa sede degli oggetti del Museo Kircheriano di Roma. Sulla costituzione del Museo Egizio si veda da ultimo DONADONI ROVERI 1991, pp. 191-197.

Il Museo Egizio di Firenze ha la sua origine nella spedizione franco-toscana del 1828-29, organizzata da Champollion e Rosellini.

In secondo luogo si deve sottolineare come una collezione di così considerevole ampiezza si costituisca in Lombardia, a Milano; regione che ci appare in questa seconda metà dell'Ottocento del tutto assente nel dibattito egiptologico che si andava sviluppando, e che non poteva vantare che piccole raccolte di oggetti di probabile origine egizia, quali quella di Aristide Mantegazza a Legnano<sup>9</sup>.

Dai cataloghi redatti dall'Ancona si apprende che gli oggetti archeologici venivano acquisiti sul mercato antiquario<sup>10</sup>, o attraverso la partecipazione alle aste, oppure attraverso donazioni di altri collezionisti o studiosi<sup>11</sup>. Altre volte era lo stesso Ancona a bandire delle aste o a ricorrere agli scambi per liberarsi dei doppi. I cartellini ancora legati ad alcuni oggetti conservati nel magazzino del Museo Civico di Lodi illustrano proprio questa procedura: vi si trova scritto ad esempio "... fatto cambio con l'antiquario Patè di Milano...". Su di un'anfora a figure nere proveniente da Golasecca e sempre conservata al Museo di Lodi si legge: "Scavi di Golasecca, epoca preromana, provenienza dal Museo del sig. Ancona, fatto un cambio con il sig. dott. Fr. Martani di Lodi, 8 luglio 1880"<sup>12</sup>. Anche in una lettera dell'8 Gennaio 1927, inviata dal figlio dell'Ancona, Annibale, al direttore delle antichità di Roma, si trova una conferma di questa procedura<sup>13</sup>.

(9) Sulla raccolta di oggetti archeologici di Aristide Mantegazza si veda RICCI 1901, *passim*.

(10) Si ha un documento, datato 27 ottobre 1889 (appendice, documento 6) in cui viene espresso da parte di un funzionario del comune di Bologna il più vivo ringraziamento per la restituzione di "una statuetta di bronzo appartenente ad un utensile in bronzo del grande sepolcro etrusco dei Giardini Margherita, scomparso nel 1877 e proprio in quell'epoca qui da lei acquistato...". Questo documento testimonia la consapevolezza, da parte dell'Ancona dell'importanza documentaria del singolo reperto, che si accresce con l'inserimento nel suo contesto originario di provenienza. La succinta descrizione non consente di argomentare in modo più preciso sull'identità di questo reperto. Tuttavia in *NotSc* 1876, p. 52, laddove si fa riferimento agli scavi condotti ai Giardini Margherita, si ricorda tra gli oggetti ritrovati "un candelabro in bronzo [...] che porta nel centro un gruppo di stile arcaico [...] figurante Venere che ha in mano il pomo ed Amore ignudo che si stringe a lei [...] Potrebbe forse trattarsi della "statuetta" cui fa riferimento il nostro documento.

(11) ANCONA 1886, p. 8 nota 1.

(12) Su questo reperto in particolare cfr. FROVA 1953, p. 15 e DE MARINIS 1988, p. 71 e p. 79 nota 106.

(13) La lettera riguarda il possesso da parte di Amilcare Ancona di alcune ossa provenienti dal sepolcro degli Scipioni, che il figlio Annibale donò alla città di Roma e delle quali il

Tanto l'aspetto dello "scambio" quanto quello dell'eliminazione dei "doppioni" sono di rilevante interesse. Pur non essendo possibile ricostruire con maggior precisione il carattere di questi scambi o la tipologia dei reperti che ne erano oggetto, è tuttavia importante sottolineare che tale pratica è legata all'utilità "didattica" che l'Ancona individuava nel proprio museo. Era infatti frequentemente visitato da studenti delle Università e delle Accademie e dai loro professori<sup>14</sup>.

La pratica dello scambio consentiva al nostro autore di incrementare la propria collezione sia in senso quantitativo sia nel senso di una maggior completezza tipologica, offrendogli altresì l'opportunità di fornire al proprio "pubblico" un "laboratorio" continuamente rinnovato ed accresciuto<sup>15</sup>.

Merita attenzione anche l'indicazione "... proveniente dagli scavi di/.." che viene data per alcuni reperti, e che appare di pro-

---

direttore delle antichità chiedeva maggiori garanzie circa l'autenticità. Tali ossa erano state acquistate dall'Ancona dal Museo del Cardinal Biscia Gentili, del quale la teca di vetro conservava ancora i sigilli. In tale lettera, ora in possesso della Professoressa Ventura, Annibale Ancona, proclama la serietà metodologica del padre, che certo non avrebbe acquistato reperti di dubbia autenticità, semplicemente sotto la spinta di suggestioni emotive. Il fatto poi che l'Ancona non avesse esposto queste ossa nel suo museo, prova la modernità, nell'approccio all'antico, oltre al rigore scientifico, che gli impedivano di esporre reperti che, avulsi dal loro contesto monumentale sarebbero potuti apparire in qualche modo degni di una *Wunderkammer*. Lo scambio di lettere tra Annibale Ancona, il direttore delle antichità e belle arti di Roma, negli ultimi mesi del 1926 (lettera di Annibale Ancona del 25 ottobre 1926 e risposta del Direttore del 27 dicembre 1927), si collega agli interventi, concertati nei primi decenni del nostro secolo per il recupero e la valorizzazione del Sepolcro degli Scipioni, oggetto, nel corso del '700, di dissennati interventi urbanistici che ne avevano determinato la rovina e lo scempio. A tal proposito è interessante il dibattito sviluppatosi sul "Corriere della Sera" tra il Luglio (intervento di Renato Paribeni 9 Luglio) ed il settembre 1930 (articolo di Pericle Ducati del 14 settembre 1930).

(14) In ANCONA 1886, p. 8 nota 1, si trova un esplicito riferimento a questa pratica. A proposito del Professore Bernardino Biondelli, che gli aveva donato alcuni bronzi etruschi, facenti parte della sua collezione, l'Ancona così si esprime: "... L'illustre scienziato ... constataba con particolare compiacenza il progressivo incremento della mia collezione, che visitava annualmente con gli studenti dell'Accademia Scientifica-Letteraria..." (il corsivo è di chi scrive).

(15) Proprio negli anni '80 del secolo scorso il problema degli scambi di originali era stato oggetto di un vivace dibattito, con riferimento specificamente però ai musei statali. Si fronteggiavano in tal senso due diversi modi di intendere la funzione del museo: da una parte la considerazione del museo come luogo di esercitazioni pratiche per i frequentatori dei corsi universitari di archeologia; dall'altra invece si privilegiava il ruolo di tutela del *valore vero* che il museo doveva svolgere nei riguardi dei monumenti antichi; valore vero che era finalizzato ad una ricostruzione storica del monumento stesso, pertanto circoscritta ai tesori archeologici di un'unica regione. Si veda il dibattito tra Conestabile e Fiorelli, riportato da CANTONI 1993, p. 45 segg.

blematica interpretazione. Dalla lettera di ringraziamento del 23 Luglio 1888, inviata dal Riboni, presidente della Deputazione Storico Artistica di Lodi, all'Ancona e già menzionata in questo studio, si apprende che quest'ultimo aveva fatto dono alla deputazione "... delle particolarità di scavo provenienti da Lodi vecchio, già da tempo indicate nelle storie lodigiane del Comm. Vignati...". Non viene tuttavia specificato se si tratti di campagne di scavo sistematiche, di iniziative private o di semplici sterri occasionali, né viene indicato l'ente promotore di questi scavi (cfr. appendice, documento 2)<sup>16</sup>.

Sembra si debba escludere, secondo quanto afferma il Castelfranco nella prefazione al Catalogo d'asta del 1892<sup>17</sup>, che l'Ancona fosse solito intraprendere scavi personali, anche se ciò sembra contraddetto, almeno per gli scavi di Golasecca, dai ricordi dei familiari dell'Ancona stesso, che parlano con insistenza di scavi effettuati da lui a Golasecca<sup>18</sup>.

È comunque significativo che, pur senza dare rilievo a questioni stratigrafiche, l'Ancona non smembra mai i nuclei di oggetti provenienti da scavo, conscio del loro valore documentario, anche indipendentemente dal valore "estetico", talvolta piuttosto irrilevante, come nel caso di alcuni dei reperti provenienti da Lodi vecchio.

In tal senso risultano interessanti anche altri due scritti dell'Ancona: la prefazione ai già citati autografi di san Carlo Borromeo (ved. nota 2) e una notizia relativa al ripostiglio di S. Zeno<sup>19</sup>, in cui l'autore ribadisce questa sua convinzione.

(16) In tale documento si dichiara che questi reperti "... saranno in ogni tempo contraddistinti tanto sugli oggetti donati che nel Catalogo dell'Istituto col riverito di Lei nome...". In realtà su alcuni oggetti è ancora attaccato il cartellino con la dicitura "dal museo del sig. Ancona". Non è ben chiaro cosa sia il Catalogo dell'Istituto. Se con questo termine si intende la seconda redazione del Catalogo del Museo del Martani (1894), in essa l'Ancona non viene mai menzionato. È tuttavia possibile che si faccia riferimento al catalogo dei doni al museo, disperso dopo la guerra.

(17) "Catalogo della collezione Ancona a cura di Pompeo Castelfranco", Milano 1892, p. IX (ANCONA 1892).

(18) Questa notizia mi è stata riferita dalla professoressa Ventura.

(19) A. ANCONA, *Il ripostiglio di S. Zeno*, in *RivItNum*, I 1888, p. 6. Così scrive infatti l'Ancona: "... Avuti nelle mani questi denari, dopoché il proprietario ne prelevò cento, e riconfermandoci nella certezza che sarebbe stata ormai assolutamente impossibile la reintegrazione dell'intero ripostiglio, ci siamo decisi ad acquistare solo quelli più ben conservati, e di buon grado avremmo acquistato anche gli altri se si avesse potuto raggiungere lo scopo suac-

Riguardo alla musealizzazione dei reperti via via acquisiti, mancano purtroppo fotografie relative alle stanze adibite a museo, che potrebbero offrire spunti per determinare i criteri espositivi di una raccolta privata degli ultimi decenni del secolo scorso. Tuttavia l'impostazione dei cataloghi redatti dallo stesso Ancona e le foto che corredano i cataloghi del 1886 e del 1889, risultano in tal senso particolarmente illuminanti. Vengono individuate tre grandi sezioni culturali: quella egizia, quella preromana e quella etrusco-romana. All'interno di queste sezioni più generali i reperti vengono divisi in più specifiche categorie, determinate dalla documentazione posseduta dall'Ancona: bronzi, marmi, sarcofagi e papiri per la sezione egizia; lucerne, bronzi scritti pietre sepolcrali per la sezione romana. La suddivisione espositiva si fermava a queste categorie, all'interno delle quali i reperti erano disposti senza ulteriori definizioni cronologiche.

La sezione preromana, che venne divisa, su consiglio del Castelfranco, da quella etrusco-romana<sup>20</sup>, è organizzata invece come sezione unica, all'interno della quale vengono raccolti reperti provenienti dalle terramare di Campeggine, Castione, e reperti provenienti da vari scavi: Calvatone (citato Calvattonne nel catalogo), Andria, oltre a molti materiali provenienti da Golasecca.

Le foto, che sono di complemento ai cataloghi e che si deve immaginare riproducessero la disposizione degli oggetti sugli scaffali del Museo, evidenziano un criterio espositivo squisitamente ottocentesco che privilegia l'esposizione di serie di oggetti, anche simili, piuttosto che operare una scelta in senso tipologico o individuare un "percorso" museale, che è conquista, invece, della moderna museografia.

Sembra degna di interesse la divisione operata dell'Ancona in sezione preromana e sezione etrusco-romana, quasi a voler sottolineare con quest'ultima il legame tra storia "italica" e storia "ro-

---

cennato e ciò per una deferenza all'illustre amico A. L. Milani, che dissertò *sull'importanza che dovrebbe annettersi al mantenimento integrale dei ripostigli per il vero valore storico indiscutibile che rappresentano...*" (il corsivo è di chi scrive).

(20) ANCONA 1886, p. 27: "Mi determinai dietro consiglio dell'egregio professore Pompeo Castelfranco a dividere questa parte dall'Etrusco Romana...".

mana". In tal senso si era del resto già espresso il Mommsenn nella sua introduzione alla *Römische Geschichte*, allorché dichiara di voler raccontare la storia dell'Italia piuttosto che quella di Roma, in quanto Roma aveva dato forma ad una materia italica.

Ed è tanto più notevole questa impostazione dell'Ancona se rapportata allo stato degli studi sulla civiltà antica nel XIX secolo, che si configurava unicamente come studio della storia greca e romana, fondato su basi storiografiche e filologiche, relegando invece la storia italica, la cui indagine si fondava prevalentemente su dati archeologici o epigrafici, in studi di stampo tipologico ed antiquario.

La notizia dell'appartenenza di Amilcare Ancona a molte accademie italiane ed estere, così laconicamente enunciata nelle biografie precedentemente menzionate, riceve precisazioni ed un ben diverso spessore tanto dalla documentazione d'archivio quanto dai cataloghi redatti dallo stesso Ancona.

Nel 1879, ad esempio, viene proclamato *socius ab epistulis* dell'Istituto Archeologico Germanico (cfr. Appendice doc. 1).

Si hanno inoltre precisi indizi di una corrispondenza piuttosto fitta col Mommsenn, soprattutto in relazione alle iscrizioni<sup>21</sup>.

Venne poi nominato patrono del Museo Indiano di Firenze (ved. appendice doc. 3).

Nel 1888 venne nominato socio onorario del Museo Storico Artistico di Lodi e socio corrispondente del Museo cittadino di Rovereto ( ved. appendice documenti. 4 e 5).

Sono tuttavia le notizie contenute nel catalogo del 1886 a fornire precise indicazioni circa le personalità scientifiche con cui l'Ancona entrò in relazione, sia per amicizia sia per ragioni scientifiche.

Al Korte, ad esempio, inviava sistematicamente le riproduzioni grafiche degli specchi etruschi che entravano a far parte della sua collezione. Invitò il Castelfranco a studiare alcuni reperti sca-

---

(21) Cfr. ANCONA 1886, pp. 65-68. In una lettera inviata dal fratello Giuseppe all'avvocato Baravalle di Milano, in cui si fornivano notizie per la stesura del necrologio si fa riferimento ad un "... frequente carteggio scientifico" col Mommsen "specificamente per quanto si riferisce a iscrizioni antiche...". Di tale carteggio si è persa purtroppo ogni traccia. Tale lettera è attualmente in possesso della bisnipote di Amilcare Ancona.

vati nel lodigiano ed entrati a far parte della sua collezione<sup>22</sup>. Al Poggi affidò invece lo studio di alcune iscrizioni etrusche, poi confluite nel primo volume del CIE<sup>23</sup>. Fu in corrispondenza abbastanza assidua anche coi professori Ariodante Fabretti e Luigi A. Milani, direttore, quest'ultimo, del Museo etrusco di Firenze, al quale affidò anche lo studio di alcune urne etrusche di sua proprietà. Era inoltre in contatto con il dott. Alfonso Garovaglio e con Paolo Orsi. Anche questo fatto indizia, a parer nostro della concezione "didattica" del museo, cui si è accennato precedentemente.

Come è ovvio la familiarità con tali personalità scientifiche contribuì a formare in Amilcare Ancona, o forse ad affinare, l'approccio scientifico agli oggetti antichi. Costituiscono indizio in tal senso l'aver incluso nella sua collezione oggetti provenienti da Golasecca, località allora non particolarmente apprezzata, ma che cominciava proprio nell'ultimo ventennio dell'800 ad essere conosciuta grazie agli scritti del Castelfranco.

Anche l'interesse per gli oggetti preistorici si deve considerare un riflesso della frequentazione del Castelfranco, collaboratore del *Bullettino di Paleontologia Italiana*, diretto da Chierici e Strobel<sup>24</sup>.

Più in generale si può leggere questo interesse riservato dall'Ancona ai reperti preistorici, in particolare a quelli provenienti dalle terramare di Castione, o di Campeggine ad esempio<sup>25</sup>, come un'adesione al dibattito scientifico che proprio nella seconda metà dell'Ottocento si andava sviluppando intorno alla scienza preistorica in Italia, soprattutto ad opera di Luigi Pigorini, direttore del Museo di Parma, di Pellegrino Strobel, professore di Geologia nella stessa città, e di Bartolomeo Gastaldi, direttore del Museo di Torino, nel senso di un'autonomia della neonata disciplina rispetto alla subordinazione alla geologia ed alla paleontologia; subordinazione caratteristica invece dell'ambiente scientifico bolognese<sup>26</sup>.

---

(22) Catalogo 1886, p. 13: sul Ripostiglio lodigiano cfr. CASTELFRANCO 1883, p. 23.

(23) CIE vol. I, nn. 3264-3273, con eccezione del n. 3272, conservato in museo a Chiusi. Per tutte queste iscrizioni è indicata la provenienza chiusina.

(24) Interessante in tal senso anche il documento 7.

(25) Cfr. ANCONA 1886, p. 42 e p. 44.

(26) Si veda, a proposito di questo dibattito, TORRACA 1993, *passim*.

Ci pare inoltre che l'idea di istituire confronti tra i materiali della sua collezione e analoghi materiali rinvenuti in altre località, pur se non sviluppato né nel senso di uno studio tipologico dei reperti, né, tanto meno, nel senso di uno studio dei rapporti intercorrenti tra le varie popolazioni, sia comunque un significativo indizio del superamento dell'approccio eminentemente antiquario ai reperti dell'antichità.

Questa capacità di istituire confronti si deve anche alla profonda conoscenza che l'Ancona aveva dei materiali conservati nei principali musei italiani, che egli certamente visitò di persona, probabilmente anche nel corso della sua attività di funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione.

Considerata quindi nella sua globalità la figura di Amilcare Ancona collezionista di antichità appare assai complessa. Caratteristica del suo approccio agli oggetti archeologici è in primo luogo la consapevolezza del loro valore storico-documentario.

Si deve inoltre sottolineare come, attraverso la fitta rete di corrispondenze scientifiche con eminenti personalità del mondo accademico italiano e straniero, egli abbia superato, sia pur ad un livello personale, i particolarismi regionali, conferendo alla sua indagine sull'antichità un carattere spiccatamente nazionale.

L'Ancona rifugge invece dal partecipare, per quanto è dato evincere dalla scarsa documentazione in nostro possesso, ai convegni o alle riunioni internazionali, che pure nella seconda metà dell'Ottocento si facevano sempre più frequenti in particolare sulla paleontologia e la preistoria<sup>27</sup> e alle quali invece erano soliti intervenire le personalità più significative del mondo accademico italiano, quali Pigorini, Strobel e Capellini.

---

(27) Cfr. EAD, p. 30 e segg.



Amilcare Ancona, disegno a matita di ignoto autore.

N<sup>o</sup> 1174

INSTITVTVM ARCHAEOLOGICVM  
IMPERII GERMANICI

BEROLINI ROMAE ATHENIS

inter viros eximios et de litteris monumentisque  
aetatis antiquae optime meritos, quos cuiusque  
populi optimos praestantissimosque sibi adscivit,

*Amilcarem d' Ancona*

socium ab epistulis

cooptavit, ut etiam eius ope auxilioque studia  
communia adiuventur et adaugeantur.

Die natali Romae

XXI. m. Aprilis a. MDCCCLXXIX

IVSSV

RECTORVM INSTITVTI

*G. Perani*



Lodi, il 7. 23 luglio 1884.

DEPUTAZIONE  
STORICO ARTISTICA

DI  
**LODI**

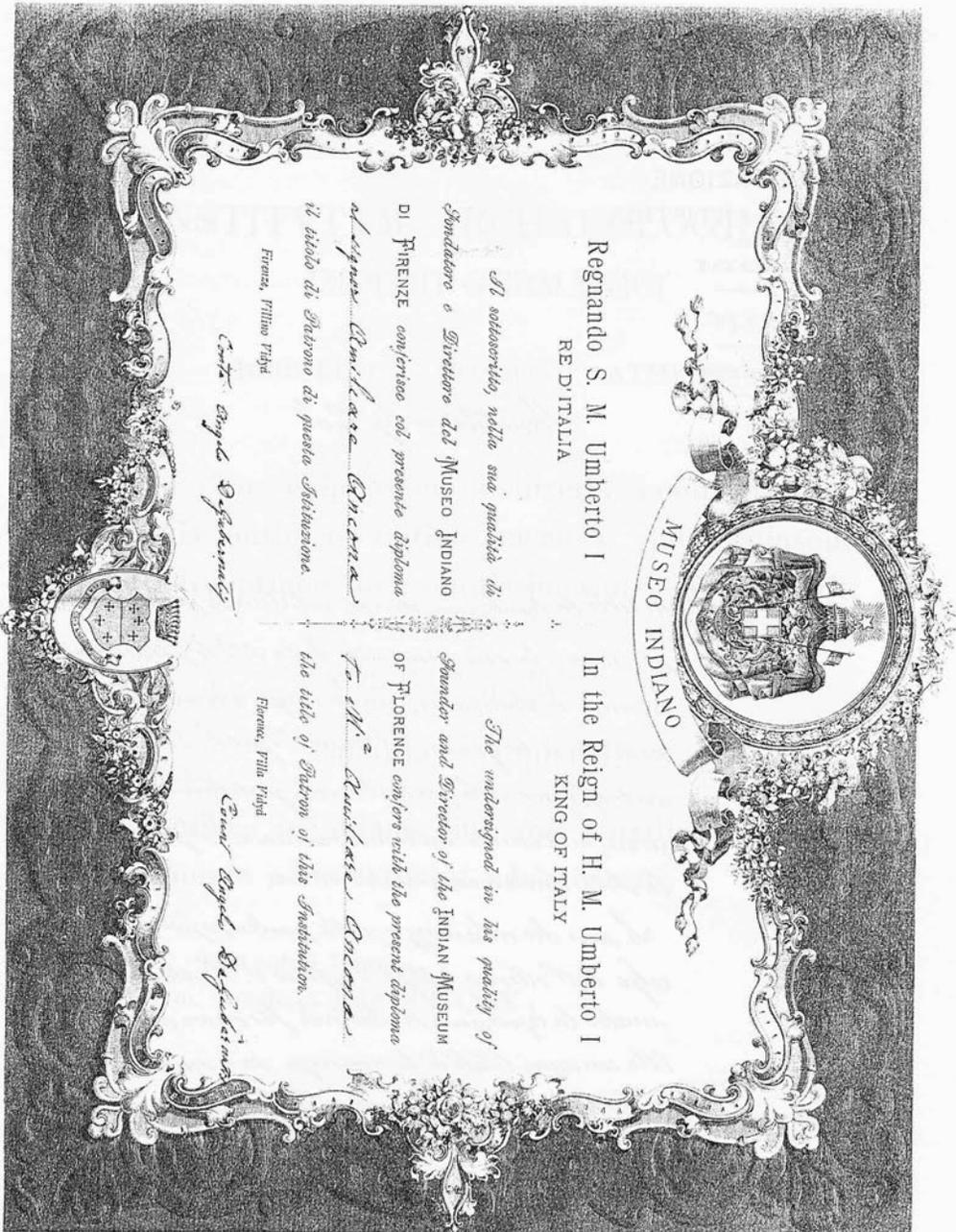
Prot. N. 28.

**OGGETTO**

*Proprietario M. Cas.*

È ben lieta la Deputazione storico-artistica di poter ricompen-  
se, meriti la rara generosità della S. C. la particolarità  
di scavo di S. Adriano, già da tempo indicato e disquale  
nelle storie lodigiane del Comm. S. Ignazio. Ed è tanto un  
contrappeso della particolar sua gratitudine e sodisfazione,  
già, accennata nella sua riunione del 7. 22 u. s.  
la S. C. ha ciò necessario del Museo.

Si non che un'averzo, colle partecipazioni da dar-  
colgo dall'ultimo collega d'ufficio S. P. Altavani, da  
nutrire la Deputazione si studia di far essere al merito,  
Ella con nuovi titoli di benemerente va a rendere indispensa-  
to la modesta manifestazione dell'Altavani.



Conferimento ad Amilcare Ancona del titolo di patrono del Museo Indiano di Firenze

## BIBLIOGRAFIA

Per le abbreviazioni delle riviste si fa riferimento all'*Archaeologische Bibliographie*.

- A. ANCONA, *Catalogo descrittivo delle proprie raccolte in Milano (antichità egizie, preromane ed etrusco romane)*, Milano 1880.
- A. ANCONA, *Le armi, le fibule e qualche altro cimelio della sua collezione archeologica*, Milano, 1886.
- A. ANCONA, *Le armi, le fibule e qualche altro cimelio della sua collezione. Supplemento*, Milano 1889.
- A. ANCONA, *Catalogo della collezione Ancona*, a cura di Pompeo Castelfranco, Milano 1892.
- P. CASTELFRANCO, *Il ripostiglio lodigiano*, in *BPI*, 1883.
- M. L. CATONI, *Fra "scuola" e "custodia"*. *La nascita degli organismi di tutela artistica*, in *RicStArte*, 50, 1993, pp. 41-52.
- F DE ANGELIS, G. *Fiorelli: la vecchia antiquaria di fronte allo scavo*, in *RicStArte*, 50, 1993, pp. 6-15.
- R.C. DE MARINIS, *I commerci dell'Etruria con i paesi a nord del Po dal IX al VI sec. a.C.*, in "Gli Etruschi a Nord del Po", cat. mostra, vol. I, Udine 1988.
- A. M. DONADONI ROVERI, *Il museo egizio di Torino*, in "L'Egitto fuori dell'Egitto", atti del convegno, Bologna 26-29 marzo 1991, Bologna 1991, pp. 191-197.
- A. FROVA, *Ceramica greca e preistoria in Lombardia*, in *RAComo*, 135, 1953, pp. 5-21.
- P. PIACENTINI, *L'erudito modenese Celestino Cavedoni e l'antico Egitto*, in "L'Egitto fuori dell'Egitto", cit., pp. 331-340.
- S. RICCI, *La necropoli di Legnano. Contributi alla storia della civiltà preromana e romana in Lombardia*. Milano 1901.
- D. TORRACA, *Giovanni Capelli: gli albori dell'archeologia preistorica in Italia*, in *RicStArte*, 50, 1993, pp. 27-33.
- RicStArte* Ricerche di storia dell'arte.



MARIO MARUBBI

UNA PROPOSTA LODIGIANA  
PER GIOVANNI DA MONTE

Prendendo le mosse da un articolo uscito lo scorso anno su questa stessa rivista<sup>1</sup>, si vuole qui ribadire l'assoluta preminenza della decorazione dell'abside di San Lorenzo a Lodi nell'ambito del vasto fenomeno del Manierismo lombardo degli anni sessanta e settanta del XVI secolo.

Con l'esaurimento della bottega dei Piazza (1562) e la morte di Francesco Carminati detto il Soncino (1567), Lodi veniva a trovarsi, anche geograficamente, su quell'asse privilegiato del Manierismo lombardo che trova allineate Cremona e Milano. Ancor prima però che nel 1568 Antonio Campi giungesse a Lodi per decorare l'abside della Cattedrale<sup>2</sup>, la chiesa di San Lorenzo aveva inaugurato il suo nuovo apparato di stucchi, tele ed affreschi. Con il superamento della tradizione locale, interpretata ed elaborata dalla bottega dei Piazza<sup>3</sup>, quel ciclo rappresentò la prima grande e complessa realizzazione manieristica lodigiana all'insegna ormai dei mutati indirizzi estetici e delle crescenti finalità didattiche della pittura, secondo la riforma delle arti promossa da San Carlo Borromeo. Non sarà un caso che proprio lo stes-

---

(1) C. FRACCARO, *Due nuovi documenti per Callisto Piazza e Pellegrino Tibaldi a Lodi*, in "Archivio Storico Lodigiano", CXIII (1994), Lodi 1995, pp. 300-310.

(2) A. CARETTA, in *La Cattedrale di Lodi*, Lodi 1966, pp. 41-42; G. BORA, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Cremona 1985, p. 182.

(3) G. BORA, *I Piazza e la fortuna della "maniera"*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, Lodi 1989, pp. 239-261.

so arcivescovo di Milano sarà chiamato a dirimere una delicata vertenza tra un “pittore nuovo” e forestiero, il cremasco Giovanni da Monte, e il prevosto di San Lorenzo Matteo Camola. Questi infatti aveva negato il saldo al pittore cremasco accusandolo di avere irrimediabilmente compromesso le pitture di “Calistum de la Platea pictorem excellentissimum et famosissimum”, affreschi che egli stesso aveva commissionato a Callisto trent’anni prima e ai quali si sentiva comprensibilmente legato<sup>4</sup>. Ma al di là di un commovente attaccamento al passato e alla propria identità culturale, affiorava da quel giudizio anche lo stacco coi tempi nuovi e la difficoltà di comprendere le ragioni di quel rinnovamento.

L’indubbio favore di cui Giovanni da Monte godeva presso il cardinale – i documenti recentemente pubblicati lo attestano inequivocabilmente<sup>5</sup> – e l’improvvisa fortuna che numerosi artisti “milanesi” incontrarono a Lodi sullo scorcio degli anni sessanta (dal Tibaldi al Lomazzo, dai Campi al Tamagnino) inducono al sospetto che i nuovi cantieri, ed essenzialmente quelli legati alle due principali chiese collegiate – il Duomo e San Lorenzo – non fossero estranei a un disegno di San Carlo di imporre i nuovi schemi di un’arte riformata anche al di fuori della diocesi milanese. Perduto lo straordinario assetto cinquecentesco della cattedrale, ad illustrare gli esiti lodigiani della grande maniera non resta oggi che l’abside di San Lorenzo: ma solo un globale intervento di restauro permetterà di apprezzarne a pieno le molteplici implicazioni culturali ed eventualmente di verificare la correttezza di questa ipotesi.

Nell’attesa che ciò avvenga presto ci si limiterà qui a una riflessione sulla nuova testimonianza acquisita e su una parte della decorazione absidale.

L’origine del contrasto tra il prevosto e Giovanni da Monte, è stato individuato nella troppa libertà che questi avrebbe impiegato nel *refrescare si in aliquo loco refrescande erant* – cioè ritoccano, se del caso – alcune pitture di Callisto, e che egli invece avrebbe mutate e rese deformi nei visi e nelle vesti tanto da poter-

(4) M. MARUBBI, in *I Piazza...*, pp. 273-274.

(5) C. FRACCARO, *Due nuovi documenti...*, pp. 307-308 docc. 1b e 1c.

si vedere persino ad occhio nudo (*ad oculum*). Di quali pitture si disputasse nel documento non si dice, ma certamente si trattava del catino absidale (fig. 1). Questo, come è noto, venne decorato da Callisto e fratelli nel 1538 nell'ambito di una più complessa riforma della tribuna che doveva comprendere anche altre zone dipinte (le pareti e i pilastri) e una pala d'altare<sup>6</sup>. Nel 1732 l'affresco subì gravi danni a causa di un fulmine, e a questo fatto si è sempre imputato l'aspetto attuale, compromesso, come si riteneva, da vasti rifacimenti. In effetti segni di quei guasti sono ancora oggi ben visibili nella vasta porzione di cielo ridipinta sulla sinistra, ma a quel disastroso evento non può più essere riferita la scomparsa dello specifico aspetto callistiano, che andò invece perduto già pochi decenni dopo l'esecuzione proprio a causa dell'intervento di Giovanni da Monte. Caduto il velo della tradizione che per secoli ha condizionato la lettura dell'affresco è oggi possibile riesaminare l'intero complesso sotto una luce diversa. Proprio quell'afflato romanista ben leggibile nelle figure dei soldati, che non trova rispondenza, almeno con altrettanta vigore, nelle opere di Callisto, appare ora in tutta la sua evidenza come uno dei tratti più specifici della pittura di Giovanni da Monte. Nessuna traccia in Callisto delle torsioni di quei soldati che si incurvano, si fanno schermo con lo scudo, si ritraggono con gesti vigorosi: caratteri diffusi dal manierismo romano degli anni quaranta, che in Lombardia compaiono solo dopo la metà del secolo e in particolare con l'affermazione della bottega cremonese di Giulio e Antonio Campi.

L'ipotesi che qui si avanza è che Giovanni da Monte sia intervenuto radicalmente sull'affresco di Callisto, a tal punto che oggi è addirittura difficile riconoscerne la mano, se non nell'impianto a maglie larghe, sintatticamente ancora classicistico, dove invece il Da Monte avrebbe preferito soluzioni più contratte e sincopate, e in poche figure, come nel Cristo dall'incarnato delicatamente ombreggiato prossimo al *San Sebastiano* di Dovera, o nel soldato a destra dietro il sepolcro, forse il meno toccato nel volto e nelle vesti dal pittore cremasco.

---

(6) M. MARUBBI, in *I Piazza da Lodi...*, pp. 361-362 n. 71.

Un confronto con l'opera di Giovanni da Monte<sup>7</sup> permette ora di legare questi affreschi alle due ante d'organo nella sacrestia di San Nazaro a Milano. I gesti enfatici e un po' teatrali dei tre soldati di sinistra vi sembrano trasposti di peso, fin nelle espressioni corrugate dei volti, così come anche la bandiera del Cristo, gonfia e vibrante nella sua qualità cromatica appare tanto simile a quella dell'armigero nell'anta con la *Conversione di Saulo*.

L'intervento del pittore cremasco fu tuttavia di più vasta portata e strettamente connesso all'impresa della nuova tribuna a stucchi con figure a tutto tondo di Antonio Abbondio detto il Tamagnino. A lui infatti va ascritta la decorazione pittorica del sottarco con nove telette dai soggetti veterotestamentari (figg. 2-6): da sinistra si riconoscono *Davide col salterio*, *Daniele nella fossa dei leoni*, *Giosuè (?)*, *Eva*, il *Padre Eterno* in posizione centrale di chiave di volta, il *Sacrificio di Isacco*, una *Scena di esequie*, *Mosè che riceve le tavole della legge* e un *Profeta (?)*. Ad onta del loro stato di conservazione queste tele rivelano con grande evidenza il loro legame con un'orbita dichiaratamente manieristica e un orizzonte culturale che comprende suggestioni romaniste di origine padana desunte da Antonio Campi e reminiscenze venete sia negli scorci e nelle violente torsioni alla Tintoretto che nella disgregazione materica del colore di origine tizianesca. Alcune figure poi (*Mosè* e il presunto *Giosuè*) presentano atteggiamenti e movenze tanto vicine ad alcune figure dell'anta con la *Caduta di Simon Mago* da rendere necessaria una identità di mano: il *Giosuè* in particolare è quasi speculare al soldato con la mano sul fianco, al centro dell'anta.

Poiché la controversia tra Giovanni da Monte e il prevosto di San Lorenzo risale al 1568, è ragionevole pensare che il pittore avesse terminato da poco quei lavori e quindi subito a ridosso dell'impegno milanese del 1566/67 che lo aveva visto attivo per le vetrate del Duomo<sup>8</sup>, dove poteva aver conosciuto il cardinale in prima persona. La collaborazione con Antonio Abbondio si era

(7) Sul pittore cremasco si veda soprattutto C. ALPINI, in *I Campi...*, pp. 212-213.

(8) E. BRIVIO, *Vetrate*, in *Il Duomo di Milano*, Milano 1973, II, pp. 291-292.

probabilmente estesa anche a una parte oggi molto compromessa, e cioè le quattro *Storie di San Lorenzo* affrescate nei cartocci in stucco al di sopra delle nicchie della tribuna. Il loro stato rende difficoltoso anche il riconoscimento di alcune scene, ma è molto probabile che anche questo intervento rientrasse nel globale progetto di rinnovamento absidale ed è logico pensare che fosse affidato allo stesso pittore del catino e del sottarco. Qualche consonanza di ordine stilistico, nel segno libero e abbreviato dei panneggi, almeno nella scena meglio conservata con *San Lorenzo a giudizio* (fig. 7), si può istituire con la predella monocroma (fig. 8) che il Da Monte eseguì per la pala della *Resurrezione* di Antonio Campi (1560) nella chiesa di Santa Maria presso San Celso a Milano.

Se poi si passa a considerare le figure monocrome modellate con grande vigore ed estrema sicurezza compositiva sul fondo dei dossali del coro, si dovrà molto probabilmente aggiungere un altro capitolo, e non di poco conto, all'attività lodigiana del Da Monte. Anche il coro di San Lorenzo rientra infatti nel novero delle imprese compiute a Lodi intorno al settimo decennio entro un'orbita marcatamente manieristica. Poiché il principale intagliatore era allora il bergamasco Giovan Pietro Codeferro, che per inciso si trova spesso associato ad Antonio Campi, è assai probabile che a lui spetti la paternità di questo coro. La sola immagine qui riprodotta con la figura di un armigero (fig. 9) e il suo confronto con le citate ante di San Nazaro basta ad assicurare l'attribuzione al Da Monte di questo intervento minore ma non affatto secondario. Anche lo stato del coro, purtroppo, non permette ulteriori considerazioni.

Sospendendo per ora il giudizio in attesa di un globale ripristino della tribuna, si può almeno riaffermare l'implicita importanza del ciclo che vede attivo Giovanni da Monte, probabilmente alla sua ultima opera prima della partenza per Praga, con l'appoggio esterno di Antonio Campi, che rilascerà una stima a lui favorevole provocando il disappunto del prevosto.

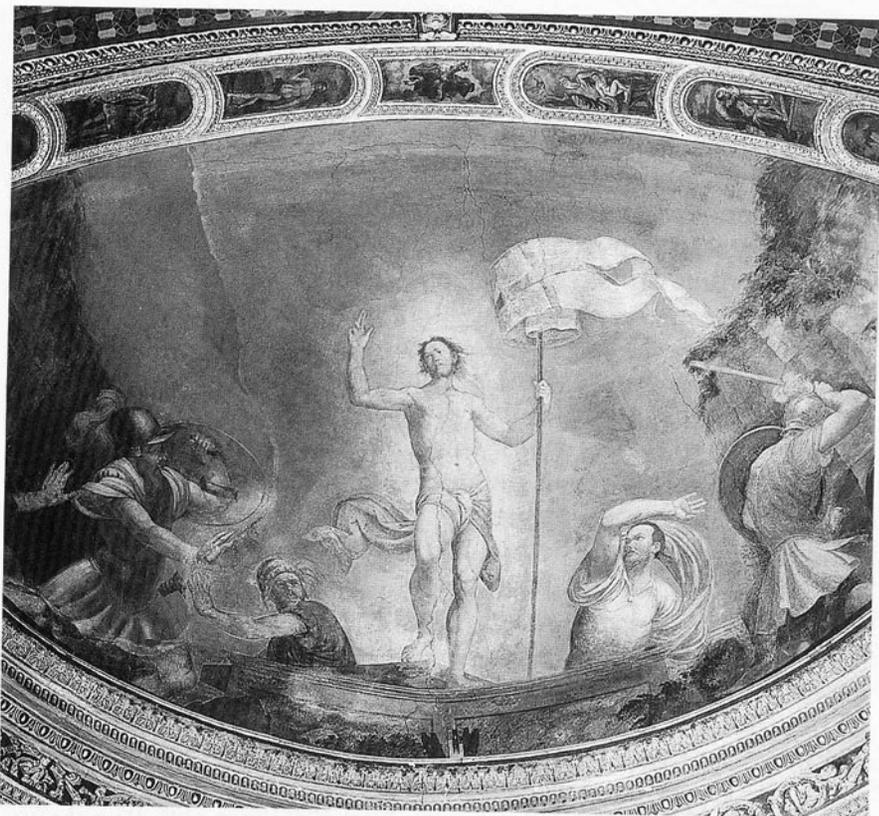


Fig. 1 - Callisto Piazza e Giovanni da Monte, *Resurrezione*, Lodi, San Lorenzo, catino absidale.

Fig. 2 - Giovanni da Monte, *Padre Eterno*, Lodi, San Lorenzo, sottarco del presbiterio.

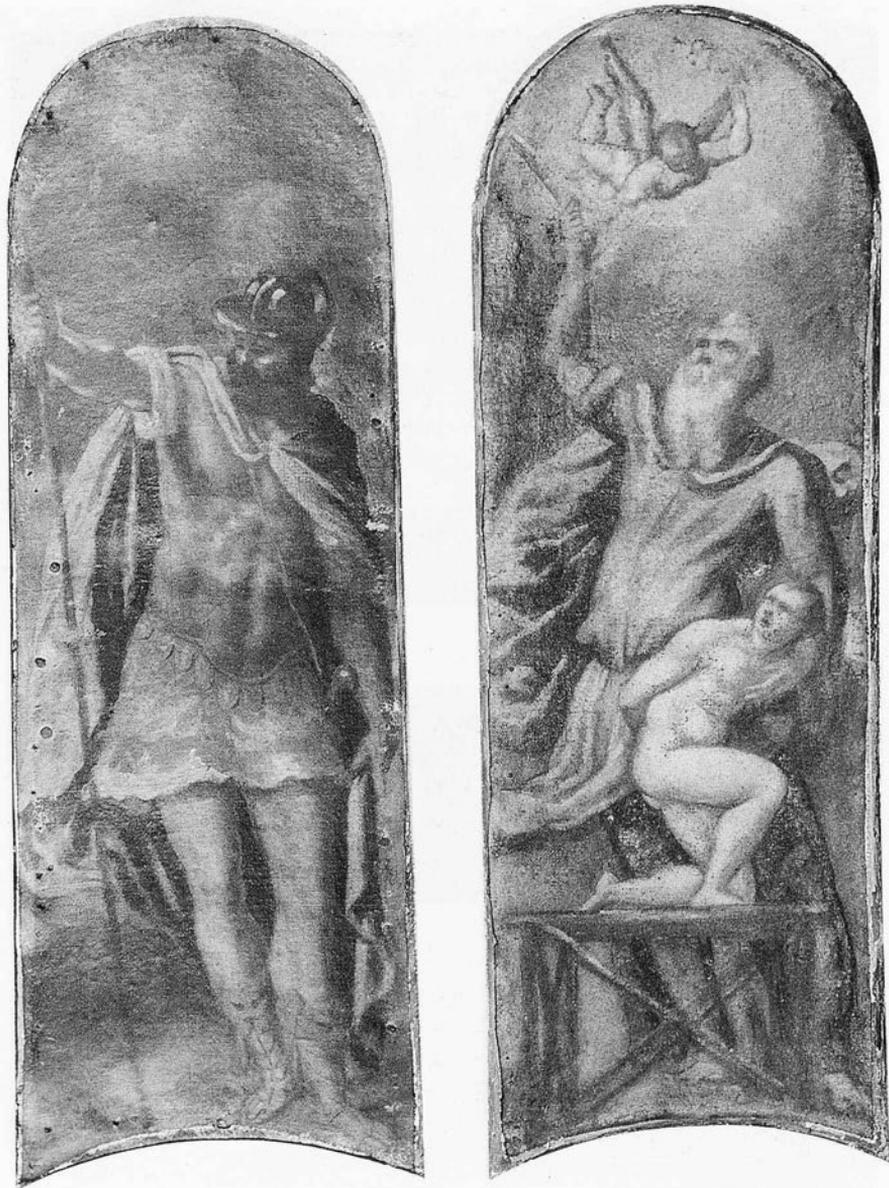


Fig. 3 - Giovanni da Monte, *Giosuè (?)*, Lodi, San Lorenzo, sottarco del presbiterio.  
Fig. 4 - Giovanni da Monte, *Sacrificio di Isacco*, Lodi, San Lorenzo, sottarco del presbiterio.

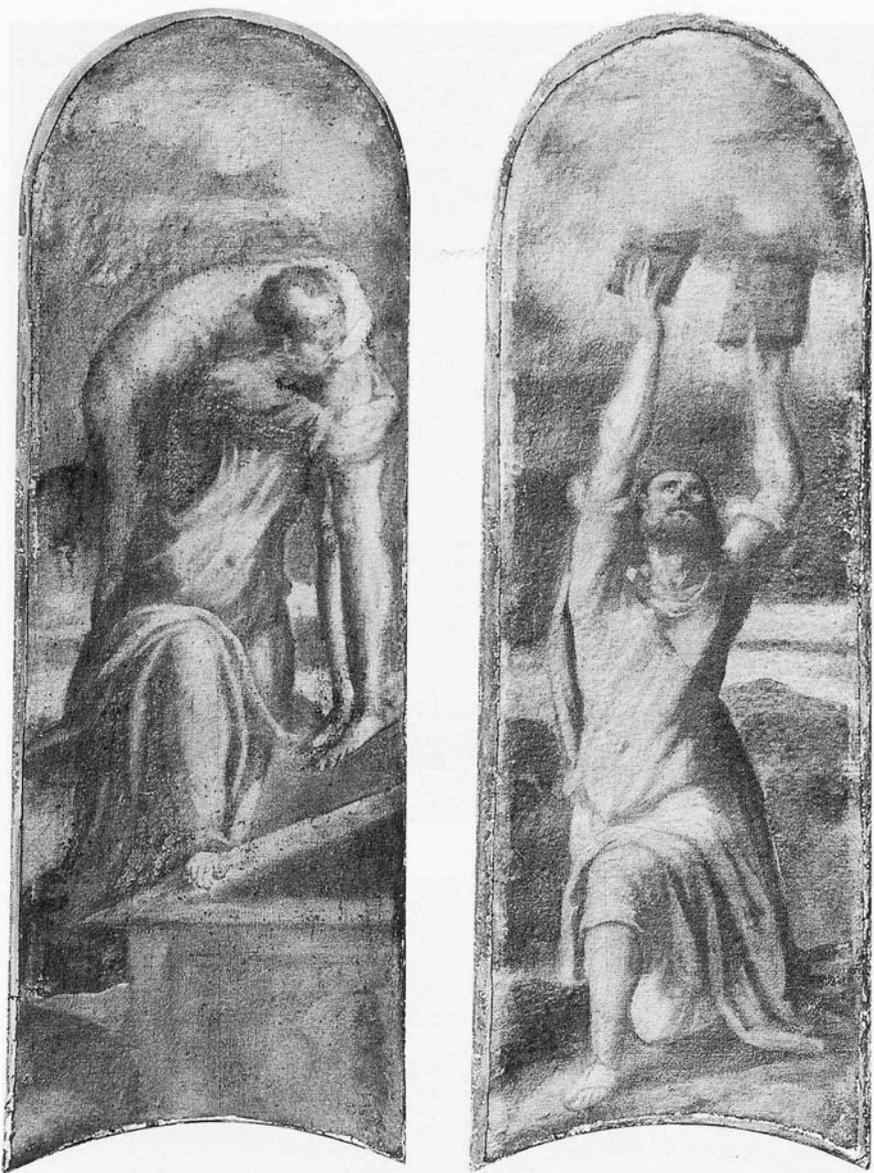


Fig. 5 - Giovanni da Monte, *Scena di esequie*, Lodi, San Lorenzo, sottarco del presbiterio.

Fig. 6 - Giovanni da Monte, *Mosè riceve le tavole della legge*, Lodi, San Lorenzo, sottarco del presbiterio.

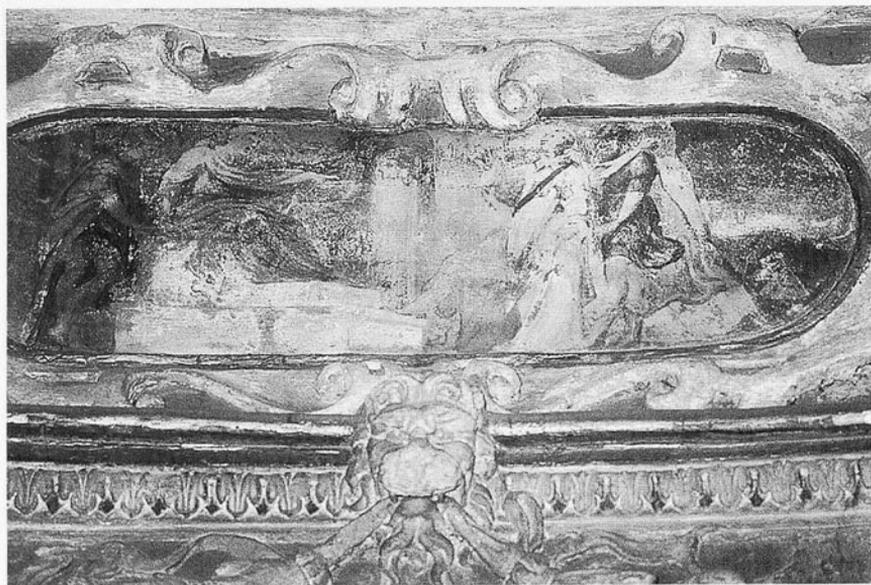


Fig. 7 - Giovanni da Monte, *San Lorenzo a giudizio*, Lodi, San Lorenzo, abside.

Fig. 8 - Giovanni da Monte, *Predella (part.)*, Milano, Santa Maria presso San Celso.



Fig. 9 - Giovanni da Monte, *Armigero*, Lodi, San Lorenzo, dossale del coro.  
Riferimenti fotografici: 1-6 Foto Borella, Lodi; 7-9 dell'autore.

## UNA NUOVA ACQUISIZIONE PER IL MUSEO DELLA CERAMICA

Pur nello sfarzo di un momento celebrativo per la nostra tradizione vascolare, non può essere sfuggito all'attenzione di ogni buon cultore, in quest'ultimo lasso di tempo, un vero gioiello giunto da poco ad arricchire, per pregevolezza ed importanza documentaria, la nostra civica raccolta.

Si tratta di una rarità con la quale un nostro stimato concittadino, il Signor Achille Zuffada, ha inteso esprimere la generosità di un animo tanto appassionato quanto signorile. Un gesto nobile ed inconsueto che lo accomuna a modelli inattuali quali si addicono al donatore, personaggio delineato da un tratto e da uno stile d'altri tempi. Il "pezzo" si presenta con l'aspetto, inusuale per la maiolica, di un minuto contenitore (probabilmente una tabacchiera) ritagliato da garbate e geometriche proporzioni, profilato da un'esile armatura d'oro e soffuso di tenui alternate ad accese policromie. Rami fioriti animano, rincorrendosi, le facce perimetrali dello scrigno, lasciando campo, sotto lo smalto della base come sopra quello della chiusura, a vestigia di sapore classicheggiante per raffigurazioni di archi appena tracciati con segni e colori leggeri. La meraviglia del cofanetto, però, è legata alla sua apertura dove, sul verso del coperchio, si erge palpitante una di quelle figure popolane, immediate e pittoresche *alla Callot*, venate di un certo sussiego che Coppellotti aveva eretto a *logos* delle sue prime grandi intuizioni inventive che tanta fortuna ebbero per tutto il '700 e non solo a Lodi. Il damerino con bambù, tondetto ed un po' impacciato, guizza per l'immagine fresca e reale quale

interprete di un'aderenza alla moda del tempo filtrata dall'ironia di un pennello attento e sottile.

Un vero e proprio splendido spaccato di costume.

Tale delizia mancava assolutamente nella nostra pur rilevante e variegata panoramica espositiva. Gratitudine per l'omaggio di un oggetto tanto rappresentativo riteniamo superfluo esprimere all'amico Achille, ma siamo convinti d'interpretare il sentimento più generale nel ritenere che un gesto tanto munifico possa sinceramente emozionare, come per noi, l'animo di coloro che, d'ora in poi, avranno occasione di una visita, anche fugace, al nostro Museo.

#### SCHEDA

Lodi, Manifattura di Antonio Maria Coppellotti. Prima metà del secolo XVIII.

Manufatto: cofanetto contenitore (tabacchiera?).

Dimensioni: mm. 65x83x39 (aperta h. mm. 99).

Stato di conservazione: buono con lieve ripristino all'attacco della cerniera.

L'opera si connota come esemplare rarissimo per le tipologie formali creative della maiolica. Essa esprime una delle tante stravaganze settecentesche che ora appaiono vezzi superflui ai nostri occhi. Pur nel suo aspetto minuto, riesce a sintetizzare tre delle varianti tematiche più care alla consuetudine del periodo: quella naturalistica, quella figurativa ed infine quella architettonica.

Emblematica la caratterizzazione del personaggio vivificato da quell'estro e da quei colorismi che stanno a fondamento dell'espressività più schietta della manifattura. Mirabili i contrappunti tonali giocati sia sul vigore dei cromatismi, sia sulla levità degli sfumati.

*Felice Ferrari*





## UNA NOTA STORICA

All'ammirazione per le qualità formali della preziosa tabacchiera coppellottiana si aggiunge un ulteriore motivo di interesse storico, legato ad un evento che si è soliti considerare l'inizio del declino dell'arte della maiolica di Lodi: la battaglia del ponte dell'Adda, del 10 maggio 1796. Scrive Giovanni Baroni<sup>1</sup>: "... quando fu a Lodi un altro possentissimo uomo, 'che portò di due secoli il fato', e che fu poi l'Imp. Napoleone I, i padri nostri lo regalarono di fini tele tessute coi nostri lini, di parecchie forme del nostro formaggio di grana e d'una tabacchiera di maiolica fine decorata, intendendo essi con tale triplice dono di rappresentare le fonti della nostra ricchezza, ossia la feracità del suolo, la importanza dei prodotti nostri nell'industria casearia e nell'arte ceramica". Non ne fa cenno, invece, Giuseppe Agnelli, nella sua minuziosa ricostruzione della "settimana lodigiana del Bonaparte"<sup>2</sup>, dove pur vengono menzionate le tele di lino e le forme di granone: è dunque forse da ritenere che la deliziosa tabacchiera fosse già passata in altre tasche, senza fermarsi in quella della divisa del *petit caporal*, il quale forse non apprezzò abbastanza lo spirito e il gusto di una scatoletta di maiolica, avendo l'occhio alle porcellane di Sèvres?

Il Baroni aggiunge in una nota che "la tabacchiera in parola conservasi a Milano, in proprietà di un ricco cittadino raccoglitore di cimeli storici", precisando di averne avuto testimonianza oculare da un antiquario milanese<sup>3</sup>. E per fortuna – aggiungiamo noi – anche questa piccola gemma uscita dalle fabbriche dei maiolicari lodigiani non ha preso la strada di tante altre opere d'arte che proprio in quegli anni, per esplicita volontà di Napoleone, assecondata da generali e funzionari che volevano guadagnarsi favori e bottino, vennero disinvoltamente razziate da chiese, palazzi e conventi.

*Maria Emilia Moro Maisano*

---

(1) G. BARONI, *Storia delle ceramiche nel Lodigiano* in: "Archivio Storico per la Città e i Comuni del Circondario e della Diocesi di Lodi", anno XXXIV, 31 dic. 1915, p. 137.

(2) GIUSEPPE AGNELLI, *La battaglia al ponte di Lodi e la settimana lodigiana di Napoleone Bonaparte*, Lodi 1934.

(3) A.S.Lod. 1915, luogo cit. Anche se non è possibile fornire una prova certa che la tabacchiera del museo sia proprio da identificarsi con questa, è legittimo ipotizzarlo, in considerazione dell'unicità dell'oggetto, di cui non si conoscono a tutt'oggi altri esemplari.



ALESSANDRO CARETTA

## QUATTRO FORNACI OTTOCENTESCHE

Il *cliché*, ormai consolidato, della decadenza dell'industria ceramica a Lodi nel secolo XIX, pare che meriti un ridimensionamento in positivo, almeno per quel che riguarda la prima metà del secolo medesimo.

Anche nel catalogo<sup>1</sup>, uscito in concomitanza con la mostra autunnale 1995, si accetta la tesi della decadenza ottocentesca, solo attenuata dalla reviviscenza nella seconda metà del secolo per merito dei Dossena<sup>2</sup>. È da credere però che vada operata una distinzione ben netta tra produzione di ceramiche *sic et simpliciter* e produzione d'arte, vale a dire di quegli esemplari stupendi, cui resta legato il nome di Lodi. Se ci si ferma a questa seconda classe, l'affermazione della decadenza è esatta, ma se si parla della produzione della maiolica in genere, allora qualche dubbio è lecito.

In effetti, se le fornaci principali settecentesche (oltre le minori) furono almeno quattro: Ferretti (presso il ponte sull'Adda), Bonelli (alla Rocchetta), Leonardi (contrada di s. Maria Vecchia) e Caravaggi (Borgo d'Adda), altrettante almeno ne operarono durante i primi cinquant'anni dell'Ottocento, anzi, è da credere che fossero sopravvissute con altri proprietari le medesime quattro del secolo precedente<sup>3</sup>. Non deve, a ben vedere, supporre alcuna soluzione di continuità.

---

(1) *Maioliche lodigiane del '700 nelle collezioni private e i vasi della Spezieria dei Gesuiti di Novellara*, Milano, Electa 1995.

(2) L. SAMARATI, *La produzione di maiolica...*, ivi, p. 19.

(3) L. SAMARATI, *ibidem*.

Per affermare questo, mi servo della *Carta topografica della Provincia di Lodi e Crema*, stampata a Lodi da Gio. Batta Orcesi nel 1832 (ne conosco e mi servo di un esemplare di casa privata), di cui esiste una ristampa più tarda presso l'Archivio Storico Comunale di Lodi (Milano, A. Stucchi 1848), immutata in tutti i particolari. Ebbene, nella didascalia illustrativa della pianta di Lodi, riprodotta a sinistra in basso della Provincia, dopo l'elencazione delle Chiese urbane (suddivise in parrocchiali, sussidiarie e soppresse), i luoghi pubblici, i palazzi, le caserme, gli alberghi e prima ancora dall'unico insediamento industriale cittadino (cioè la "Filanda a vapore", via Indipendenza, n. 38), si incontrano, ai nn. 86-89 quattro "Fabbriche di Majolica" accompagnate dal nome dei rispettivi titolari:

#### FABBRICHE DI MAJOLICA

86 Dossena

87 Mamoli

88 Roda fratelli q(uonda)m Pietro

89 Roda Alberto q(uonda)m Michele

Individuando i numeri di richiamo sul terreno, si ottengono i seguenti indirizzi in termini moderni:

86 Dossena: via X Maggio, nn. 1-7 / via D. Lodi, n. 2 / via Lungadda Bonaparte, s. nn.;

87 Mamoli: via Indipendenza, nn. 14-16;

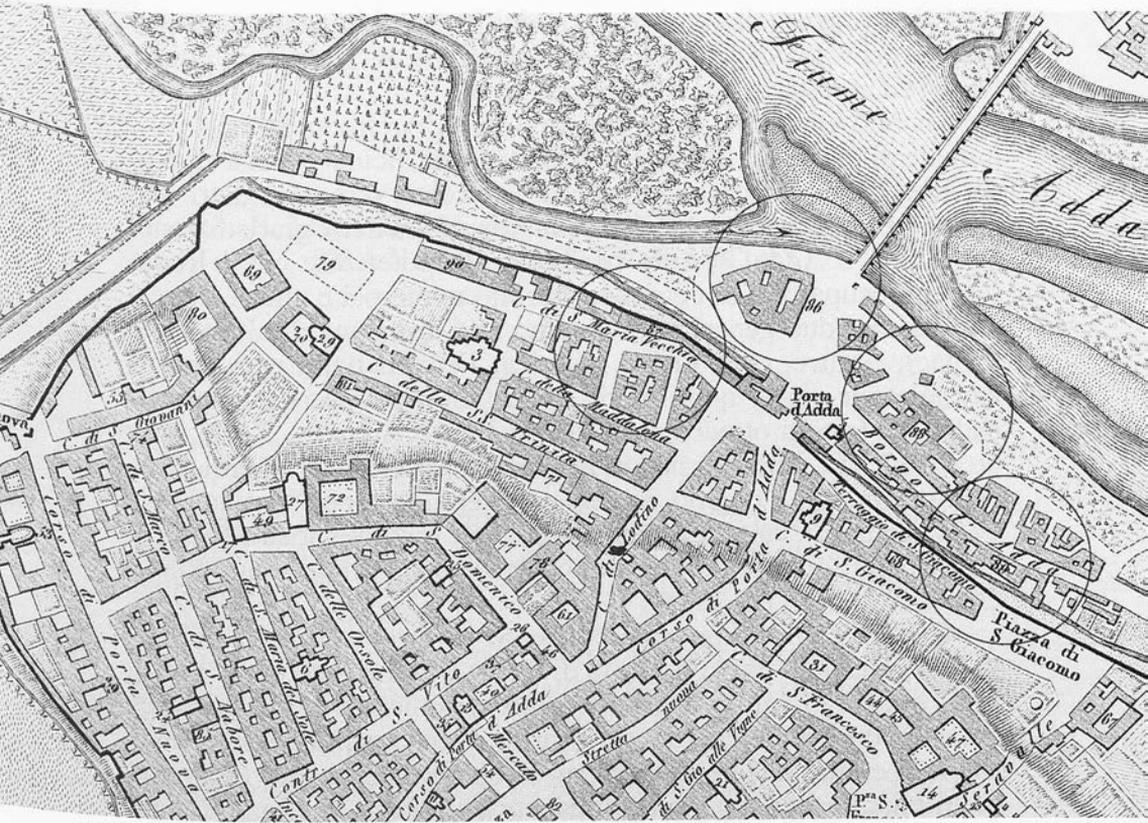
88 Roda fratelli: via Borgo Adda, nn. 3-11;

89 Roda Alberto: via Borgo Adda, nn. 30-34.

La prima fornace (86) è senz'ombra di dubbio la vecchia e gloriosa dei Ferretti, ormai passata ai Dossena. La seconda (87) dev'essere quella riaperta nel 1765 presso la chiesa di s. Maria Maddalena dal Morsenchio, passata poi ai Leonardi e quindi ai Mamoli<sup>4</sup>. La terza (88) dev'essere quella dei Bonelli, perché i nn. 3-11 di via Borgo Adda sono prospicienti alla vecchia ed oggi quasi del tutto scomparsa Rocchetta: la fornace risulta ora passata nelle mani di un ramo dei Roda. La quarta (89) dei Caravaggi è

---

(4) M.L. GELMINI, *Le fabbriche*, ivi, p. 34.



Carta topografica della Provincia di Lodi e Crema, Lodi 1832 (particolare).

finita in possesso di un altro ramo dei Roda ed è localizzabile in via Borgo Adda di fronte allo sbocco di via E. Silvani, di cui al *cliché* ed al testo di pag. 33 del catalogo<sup>5</sup>.

Dicono i curatori del medesimo che l'Archivio Storico Comunale di Lodi non ha saputo fornire sinora alcuna notizia sicura sui Roda. Forse occorrerà spostare la ricerca verso i registri dei battezzati delle Parrocchie che si susseguirono nella giurisdizione del Borgo d'Adda. Per ora però, pare di poter dire che i Roda (che si occuparono di ceramica) furono numerosi e che si susseguirono per due generazioni almeno alla direzione di altrettante fornaci; inoltre, che furono legati ai Ferretti nella persona di Antonio per via di quel Pietro Roda (che dev'essere ritenuto il padre dei fratelli ottocenteschi di via Borgo Adda nn. 3-11); ma un altro Roda, Michele padre di Alberto, sarà stato con ogni probabilità fratello o cugino, assieme a quel Giuseppe ("nipote" nel 1748 di Simpliciano Ferretti), da cui, agli inizi del nostro secolo, un altro Giuseppe avrebbe fornito notizie sulla propria famiglia a Giovanni Baroni nel 1916<sup>6</sup>.

Quattro fornaci non sono poche. Se è vero che il secolo scorso non ci ha dato più la fioritura di forme e colori, che fan la gioia degli occhi nel rimirare il Settecento ceramico di Lodi, occorre tuttavia concludere che queste quattro fornaci sopravvissute (ma che mai erano cessate di esistere) abbiano dato ancora lavoro a molti operai (secondo i dati settecenteschi, tra i 120 ed i 150) per un altro mezzo secolo e – soprattutto – abbiano creato una produzione non d'arte, bensì di uso comune, la cui vendita era giustificata da un'ampia clientela, anche fuori città, la quale non aveva più sollecitazioni estetiche.

Solo la scomparsa di tre su quattro fornaci, avvenuta presumibilmente dopo il 1848, segnò l'eclissi di quell'arte, cui a stento il Dossena seppe infondere ancora qualche favilla dell'antico splendore.

---

(5) Questa fornace era stata dei Tosi, ma era passata al Caravaggi (1728), che l'affittò al Bettelli, e fu la maggiore di Lodi, GELMINI, pp. 33-34. Questo ramo dei Roda discende da Pietro Roda, che fu erede con Antonio di Simpliciano Ferretti, assieme con un Giuseppe Roda "nipote" (ibidem, pp. 18.19.34).

(6) G. BARONI, in "A.S.Lod." 1916, p. 17 nota 3.

RICCARDO DE ROSA

IL FEUDO DI CASTIGLIONE LODIGIANO  
TRA IL XVI ED IL XVIII SECOLO

*Sviluppi della storia di Castiglione dopo i Fieschi*

Dopo la morte di Carlo Fieschi (1506) il feudo di Castiglione Lodigiano passò ad Antonio Maria e Cristoforo Pallavicino, figli della sorella di Carlo, Caterina, sposa di un Pallavicino del ramo dei Marchesi di Busseto.

G. Agnelli ricorda un episodio delle guerre tra Francia e Spagna per il possesso del Ducato di Milano che riguarda da vicino Castiglione:

*“altri malanni aggravarono questo avventuroso borgo, allorché i Francesi occuparono il Lombardo chiamati da Lodovico il Moro. Monsignor Della Tramoille, accampato a Castione nel 1509, si diportò talmente brutalmente con questi poveri villani, i quali, perduta la pazienza, si rivoltarono, e dovettero in seguito onde riscattarsi dal fuoco e dal saccheggio minacciato da quelle truppe pagare più di 2000 lire”.*

Altri problemi per la comunità vennero nel 1512, anche questa volta ad opera delle truppe di un comandante francese, il celebre Marchese De La Palisse (morto eroicamente alla battaglia di Ravenna pochi mesi dopo).

Ma le disavventure non terminarono.

La notte del 1 marzo 1514 a Castiglione avvenne un importante fatto d'arme: il capitano delle truppe venete Agostino Benvenuto passò nottetempo l'Adda con un nutrito stuolo di 200 fanti e, sorpreso un piccolo nucleo di soldati del presidio france-

se, fece una strage oltre che saccheggiare l'abitato. Pietro Strozzi, il più celebre dei fuoriusciti fiorentini dopo il ritorno dei Medici, tentò di mettersi in salvo passando l'Adda all'altezza di Castiglione nell'agosto 1544, dopo la pesante sconfitta che egli ed il suo contingente di mercenari avevano subito a Ceresuola da parte delle truppe spagnole.

I Pallavicino brillarono per la loro assenza nella gestione del feudo lodigiano: un interesse, seppur minimo e solo per estorcere denaro alla comunità, lo dimostrò solo Cristoforo al quale il destino riservò l'amara sorpresa di finire decapitato per una torbida vicenda antispagnola nel 1521. L'unico che vi risiedette stabilmente fu Gerolamo, figlio di Cristoforo, che dopo una veloce carriera militare nelle file dell'esercito francese, ed il trattato di Cateau-Cambresis del 1559 si ritirò a vita privata nel feudo lodigiano: la sua presenza viene ricordata per avere generosamente contribuito nel 1570 all'edificazione della chiesa parrocchiale e per aver fondato nel 1572 due cappellanie nella Chiesa dell'Incoronata, accresciute in seguito con un consistente lascito testamentario nel 1579.

Gerolamo morì a Castiglione il 22 aprile 1572.

Una parte dei suoi beni allodiali passò all'Ospedale Maggiore (che lo storico G. Agnelli afferma: "da egli beneficato per testamento") ed a questo riguardo vi sono alcuni documenti inerenti alcune liti giudiziarie insorte tra il 1580 ed il 1663 tra l'amministrazione dell'ospedale ed il fisco spagnolo, in quanto

*"l'anno 1580 fu appreso (intendi: furono confiscate a favore della Regia Camera) i datii di pane, vino e carne del detto luogo, et perché li datii non potevano appartenere al Regio Fisco, contraddisse un Procuratore dell'Hospitale qual fu erede del Marchese Gerolamo Pallavicino, et la sentenza emessa dal tribunale fu a suo favore.*

*Hora venendo nuovamente molestato il detto Hospitale esibisce le sue ragioni pendenti davanti il Magistrato Ordinario ed ha necessità di avere autentica degli atti processuali per sua miglior difesa.*

*Humilmente su supplica l'Archivista di codesto tribunale o altri cui spetti, di produrre i documenti secondo le consuete forme.*

*Milano, 30 aprile 1663".*

Anche i rapporti tra la comunità e l'amministrazione spagnola, negli anni immediatamente successivi alla morte dell'ultimo

Marchese Pallavicini, non furono sempre idilliaci dato che il 3 aprile 1579 si ha traccia di

*“Alcuni atti fatti dalla Comunità di Castiglione Lodigiano in causa di pretesa devoluzione dalla R.C. di una fossa esistente in detto luogo in tempo dell'apprensione del feudo dello stesso luogo per morte del Marchese Pallavicini senza discendenza”.*

Il processo fu risolto negativamente per gli abitanti che videro la loro istanza rigettata dal tribunale milanese.

L'avventata mossa giudiziaria degli abitanti di Castiglione provocò anzi un'inaspettata e rabbiosa reazione dello stesso tribunale che poche settimane dopo citò la comunità (che fu condannata a pagare una pesante multa) con l'accusa di avere:

*“in merito al Podestà da farsi in Castiglione d'Adda, per essere in possesso del detto luogo atteso la morte seguita del Feudatario Girolamo Pallavicini, contraffatta la firma dalla Comunità di detto luogo per voler deputare alla carica uno della detta terra”.*

Il documento prosegue precisando che

*“manca quasi tutta questa causa, ed altresì tutte le scritture relative alla apprensione seguita del detto feudo con tutte le scritture antecedenti”.*

L'incolore dominazione dei Pallavicini sul borgo (testimoniata anche dalla mancata costituzione di un presidio, benché minimo, per la difesa del feudo) venne a cessare poiché Gerolamo morì senza prole maschile legittima: il feudo, tornato vacante per la legge imperiale e rientrato alla Camera Ducale, fu ceduto il 25 gennaio 1581 al conte Gabrio Serbelloni al prezzo di 18.000 lire.

I Serbelloni, “illustre casata milanese originaria della Spagna ed assurta al patriziato cittadino” (così il Libro della Nobiltà Lombarda) aveva, oltre a Castiglione, il feudo di Dovera acquistato a seguito di una donazione fatta dal marchese Guido Cusani, con il titolo comitale trasmissibile in linea maschile.

Annessi al feudo di Castiglione vi erano anche il castello, il porto sull'Adda ed il rilevante cespite economico dell'esazione dei dazi: con Giovanni Battista (1628-1666) che fu il quarto con-

te di Castiglione, buona parte dei proventi patrimoniali passarono nella contabilità del feudo di Romagnano di cui il Serbelloni venne investito nel 1649, anche questo trasmissibile in linea di primogenitura maschile.

L'unico accenno all'acquisto di Castiglione da parte dei Serbelloni è reperibile in una nota in calce ad un documento redatto per la Commissione per l'estinzione dei diritti feudali, in cui si evidenzia che:

*"28 gennaio 1581.*

*L'istrumento di vendita del feudo di Castiglione Lodigiano a D. Giovanni Battista Serbelloni con tutte le ragioni e pertinenze, e particolarmente del diritto di esazione del Porto Vecchio sull'Adda si è unito per allegato al fasc. 783 del 18 ottobre 1830 della Direzione Generale dell'Ufficio Fiscale e consegnato in copia alla I.R. Commissione per i feudi il 15 marzo 1831 con la ricevuta depositata agli atti".*

Alcuni cenni del passaggio tra la R. Camera ed i Serbelloni si trovano nei fondi archivistici delle Commissioni per la liquidazione dei diritti feudali, sorte dopo il 1815.

In un atto si legge:

*"4 Giugno 1579.*

*Giuramento di fedeltà prestato dalli terrieri di Castiglione Lodigiano a Marco Antonio Boglio, qual incaricato della R. Ducal Camera successa ne' diritti feudali di detto Comune all'Ecc.mo Marchese Pallavicino".*

Il fatto che – al contrario di quanto spesso accadeva – la comunità non si sia avvalsa in quell'occasione del diritto di riscatto previsto dalle leggi, vale a dire della facoltà di pagare una determinata somma per l'acquisizione del territorio sul quale risiedeva, in vece del miglior offerente alla R. Camera, dà un'immagine abbastanza fedele della modestia delle condizioni economiche del Comune al tempo.

In una cronaca della Città di Lodi, ad opera di Gian Francesco Medici, così è descritta Castiglione nel 1609 pochi anni dopo il passaggio ai Serbelloni:

*"Castione è una grossa e buona terra, farà da 500 fuochi e 1800 anime, et quasi altrettanto è il distretto non sottoposto al feudo. È con-*

*tado del Signor Giovanni Battista Serbelloni, milanese, comprato dai Marchesi Pallavicini, la cui entrata feudale non eccede i ducati 220 tra Porto d'Adda, osteria e pedaggio.*

*Quasi tutti gli stabili sono enfiteutici della Mensa Episcopale che ne fu già padrona assoluta".*

L'unica inesattezza del testo consiste nel fatto che Castiglione non passò dai Pallavicini ai Serbelloni a seguito di una trattativa diretta in quanto, come si è visto, il feudo fu ceduto ai Serbelloni dopo essere tornato vacante per l'estinzione della linea dei Pallavicini.

La gestione del feudo di Castiglione non ebbe più quei caratteri avventurosi e movimentati che aveva avuto sotto i Fieschi di Lavagna, anzi i Serbelloni, tranquilla e colta famiglia della nobiltà milanese, solidamente legata all'entourage cittadino filospagnolo prima, alleato degli Asburgo poi, erano troppo radicati nell'*establishment* cittadino per porsi in serio contrasto con i potenti di turno, che la famiglia ebbe più volte occasione di servire fedelmente con una fitta schiera di ambasciatori e giuristi.

A dimostrazione di ciò basti il fatto che l'unico (ed ultimo) episodio militare che vede in una certa misura direttamente coinvolto Castiglione è rappresentato dal passaggio – avvenuto durante la Guerra di Successione spagnola – del Principe Eugenio di Savoia, che il 3 ottobre 1701 si fermò a Castiglione per alcuni giorni con le sue truppe, per poi muovere battaglia contro le truppe franco-spagnole a Pizzighettone e Cavacurta.

### *L'epoca Serbelloni: alcune controversie sulla pesca nell'Adda*

Tra i documenti che l'Archivio di Stato di Milano conserva sull'epoca del dominio dei Serbelloni, vi sono atti di normale gestione patrimoniale, esaminiamone alcuni:

*"13 ottobre 1690.*

*Transazione fatta col Duca Gabrio Serbelloni de la pescagione nel tratto del suo feudo di Castiglione".*

Questo è un atto col quale il patrizio cedeva alla comunità una parte dei suoi diritti di caccia e pesca sul tratto del fiume

Adda rientrante nella giurisdizione del feudo. Come è noto, quelli di caccia e pesca costituivano una parte rilevante degli *iura feudalia* più tipici: le rendite derivanti dovevano essere molto cospicue, data la difficoltà con cui il conte Serbelloni se ne disfa (di fatto si trattò solo di una sorta di concessione in uso).

L'atto è evidentemente solo una ratifica definitiva di accordi già presi. Il Serbelloni trasferì alla Comunità il pagamento delle tasse ed imposte derivanti dall'utilizzo del tratto di fiume, dato che con l'utilizzo (se non fosse stato pattuito diversamente tra le parti) il bene perdeva, dal punto di vista fiscale, tutti i privilegi e le esenzioni feudali e diveniva soggetto a tassazione.

I castiglionesi, che forse avevano sottovalutato l'esosità delle pretese dell'erario spagnolo, si videro ben presto piovere addosso conti estremamente esosi che si trovarono nell'impossibilità di pagare, di conseguenza si ebbe la costituzione in mora della comunità stessa.

Nello stesso anno troviamo infatti che:

*“Carlo Vepolo, Console con obbligo de la Comunità a Giovanni Battista Bazza ... dichiara di aver presso di sé in deposito la somma di lire 150 oltre le spese, per causa de la pescagione nel fiume Adda ed io suddetto, et infrascritto depositario prometto sotto obbligo di me, e i miei beni presenti, e futuri, di intralasciare il suddetto deposito nel termine dei giorni due prossimi, ovvero di pagare il valore d'esso senz'altro avviso agli Agenti della pres. R.C.”*

Il carteggio offre uno spaccato significativo della gestione delle liti fiscali a fine '600 e dei loro rilevanti e dispendiosi strascichi burocratici: il 6 ottobre 1698 (comunicazione seguita da un successivo sollecito effettuato tramite foglio predisposto a stampa del 25 novembre 1698) l'Agente del Fisco Giovanni Clerici intima alla Comunità il pagamento dei diritti fiscali e demaniali per l'utilizzo di un tratto del fiume Adda, con ogni probabilità lo stesso dell'accordo tra Castiglione ed i Serbelloni del 1690. Questi accordi di fatto legalizzavano la cessione da parte del *dominus loci* di diritti che ab antiquo spettavano alle comunità, ma che le successive reinfeudazioni, fatte tra XVI e XVII secolo, avevano spesso svuotato di significato a tutto vantaggio dei feudatari.

Nel febbraio 1690 un'ingiunzione del Fisco Imperiale – evidentemente stanco delle dilazioni che si concedevano i castiglionesi – imponeva che:

*“La Comunità ed huomini di Castiglione Lodigiano e Giovanni Battista Bazza abitante in detto luogo, doveranno pagare come sopra lire 150 per il fitto di un anno maturato nella festa di S. Martino, tratto di pescagione del fiume Adda quanto dal luogo detto Il Scarzone sino al luogo detto Alle colonne, altrimenti si procederà contro i suddetti...*

(Bazza era probabilmente il rappresentante della Comunità presso gli Agenti del Conte, NdA).

La controversia si trascinò ancora per lunghi mesi, dato che:

*“Mandato Ill. Magistratus Duc. Redd. Extraordinariorum Status Mediolani, et ad instantiam Regii Fiscii derobertur, et personaliter detineantur infrascripti debitores Reg. Cam. occasione infrascripta, et pro summa unicuique eorum annotata, et pro executione praesentis praecepti hostia frangantur, quae executio fiat cum assistentia, Commiss. praef. Ill. Magistratus, una cum aliis personis opportunis quolibet die etiam feriato, et quolibet hora, et in quocumque loco etc.*

*Datum Mediolani, die 22 maj 1690.*

*Avvertendosi li debitori a non pagare al Suddetto Commissario è Fanti, o altre persone per loro spesa e caposoldo più di quello che dispone la tassa magistrale quale è in stampa, in qual Commissario sarà obbligato ad esibirla, et farli il confesso di quello che sarà pagato dichiarando in esso la qualità del denaro e la causa del pagamento.*

*Li huomini de la Comunità di Castiglione Lodigiano et Giov. Battista Bazza residente in detto luogo per un tratto di pesca nel fiume Adda devono la somma di ... lire 150”*

La perseveranza degli abitanti del borgo spinse l'amministrazione a confiscare una parte dei proventi derivanti dall'utilizzo del tratto di fiume. A questo punto intervenne personalmente il feudatario, che cercò di interporre i propri buoni uffici con una lettera del giugno dello stesso anno in cui:

*“La più che giusta ragione di dolersi del S.D. Serbelloni, per l'indebita esecuzione seguita a Castiglione suo feudo il giorno 27 decorso,*

*a pretesto del fitto delle controverse pescagioni del fiume Adda nel medesimo territorio.*

*Già saranno ben note alle SS.VV. le sussistenti ragioni che assistono al supplicante in questa materia, e tutti gli atti che egli ha contribuito al servizio di S.M.*

*Averanno esse stesse osservato l'ultimo suo ricorso fatto sotto il 10 marzo passato, con cui supplicava le Ecc.l. Ill.me di addivenire alla composizione da lui proposta, ma nonostante più memoriali ed allegazioni prodotte ad esclusione delle pretensioni del Regio Fisco.*

*Averanno letto nello stesso le giuste compensazioni, che pretende il Serbelloni le spese, che gli è convenuto fare e nel salario indebitamente riscosso dal loro Tesoriero sopra il supposto che le dette pescagioni fossero già state apprese a nome della Regia Camera...*

I rapporti tra l'amministrazione pubblica, i feudatari e la comunità castiglione in quegli anni vissero una fase molto critica: è significativo notare come, nella battaglia contro il fisco, Castiglione abbia trovato nel feudatario un attento e qualificato difensore. Questo atteggiamento del Serbelloni si può facilmente far rientrare in quel mix di paternalismo bonario verso i propri vassalli e di rancore mai del tutto sopito, che i feudatari provavano nei confronti delle pretese esose e dell'invadenza soffocante degli spagnoli nella vita dei piccoli feudi lombardi.

Il nobile Serbelloni continua facendo notare che:

*"... Si minacciava l'esecuzione alla Com.tà, cui fu ordinato dal Questore Provinciale alla presenza del Nostro Agente che sospendesse ogni molestia, sino a che sentito il Fisco restasse tutto terminato.*

*E pure S. Signoria, nonostante l'esposto, e gli ordini risolti dati al Salvino (agente del Serbelloni a Castiglione) interpone nuovo ricorso..."*

È stata conservata anche la lettera d'accompagnamento indirizzata al giusperito che per conto del feudatario seguiva la causa, in cui si legge che:

*"Mentre presento non senza mia ammirazione, per haver adempiuto a tutte quelle parti, e ossequio di produzione di ragioni, che piacevasi praticare in simiglianze, che si porti costì un Cancelliere dell'Ill.mo Mag. Ordinario, per apprendere non so con qual giustizia le nostre pesche nel fiume Adda da noi legittimamente e pacificamente godute*

*per più di cent'anni, e perché con una tal inaspettata azione potrebbero venir pregiudicate quelle ben vive ragioni che per tanti giusti titoli assistono alla Nostra Casa, però ordino che si presenti in propria mano al med. Sig. Coadiutore l'istanza a nome del Sig. Conte mio fratello assente, per il sol file di sostenere l'antico e giusto mio possesso, senz'intendermi di degenerare mai da quel dovuto rispetto e stima che io e tutta la mia Casa serbiamo ad un tanto Tribunale. E mentre mi rimetto a quel di più che dirà il Gentiluomo di mia Casa, che mando costì in questa congiuntura, resto abbastanza persuaso che Voi non tralascierete di contribuirmi in tal occasione i soliti atti della Vostra puntualità."*

Dalla lettera emerge che il funzionario addetto alla requisizione del pescato e delle strutture di pesca lungo il fiume, abbia indebitamente confuso i diritti della Comunità, oggetto della confisca, con quelli dei feudatari, suscitando la loro immediata reazione non solo in difesa dei propri diritti, ma fornendogli l'occasione di ergersi (con tono volutamente propagandistico) a difensori dei diritti di Castiglione contro i soprusi del fisco spagnolo.

Non solo, ma il Conte Serbelloni fa esplicitamente notare, tramite il biglietto d'accompagnamento del latore dei documenti del ricorso al tribunale fiscale, che:

*"... Gabrio Serbelloni ora assente da questa città, in quanto è al Real Servizio di S. Maestà in quel di Cremona con la Sua Compagnia d'Ordinanza, che è di presidio, in quella città, e come appare dal biglietto servito ad esso comparente..."*

Il messaggio trasversale che promana da questo breve accenno è sin troppo chiaro.

Al termine dell'intricata vicenda, la Comunità venne liberata dall'incomodo pagamento e nell'agosto 1690 si addivenne alla definitiva liberazione di Castiglione da ogni obbligo verso il Fisco, che rimase titolare solo dei diritti di esazione del dazio di uscita di beni e persone dal feudo (il cui gettito era inferiore alle precedenti pretese fiscali).

### *Documenti dei Serbelloni su Castiglione*

Dall'esame dei fondi archivistici inerenti Castiglione in epoca Serbelloni emergono due brevi documenti (finiti, per motivi

inspiegabili, nel Fondo Feudi Camerali dell'Archivio di Stato inerente Romagnano Novarese, altro feudo del casato milanese) che meritano la nostra attenzione e che offrono uno spaccato interessante della situazione dell'abitato tra fine '500 ed inizio '600:

*"21 maggio 1602*

*Comparet Jo Petrus Mirellus, procurator constitutus Ill. D. Jo Petri Serbellonis, cum opportunis clausulis et promissionibus rati per actum rogatum a Francisco Bembo ... ut notificatur feuda et omnia alia iura...*

*Denuntiat feudum et iurisdictionem, merum et mixtum imperium Castionis agri Laudensis, cum titulo Comitatus, et cum iurisdictionibus, pescationibus et cum portu eius loci.*

*Denuntiat etiam illum percepire L. 306 supra taxam salis.*

*Amplius notificat in illo loco esse palatium possedutum a Co Fabritio Serbellono, natu maiori."*

Dopo aver delineato nell'atto di giuramento, prestato nelle mani di un cancelliere spagnolo, la situazione patrimoniale dei due feudi, il procuratore dei Serbelloni ci offre uno spunto curioso e poco noto sulla situazione giuridica di Palazzo Serbelloni. Infatti nell'atto si specifica che "*post mortem Ill. Marchionis Hieronimi Pallavicini*" una parte del palazzo, corrispondente all'ala esterna, era rimasta a titolo allodiale alla vedova del Marchese, Eleonora Vetralla ed ai suoi figli. I rapporti tra i successivi padroni ed i Pallavicino non furono proprio idilliaci, tanto che nella parte finale del documento il Procuratore fa esplicita richiesta al funzionario spagnolo di interporre i propri buoni uffici per cercare di convincere gli eredi Pallavicino a vendere ai Serbelloni la parte residua del palazzo ancora sotto il loro controllo.

Agli inizi dell'800 anche Castiglione Lodigiano cessò di esistere come entità feudale travolta dalle leggi di riforma napoleoniche che privarono (in parte) gli antichi feudatari dei loro diritti, soprattutto giurisdizionali, sulle comunità loro soggette.

Tuttavia, le alte cariche occupate nell'ambito della pubblica amministrazione francese prima, ed asburgica a partire dal 1815, da alcuni appartenenti al casato fecero sì che i Serbelloni (a differenza di altre famiglie della piccola e media nobiltà italiana, disanguate economicamente dalla perdita delle rendite feudali) riuscissero a conservare almeno una parte dei beni allodiali.

Con l'unità d'Italia e la relativa legge del 1870 di soppressione degli ultimi, residui diritti signorili, il feudo di Castiglione Lodigiano venne consegnato di diritto alla storia.

#### BIBLIOGRAFIA

##### *Fonti Archivistiche*

##### ARCHIVIO DI STATO DI MILANO

- Fondo Feudi Camerali, b. 195  
(Castiglione Lodigiano, aa. 1480/1790)
- Fondo Feudi Camerali, b. 506  
(Romagnano Novarese, aa. 1580/1800. Vi sono contenuti documenti inerenti anche Castiglione Lodigiano)
- Fondo Acque, bb. 41/bis e 45  
(fiume Adda, aa. 1600/1690, contratti e transazioni sulla pesca nel fiume Adda)
- Fondo Famiglie, b. 172  
(carteggi della famiglia Serbelloni con il Ducato, aa. 1450/1700).

##### *Fonti bibliografiche*

- AGNELLI G., *"Lodi ed il suo territorio – nella storia, nella geografia e nell'arte"*, Lodi, 1917.
- CHITTOLINI G., *"La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado"*, Einaudi Editore, Milano, 1979.
- CORIO B., *"Storia di Milano"*, Magri Editore, Milano, 1857.
- FACCINI L., *"La Lombardia tra '600 e '700"*, Franco Angeli Ed., Milano, 1988.
- FAVA F., *"Storia di Milano"*, La Martinella Editrice, Milano, 1992.
- GHIZZONI SAC. SETTIMO, *"Castiglione d'Adda. Dalla sua origine ai nostri giorni"*.
- GUASCO F., *"Dizionario feudale degli antichi Stati Sardi e della Lombardia"*, Forni Ed., Bologna, 1969.
- MANARESÌ C., *"Registro Ducale Sforzesco. Missive Ducali"*, Cisalpino Goliardica, Milano, 1970.
- TETTONI L. E SALADINI F., *"Teatro Araldico, ovvero storia delle più importanti famiglie della Nobiltà d'Italia"*, Milano, Wilmant Editore, 1845.



DANIELA FUSARI - ELENA SALANTI

## L'ARCHIVIO DELLA SCUOLA DELL'INCORONATA E DEL MONTE DI PIETÀ DI LODI

Le brevi note che seguono intendono porsi come un primo contributo alla ricostruzione delle vicende storico-istituzionali di un ente la cui presenza nel contesto cittadino è senza dubbio di primissimo piano. L'intervento di riordino ed inventariazione dell'archivio dell'Incoronata, da poco conclusosi, ha permesso di chiarire alcune questioni, ma altre ne ha lasciate aperte.

Alla luce di quanto è emerso dall'analisi delle carte, risulta infatti evidente che il nucleo di documenti che veniva comunemente denominato "Archivio dell'Incoronata" era in realtà un fondo miscelaneo costituitosi in seguito alla commistione di documentazione propria dell'ente con altro materiale documentario proveniente dall'archivio dell'E.C.A.; si è d'altro canto appurato che registri appartenenti al fondo "Incoronata" sono tuttora dispersi nell'archivio dell'"Ospedale Maggiore" e nel già citato fondo "E.C.A."

Lo strumento di corredo prodotto al termine della schedatura e del riordino può perciò definirsi solo un inventario provvisorio in quanto l'inventario vero e proprio di tutto l'archivio potrà essere steso solo dopo aver analizzato tutto il materiale documentario dei fondi dell'Ospedale Maggiore e dell'E.C.A.

### *Note sulla storia istituzionale dell'ente*

Il 10 ottobre 1487 il Consiglio dei decurioni di Lodi, non potendo più tollerare la presenza di un postribolo nel centro della

città, in prossimità della piazza Maggiore, sulla cui facciata è anche dipinta un'immagine miracolosa della Madonna, delibera di trasferire altrove il lupanare e di edificare sulla stessa area un luogo di culto dedicato alla Vergine.

Nella seduta del Consiglio del 23 ottobre vengono quindi eletti 29 deputati, in carica per un anno, che vanno a costituire l'organismo fabbriceriale della nuova chiesa da edificarsi; i decurioni scelgono poi all'interno di questa lista due priori, quattro sindaci, un tesoriere e un *contrascriptor*.

Aperta al culto la nuova chiesa nel 1494, si deve però attendere il 1497 per l'istituzione della *Schola*, in seguito a privilegio concesso da papa Alessandro VI, il quale riconosce ufficialmente al Comune di Lodi "il diritto di nomina dei fabbricieri e di sette o più cappellani amovibili *ad nutum*, concedendo inoltre nuove indulgenze ai benefattori dell'Incoronata e soprattutto a quanti fossero entrati nella confraternita"<sup>1</sup>; in quello stesso anno vedono la luce anche gli Statuti della Confraternita, poi confermati da papa Giulio II nel 1510.

Da subito, quindi, l'istituzione si caratterizza per "il diritto esclusivo dei confratelli [...] d'amministrare i lasciti e le proprietà della chiesa senza bisogno di licenza del vescovo, l'esonazione dalla giurisdizione parrocchiale e il divieto perpetuo di conferire la chiesa e i suoi redditi come beneficio ecclesiastico in commendata"<sup>2</sup>. Risulta dunque evidente come la creazione della *Schola* sia funzionale "al riconoscimento di uno *status* giuridico che consentisse al Consiglio cittadino piena autonomia nella gestione della chiesa. Non a caso gli statuti [...] erano in larga parte rivolti a regolare l'attività amministrativa e fabbriceriale dei soli deputati"<sup>3</sup>.

Lo scopo dell'istituzione quindi, almeno per tutto il primo secolo di vita, può essere definito di carattere fabbriceriale-culturale, e di ciò si può avere conferma analizzando gli oggetti delle deliberazioni degli amministratori, verbalizzate nei libri delle Prov-

---

(1) M. BASCAPÈ, *Confraternite e società a Lodi tra Quattro e Cinquecento*, in *I Piazza da Lodi: una tradizione di pittori nel Cinquecento*, a cura di G.C. SCIOLLA, Milano, 1989, p. 76.

(2) *Ibidem*.

(3) *Ibidem*.

visioni. In tali atti è evidente che le attività prioritarie dell'ente sono la custodia e l'amministrazione delle offerte votive e l'investimento di capitali sia nell'edificazione e nell'ornamentazione del tempio, sia nella celebrazione del culto divino.

La centralità dello scopo fabbriceriale è evidenziata dalla presenza tra gli amministratori di due fabbricieri, figure istituzionali delle quali invece non si fa più menzione negli Statuti pervenuti, che risalgono ad un'epoca in cui l'impegno per l'edificazione del tempio aveva lasciato il posto ad altri scopi di carattere più squisitamente benefico (erogazione di doti, distribuzione di medicinali ai poveri, ecc.).

L'analisi degli Statuti<sup>4</sup>, pervenuti solo in copie sei-settecentesche, come abbiamo già sottolineato, permette di comprendere la struttura ed il funzionamento amministrativo dell'ente.

I deputati al governo della Scuola sono in tutto 16 di cui 4 "vecchi", già in carica l'anno precedente, e 12 "nuovi" scelti per votazione ("balotati") dai "presidenti a le provisioni" della città in una lista da essi stessi compilata attraverso l'indicazione di quattro nominativi a testa di "cittadini nobili".

La gestione amministrativa dell'ente ha inizio con le calende di gennaio di ogni anno. Nella prima riunione del consiglio devono essere eletti "a balote":

- due sindaci in carica per un anno il cui compito è "eseguire e mandare ad effetto tutte le provisioni", riscuotere i crediti e pagare i debiti;
- un tesoriere incaricato della gestione finanziaria e della tenuta di un libro in cui registrare tutti i movimenti di denaro che devono però essere autorizzati da un mandato scritto, deliberato attraverso una provvisione, registrato e controfirmato dai priori;
- un "rationatore seu contrascrittore" incaricato della stesura e registrazione dei mandati trasmessi dai priori al tesoriere e responsabile di tutti i beni donati o legati alla Scuola e alla chiesa.

Sempre nella prima seduta, tra i restanti dodici deputati vengono estratte a sorte le coppie di nominativi di coloro che funge-

---

(4) Arch. Inc., S. 1, vol. 1.

ranno da priori di bimestre in bimestre: è loro obbligo presenziare alle sedute del consiglio, le cui provvisioni altrimenti non hanno valore.

I deputati devono inoltre eleggere un cancelliere notaio incaricato della scrittura delle provvisioni in apposito libro e della tenuta di un altro libro in cui registrare i nominativi dei membri della Scuola con le date di accessione e di decesso.

I deputati devono inoltre scegliere, di anno in anno, i cappellani addetti alla celebrazione delle messe e un sagrestano.

Seguono le regole per l'ammissione alla Scuola e gli obblighi che gli aderenti alla confraternita devono osservare.

È solo nel 1764 che tale sistema di amministrazione subisce delle variazioni che vanno nella direzione di uno snellimento ed alleggerimento della struttura. Si tratta in ogni caso di una riforma interna che non altera l'autonomia amministrativa dell'ente. Si legge infatti in una memoria conservata nell'archivio: "Attesa la diminuzione delle famiglie nobili di questa città, laddove prima i signori deputati di questo Pio Luogo erano sedici in numero, sono stati ridotti a soli undici, compresi due soli vecchi, l'ufficio de' quali incomincia non più nel gennaio, ma nel mese di maggio e finisce col maggio successivo toltine i due vecchi [...] quindi a render valide le deliberazioni di questo Pio Luogo basta il concorso di sette: ogni quadrimestre si estraggono tre priori ed un solo è il sindaco che si elegge. Nel rimanente, tolto che in un solo individuo si cumulano talora due uffici, non è seguita altra novazione"<sup>5</sup>.

Nell'ultimo scorcio del secolo XVIII, invece, in seguito alle riforme giuseppine prima e napoleoniche dopo, ispirate a criteri di razionalizzazione e di controllo sulle amministrazioni da parte degli organi superiori dello Stato, l'assetto istituzionale dell'ente subisce delle modificazioni e contestualmente cambia anche la sua denominazione: non più "Scuola dell'Incoronata e Monte di Pietà" ma semplicemente "Monte di Pietà".

Nel 1784, infatti, in seguito al reale decreto del 15 luglio, viene soppresso il Capitolo, ovvero il consiglio dei deputati all'am-

---

(5) Arch. Inc., S. 3.5, cart. 12.

ministrazione del Luogo Pio, che viene sostituito da due Amministratori Interinali.

Il sistema collegiale di amministrazione viene però reintrodotta in seguito al decreto del 18 aprile 1791 che recita: “[...] la Giunta delegata all’esecuzione del R. Dispaccio 20 gennaio 1791 ha determinato di incaricare ed abilitare il Dottor Collegiato Antonio Agostino Muzzani che prima dell’abolizione seguita nel 1784 del Capitolo del Monte di Pietà era uno de’ priori del medesimo Capitolo a riunire tosto gli individui superstiti del Capitolo suddetto e con essi riassumere il regime d’amministrazione della sostanza del suddetto Monte di Pietà il di cui Capitolo verrà messo di nuovo in pieno possesso, con formale consegna e per atto legale, della cassa, archivio, libri di ragionateria e qualunque altro spettante al medesimo Monte di Pietà [...]”<sup>6</sup>

Con lo stesso decreto l’ente viene inoltre sottoposto ad un più diretto controllo degli organi di Stato, rispetto a quanto non lo fosse anteriormente al 1784: “[...] La superior ispezione del L.P. (Luogo Pio) [...] resterà soggetta [...] alla Regia autorità e vigilanza tutoria per le providenze generali di massima a scampo o riparo degli abusi e disordini [...] Il Capitolo sarà pure soggetto all’obbligo di render conto della sua amministrazione e dovrà a tal fine rimettere annualmente i relativi bilanci al Consiglio di Governo per le regolari ispezioni della Regia Camera de’ Conti”<sup>7</sup>.

Un discorso a parte merita l’istituzione del Monte di Pietà, fondato nel 1512 grazie al crescente afflusso di lasciti e di donazioni a favore del tempio civico. Afferma a tal proposito una memoria tardosettecentesca conservata nell’archivio: “Questo Monte di Pietà conosce la sua origine da una predica su tal istituzione fatta l’anno 1512 da fra’ Macario servita. L’unico monumento si ha dagli annali della chiesa della Beata Vergine Coronata scritti dal fu cavalier Cernuscoli lodigiano che serbasi nell’archivio. Le offerte di mano in mano da benefattori contribute ed i lasciti fatti da pii testatori con l’andare degli anni hanno dato luogo di fis-

---

(6) Arch. Inc., S. 2, reg. 33.

(7) *Ibidem*.

sare i due oggetti d'amministrazione sul piede de' quali anche al dì d'oggi la medesima si conserva: riguarda il primo un cumulo di danaro disposto al sovvenimento de' poveri sopra pegni; riguarda il secondo l'ordinaria amministrazione degli effetti in detto Monte pervenuti o per eredità o per singolari successioni e l'adempimento degli obblighi dai detti testatori voluti<sup>78</sup>.

Il Monte di Pietà nasce quindi come emanazione della Scuola dell'Incoronata con il caritatevole intento di dare sostegno alle classi più povere effettuando prestiti su pegno a tassi di interesse molto contenuto (dell'ordine del tre e mezzo per cento annuo); ma la consistente dotazione pecuniaria dell'ente gli consente da subito di proporsi come istituto di credito anche verso altri enti, se già nell'anno della sua fondazione concede un prestito di lire 500 alla città.

I Monti di Pietà si erano diffusi in Lombardia a seguito della predicazione del Beato Bernardino da Feltre il quale "aveva lasciato un segno anche a Lodi dove nel 1475 aveva lanciato parole infuocate contro gli ebrei"<sup>79</sup>.

Gli Statuti della Scuola dell'Incoronata, nella parte intitolata *Capitoli per l'amministrazione del Monte di Pietà*, riportano indicazioni per la gestione amministrativa dell'ente, con le cariche istituzionali ad essa preposte, e per la tenuta dei libri contabili. Sono gli stessi amministratori della Scuola "deputati anco alla conservatione del Monte di Pietà [...] in questo modo cioè che a tutto lor potere, sapere et diligentia sinceramente attenderanno alla conservatione della riputatione et utile d'esso Monte". Ogni anno, alle calende di gennaio, i deputati della Scuola devono eleggere un Tesoriere del Monte, che ha l'obbligo di dare "sigturtà", pena l'invalidazione della sua nomina. Egli è responsabile "in solido" dei beni (i pegni) e dei denari costituenti il patrimonio dell'ente ed è per questo che in occasione di ogni nomina

---

(8) Arch. Inc., S. 4.4, reg. 19, allegati. Il fatto che già alla fine del Settecento si indichi come unico documento a testimonianza della fondazione del Monte gli annali del Cernusco (cfr. Arch. Inc., S. 6, reg. 1) sta a significare che già a quell'epoca il registro o i registri delle Provvisioni relativi al periodo 1488-1527 erano andati perduti.

(9) S. BANDERA BISTOLETTI, *Religiosità e pittura nel Rinascimento lombardo*, in *Le stagioni dell'Incoronata*, Lodi, 1988, p. 123.

viene redatto un verbale di riconsegna del vecchio Tesoriere che serve anche da consegna per il nuovo incaricato. Il Tesoriere è tenuto alla compilazione di due libri giornali, l'uno "delli denari prestati" e l'altro "delli denari scossi", e di un libro mastro sul quale riportare le somme, i pegni e i nomi delle persone che impegnano i loro averi. Spetta al Tesoriere la nomina delle "persone necessarie al bisogno del Monte [...] pagarle del suo salario [...] et la sigurtà ch'egli darà s'estendi ancor per dette persone"<sup>10</sup>. Come si può rilevare l'incarico del Tesoriere del Monte si configura come un'attività che presenta gli stessi rischi di una qualsiasi impresa data all'incanto. Il controllo sull'ufficio del Tesoriere viene effettuato dai priori in carica di bimestre in bimestre ed è loro compito, almeno una volta al mese, verificare che la tenuta dei libri sia conforme alle disposizioni contenute nei capitoli statutari, prendere visione dei pegni e della quantità di denaro esistente in cassa.

Un mese prima della fine dell'anno i deputati nominano due ragionieri con l'incarico di effettuare, entro quindici giorni, "li conti del debito et credito et di tutto il maneggio del Monte" e di riferire in merito a ciò al Consiglio dei deputati al fine di poter consegnare, all'inizio del nuovo anno, l'impresa del Monte al Tesoriere entrante in carica. Periodicamente vengono venduti all'incanto i beni non redenti alla presenza del Tesoriere dei pegni, di uno dei deputati e del cancelliere della Scuola il quale deve annotare l'importo della vendita e la qualità del pegno venduto in due appositi libri, uno dei quali da custodirsi presso il Monte e l'altro presso il cancelliere stesso.

Allo stato attuale delle ricerche non è possibile fornire ulteriori dati sulle vicende storico-istituzionali dell'ente e, in particolare, sul suo destino al momento della costituzione della Congregazione di Carità.

---

(10) Arch. Inc., S. 1, vol. 1.

*Note sulle vicende dell'archivio*

Gli strumenti di corredo rinvenuti sono tre inventari topografici, tutti risalenti al secolo XVII, i primi due stilati rispettivamente nel 1615 e nel 1627 mentre l'ultimo giunge sino al 1703.

Non ci è pervenuto invece nessun inventario delle scritture che possa testimoniare lo stato dell'archivio durante il Settecento e ciò è stato di notevole intralcio alla comprensione delle vicende subite dalle carte durante il secolo in questione. Accorpamenti e riorganizzazioni dei documenti nel corso di questo secolo, per esigenze amministrative dell'ente, sono infatti intuibili sulla base di riscontri obiettivi costituiti dalla presenza di ripetuti rifacimenti delle segnature antiche, ma non essendo al momento disponibile alcuno strumento di corredo coevo che possa fungere da sicuro riferimento, si è ritenuto più opportuno, almeno per la documentazione antecedente il Settecento, utilizzare come guida al riordino i tre inventari seicenteschi. Questi ultimi evidenziano una sistemazione originaria della documentazione in filze e mazzi per quanto riguarda le carte sciolte, mentre una collocazione separata era destinata ai registri.

Le filze, in alcuni casi, venivano costituite con atti, cronologicamente ordinati, pertinenti ad un particolare argomento: questo criterio è valido ad esempio per la documentazione relativa alla gestione di alcune delle proprietà giunte all'ente attraverso lasciti testamentari e per le carte di famiglia dei testatori cedute insieme ai beni. E, a volte, gli atti, in questo stesso ordine, sono giunti sino a noi.

In altri casi il criterio ordinatore sembra essere quello di tenere unita la documentazione tipologicamente omogenea (confessi, consegne e riconsegne di beni dati in affitto, mandati di pagamento, testamenti e legati, privilegi concessi all'ente). Addirittura, nel caso della sezione membranacea già costituita e cronologicamente ordinata agli inizi del Seicento, il principio che sottende la creazione della raccolta è puramente estrinseco, in quanto l'unico aspetto comune di tale documentazione è dato dall'uso di un particolare supporto scrittoria, la pergamena, appunto.

Altre volte, invece, le filze, per la loro disomogeneità, sembrano essersi formate senza nessun apparente criterio: la reperibi-

lità degli atti a quel tempo, comunque, era garantita sia dall'analiticità della descrizione presente negli inventari topografici seicenteschi, sia dalla frequenza d'uso della documentazione stessa.

I registri, presumibilmente per ragioni pratiche di collocazione, erano tenuti separati dalle altre carte e le rispettive serie di pertinenza erano con maggior precisione identificate; nell'inventario più recente pervenutoci sono infatti individuabili le serie delle provvisioni, dei registri degli instrumenti e dei registri di tesoreria. Quest'ultima serie, in realtà, non era costituita da documentazione intrinsecamente omogenea; presentava infatti, in un'unica seriazione cronologica, registri dei mandati, libri, giornali di tesoreria, registri di dare e avere ecc.

### *Criteri di riordino*

Ad eccezione dei registri, immediatamente identificabili, la maggior parte della documentazione si presentava in pacchi, formati a volte in modo del tutto casuale, forse durante i diversi trasferimenti dell'archivio. In alcuni casi, i cartigli presenti all'interno dei pacchi corrispondevano, seppur sommariamente, alla documentazione effettivamente presente.

Il grande disordine e confusione della documentazione ha comportato una prima operazione di schedatura generale; in questa fase si è semplicemente provveduto a stendere schede il più possibile analitiche del contenuto dei singoli pacchi, al fine anche di assumere il maggior numero di informazioni sull'ente, in previsione del riordino vero e proprio.

Come prevedibile, stante le vicende istituzionali dell'ente, si è riscontrata la presenza di carte e registri provenienti da altri fondi (Congregazione di Carità, Luoghi Pii Elemosinieri ecc.) pari ad un terzo della documentazione complessiva. Separate le carte certamente estranee, si è cercato di ricostruire le competenze e le funzioni dell'ente stesso servendosi delle preziose informazioni raccolte durante la schedatura, di quelle presenti negli Statuti e attraverso il confronto con archivi di enti assistenziali simili a quello di nostro interesse.

Il criterio cardine al quale ci si è attenuti durante il corso del riordino è stato quello di rispettare e conservare, tutte le volte che

fosse possibile, le tracce di ordinamenti precedenti, intervenendo invece con spostamenti e accorpamenti delle carte laddove fosse venuto meno qualunque legame logico e funzionale all'interno della documentazione.

Alla luce degli studi così condotti si è giunti, per il momento, ad evidenziare una struttura istituzionale estremamente semplice e semplificata costituita da due uffici principali, sovente non distinguibili l'uno dall'altro: la "Ragionateria" o "Amministrazione" e la "Tesoreria".

I tentativi compiuti per identificare le competenze, e soprattutto le carte, dei due uffici, si sono rivelati spesso infruttuosi. La spiegazione di tali difficoltà consiste nel fatto che la medesima persona, il "ragionato", era responsabile delle carte relative sia alla Ragionateria sia alla Tesoreria: nelle sue mani passavano indifferentemente carte dell'uno e dell'altro ufficio che, nell'attività quotidiana, confluivano spesso in uniche, generiche filze, il cui solo principio ordinatore sembrerebbe essere stato quello cronologico. Successivamente, e comunque solo per parte della documentazione, le carte in un primo momento così raccolte erano distinte in "carte della tesoreria" e in "carte dell'amministrazione".

L'analisi degli inventari ha poi permesso di appurare l'importanza che veniva data alle carte che, a diverso titolo, riguardavano la gestione patrimoniale dell'ente e su tale constatazione si è fondata la scelta di creare all'interno della serie "Amministrazione" le due cospicue sottoserie "Patrimonio" ed "Eredità e legati".

Analogamente, si è rilevata la presenza di un nucleo di documentazione relativo a contenziosi e cause vere e proprie denominato negli inventari seicenteschi "Processi civili"; anche in questo caso, in fase di riordino, si è mantenuta tale distinzione dando vita alla serie "Cause e liti".

Non si è ritenuto opportuno, per il momento, fornire dati sulla consistenza quantitativa dei fascicoli, in quanto tali unità saranno suscettibili di incrementi o scorpori di atti in seguito alla definitiva sistemazione dell'archivio; mentre si è effettuata la cartulazione dei registri laddove non esistente e si è pertanto potuto dare notizia della consistenza di tali unità non più modificabili.

MAURO LIVRAGA

I DISEGNI MANOSCRITTI E A STAMPA  
E LE FOTORIPRODUZIONI NEI FONDI  
DELL'ARCHIVIO STORICO  
DEL CONSORZIO DI BONIFICA  
MUZZA BASSA LODIGIANA

*L'archivio*

L'archivio del Consorzio di Bonifica Muzza Bassa Lodigiana, ora depositato presso l'Archivio storico comunale di Lodi, è costituito dalle carte delle Congregazioni lodigiana e milanese e da quelle della Congregazione di Muzza<sup>1</sup>; seguono le carte relative all'amministrazione dei consorzi delle rogge derivate dal canale, ai quali è unita una sezione cartografica relativa alle grandi mappe che erano in possesso della Congregazione<sup>2</sup>.

Non conosciamo antichi statuti delle Congregazioni di Muzza che prevedessero la costituzione dei rispettivi archivi; poca è la documentazione che si è conservata relativamente alla struttura e organizzazione dei fondi archivistici delle congregazioni. Non è possibile pertanto ricostruire una storia completa degli ar-

---

(1) La Congregazione di Muzza fu fondata nel 1884 con la riunione in un solo organismo delle due precedenti secolari istituzioni che gestivano autonomamente le acque del canale per quanto era di loro competenza.

(2) *Archivio della Congregazione di Muzza lodigiana, Archivio della Congregazione di Muzza milanese, Archivio della Congregazione di Muzza, Archivi di rogge, Cartografia*. Per ulteriori notizie relative agli archivi e in modo particolare alla loro struttura e ordinamento si rimanda a MAURO LIVRAGA, *La memoria dell'acqua. Gli archivi delle Congregazioni del canale Muzza 1191-1970, inventario delle carte dell'Archivio storico del Consorzio di Bonifica Muzza Bassa Lodigiana*, Lodi, Consorzio di Bonifica Muzza, 1992 (v. la recensione di A. CARETTA in: ASLod 1992, *Rassegna bibliografica*, pp. 193-195). Per quanto riguarda la storia del canale Muzza si rinvia ai testi citati nella nota bibliografica, che non esauriscono però la bibliografia storica relativa al canale. Altre carte relative al canale Muzza si possono trovare nell'Archivio storico del Comune di Lodi e presso l'Archivio di Stato di Milano.

chivi di Muzza, anche se questi seguirono la vita delle due istituzioni<sup>3</sup>.

Per quanto riguarda l'archivio di Muzza lodigiana sappiamo che il 18 giugno 1794, il dottor Filippo Zambellini depositava presso l'Archivio pubblico del Comune di Lodi le carte relative al canale di proprietà della Congregazione. Non conosciamo il motivo del deposito; le carte furono poi ritirate dall'Archivio comunale dai delegati della Congregazione lodigiana nel 1819<sup>4</sup>. Nel 1822 il cancelliere della Congregazione Carlo Codazzi redigeva un primo repertorio sommario delle carte dell'archivio<sup>5</sup>, nel 1873 l'avvocato Francesco Cagnola, presidente della stessa Congregazione, iniziava, sulla base di un precedente inventario Ghisalberti e sulle informazioni fornite dalla Congregazione milanese<sup>6</sup>, il lavoro di riordinamento e inventariazione del fondo archivistico della associazione che presiedeva. Lavoro che non portò a termine in quanto il Cagnola fu assorbito totalmente dall'impegno relativo alla fusione delle due congregazioni.

Poche e frammentarie sono anche le notizie relative al fondo archivistico della Congregazione di Muzza milanese, che nel 1799 dava disposizioni per il riordinamento del suo archivio. Successivamente, nel 1837, il cancelliere della Congregazione era incaricato di "provvedere alla formazione di un nuovo archivio". Nel 1861 si concluse il lavoro di riordino realizzato da Carlo Giuseppe Manzoni su commissione della Congregazione<sup>7</sup>.

---

(3) I pochi documenti conservati sono: il *Repertorio degli atti della Congregazione di Muzza lodigiana dall'anno 1387 al 1800* in ASCBM, ACML, n. 4, d'ora in poi *Repertorio*, e l'*Inventario delle carte, documenti antichi, mappe, cartelle e rubriche, ritirate dal nobile Ghisalberti erede del nobile don Flaminio Ghisalberti già presidente della Congregazione di Muzza lodigiana e depositate presso l'egregio avvocato Antonio Martani, incaricato della tuttora esistente Congregazione di Muzza lodigiana*, in ASCBM, ACML, n. 59, d'ora in avanti *Ghisalberti*, per la Congregazione lodigiana; la *Rubrica della Congregazione milanese*, in ASCBM, ACM, n. 2, d'ora in poi *Rubrica*. I tre strumenti citati sono stati redatti nel XIX secolo.

(4) Le carte relative al deposito e al successivo ritiro sono conservate presso l'Archivio storico comunale di Lodi, *Risorgimento*, b. 263, fasc. 7.

(5) *Repertorio*, cit.

(6) Si veda *Rubrica*, voce Archivio.

(7) Si veda *Rubrica*, voce Archivio. Non è specificato quando fu commissionato il lavoro al Manzoni.

Quando negli anni fra il 1875 e il 1884 si costituì la Congregazione di Muzza, con la riunione delle due precedenti istituzioni, la sede del nuovo organismo fu fissata a Milano, e furono istituite due agenzie in sostituzione delle precedenti congregazioni. La nuova Congregazione formò un nuovo archivio per raccogliere le carte che andava producendo, lasciando nelle sedi delle rispettive agenzie i due antichi fondi documentari. Negli anni fra il 1936 e il 1937, l'Archivio storico della Congregazione milanese, depositato nella rispettiva agenzia, veniva versato alla nuova sede di Lodi, dove rimase assieme a quello della Congregazione lodigiana fino al 1988. Nello stesso anno il Consorzio di Bonifica Muzza Bassa Lodigiana depositava il proprio archivio storico alla Biblioteca Laudense, sezione archivi.

### *Lettura del presente inventario*

Sono stati inventariati in ordine cronologico tutti i disegni e le fotoriproduzioni conservati all'interno dei quattro fondi che costituiscono l'Archivio storico dell'attuale consorzio di Muzza<sup>8</sup>. La descrizione delle singole unità inventariate è costituita dai seguenti elementi:

- numero di corda del disegno: alle copie dello stesso disegno è stato dato un numero che corrisponde alle sottounità;
- titolo: se originale fra virgolette; l'eventuale abbreviazione del titolo originale è stata segnalata con (...);
- autore: se il disegno è attribuito, il nome dell'autore è tra parentesi tonda;
- data e luogo di produzione: la data presunta fra parentesi tonda<sup>9</sup>;
- dimensioni in millimetri: altezza x base<sup>10</sup>;

---

(8) Già nell'inventario dell'Archivio storico del Consorzio, M. LIVRAGA, *La memoria...*, cit., si era data una "prima nota" dei disegni conservati nei fondi archivistici; ora si è proceduto alla correzione e ampliamento di quella con l'aggiunta di nuove tavole che non erano state inventariate; parte dei titoli e delle descrizioni non corrispondono a quelli della precedente "nota".

(9) Per l'attribuzione del disegno o la datazione, in mancanza di indicazioni esplicite sulla tavola, ci si è serviti della documentazione alla quale i disegni erano allegati.

(10) Di norma sono state riportate le misure dell'intero supporto cartaceo anche quando l'elaborato grafico occupa solo una parte del supporto scrittoria.

- materia e supporto scrittoria<sup>11</sup>;
- elementi del disegno: scala metrica, orientamento, legenda, ecc.;
- vecchia segnatura archivistica delle tavole;
- collocazione nell'unità archivistica di appartenenza.

I disegni senza data e le fotoriproduzioni sono stati collocati in coda all'inventario. I disegni collocati al numero di corda 106 e 107 sono delle collezioni rilegate in registro; solo però per quella al numero 106 si è data una descrizione per unità, in quanto i titoli delle singole tavole non sono uniformi.

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

- PAOLO BIGNAMI E ALTRI, *Il grande canale Muzza. La rete delle rogge e il territorio irrigato*, Hoepli, Milano 1939.
- FRANCESCO CATTANEO, *Le Congregazioni di Muzza nell'Ottocento*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Milano, relatore prof. Franco Della Peruta, anno accademico 1993-1994<sup>12</sup>.
- L'immagine interessata. Territorio e cartografia in Lombardia tra '500 e '800*, Archivio di Stato di Milano, Milano 1988.
- VLADIMIRO VALERIO, *Per una diversa storia della cartografia*, in "Rassegna ANIAI", III (1980), n. 4.
- VLADIMIRO VALERIO, *Catalogazione, storia e conservazione della cartografia storica*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 1987.
- CESARE VIGNATI, *Il canale Muzza e l'irrigazione del territorio lodigiano*, Torino 1866.

#### ABBREVIAZIONI

- ASCBM: Archivio storico del Consorzio di Bonifica Muzza Bassa Lodigiana  
 ACML: Archivio della Congregazione di Muzza Lodigiana  
 ACM: Archivio della Congregazione di Muzza Milanese  
 ACM: Archivio della Congregazione di Muzza  
 AR: Archivi di Rogge

- b.: busta  
 fasc.: fascicolo  
 Ing./Ingg.: Ingegnere/i  
 mm.: millimetri  
 s.a.: senza autore  
 s.d.: senza data  
 v.s.: vecchia segnatura

---

(11) Non è stata riportata la tecnica di scrittura.

(12) La tesi di laurea è stata consultata con il permesso dell'autore.

## INVENTARIO

1. Schizzo del canale Muzza.  
s.a.  
(1614)  
mm. 208 x 310  
inchiostro su carta  
ACML, b. 20
2. Disegno della bocca Cavalara Vecchia, bocchelli Guallona, Dossa, Casolta e mulini di Quartiano.  
s.a.  
(1650)  
mm. 275 x 175  
inchiostro e acquerello verde e marrone su carta  
ACML, b. 21
3. "Stato del bocchetto di roggia Cavallona".  
s.a.  
1673 marzo 7  
mm. 200 x 145  
inchiostro su carta  
ACML, b. 21
4. "Stato del bocchetto di roggia Cavallona".  
s.a.  
1673 marzo 7  
mm. 200 x 145  
inchiostro su carta  
ACML, b. 21
5. Schizzo della Muzza all'altezza del ponte della strada "Maestra" per Cremona.  
s.a.  
1694 agosto 30  
mm. 273 x 368  
inchiostro su carta  
legenda  
ACML, b. 21
6. Disegno di torre: esempio per prendere misure.  
s.a.  
1694  
mm. 264 x 305  
inchiostro e matita su carta  
ACML, b. 21
7. Disegno dei laghi di Olginate, Pescarenico Brivio<sup>13</sup>.

---

(13) Sono indicate le località di: Malgorate, Pescarenico, Olginate e la chiesa della Beata Vergine del Lavello.

- Ingg. Pezzina e Robecco  
(1734)  
mm. 265 x 365  
inchiostro su carta  
ACML, b. 24
8.  
Tratto di roggia Barbavara presso la roggia Vitalona e il Sillaro.  
s.a.  
1737 marzo 30  
mm. 274 x 370  
inchiostro su carta  
v.s. Acque, fasc. 8, n. 170  
AR, b. 6
9.  
"Copia 30 marzo 1727. Andamento di una tratta della roggia Barbavara per vedere ove resta posto il molino della possessione Canova fatta dal fu signor ingegnere della città di Pavia e della Ducal Camera di Milano Giuseppe Monti di S. Colombano il giorno 9 aprile 1737".  
Ing. Giuseppe Monti  
1737 aprile 9, San Colombano al Lambro  
mm. 300 x 450  
inchiostro su carta  
legenda  
AR, b. 6
10.  
"Disegno in pianta della tomba da riparare sopra la roggia Barbavara vicinanza della cassina Sant'Marco parrocchia di Lodi Vecchio".  
Francesco Antonio Gnechi capo maestro  
(1740)  
mm. 365 x 437  
inchiostro e acquerello grigio, rosso e verde su carta  
scala di braccia milanesi e legenda  
v.s. n. 1  
AR, b. 5
11.  
"Spaccato al lungo della tomba col taglio della volta e solia e faccia de' speironi".  
Francesco Antonio Gnechi capo maestro  
(1740)  
mm. 232 x 375  
inchiostro e acquerello grigio, marrone, rosso e verde su carta  
AR, b. 5
12.  
"Veduta interna della spalla da rifarsi col taglio della tomba".  
Francesco Antonio Gnechi capo maestro  
(1740)  
mm. 232 x 375  
inchiostro e acquerello grigio, marrone, rosso e verde su carta  
AR, b. 5
13.  
"Dissegno di porzione della roggia Barbavara con annotazione degli edifici spettanti alla medesima".  
Giuseppe Monti ingegnere della città di Pavia e della regia Ducal Camera di Milano  
1740 maggio 25, San Colombano al Lambro  
mm. 354 x 480  
inchiostro e acquerello giallo, marrone, rosso e verde su carta  
orientamento e legenda  
v.s. Acque, fasc. n. 9, n. 171, n. 3  
AR, b. 5
14.  
"Disegno o schizzo dell'andamento di una parte della roggia Barbavara".  
Giuseppe Monti ingegnere della città di Pavia e della regia Ducal Camera di Milano  
1742 settembre 8, San Colombano al Lambro  
mm. 346 x 490  
inchiostro e acquerello giallo, rosso e verde su carta  
orientamento  
v.s. n. 3  
AR, b. 5

15.  
"Disegno dell'andamento di roggia Tiberina con suoi partitori".  
Giuseppe Antonio Olcelli ingegnere della città di Lodi  
1758  
mm. 975 x 2090  
inchiostro, matita e acquerello azzurro, marrone e verde, carta su tela  
legenda  
Cartografia, n. 2
16.  
"Disegno dei fiumi Adda e Muzza a Cassano"<sup>14</sup>.  
Ing. Giovanni Richino, Marc'Antonio Dal Re, scolpi  
1760 luglio 16, Milano  
mm. 570 x 680  
stampa a colori su carta  
scala di braccia 5 milanesi, orientamento, legenda  
ACM, fasc. 94
17.  
"Inalveazione nel Canale dei Morti".  
(Ing. Antonio Richino)  
(1760)  
mm. 280 x 370  
v.s. Acque, fasc. 8, n. 170  
inchiostro e matita su carta  
ACML, b 25
18.  
Disegno del Canale dei Morti.  
Ing. Antonio Richino  
1761 ottobre 18  
mm. 300 x 200  
inchiostro su carta  
ACMM, b. 40
19.  
"Andamento della roggia Muzzino S. Pietro"<sup>15</sup>.
- Ing. Gerolamo Brioschi collegiato di Milano  
1789 ottobre 26  
mm. 950 x 1073  
inchiostro, matita e acquerello azzurro, marroncino, rosa e verde su carta orientamento  
AR, b. 16
20.  
"Livellazione di un tronco della roggia Barbavara".  
Ing. Giuseppe Bonomi  
1795 giugno 10, Lodi  
mm. 288 x 453  
inchiostro e acquerello rosso e marrone su carta  
scala di piedi 30 lodigiani x le altezze e di trabucchi 100 x le lunghezze, orientamento  
v.s. Acque, fasc. 8, n. 170  
AR, b. 6
21.  
Disegno della roggia Barbavara e Porra Nuova all'altezza del campo Baratto del signor Pietro Magnani.  
(Giuseppe Bonanomi)  
(1795)  
mm. 210 x 275  
inchiostro su carta  
AR, b. 6
22.  
"Roggia Muzzino S. Pietro-Badia"<sup>16</sup>.  
(Ing. Girolamo Brioschi collegiato di Milano)  
1797  
mm. 510 x 740  
inchiostro, matita e acquerello azzurro, giallo, rosso e verde su carta orientamento  
AR, b. 16

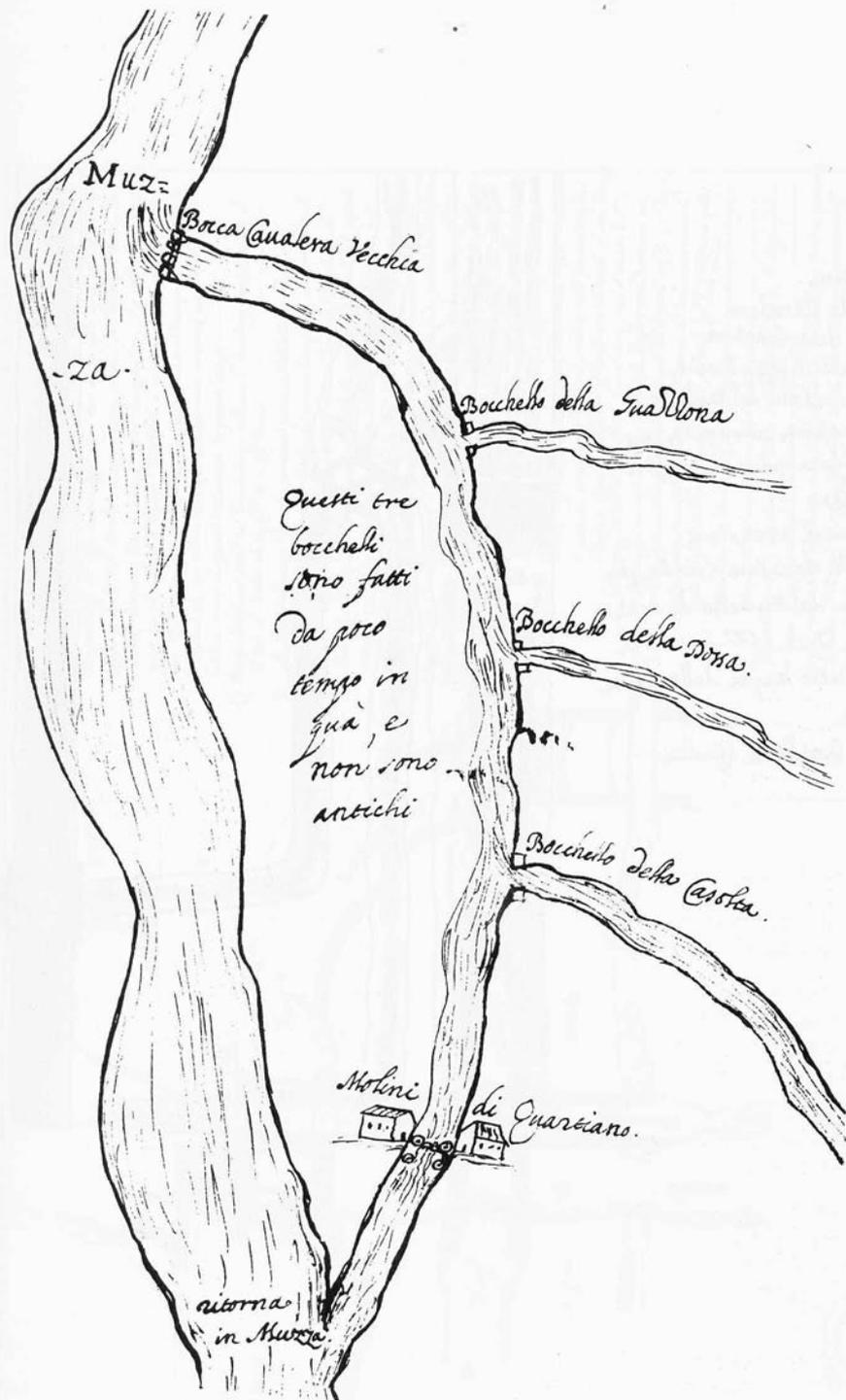
14) La tavola è inserita in: ANTONIO LECCHI, *Relazione dello stato presente del canale Muzza e piano delle riparazioni*, senza luogo di stampa, senza editore (1760).

(15) La tavola è tagliata in più parti.

(16) La tavola è mutila.

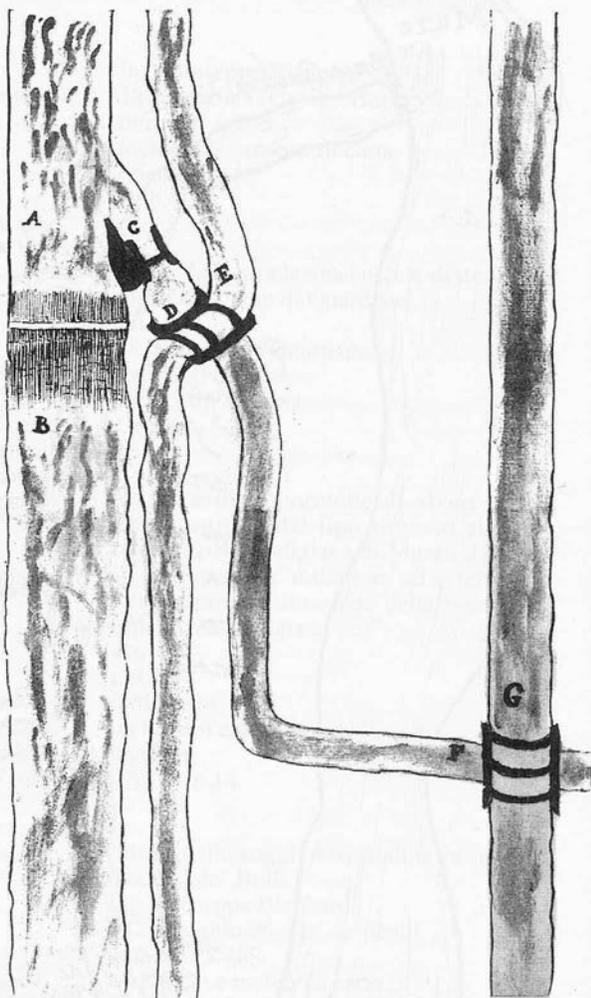
23.  
 “Tipo visuale indicante l’andamento della roggia Bolletta Ospitala”.  
 s.a.  
 (2<sup>a</sup> metà XVIII sec.)  
 mm. 1994 x 643  
 inchiostro e acquerello azzurro e marroncino, carta su tela  
 orientamento  
 Cartografia, n. 9
24.  
 “Tipo visuale di una piccola porzione del podere Pezzolo-Tavazzano dell’Ospedale Maggiore di Lodi, contenente la roggia Ospitala, ed i campi irrigati dalla medesima”.  
 s.a.  
 (2<sup>a</sup> metà XVIII sec.)  
 mm. 350 x 550  
 inchiostro e acquerello azzurro, giallo, rosa e verde su carta  
 orientamento e legenda  
 AR, b. 8
25.  
 “Andamento di parte del fiume Adda, del canale Muzza, del colatore Addetta nelle vicinanze di Cassano, e da Paullo fino a Zavate”<sup>17</sup>.  
 s.a.  
 (1813)  
 mm. 190 x 1290  
 inchiostro su carta velina  
 ACMM, b. 14
26.  
 “Andamento del roggione allegato alla Rigoletta”.  
 s.a.  
 1817 aprile 8  
 mm. 223 x 287  
 inchiostro su carta  
 AR, b. 16
27.  
 Schizzo delle rogge Bertonica, Ospedalina, Turana in località Ca’ de’ Bolli.  
 Ing. Giuseppe Biancardi  
 1817 luglio 8, Ca’ de’ Bolli  
 mm. 302 x 205  
 inchiostro e matita su carta  
 orientamento  
 AR, b. 9
28.  
 Sezioni della strada alla sponda destra e sinistra del ponte di Quartiano.  
 s.a.  
 1819 marzo 4, Quartiano  
 mm. 270 x 360  
 inchiostro su carta  
 ACML, b. 5
29.  
 “Andamento di porzione di alveo di Muzza, estratto dal tipo rimesso alla Congregazione lodigiana di Muzza dalla Congregazione milanese, ad effetto di dimostrare la situazione della bocca Cornegliana Lodigiana (...)”.  
 s.a.  
 (1820)  
 mm. 360 x 595  
 inchiostro e acquerello blu carta  
 legenda  
 ACMM, b. 14
30.  
 Schizzo della roggia Ospedalina in località Ca’ de’ Bolli.  
 Ing. Giuseppe Biancardi  
 1822 maggio 26, Ca’ de’ Bolli  
 mm. 277 x 189  
 inchiostro e matita su carta  
 AR, b. 9
31.  
 Disegno del “lago di Pescarenico, del lago di Olgiate, del lago di Brivio”  
 sa  
 1825 apr. 20  
 mm. 240 x 345  
 inchiostro e matita su carta  
 legenda  
 ACMM, b. 34

(17) Due esemplari di cui uno è incompleto.



Disegno della bocca Cavallara Vecchia, bocchelli Guallona, Dossa, Casolta e molini di Quartiano, s.a. (1650), disegno n. 2.

- A. Muzza, Fiume  
 B. Leudaia, della Cavallona  
 C. Bochetto, di detta Cavallona  
 D. Tomba, della Roggia Povera, Vistarina, distante dal Bochetto della Cavallona, sotto birza, 14-90 qual regozzita indietro e fa spianare il Cuo  
 E. Roggia Povera Vistarina  
 F. Tomba, della Cavallera Ciuella che e distante dal Bochetto di detta Cavallona Trab: 166: e pure fa caer indietro laqua della detta Cavallona  
 G. Roggia Cavallera Ciuella









32.  
 “Tipo del tronco della roggia Barbavara col corrispondente profilo di livellazione posto nel territorio di Cazzimani [sic] (...)” e planimetria<sup>18</sup>.  
 Ing. Carlo Prina  
 1830 agosto 25, Milano  
 mm. 608 x 1170  
 inchiostro e acquerello marrone, rosso e verde su carta  
 scala di trabucchi x la planimetria e di braccia x il profilo di livellazione, orientamento  
 AR, b. 6
33.  
 Roggia Albarona all’altezza dei beni Comaschi prima di entrare in Muzza.  
 s.a.  
 1834 settembre 4, Basiasco  
 mm. 270 x 187  
 inchiostro su carta  
 orientamento e legenda  
 ACML, b. 5
34.  
 “Progetto di un nuovo canale Montanaso-Lodi”.  
 Ingg. Levi e Bonomi  
 1839  
 mm. 390 x 510  
 inchiostro su carta  
 ACM, b. 13, fasc. 75
35.  
 Cavo nuovo aperto nel fondo Rovida nei pressi del ponte canale in cotto della roggia Ortolana sopra la roggia Bertonica.  
 s.a.  
 1840 luglio, Lodi  
 mm. 245 x 188  
 inchiostro e matita su carta  
 legenda  
 AR, b. 15
36.  
 “Frata Ospedaletta, tipo visuale dell’andamento della roggia Frata Ospedaletta e del suo cavo colatore Ospedalino”.  
 Ing. Francesco Bossi  
 1841 settembre 27  
 mm. 925 x 1800  
 inchiostro e acquerello azzurro, marroncino e rosso, carta su tela  
 scala passi 1000, orientamento e legenda  
 Cartografia, n. 4
37.  
 “Tipo visuale di una tratta di roggia Barbavara scorrente nei territori di Triulzina e Bonora distretto III di S. Angelo provincia lodigiana, ad indicazione delle località ove trovansi ora il bocchello Bonora e dove si vuol trasportare”.  
 Ing. Francesco Valsecchi  
 1849  
 mm. 274 x 225  
 inchiostro e acquerello azzurro e grigio su carta  
 orientamento  
 AR, b. 1
38.  
 Schizzo della diramazione Ospedalina all’altezza della diramazione Villa Basiasco<sup>19</sup>.  
 s.a.  
 1853 ottobre 25, Lodi  
 mm. 283 x 195  
 inchiostro su carta  
 AR, b. 8
39.  
 “Mappa confinaria di Quartiano e Tavazzano”<sup>20</sup>.  
 s.a.  
 1853  
 mm. 370 x 500

(18) Due esemplari dello stesso disegno.

(19) Le misure si riferiscono all’intero supporto cartaceo.

(20) In cattivo stato di conservazione.

- inchiostro su carta velina  
orientamento  
ACML, b. 5
40.  
Schizzo della roggia Bolletta Ospitala  
in località Ca' de' Bolli.  
Ing. Dionigi Biancardi  
1855  
mm. 356 x 425  
inchiostro e matita su carta  
AR, b. 8
41.  
"Idrografia di una tratta dell'acquedotto  
denominato roggia Barbavara per la  
tratta scorrente nei territori dei comuni  
di Brazzalengo e Bonora".  
Ing. Ernesto Bianchi  
1857 gennaio 12, Milano  
mm. 570 x 380  
inchiostro e acquerello giallo, mar-  
rone e rosso su carta  
orientamento e legenda  
AR, b. 3
42.  
Tipo visuale del prolungamento del ca-  
vo di roggia Vailata.  
Ing. Francesco Pesenti  
1858 ottobre 25  
mm. 280 x 380  
inchiostro su carta  
ACMM, b. 39
43.  
"Tipo planimetrico di un tronco della  
diramazione Barbavara denominata ca-  
vo Sant'Ambrogio (...)", all'altezza del  
campo Baratto.  
Ing. Carlo Prina  
1858 dicembre 31, Milano  
mm. 495 x 670  
inchiostro e acquerello azzurro, mar-  
roncino e verde su carta  
orientamento  
v.s. n. 4  
AR, b. 5
44.  
"Tipo visuale del prolungamento del  
cavo di roggia Vailata".  
Ing. Giuseppe Legnani  
1860 dicembre 30  
mm. 215 x 320  
inchiostro e acquerello azzurro, mar-  
rone e grigio su carta  
ACMM, b. 39
45.  
Disegno di parte dell'andamento delle  
rogge Cotta e Ortolana fra le cascine  
Dossa e Beonia e altre: planimetria e se-  
zioni.  
Ing. Giacomo Dell'Acqua  
1862 ottobre 17, Lodi  
mm. 235 x 655  
china su carta velina  
scala metrica 1:1000 x la planimetria  
e 1:100 x le sezioni  
AR, b. 15
46.  
Disegno di "tomba su un ramo della  
roggia Ortolana".  
Ing. Giacomo Dell'Acqua  
1862 settembre 9  
mm. 298 x 211  
china su carta velina  
scala metrica 1:100  
AR, b. 15
47.  
Disegno di "tomba su altro ramo di rog-  
gia Ortolana".  
Ing. Giacomo Dell'Acqua  
1862 settembre 9  
mm. 301 x 215  
china su carta velina  
scala metrica 1:100  
AR, b. 15
48.  
Disegno di "tomba su altro ramo di rog-  
gia Ortolana".  
(Giovanni Alloggi)  
(1862)  
mm. 155 x 335  
china su carta velina  
scala metrica 1:100  
AR, b. 15

49.  
Disegno di "tomba su altro ramo di roggia Ortolana".  
(Giovanni Alloggi)  
(1862)  
mm. 230 x 145  
china su carta velina  
scala metrica 1:100  
AR, b. 15
50.  
"Icnografia visuale delle località ove venne costruito il condotto sotterraneo per tradurre l'acqua di roggia Barbavara al casone Bonora: sezione lungo la linea dell'andamento del condotto".  
Ing. Giuseppe Pasini  
1863 aprile 28  
mm. 321 x 110  
inchiostro e acquerello azzurro e marrone su carta  
orientamento  
AR, b. 1
51.  
"Icnografia visuale delle località ove venne costruito il condotto sotterraneo per tradurre l'acqua di roggia Barbavara al casone Bonora: sezione lungo la linea dell'andamento del condotto".  
Ing. Giuseppe Pasini  
1863 aprile 28  
mm. 321 x 110  
matita su carta  
orientamento  
AR, b. 3
52.  
"Tipo dimostrante l'andamento della roggia Barbavara dalla cascina di tal nome alla strada per Monteguzzo mandamento di Borghetto Lodigiano circondario di Lodi<sup>21</sup>".  
Ing. Antonio Paganini  
1864 gennaio 18  
mm. 372 x 526  
inchiostro e acquerello azzurro e verde su carta  
AR, b. 3
53.  
Disegno di parte del fiume Adda e del naviglio Martesana fra Trezzo e Vaprio.  
s.a.  
(1866)  
mm. 190 x 1290  
inchiostro acquerello blu e marrone su carta  
scala metrica 1:100  
ACMM, b. 13
54.  
Disegno di parte del naviglio Martesana nei pressi dello stabilimento Archinto.  
s.a.  
(1866)  
mm. 280 x 225  
inchiostro e acquerello azzurro su carta  
legenda  
ACMM. b. 13
55.  
Disegno dell'andamento del canale Muzza fra Cassano e Lavagna.  
Ing. Pietro Allara  
1867 maggio 20, Lodi  
mm. 480 x 350  
inchiostro su tela cerata  
ACML, b. 6
56.  
Stato della corrosione dei campi di proprietà Confalonieri uno detto la Rotonda e l'altro "Costina boscata", nei pressi delle derivazioni d'acqua Grassi, Confalonieri ed altri nel comune di Borghetto Lodigiano: planimetria e sezione.  
Ing. Antonio Paganini  
1868 settembre 19, Milano  
mm. 325 x 222  
inchiostro su carta  
AR, b. 3
57.  
Stato della corrosione dei campi di proprietà Confalonieri, nei pressi delle derivazioni d'acqua Grassi, Confalonieri ed altri nel comune di Borghetto Lodigiano: planimetria<sup>21</sup>.

(21) Due esemplari dello stesso disegno uno datato 19 settembre. I disegni non corrispondono all'intero supporto cartaceo.

- (Ing. Francesco Beniggi)  
1869 agosto 27, Milano  
mm. 310 x 218  
inchiostro su carta  
AR, b. 3
- 58  
Disegno dell'andamento della Muzza  
fra Cassano e Lavagna.  
s.a.  
1870 dicembre 12  
mm. 500 x 740  
inchiostro e acquerello azzurro su  
carta  
orientamento e scala metrica  
ACM, b. 13, fasc. 76
59.  
"Mappa dei terreni irrigati con le acque  
di roggia Barbavara ed uniti in consorzio".  
Ing. Pietro Cattaneo  
1871 maggio 8, San Colombano al  
Lambro  
mm. 940 x 995  
inchiostro e acquerello arancione, az-  
zurro, blu e marrone su carta  
scala 1:800, orientamento  
AR, b. 2
60.  
"Tipo estratto dalla mappa nuova cen-  
suaria del territorio di Comazzo, man-  
damento di Paullo circondario di Lodi  
provincia di Milano concernente i fondi  
componenti la cassina Mairana di ragio-  
ne del signor Ambrogio Ferrario".  
Ing. Angelo Vittadini  
1873 settembre 28, Melzo  
mm. 600 x 685  
inchiostro e acquerello azzurro, mar-  
rone e verde, carta su tela  
scala di canne cento di tre metri l'una,  
orientamento, legenda  
ACM, b. 19
61.  
"Tipo di due ponti in cotto da costruirsi  
a Pezzolo attraverso le rogge Badia e  
Artesana".  
Ing. Antonio Sirtori  
1875 febbraio 13, Lodi  
mm. 325 x 212  
inchiostro e matita su carta  
scala metrica 1:100  
AR, b. 16
62.  
"Prima livellazione Barbavara nuova.  
Profilo longitudinale della roggia Bar-  
bavara nuova dalla bocca in Muzza  
al mulino delle Canove con capisaldi per  
la determinazione dello spurgo annuale".  
Ing. Pietro Cattaneo  
1875 luglio 15, S. Colombano al Lam-  
bro  
mm. 473 x 5430  
inchiostro e acquerello azzurro, giallo,  
marroncino e rosso, carta su tela  
Cartografia, n. 7
63.  
"Profilo di livellazione della Barbavara  
dalla bocca in Muzza al molino Canove e  
dal partitore Porra Nuova all'imastrone  
ferma cavalier dottor Gaetano Nocca".  
Ing. Pietro Cattaneo  
1875 luglio 15, S. Colombano al Lam-  
bro  
mm. 335 x 5335  
inchiostro e acquerello marrone, rosso  
e verde su cartoncino e carta: disegno  
su entrambi i versi  
Cartografia, n. 8
64.  
"Planimetria dei comuni censuari di  
Arcagna, Galgagnano, Quartiano, Cer-  
vignano, Villapompeana, Mignete, Ca-  
solate, Bisnate e porzione dei comuni di  
Mazzano e Montanaso, nel territorio dei  
quali comuni è progettato passare il  
nuovo canale"<sup>22</sup>.

(22) Il disegno è inserito in FRANCESCO CAGNOLA, *Memoria sul progetto di nuova deri-  
vazione dall'Adda in Muzza a favore del tronco inferiore di questa non che sulle norme che*

- Ing. Lorenzo Pallavicini  
1878 febbraio 20, Lodi  
mm. 476 x 583  
stampa colorata su carta  
scala metrica 1:21500  
litografia Cesare Ferrari  
ACM, fasc. 74
65.  
"Tipo visuale dell'andamento delle rogge Badia e Artesana (...)".  
Ing. Luigi Bellingtoni  
1878 maggio 6, Lodi Vecchio  
mm. 442 x 315  
inchiostro, matita e acquerello azzurro e beige su carta  
orientamento  
AR, b. 16
- 66-68  
Levata Paderna Cesarina.
66.  
Planimetria della levata Paderna Cesarina<sup>23</sup>.  
(Ing. Oreste Bonanomi)  
1880 giugno 6, Lodi  
mm. 387 x 560  
inchiostro, matita e acquerello verde e rosa su carta  
AR, b. 14
67.  
Levata Paderna Cesarina: planimetria della "Fossa".  
(Ing. Oreste Bonanomi)  
(1880)  
mm. 480 x 653  
matita su carta  
AR, b. 14
68.  
"Levata Paderna Cesarina, schizzo originale per la ristrutturazione delle platee".
- Ing. Oreste Bonanomi  
1881 marzo 31  
mm. 205 x 305  
inchiostro su carta  
AR, b. 12
- 69-77  
"Progetto di nuova derivazione d'acqua dall'Adda a favore del tronco inferiore di Muzza".
69.  
"Planimetria".  
Ingg. L. Bellinzona, G. Pallavicini  
1882 marzo 14, Lodi  
mm. 300 x 2100  
china e acquerello azzurro e rosso su tela cerata  
scala metrica 1:2000, orientamento  
ACM, b. 13, fasc. 73
70.  
"Profilo longitudinale".  
Ingg. L. Bellinzona, G. Pallavicini  
1882 marzo 14, Lodi  
mm. 300 x 2100  
china e acquerello azzurro e rosso su tela cerata  
ACM, b. 13, fasc. 73
71.  
"Sezioni del canale".  
Ingg. L. Bellinzona, G. Pallavicini  
1882 marzo 14, Lodi  
mm. 290 x 222  
china e acquerello giallo e rosso su tela cerata  
quaderno di cc. 32<sup>24</sup>  
ACM, b. 13, fasc. 73
72.  
"Profilo longitudinale del fiume Adda"  
Ingg. L. Bellinzona, G. Pallavicini  
1882 marzo 14, Lodi

---

*disciplinano da antico la erogazione dell'acqua di Muzza ai bochelli, con documenti*, Tipografia di Carlo Cagnola, Lodi, 1878.

(23) Con schizzi a matita sul verso della tavola.

(24) Tavole rilegate in quaderno.

mm. 300 x 2100  
china e acquerello azzurro su tela ce-  
rata  
scala metrica 1:2000, 1:200  
ACM, b. 13, fasc. 73

73.

“Sezione del fiume Adda a monte ed a valle del luogo di presa del nuovo canale”.

Ingg. L. Bellinzona, G. Pallavicini  
1882 marzo 14, Lodi  
mm. 300 x 2100  
china e acquerello azzurro e rosso su tela cerata  
ACM, b. 13, fasc. 73

74-77

“Dettagli di alcuni edifici”, idraulici.

74.

“Traversa o chiusa nel fiume Adda lunga metri 300: sezione e icnografia”.

Ingg. L. Bellinzona, G. Pallavicini  
1882 marzo 14, Lodi  
mm. 315 x 225  
inchiostro e acquerello grigio, marroncino e rosa su carta  
scala 1:200  
ACM, b. 13, fasc. 73

75.

“Edificio detto la Chiavica colla presa o meno delle acque del Colandrone e con la conca a livello per il passaggio delle barche: sezioni”.

Ingg. L. Bellinzona, G. Pallavicini  
1882 marzo 14, Lodi  
mm. 315 x 225  
inchiostro e acquerello grigio, marroncino e rosa su carta  
scala 1:400  
ACM, b. 13, fasc. 73

76.

“Edificio detto la Chiavica colla presa o meno delle acque del Colandrone e con la conca a livello per il passaggio delle barche: prospetto e icnografia”.

Ingg. L. Bellinzona, G. Pallavicini

1882 marzo 14, Lodi  
mm. 225 x 315  
inchiostro e acquerello giallo, marroncino, rosa e verde su carta  
scala 1:400  
ACM, b. 13, fasc. 73

77.

“Sottopasso alla stradella presso l’abitato a Cazzanello: prospetto e sezione”.

Ingg. L. Bellinzona, G. Pallavicini  
1882 marzo 14, Lodi  
mm. 315 x 225  
inchiostro e acquerello, marroncino, rosa e verde su carta  
scala 1:200  
ACM, b. 13, fasc. 73

78.

“Tipo visuale nel rapporto approssimativo di 1:500 di una plaga del territorio del comune dei Chiosi Regali ora aggregato a Lodi nell’abitato e vicinanze di San Fereolo comprendente un tronco della strada provinciale bresciana che devesi allargare di fronte al cassinaggio di ragione del signor avvocato cavaliere Pietro Beonio, coprendo oppure otturando il corrispondente contiguo cavo della roggia Dentina Ortolana nel quale ultimo caso di otturamento si progetterebbe sostituirvi un cavo privato percorrente fra i beni Beonio per la massima parte, e nel resto un cavo nuovo da aprirsi in un terreno della proprietà appartenente al chierico signor Giovanni Anelli”.

Ing. Giuseppe Cornalba  
1882 aprile 15, Lodi  
mm. 730 x 1180  
inchiostro e acquerello azzurro su carta velina  
orientamento  
AR, b. 15

79.

“Canale Muzza, levata Paderna Cesarina. Progetto per la costruzione delle platee e del fregio”: planimetria e sezione longitudinale.

- Ing. Oreste Bonanomi  
1882 giugno 27, Lodi  
mm. 740 x 515  
china e acquerello azzurro e marrone  
su tela cerata  
AR, b. 14
80.  
"Progetto di copertura della roggia  
Dentina Ortolana lungo la cascina Beo-  
nio a S. Fereolo per l'allungamento del-  
la strada provinciale bresciana": plani-  
metria e sezioni.  
(Ufficio tecnico della Provincia di Mi-  
lano)  
1882 dicembre 20, Milano  
mm. 215 x 493  
matita su lucido  
AR, b. 15
81.  
Disegno "degli edifici sottopassanti alla  
strada provinciale Lodi-Sant'Angelo".  
s.a.  
1882  
mm. 320 x 493  
inchiostro, matita e acquerello grigio  
su carta  
AR, b. 16
82.  
"Sistemazione dell'adacquatrice delle  
campagne Castellazzo e Sbarre sul teni-  
mento di Isola-Balba di proprietà del  
nobile Carlo D'Adda": planimetria, pro-  
spetti e sezioni.  
Ing. Emilio Brioschi  
1883 dicembre 29, Milano  
mm. 383 x 480  
china e acquerello azzurro giallo e  
verde su tela cerata  
scala metrica 1:200, orientamento  
AR, b. 16
83.  
"Sistemazione dell'adacquatrice delle  
campagne Castellazzo e Sbarre sul teni-  
mento di Isola-Balba di proprietà del  
nobile Carlo D'Adda"<sup>25</sup>.  
(Ing. Emilio Brioschi)  
1883  
mm. 214 x 173  
china e acquerello azzurro, giallo e  
verde su tela cerata  
scala metrica 1:2000, orientamento  
AR, b. 16
84.  
"Rilievi eseguiti il giorno 7 febbraio  
1884 per la ricostruzione della tomba  
canale con cui la roggia Filippesca sot-  
topassa il roggione Somaglia a Ca' del  
Pasto, mantenuto per metà tra le due  
utenze".  
(Ing. Francesco Franzini)  
1884  
mm. 270 x 300  
inchiostro su carta  
AR, b. 16
- 85-86.  
Ristrutturazione Levata Paderna Ce-  
sarina.
85.  
"Calcolazione del calcestruzzo"  
Ing. Oreste Bonanomi  
1885 aprile 6, Lodi  
mm. 185 x 280  
inchiostro su carta  
AR, b. 12
86.  
"Calcolazione del calcestruzzo"  
(Ing. Oreste Bonanomi)  
1885  
mm. 310 x 210  
inchiostro su carta  
AR, b. 12
87.  
Parti del disegno: "Rettifilo di un tratto

(25) Quattro esemplari dello stesso disegno.

del canale Muzza al di sopra delle rogge Marcona, Ortolana, Tibera<sup>26</sup>.

(Ing. Dionigi Biancardi)

(1885)

mm. 285 x 200

inchiostro, matita e acquerello azzurro, giallo e verde su carta

ACML, b. 5

88.

Profilo del canale Muzza all'altezza delle rogge Cavallera Crivella, Dentina, Marcona, Ortolana e Tibera.

(1885)

s.a.

mm. 430 x 285

inchiostro e acquerello azzurro, giallo, marrone e verde su carta

scala 1:2000

ACML, b. 5

89.

Svincolo sul fiume Lambro del cavo Lorini nelle vicinanze della strada provinciale Milano-Lodi e canale Muzza all'altezza della levata Paderna Cesarina.

Ing. Antonio Caccialanza

1886 agosto

mm. 410 x 330

inchiostro e acquerello azzurro, marrone e rosso su carta

orientamento

ACM, b. 6, fasc. 38

90.

"Progetto di massima per l'impinguamento del canale Muzza colle acque del

fiume Muzza proposto dall'ing. Antonio Caccialanza: tipi visuali<sup>27</sup>.

Ing. Antonio Caccialanza

1886, Codogno

mm. 420 x 307

stampa su carta

Tipografia Cairo

ACM, bb. 6, 13, fasc. 38, 74

91.

"Progetto di massima per l'impinguamento del canale Muzza e del cavo Lorino colle acque del fiume Lambro proposto dall'ingegnere Antonio Caccialanza": tipi visuali<sup>28</sup>.

Ing. Antonio Caccialanza

1886, Codogno

mm. 442 x 570

stampa su carta

legenda

Tipografia Cairo

ACM, b. 6, fasc. 38

92.

"Progetto di derivazione di acqua dal Lambro per l'impinguamento della Muzza dei signori ingegneri Caccialanza, Asti e Gallinari": planimetria generale<sup>29</sup>.

Ingg. F. Asti, A. Caccialanza, Gallinari

1888, Codogno

mm. 365 x 583

stampa su carta

legenda

Tipografia Cairo

ACM, bb. 6, 13, fasc. 38, 74 (3)

(26) Quattro parti del disegno.

(27) Il disegno è inserito in ANTONIO CACCIALANZA, *Progetto di massima per l'impinguamento del canale Muzza colle acque del fiume Lambro*, Tipografia Cairo, Codogno, 1886. Due esemplari dello stesso disegno.

(28) La tavola è inserita in ANTONIO CACCIALANZA, *Progetto di massima per l'impinguamento del canale Muzza e del cavo Lorino colle acque del fiume Lambro*, Tipografia Cairo, Codogno, 1886.

(29) La tavola è inserita in ANTONIO CACCIALANZA - FRANCESCO ASTI - GIUSEPPE GALLINARI, *Progetto di derivazione di acqua dal Lambro per l'impinguamento della Muzza dei signori ingegneri Caccialanza, Asti, Gallinari. Relazione*, Tipografia Cairo, Codogno, 1888. Tre esemplari dello stesso disegno.

93.  
 “Schizzo del nuovo canale da derivarsi dal fiume Adda in vicinanza di Paderno allo scopo di creare una forza motrice secondo il progetto degli ingegneri Carli Enrico e Paolo Milani”.  
 Ing. Alessandro Moroni  
 1889 ottobre 8, Lodi  
 mm. 417 x 250  
 inchiostro e acquerello azzurro su carta  
 ACM, b. 6, fasc. 38
94.  
 “Schizzo del nuovo canale di derivazione d’acqua dall’Adda secondo il progetto dell’ingegnere Emilio Tansini, redatto giusta l’istanza dei fratelli Giuseppe e Pietro Rolla da Trezzo sull’Adda”.  
 Ing. Alessandro Moroni  
 1889 ottobre 11, Lodi  
 mm. 350 x 492  
 inchiostro e acquerello azzurro, marrone e rosso su carta  
 orientamento  
 ACM, b. 6, fasc. 38
95.  
 “Esperienze idrometriche eseguite sul fiume Muzza”.  
 Ing. Franco Asti  
 1889, Lodi  
 mm. 800 x 600  
 inchiostro su carta  
 ACM, b. 6
96.  
 “Progetto di derivazione di acqua dal Lambro per l’impinguamento della Muzza”.  
 Ingg. F. Asti, A. Caccialanza, Gallinari (1888 marzo 15), Codogno  
 mm. 300 x 600  
 inchiostro su carta  
 ACM; b. 13, fasc. 79
97.  
 Tipo planimetrico delle bocce di uscita delle rogge Muzzino S. Pietro e Muzzino S. Bassiano.  
 (Ing. Galmozzi Gaetano)  
 1890 gennaio 10, Tavazzano  
 mm. 460 x 285  
 inchiostro e acquerello azzurro e rosso su carta  
 scala metrica 1:200  
 AR, b. 16
98.  
 Tipo planimetrico della spallatura da costruirsi in fregio al canale Muzza all’altezza della bocca Muzino S. Pietro.  
 Ing. Galmozzi Gaetano  
 1890 gennaio 10, Tavazzano  
 mm. 228 x 210  
 china e acquerello azzurro e rosso su tela cerata  
 scala metrica 1:200  
 AR, b. 16
- 99-102  
 “Levata Paderna Cesarina sul canale Muzza: progetto per l’edificio scaricatore”.
99.  
 “Piano della levata Paderna Cesarina e progetto di massima per la costruzione di un edificio scaricatore a servizio della medesima durante le asciutte del canale”; pianta e sezioni<sup>30</sup>.  
 Ing. Oreste Bonanomi  
 1890 giugno 1, Lodi  
 mm. 330 x 430; 310 x 420  
 china e acquerello azzurro, grigio e rosso su tela cerata  
 AR, b. 14
100.  
 “Piano della levata Paderna Cesarina e progetto di massima per la costruzione di un edificio scaricatore a servizio della medesima durante le asciutte del canale”; pianta e sezioni.  
 Ing. Oreste Bonanomi

(30) Due esemplari dello stesso disegno.

1890 giugno 1, Lodi  
mm. 310 x 390  
china e acquerello azzurro, grigio e  
rosso su carta velina  
AR, b. 14

101.  
Paderna Cesarina: disegno per lo scaricatore.  
(Ing. Oreste Bonanomi)  
(1890)  
mm. 213 x 390  
matita e pastello azzurro e rosso su  
carta velina  
AR, b. 14

102.  
Paderna Cesarina: disegno per lo scaricatore.  
(Ing. Oreste Bonanomi)  
(1890)  
mm. 320 x 215  
inchiostro su carta  
AR, b. 14

103.  
"Nuovo progetto per uno scaricatore alla levata Paderna Cesarina".  
(Ing. Oreste Bonanomi)  
1891  
mm. 350 x 760  
inchiostro e matita su carta  
AR, b. 14

104.  
"Rilievo schematico di precisione del manufatto attraverso al canale Muzza denominato Levadone di Paullo posto nel territorio omonimo e serviente a sostenere le acque per la derivazione delle bocche Bolletta Ospedala, Leccama Majocca, Bondiola Dresana, Mulazzana e Virola".  
s.a.  
1893 marzo 23  
mm. 1980 x 245  
inchiostro su carta  
ACM, b. 19

105.  
"Rilievo schematico di precisione del

manufatto attraverso il canale Muzza denominato Levadone di Paullo posto nel territorio omonimo e serviente a sostenere le acque per la derivazione delle bocche Bolletta Ospitala, Leccama Majocca, Bondiola Dresana, Mulazzana e Virola".

s.a.  
1894 marzo 5, Paullo  
mm. 240 x 1950  
china e acquerello grigio e rosso su  
tela cerata  
scala metrica 1:200  
ACM, b. 19

106.  
Piante, prospetti e sezioni delle settantacinque bocche estraenti acqua dal canale Muzza.

106.1  
Pianta, prospetto e sezione della bocca Coppa Incassata.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.2  
Pianta, prospetto e sezione della bocca Brivia.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.3  
Pianta, prospetto e sezione della bocca Bartola.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.4

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Cattanea Settala.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.5

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Regina Codogna.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.6

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Cattanea Comazza.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.7

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Zela.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.8

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Quartera.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.9

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Fasola.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.10

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Carcassola Brunona.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.11

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Muzzetta.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.12

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Crivelletta.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.13

Pianta, prospetto e sezione della bocca Besana Luserana.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.14

Pianta, prospetto e sezione della bocca Scaricatore Addetta.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.15

Pianta, prospetto e sezione della bocca S. Giovanni Gerina di Ad-detta.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.16

Pianta, prospetto e sezione della bocca Borra.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.17

Pianta, prospetto e sezione della bocca Camola in Fratta Vecchia.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.18

Pianta, prospetto e sezione della bocca Lanzana.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.19

Pianta, prospetto e sezione della bocca Bolletta Ospitala.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.20

Prospetto e sezioni delle bocche Leccama Majocca e Dresana Bondiola.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.21

Pianta delle bocche Leccama Majocca e Dresana Bondiola.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.22

Prospetto e sezioni delle bocche Virola e Mulazzana.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.23

Pianta delle bocche Virola e Mulazzana.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.24

Pianta e sezione della vecchia bocca Cavallera Crivella.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.25

Pianta, prospetto e sezione della bocca Dossa.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.26

Pianta, prospetto e sezione della bocca Guazzona.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.27

Pianta, prospetto e sezione della bocca Rigoletta Montanasa.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.28

Pianta, prospetto e sezione della bocca Boccona.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.29

Pianta, prospetto e sezione della bocca Triulza.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.30

Pianta, prospetto e sezioni della bocca Camola Vecchia e Pagana.

s.a.

1894

mm. 680 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.31

Pianta, prospetto e sezione della bocca Isola Balba.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.32  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Bolenzana.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.33  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Fratta Villanova.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.34  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Casolta.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.35  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca S. Marco Virtuana.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM b. 12, fasc. 70

106.36  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Muzzino S. Pietro e Badia.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.37  
Prospetto e sezioni delle bocche  
Muzzino S. Bassano e Bagnola e  
bocchello S. Redegonda.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.38  
Pianta delle bocche Muzzino S.  
Bassano e Bagnola e bocchello S.  
Radegonda.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.39  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Dentina Ortolana.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.40  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Tibera.

s.a.

1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.41  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Marcona.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.42  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Cavallera Crivella.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.43  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Paderna Cesarina.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.44  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca S. Simone e Giuda.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.45  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Vitalona.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.46  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Balzerini.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.47  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Gavazza.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.48  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Cotta Baggia.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.49  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Povera Vistarina.  
s.a.  
1894  
mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.50

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Campo Lunga.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.51

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Barbavara.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.52

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Sandona.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.53

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Turana.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.54

Pianta, prospetto e sezione del boc-  
chello della Bolletta Ospitala.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.55

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Camola Nuova.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.56

Pianta, prospetto e sezione del boc-  
chello S. Gerolamo.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.57

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Cornegliana Lodigiana.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.58

Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Vistarina Cadamosta.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.59

Pianta, prospetto e sezione del bocchello Vistarino Modignano.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.60

Pianta, prospetto e sezione della bocca Quaresimina.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.61

Pianta, prospetto e sezione della bocca Cavallona.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.62

Pianta, prospetto e sezione della bocca Mongiardina Villanova.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.63

Pianta, prospetto e sezione della bocca Malguzzana.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone

e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.64

Pianta, prospetto e sezione della bocca Fratta Ospitala.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.65

Pianta, prospetto e sezione della bocca Barna Bonora.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.66

Pianta, prospetto e sezione della bocca Beltrama S. Omara.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.67

Pianta, prospetto e sezione della bocca Paderna Somaglia Isimbarda.

s.a.

1894

mm. 465 x 490

china e acquerello azzurro, marrone e rosso su tela cerata

scala metrica 10:1/50

ACM, b. 12, fasc. 70

106.68

Pianta, prospetto e sezione della bocca Ossaga.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.69  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Massalenga.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.70  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Popola Corsa Guarnera.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.71  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Pandina.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.72  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Viganona.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.73  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Filipessa.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.74  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Popola Puzza Bruseda.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.75  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Comuna.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

106.76  
Pianta, prospetto e sezione della  
bocca Priora.

s.a.  
1894  
mm. 465 x 490  
china e acquerello azzurro, marrone  
e rosso su tela cerata  
scala metrica 10:1/50  
ACM, b. 12, fasc. 70

107.  
"Portate delle rogge di Muzza conte-  
nente tutti i diagrammi delle velocità ed  
i conteggi eseguiti per calcolare le por-  
tate di tutte le rogge estratte dal canale  
Muzza".

- Ingg. Francesco Asti, Giovanni Troncone, Aurelio Zaninelli  
1895 luglio 31, Milano  
72 tavole di mm. 375 x 528 ciascuna  
inchiostro su carta  
scala metrica x le sezioni e la linea delle velocità 1:25; per i diagrammi 1:10  
ACM, b. 12, fasc. 71
108.  
"Andamento di parte del fiume Adda nella vicinanza di Cassano del fiume Muzza da Cassano a Paullo e dello scaricatore Addetta da Paullo sino a Zivate".  
s.a.  
1895  
mm. 467 x 1365  
inchiostro e acquerello azzurro su tela cerata  
AR, b. 15
109.  
"Andamento del fiume Muzza da Paullo sino all'ultima bocca di estrazione detta la Priora in territorio di Massalengo Lodigiano".  
s.a.  
1895  
mm. 467 x 1365  
inchiostro e acquerello azzurro su tela cerata  
scala metrica 1:18750  
AR, b. 15
110.  
Tipo visuale dell'andamento della Bolletta Ospedale dalla diramazione Pom-pola ai partitori Cavenago e Borlasco. (Ing. Pietro Allara)  
(1895)  
mm. 380 x 850  
inchiostro e matita su carta  
AR, b. 8
111.  
"Progetto di allargamento del ponte alla strada di Bergamo per la roggia Barbavara".  
Ing. Pietro Cattaneo  
1896 novembre 7, San Colombano al Lambro  
mm. 470 x 565  
china e acquerello azzurro e rosa su tela cerata  
AR, b. 5
112.  
"Diagramma delle percentuali d'acqua che sarebbero di competenza della Muzza durante la magra dell'aprile 1895".  
s.a.  
1896  
mm. 487 x 710  
inchiostro e acquerello giallo e rosso su carta  
ACM, b. 16, fasc. 99
113.  
"Planimetria generale andamento della roggia Retorto dal suo incile in Adda fino ai moduli della roggia Cremasca e Pandina e del fiume Adda dall'incile stesso fino alla diga detta Traversino e del canale Muzza dallo stesso Traversino fino all'idrometro di San Bernardino".  
s.a.  
1898 marzo 21, Cassano  
mm. 730 x 1635  
china e acquerello azzurro e rosso su tela cerata  
scala metrica 1:200  
ACM, b. 19
114.  
"Carta idrotopografica del circondario di Lodi ridotta dalle mappe del Nuovo Censimento a cura della Commissione di Statistica del Comizio agrario di Lodi".  
s.a.  
(2<sup>a</sup> metà XIX sec.)  
mm. 1205 x 1343  
stampa colorata su carta telata  
scala metrica 1:40000  
Tipografia Wilmant, Lodi  
ACM, b. 19

115.  
"Levata Paderna Cesarina. Progetto per la costruzione di una spallatura in sponda sinistra di Muzza a monte della bocca Paderna - Cesarina ed in continuazione della spallatura esistente".  
s.a.  
(2<sup>a</sup> metà XIX sec.)  
mm. 630 x 300  
china su tela cerata  
scala metrica 1:100  
AR, b. 14
116.  
"Disegno dell'andamento di roggia Tibera con suoi partitori".  
(seconda metà XIX sec.)  
mm. 670 x 1485  
china e acquerello azzurro su tela cerata  
legenda  
ACM, b. 19
117.  
Schizzo della roggia Ospitala all'altezza delle bocche Mairana e Pompola.  
s.a.  
(1900)  
mm. 176 x 115  
inchiostro su carta  
AR, b. 8
118.  
"Edificio idraulico del molino Canove della Congregazione di Carità di Lodi in comune di Cazzimani (sic) posto sulla roggia Barbavara".  
Ing. Pietro Cattaneo  
1901 luglio 10, Lodi  
mm. 370 x 295  
inchiostro e pastello azzurro, carta su tela  
scala metrica 1:40  
AR, b. 1
119.  
Tipo visuale roggia Marcona.  
Ing. Giacomo Pizzamiglio  
1903 gennaio 25  
mm. 310 x 205
- inchiostro e acquerello azzurro su carta  
AR, b. 13
120.  
"Progetto di tombinatura pel sottopassaggio alle rogge Ospedalina e Ospedala delle colatizie del podere Ca' de' Bolli dirette nella roggia Bertonica":  
pianta, planimetria e sezione.  
Ing. Alessandro Morani  
1903 dicembre 16, Lodi  
mm. 315 x 593  
inchiostro e acquerello azzurro e rosso su tela cerata  
scala 1:100 x la pianta e sezione, 1:2000 x la planimetria, orientamento  
AR, b. 8
121.  
Disegno dell'Adda in località "Cavo dei Morti".  
s.a.  
1907  
mm. 220 x 308  
inchiostro, matita e pastello azzurro e giallo su lucido  
ACM, b. 4, fasc. 33
122.  
Disegno dell'Adda in località "Cavo dei Morti".  
s.a.  
1907  
mm. 317 x 460  
inchiostro, matita e pastello azzurro e rosso su lucido  
ACM, b. 4, fasc. 33
123.  
"Tipo di visuale rappresentante un tronco del fiume Adda a monte della presa del canale Retorto allegato alla relazione dell'ingegnere sottoscritto in data 30 gennaio 1911".  
Ing. Silvio Riva  
1911 gennaio 30, Milano  
mm. 100 x 250  
china e acquerello azzurro su carta  
scala metrica 1:8000, orientamento  
ACM, b. 15, fasc. 89

124.  
 “Stato del fiume Adda alla presa del Retorto”.  
 s.a.  
 1911 gennaio  
 mm. 300 x 500  
 china e acquerello azzurro su lucido  
 scala metrica 1:2000  
 ACM, b. 15, fasc. 89
125.  
 Planimetria dei luoghi presso la bocca del Retorto in Adda.  
 Ing. Silvio Riva  
 1911 febbraio 4, Milano  
 mm. 320 x 220  
 inchiostro su carta  
 ACM, fasc. 89
126.  
 “Tipo schematico dei lavori proposti dalla Commissione del riparto d’Adda fra Muzza, Retorto e roggia di Casano”.  
 s.a.  
 1914  
 mm. 600 x 1200  
 inchiostro e acquerello azzurro su carta  
 ACM, b. 15, fasc. 89
127.  
 Schizzo della località di presa del Retorto.  
 s.a.  
 1930  
 mm. 290 x 198  
 matita su carta  
 ACM, fasc. 89
128.  
 “Rilievo particolare proprietà Bruschi in Muzza S. Angelo. Esproprio per installazione idrometro. Casello idrometrografico”.  
 s.a.
- 1935  
 mm. 280 x 400  
 inchiostro e matita su lucido  
 scala metrica 1:200  
 ACM, b. 9, fasc. 43
129.  
 “Progetto d’impianto di riscaldamento a termosifone casa eredi Pitoletti”: pianta<sup>31</sup>.  
 ditta Francesco Rossi  
 1939 ottobre 5, Lodi  
 mm. 365 x 540; 340 x 504  
 inchiostro e matita su carta, lucido  
 scala metrica 1:100  
 ACM, b. 19
- 130-132.  
 “Progetto del dott. ing. prof. M. Semenza per impianti idroelettrici sulle levate di Paullo, Bolenzana e di Quartiano ed opposizioni relative”.
130.  
 Profilo longitudinale del canale Muzza all’altezza della centrale di Bolenzana.  
 Ing. M. Semenza  
 1939  
 mm. 725 x 1085  
 inchiostro e matita su lucido  
 ACM, b. 13, fasc. 79
131.  
 Planimetria del canale Muzza all’altezza di Paullo.  
 Ing. M. Semenza  
 1939  
 mm. 328 x 1930  
 inchiostro e matita su lucido  
 ACM, b. 13, fasc. 79
132.  
 Profilo longitudinale del canale Muzza all’altezza di Paullo  
 Ing. M. Semenza  
 1939

(31) Tre esemplari dello stesso disegno: 2 su carta e 1 su lucido.

mm. 710 x 1930  
inchiostro e matita su lucido  
ACM, b. 13, fasc. 79

133 - 167  
Carta d'Italia, Istituto geografico militare levata del 1888, 1889, 1890 e aggiornamenti successivi dei luoghi di: Albuzzano, Borghetto Lodigiano, Caorso, Casalpusterlengo, Cassano D'Adda, Castelleone, Cavenago D'Adda, Chignolo Po, Codogno, Crema, Lodi, Lodi Vecchio, Melegnano, Melzo, Milano Est, Monticelli D'Ongina, Mortizza, Pandino, Paolo<sup>32</sup>, Piacenza, Pizzighettone, Quartiano, Rivolta D'Adda, Sant'Angelo Lodigiano, Somaglia<sup>33</sup>

35 tavole  
stampa su carta  
ACM, b. 13, fasc. 79, b. 19

*senza data*

168.  
"Disegno del podere Taviana".

s.a.  
s.d.  
mm. 443 x 525  
china e acquerello azzurro e rosa su lucido  
scala metrica 1:4000  
AR, b. 8

169.  
"Studio nuova sistemazione roggia Ospedala".

Società Elettrochimica Solfuri di Tavazzano  
s.d.

mm. 340 x 850  
china e matita su lucido  
AR, b. 8

170.  
Planimetria del territorio nei pressi della cascina Muzza.

s.a.  
s.d.  
mm. 213 x 390  
matita su lucido  
AR, b. 14

171.  
"Tipo planimetrico della porzione occidentale del campo Brolo di compendio del podere Calista di proprietà del signor Giovanni Agnelli stato scorporato dalla residua massima parte del detto terreno per aprimento di una nuova tratta di cavo per la condotta delle acque di roggia Dentina-Ortolana".

s.a.  
s.d.  
mm. 486 x 670  
inchiostro su carta  
scala metrica 1:100, orientamento  
AR, b. 15

*Fotoriproduzioni*

172.  
"Carta dimostrativa della rete dei canali demaniali d'irrigazione Cavour"<sup>34</sup>.

fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 305 x 437  
ACM, b. 11, fasc. 54

173.  
"Esempi di tratti di diverse rogge derivate dal canale Muzza scorrenti, e vicina l'una all'altra"<sup>35</sup>.

(32) Si trova in ACM, fasc. 79.

(33) Non sono state riportate le misure delle tavole in quanto differiscono una dall'altra e avrebbero reso difficile la lettura dell'inventario.

(34) Fotoriproduzione di un disegno s.a., s.d., scala metrica 1:250.000; quattro copie dello stesso esemplare.

(35) Fotoriproduzione di un disegno s.a., s.d., scala metrica 1:2000; tre copie dello stesso esemplare.

fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 275 x 1110  
ACM, b. 11, fasc. 54

174.  
"La rete dei canali demaniali nella zona all'ovest della Sesia"<sup>36</sup>.  
fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 305 x 437  
ACM, b. 11, fasc. 54

175.  
"Planimetria dei terreni irrigati con acqua del canale Muzza"<sup>37</sup>.  
fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 250 x 445  
ACM, b. 11, fasc. 54

176.  
"Rappresentazione grafica schematica della rete irrigua del canale Muzza dei cavi derivatori e subderivatori esclusi i cavi e le reti poderali"<sup>38</sup>.  
fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 690 x 1280  
ACM, b. 11, fasc. 54

177.  
"Planimetria dei comuni censuari di Arcagna, Galgagnano, Quartiano, Cervignano, Villapompeana, Vignete, Casolate, Bisnate (...)"<sup>39</sup>.

fotoriproduzione colorata  
mm. 1030 x 1350  
ACM, b. 12, fasc. 73

178.  
"Progetto per un canale di bonifica e irrigazione del Basso Lodigiano"<sup>40</sup>.  
fotoriproduzione colorata  
mm. 485 x 755  
ACM, b. 13, fasc. 75

179.  
"Società Anonima Linificio e Canapificio Nazionale progetto di ampliamento della derivazione della roggia di Cassano d'Adda: piano generale"<sup>41</sup>.  
fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 710 x 1950  
ACNM, b. 14, fasc. 82

180.  
"Società Anonima Linificio e Canapificio Nazionale progetto di ampliamento della derivazione della roggia di Cassano d'Adda: disegni delle principali opere d'arte e profili trasversali"<sup>42</sup>.  
fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 709 x 1404  
ACM, b. 14, fasc. 82

181.  
"Società Anonima Linificio e Canapificio Nazionale progetto di ampliamento

(36) Fotoriproduzione di un disegno s.a., s.d.

(37) Fotoriproduzione di un disegno s.a., s.d., scala metrica 1:250.000; quattro copie dello stesso esemplare.

(38) Fotoriproduzione di un disegno s.a., s.d., scala metrica 1:1000; quattro copie dello stesso esemplare.

(39) Fotoriproduzione di un disegno dell'ing. Lorenzo Pallavicini, 1876 luglio 10, Lodi, scala metrica 1:8000.

(40) Fotoriproduzione di un disegno degli Ingg. Asti, Crespi, Prevosti, 1891.

(41) Fotoriproduzione di un disegno dell'ing. C. Rossi, 1917, scala metrica 1:2000, orientamento.

- to della derivazione della roggia di Casano d'Adda: profilo longitudinale<sup>43</sup>.  
fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 324 x 1950  
ACM, b. 14, fasc. 82
182.  
"Località e consistenza di un pozzetto da costruirsi in fregio al canale Muzza, alla Muzza di S. Angelo per installare un idrometrografo"<sup>44</sup>.  
fotoriproduzione con aggiunte successive a matita e china  
mm. 450 x 475; 315 x 625  
ACM, b. 14, fasc. 86
183.  
"Planimetria dell'Adda dallo scarico del canale di Fara al ponte di Cassano"<sup>45</sup>.  
fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 392 x 717  
ACM, b. 15, fasc. 94
184.  
Planimetria d'insieme, canale Muzza-Levata Pandina e rilievi di dettaglio<sup>46</sup>.  
fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 350 x 193  
AR, b. 15
185.  
"Pianta del piano terreno della casa Trovati in Lodi via XX settembre"<sup>47</sup>.  
fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 580 x 730  
ACM, b. 19
186.  
"Possessione Delizia"<sup>48</sup>  
fotoriproduzione colorata successivamente  
mm. 490 x 1912  
ACM, b. 19
187.  
"Andamento grafico delle diramazioni denominate di Gudio Mairago, Caviaga, Villa Basiasco derivate dalla roggia Bolletta Ospitala"<sup>49</sup>.  
fotoriproduzione  
mm. 590 x 785  
AR, b. 8
188.  
"Diramazione Caviaga"<sup>50</sup>.  
fotoriproduzione  
mm. 293 x 392  
inchiostro e colori su carta  
AR, b. 8
189.  
"Percorso della roggia Bolletta Ospitala"<sup>51</sup>.  
fotoriproduzione  
mm. 380 x 2820  
AR, b. 8
- 
- (43) Fotoriproduzione di un disegno dell'ing. C. Rossi, 1917, scala metrica 1:2000 x le altezze 1:200 x le lunghezze, orientamento.
- (44) Fotoriproduzione di un disegno ingg. G. Soncini, R. Parisio, 1939, scala metrica 1:200. Due tavole.
- (45) Fotoriproduzione di un disegno s.a., s.d., scala metrica 1:8000, orientamento.
- (46) Fotoriproduzione di un disegno dell'ing. Giuseppe Premoli, 1935 aprile 19, Lodi, con legenda.
- (47) Fotoriproduzione di un disegno s.a., s.d.
- (48) Fotoriproduzione di un disegno dell'ing. Crespi, 1900-1912, scala metrica 1:200, orientamento.
- (49) Fotoriproduzione di un disegno dell'ing. Dionigi Biancardi, 1855 settembre 1, scala metrica 1:8000.
- (50) Fotoriproduzione di un disegno s.a., s.d.
- (51) Fotoriproduzione di un disegno s.a.: s.d.

## INDICE DEI NOMI DI PERSONA E DI LUOGO\*

- Adda, fiume 16, 25, 53, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 93, 94, 113, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 183
- Addetta, colatore 25, 108
- Agnelli Giovanni 171
- Albarona, roggia 33
- Albruzzano 133
- Allara Pietro, ingegnere 55, 110
- Alloggi Giovanni 48, 49
- Anelli Giovanni 78
- Antonio Richino, ingegnere 17, 18
- Arcagna 64, 177
- Archinto, stabilimento 54
- Artesana, roggia 61, 65
- Asti Francesco, ingegnere 92, 95, 96, 107
- Badia, bocca 106.36; roggia 61, 65
- Bagnola, bocca 106.37, 106.38
- Balzerini, bocca 106.46
- Baratto, campo 21, 43
- Barbavara: bocca, 106.51; cascina, 52; roggia 8, 9, 10, 12, 20, 21, 32, 37, 41, 43, 50, 51, 52, 59, 62, 63, 111, 118
- Barna Bonora, bocca 106.65
- Barre, campagna detta 82, 83
- Bartola, bocca 106.3
- Basiasco 33
- Basso Lodigiano 178
- Bellingoni Luigi, ingegnere 65
- Bellinzona L., ingegnere 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77
- Beltrama
- Omara, bocca 106.66
- Beniggi Francesco, ingegnere 57
- Beonio Pietro 78
- Beonio, beni 78; cascina 45, 80
- Bergamo, strada per 111
- Bertonica, roggia 27, 35, 120
- Besana Luserana, bocca 106. 13
- Biancardi Dionigi, ingegnere 40, 87
- Biancardi Giuseppe, ingegnere 27, 30
- Bianchi Ernesto, ingegnere 41
- Bisnate 64, 177
- Boccona, bocca 106.28
- Bolenzana, bocca 106.32; centrale di 130; levata 130, 131, 132
- Bolletta Ospitala, bocca 106.19, 106.54; roggia 23, 24, 40, 110, 117, 120, 169, 187, 189
- Bonanomi Giuseppe, ingegnere 21
- Bonanomi Oreste, ingegnere 66, 67, 68, 79, 85, 86, 99, 100, 101, 102, 103
- Bonomi Giuseppe, ingegnere 20, 34
- Bonora 41; bocchello 37; casone 50, 51; roggia, 37
- Borghetto Lodigiano 52, 56, 57, 134, 135, 136
- Borlasco, partitore 110
- Borra, bocca 106.16
- Bossi Francesco, ingegnere 36
- Brazzalengo 41
- Brioschi Emilio, ingegnere 82, 83

\* I numeri alle singole voci si riferiscono a quelli dei disegni.

- Brioschi Gerolamo, ingegnere 19, 22  
Brivia, bocca 106.2  
Brivio, lago di 7, 31  
Brolo, campo 171  
Bruschi, proprietà 128  
Ca' de' Bolli 27, 30, 40  
Caccialanza Antonio, ingegnere 89, 90, 91, 92, 96  
Cairo, tipografia 90, 91, 92  
Calista, podere 171  
Camola in Fratta Vecchia, bocca 106.17  
Camola Nuova, bocca 106.55  
Camola Vecchia, bocca 106.30  
Campo Lunga, bocca 106.50  
Canova, possessione 9  
Canove, mulino 62, 63, 118  
Caorso 137  
Carcassola Brunona, bocca 106.10  
Carli Enrico, ingegnere 93  
Casalpusterlengo 138, 139  
Casolate 64, 177  
Casolta: bocca 106.34; bocchello 2  
Cassano d'Adda: 16, 25, 55, 58, 109, 113, 140; ponte 183; roggia di, 126, 179, 180, 181  
Castellazzo, campagna detta 82, 83  
Castelleone 141, 142  
Cattanea Comazza, bocca 106.6  
Cattanea Settala, bocca 106.4  
Cattaneo Pietro, ingegnere 59, 62, 63, 111, 118  
Cavalara Vecchia, bocca 2  
Cavallera Crivella: bocca 106.24, 106.42; roggia 88  
Cavallona: bocca 106.61; roggia 3, 4  
Cavenago d'Adda 143, 144  
Cavenago, partitore 110  
Caviaga, diramazione 187, 188  
Cavo dei morti, località detta 121, 122  
Cavour, canale 172  
Cazzanello 77  
Cazzimani 32, 118  
Cervignano 64, 177  
Chiavica, edificio detto 75, 76  
Chignolo Po 145  
Chiosi Regali 78  
Codogno 90, 91, 92, 96, 146, 147  
    Colandrone 75, 76  
    Comashi, beni 33  
    Comazzo 60  
Comuna, bocca 106.75  
Confalonieri 56, 57; diramazione d'acqua detta 56, 57  
Coppa Incassata, bocca 106.1  
Cornalba Giuseppe, ingegnere 78  
Cornegliana Lodigiana, bocca 29, 106.57  
Costina boscata, campo detto 56  
Cotta Baggia, bocca 106.48  
Cotta, roggia, 45  
Crema 148  
Creasca, roggia 113  
Cremona 5  
Crespi, ingegnere 25  
Crivella, roggia 88  
Crivellina, bocca 106.12  
D'Adda Carlo 82, 83  
Dal Re Antonio 16  
Delizia, possessione 186  
Dell'Acqua Giacomo, ingegnere 46, 47  
Dentina Ortolana, bocca 106.39; roggia, 78, 80, 88, 171  
Dossa, bocca 106.25; bocchello 2; cascina 45  
Dresana Bondiola, bocca 106.20, 106.21  
Fara, canale di 183  
Fasola, bocca 106.9  
Ferrari Cesare, litografo 64  
Ferrario Ambrogio 60  
Filippesca: bocca 106.73; roggia 84  
Fossa della Paderna Cesarina 67  
Franzini Francesco, ingegnere 84  
Fratta Ospedaletta, roggia 36  
Fratta Ospitala, bocca 106.64  
Fratta Villanova, bocca 106.33  
Galgagnano 64, 177  
Gallinari, ingegnere 93, 96  
Galmozzi Gaetano, ingegnere 97, 98  
Gavazzana, bocca 106.47  
Gnecchi Francesco Antonio, capo maestro 10, 11, 12  
Grossi, diramazione d'acqua detta 56, 57  
Guallona, bocchello 2  
Guazzona, bocca 106.26  
Gudio Mairago, diramazione 187  
Isola Balba, bocca 106.31; "tenimento" 82, 83  
Lambro, fiume 89, 91, 92, 96  
Lanzana, bocca 106.18

- Lavagna 55, 58  
 Legnani Giuseppe, ingegnere 44  
 Levi, ingegnere 34  
 Lodi Vecchio 10, 65, 150  
 Lodi-S. Angelo Lodigiano, strada provinciale 81  
 Lodi 15, 20, 24, 35, 38, 45, 55, 60, 61, 64, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 85, 93, 94, 95, 99, 100, 114, 118, 120, 129, 149, 185  
 Lorini, cavo 89, 91  
 Magnani Pietro 21  
 Mairana, bocca 117; cascina 60  
 Majocca Leccama, bocca 106.20, 106.21  
 Malguzzana, bocca 106.63  
 Marcona, bocca 106.41; roggia 87, 88, 119  
 Martesana, naviglio 53, 54  
 Massalenga, bocca 106.69  
 Massalengo Lodigiano 109  
 Mazzano 64  
 Melegnano 151  
 Melzo 60, 152  
 Mignete 64  
 Milani Paolo, ingegnere 93  
 Milano Est 153  
 Milano-Lodi, strada provinciale 89  
 Milano 9, 13, 14, 16, 19, 32, 41, 43, 56, 57, 60, 80, 82, 107, 123  
 Mongiardina Villanova 106.62  
 Montanaso-Lodi, canale 34  
 Montanaso 64  
 Monti Giuseppe ingegnere 9, 12  
 Monticelli d' Ongina 154  
 Moroni Alessandro, ingegnere 93, 94, 120  
 Morti, canale dei 17, 18  
 Mortizza. 155  
 Mulazzana, bocca 106.22, 106.23  
 Muzza S. Angelo 128, 182  
 Muzza: canale 1, 5, 16, 25, 29, 33, 55, 58, 62, 63, 79, 87, 89, 90, 91, 95, 96, 98, 104, 105, 107, 108, 109, 112, 113, 115, 130, 131, 132, 173, 175, 176, 182, 184; cascina, 170  
 Muzzetta, bocca 106.11  
 Muzzino S. Bassiano: bocca 106.37, 106.38; roggia 98  
 Muzzino S. Pietro-Badia, roggia 22  
 Muzzino S. Pietro, bocca 100, 106.36; roggia 19, 98  
 Nocca Gaetano 63  
 Olcelli Giuseppe Antonio, ingegnere 15  
 Olginate, lago di 7, 31  
 Ortolana, roggia 35, 45, 46, 47, 48, 49, 87, 88  
 Ospedala, vedi Bolletta Ospitala  
 Ospedalina, roggia 27, 30, 38, 120  
 Ospedalino, colatore 36  
 Ospitala, vedi Bolletta Ospitala  
 Ossaga, bocca 106.68  
 Paderna Cesarina: bocca 106.43, 115; levata, 66, 67, 68, 79, 89, 99, 100, 101, 102, 103, 115  
 Paderna Somaglia Isimbarda, bocca 106.67  
 Paderno 93  
 Pagana, bocca 106.30  
 Paganini Antonio, ingegnere 52, 56  
 Pallavicini G., ingegnere 69, 70, 71, 72, 73, 73, 74, 75, 76, 77  
 Pallavicini Lorenzo, ingegnere 64  
 Pandina, bocca 106.71; levata, 184; roggia 113  
 Pandino 156  
 Pasini Giuseppe, ingegnere 50, 51  
 Paullo, 25, 60, 108, 109, 157, 158; levata di, 130, 131, 132  
 Pavia 9, 12  
 Pescarenico, lago di 7, 31  
 Pesenti Francesco, ingegnere 42  
 Pezzolo-Tavazzano, podere 24, 61  
 Piacenza 159, 160  
 Pitoletti, eredi 129  
 Pizzamiglio Giacomo, ingegnere 119  
 Pizzighettone 161  
 Pompola, bocca 117  
 Popola Corsa Guarnera 106.70  
 Popola Puzza Bruseda, bocca 106.74  
 Porra Nuova: partitore 63; roggia 21  
 Povera Vistarina, bocca 106.49  
 Prevosti, ingegnere 25  
 Prina Carlo, ingegnere 32, 43  
 Priora, bocca 106.76, 109  
 Quaresimina, bocca 106.60  
 Quarera, bocca 106.8  
 Quartiano: 2, 28, 40, 64, 162, 177; levata, 130, 131, 132  
 Regina Codogna, bocca 106.5

- Retorto, roggia 113, 123, 124, 125 126, 127  
Richino Antonio ingegnere 16  
Rigoletta Montanasa, bocca 107.27  
Rigoletta, roggia 26  
Riva Silvio, ingegnere 123, 125  
Rivolta d'Adda 163, 164, 165  
Rolla Giuseppe 94  
Rolla Pietro 94  
Rossi Francesco, ditta 129  
Rotonda, campo detto 56  
Rovida, fondo 35  
S. Ambrogio, cavo 43  
S. Angelo Lodigiano 37, 166  
S. Bernardino, idrometro di 113  
S. Colombano al Lambro 9, 12, 13, 14, 59, 62, 63, 111  
S. Fereolo 78, 80  
S. Gerolamo, bocca 106.56  
S. Giovanni Gerina di Addetta, bocca 106.15  
S. Marco Virtuana, bocca 106.35  
S. Marco, cascina 10  
S. Redegonda, bocchetto 106.37, 106.38  
S. Simone e Giuda, bocca 106.44  
Sandona, bocca 106.52  
Scaricatore Addetta, bocca 106.14  
Semenza M., ingegnere 130, 131, 132  
Sesia 174  
Sillaro 8  
Sirtori Antonio ingegnere 61  
Società Anonima Linificio e Canapificio Nazionale 179, 180, 181  
Società Elettrochimica Solfuri di Tavazzano 169  
Somaglia 167; roggia, 84  
Tansini Emilio, ingegnere 94  
Tavazzano 39, 97, 98  
Taviana, podere 168  
Tibera, bocca 106.40; roggia 15, 87, 88, 116  
Traversino, diga detta 113  
Trezzo d'Adda 53, 94  
Triulza, bocca 106.29  
Triulzina 37  
Troncone Giovanni, ingegnere 107  
Trovati, casa 185  
Turana, bocca 106.53; roggia 27  
Vailata, roggia 42, 44  
Valsecchi Francesco, ingegnere 37  
Vaprio d'Adda 53  
Viganona, bocca 106.72  
Vignete 177  
Villa Basiasco, diramazione 38, 187  
Villapompeana 64, 177  
Virola, bocca 106.22, 106.23  
Vistarina Cadamosta, bocca 106.58  
Vistarino Modignano, bocca 106.59  
Vitalona, bocca 106.45  
Vittadini Angelo, ingegnere 60  
Vitalona, roggia 8  
XX Settembre, via 185  
Zaninelli Aurelio, ingegnere 107  
Zavate 25, 198  
Zela, bocca 106.7



## RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

A cura di ALESSANDRO CARETTA

G. BONFANTI, *Caselle del Po. Caselle Landi, un paese sul Po*, [Caselle Landi], s.n.e., s.a., pp. 463.

Per affettuoso intervento del nostro socio F. Fraschini (pp. 15-16), l'opera di Giuseppe Bonfanti (1915-1990) è stata raccolta e sistemata in volume. Quindi, in forma postuma, ha potuto vedere la luce per volontà di Angelo Losi (pp. 5-6), Sindaco di Caselle Landi, al fine di poter dotare il Comune di un'opera che ne tracci le vicende secolari, scandite – sul piano geografico – dai capricciosi spostamenti del Po e – sul piano storico – dalla vicenda (che a quelli consegue) del passaggio del luogo dal territorio di Piacenza a quello di Lodi (1819).

Continua così la fioritura di monografie comunali delle località minori del Lodigiano, che ha caratterizzato questi ultimi trent'anni. Questo "Archivio" ha cercato di segnalare regolarmente la comparsa, ogni qual volta gli sono state segnalate, perché questa fioritura, che ob-

bedisce al precetto dell'evangelica raccolta dei frammenti (Gv 6.12) – ci scusiamo se ci ripetiamo, cfr. 1971, pag. 71 – è pur essa opera di storia.

G. CREMASCOLI, *Il sacro nella mentalità feudale: temi e testi*, in "Chiesa e mondo feudale nei secoli X-XII. Atti della dodicesima settimana internazionale di studio. Mendola 24-28 Agosto 1992", Milano, Vita e Pensiero 1995, pp. 537-552.

Nell'ambito di un'ampia ricerca sui rapporti tra Chiesa e mondo feudale, l'A. si limita ad esaminare l'aspetto del sacro nella mentalità degli uomini di quel mondo, attenendosi scrupolosamente (come ogni indagine storica pretende) ai testi coevi. Naturalmente il punto focale è la cerimonia dell'investitura con tutto il suo apparato rituale, che sottintende in primo luogo l'"affidamento" del vassallo al suo *dominus*,

come il Ps. 30.6 sollecita il fedele verso Dio. Così la genuflessione, la congiunzione delle mani, il giuramento prestato sui Vangeli o sulle reliquie dei santi, l'ambientazione del rito in una chiesa *super altare* fanno apparire il cristianesimo presente "quasi ad ogni fase del rituale feudo-vassallatico" (Le Goff), che, partito da lontane radici germaniche, ora s'incapsula pacificamente nel mondo latino-cristiano.

Altrettanto s'interpreta la Trinità nella tripartizione in cui esistono uomini che pregano, che combattono, che lavorano, per poi ricreare l'unicità della vita nello scambio degli uffici e dei rapporti. Il proprio *dominus* viene inteso come la copia di Dio, cui occorre riservare fedeltà assoluta, all'uopo applicando passi neo-testamentari opportuni (1 Pet. 2.17 ed Eph. 6.5); anche il linguaggio dei rapporti feudali (oltre ai simboli) s'adegua a quello cristiano.

Un altro aspetto estremamente interessante, toccato dall'A., è l'accento – purtroppo breve – all'eresia, intesa come il tentativo di minare l'impianto ufficiale della Chiesa, cui è strettamente legato l'apparato feudale. Anche qui si fa intervenire la parola di Dio (Ps. 145.2-3), che esorta a non dar fiducia ai principi, perché non è salvezza nei figli degli uomini. Da ciò sboccia l'insofferenza della gabbia feudale per un desiderio di maggiore e vera libertà, appaiato a più sincero approccio del divino.

L'ultimo tema affrontato riguarda lo sforzo operato dalla Chiesa per trasformare la cavalleria in uno strumento di autentica difesa del de-

bole, agganciandola a valori ideali ed imponendo il sentire cristiano su costumi, sui quali era radicata la violenza. S. Bernardo e la sua cavalleria del Tempio ne furono la più alta espressione.

R. FELCARO, *Storia istituzionale di Casalmaiocco e di Cologno*, s.l., Società Storica Casalina 1995, pagg. 440.

Due minuscoli centri del Lodigiano, Casalmaiocco e Cologno, compaiono ora alla ribalta della storia per merito di un lungo e pazientissimo lavoro di ricerca d'archivio, l'unico che fosse possibile intraprendere per rintracciare nel totale silenzio di altre fonti la via del passato.

È un merito questo che l'A. si è acquistato a sole proprie spese, facendo sì che i due centri, oggetto della ricerca, si presentino oggi alla pari con tutti gli altri del Lodigiano, cui la passione di alcuni loro figli ha saputo conferire lustro per mezzo del primo tentativo di scrittura storica sinora compiuto.

F. CERRI, *Ad onore di s. Antonio di Padova nell'VIII centenario della sua nascita. 1195-1995*, Lodi, Sollicitudo 1995.

Puntualissimo al rintocco di ogni ricorrenza francescana (*Francescanesimo* 1982, S. Chiara 1994), anche l'occasione centenaria della nascita di sant'Antonio da Padova (1195, ma la data sembra da abbassare) è motivo per l'A. di ricordare

il santo (p. 3), l'istituzione a Lodi (1896) della "Pia opera del pane di sant'Antonio" (p. 5), le due chiese a lui dedicate in città (p. 6) e tutte le chiese e cappelle sparse nella Diocesi (p. 8).

"Ricerca appassionata e paziente" (come giustamente scrive in prefazione il P. Erba B.ta) e "amore alle cose della sua terra" costituiscono le componenti del fascicolo, per il quale all'A. vanno il plauso e l'augurio di ben proseguire.

S. JORIO, *Ritrovamenti archeologici a Tribiano*, s.l., s.n.e., s.a. (fotocopia), pp. 14-22.

La segnalazione di trovamenti casuali diversi ha sollecitato la Soprintendenza Archeologica della Lombardia ad operare uno scavo nei pressi della C.na Molino d'Arese. Sono stati messi in luce i resti di un insediamento residenziale tardo-romano (corpo absidato) a Nord ed un'area legata ad attività produttive a Sud. Il complesso sorgeva lungo un tracciato stradale (ritrovato un tratto di m. 11x3.70) di andamento Nord Ovest-Sud Est, che non può non richiamare alla mente la scoperta di Alfredo Passerini (da lui illustrata nella *Storia di Milano* vol. I, pp. 147 sg. con tavola) e poi ripresa di P.L. Tozzi ("Athenaeum" 1974 (52), pp. 319 sgg.) di una via *Mediolanum-Cremona* diretta ed ignota agli itinerari antichi, che, appunto, passava per *Tribianum*. Il qual toponimo, di origine limpida-mente romana derivante dal prenome osco poi gentilizio romano di *Trebius* (Kl. Pauly 5.934), completa

il quadro della romanità del luogo.

L'A. cerca con estrema prudenza (che è d'obbligo in questi casi) di individuare gli utilizzi dei diversi ambienti di cui si componeva la villa, sia la successione temporale delle opere. Lavoro arduo per la pochezza dei resti, per i livellamenti operati nei secoli successivi, per la totale assenza di altri elementi. Tuttavia il discorso di una villa romana, d'età tardo-imperiale come il toponimo suggerisce, dotata d'un ambiente forse termale, i cui abitanti venivano inumati in loco, sembrerebbe incontestabile, giacché tutto il Lodigiano e la Lombardia in genere denunciano e nei toponimi e nelle reliquie della centuriazione ampi afflussi insediativi di agricoltori, i quali dovevano far capo a centri padronali/residenziali del genere di questo di Tribiano, come l'esempio di Palazzo Pignano ha insegnato.

## SEGNALAZIONI

FELICE LODIGIANI, *Il budget e la pianificazione del personale. Il piano delle assunzioni e della formazione, il piano retributivo e quello degli esuberanti*, Milano, Franco Angeli 1995, pp. 155.

ESCHILO, *I Persiani* a cura di LUIGI BELLONI, Milano, Vita e Pensiero 1994, 2a ed., pp. XC+318.

Tornano in seconda edizione *I Persiani* di Eschilo col commento e

con la versione italiana del concittadino Luigi Belloni, oggi professore nell'Università Cattolica di Trento. La segnalazione in questa sede è d'obbligo, non solo e non tanto perché l'autore è lodigiano, ma anche e soprattutto per lo spessore del lavoro. L'Autore difatti ha saputo dare nuova luce alla tragedia eschilea, stupenda nella sua unicità, facendo sì che possa avvicinarsi a molti – no-

nostante l'indubbia difficoltà del testo – mediante la versione italiana ed un commentario che, impiegando tutta la dottrina precedente, vi aggiunge l'uso di testi persiani coevi al poeta. Ne esce un Eschilo nuovo per il lettore moderno, ma tale da farci penetrare nel vivo delle idee che furono alla base del duello tra due civiltà, scontro dal quale si posero le basi di quella che è oggi la nostra.

A cura di MARIO MARUBBI

*Maioliche lodigiane del '700*

Catalogo della mostra; Lodi, Museo Civico, 7 ottobre-3 dicembre 1995 con saggi di L. Samarati, M.L. Gelmini, M.E. Maisano Moro e C. Ravanelli Guidotti, Milano, Electa, 1995, pp. 236, ill. col.

Il grande merito di questa esposizione è stato senz'altro quello di rammentare a lodigiani e non l'importanza di una secolare tradizione che fu vanto della città. La bella mostra ha privilegiato il collezionismo privato per quanto gli interessanti saggi del catalogo abbiano una valenza ben più ampia ripercorrendo le vicende storiche delle manifatture di ceramica a Lodi, con un puntuale saggio di Luigi Samarati, e le principali vicende storico-artistiche delle più importanti famiglie di maiolicari lodigiani ad opera di Maria Laura Gelmini. Singolare rammentare, come osserva Rossana Bossaglia nella prefazione, che il grande sviluppo e la più fervida stagione delle fabbriche lodigiane corrispose al tempo dell'amministra-

zione asburgica, cioè al tempo di quella *Lombardia felix* che le cannonate napoleoniche al ponte di Lodi del maggio 1796, e che andremo tra poco a celebrare, si stavano portando via per sempre.

Alcune considerazioni a parte merita invece il *corpus* dei vasi da farmacia di Novellara. Personalmente (ma dichiaro apertamente di non essere uno specialista di ceramica e le mie affermazioni sono in gran parte di metodo più che di sostanza), avrei suggerito maggiore cautela nel legare così risolutamente questo gruppo alla produzione lodigiana, e ciò per due motivi essenzialmente.

Il primo che è alquanto strano che nulla di simile si sia conservato a Lodi né che si abbia alcuna fonte storica significativa in merito a una produzione locale con decoro istoriato. Mi sembra impossibile che quei pezzi, se pure furono realizzati a Lodi, siano rimasti del tutto isolati: se una bottega avesse prodotto questo tipo di manufatto avrebbe dovuto lasciare ben più di una traccia. Del resto una lettura esclusiva-

mente stilistica dei vasi di Novellara, come attentamente documentato nel saggio di Carmen Ravanelli Guidotti, ha sempre portato verso attribuzioni lontane da Lodi.

La seconda osservazione è di ordine documentario e riguarda principalmente quel "Signore Giuseppe Antonio Nossi da Lodi" presso il quale i gesuiti di Novellara si sarebbero riforniti dell'ormai celebre serie. Anche in questo caso è molto difficile pensare che fosse un maiolicaro, visto che non è assolutamente noto alle fonti, né la ricerca appositamente fatta presso l'Archivio Storico Civico ha dato esito positivo. Più probabilmente, si dice nel catalogo, si può pensare a un intermediario. Ma a questo punto viene da obiettare che un intermediario avrebbe potuto procurare la merce dovunque e non solo a Lodi, e in definitiva le argomentazioni stilistiche dovrebbero essere considerate prioritarie. Sotto questo aspetto mi sembra semmai più corretto puntare sul decoro del "castelletto", affine, questo sì, al motivo diffuso a Lodi. Non del tutto scontato mi sembra poi stabilire dove risiedesse il

"Signore Antonio Nossi *da* Lodi" e non *di* Lodi. Non mi stupirei se l'intermediario-commerciante si fosse trovato nella stessa Novellara o in un centro in qualche rapporto coi gesuiti. Un altro elemento – forse non secondario – che è sfuggito a quanti hanno portato la testimonianza del Nossi come prova dell'origine lodigiana dei vasi, è che dal documento di pagamento (riprodotto a pagina 216 del catalogo) si desume che il viaggio dei vasi verso Novellara non è affatto cominciato a Lodi bensì a Milano ("sono di Milano con le Masserizie a Cremona, a porto sino colà cecchini n° 2575..."). Obietterà la Ravanelli Guidotti che l'ultima testimonianza rinvenuta, un inventario del 1830, menziona "dieci vasj di maiolica di Lodi verniciati e istoriati" e infatti mi sembra questa testimonianza, benché tarda, assai più importante dell'altra. Concludendo, la questione dell'origine lodigiana dei vasi da spezieria di Novellara non può considerarsi definitivamente acquisita. L'ipotesi, per sostenersi, dovrà appoggiarsi su altri ritrovamenti affini per tipologia e di origine certa.

A cura di MARIA EMILIA MORO MAISANO

*L'Incoronata - Il Tempio di Lodi*,  
Testi di Rosa Auletta Marrucci,  
Germano Mulazzani, Luigi Samarati,  
per conto della Banca Popolare di Lodi,  
Edizioni Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1995, pp. 238, ill. b.n. e col.,  
fotografie di Robert Emile Huen.

A dire dell'importanza e dell'interesse che questo volume racchiude, basterebbe uno sguardo alla sezione *Documenti e bibliografia* che occupa le pagine conclusive (223-238): in essa, curata da Luigi Samarati, confluisce infatti l'enorme mole di scritti che trattano dell'Incoronata, maggior tempio di Lodi

per motivazioni che investono la storia delle arti e quella delle istituzioni religiose, amministrative, economiche e sociali della città, e non solo. Un migliaio circa di carte d'archivio (strumenti notarili, statuti e provvisori, elenchi patrimoniali, disegni, relazioni e visite pastorali), 41 cronache manoscritte (dal XV al XIX secolo) e ben 519 pubblicazioni a stampa, relative all'Incoronata, al suo contesto storico ed alle diverse fasi di costruzione, decorazione, ristrutturazione e restauro, costituiscono uno *speculum* del valore pregnante di questo monumento, considerato dalle origini un tesoro prezioso, e nello stesso tempo da questa selva di titoli, disposta in ordine cronologico ed organizzata con esemplare chiarezza metodologica, aggiornata agli ultimi contributi apparsi, si ricava un'autentica miniera di notizie, che forniranno l'indispensabile repertorio per chiunque vorrà continuare l'esplorazione di un campo ancora largamente aperto.

Lo stesso Samarati, nella prefazione (pp. 15-17) sottolinea come lo studio del complesso dell'Incoronata abbia comportato, nell'abbondante letteratura critica, una pluralità di approcci e di approfondimenti, che sono andati focalizzando con crescente rigore filologico le diverse tematiche, consentendo così una puntuale e pressoché capillare analisi dei momenti e degli episodi, degli autori e delle tecniche.

Né va sottaciuto che le celebrazioni del 5° centenario di fondazione (1488-1988) riportarono in primo piano le *Stagioni dell'Incoronata* ridando impulso ad un rinno-

vato fervore di ricerca, che trovò ulteriore ampio respiro nella mostra *I Piazza da Lodi, una generazione di pittori nel '500* e nei saggi del relativo catalogo, edito nel 1989. Fu sull'onda di questi studi che prese il via la campagna di restauri promossa dalla Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici della Lombardia, che ha portato nel corso di sette anni di interventi operati in *tranches* successive, al recupero dell'integrale decoro dell'Incoronata. Via via che si andavano "smonutando" le varie componenti del monumento, si chiarivano attribuzioni, si precisavano influenze, si avanzavano ipotesi, si perveniva a stimolanti scoperte, che rendono il discorso sulla temperie umanistico-rinascimentale lodigiana e lombarda quanto mai ricco.

Il *corpus* storico-critico del volume, contenente una ricognizione globale e illuminante il duplice aspetto, strutturale e decorativo, consta dei capitoli: *La città di Lodi e l'Incoronata - Il Tempio di Lodi* di Rosa Auletta Marrucci (pp. 19-137) e *La vicenda decorativa* di Germano Mulazzani (pp. 139-219).

La Auletta Marrucci, che nel suo ruolo di Ispettrice della Soprintendenza per l'area di Lodi ha diretto i restauri con passione e competenza, ha avuto modo di elaborare i dati man mano emergenti, dalle indagini preliminari sui materiali al monitoraggio dei movimenti delle strutture, al ripristino integrale del paramento murario esterno e degli stucchi dell'interno. Ma non si è limitata, la sua opera, ad un'analisi tecnico-scientifica, per altro fondamentale per dare spessore di verifica e

riscontro concreto al dato documentale: ha sentito la necessità di contestualizzare la fioritura dell'Incoronata come espressione alta e di avanguardia del Rinascimento lombardo, emblematica di un "sistema stellare" avente il proprio centro in Milano e irradiantesi ad una serie di satelliti (fra i quali Lodi) che, pur periferici, non vengono a perdere la propria specifica identità. La studiosa ha giustamente evidenziato il ruolo trainante del vescovo Carlo Pallavicino, accanto al peso delle classi nobiliari e borghesi, delle confraternite religiose e delle corporazioni laiche. Ha collocato la "forma" del tempio in un complesso ordine concettuale, del quale ha rintracciato le coordinate simboliche ed il significato spaziale, perfettamente consoni all'ideale armonia del Rinascimento ed alle esigenze liturgiche, in particolare del culto mariano. Prototipo di edificio rinascimentale a pianta centrale "compatta" nell'ambito settentrionale, il modello dell'Incoronata assume carattere di un "progetto pilota" in certo senso rivoluzionario e sperimentale dei principi codificati dai trattatisti, dall'Alberti al Sangallo, da Francesco di Giorgio a Leonardo.

In buona sostanza si riconferma, a proposito dell'architetto Battagio ed alla prosecuzione dei lavori esecutivi da parte del Dolcebuono e del Gambarino, quanto pubblicato da Luisa Giordano nell'88 e '89, quanto anticipato in sintesi dalla stessa Auletta circa le vicende costruttive dal Seicento al Settecento, e, per gli interventi ottocenteschi, ciò che emerge dalla documentazio-

ne inedita analizzata da Elisabetta Susani nel '90. Tuttavia l'aver rifulso le acquisizioni parziali per la prima volta in un *continuum* organico costituisce un grande merito, ed è la premessa per quell'esame ravvicinato dell'architettura, volume esterno e spazialità interna, che la Marrucci conduce nell'ultima parte del saggio. Qui si evidenzia la corrispondenza tra l'armonia di proporzioni del tempio lodigiano ed il proporzionamento musicale, entrambi basati su ben individuabili rapporti matematici, conducendo alla fondata ipotesi di un'influenza esercitata dal linguaggio musicale, teorizzato da Franchino Gaffurio nei suoi scritti (*Theorica Musicae* e *Practica Musicae*) sul linguaggio formale del Battagio.

Germano Mulazzani assume come guida nella ricognizione della "vicenda decorativa" dell'Incoronata tre concetti: la componente civica, la modernità delle scelte ed il carattere innovativo della religiosità stessa. In questo quadro, dedica un'attenzione particolare al primitivo aspetto decorativo, in gran parte cancellato dai successivi apporti, perché più legato al progetto originario. Non poche sono le questioni sollevate in ordine agli interventi degli ultimi anni del secolo XV: in primo luogo vengono riviste radicalmente le attribuzioni a Giovanni e Matteo Della Chiesa, riconducendo a paternità certa di Matteo le sole ante dell'organo ed escludendo invece l'attribuzione tradizionale degli affreschi staccati dalle cappelle di S. Giovanni Battista e di S. Anna, e di altre Madonne votive quattro-cinquecentesche. Interes-

sante l'ipotesi di attribuzione a Giovanni dell'affresco miracoloso sull'Altar Maggiore, tornato leggibile grazie ai restauri. Sull'assetto decorativo della Cappella Maggiore, il Mulazzani ribadisce, con fondatezza, la regia determinante del Bergognone, nella quale ben si inserisce la cornice intagliata e dipinta dai De Donati, ora al Castello Sforzesco. Non vi trovano invece, a suo avviso, spazio "né mentale né fisico" (p. 148) i rilievi con le *Storie della Vergine*, prima attribuiti ai fratelli Lupi, quindi ai De Donati, per i quali l'autore mette in dubbio l'identificazione con l'ancona lignea completata nel 1498, ritenendola estranea al progetto unitario bergognonesco. Un altro interrogativo che vien posto, e lasciato aperto, riguarda la decorazione fittile, cioè i cosiddetti "testoni": commissionati per certo al De Fondulis nel 1493, è probabile vadano invece protratti nell'esecuzione ad un momento più tardo. Nell'analisi degli interventi pittorici successivi, sia della fase intermedia di Martino e Alberto Piazza che della lunga e febbrile attività di Callisto e dei fratelli Cesare e Scipione, il Mulazzani si appoggia, come è naturale, sui recenti studi di G.C. Sciolla e G. Bora, per quanto vi inserisca più di una interessante osservazione e spunto critico.

Anche degli interventi apportati all'Incoronata in età barocca, si rileva opportunamente la scelta di avanguardia, che segna con gli affreschi del Lanzani e del Legnanino

"l'apertura della pittura lombarda nei confronti del nuovo gusto rococò" (p. 197). Il capitolo conclusivo riguarda i "restauri" ottocenteschi nell'ordine superiore e nella cupola, che si tradussero, al di là del ritrovamento per noi preziosissimo di tracce della decorazione più antica, nella realizzazione delle vele, conclusa da Enrico Scuri nel 1840: un programma allora piuttosto contestato per le scelte iconologiche, ma che il Diotti lodava per "disegno corretto, colorito forte ed armonioso". E nel quale si può ancora una volta riconoscere un felice inserimento nel contesto.

Una voce a sé, da parte del recensore, meritano senza ombra di dubbio il progetto grafico e la fotografia, di Robert Emile Huen. Di un nitore ed una luminosità abbacinanti, soprattutto le illustrazioni che risultano dalla campagna fotografica appositamente condotta in occasione dei restauri, e le tavole dei disegni e dei rilievi, in buona parte pubblicati per la prima volta, contribuiscono non poco all'eccellente servizio reso dal testo alla storia ed alla cultura artistica di Lodi.

Se un rammarico si può esprimere, a proposito di una realizzazione editoriale di così alto valore, è che, come negli altri casi di libri commissionati dall'encomiabile mecenatismo degli istituti di credito, la circolazione resta purtroppo preclusa al mercato e circoscritta entro i limiti di una "strenna" prestigiosa: limiti che la qualità del volume supera largamente.

## A cura di ERCOLE ONGARO

FRANCESCO MORONI, *Storia di Gradella antica curtis del vescovo laudense*, Pandino, Viaggi Mille Miglia, 1994, pp. 209.

La monografia si struttura in una prima parte sul territorio, in una seconda parte sulle origini del paese in età altomedievale (sec. VIII-IX) e sulla sua evoluzione fino ai nostri giorni sotto il profilo della proprietà, in una terza parte che focalizza avvenimenti particolari compresi tra la peste del 1630 e la seconda guerra mondiale. Infine segue una appendice di documenti appartenenti ad epoche diverse.

Il volume è costruito su una solida documentazione bibliografica e d'archivio ed è corredato da copiosa documentazione iconografica (riproduzione di mappe storiche a colori e in bianco e nero, fotografie d'epoca, fotografie attuali a cura di Franco Bolzoni di Pandino).

L'interesse nostro per Gradella è legato al fatto che questo piccolo borgo rurale, quasi intatto urbanisticamente (come appare immediatamente anche dalla foto aerea di apertura del libro), raccolto attorno alla chiesa e alla villa Maggi, è una *enclave* della diocesi laudense in terra cremonese. L'autore si dichiara debitore e continuatore della ricerca storica avviata negli anni Trenta dal parroco don Francesco Mantovani; ma egli ha comunque saputo approfondirla, aggiornarla, completarla accedendo anche a nuove fonti documentarie, tra cui la più importante l'archivio familiare dei conti Maggi, che furono pro-

prietari del paese dal 1558 al 1982. Ai Maggi fu legata anche la famosa corsa Mille Miglia che dal 1927 al 1957 (con l'interruzione 1938-1947) attrasse l'interesse degli sportivi italiani snodandosi sulle strade provinciali e statali del percorso Brescia-Roma-Brescia.

Tra gli avvenimenti del Novecento da segnalare: gli scontri tra cattolici e socialisti del 19 settembre 1920 e l'insediamento, nel maggio 1944, del Quartier Generale dell'esercito della Repubblica Sociale Italiana di Mussolini, per cui nella villa pare si siano svolti incontri tra Mussolini, Kesselring, Graziani. Tra gli avvenimenti del passato l'autore, citando come fonte (?) il *Gazzettino Padano* del 24 giugno 1952, accenna nella "Nota introduttiva" al fatto che sotto un gigantesco albero (detto la "querchia di Napoleone"), fino a pochi anni or sono posto lungo il viale di entrata al borgo, il giovane generale si sarebbe fermato "nel maggio 1796 poco prima di decidere la battaglia del Ponte di Lodi": non comprendiamo il perché di tanta superficialità!

GIULIO MOSCA, *Retegno. Una storia singolare*, Lodi 1994, vol. I-II, pp. 190, 111, ill. b. n.

A Retegno, frazione di Fombio, ma con una porzione appartenente a Codogno, in passato contesa non solo tra i due Comuni ma tra due diocesi (Lodi e Piacenza) e due Stati (Milano e Piacenza), don Giulio Mosca dedica due volumi: nel pri-

mo, di 190 pagine, traccia prima le origini altomedievali del paese, posto allora sulle sponde del lago Barilli, poi le vicende bassomedievali, con il passaggio alla giurisdizione di Piacenza nel 1225 e l'acquisizione da parte della famiglia milanese dei Trivulzio nel 1450, infine le vicende del paese fino alla fine dell'Ottocento. Il secondo volume, di pagine 111, è dedicato quasi tutto al Novecento.

Don Mosca, appassionato di ricerca storica, ordinatore di numerosi archivi parrocchiali, si è accinto a scrivere questa "storia singolare" mosso anche da fattori affettivi, essendo stato parroco di Retegno dal 1981 al 1992. Il suo linguaggio è volutamente semplice, per essere comprensibile a tutti; l'apparato critico delle note è sobrio, nei limiti del necessario, ossia dà conto delle fonti edite e archivistiche citate. Ma lo fa, a nostro parere, in modo molto lacunoso, inadeguato, deludendo le attese e le esigenze del lettore interessato a questa dimensione della ricerca.

Manifestiamo poi il nostro disagio di lettori nel non avere le note a fondo pagina e nel non fruire di un "Indice dei nomi" per una facilitata consultazione dell'opera. Inoltre l'autore, nel volume II, offre una ricostruzione dei difficili anni del dopoguerra in un'ottica nettamente ideologica, intrisa di giudizi trancianti: prima ancora che nel merito non concordiamo qui nel metodo, tanto più che l'intero lavoro si avvale di una ristretta gamma di fonti documentarie, prevalentemente di archivi di parrocchia e della curia.

Pur con questi limiti don Mosca ha il merito di focalizzare una realtà

locale, di cui finora non si avevano che scarsi riferimenti in opere generali sul Lodigiano o particolari su Codogno.

ANNIBALE ZAMBARBIERI, *Lumi, religione, rivoluzione. Appunti su Gregorio Fontana (1735-1803)*, in "Archivio Storico Lombardo", a. CXX (1994) pp. 243-303.

Il denso saggio di Zambarbieri fa vivere la spiccata personalità di Giovanni Battista Lorenzo Fontana, nato a Rovereto (Trento) nel 1735 e entrato nel 1754 nell'ordine degli Scolopi, dove assunse il nome di padre Gregorio. L'ordine, dalla fine del Seicento, si era dotato di una diffusa rete di istituti scolastici e aveva sviluppato gli studi in campo matematico e fisico, aprendosi agli apporti di correnti razionaliste ed illuministe: era sottesa a questo indirizzo una concezione della scuola e della cultura come fermento della vita sociale.

Padre Gregorio Fontana assimilò questa linfa rinnovatrice e si sentì attratto dal fervore di rinnovamento della cultura del tempo. Nel 1764 egli approdò alla cattedra di Logica e Metafisica all'Università di Pavia, in un momento in cui l'ateneo lombardo stava per diventare un centro nevralgico di elaborazione e promozione culturale.

In tale contesto Gregorio Fontana prese le distanze dal "metodo scolastico", legato al procedimento sillogistico e deduttivo, e privilegiò "l'osservazione e il minuto confronto dei fatti rispetto alla previa generalizzazione teoretica"; anche nel

campo della metafisica Fontana si introdusse con una metodologia ispirata dalle scienze matematiche. La grande mole di documenti lasciati dal Fontana (conservati alla Biblioteca Nazionale di Firenze) sono permeati dall'ansia di "comprendere, vagliare, assimilare, dialogare".

Zambarbieri, con la consueta perizia, completezza, precisione – qualità sottese anche all'apparato critico accuratissimo – ricostruisce il ricco *humus* culturale fontaniano e il fecondo intreccio di rapporti e di corrispondenti, a livello italiano ed europeo, che la vibratile sensibilità di Fontana andò costruendo nella seconda metà del Settecento. Viene poi tratteggiato l'interesse del Fontana, dalla seconda metà del Settecento, per problemi specificamente religiosi, che lo portarono ad intercettare il filone giansenista. Per gli esponenti del giansenismo egli ebbe stima ed amicizia, stando sempre in guardia verso possibili derive faziose. Né mancò infine l'interesse per la politica, quando il vento della rivoluzione cominciò a soffiare sulla Francia e sull'Europa e soprattutto quando i Francesi arrivarono in Italia con Napoleone.

La ricostruzione anche di questa terza dimensione del padre scolio risulta avvincente, oltre che meticolosa, e ci fa sentire più vicino questo religioso che seppe partecipare ai drammi e alle passioni del suo tempo assumendo la ragione e la fede come forze propulsive e complementari, non antinomiche.

ANNIBALE ZAMBARBIERI, *La traccia dell'uomo. Guardamiglio: il Po,*

*le strade, il borgo*, Guardamiglio, Banca di Credito Cooperativo del Basso Lodigiano, 1995, pp. 315. Ill. a col.

Zambarbieri continua a sorprendere per la sua fecondità di storico, oltre che per l'alto livello e la complessa architettura di ogni sua opera. Grazie alla sponsorizzazione della Banca di Credito Cooperativo del Basso Lodigiano egli ci ha offerto negli anni ottanta splendidi volumi su Meleti (1983) e su Maleo (2 vol. 1985-1986) – da cui è originario – ed ora aggiunge questo testo di oltre 300 pagine su Guardamiglio. Tutte e tre le monografie sono accomunate dal titolo *La traccia dell'uomo* e si specificano nel sottotitolo che nel nostro caso è *Guardamiglio: il Po, le strade, il borgo*. L'approccio al territorio è orientato dalla interrelazione dei tre elementi indicati: il fiume, le vie di comunicazione, l'insediamento abitativo. Ma il vero protagonista è l'uomo, la comunità dei Guardamigliesi, che ingaggia la sua sfida con una pianura difficile per "conquistarla", secondo il suggestivo linguaggio di Braudel: una sfida resa ancora più ardua dalla ricorrente destabilizzazione del suolo causata dalle esondazioni e dai cambiamenti di corso del grande fiume. Siamo condotti lungo i meandri di questa appassionante avventura partendo dai tempi preistorici e risalendo lentamente fino ai nostri anni: l'autore sempre raccorda la microstoria della comunità di Guardamiglio con la storia delle aree vicine, in primo luogo il Lungo Po lodigiano, e con la storia dell'Italia e dell'Europa.

L'origine del paese è da collocarsi nell'alto medioevo, dal momento che il primo documento in cui se ne cita il nome è del 1209 e lo si qualifica già come "borgo", quindi presumibilmente formato già da tempo. La sua posizione geografica ne connotò poi le vicende come terra di confine, di passaggio, di alterne conquiste: i Landi (dalla metà del sec. XIII), i Visconti (dall'inizio del sec. XV), poi gli Scotti e i Farnese si avvicendarono nell'egemonia della zona. In tutte queste vicende di guerre e di potere la popolazione si trovò nella posizione più debole e sacrificata, vittima di soprusi e di vessazioni.

Il mondo guardamigliese è ricostruito, soprattutto per l'età moderna e contemporanea, nella sua dimensione sociale, economica, religiosa attraverso numerosi documenti inediti – dalla "Notta" di tutti i proprietari di immobili, agli "stati d'anime", ai dati delle visite pastorali e dei censimenti – che delineano un quadro dettagliato e vibrante di squarci di vita quotidiana. Talvolta si ha perfino l'impressione che ci sia una sorta di eccesso, di sproporzione, nel approfondire una tale mole di indagine per un'area così circoscritta, anche se sono opere come queste a farci conoscere da vicino il respiro, le luci e le ombre di una comunità nel suo tormentato cammino nel tempo.

L'apparato critico, come sempre nelle opere di Zambarbieri, rivela il solido impianto su cui si regge l'intera architettura dell'opera. La parte iconografica, dalle mappe storiche alle foto attuali, è ricchissima e riprodotta in modo eccellente. Il vo-

lume si chiude con un prolungato e incantato *Sguardo sul Po*, 50 fotografie a colori scattate da Giuseppe Rocca da Cornovecchio: una emozione di luci e di colori intessuta di silenzio e di stupore meditativo.

*Caselle Landi nel 4° centenario della deviazione del Po (1593-1993)*, Caselle Landi, Parrocchia Assunzione della B.V. Maria, 1995, pp. 55.

L'opuscolo è articolato in tre sezioni: l'omelia del cardinale Opilio Rossi nella chiesa di Caselle Landi il 23 maggio 1993, la commemorazione storica articolata negli interventi dei membri della Società Storica Lodigiana Luigi Samarati ed Agenore Bassi, la presentazione del nuovo ambone della chiesa da parte del parroco don Carlo Riboldi e dello scultore Mauro Ceglie intervistato dal saggista Romano Battaglia.

In questa sede interessa ovviamente soprattutto la seconda parte, in particolare il testo della conferenza dello storico Samarati che, con un linguaggio discorsivo, tratteggia le caratteristiche del lembo più meridionale della provincia e della diocesi di Lodi sia sotto il profilo della conformazione del territorio che sotto quello dell'intervento dell'uomo. Di quest'ultimo poi viene focalizzato lo specifico evento del taglio della grande ansa del Po che spostò Caselle Landi dalla sponda destra alla sponda sinistra del grande fiume, con conseguenze profonde sulla vita della comunità, ponendo le premesse per l'incorporazione, nel 1815, di quel territorio nella compa-

gine lombarda. Pur privo di note (le poche citazioni sono inserite tra parentesi nel testo), l'intervento di Samarati è un utile strumento di conoscenza per la comunità locale, che da quell'evento ha avuto segnata la propria storia.

Il contributo di Bassi è comple-

mentare a quello di Samarati ed è un ennesimo saggio della sua capacità affabulatoria, giocata su tematiche a lui familiari: la padanità, i caratteri specifici della gente di fiume e di confine, i fermenti sociali germinati in campo cattolico all'inizio del Novecento.

### A cura di LUIGI SAMARATI

MARCO FERRARI, *Natura nel Lodigiano*. Testi di Marco Ferrari con la collaborazione di Annalisa Ferrari. Guardamiglio, Banca di Credito Cooperativo del Basso Lodigiano, 1994, pp. 192, ill. col.

Corredato da stupende fotografie e da eleganti disegni, questo volume presenta un aspetto della nostra terra che sembra sfuggire sempre più. Il Lodigiano si presenta a prima vista come un'immensa distesa di campi coltivati intensamente, solcati da una fitta rete di strade asfaltate e intercalati da insediamenti abitati, sempre più cementificati. Dietro questa immagine si nascondono tuttavia spazi incredibilmente abbondanti in cui la natura si conserva intatta. Il libro ce li presenta con dovizia di belle immagini, corredata da testi che percorrono la storia geologica, antropologica, politica ed economica del territorio, per poi passare in rassegna i vari tipi di ambiente naturale, nel suolo e nelle acque. Vengono quindi illustrate le zone dove la natura è protetta dalle istituzioni: parchi e riserve naturali, le colline e così via.

Infine una serie di schede ricca-

mente illustrate passa in rassegna le varie specie di animali ancora reperibili allo stato naturale.

Qualche genericità o imprecisione non toglie al volume il suo interesse e il suo carattere di lieta sorpresa per i lodigiani che amano prendere coscienza delle ricchezze di casa.

FILOSTRATO DI LEMNO, *Il manuale dell'allenatore*. Introduzione, traduzione e note a cura di ALESSANDRO CARETTA, Novara, Interlinea Edizioni, 1995, pp. 116.

Meriterebbe ben altro rilievo di quello che gli possiamo dare qui, questa prima traduzione italiana del *Peri gymnastikês* di Filostrato di Lemno, sapiente greco del III secolo, curata da Alessandro Caretta col consueto rigore filologico.

Si tratta di un testo che può destare parecchie curiosità, in quanto rivela aspetti poco conosciuti della vita dei Greci antichi. È abbastanza noto che i Greci tenevano in grande onore le attività e le gare sportive. Tutti sanno che le Olimpiadi sono nate nella Grecia classica, dove co-

stituivano addirittura la base per il computo degli anni. Ma in genere si ignorano i risvolti tecnici e di costume che stavano dietro quelle attività. Il libro di Filostrato ce li svela, e vi troviamo molte notazioni e considerazioni che ci sorprendono per la loro attualità.

Il Manuale ci parla delle tecniche inerenti le varie specialità sportive dell'epoca e degli accorgimenti utili per la preparazione degli atleti, sia in senso fisico sia in senso psicologico. Ma tocca pure i problemi del mondo sportivo di allora, che sono in parte ancora oggi sul tappeto negli ambienti dello sport: il professionismo, il protagonismo, e le manovre e i compromessi che si nascondono dietro la facciata delle manifestazioni agonistiche, e spesso degenerano in sfruttamento e corruzione.

Caretta però non indulge a questi argomenti, che magari sarebbero serviti ad attirare qualche curiosità sul lavoro da lui compiuto. Il suo primario interesse non è lo *scoop*, ma il diffondere la conoscenza di uno scritto interessante, raro e ignoto al grande pubblico, e forse anche a buona parte degli stessi cultori della letteratura greca. L'introduzione premessa al testo è esemplare per metodo e completezza. La traduzione è coscienziosamente aderente e nello stesso tempo chiara e scorrevole, corredata di abbondanti note a spiegazione, integrazione e commento. Purtroppo sta diventando impossibile ottenere dagli editori l'impaginazione delle note a piè di pagina, il che rende faticoso al lettore l'utilizzo delle note stesse, pur indispensabili per la comprensione

di uno scritto così lontano da noi nel tempo.

Ma vale la pena di leggere queste pagine: danno la sensazione di planare dall'alto di una visione storica generale del mondo antico ad un volo radente sui quartieri delle antiche città e sulla folla minuta che li popolava, per vedere quegli antichi intenti alle loro attività quotidiane, con l'uso degli strumenti e dei mezzi di cui disponevano, nello sforzo per ottenere risultati che ancor oggi sono degni di menzione e di ammirazione.

*La generosità e la memoria. I Luoghi pii elemosinieri di Milano e i loro benefattori attraverso i secoli*, a cura di I. RIBOLI, M. BASCAPÉ, S. REBORA, Amministrazione delle I.I.P.P.A.B. ex E.C.A., Milano 1995, pp. 224, ill. b.n. e col.

Edito in occasione dell'omonima mostra tenutasi presso il Castello Sforzesco di Milano a partire dal 6 dicembre 1995, il volume, fuori commercio, è reperibile presso l'Amministrazione delle I.I.P.P.A.B. (v. Olmetto 6, 20123 Milano, tel. 02/72518.272).

Contiene testi di F. Cavalieri, M. Galimberti, C. Mozzarelli, G. Nocchi della Silva, F. Pavan, F. Ruggeri, R. Sacchi, G. Zanchetti ed è arricchito da 16 tavole fuori testo a colori. Fra i curatori figura il socio corrispondente della Società Storica Lodigiana Marco G. Bascapè, già noto a Lodi per le sue pubblicazioni a livello scientifico di interesse lo-

cale, più volte citate in questo periodico.

Il libro illustra il tema della mostra e le opere d'arte e i documenti ivi esposti, ricostruendo la storia della beneficenza milanese e le personalità che vi si distinsero nel corso dei secoli. Ne esce un quadro che supera la settorialità della mostra per abbracciare di riflesso larghi squarci di storia lombarda. Particolarmente interessante il vasto corredo documentario.

Non mancano gli addentellati lodigiani. A pp. 85 e ss. Paolo Galimberti tratta di Ambrogio Griffi, illustre benefattore morto nel 1493, che fu abate commendatario perpetuo dell'Abbazia di S. Pietro di Lodi Vecchio. Gli agganci con Lodi sono documentati a pagg. 86-87 e ritornano alle pp. 94-96 per la penna di Rossana Sacchi. Vi è negata l'appartenenza alla famiglia Griffi del portale murato nel Cortile dei Canonici sul lato sud del Duomo di Lodi (cfr. nota 13, p. 109). A p. 105 si fa invece riferimento alle attività del Griffi come abate di S. Pietro di Lodi Vecchio. Franco Pavan alle pp. 119-120 cita un possedimento feudale a Meleti (nel sec. XVI) della famiglia Bossi, cui appartiene la benefattrice Ippolita Bossi Pozzoni, defunta nel 1563. Le tavole fuori testo a colori IV, VI e VII riproducono rispettivamente il ricco sigillo di Francesco II Sforza all'investitura feudale di Meleti (1533), e i ritratti di Ambrogio Griffi e di Ippolita Bossi Pozzoni, dovuti al pennello di Agostino Santagostino (sec. XVII).

Una pubblicazione che dovrebbe servire da esempio per tutte le amministrazioni pubbliche custodi di beni culturali.

GIANFRANCO MARICONTI, *Memorie di vita e di inferno, percorso autobiografico dalla spensieratezza alla responsabilità*, a cura di ERCOLE ONGARO. Sesto S. Giovanni, Il Papiro Editrice, 1995, pp. 118, ill.

Nella premessa dal titolo: *Memoria di un "passato da non ricordare"*, Ercole Ongaro riassume i fatti e spiega il particolare valore della testimonianza di Gianfranco Mariconti. Il Mariconti non è di quelli che hanno sbandierato le proprie sofferenze e peripezie di "resistenti" antifascisti. Egli si è tenuto dentro i suoi terribili ricordi e non ha fatto dei suoi meriti resistenziali sgabello per la carriera politica (non è andato più in là della presidenza di un Comitato di quartiere). Da ultimo si è deciso a scrivere la sua autobiografia a beneficio dei giovani, perché non si ripeta la situazione che lo condusse mezzo secolo fa alla lotta e alla dolorosa prigionia.

Il racconto del Mariconti è caratterizzato dall'assenza di ogni retorica. Molti dei libri e dei film che hanno narrato le persecuzioni nazifasciste degli anni '43-'45, sono giunti a ingenerare fastidio e repulsione a causa della loro insistenza nel rappresentare con crudezza violenze inaudite, facendo leva su visioni terrificanti di sangue e di cadaveri straziati. La rievocazione del Mariconti è invece scarna e distaccata: egli racconta quel che ha visto e udito personalmente in un tono quasi asettico, senza nessuna enfasi drammatica. Sembrerebbe quasi che quelle vicende non lo riguardassero direttamente. Da questa conci-

sione diaristica deriva la grande efficacia della testimonianza: capita a tratti al lettore di tornare indietro a rileggere, perché la semplicità dell'esposizione non gli rende l'enormità dei contenuti, e lo assale il dubbio di non aver letto bene. Insomma il racconto di Mariconti lo immette nella situazione del testimone diretto, che non riesce a credere ai propri occhi e orecchi, tanto è orribile ciò cui assiste.

Un altro pregio del libro è il suo carattere autobiografico. Mariconti rievoca tutta la sua vita fin dall'infanzia. Scorrono davanti al lettore le immagini di una Lodi anteguerra, con la sua gente umile, sprovveduta e sottomessa, con i suoi ragazzi di strada dediti alle solite marachelle. Ma, via via che la narrazione procede, quasi insensibilmente ne emerge il disagio sociale del ceto subalterno, represso dall'arroganza fascista, che però non riesce a far tacere le coscienze più forti. Tra queste è Eligio Mariconti, il padre di Gianfranco, il cui esempio di resistenza alle prepotenze fasciste, anche a costo di perdere il proprio lavoro, forma nel figlio un carattere libero e un pensiero ispirato ai principi democratici.

I fatti conseguenti l'8 settembre '43 pongono l'*aut-aut* e Gianfranco si aggrega ai partigiani combattenti in montagna. La sequenza successiva è in crescendo: la cattura, la prigionia, la fuga, di nuovo la cattura e la deportazione nei *lager* germanici. Ma il tono del racconto rimane quello delle scappatelle da ragazzo. Fortunata assenza di pretese letterarie nell'autore, che produce, come s'è detto, l'efficacia della sua testimonianza.

C'è da sperare che i giovani leggano queste pagine e ne traggano la lezione. Con quel che succede nei Balcani, nel Caucaso, nel Medio Oriente, in Africa e in altre parti del mondo, non si può certo illudersi che non siano più quei tempi.

EDOARDO MEAZZI, *Bitburg, l'inferno dei vivi*, Lodi, A.N.P.I., 1995, pp. 108, ill.

Un diario di deportato nei *lager* tedeschi. Molto differente da quello di Gianfranco Mariconti, di cui si parla in altra parte di questa stessa *Rassegna*. Le vicende narrate si somigliano: attività resistenziale, cattura, prigionia in un carcere italiano, poi deportazione in Germania: viaggi in carro bestiame, marce forzate, paura, fame, violenze, lavoro duro. Ma soprattutto condizioni di abiezione, di sottoumanità, che, anche dopo mezzo secolo, è duro rievocare. Fin qui le affinità. Ma il Mariconti è semplice e immediato. Il Meazzi invece è colto e dotato di capacità introspettive ed espressive. Dunque il suo racconto è più complesso come struttura narrativa, con diversi ritorni, incastri e *flash-back*; e inoltre nel suo discorso abbondano le considerazioni sui fatti e gli stati d'animo e i momenti di riflessione. Il tutto è filtrato attraverso il bagaglio culturale dell'autore. Vengono analizzati gli stati interiori e i sentimenti dei forzati, ed è posta l'enfasi sulle condizioni più dolorose e abrutimenti della deportazione e della prigionia, spiegando così il lungo periodo di rimozione e l'opera mediatrice dei decenni trascorsi

dalla prima stesura delle memorie alla decisione di pubblicarle a beneficio dei posteri.

Un documento che viene ad aggiungersi ai tanti che compongono la memoria storica della Resistenza. Fra i riferimenti alle vicende specificamente lodigiane del periodo, di particolare rilievo è il racconto dell'azione per il salvataggio dei prigionieri inglesi, condotta sotto la guida di Ettore Archinti e conclusasi con l'arresto del Meazzi e dello stesso Archinti (pp. 50-59).

MUSEO EUROPEO. MUSEO LOMBARDO DI STORIA DELL'AGRICOLTURA, *Le origini degli alimenti e la loro conservazione nel mondo*. (Catalogo della mostra al Castello Morando Bolognini di Sant'Angelo Lodigiano 30/9-31/10 1995). Lodi 1995, pp. 178 ill. b.n. e col.

Edito in occasione delle celebrazioni nel Lodigiano per il cinquantenario della F.A.O., il volume reca testi dei seguenti autori (in ordine alfabetico): Gaetano Forni; Carlo, Fiorenza e Patrizia Piola Caselli; Francesca Pisoni.

Il catalogo vero e proprio della mostra occupa la parte finale del testo (pp. 135-158) e costituisce il riferimento delle illustrazioni. Precedono vari capitoli, nei quali si parla del costituendo Museo Europeo, del Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura e del Museo del Pane (collocati, questi ultimi, nel Castello di Sant'Angelo Lodigiano), della F.A.O. e della sua attività. Ma soprattutto si traccia a

grandi linee la storia dell'alimentazione, dei cibi e delle tecniche per la loro conservazione (pp. 25-134).

Un interessante libro che, partendo da un fatto occasionale, non si limita ad illustrare le istituzioni coinvolte nella celebrazione, ma spazia sull'argomento, assumendo la forma di un interessante trattato storico sull'agricoltura e il cibo, a livello divulgativo, ma ben informato e di piacevole lettura. E con attinenza all'economia del nostro territorio.

ERCOLE ONGARO, *Guerra e resistenza nel Lodigiano*, Sesto San Giovanni, Il Papiro Ed. "Altra storia", 1994, pp. 264, ill.

Si deve riconoscere all'autore l'impegno a studiare sistematicamente la storia contemporanea della nostra città sotto il profilo politico, economico e sociale, e segnatamente nei momenti cruciali della seconda guerra mondiale e della resistenza antifascista. Studio condotto mediante un'esplorazione sempre più ampia e rigorosa dei documenti d'archivio, dei diari, delle testimonianze dei superstiti, oltreché della stampa del tempo e di altro materiale edito.

Via via che la ricerca procede e si arricchisce di nuovi dati, la visione di Ongaro si allarga, non solo sul territorio, ma altresì ad aspetti delle vicende umane che consentono di inserire gli eventi più strettamente "politici" in un quadro che ricostruisce l'ambiente economico, sociale, culturale, ed anche la vita quotidiana della popolazione.

Così, mentre il libro *"Dal carcere chiamando primavera"*, Lodi dalla Resistenza alla liberazione (Lodi 1980, v. anche la recensione nella *Rassegna bibliografica* di questo periodico, a. 1980 pp. 89-92), concentrava l'attenzione sul drammatico periodo dal luglio 1943 all'aprile 1945 e riguardava quasi esclusivamente la città e dintorni, l'articolo *Campagna e resistenza nel Lodigiano* (ASLod 1983, pp. 65-97) agganciava i fatti del periodo resistenziale all'entroterra economico del nostro territorio e ai suoi problemi. L'inquadramento sociale e territoriale appariva più compiuto nel saggio *Resistenza e società nel Lodigiano* (in: *Catalogo della mostra per il 40° della liberazione*, Lodi 1985). Col libro di cui parliamo ora l'autore mette a punto e sintetizza i risultati delle proprie ricerche.

Ne deriva, come s'è detto, una visione più completa in estensione e profondità, che parte dal progressivo sgretolarsi del "consenso" al regime fascista per giungere alla presa di coscienza, sempre più diffusa fra la gente del Lodigiano, che la guerra, lungi dall'essere un "accidente", costituiva uno sbocco strutturale della politica e dell'ideologia mussoliniana. Col progressivo avvicinarsi delle azioni belliche al territorio metropolitano e con la caduta di Mussolini e il successivo armistizio, nello spirito pubblico crebbe l'insofferenza, acuita progressivamente fino a sfociare nella tragica tensione dello scontro armato fra "repubblicani" e resistenti.

Ongaro, pur attento a evidenziare i crescenti disagi della gente co-

mune e il sorgere, in tale clima, dei diversi gruppi antifascisti, che si andarono successivamente organizzando fino ad assumere le dimensioni di veri e propri corpi combattenti, non trascura di considerare anche i diversi personaggi, atteggiamenti e opinioni all'interno della parte avversa. Non commette dunque l'errore, diffuso in tanti scritti sulla Resistenza, di presentare in blocco i fascisti di Salò come perversi avventurieri asserviti ai tedeschi e dediti alle violenze. Come fra i partigiani, così anche fra gli aderenti alla Repubblica Sociale Italiana si riscontrava una varietà di tipi umani, di tendenze e di modi di pensare e di agire, senza tener conto della quale si rischia di non intendere o di fraintendere i fatti.

Un altro pregio di questo libro sta nel sottolineare la graduale formazione e diffusione di uno "spirito di resistenza", senza il quale non si spiegherebbe la stessa azione armata sviluppatasi nel periodo '44-'45. Tale "spirito di resistenza" si manifestò in tanti atteggiamenti e atti, non "importanti" se singolarmente presi, ma indicativi, tutti assieme, di un cambiamento di tendenza, che preparava il passaggio dall'insofferenza verso i disagi della guerra alla vera e propria lotta contro i responsabili di tale stato di cose, i fascisti e i tedeschi, ormai chiaramente individuati nella loro qualità di oppressori.

Siamo dunque in presenza di un'opera che supera una certa letteratura "resistenziale" schematica e apologetica, per dare una visione più matura, più umana, di quel fondamentale periodo della nostra storia

recente. E forse è proprio l'aver limitato la ricostruzione degli avvenimenti all'ambito locale, che ha permesso a Ongaro di scorgere una molteplicità di aspetti e sfumature in vicende la cui tragicità non è giunta a cancellare l'umanità nella gente comune che vi ha partecipato, e neppure – per lo meno non del tutto – nei protagonisti degli atti più estremi.

GAIA SERVADIO, *Traviata. Vita di Giuseppina Strepponi*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 324, ill. f. t. b. n.

La celebre cantante di origine lodigiana che divenne compagna e poi moglie di Giuseppe Verdi, è rivisitata in forma non accademica, come precisa l'autrice a p. 301, basandosi però su consultazioni vaste e qualche volta su documenti inediti. Le vicende esistenziali della Strepponi sono narrate con costante riferimento allo sfondo storico: non solo politico, ma anche letterario, musicale e di costume, facendo rivivere gli ambienti di volta in volta frequentati dalla protagonista, e in essi tutta una folla di personaggi, celebri e meno celebri, chiamati qui a fare da coro e da comparse proprio come avviene nelle opere liriche. Sì, perché la Servadio interpreta il personaggio Strepponi in chiave operistica, identificandolo con quello di Violetta, la *Traviata*, appunto, di Verdi; che però, diversamente da quanto avviene nel melodramma, finisce come una borghese per bene intenta a rimuovere i trascorsi che potrebbero nuocere alla sua immagine in società.

Tra innumerevoli episodi e aneddoti, il racconto si snoda dalla nascita di Giuseppina alla sua sfolgorante carriera di primadonna. Poi l'incontro con Verdi e l'unione con lui, la vita all'ombra del grande compositore, con l'alternarsi di momenti felici e di crisi fino alla morte, nella funzione di consigliera del grande genio dal pessimo carattere.

Una scultura a tutto tondo dove i vari aspetti della personalità di Giuseppina vengono esaminati, discussi e interpretati col tono della conversazione più che con quello di un'analisi critica. L'autrice mette in risalto a più riprese la cultura della Strepponi, non solo in campo musicale (vera musicista e non solo esecutrice dalle belle doti vocali), ma anche letterario: sapeva scrivere con arguzia, conosceva e parlava le lingue straniere, sapeva sostenere brillantemente la vita di società.

Tutto ciò le derivava dall'ambiente della città d'origine, piccola ma culturalmente vivace, tradizionale vivaio di ingegni al di sopra della media, che non possono però affermarsi pienamente se non trasferendosi in ambienti più aperti e provvisti di più adeguate risorse. Anche la famiglia Strepponi è descritta come colta (il padre Feliciano fu compositore non indegno di figurare nella storia del teatro musicale), pur essendo modestissima quanto a mezzi economici.

Con simili premesse, era logico aspettarsi che la carriera di Giuseppina non fosse esente da compromessi con i lati meno simpatici del mondo teatrale. La Servadio puntigliosamente registra le avventure, le relazioni, le maternità inde-

siderate e clandestine che accompagnarono l'ascesa della cantante, e con lo stesso impegno scava nei rapporti con Verdi, e di Verdi con le proprie amanti. In questo campo il paragone con la precedente biografia di Elena Cazzulani (*Giuseppina Strepponi*, Lodi 1984) non può che sfociare nel giudizio che la Cazzulani è "troppo timida con la verità" (p. 308). Ma è evidente che gli interessi delle due autrici sono molto diversi. Senza negare alla Servadio la legittimità e validità del suo punto di vista, pare giusto osservare che non è il numero dei figli illegittimi, delle relazioni e delle avventure – sue o di altri – a determinare il ruolo del personaggio Strepponi nella storia del melodramma italiano e, in particolare, nei rapporti con Giuseppe Verdi. Semmai bisognerà dare il giusto rilievo alla cultura e alla sensibilità artistica, non solo della grande cantante, ma della signora capace di dominare e modulare la penna come aveva padroneggiato la voce, e di non essere impari alla levatura delle personalità con le quali la sua posizione la mise in rapporto e a confronto.

*Barocco Lodigiano*, Lodi, Azienda di Promozione Turistica del Lodigiano (APT), 1995, pp. n.n. 32, ill. col.

Sotto il coordinamento scientifico di Alessandro Caretta, Valeria Mariani, Maria Emilia Moro, questo opuscolo presenta, con brevi ma precisi testi esplicativi, splendide fotografie (provenienti da *L'Imma-*

*gine s.r.l.* di Orio Litta) dei seguenti monumenti di età barocca (intesa in senso lato): chiesa di S. Maria delle Grazie (Lodi), chiesa di S. Maria Maddalena (Lodi), chiesa di S. Filippo e convento annesso (oggi Biblioteca e Museo, Lodi), Palazzo vescovile (Lodi), chiesa di S. Maria Nascente e palazzo Andreani (Brembio), oratorio di S. Bassiano (Livraga), villa Cavazzi-Litta (Orio Litta), chiesa dei SS. Bartolomeo e Martino (Casalpusterlengo), chiesa dei SS. Bernardino e Francesco (Casalpusterlengo), chiesa di S. Maria delle Grazie (Codogno), santuario della Madonna di Caravaggio (Codogno), oratorio dell'Annunciata (Maleo), chiesa di S. Fiorano martire (S. Fiorano), villa Pertusati (Comazzo).

Lo stile e i criteri sono ancora quelli della ben riuscita serie *Appuntamenti con l'arte nel Lodigiano*, giunta al suo undicesimo numero (cfr. *Rassegna bibliografica* in ASLod 1994, pp. 361-362). Qui troviamo, accanto a monumenti notissimi, come la Maddalena, S. Filippo, il Vescovado, la villa Litta di Orio e il santuario della Madonna di Caravaggio di Codogno, altri meno noti o trascurati, prima fra tutti la deliziosa chiesa delle Grazie di Lodi. Ma non meno meritorio è il far conoscere chiese, oratori, palazzi, pressoché ignoti, del Lodigiano.

Positiva anche la scelta del periodo, illustrato in una sintetica ma molto efficace introduzione.

LUCA BECCARIA - LUCA REGORDA,  
*Marco Magrini*, Lodi, Edizioni  
Pallavicino, 1995, pp. 70 ill.

Il sottotitolo aggiunto nell'occhiello: "*nel ricordo degli amici*", determina meglio il carattere di questo opuscolo, che reca scritti, oltre che dei due curatori, di Tino Gipponi, Age Bassi, Valerio Manfrini, Mario Beccaria, Alfredo Diana, Lorenzo Guerini, Umberto Migliorini, Antonio Cuccia, Adriano Landi, Antonio Montani, Alberto Segalini (nell'ordine in cui compaiono). Gli interventi sono raggruppati per temi intorno agli aspetti della figura dello scomparso: l'amico, il politico, il professionista.

Anche queste raccolte di "omaggi alla memoria" potranno servire per la ricostruzione del personaggio nell'ambito della storia cittadina. Per ora il riferimento storico è il necrologio curato da A. Caretta in questo periodico (a. 1993, pp. 286-287).

"*Il discepolo non è più grande del maestro*". A ricordo del 50° di sacerdozio di Don Bruno Vignati. S. Colombano al Lambro, 18 giugno 1995, pp. 23 ill.

L'opuscolo raccoglie scritti in omaggio a Mons. Bruno Vignati per la ricorrenza del suo cinquantesimo genetliaco sacerdotale. Fra essi quello di Alessandro Caretta che, a nome della Società Storica Lodigiana di cui Mons. Vignati è socio effettivo, esprime gli auguri per la fausta ricorrenza e ne ricorda l'opera di storico, dedicata soprattutto a Maffeo Vegio. Gli altri pezzi firmati, oltre l'augurio ufficiale del Vescovo diocesano, sono di: Mons. Tonino Bello, Mons. Giovanni Bat-

tista Pettinari, Francesco Cerri, "Bano", Don Luigi Bardella, Tina Cucciati (in religione Suor Maria Clemente della Trinità), Antonio Mazzara, Marianna Antonietti. Ci associamo.

MARIO FOSSO - LUCA MOLINARI, *Laus, il grande libro. Lodi Vecchio nel Lodigiano. Temi e antologia*. Collaborazione di Erika Samsa, fotografia di Vito Redaelli. Politecnico di Milano, Dipartimento di Progettazione dell'architettura. Consorzio del Lodigiano, Comune di Lodi-vecchio. Lodi, Galeatica editrice, 1995, pp. 32 n.n., ill.

Si tratta di una specie di *album* di grande formato (cm. 45,5x33,5), nato da diverse esigenze di studio e di progettazione, elencate nella *Presentazione* che apre la pubblicazione. Questa si configura sostanzialmente come il catalogo di una mostra didattica riguardante Lodi-vecchio, il suo territorio e la sua storia, e divisa in sette sezioni: *idrografia, il lavoro dell'uomo, devozione e religiosità, insediamenti e viabilità, archeologia, la misura del paesaggio, itinerari del museo diffuso*. Conclude una pagina di *bibliografia*.

La molteplicità e l'ampiezza delle intenzioni che risulta dalle dichiarazioni dei committenti e degli autori rende evidente il carattere limitato e provvisorio dell'*album*, come raccolta di schede e antologia di letture su temi da approfondire.

Non è il caso di esaminare partitamente i contenuti, dato il livello

dichiaratamente divulgativo (v. *Presentazione*). Ci si limiterà a lamentare le solite sviste, tanto più deprecabili in un contesto didattico, e tanto meno comprensibili in quanto facilmente evitabili mediante la consultazione di buoni testi e l'accurata correzione delle bozze di stampa. Tanto per fare qualche esempio: il Canale Muzza viene fatto iniziare nel XII secolo anziché nel XIII (sez. 1); la traslazione delle reliquie di S. Bassiano a Lodi nuova è collocata nel 1159 invece che nel 1163 (sez. 3); la raccolta del materiale archeologico museale è attribuita all'Archivio Storico Lodigiano, mentre in realtà tale opera fu curata nel secolo scorso dalla Deputazione Storico-Artistica di Lodi (ora Società Storica Lodigiana) (sez. 5); all'inizio della sez. 6 si usa l'espressione "comuni feudali", unendo termini storicamente antitetici; altre sostanziali inesattezze si notano nella sez. 7 a proposito degli edifici sacri.

Per il resto il fascicolo ha intenti lodevoli e moderna e chiara impostazione grafica, con un vivace e interessante apparato illustrativo. Si spera che gli spunti offerti vengano opportunamente e correttamente sviluppati.

QUADERNI  
DELL'ARCHIVIO STORICO  
DI LODI

*Ciarlatani, automi, mangiatori di pietre ed altre meraviglie sulle piazze del Settecento. Rassegna di documenti dell'Archivio Storico di Lodi*, a cura di LUCA

MARCARINI (Quaderni dell'Archivio Storico di Lodi, n. 6), Lodi 1995, pp. 40 n.n.

Continua l'interessante serie di "Quaderni" a testimoniare degli studi che vanno compendosi presso l'Archivio Storico Comunale di Lodi, e a sfatare il luogo comune dell'archivio come ammasso polveroso di vecchie carte inutili. Tanto più che sono soprattutto i giovani a frequentare l'archivio, e non solo per le tesi di laurea, ma, anche, e più spesso che non si creda, per la passione della ricerca storica.

In questo opuscolo sono trascritti 10 documenti a stampa del sec. XVIII, reclamizzanti esibizioni di animali e cose strane, oppure offerte di medicinali dagli effetti "prodigiosi". Ciascun tipo di documenti è illustrato da una breve nota storica. Lo scopo, dichiarato dal curatore nella *Premessa*, è quello di dare qualche saggio di documenti d'archivio riflettenti i costumi settecenteschi e la vita che si svolgeva intorno a quel luogo di aggregazione, socializzazione ed esibizione che era la piazza, in un'epoca priva o quasi di *mass-media*.

*Inventario delle carte e dei disegni anatomici di Clodoaldo Fugazza presso l'Archivio storico comunale di Lodi*, a cura di GIUSEPPE CARELLA (Quaderni dell'Archivio Storico di Lodi, n. 7), Lodi 1995, pp. 28 n.n., ill.

Preceduto da una breve biografia di Clodoaldo Fugazza, ecco, settimo della serie di questi "Quaderni", l'in-

ventario di quanto resta delle sue carte e dei suoi schizzi, riflessi della sua attività di insegnante presso l'Ospedale Maggiore di Lodi. Già, perché nel secolo XVIII, nell'Età dei Lumi, non si concepiva un luogo di cura che non avesse associata una scuola per la formazione di infermieri e ostetriche, nonché per l'aggiornamento dei medici. Il Fugazza fu figura di rilievo nella Lodi colta del Settecento, oltre che nel campo della scienza medica e del suo insegnamento, anche in quello letterario. Fu pure direttore della Biblioteca comunale, dal 1805 al 1823.

L'inventario qui presentato apre la strada a chi vorrà approfondire la conoscenza di questo personaggio, e con essa quella della storia della medicina e della nostra città.

[LUCIANO QUARTIERI], *Guida del Museo Diocesano di Arte Sacra di Lodi*, A.P.T., Lodi, 1995, pp. 24, ill. b.n. e col.

È l'elenco delle opere esposte nelle sette sale del Museo Diocesano, compilato dal compianto Don Luciano Quartieri, che ne fu l'animatore, e pubblicata dall'A.P.T. di Lodi in sua memoria. Precede una pagina di introduzione sulle origini e gli scopi del Museo.

A parte qualche menda (es. Francesco Soncino datato al secolo XVIII, p. 5), l'elenco costituisce un documento utile, se non altro per il suo valore inventariale. Costituisce naturalmente anche un opportuno richiamo a visitare le raccolte d'arte della nostra città.

#### A cura di LAURA UGGÉ

ANGELA GORINI SANTOLI, *Invito alla lettura di Ada Negri*, Milano, Mursia, 1995, pp. 208.

Publicato in concomitanza delle celebrazioni per l'anno negriano, il volume rappresenta uno studio approfondito ed esauriente sulla complessa figura della poetessa lodigiana. La vicenda biografica della Negri (riassunta anche per dati cronologici sommari in corrispondenza agli avvenimenti storici e culturali coevi, come è consuetudine della collana) viene ampiamente descritta con ricchezza di riferimenti, ma soprattutto esplorandone le motivazioni psicologiche più profonde; un'operazione condotta con estremo rigore, ma anche con una since-

ra partecipazione emotiva, che nasce da un lungo rapporto di personale amicizia. Dall'adolescenza trascorsa nell'affannosa ricerca di sé, nella letteratura come nelle contraddizioni di una realtà spesso dolorosa e ostile, all'equilibrio dell'età matura faticosamente costruito attraverso amare ma forgianti delusioni, laceranti separazioni, solitudini errabonde: è il ritratto di una donna dalla straordinaria saldezza interiore, che costruisce caparbiamente la propria esistenza passo dopo passo, traendo forza dall'amore sconfinato per la scrittura. La scrittura come bene irrinunciabile, con il cui tramite raggiungere e trasfigurare le voci più profonde della propria spiritualità. Nell'analisi della produzione

poetica e narrativa, l'autrice – docente e saggista di critica letteraria e teatrale, nonché conferenziera in Italia e all'estero – si accosta ai temi più cari ad Ada Negri con fine sensibilità, rintracciando, dopo un'attenta disamina dei testi, un unico vero motivo che riconduce a sé tutti gli altri: quello dell'amore. Un amore che nasce legato al contingente, l'amore per la madre, per le cause sociali, per un compagno di vita, ma che progressivamente si sublima per diventare assoluto, universale. Un amore che conduce all'infinito, a Dio.

L'ultima parte dello studio riporta i contributi critici che hanno accompagnato e seguito la parabola artistica negriana e una ricca nota bibliografica (saggi, monografie, articoli, recensioni e naturalmente le opere con le relative edizioni e traduzioni). Sono testimonianze numerose, in gran parte autorevoli, di segno talora contrastante. Prova comunque tangibile del costante interesse che le opere della Negri suscitavano ad ogni loro apparire. Interesse che, dopo la morte della scrittrice, si è progressivamente affievolito, tanto che la letteratura critica sulla sua produzione appare oggi in massima parte datata. Il bel volume della Gorini rappresenta, in questo senso, un ottimo stimolo per una rinnovata attenzione verso una figura che, a cinquant'anni dalla scomparsa, conserva intatta una straordinaria modernità.

1945-1995. *Incontri con Ada Negri*, a cura di GIUSEPPE CREMASCOLI, Lodi, Associazione "Poesia, la vita", 1995, pp. 240 ill.

Il volume è stato edito dall'Associazione "Poesia, la vita" che ha organizzato durante tutto il 1995 le manifestazioni ufficiali in occasione del cinquantenario della scomparsa della poetessa lodigiana. Stampato grazie al sostegno della Banca Popolare di Lodi, il libro ripercorre le tappe dell'intenso *iter* celebrativo che ha caratterizzato l'anno negriano appena concluso, proponendo, secondo un ordine cronologico, gli incontri, le conferenze e le iniziative culturali che hanno ridestato l'interesse intorno ad una delle figure più significative del panorama letterario della prima metà del Novecento.

L'opera, in una ricercata veste grafica, con la presentazione di Mario Luzi e l'introduzione di Laura De Mattè Premoli e Federica Galli, si articola in modo agile e scorrevole nella successione dei contributi di vari studiosi ospiti nei numerosi appuntamenti dedicati alla nostra illustre conterranea: Age Bassi, Elena Cazzulani, Giuseppe Cremascoli, Raffaele Crovi, Annalisa Degradi, Anna Folli, Angela Gorini Santoli, Gianguido Scalfi. Il volume contiene inoltre copioso materiale documentario riguardante le notevoli iniziative che hanno intercalato le conferenze: l'inaugurazione della mostra *Ada Negri e il suo tempo*, realizzata nello scorso maggio presso la Sala dei Notai del Museo Civico con documenti, autografi della poetessa e di noti intellettuali dell'epoca, oggetti a lei appartenuti; la cerimonia di premiazione del Premio Internazionale di Poesia "Sulle orme di Ada Negri" presieduto da Mario Luzi, con pubblicazione delle poesie vincitrici e delle menzioni

d'onore; lo spettacolo proposto dall'attore e regista Gerardo Amato tratto da *Il dono* di Ada Negri e realizzato al Teatro alle Vigne in occasione di tale premiazione; la presentazione del volume di Giuseppe Cremascoli *Lodi nel canto di Ada Negri*, avvenuta nel giugno scorso presso la Sala dei Notai del Museo Civico; l'inaugurazione dell'Archivio Ada Negri, presso l'Archivio Storico Comunale, costituito dall'imponente messe di materiale documentario affidato all'Associazione "Poesia, la vita" e al Comune di Lodi dal compianto Gianguido Scalfi, nipote della poetessa, ricordato nel corso di un concerto realizzato lo scorso dicembre nel Tempio dell'Incoronata dall'orchestra "Barocco Veneziano" con i solisti Claudio Ferrarini (flauto) e Jacopo Scalfi (violoncello), che ha inoltre proposto alcune liriche della poetessa lodigiana. Il coordinamento delle operazioni di formazione e catalogazione dell'Archivio è stato affidato, per volere dello stesso Gianguido Scalfi, a Luigi Samarati. Fabio Sartorio ha operato l'inventariazione e la catalogazione su sistema informatico delle preziose carte negriane, seguendo le indicazioni catalografiche di Luisa Agostini Corvi.

In appendice al volume è infine posta una raccolta antologica di testi negriani dal titolo *Ada Negri. La mia terra*, curata da Andrea Maietti e illustrata dalle suggestive immagini di Valerio Sartorio. Il libro è inoltre corredato dalla ricca documentazione fotografica di Pasquale Borella. Particolarmente pregevoli le riproduzioni delle incisioni appositamente realizzate dalla cele-

bre artista Federica Galli, dedicate ad Ada Negri e alla terra lombarda che ella tanto amò.

*Ada Negri e il suo tempo*, catalogo a cura di GIUSEPPE CREMASCOLI, Lodi, Associazione "Poesia, la vita", 1955, pp. 32, ill.

La pubblicazione presenta i documenti, i preziosi autografi di Ada Negri e di notissimi intellettuali dell'epoca, i testi e i cimeli esposti nella mostra allestita dall'Associazione "Poesia, la vita" tra il maggio e il giugno del '95, presso la Sala dei Notai del Museo Civico, nell'ambito delle celebrazioni ufficiali in occasione del cinquantenario della scomparsa della poetessa. Solo una minima parte del prezioso materiale documentario affidato dal compianto Gianguido Scalfi (nipote della Negri) all'Associazione e al Comune di Lodi, oggi custodito nell'Archivio Ada Negri presso l'Archivio Storico Comunale. I curatori della mostra, sotto la direzione scientifica di Giuseppe Cremascoli (curatore del catalogo, con la consulenza di Luisa Agostini Corvi, già funzionario presso la Biblioteca Nazionale Braidense), hanno operato una scelta tra le testimonianze più significative che potessero evidenziare la fitta trama di relazioni che la Negri ebbe con i più importanti esponenti della cultura, dell'arte e del giornalismo del suo tempo. Particolarmente interessanti le lettere autografe di Papini, Moretti, Montale, Gentile, Piovene, Bacchelli, Valeri, nonché Matilde Serao, Giò Ponti ed Eleonora Duse,

solo per citarne alcune. Altre sezioni della mostra sono state dedicate a particolari della biografia della poetessa con numerose fotografie, alle edizioni a stampa delle sue opere, ai saggi critici e ad alcuni oggetti a lei appartenuti.

GIUSEPPE CREMASCOLI, *Lodi nel canto di Ada Negri*, Lodi, a cura dell'Azienda di Promozione Turistica del Lodigiano, 1995, pp. 64, ill.

Il volume, realizzato in occasione del cinquantesimo anniversario della scomparsa della poetessa lodigiana, ne raccoglie e commenta alcuni testi, in poesia e in prosa, che rievocano immagini della città natale, rivissute nel ricordo di una Ada Negri ormai adulta e lontana. Riaffiorano nella mente con dolce nostalgia, riportandola ai giorni dell'infanzia e dell'adolescenza. Sono luoghi della memoria ma soprattutto luoghi dell'anima, cui ritornare per ritrovarsi, per ricomporre i frammenti di un'esistenza tormentata dagli affanni quotidiani, dalle delusioni, dalla solitudine. Rivivono così scorci della Lodi di quel tempo, atmosfere forse perdute, legate indissolubilmente alla figura della madre e all'affetto profondo che per lei la Negri nutrì e custodì per l'intera vita. L'autore – giornalista, professore ordinario all'Università di Bologna e saggista – propone le testimonianze negriane in una sorta di ideale percorso guidato nella città, seguendo le tracce della presenza di Ada, i suoi passi di bambina e di adolescente, riscal-

prendo, attraverso il suo sguardo, lo stupore di angoli distrattamente consueti ai suoi concittadini odierani. Ecco l'Adda, prorompente simbolo di giovinezza nel suo impeto spumeggiante, ma anche sentimento del tempo, placida corrente che conduce all'oblio. Il Filatoio, luogo di povertà e di lavoro disumano, dove la madre, giorno dopo giorno, consumava la sua esistenza. E poi i luoghi dello spirito: la chiesa del Carmine, in cui la piccola Ada vive per la prima volta l'emozione di Dio nella solennità della messa di Natale, e la piazza S. Francesco con il "tempio antico", nella cui penombra silenziosa e austera si compie un'intensa esperienza di fede. E ancora l'Ospedale, le vie della città, la piazza del Duomo, la casa natale con l'amato "giardino del tempo", luogo di giochi ma soprattutto nascondiglio prediletto nella cui quiete sprofondare in una dimensione di sogno, di infinito. E infine un omaggio commosso alla bellezza discreta della campagna lodigiana, che si distende a perdita d'occhio in un tutt'uno con il cielo, con le sue rogge, le file di gelsi e di pioppi, avvolta nella nebbia, ma anche con la fatica del lavoro quotidiano. Si respira il senso dell'eterno, nella ciclicità immutabile della vita e della morte. Nelle parole di Ada Negri e attraverso la fine analisi condotta dall'autore, l'itinerario dei luoghi diventa l'itinerario dell'esistenza, che gradualmente si delinea compenetrandosi negli incanti e nelle asperità di una terra antica. Interessante il repertorio fotografico che accompagna il testo, in massima parte d'epoca, scelto e realizzato da Pasqua-

lino Borella, che ha inoltre curato anche l'elegante impostazione grafica del volume.

ANGELO FRATTINI, *Ada Negri*, Milano, Casa Editrice Modernissima, 1919, ried. anast. Lodi, Il Pomerio, 1995, pp. 43.

Fortunosamente ritrovato a Zara nel 1986 dal lodigiano Marco Maninetti, il volumetto, scritto all'indomani del primo conflitto mondiale – e dunque non solo con Ada Negri vivente, ma nel pieno della sua attività letteraria – delinea la vicenda biografica della poetessa. L'adolescenza trascorsa in solitudine, immersa nelle letture più diverse per colmare l'intenso desiderio di conoscenza, le prime esperienze di insegnamento, l'esordio letterario, fino al successo e ai riconoscimenti ufficiali. Gli episodi della vita si snodano attraverso la citazione di passi poetici e narrativi, con l'analisi delle tematiche più care alla Negri. L'autore si sofferma con commenti critici che, nonostante l'approccio inevitabilmente datato, teso alla totale ed incondizionata esaltazione dell'opera negriana, rivelano talora qualche felice intuizione. L'interesse del testo di Frattini scaturisce soprattutto dal suo valore di documento storico, coevo al periodo della maturità artistica di Ada Negri, che l'autore conobbe personalmente e di cui traccia, nelle ultime pagine, un vivido e commosso ritratto.

ADA NEGRI, *Da donna a donna* -

*pensieri e parole per una lettura drammatica scelti da Nuvola de Capua*, Lodi, Centro Culturale S. Cristoforo, 1995, pp. 56, ill.

Il testo raccoglie trentuno scritti di Ada Negri scelti per la lettura scenica all'interno di uno spettacolo realizzato, in occasione del cinquantesimo anniversario della scomparsa della poetessa, con la regia di Carlo Rivolta, interpretato da Vanda Bruttomesso e con la collaborazione di Maria Emilia Moro Maisano e di Marcoemilio Camera, che ha curato l'allestimento musicale. I brani proposti – tratti da raccolte di poesie, prose e dai carteggi con Federico Binaghi e con Ettore Patrizi (quest'ultimo in gran parte inedito) – seguono una traccia ideale all'interno del complesso percorso letterario e umano di Ada Negri. Emergono la continua ricerca del senso dell'esistenza, l'attaccamento protervo alla vita nonostante dolori e separazioni laceranti, il contrasto tra gli orrori della guerra e il desiderio di una Natura rasserenatrice, la maternità, la passione, ma soprattutto lo sconfinato amore per la scrittura, in cui imprigionare emozioni mutevoli ed inesprimibili, attraverso cui ricomporre ricordi e desideri. Un mosaico le cui infinite tessere riflettono e rimandano ad altrettante vite femminili, lontane nel tempo e nello spazio; figure celebri, come Eleonora Duse, Anna Kuliscioff, od oscure, ma tutte ugualmente gravate da sofferenze segrete, nascoste per orgoglio e per paura d'incomprensioni. Un dialogo letterario, ma vivo e mai interrotto, "da te a me, da donna a donna".

ADA NEGRI, *Frammenti giovanili 1886*, Lodi, Amici della Poesia Ada Negri, 1994, pp. 30.

Il volumetto, in occasione delle celebrazioni negriane, raccoglie alcuni testi autografi inediti della poetessa lodigiana, riprodotti in originale con relativa trascrizione. Sette sono le poesie scritte dalla Negri mentre frequentava la Scuola Normale Femminile di Lodi e in parte dedicate ad una compagna di banco, Maria Zaneletti, poesie poi rinvenute da un discendente di quest'ultima. Seguono un tema su uno spunto manzoniano e un racconto incompleto ("*La prima esercitazione pratica*"). Nei primi

esperimenti letterari di una Negri giovanissima, ancora immersa negli studi scolastici, emergono già i temi cari e ricorrenti della produzione matura: il senso doloroso dell'esistenza che però non soffoca il desiderio tenace di vivere intensamente, lo scorrere inesorabile del tempo, l'amicizia, l'amore per la madre. Sono pensieri di un'adolescente dalla sensibilità acutissima, che va scoprendosi un'indomita forza interiore, fonte di speranza "in un non so che di audacemente splendido". Chiude la pubblicazione una lettera più tarda (1904) – sempre della Negri – a Maria Bianchi, direttrice del Collegio Bianchi Morandi di Milano.

## LIBRI RICEVUTI

FIorenzo BAINI: *Dipinti e opere lignee dal XVI secolo al Settecento*. In: *Il convento francescano della SS. Annunciata in Valle Camonica. Storia e arte*. Banca di Valle Camonica, s.l., s.d., pp. 157-174.

ROBERTO BERTOGLIO, VALERIO FERRARI, RICCARDO GROPPALI, *Natura e ambiente nella provincia di Cremona dall'VIII al XIX secolo. Uno studio storico-naturalistico*, Provincia di Cremona, Assessorato all'Ecologia, Cremona 1988, pp. 208, ill. col.

VALERIO FERRARI, *Toponomastica di Gabbioneta-Binanuova* (Atlante toponomastico della Pro-

vincia di Cremona - 1). Cremona, 1994, pp. 74 con mappa inserita.

VALERIO FERRARI, *Toponomastica di Madignano e Ripalta Vecchia* (Atlante toponomastico della Provincia di Cremona - 2), Cremona 1994, pp. 76 con mappa inserita.

VALERIO FERRARI, *Toponomastica di Ripalta Arpina* (Atlante toponomastico della Provincia di Cremona - 3), Cremona 1995, pp. 72 con mappa inserita.

MARIO G. GENESI, *Danze francesi nella produzione strumentale di*

*Giovan Battista Vitali e l'Opera IV del 1668*. Estratto, Bologna 1992.

MARIO G. GENESI, *Teatri d'opera ducali a Piacenza alla fine del Settecento: ricognizione storiografica* (sic.). *La presenza della mezzosoprano Luigia Polzelli, protetta haydniana*. Estratto dall'"Archivio Storico per le Province Parmensi" (4<sup>a</sup> serie, XLV-1993). Parma 1994, pp. 191-227.

MARIO GENESI, *L'archivio musicale ottocentesco del Comune di Fidenza, fonte principale per la ricostruzione della storia musicale del borgo nel XIX secolo*. Estratto da "Aurea Parma", a. LXXVIII, II, mag.-ago. 1994, pp. 181-202.

MARIO G. GENESI: *Nuovi apporti all'iconografia musicale piacentina: per una casistica dei frammenti notatorio-musicali.*, In: *Strenna piacentina 1995*. Piacenza, Associazione Amici dell'Arte, 1995, pp. 99-106.

MAURO LIVRAGA, *Indice dei mano-*

*scritti, opuscoli a stampa e volumi della Sezione Archivi Aggregati dell'Archivio storico diocesano di Crema*, in "Insula Fulcheria" n. XXV - dicembre 1995, pp. 153-164.

ADA NEGRI, *Opere scelte*. 3<sup>a</sup> Ed. Note biografiche a cura di Elena Cazzulani. Prefazione di Angela Gorini Santoli. Il Pomerio, Lodi 1955, pp. 416 ill. Ogni capitolo è arricchito da un'incisione di Vittorio Vailati. Cfr. in questo volume: ADA RUSCHIONI, *Ritorno ad Ada Negri*.

*Il sarto del villaggio* [dal cap. XXIV de *I promessi sposi* di A. Manzoni], a cura di A. VALSECCHI. Incisioni di TEODORO COTUGNO, Lodi, La Grafica, 1995 (ed. a tiratura limitata). (Cfr. "Il Cittadino", 4/7/95, p. 21).

*Gli scioperi del 1943-1944. Il ruolo decisivo della classe operaia nella lotta al nazifascismo*. A cura di GENNARO CARBONE, prefazione di Carlo Smuraglia. ("Altra storia", Strumenti per la storia - 2). Sesto San Giovanni, Il Papiro, 1994, pp. 88, ill. b.n.



## NOTIZIARIO

### LUTTO

#### ANGELO MONICO

Nato a Lodi il 5 maggio 1915, fu insegnante di disegno in varie scuole cittadine. Della sua personalità di pittore hanno scritto Luciano Quartieri ne "Il Cittadino" del 26 aprile 1995, p. 21, e Tino Gipponi ne "Il Cittadino" del 2 giugno 1995, p. 25. Per la sua squisita sensibilità nel campo dei valori artistici, Angelo Monico fu chiamato a far parte della Società, allora denominata Deputazione Storico-Artistica di Lodi, con deliberazione del Consiglio Comunale n. 61/4873 del 29 aprile 1952. Era dunque uno dei veterani del sodalizio. Sempre disponibile alla collaborazione, la sua opera divenne preziosa – con quella di altri artisti ed esperti locali – in occasione di rassegne artistiche nell'allestimento delle quali la Deputazione, e poi la Società, collaborò col Museo Civico, dalle mostre su Mosè Bianchi da Mairago e Carlo Zaninelli, a quelle su Archinti e Locatelli e sui pittori lodigiani del Novecento, più tardi esposti stabilmente in una sezione della Pinacoteca.

Su suo suggerimento la Società allestì, nel 1968, la prestigiosa mostra di Mario Tozzi. Monico faceva parte di una commissione ristretta incaricata dalla Società di selezionare le domande degli artisti che intendevano realizzare mostre personali presso il Museo, fino al 1975. In seguito la Società non ebbe più competenza nell'organizzazione delle mostre.

Negli ultimi anni lo stato della sua salute non consentì più a Monico la frequenza assidua alle attività della Società. Rimase appartato, nella dignitosa riservatezza che faceva parte sostanziale del suo stile di vita, fino a quando lo colse la morte, la mattina del 1° giugno 1995.

## BENI CULTURALI

*Santa Chiara Nuova di Lodi*

L'opera del Comitato per il recupero del complesso di Santa Chiara Nuova è passata alla fase esecutiva con lo smontaggio dell'organo Serassi, trasferito in dicembre presso la ditta Inzoli di Ombriano di Crema per le operazioni di restauro, finanziato dal Comune di Lodi e dal Comitato stesso, di cui fa parte il socio Samarati. Continua l'opera di sensibilizzazione del pubblico mediante concerti e altre manifestazioni ("Il Cittadino": 2/2/95, p. 14; 17/5/95, p. 9; 20/12/95, p. 9).

*Scavi archeologici a Lodivecchio e Tribiano*

Mentre procedono da parte delle autorità locali le elaborazioni di piani per la sistemazione dei reperti, altri rinvenimenti sono stati effettuati a Lodivecchio. In primavera sono affiorate ossa umane (molte delle quali di bambini) e di animali, tombe ormai svuotate di varia epoca e manufatti appartenuti a una casa alto-medievale e a una presunta fornace romana. I ritrovamenti sono localizzati in via Papa Giovanni XXIII e presso il cimitero ("Il Cittadino": 9/3/95, p. 15; 25/3/95, p. 23; 29/3/95, p. 14; 7/4/95, p. 16; 3/5/95, p. 13; 18/5/95, p. 11).

Le vestigia di un anfiteatro romano sono affiorate, sempre a Lodivecchio, a fianco del nuovo magazzino comunale (nelle adiacenze di via Papa Giovanni XXIII), durante nuovi scavi eseguiti nel mese di luglio. A novembre i lavori sono ripresi ed è stato rinvenuto anche un tratto di selciato in via SS. Naborre e Felice ("Il Cittadino": 20/7/95, p. 13; "Il Giorno", Milano, 21/7/95, p. 21; "Il Cittadino": 29/8/95, p. 14; 21/11/95, p. 12; 24/11/95, p. 20).

A Tribiano, durante lavori di preparazione edilizia, sono emerse tracce di una strada e di basamenti di edifici di epoca romana. I ritrovamenti, nell'area di fronte alle scuole elementari di via Liberazione, sono avvenuti in aprile. Più tardi sono comparsi anche i resti di una fornace. Successivi accertamenti sullo stato dei reperti hanno indotto la competente Soprintendenza a ordi-

narne la ricopertura. Saranno forse conservati in vista due pozzetti ("Il Cittadino": 22/4/95, p. 12; 8/6/95, p. 11; 22/8/95, p. 12; 9/9/95, p. 19; 23/11/95, p. 12; 27/11/95, p. 7. Cfr. anche la *Rassegna bibliografica*, p. 265).

### *Chiesa dell'Incoronata*

"Il Cittadino" di sabato 14 gennaio 1995 dà notizia della stipula di un atto, avvenuta il giorno precedente, con il quale si pone fine al ventennale *iter* burocratico per il passaggio al Comune di Lodi del patrimonio dell'ex-Ipab Asili d'Infanzia. Tale patrimonio comprende il complesso architettonico dell'Incoronata-Monte di Pietà, che già l'Ente, in via di liquidazione, aveva concesso in comodato al Comune per la gestione.

Durante l'anno si sono conclusi i restauri architettonici e pittorici del tempio civico, curati dalla Soprintendenza ai beni ambientali e architettonici.

Con l'occasione è stato edito dalla Banca Popolare di Lodi un volume che rivisita la storia della chiesa alla luce dei restauri testè conclusi. Del libro, presentato il 7 dicembre, si rende conto nella *Rassegna bibliografica* (cfr. "Il Cittadino": 26/1/95, p. 12; 1/6/95, p. 10; 8/12/95, p. 29).

### *Fortificazioni del Castello di Lodi*

Del problema della sistemazione dei reperti, venuti in luce qualche anno fa durante i lavori per la costruzione di parcheggi sotterranei, si occupano ancora le autorità competenti con vari progetti, come riferisce "Il Cittadino": 19/5/95, p. 9; 13/6/95, p. 18; 15/12/95, p. 9. Cfr. "Corriere della Sera", Milano: 9/7/95, p. 37.

### *Museo Civico*

Continua l'*iter* burocratico per realizzare il progetto della nuova sede del Museo nell'ex Cavallerizza, o meglio ex chiesa di San Domenico in via Fanfulla, che nel frattempo è stata danneggiata dal crollo di una parte del tetto (cfr. "Il Cittadino": 16/3/95, p. 14; 17/3/95, p. 25; "Corriere della Sera", Milano: 24/6/95, p. 41).

Nel frattempo proseguono i lavori di inventariazione e catalogazione. "Il Cittadino" dà notizia della catalogazione del materiale del Museo P. Gorini, ora presso l'Ospedale Maggiore. Se ne prospetta una prossima sistemazione nella nuova sede del Museo Civico.

### *Beni archivistici*

Il 2 dicembre è stato solennemente inaugurato l'Archivio Ada Negri, nella sua sede presso l'Archivio Storico Comunale (v. Fissiraga, 17). La preparazione e la catalogazione è stata curata dall'Associazione "Poesia, la vita", che ha promosso la maggior parte delle manifestazioni commemorative del 50° della scomparsa della poetessa. Ricordiamo che le carte dell'Archivio Ada Negri sono state affidate dal prof. Gianguido Scalfi, nipote della scrittrice, all'Associazione "Poesia, la vita" e al Comune di Lodi, sotto la supervisione e il coordinamento del prof. Luigi Samarati (cfr. "Il Cittadino": 2/12/95, p. 51; 7/12/95, p. 33. Più ampie informazioni sono nel volume *Incontri con Ada Negri*, di cui si dà conto nella *Rassegna bibliografica*).

L'attività dell'Archivio Storico Comunale è documentata dalle pubblicazioni di cui si riferisce nella *Rassegna bibliografica*, oltre che dagli articoli di Daniela Fusari e Mauro Livraga pubblicati in questo stesso volume (cfr. anche "Il Cittadino": 3/4/95, p. 5; 5/10/95, p. 21).

Altre iniziative per la salvaguardia e lo studio dei materiali d'Archivio si segnalano da Codogno e da Casaleto Lodigiano. A Codogno si preannuncia la costituzione di un centro bibliotecario e archivistico presso quella che fu la sede dell'Ospedale Soave. Si prospetta il deposito in quella sede dell'archivio della Casa di Riposo e intanto viene approvato lo statuto della Fondazione culturale "Ospedale Soave" per la promozione degli studi storici, affiancata nel suo compito dalla Associazione Storica Codognese.

A Casaleto Lodigiano un gruppo di giovani ha fondato nel 1992 la Libera Associazione C.R.S. (Comitato Ricerche Storiche) e si propone quest'anno di realizzare un'esposizione e altre iniziative in occasione del 125° anniversario del Comune (cfr. "Corriere dell'Adda": 17/2/95, p. 5).

*Restauri*

Ecco un elenco di opere di restauro di beni culturali desunto dal giornale "Il Cittadino":

- chiesa di San Bassiano a Livraga (durante i lavori sono anche affiorati resti di un'abside quattrocentesca, 19/1/95, p. 29);
- chiesa di Santa Maria delle Grazie, detta "dei frati" a Codogno (7/2/95, p. 16);
- tela ovale rappresentante "*Angeli adoranti il Sacro Cuore*", appartenente alla ex chiesa dell'Angelo di Lodi (via Fanfulla; 13/4/95, p. 16);
- Basilica di Santa Maria Assunta a Calvenzano a Vizzolo Predabissi (18/4/95, p. 11; 8/9/95, p. 10);
- manutenzione alla Basilica dei XII Apostoli o di San Bassiano a Lodivecchio (16/11/95, p. 14);
- finanziamento per restauri al Castello di San Colombano al Lambro (13/12/95, p. 14).

*Altre notizie sui beni culturali*

È invece crollata una parte dell'ex convento di San Domenico, in via Fanfulla 12 a Lodi, adibita ad abitazioni private. Le macerie sono cadute in un sottostante cortile che dà in via Vistarini, 21. Sono stati operati gli interventi d'urgenza ("Il Cittadino": 16/11/95, p. 9; 8/12/95, p. 12).

Nello scavare in uno stabile di Corso Adda, 5, dove nei secoli passati sorgeva la chiesa di San Cristoforino dei Sommariva, si sono trovati frammenti di ossa umane ("Il Cittadino": 16/9/95, p. 19).

## ATTIVITÀ DELLA SOCIETÀ STORICA

Durante lo scorso anno si è compiuto un avvenimento importante per la storia della nostra città e del suo territorio. Il 25 maggio sera si è insediato il Consiglio provinciale di Lodi e il suo presidente, Lorenzo Guerini, ha prestato giuramento nelle mani del Prefetto. Ritorna dunque la Provincia di Lodi, soppressa nel

1859. Non si può passare sotto silenzio il contributo dato nel campo culturale dalla Società Storica, erede della Deputazione Storico-Artistica istituita nel 1868, a tener vive l'idea e le ragioni storiche dell'unità del territorio lodigiano.

Tale contributo è stato implicitamente riconosciuto dalla rinata Amministrazione provinciale, che nel luglio ha chiamato il Vice Presidente Alessandro Caretta, come rappresentante della Società, a far parte della Commissione istituita per la definizione dello stemma e del gonfalone.

L'anno 1995 è stato caratterizzato dalle commemorazioni di Ada Negri, a cinquant'anni dalla scomparsa. Quest'anno cade anche il cinquantesimo anniversario della Resistenza, conclusa nel 1945 con la definitiva sconfitta del nazismo e del fascismo.

Alle manifestazioni commemorative di Ada Negri, cui hanno dato ampio spazio gli organi di stampa locali e nazionali e gli altri *mass-media*, e per la cui rassegna si rimanda al volume *Incontri con Ada Negri* e alle altre pubblicazioni di cui si tratta nell'articolo di Ada Ruschioni *Ritorno ad Ada Negri* e nella *Rassegna bibliografica* di questo volume, ha fattivamente collaborato la Società, i cui soci Bassi, Cremascoli e Samarati sono spesso intervenuti in prima persona, come risulta dalle pubblicazioni citate. Purtroppo nell'estate (23 agosto) è scomparso il prof. Gianguido Scalfi, nipote ed erede della poetessa. Si vedano la nota biografica e gli scritti in suo onore nel già citato *Incontri con Ada Negri*, pp. 175 ss.

Per quanto riguarda la Resistenza, la Società ha aderito, fin dal dicembre 1994, al Comitato d'onore, costituito per iniziativa del Consorzio del Lodigiano. Alle numerose iniziative culturali sul tema, realizzate nel corso dell'annata, ha partecipato soprattutto il socio Ercole Ongaro, autore e curatore di pubblicazioni per le quali si rinvia alla *Rassegna bibliografica*. Qui ricordiamo che il libro di Ongaro, *Guerra e resistenza nel Lodigiano*, è stato presentato dal prof. Franco della Peruta dell'Università degli Studi di Milano, in una serata tenutasi il 5 aprile presso l'Archivio Storico Comunale e introdotta dal Vice Presidente della Società, prof. Alessandro Caretta.

L'Assemblea della Società si è riunita nella sede sociale il 17 febbraio 1995. Nella prima parte, presieduta dal Sindaco dott.

Alberto Segalini, viene trattata la collaborazione della Società all'iniziativa culturale commemorativa del 50° della Resistenza e del 2° centenario della battaglia napoleonica al ponte di Lodi, che cadrà l'anno prossimo. Su questo secondo argomento si era già avanzata, nella seduta precedente (15/2/1994) l'idea di un Convegno storico internazionale con la partecipazione di studiosi italiani ed esteri specializzati in materia. Ora il Sindaco invita formalmente la Società ad attuare il Convegno, in collaborazione col Comune e con altri Enti e Associazioni. Dopo l'approvazione del conto consuntivo, il Sindaco, sollecitato dai soci, si è dichiarato disponibile ad aumentare di L. 10.000.000 (cifra indicativa) il contributo annuo ordinario del Comune alla Società, ripromettendosi di avanzare la proposta alla Giunta Comunale dopo la presentazione formale del conto. Questo è stato trasmesso al protocollo comunale in data 2 giugno 1995, corredato dalla relazione sull'attività svolta dalla Società nel 1994 e da una bozza propositiva di programma per le celebrazioni del 2° centenario della battaglia del ponte. Non è giunta risposta circa l'aumento dello stanziamento annuale.

Nella seconda parte della seduta è stato costituito un comitato ristretto, composto dai soci Bottini, Caretta, Ongaro e Samarati, e incaricato di elaborare le proposte e assumere le iniziative opportune in ordine alle manifestazioni commemorative della battaglia del ponte. La prima riunione del comitato si è tenuta il 3 marzo.

#### Diario

Si tralasciano le notizie esplicitamente o implicitamente riferite nella parte precedente sulle attività sociali e nella *Rassegna bibliografica*. Sulle attività dei singoli soci si sono riportate le notizie pervenute attraverso la stampa.

- 6 gennaio. L'emittente locale Telelodi inizia le trasmissioni della rubrica culturale *Il Giardino del Tempo*, cui collaborano i soci Cremascoli e Samarati, in onda ogni venerdì.
- 10 gennaio. Il socio Samarati partecipa a un *meeting* dei Lions sulla battaglia al ponte di Lodi.
- 12 gennaio. Continuano le riunioni del gruppo che lavora alla seconda edizione del *Vocabolario* lodigiano. Vi partecipano i

- soci Bottini, Caretta, Rezzonico e Samarati, e i sigg. avv. Sergio Maisano e dott. Luigi Scandroglio.
- 31 gennaio. Il socio Samarati riprende le sue lezioni presso l'*Unitre* (Università delle Tre Età).
  - 6 febbraio. I soci Caretta e Samarati partecipano a Pavia, nell'ex chiesa di S. Maria Gualtieri, alla presentazione del volume *Bernardino da Feltre a Pavia: la predicazione e la fondazione del Monte di Pietà. Atti della Giornata di Studio* (Pavia, 30 ottobre 1993). Relatore Mons. Paolo Magnani, già vescovo di Lodi e attualmente vescovo di Treviso. La manifestazione è stata organizzata dalla Società Pavese di Storia Patria, dal Comune di Pavia e dalla Banca Regionale Europea.
  - 28 febbraio. "Il Cittadino" (p. 21) dà notizia della pubblicazione di un romanzo per ragazzi dal titolo *Antiche radici* (ed. Atlas, Bergamo). Dell'opera, che è anche un sussidio didattico, è autore il socio Franco Fraschini, in collaborazione con la moglie Olga Cattaruzza.
  - Riprendono al Teatro del Viale i *Cineforum* cui collabora il socio Samarati.
  - 2 marzo. Da "Il Cittadino" (p. 29) si apprende che il socio Angelo Stroppa è stato invitato a Edimburgo per l'apertura di una mostra di opere di Richard e Maria Cosway. Lo Stroppa, con Elena Cazzulani, è l'autore di un libro su Maria Cosway. Il personaggio della Cosway appare in un film di James Ivory, *Jefferson in Paris*, uscito nel corso dell'anno (cfr. "Corriere dell'Adda": 2/6/95, p. 14).
  - 3 marzo. Si apre a Bergamo un'esposizione di libri miniati, alla quale collabora il socio Mario Marubbi (cfr. "Il Cittadino": 8/3/95, p. 21).
  - 9 marzo. Presso l'Università Cattolica di Milano viene presentato dai professori C.G. Lacaita e X. Toscani (quest'ultimo socio corrispondente) il libro di A. Bianchi, *L'istruzione secondaria tra barocco ed età dei Lumi. Il Collegio di San Giovanni alle Vigne di Lodi e l'esperienza pedagogica dei Barnabiti*, Milano 1993. Interviene il socio Samarati (cfr. sul volume la *Rassegna bibliografica* in ASLod. 1993, pp. 265-267).
  - 14 marzo. Il socio Giuseppe Cremascoli parla al *meeting* del Lions Club Host di Lodi sul tema: *Senso religioso del nostro*

*territorio nel passaggio dalla società agricola a quella industriale* (cfr. "Il Cittadino": 16/3/95, p. 29).

- 23 marzo. Nell'aula consiliare del Comune di Cavenago d'Adda si svolge una serata di studio dedicata alla figura del senatore Emilio Conti. Organizzato dal socio Ferruccio Pallavera nella sua qualità di Sindaco di Cavenago, il convegno ha avuto come relatori i soci Ongaro e Samarati.
- 30 marzo. Il socio Samarati ha parlato al Convegno Maria Cristina sul tema: *La battaglia al ponte di Lodi come svolta storica* (cfr. "Il Cittadino": 1/4/95, p. 39).
- 13 aprile. Il sindaco comunica che i soci Bottini e Caretta sono stati chiamati a far parte della Commissione Toponomastica comunale.
- 20 aprile. "Il Cittadino" (p. 17) informa che il socio Franco Frascini ha collaborato all'apparato didattico del libro di Antonio Di Pietro *Diventare grandi*, testo di educazione civica per la scuola media inferiore (Ed. Larus, Bergamo).
- 29 aprile. Inizia la distribuzione dell'"Archivio Storico Lodigiano" CXIII-1994, di pagine 388, con sopracopertina plastificata a colori. Ne hanno scritto "Corriere dell'Adda" (12/5/95, p. 12) e "Il Cittadino" (art. di Annalisa Degradi, 24/6/95, p. 43). Copie dell'annata sono state esposte alla manifestazione "Librinpiazza" curata dai librai locali a partire dal 19 maggio.
- 23 maggio. Il prof. Paul Oskar Kristeller, insigne studioso del Rinascimento e socio corrispondente della Società, ha ricevuto una medaglia d'oro dalla Columbia University di New York per il suo 90° compleanno. La Società, invitata ufficialmente alla manifestazione, ha partecipato inviando un telegramma di felicitazioni.
- 26 maggio. Nella sala consiliare del Comune di Cavenago d'Adda il socio Stroppa ha commemorato Erminio Corazza, maestro elementare animatore di iniziative nel campo sociale all'inizio del secolo.
- 22 giugno. I soci Caretta e Ongaro partecipano a Lodivecchio alla presentazione della pubblicazione: *Laus, il grande libro* (v. *Rassegna bibliografica*).
- 30 giugno. Arriva a Lodi il dott. Helmut Maurer, direttore del-

- lo Stadtarchiv di Costanza, con un gruppo di studenti universitari tedeschi in visita di studio nelle città lombarde più note nel Medioevo. Il socio Samarati ha curato l'accoglienza della comitiva presso il Collegio Vescovile.
- 1 luglio. Il gruppo del dott. Maurer compie una visita guidata alla basilica di Lodivecchio e ai monumenti medievali di Lodi. Conduce il socio Samarati. La comitiva è ricevuta alle 12 in Municipio.
  - 1 agosto. Il Sindaco assicura verbalmente al Vice Presidente e al Segretario la copertura finanziaria per l'organizzazione del Convegno storico internazionale per la commemorazione del 2° centenario della battaglia al ponte di Lodi e autorizza le iniziative per la realizzazione della manifestazione.
  - 1 settembre. "Il Cittadino" (p. 16) riferisce che il socio Annibale Zambarbieri è tra i finalisti della 28ª edizione del premio nazionale Acqui Terme di letteratura storica, con il volume *I Concili del Vaticano* (ed. S. Paolo, Torino).
  - 1 ottobre. Nell'ambito delle "Celebrazioni nel Lodigiano per il cinquantenario della F.A.O.", un gruppo di congressisti italiani ed esteri ha compiuto una visita guidata ai monumenti di Lodi e dintorni, condotta dal socio Samarati.
  - 6 ottobre. Al Museo Civico si inaugura la Mostra "Maioliche lodigiane del '700 nelle collezioni private e i vasi della Spezieria dei Gesuiti di Novellara", organizzata dal F.A.I. (Fondo per l'Ambiente Italiano), Delegazione di Lodi. Del catalogo della mostra si tratta nella *Rassegna bibliografica*. Ha collaborato alla preparazione e alla presentazione della rassegna il socio Samarati.
  - 11 ottobre. I soci Caretta e Samarati iniziano la preparazione degli indici analitici del volume *Diocesi di Pavia* (Storia religiosa della Lombardia, vol. 11, Brescia 1995). Il lavoro si protrae fino a novembre.
  - 23 ottobre. Il socio Ongaro partecipa a una riunione in Comune per coordinare le manifestazioni commemorative del 2° centenario della battaglia del ponte di Lodi.
  - 18 novembre. Al ristorante "Isola Caprera" il socio Age Bassi ha presentato il volume *L'Adda-Lodi: il borgo e le alluvioni*, edito dall'Associazione "Nüm del Burgh" e redatto per la par-

- te storica dal socio Giancarlo Rezzonico. È intervenuto anche il prof. Andrea Maietti ("Il Cittadino": 20/11/95, p. 7; "Il Giorno", Milano, 23/11/95, p. 27). Purtroppo non è pervenuta copia del libro in tempo utile per curarne la recensione.
- 22 novembre. Il socio Samarati collabora a una visita guidata del gruppo Centro Donna di S. Donato Milanese, condotto da Carol Modica. La visita è stata completata il 13 dicembre.
  - 25 novembre. Un gruppo Rotary Club di Milano presieduto dal prof. Carlo Paganini (già direttore dell'Archivio di Stato) visita i monumenti di Lodi e Lodivecchio. Conduce il socio Samarati.
  - 28 novembre. Da "Il Cittadino" (p. 9) si apprende che il socio Angelo Stroppa è stato nominato direttore dell'Azienda di Promozione Turistica del Lodigiano.
  - 16 dicembre. "Il Cittadino" (p. 51) informa di una conversazione sulla poesia di ispirazione natalizia tenuta dal socio Giuseppe Cremascoli per il centro culturale "La Cattedra".

## INDICE

M. GENESI	Le liriche da camera per voce e pianoforte su testi di Ada Negri . . . . .	pag. 5
A. RUSCHIONI	Ritorno ad Ada Negri . . . . .	» 93
A. CARETTA	La serie dei Vescovi di Lodi dalle origini al 1198 . . . . .	» 103
M. BARINI G. RISINO	Il palazzo vescovile di Lodi (parte seconda) . . . . .	» 137
G. PERANI	Amilcare Ancona e la raccolta archeologica del Museo di Lodi . . . . .	» 161
M. MARUBBI	Una proposta lodigiana per Giovanni Da Monte . . . . .	» 179
F. FERRARI M. MORO MAISANO	Una nuova acquisizione per il Museo della Ceramica . . . . .	» 189
A. CARETTA	Quattro fornaci ottocentesche . . . . .	» 195
R. DE ROSA	Il feudo di Castiglione Lodigiano tra il XVI e il XVIII secolo . . . . .	» 199
D. FUSARI - E. SALANTI	L'Archivio della scuola dell'Incoronata e del monte di Pietà di Lodi . . . . .	» 211
M. LIVRAGA	I disegni manoscritti e a stampa e le fotocopie nei fondi dell'Archivio Storico del Consorzio di bonifica Muzza Bassa Lodigiana . . . . .	» 221
Rassegna bibliografica . . . . .		» 263
A. Caretta	G. BONFANTI, <i>Caselle del Po. Caselle Landi, un paese sul Po</i> (pag. 263); G. CREMASCOLI, <i>Il sacro nella mentalità feudale: temi e testi</i> (pag. 263); R. FELCARO, <i>Storia istituzionale di Casalmiocco e di Codogno</i> (pag. 264); F. CERRI, <i>Ad onore di S. Antonio da Padova nell'VIII centenario della sua nascita</i>	

- (pag. 264); S. JORIO, *Ritrovamenti archeologici a Tribiano* (pag. 265); ESCHILO, *I persiani* (pag. 265).
- M. Marubbi *Maioliche lodigiane del '700* (pag. 266)
- M.E. Moro Maisano *L'Incoronata. Il Tempio di Lodi* (pag. 267)
- E. Ongaro F. MORONI, *Storia di Gradella Curtis del vescovo laudense* (pag. 271); G. MOSCA, *Retegno. Una storia singolare* (pag. 271); A. ZAMBARBIERI, *Lumi, religione, rivoluzione. Appunti su Gregorio Fontana* (pag. 272); A. ZAMBARBIERI, *La traccia dell'uomo. Guardamiglio: il Po, le strade, il borgo* (pag. 273); *Caselle Landi nel 4° centenario della deviazione del Po (1593-1993)* (pag. 274).
- L. Samarati M. FERRARI, *Natura nel lodigiano* (pag. 275); FILOSTRATO, *Il manuale dell'allenatore* (pag. 275); *La generosità e la memoria. I luoghi pii elemosinieri di Milano e i loro benefattori attraverso i secoli* (pag. 276); G. MARICONTI, *Memorie di vita d'inferno, percorso autobiografico dalla spensieratezza alla responsabilità* (pag. 277); E. MEAZZI, *Bitburg, l'inferno dei vivi* (pag. 278); MUSEO EUROPEO. MUSEO LOMBARDO DI STORIA DELL'AGRICOLTURA, *Le origini degli alimenti e la loro conservazione nel mondo* (pag. 279); E. ONGARO, *Guerra e resistenza nel Lodigiano* (pag. 279); G. SERVADIO, *Traviata. Vita di Giuseppina Strepponi* (pag. 281); *Barocco lodigiano* (pag. 282); L. BECCARIA - L. REGORDA, *Marco Magrini* (pag. 282); *"Il discepolo non è più grande del maestro". A ricordo del 50° di sacerdozio di don Bruno Vignati* (pag. 283); M. FOSSO - L. MOLINARI, *Laus, il grande libro. Lodi Vecchio nel Lodigiano. Temi e antologia* (pag. 283); *Quaderni dell'Archivio Storico Lodigiano* (pag. 284); *Guida del Museo Diocesano d'Arte Sacra* (pag. 285).
- L. Ugge` A. GORINI SANTOLI, *Invito alla lettera di Ada Negri* (pag. 285); G. CREMASCOLI, *Incontri con Ada Negri* (pag. 286); G. CREMASCOLI, *Ada Negri e il suo tempo* (pag. 287); G. CREMASCOLI, *Lodi nel canto di Ada Negri* (pag. 288); A. FRATTINI, *Ada Negri* (pag. 289); A. NEGRI, *Da donna a donna: pensieri e parole per una lettura drammatica scelti da Nuvola de Capua* (pag. 290); A. NEGRI, *frammenti giovanili* (pag. 290).

	Libri ricevuti . . . . .	pag. 290
Notiziario	Lutto: Angelo Monico . . . . .	» 293
	Beni culturali . . . . .	» 295
	Attività della Società Storica . . . . .	» 298
	Diario . . . . .	» 300





# ARCHIVIO STORICO LODIGIANO

ORGANO DELLA SOCIETÀ STORICA LODIGIANA  
FONDATO DA ANDREA TIMOLATI NEL 1881

ANNATA CXIV

1995

*DIRETTORE:* LUIGI SAMARATI

Direzione, Redazione, Amministrazione presso la sede della Società Storica Lodigiana:  
20075 LODI - via Fissiraga, 17 - tel. 0371/42.41.28

Autorizzazione del Tribunale Civile e Penale di Lodi  
in data 8.IX.1953, n. 16 del Registro Stampa.  
Tipolitografia L. SOBACCHI, Lodi, via Magenta 15 - Tel. 0371/42.01.76  
Foto: "L'IMMAGINE" s.r.l. a cura di Pasqualino Borella

Prezzo del presente fascicolo L. 30.000

La responsabilità delle opinioni espresse negli articoli spetta agli Autori.

*Hanno diretto l'Archivio:* Andrea Timolati (1881-1893) - Giovanni Agnelli (1894-1925) - Giovanni Baroni (1926-1949) - Luigi Salamina (1950-1951) - Luigi Cremascoli (1952-1957) - Luigi Oliva (1958-1961) - Luigi Samarati (1962).

## QVADERNI DI STUDI LODIGIANI

*Volumi pubblicati:*

1. N. CUOMO DI CAPRIO - S. SANTORO BIANCHI, Lucerne fittili e bronzee del Museo Civico
2. A. CARETTA, La lotta tra le fazioni di Lodi nell'età di Federico II (1199-1251), 1983.
3. M. GROSSI, Antonio Fissiraga signore di Lodi (1253 c.a.-1327), 1985.
4. A. PEVIANI, Giovanni Vignati, conte di Lodi e signore di Piacenza (1360 c.a. - 1416), 1986.
5. A. BIANCHI - E. GRANATA, Il perimetro urbano di Lodi negli interventi tra '700 e '800, 1988.
6. M. CRESPI - M. GELLARI - S. GELMETTI, Il complesso conventuale di S. Domenico in Lodi, 1990.

*Si possono richiedere presso la Sede sociale, v. Fissiraga, 17 - Lodi.*