ISSN 0004-0347

ARCHIVIO STORICO LODIGIANO

ORGANO DELLA SOCIETÀ
STORICA LODIGIANA

1996

ISSN 0004-0347

ARCHIVIO STORICO LODIGIANO

ORGANO DELLA SOCIETÀ
STORICA LODIGIANA



ANNO CXV - 1996

LODI, 1998

ALESSANDRO CARETTA

EPIGRAFE ROMANA DA MULAZZANO

Con tutta l'attenzione che merita anche il più modesto frustolo trasmessoci dall'antichità romana[1], do qui notizia d'un'epigrafe frammentaria, che si trova custodita a Casolta frazione di Mulazzano. Ringrazio per la segnalazione Mons. Bartolomeo Codecasa, Parroco di Roncadello, ma originario – appunto – di Mulazzano.

Nessuna meraviglia che Casolta di Mulazzano conservi un frammento epigrafico romano. Benché Casolta sia senz'ombra di dubbio località di origine medievale, Mulazzano invece sorge su quella strada rettilinea (oggi interrotta) che congiungeva i castelli viscontei di Melegnano e di Pandino, e deve essere considerata la singolare sopravvivenza di un *decumanus* della centuriazione dell'*ager laudensis*[2]; anzi, più precisamente, sull'incrocio ancor oggi controllabile tra un *decumanus* ed un *kardo*, che attraversa il centro abitato e di cui resta qualche traccia a sud sin perlomeno alla C.na Sabbione, prima di giungere a Quartiano, che si trova su di un altro *decumanus* più meridionale.

Del resto, questa zona dell'alto Lodigiano pullula di località che (come appunto Mulazzano e Quartiano appena nominate) at-

---

(1) Mi ricollego col mio ultimo scritto in materia *Nuovi frammenti epigrafici da Laus Pompeia*, in "ASLod" 1981, pp. 11-13, note 1 e 4, al fine di agganciare questa notizia agli aggiornamenti della collezione epigrafica lodigiana.

(2) Lo ripeto qui, nonostante l'opinione contraria di A. PASSERINI, in SDM, vol. I (1954), pp. 148-9.

traverso la presenza del suffisso *-anum* tradiscono la loro origine tardo-romana di *praedia* o di *fundi* rustici: Dresano, Cervignano, Modignano, Galgagnano, Tavazzano, Corneliano, Cassano, Muzzano, Balbiano..., tutti o quasi irrorati dalle acque trasportate dalla *fossa Mucia* di origine romana, che distribuiva l'irrigazione ai *fundi* che essa lambiva[3]. Mulazzano, stando all'ancor validissimo Olivieri[4], è da un *Munatius*; ed i *Munatii* furono una *gens* romana, che si scisse in più *familiae*: Felices, Flacci, Galli, Rufii, Sullae, sulle quali però emerse quella dei Planci, che diedero alla repubblica ed all'impero buon numero di personaggi politici di rilievo[5]. Qualcuno di questa *gens* emigrò nel nord d'Italia e sostò presso Forlì (Mulazzano di Coriano), presso Parma (Mulazzano Monte e Mulazzano Ponte) e presso Lodi: Mulazzano di Camairago e Mulazzano[6]. Dappertutto l'originale *Munatianum* perdette la nasale a favore della liquida: Mulazzano.

Tutto dunque lascia credere che a Mulazzano e nelle campagne circostanti, così del resto come in tutta questa zona compresa tra l'Adda e l'Addella, il terreno nasconda relitti romani che, se trovati e consegnati a chi di dovere, conservati come si conviene, studiati a puntino, potrebbero dare il via a nuove conoscenze sul territorio, come recentemente si è verificato nella vicina Tribiano[7].

Il frammento di cui trattasi appartiene ad una lastra tombale, la quale dev'essersi spezzata a croce in almeno quattro frammenti, dei quali sopravvivono il primo (a) in alto a sinistra ed il quarto (b) in basso a destra di chi guarda. Eccola:

---

(3) Sulle origini romane della *fossa Mucia*, documentata a partire dal 761, v. le fonti raccolte da me in "ASLod" 1992, p. 194.

(4) D. OLIVIERI, *Dizionario di toponomastica lombarda*, Milano 1961², p. 368.

(5) *Der kleine Pauly*, III (1969), coll. 1459-63.

(6) T.C.I., *Annuario generale dei Comuni e delle frazioni d'Italia*, Milano 1993, pp. 747-8. Si aggiungano le citazioni della *colonia munatiana* e del *fundus munatianus* che compaiono nella *Tabula alimentaria ueleiatis*: I.15.17.34 e IV.24.

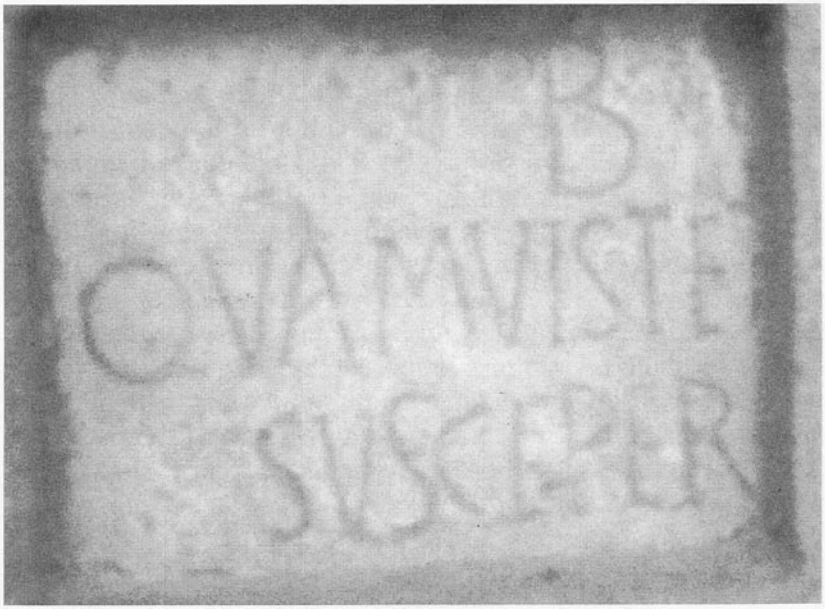
(7) "ASLod" 1995, p. 265.

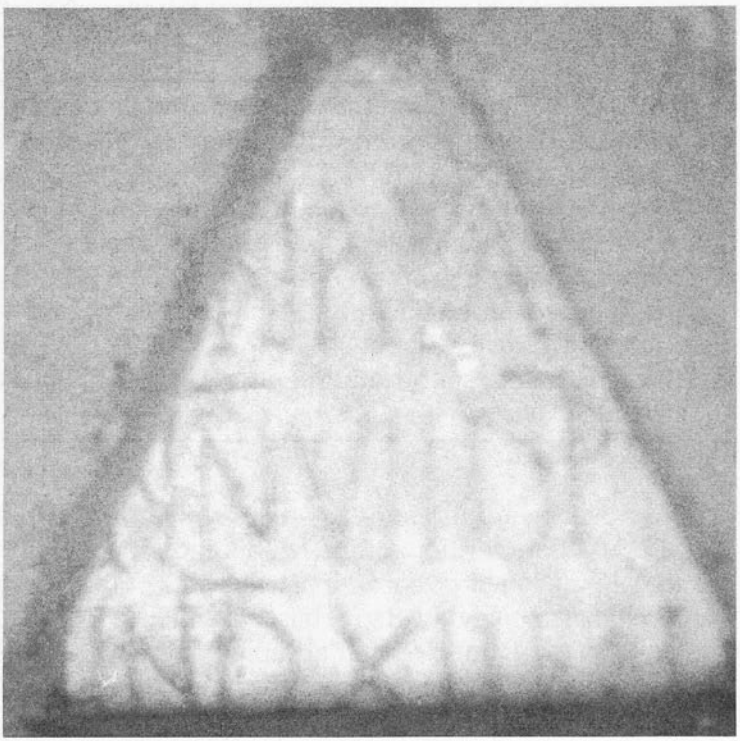
B QVAMVISTE.[SVSCEPER[it	[m]
[s d	].[ ]NATA a]NNVIIDP]INDXIIFEL

Utrumque fragmentum (saec. V uel circa) asseruatur in muro domus Mercoli (via Rossini, 5) in uico *Casolta* apud *Mulazzano/LO*. Fr. (a): cm. 20x15; fr. (b): cm. 20x20.

1. 2: dopo TE si scorge solo la barra sup. di una T (?).
1. 4: lettera illeggibile.
1. 5: la N è incompleta a sinistra, ma chiara; fra le due A, forse una T: [Fortu]NATA?
1. 7: tutte le lettere sono fratturate in basso, ma la lettura è egualmente certa.

La mancanza dell'anno consolare rende impossibile la datazione esatta del marmo, perché la sola indizione XII (linea 7) rimanda almeno a sei possibilità per il sec. V. Tuttavia la forma di A (con la barra piegata verso il basso a sinistra) e di N (con la trasversale che non s'unisce mai all'apice dell'asta di sinistra) indicano la recenziorità del testo. La formula B [m] (linea 1) non lascia spazio a dubbio circa la fede cristiana della defunta.

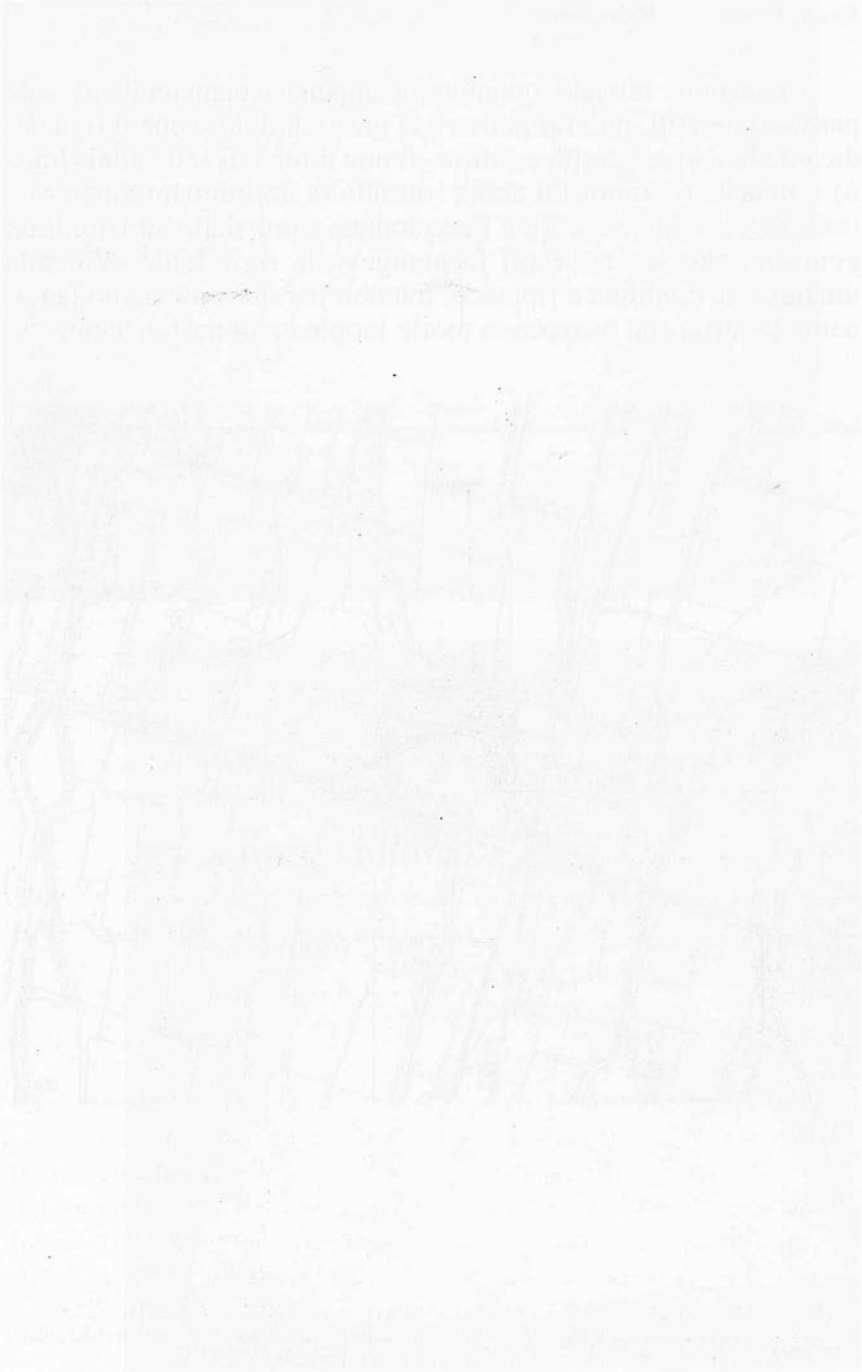




La formula iniziale, quantunque appena accennata da tre sole parole superstiti, può far pensare al grido di dolore che il o la dedicante lanciò sul corpo esanime di una bimba di sette anni (linea 6): "Benché (la morte) ti abbia sottratta (a noi immaturamente)... (tuttavia)..." (linee 2 e 3): è l'eco lontanissima dello strazio di un genitore, che sedici secoli fa piangeva la figlioletta[8]. Vicenda umana, che continua a ripetersi, ma non per questo è meno lancinante la ferita che provoca la morte inopinata di un'innocente.



(8) Che fosse una femmina penso di poterlo dedurre dalla linea 3, dove potrebbe celarsi (in NATA) la desinenza di un nome di persona femminile (FORTVNATA?).



MARGHERITA CERRI

VILLA BARNI IN RONCADELLO DI DOVERA

DAI DOCUMENTI ALL'EDIFICIO, E RITORNO

INTRODUZIONE

Volendo riandare col pensiero alle ragioni per le quali iniziammo questo lavoro, ci accorgiamo che allora si fusero intimamente una sana curiosità, il desiderio insomma di saperne di più, con precisi obiettivi di ordine storico-critico. Persino il fascino, così intenso, esercitato dalla forte presenza fisica della Villa di Roncadello negli anni dell'infanzia deve essersi in qualche modo mescolato ai diversi "perché?", sopravvissuto in pienezza sino agli anni dell'Università.

Dicevamo degli obiettivi. Essi coincidevano sostanzialmente con la volontà di attribuire la paternità alla Villa, così da poter anche porre la prima ideale tessera del mosaico costituito dall'architettura settecentesca in Lodi (e quando scriviamo questo nome vogliamo intendere l'ambito culturale e geografico che ha nella città il suo centro, ma i cui "confini" vanno ben al di là del perimetro urbano), relativamente ai palazzi e alle ville suburbane.

Ma lo spirito pionieristico e la *forma mentis* di stampo vagamente ottocentesco si sono scontrati ben presto con la realtà, e cioè con quelle informazioni provenienti dalla lettura dei documenti appartenenti all'Archivio della famiglia Barni; se da un lato infatti i primi interrogativi non ricevettero risposta alcuna, dall'altro vi furono rivelazioni inaspettate e tali da far mutare l'atteggiamento con il quale ci si era rivolti allo studio di villa Barni e, conseguentemente, il sistema.

Meravigliò soprattutto l'abbondanza di *instromenti d'affitto*, dei secoli XVIII e XIX, delle diverse possessioni (cascine e loro perticato) nel territorio di Roncadello, accompagnati quasi sempre dalla minuta descrizione non solo del *fundus*, ma anche dei corpi di fabbrica posti a suo "presidio". Riguardo alla Villa invece, alla pressoché assoluta assenza di ricevute di pagamento per l'esecuzione di *riparazioni*, alla mancanza di documenti che dicessero di incarichi ad ingegneri o architetti, alla tardività dell'unica descrizione reperita (1880, 11 e 12 novembre, *Stato Consegnativo del Palazzo di Villeggiatura in Roncadello d'Adda con Giardino all'Inglese ed annessi altri fabbricati rustici e colonici corte civile e corte rustica Orto ed Ortaglia ed altre pertinenze di ragione dell'Illustrissima Signora Minorenne Nob.le Ippolita dei Conti Barni-Corrado concesso il tutto in affitto agli Illustrissimi Sig.ri Nobili Giuseppe ed Alberto dei Conti Barni-Corrado per una locazione di anni tre dall'11 Novembre 1880 in avanti come risulta da relativa scrittura privata 4 Agosto 1880*, Roncadello di Dovera, Archivio Barni custodito nella Villa, *Varie-Villa*) fecero da contraltare i due Inventari del 1731 e del 1831 (del primo nell'Archivio di Famiglia non esiste la copia, ma viene soltanto citato nel 48.106, traccia in ogni caso sufficiente per ritrovarlo poi nel fondo *Notai* dell'Archivio Storico Comunale di Lodi, negli Atti del notaio Gaetano Maldotti).

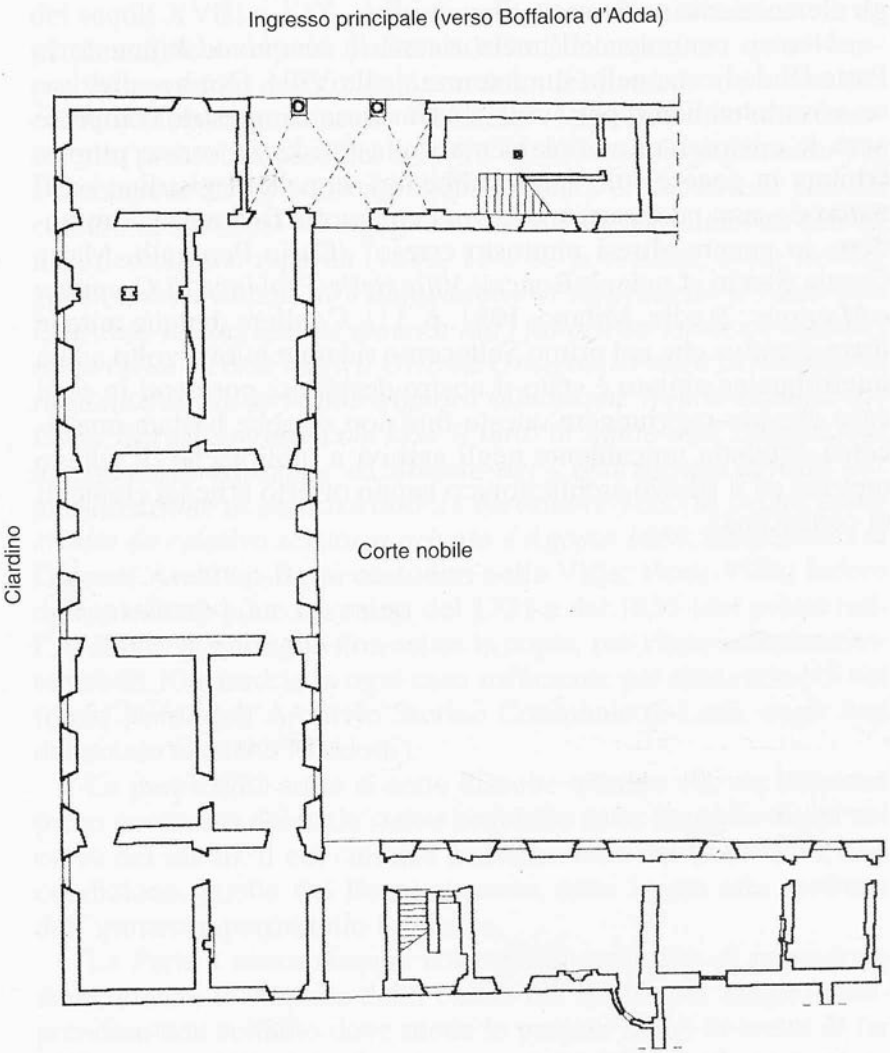
Le perplessità sorte si sono dissolte quando via via abbiamo preso coscienza del reale *status* acquisito dalla famiglia Barni nel corso dei secoli, il cui culmine è sicuramente nel Settecento; una condizione, quella dei Barni appunto, tutta legata alla gestione dell'immenso patrimonio fondiario.

La Parte I nasce dunque col preciso proposito di inquadrare storicamente le vicende della casata dei Barni, per meglio comprendere non soltanto dove mette le proprie radici la scelta di far edificare una villa suburbana, ma anche quali sono le immediate implicazioni di carattere economico e sociale.

La Parte II invece, traduce già la particolare attenzione rivolta ai primi decenni del secolo XVIII (epoca come vedremo dell'ampliamento della Villa), a ciò che in questi anni viene formulato in campo culturale e più strettamente artistico; lo studio di un

singolo edificio non può prescindere infatti dalla conoscenza degli elementi che ne formano il contesto.

Nucleo centrale dell'intera ricerca è inequivocabilmente la Parte III dedicata, nella sua interezza, alla Villa. Occorre precisare: cosa intendiamo per "villa"? "Una casa campestre, comprese però le costruzioni complementari alla residenza vera e propria (abitata in genere solo stagionalmente), nonché il giardino od il parco e – non necessariamente, ma con molta frequenza – un podere, in genere altresì piuttosto esteso" (Carlo Perogalli, Maria Grazia Sandri, Luciano Roncai, *Ville delle Province di Cremona e Mantova*, 2ª ediz. Milano, 1981, p. 11). Cogliere dunque tutte le forze creative che nel primo Settecento ridanno nuovo volto ad un intero nucleo abitato è stato il nostro desiderio; coscienti in ogni caso che per raggiungere questo fine non sarebbe bastata una ricerca condotta unicamente negli archivi e biblioteche. Il rilievo metrico ed il rilievo architettonico hanno offerto efficaci elementi di conoscenza.



Villa Barni - Pianta piano terra (ampliamento settecentesco)

PARTE I
La famiglia Barni

Il riscoprir le radici di questa casata conduce ai secoli bui – e si intendano tali unicamente per la contradditorietà e la non sempre facile attendibilità delle fonti – del Medioevo. Si rivendicano per essa le discendenze dai Barni, popoli situati presso il Danubio:

> Barna Familia, quam nonnulli eius exordia ducere volunt a Barnis Populis iuxta flumen Danubii in illo situ, in quo Traces cum Ungaris iunguntur, de quibus loquitur Procopius de bello Gotico lib. III[1];

una seconda ipotesi vuole i Barni originari della Spagna e più precisamente di Barcellona, città dalla quale sarebbe giunta la coorte Barna impegnata nell'Italia settentrionale nella guerra contro i Boi (Barcino, nome latino di Barcellona, in forma contratta sarebbe divenuto Barno, poi Barna).

Nel 1199 una famiglia Barni risulta tra le più nobili della città di Crema[2], luogo in cui si sarebbe stabilita dopo la fuga da Laus Pompeia nel 1111, anno della prima distruzione di questa ad opera di Milano[3].

Nel 1377 la famiglia Barni risulta registrata "fra le antiche e nobili famiglie di Milano nella matricola, che si conserva nell'Archivio dell'Ordine Canonico di quella Chiesa metropolitana. Nella quale si legge che i Barni non erano lodigiani"[4].

Abbreviazioni: APaRon Archivio Parrocchiale di Roncadello
ASCLo Archivio Storico Comunale di Lodi
BCLau Biblioteca Comunale Laudense

(1) *Familiarum Nobilium Laud. Arbores*, 2 voll., ms. (BCLau, XXI. A. 1-2), vol. I, p. 29.

(2) Cfr. il manoscritto citato nella nota precedente. Le medesime notizie sono riportate nella *Versione Italiana della Copia conforme, esistente presso l'Ill.mo Signor Conte Giovanni Barni, della Genealogia di Casa Barni, il cui originale trovasi giacente presso il Nob. Cristoforo Barni, come successo nella eredità del Conte Abate Cristoforo*, redatta il 30 gennaio 1876 (ASCLo, *Barni*, 15.277).

(3) Alessandro Degra', *Araldica della Nobiltà lodigiana*, 2 voll., XIX sec., ms. (BCLau, XXIV. B. 19-20) vol. I, p. 24.

(4) *Versione italiana della Genealogia di Casa Barni*, cit.

La prima notizia certa risale al XV secolo, e più precisamente al 1420: Antonio Barni, cittadino milanese residente nella città di Lodi nella parrocchia dei SS. Naborre e Felice, riceve una donazione da Giovanni Alzati, secondo l'atto notarile rogato da Andrea Tizzoni il 14 ottobre del 1420[5]. Non sono passati che quattro anni dalla definitiva caduta dell'autonomia di Lodi ad opera di Filippo Maria Visconti, duca di Milano. Il XV secolo registra, proprio per i componenti della famiglia Barni, un continuo crescendo di prestigio che si traduce, ad esempio, nel grado di *Capitano de' Soldati di Grave Armatura* del duca Visconti attribuito ad Andrea (primogenito dell'Antonio suddetto), e nel dono fatto dallo stesso duca di Milano di parte dei beni confiscati a Giovanni Vignati, signore di Lodi fatto a Cristoforo, secondogenito di Antonio[6].

Uomini d'arme, decurioni, giureconsulti o prelati, i Barni proseguono la scalata alla notorietà anche nel secolo successivo. Ma si deve attendere il 1647 per vedere definitivamente consacrata la loro levatura agli occhi del potere costituito: il 9 luglio, con *istromento di investitura* rogato da Carlo Montani, Antonio Barni viene reso Regio Ducal Feudatario di Roncadello[7].

Di questi leggiamo nella *Versione italiana della Genealogia di Casa Barni*[7 bis]:

> Figlio del Giureconsulto Giorgio e di Giulia Villanova, giureconsulto del collegio di Lodi come risulta dalla matricola sotto la data 2 Dic. 1633.
>
> Decurione in luogo del padre (27 8bre 1633 dai libri dei Provvedimenti e diversi del 1633 p. 79).
>
> Eletto Sindaco del Podestà di Casalmaggiore il 24 Nov. 1633.
>
> Il 20 Nov. 1633 venne ad una generale separazione di beni coi fratelli (istrom. di Ferrante Dossena, not. milanese).
>
> Sposò Anna Maria Corrado, figlia di Lancillotto Decurione e di Claudia Carminati (28 Luglio 1634, istrom. di dote del Not. Paolo Maria Zani).

---

(5) Id.

(6) Id.

(7) ENRICO CASANOVA, *Dizionario feudale delle Province componenti l'antico Stato di Milano all'epoca della cessazione del Sistema feudale (1796)*, 2ª ediz., Milano, 1930, p. 81.

(7 bis) V. nota 2.

Nel 1656-'57 pretore della terra di Treviglio del ducato di Milano come appare dalle patenti.

Nell'anno 1647 Regio Ducale Feudatario di Roncadello, morì il 18 7mbre 1690.

La *Genealogia* conferma il suo ruolo fondamentale come documento dal quale attingere le prime ed indispensabili note biografiche riguardanti ciascun componente della famiglia Barni, almeno sino alla metà del secolo XIX. Pur nella loro sinteticità e nella loro marcata vena autocelebrativa, esse tuttavia ci permettono di collocare i Barni dentro la piramide sociale del tempo. La scelta di dedicare a ciascuno un trafiletto ci sembra la più consona.

Antonio (12 agosto 1649 - 16 aprile 1716) – Giureconsulto Collegiato di Lodi il 15 novembre 1670, Decurione di Lodi, in luogo del padre Giovanni Paolo, dal novembre del medesimo anno, sposa nel 1673 la cugina Jolanda unica figlia rimasta in vita di Antonio *Seniore*, Feudatario di Roncadello. Il 24 dicembre 1697 viene fatto Conte di Roncadello da Carlo II Re di Spagna[8]. Nel 1698 rinnova in Lodi palazzo Vistarini sul corso di Porta Regale[9] (oggi palazzo Barni sul corso Vittorio Emanuele II, al civico n° 17) "che per antichità andava sfasciandosi, e lo ridusse a forma più nobile e moderna", lo stesso che nel 1672 il padre aveva acquistato[10]. Egli ospita in questa residenza: 1°) Filippo di Borbone, duca di Angiò, il 1° luglio 1702; 2°) Vittorio Amedeo, duca di Savoja, verso la fine di settembre del 1706; 3°) Federico d'Assia Cassel, Principe Ereditario, nei primi giorni di novembre del 1706; 4°) l'imperatore Carlo VI il 10 novembre 1711 e 5°) sua moglie Elisabetta Cristina, di ritorno dalla Spagna, l'8 maggio 1713[11].

---

(8) Cfr. anche GIAMBATTISTA MOLOSSI, *Memorie d'alcuni uomini illustri della Città di Lodi con una preliminare dissertazione dell'antica Lodi dedicate al Signor Conte Abbate D. Cristoforo Barni Giureconsulto Collegiato e patrizio lodigiano*, 2 voll., Lodi, 1776, vol. II, p. 214.

(9) ALESSANDRO CISERI, *Giardino istorico lodigiano o sia Istoria sacro-profana della Città di Lodi, e suo Distretto*, Milano, 1732, p. 42. L'autore propone, oltre all'anno, nientemeno che il giorno ed il mese in cui ebbero inizio i lavori: il 14 marzo.

(10) Si legge nel MOLOSSI, cit.: "... ne aveva già fatto acquisto suo Padre Gio. Paolo Barni (Ex Instrum. rogato per I.C. Carolum Macchium Not. Mediol. 13 Decembris 1672)".

(11) Altre notizie inerenti palazzo Barni sono contenute in: BASSANO MARTANI, *Lodi nelle poche sue antichità e cose d'arte*, S. Angelo Lodigiano, 1874, p. 196.

Giorgio (21 febbraio 1651 - 31 agosto 1731) – Secondogenito di Giovanni Paolo e fratello di Antonio, come questi diviene Giureconsulto Collegiato di Lodi. Governatore di Tivoli, Visitatore e Commissario Apostolico dell'Emilia, Governatore del Ducato di Camerino e del Principato di Fermo, viene nominato Vescovo di Piacenza il 17 maggio 1688[12]. Nella città emiliana Giorgio, oltre ad esercitare i compiti strettamente legati al proprio ministero pastorale, diviene ben presto uno dei promotori della vita culturale ed artistica; "... da questo Vescovo soleva dire il cardinale Alberoni – uno dei maggiori collezionisti d'arte del tempo – d'avere riconosciuto il principio di sue fortune"[13].

Giovanni Paolo (8 novembre 1675 - 31 maggio 1736) – 2° Conte di Roncadello, entra nel Consiglio decurionale sostituendo il nonno materno Antonio *Seniore*. Sposa in prime nozze Cecilia Martinenghi di Brescia e in seconde nozze Vittoria Meli Lupi di Soragna.

Giovanni Battista (28 ottobre 1676 - 25 gennaio 1754) – Secondogenito di Antonio e fratello di Giovanni Paolo, compie i "tradizionali" studi in legge così da poter essere annoverato nel Collegio dei Giureconsulti di Lodi. Ricopre poi diverse cariche al servizio dello Stato Pontificio, tra cui: Governatore di Perugia e dell'Umbria dal 1721 per il successivo triennio; fino al 1725 Governatore delle Marche; nel 1730 Visitatore Generale di Loreto e in seguito Nunzio Apostolico presso la Confederazione Elvetica. In Loreto riceve l'Ordine ed è consacrato arcivescovo di Edessa; nel 1731 rientra in Roma per disporre, col Papa, della volontà di ristabilire in Lucerna la Nunziatura, trasferita dal suo predecessore ad Altdorf. Si reca dunque in Svizzera, compiendo l'ingresso ufficiale in Lucerna dove "vi fu accolto con insolite acclamazioni e con grande affluenza e giubilo del popolo". Nel 1735 consacra il tempio della Beata Vergine di Einsiedeln "di nuovo costrutto con magnificenza dalle fondamenta". Lascia la Svizzera per la Spagna nel 1739, ancora in qualità di Nunzio Apostolico. Creato Cardinale

---

(12) Il Molossi, nel volume citato, riserva a Giorgio Barni le pagine 211/223.

(13) LUCIANO SCARABELLI, *Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza*, Lodi, 1841, p. 12.

il 9 settembre 1743, torna in Italia l'anno successivo portando con sé il ritratto del re Filippo V, dal medesimo donatogli, "elegantemente tempestato all'intorno di preziosi diamanti". Per raggiungere Roma sceglie la via di terra così da poter trascorrere del tempo nella sua città natale, Lodi. La sua permanenza in città si prolunga però sin entro il 1746, a causa delle guerre che qui si combattono; il 3 dicembre dello stesso anno viene accolto nel Concistoro. Nel 1750, passati quattro anni in Roma, viene nominato *Legato a Latere* della città e del Ducato di Ferrara; qui muore nel 1754[14].

Giuseppe (7 febbraio 1707 - 9 gennaio 1793) – 3° Conte di Roncadello; Decurione di Lodi; Mastro di Campo della Milizia Urbana di Lodi. Sposa in prime nozze Luigia Villani Novati, morta nel 1731. Sua seconda moglie diviene Ippolita Castelsanpietro, e terza moglie Bianca Caccia.

Antonio (25 marzo 1735 - 29 giugno 1796) – 4° Conte di Roncadello; figlio di Giuseppe e di Ippolita Castelsanpietro; Decurione di Lodi e Capitano della Milizia Urbana di Lodi; amministratore e curatore dell'Ospedale Maggiore di Lodi. Sposa in prime nozze, il 3 agosto 1776, Angela della Scala; in seconde nozze, il 30 aprile 1793, Cecilia Pellegrini. Aggiunge al nome di famiglia quello dei *Corrado*[15], illustre casata alla quale appartiene il marchese Giovanni Corrado de Olivera, presidente del Senato di Milano, al quale Antonio è legato da grado di parentela pari all'ottavo[16].

A questo punto si rendono d'obbligo alcune considerazioni. In primo luogo è facile osservare come e quanto vengano rispettate quelle che, sostanzialmente, sono vere e proprie regole "canoniche" per la Nobiltà del tempo: gli studi condotti, da parte degli appartenti ad essa s'intende, onde conseguire la laurea *in ambe le leggi*; la scelta di intraprendere la carriera ecclesiastica o co-

---

(14) Cfr. nuovamente GIAMBATTISTA MOLOSSI, cit., pp. 226/232.

(15) ALESSANDRO CARETTA, *In memoria del Generale di Divisone don Antonio Barni-Corrado Conte di Roncadello Patrizio di Lodi (1884-1958)*, Lodi, 1960, p. 10.

(16) XVIII secolo. Porzione dell'albero genealogico della famiglia Corrado dimostrante il grado di parentela, settimo, intercorrente tra il marchese Giovanni Corrado presidente del Senato di Milano ed i fratelli Giuseppe e Cristoforo conti Barni (ASCLo, *Barni*, 14.16). Il legame tra le due dinastie si compì nel 1634, quando cioè Anna Maria Corrado sposa quell'Antonio Barni che diverrà Feudatario di Roncadello, con *Instromento di Dote* recante la data 28 luglio.

munque la vita religiosa espressa dai cadetti; infine l'ingresso nel Consiglio decurionale che sembra avvenire quasi sempre per via ereditaria[17].

L'appartenenza, in Lodi così come in Milano – anche se qui con risvolti di maggior efficacia e ampiezza – al decurionato, si traduce in poteri giurisdizionali che toccano diversi settori della vita associata, quali il riparto, l'esazione dei tributi, la viabilità, l'edilizia; poteri che vanno via via sempre più allargandosi durante la guerra di successione spagnola. Certo è che il ceto decurionale lodigiano non si rivela immune da scandali, frutto di interessi personali perseguiti (soprattutto nella seconda metà del '700). Lo stesso conte Giuseppe Barni denuncia pubblicamente il figlio Antonio quando, rivolgendosi al Senato di Milano nell'aprile del 1780, così si esprime: "Ha gioito dell'intestazione della Quota del Censo per esercire il suo Decurionato, ed in conseguenza dell'attuale impiego lucroso di Prefetto patrimoniale"[17bis].

> Al principio del sècolo XVIII era miràbile il fermento che si vedeva nelle nazioni... Il ducato di Milano si era finalmente distaccato dal cadàvere spagnolo e ricongiunto all'Europa vivente. I dominj austrìaci, varj di lingua, e dissociati di civiltà, cominciarono ad èssere uno Stato, e possedere un principio d'amministrazione e d'unità. Ma se lo spìrito del sècolo e l'ànimo della Regnante additàvano le grandi vie del ben pùbblico e della prosperità, gli esperimenti èrano ardui... La Lombardia, che già sentiva l'àura del tempo che veniva, e nella sua miseria era pur sempre una terra di promissione, e aveva un pòpolo di mente aperta e d'animo caldo e sensitivo, parve ai zelatori del bene come uno di quei campi eletti, in cui l'agricultore fa prova di qualche novella semente[18].

Queste parole di Carlo Cattaneo costituiscono una illuminante

---

(17) Cfr. ALESSANDRO CARETTA, LUIGI SAMARATI, *Lodi, profilo di storia comunale*, Milano, 1958, pp. 211-212: "... Lodovico il Moro, il 13 aprile 1492, aveva riformato il decurionato lodigiano, ordinando che il numero fosse di 62 e che venissero scelti tra tutte le famiglie nobili di entrambe le fazioni, al massimo due per casata, riservandone tre per i Vistarini e tre per i Fissiraga. Il decurionato lodigiano era, quindi, gentilizio e a vita".

(17bis) *Fatto informativo*, ASCLo, *Barni*, 2.48

(18) CARLO CATTANEO, *La città considerata come principio ideale delle istorie italiane*, 1858, saggio pubblicato in: *Notizie sulla Lombardia. La città* (a cura di G. Armani), Milano, 1979, pp. 92-93.

esemplificazione di quale fosse, nell'Ottocento, l'atteggiamento nei confronti della storia lombarda, da parte soprattutto degli esponenti del mondo culturale e politico; un atteggiamento che si traduce nell'identificazione del periodo corrispondente al dominio spagnolo con un tempo contraddistinto dal malgoverno, da disordini e dallo sperpero e che, al contrario, fa dell'amministrazione austriaca l'incarnazione dell'efficienza e della modernità. Una tal posizione è peraltro riscontrabile pure nella storiografia del nostro secolo, con l'eccezione dell'ultimo ventennio che vede, finalmente e a ragione, la "riabilitazione" di una intera epoca. Il merito va ascritto in primo luogo ai lavori di Cipolla, Sella e Capra che, pur nel diverso carattere derivante dalla molteplicità degli argomenti trattati, conducono alla dimostrazione di un'unica tesi: il notevole sviluppo socio-economico della Lombardia di Carlo VI e Maria Teresa è spiegabile solo nel momento in cui si tenga conto della continuità sostanziale, e non solo formale, tra le istituzioni politico-amministrative e la struttura produttiva dei tempi di Carlo II di Spagna e quelle del primo venticinquennio di governo di Carlo VI[19].

E protagonista indiscussa della crescita economica è l'agricoltura che, particolarmente nella bassa lombarda, affida il proprio successo all'antropizzazione fatta di canali irrigatori e cascine, per tutto il XVIII secolo sostenuta da investimenti di capitali.

Entro l'ampio orizzonte storico – di cui sopra abbiamo cercato di delineare il *fil rouge* – che va dagli ultimi anni del '600 ai primi decenni del '700, si può perfettamente incastonare la "fortuna" della famiglia Barni legata intimamente alla proprietà fondiaria; nel senso che siamo di fronte ad un caso che concretamente, ci permette di "leggere" e di riscontrare nella realtà la portata, positivamente dirompente, della conduzione di uno o più poderi[20].

---

(19) Altrettanto illuminante si è rivelato il testo di LUIGI FACCINI, *La Lombardia fra '600 e '700. Riconversione economica e mutamenti sociali*, Milano, 1988. Leggiamo infatti a p. 9: "Se far amministrare la Lombardia dal Supremo Consejo de España ed utilizzare la lingua castigliana in gran parte della corrispondenza ufficiale poteva forse esser considerata una continuità esclusivamente formale e diplomaticamente revanchista da parte del sovrano asburgico che ancora formalmente aspirava al trono di Spagna, la formazione e l'origine spagnolesca dei più alti funzionari si dimostrava un tramite ben sostanziale tra i due diversi governi...".

(20) Oltre al testo di Luigi Faccini citato nella nota precedente cfr. anche SERGIO ZANINELLI, *Una grande azienda agricola della pianura irrigua lombarda nei secoli XVIII e XIX*, Milano, 1964.

Nel 1725 Giorgio Barni ed i nipoti Giovanni Paolo e Giovanni Battista decidono per la ripartizione dei beni sia mobili che immobili a loro comuni, al fine di disporne ciascuno secondo la propria volontà: gli atti notarili sono rispettivamente quelli rogati da Giacomo Giuseppe Restocchi, notaio di Lodi, il 24 ottobre e da Ludovico Berinzaghi, pure notaio, nello stesso giorno.

Quest'ultimo (di cui esiste una copia nell'archivio di famiglia[21]) permette di conoscere la consistenza e la valutazione – grazie alla *media opera* dell'ingegnere laudense Gaspare Vaghi[22] – di tutto il patrimonio dei Barni, poiché la stima riguarda anche i beni primogeniali:

> ... decreverint devenire ad divisionem omnium bonorum stabilium inter ipsos Comunium ad effectum ut de eis mox divisis unusquisque possit ad sui libitum disponere tam per contrastum, quam per ultimam voluntatem quae autem bona sunt triplius generis, altera sunt Primogenalia altera communia int. prefatos d.d. Ioannem Bap.tam, et Com. Ioannem Paulum fratres de Barnis; tantum et altera comunia inter pref.tos d.d. Patrum, et Nepotes de Barnis[23];

non appartenendo alla Primogenitura, tutti i beni posti in Roncadello (per un'estensione di 3200 pertiche e per un valore stimato in *librae* 233.833) come pure il palazzo di Lodi hanno quale proprietario designato il vescovo di Piacenza Giorgio.

La Villa di Roncadello – unitamente alle sei possessioni e alle case poste nel medesimo territorio, nonché alle diverse *raggioni* – rappresenta "soltanto" il 14% dell'intero valore patrimoniale dei Barni. Questo riscontro di carattere unicamente numerico dimostra cioè che Roncadello ricopre un ruolo "alla pari" con, ad esempio, Spino e Cervignano, nell'assicurare ai Barni (ricordiamo che anteriormente al 1725 la quasi totalità dei beni è di proprietà comune) uno *status* finanziariamente ed economicamente

---

(21) *Instrumento di divisioni seguite tra Monsignor Rev.mo Vescovo di Piacenza don Giorgio, Monsignor Rev.mo Abbate don Gio. Battista, e l'Illmo Sig.r Conte don Gio. Paolo Zio, e Nipoti Barni rogato dal Sig.r d.re Ludovico Berinzaghi Not.o e C.C. di Lodi il g.o 24 8bre 1725* (ASCLo, *Barni*, 8.32).

(22) Id.

(23) Id.

molto elevato e certamente invidiabile da parte dei contemporanei. Un termine di confronto indicativo a questo proposito (cronologicamente successivo ma pur sempre valido) è offerto dall'estensione della possessione di Belgioioso dei conti Barbiano di Belgioioso, che nel 1755 è di 3580 pertiche milanesi[24] contro le 4257 pertiche milanesi del conte Giuseppe Barni, in Roncadello, secondo i dati del censimento austriaco.

L'intuizione inoltre che la Villa non adempia unicamente alle funzioni di residenza di campagna e di sede di avvenimenti a sfondo politico-rappresentativo (come il dare ospitalità ai regnanti, a principi etc.[25] di passaggio) trova ampia conferma nel *Libro Mastro di Roncadello, Compreso il Lavorerìo delle due Possessioni ivi Esistenti, e quella di Fracavalla che si lavorano in Casa da Sant'Ma.tino 1748 in avanti* (ASCLo, *Barni*, 46.5): dobbiamo attribuirle anche il carattere derivante da quello che abbiamo chiamato governo del podere, e cioè economico-produttivo.

(24) Il dato è tratto dal testo di Luigi Faccini, già precedentemente citato, alla pagina 272.

(25) Il 23 settembre 1763 vi trascorrono la notte Francesco III duca di Modena e governatore della Lombardia e sua nipote Maria Beatrice d'Este, come testimoniato dall'iscrizione posta sul lato nord dell'androne verso Dovera della Villa.

PARTE II
LODI NELLA PRIMA METÀ DEL SETTECENTO: IL CLIMA POLITICO, CULTURALE E ARTISTICO

I manuali di storia, anche per questo periodo, ci propongono l'usuale immagine di una Lombardia sconquassata da guerre, percorsa in lungo e in largo da truppe straniere, oggetto delle mire di regnanti. Già al principio del secolo accadimenti bellici finiscono con l'alterare i precedenti equilibri politici: la guerra di successione spagnola determina l'avvento della dominazione austriaca. I trattati di Utrecht e Rastadt, rispettivamente negli anni 1713 e 1714, sanciscono il passaggio dei poteri di fronte all'Europa, ma già nel 1705, il 29 settembre, gli imperiali di Carlo VI fanno il loro ingresso in Lodi "fra l'esultanza della popolazione"[26].

Seguono altre due guerre, che costituiscono altrettante parentesi rispetto al governo austriaco: 1) la guerra di successione polacca (1733-1738) che ha concreti riflessi nell'Italia settentrionale dal momento in cui il Re di Sardegna, alleatosi nuovamente con i Francesi, intende conquistare la Lombardia, invasa dunque dai franco-sardi; 2) la guerra di successione austriaca (1740-1748).

Vien da chiedersi allora se, e come, tutti questi conflitti condizionino la vita quotidiana della "gente comune". Certamente il transito di milizie ha come sue immediate conseguenze la razzia e la scorribanda, soprattutto nelle campagne; nel Lodigiano però i danni non sono tali da compromettere l'economia agricola che anzi, nonostante gli eventi, si rivela in continua crescita[27]. In città la vitalità, il desiderio di svago e di divertimento percorrono l'intera popolazione, senza distinzione di ceto; questa semmai si riflette sul luogo e sull'occasione: i nobili frequentano il teatro, mentre il *vul-*

---

(26) LUIGI SAMARATI, *Lodi Nuova*, in "Lodi, la storia", Lodi, 1989, vol. I, p. 263.

(27) Non possiamo non ricordare a questo proposito gli effetti prodotti dal primo censimento austriaco (la redazione dei registri catastali risale agli anni 1730 e 1731): "... è consuetudine porre l'accento sullo stimolo che il censimento detto teresiano, proporzionando l'imposta fondiaria a un valore capitale attribuito alle terre una volta per tutte sulla base dei rendimenti accertati dalla Giunta Miro, costituì per un più completo e più intenso sfruttamento del suolo". Passo tratto da: DOMENICO SELLA, CARLO CAPRA, *Il Ducato di Milano dal 1535 al 1796*, vol. XI della "Storia d'Italia" diretta da Giuseppe Galasso, Torino, 1984, p. 562.

gus ha il proprio spettacolo persino nelle processioni religiose "tanto da costringere il vescovo Ortensio Visconti (1702-1725) a sopprimerne due, quella 'delle balie' e quella 'dell'offerta'. Come occasioni di divertimento si aggiunsero, manco a dirlo, le visite illustri"[28].

Lodi è altresì un immenso cantiere, come meglio vedremo nei paragrafi successivi: sorgono nuove chiese e vengono rinnovate le residenze aristocratiche, manifestazioni materiali del potere acquisito dalle famiglie più in vista della città, dai Modignani ai Sommariva, per giungere ai Barni. La rivalità tra queste passa proprio attraverso il perseguimento della magnificenza delle dimore, trova ampio spazio nel Consiglio decurionale dove ciascuna di esse risulta rappresentata, sfocia in manifestazioni non sempre inappuntabili, come ci par di capire leggendo la storiografia locale: "I nobili continuavano le loro esibizioni di vanità e arroganza. I Sommariva e i Barni gareggiavano fra loro con accanimento degno di miglior causa"[29].

Merita infine un certo rilievo la *grida* austriaca recante la data del 24 giugno 1741 (ASCLo, *Barni*, 63.1.III) che stabilisce quali debbano essere le pene per gli usurpatori dei beni appartenenti alla famiglia Barni "consistenti in Campi, Vigne, Ronchi, Prati, Risi, Pascoli, Boschi, Zerbidi, Accessi, Molini, Peschiere, e Pescagioni nelle Roggie esistenti nel sudetto Territorio di Roncadello, Giardini, Argini, Rive, Edificj, Colombare, Case da Nobile, da Fittabile, Massaro, e Livellarj, Cavi, Ponti". Perché attribuirle tanta importanza e parlarne in questo contesto? Essa in primo luogo ci dà la misura di quanto in Barni godano dell'appoggio da parte dei governanti (si legge infatti più avanti: "... e supplicata l'Eccellenza Sua d'ogni più pronto, ed opportuno rimedio, la medesima sempre intenta ad indennizzare al possibile tutti questi fedelissimi Sudditi di S. M. da qualsivoglia loro danno, ..."); fa specie inoltre la generale severità nei confronti di coloro che si rendano colpevoli dei diversi reati, che ha il suo culmine nei tre anni di galera inflitti a chi compia la deviazione delle acque di irriga-

(28) LUIGI SAMARATI, cit., p. 269.

(29) Id., p. 268.

zione. Si tratta insomma, ancora una volta, dell'aver riconosciuto la fondamentale importanza e dell'agricoltura, e delle infrastrutture al servizio di questa, che sfocia logicamente in provvedimenti di tutela della proprietà fondiaria[30].

Ancora oggi le vicende dell'arte in Lodi e nel suo territorio, nel periodo da noi considerato, costituiscono terreno sostanzialmente insondato[31], e ciò risulta ancor più vero quando si voglia accostare l'architettura. Nessuno ce ne voglia inoltre se trascuriamo gli altri campi dell'arte per i quali regna il silenzio assoluto.

Abbiamo già accennato del sorgere di nuove "fabbriche" e del rifacimento di altre. Iniziando dall'edilizia religiosa quattro sono gli episodi fondamentali: 1) la chiesa di S. Maria del Sole, terminata entro il 1715; 2) l'ampliamento di Santa Chiara Nuova nel 1741[32]; 3) la chiesa di S. Maria Maddalena, consacrata nel 1743 e 4) la chiesa di S. Filippo Neri, ultimata nel 1750. L'edilizia residenziale si impone sulla scena urbana con palazzo Barni, palazzo Modignani e palazzo Vescovile. Basta poi entrare e percorrere

---

(30) Peraltro il dare una scorsa al testo della *grida* conduce a curiose scoperte: vengono persino puniti coloro i quali offendono i lavoratori impegnati nei campi, nelle vigne, etc. con una multa di cinquanta scudi che si tramuta, per quelli non in grado di versare una tal somma, in *trè tratti di corda*.

(31) Per quanto riguarda la pittura sono almeno tre i testi cui attingere, anche se con modalità differenti, al fine di poter cominciare a comprenderla nel quadro storico della prima metà del Settecento. Il primo, degno di attenzione soprattutto per il possente apparato iconografico e per la ricchezza di ipotesi circa le attribuzioni (anche se spesso non confortate da fonti archivistiche), è quello di ARMANDO NOVASCONI, *Il Barocco nel Lodigiano*, Lodi, 1968; gli altri due, esemplari nel riferimento a fonti archivistiche, riguardano entrambi gli affreschi di palazzo Modignani in Lodi: VITTORIO CAPRARA, *Affreschi barocchetti nel Palazzo Modignani di Lodi*, in "Archivio Storico Lodigiano", CII, 1983, pp. 53/63 e RITA DUGONI, *Gli affreschi di Sebastiano Galeotti in palazzo Modignani. Studi preparatori e proposte di lettura*, in "Archivio Storico Lodigiano", CXIII, 1994, pp. 311/336.

Nell'ambito della storiografia architettonica invece, gli autori che andremo a citare dimostrano di riferirsi univocamente all'opera di GIOVANNI AGNELLI, *Lodi ed il suo Territorio nella Storia, nella Geografia e nell'Arte*, Lodi, 1917. Essi sono, in ordine cronologico: G. BASCAPÉ, CARLO PEROGALLI, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano, 1965; LILIANA GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò. Proposta di un lessico bio-bibliografico di architetti in Lombardia*, Milano, 1966; GIORGIO LISE, *Lodi, i palazzi, cortili, portali, facciate*, Lodi, 1988.

(32) Cfr. oltre al lavoro del Novasconi citato nella nota precedente, i seguenti: MINA GREGORI (a cura di), *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, Milano, 1987, pp. 29/30 e GIANNI CARLO SCIOLLA, *L'arte*, in "Lodi, la storia", Lodi, 1989, vol. II, pp. 227/241.

ciascuno degli edifici sopra citati per rendersi conto di quanto essi siano ricchi di affreschi e decorazioni.

Sorgono, quasi spontanee, diverse domande di fronte a un tal dispiegamento di mezzi finanziari, talento artistico e cultura materiale. Chi sono e quale collocazione sociale possiedono i committenti? Verso quale ambito geografico si rivolgono nella ricerca di artisti atti a corrispondere alle proprie esigenze? Esistono pittori, architetti e ingegneri cresciuti e formatisti in Lodi? Quale è la possibilità di valutare il reale potere decisionale di tutti i protagonisti impegnati nella realizzazione del palazzo o della chiesa, dal committente al progettista, al *capomaestro*?

Impresa davvero ardua dare una risposta esauriente – esaustiva mai sarebbe – a tutti questi interrogativi. Purtuttavia, accostando indizi, ipotesi e osservazioni è possibile tracciare un quadro di riferimento.

Gli ordini religiosi e la nobiltà sono tra i primi, quasi gli assoluti, fautori del *moderno* volto della città, e ciò non meraviglia tenendo in debito conto le ricchezze da loro possedute.

In architettura sono tre i *nomina* ricorrenti[33]:

Bovio Tommaso e Pellegrino, attivi nel cantiere di S. Maria del Sole in collaborazione con Rocco Pellegrino; a Tommaso è pure attribuito il *restauro* della chiesa abbaziale dei SS. Angelo e Nicolò di Villanova Sillaro, conclusa nel 1739[34]. Di costoro Giorgio Lise[35] afferma: "... capomastri probabilmente, piuttosto che architetti, di notevole capacità decisionale;...". In realtà Tommaso Bovio si firma come *Ingegnere della Città di Lodi, della Regia Ducal Camera in tutto lo Stato di Milano e del Regio Economato* al termine di una perizia realizzata in vista di uno scambio di terreni tra la Parrocchia di Roncadello ed il conte Giovanni Paolo Barni[36]. Inspiegabilmente poi nel fondo *Barni* presso l'Archivio Storico Co-

(33) Cfr. i saggi citati nelle due note precedenti.

(34) GIOVANNI AGNELLI, cit., p. 704.

(35) Cit., p. 59.

(36) *Cambium inter Ill.mum Comitem Jo. Paulum Barni. Rogatum fuit per me I.C. Ludovicum Berinzagum Notarium, et Causidicum Collegiatum Laud. die 24 8bris 1716* (ASCLo, *Notai*).

munale di Lodi esistono, nella cartella n° 43, numerosi documenti riguardanti proprio Tommaso Bovio, nessuno dei quali però ricollegabile alla realizzazione di alcun edificio: in essi infatti la figura di Tommaso Bovio compare nel ruolo di *esecutore testamentario*.

Sartorio Domenico, Michele e Piergiacomo, rispettivamente padre e figli. Il primo lavorerebbe in palazzo Barni, in palazzo Vescovile dando esecuzione ai disegni del Veneroni, e nella già menzionata Chiesa di Villanova Sillaro. Michele e Piergiacomo sarebbero impegnati in palazzo Modignani, palazzo Vescovile a fianco del padre, palazzo Sommariva, palazzo Fissiraga, nelle chiese della Maddalena e di S. Filippo e nella villa Barni di Roncadello. Il condizionale per tutte queste attribuzioni è d'obbligo, non essendo stato trovato – sino a questo momento – alcun documento che le confermi. Si è più volte avanzata l'ipotesi che i Sartorio fossero capimastri locali con una esperienza tale da supplire l'intervento di un ingegnere o di un architetto; in realtà la loro provenienza va cercata oltre i confini del Lodigiano: nelle *Provisiones Paratici fabrorum caementariorum* di Lodi degli anni 1693, 1694 e 1717[37], riportanti pure l'elenco degli associati, non compare alcun Sartorio (e in questi anni almeno Domenico è attivo).

Veneroni Giovanni Antonio da Pavia, "uno dei maggiori esponenti del barocchetto lombardo. L'architetto, di cui si ignora la data di nascita, nel 1707 richiede al Magistrato di Camera di Milano di essere ammesso a sostenere l'esame di pratica e di teoria per la nomina ad ingegnere camerale, e nello stesso anno dopo essere stato promosso risulta documentato nello studio di Giuseppe Quadrio... Le sue opere principali sono, a Pavia, il Palazzo Mezzabarba (1728-30), l'Oratorio di S. Quirico (1732-1734), la cripta di S. Pietro in Ciel d'Oro, alcuni interventi al Collegio Ghislieri"[38]. Egli è l'autore dei progetti per il Vescovado di Lodi (1739), la ristrutturazione del quale va collocata negli anni 1738/1744.

Quanto alla pittura molteplici sono le personalità alacremente operanti; elencarle qui si rivelerebbe piuttosto dispersivo, e quin-

---

(37) Rispettivamente dell'8 novembre, del 14 febbraio, del 14 marzo, atti rogati dal notaio Ludovico Berinzaghi di Lodi (ASCLo, *Notai*).

(38) GIANNI CARLO SCIOLLA, cit., p. 227.

di optiamo soltanto per Giambattista Sassi (1680-1750) e Sebastiano Galeotti (1676-1741), entrambi esecutori di affreschi nel palazzo Modignani, il secondo pure nella Villa di Roncadello[39]. Riguardo a quest'ultima attribuzione ci paiono ormai concordi con il Novasconi altri studiosi tra cui Caprara, Sciolla e Dugoni; quindi è utile conoscere i tempi del soggiorno, o soggiorni, del Galeotti nel Lodigiano:

> L'opera di Sebastiano Galeotti nel palazzo Modegnani era stata situata dal Carboneri all'inizio del quarto decennio del Settecento, periodo, secondo questo autore, del soggiorno a Lodi del pittore toscano. In realtà è possibile che Sebastiano abbia soggiornato a Lodi in tempi differenti. Innanzi tutto alla fine del secondo decennio avrebbe iniziato la decorazione di Palazzo Modegnani (intorno al 1727-29 si collocherebbero i dipinti dell'appartamento Fontana); agli inizi degli anni Quaranta l'ultima parte dei dipinti di questo palazzo[40].

Ed è verso la fine degli anni '20 che vanno collocate le scene mitologiche del salone a doppia altezza nella residenza suburbana della famiglia Barni in Roncadello[41].

Or che abbiamo una certa familiarità con l'aura della prima metà del secolo XVIII possiamo compiere l'ulteriore passo nella direzione dell'architettura civile. Palazzo Barni e palazzo Modignani se, di primo acchito, riescono a far scattare nell'osservatore rapporti di similitudine, in realtà celano dietro alla propria facciata concezioni costruttive molto articolate e abbondanza di peculiarità.

Comune ad entrambi è la tripartizione orizzontale della fronte rispondente alla sovrapposizione dei piani terreno e nobile e del mezzanino; le finestre sono racchiuse da cornici più o meno ricche e complesse in relazione, come ovunque, alla gerarchia degli spazi abitativi: in merito a ciò è palazzo Modignani che costitui-

---

(39) ARMANDO NOVASCONI, cit., pp. 286/291.

(40) GIANNI CARLO SCIOLLA, cit., p. 237.

(41) VITTORIO CAPRARA, cit., p. 54 e RITA DUGONI, cit., p. 319.

sce l'anomalia essendo le finestre del mezzanino le più doviziosamente decorate.

Già a partire dall'impianto planimetrico cogliamo le prime sostanziali differenze (in parte riconducibili al fatto che tutte e due le residenze sorgono su preesistenze e dentro un tessuto urbano caratterizzato ancora dalla parcellizzazione di origine medievale): al semplice schema ad U di palazzo Modignani – per cui al corpo di fabbrica posto longitudinalmente alla via se ne agganciano due ad esso perpendicolari –, si contrappone quello di palazzo Barni, con le due corti nobile e rustica – rispettivamente a sinistra e a destra di chi entra – divise dall'androne e dalla cappella gentilizia, chiuse su tutti e quattro i lati (vi è pure il giardino, al di là del corpo di fabbrica parallelo a quello su strada).

La facciata di palazzo Barni è perfettamente simmetrica, con tre ingressi, di cui il centrale enfatizzato da due semicolonne ai lati e balcone in ferro battuto sovrastante. Dal vestibolo si accede, oltre che alle due corti, allo scalone che conduce al piano superiore in due rampe (la superiore ha balaustrini di pietra). La volta dello scalone è affrescata, allo stesso modo di molte delle sale del piano nobile; i soggetti prediletti sono quelli mitologici come *Borea rapisce Orizia* (scalone) e i *Boreadi cacciano le Arpìe*[42] nel salone principale. Al pian terreno, affacciantesi sul giardino, esiste un ambiente decorato con finte grotte. Una curiosità per terminare: la serie di archi del portico d'ingresso ha inizio con un capitello pensile.

In palazzo Modignani i due corpi perpendicolari a quello principale possiedono un portico, i cui archi poggiano su colonne binate, nel solco della miglior tradizione milanese e pavese. Altro episodio felicissimo è la scaletta ellittica, oltre allo scalone principale[43].

---

(42) GIORGIO LISE, cit., pp. 60/75.

(43) Il CISERI, cit., a pag. 13, sotto la data del 7 gennaio 1727 scrive: "Muore in Milano il Co. Reggente, e Presidente del Magistrato Ordinario, e Decurione di questa Città di Lodi Gio. Battista Modegnani appena compiuto di fabbricare il palazzo sontuosissimo sotto la Parrocchia di S. Michele sul corso di Porta Cremonese di Lodi, nell'anno 1727". Ricordiamo che lo stesso autore pone l'inizio di palazzo Barni nel 1698 (vedi quanto già detto nella Parte I).

PARTE III
La villa Barni in Roncadello di Dovera

I cardini sui quali si impernia l'organizzazione planimetrica e spaziale della Villa si identificano con le due corti: la prima, quella principale, detta anche *corte nobile* o *corte civile*, la seconda, denominata *corte rustica*. Entrambe sono chiuse sui quattro lati da altrettanti corpi di fabbrica e comunicano mediante un andito compreso nel lato ad esse comune.

La *corte nobile* è in realtà il risultato di due tempi diversi di costruzione, lontani fra loro: il corpo di fabbrica posto a nord, caratterizzato dal portico in cinque campate, va forse fatto risalire al secolo XVI, mentre è quello a sud – con i due corpi perpendicolari – che costituisce il "contributo" settecentesco. Questo si differenzia, oltre che per la maggior altezza, anche per la singolare emergenza architettonica del salone posto al centro del piano nobile.

Corte nobile e *corte rustica* comunque devono la loro diversa immagine alle varie destinazioni d'uso degli spazi che s'affacciano su di esse, le quali, secondo logica, comportano scelte costruttive più o meno "colte". La distribuzione della residenza attorno al nucleo principale, e dei locali destinati ai *cocchieri*, al *portinaro* nonché alle scuderie sulla corte secondaria riprende quella del palazzo di Lodi e risponde a precise esigenze pratiche; e ribadisce oltremodo la gerarchia sociale.

La sapienza, se di una o più persone poco importa, ha fatto della Villa l'autentico incontro di regole compositive con i dettami posti dalle preesistenze; cosicché non ci sorprende, ad esempio, che l'accesso principale costituito dal portico (rigorosamente in tre arcate "differenziate secondo l'uso settecentesco"[44]) appartenga ad uno dei bracci minori, quello di ponente, e non al corpo maggiore affacciantesi sul giardino[45]. Infatti nel Settecento la

---

(44) Carlo Perogalli, Maria Grazia Sandri, Luciano Roncai, *Ville delle Province di Cremona e Mantova*, 2ª ediz., Milano, 1981, p. 400.

(45) Nel '700 la tipologia della villa – intesa proprio come residenza suburbana – è così descrivibile: "L'edificio padronale o 'maschio della fabbrica' sorge in due piani, preceduto da un vasto cortile fiancheggiato da due giardini e compreso fra due ali di basso fabbricato (scu-

strada proveniente da Boffalora d'Adda è la sola che giunga direttamente alla Villa, perpendicolarmente al lato occidentale della stessa.

Gli accessi sono quattro; oltre a quello ad ovest di cui abbiamo detto, ne esiste un secondo ad esso simmetrico (verso Dovera), un terzo a nord e l'ultimo ancora ad est, passando per la *corte rustica*.

Quasi a voler in un attimo impossessarsi della storia di un edificio, la vorremmo "abbracciare" dandone l'anno in cui è stato iniziato e quello che ne ha visto il compimento. Ammettendo pure la possibilità di porre con certezza il primo margine cronologico, ci ritroveremmo a posporre continuamente il secondo. La complessità, la ricchezza e la non finitezza di un fatto storico quale è la nostra Villa sollecitano comunque un sottile, e rischioso, lavorìo fatto di domande, verifiche, tesi contraddette, nel perdurante muoversi tra fonti d'archivio e oggetto.

Il nucleo iniziale della Villa va identificato con il corpo di fabbrica posto sul lato nord della corte nobile; così ne parla il Pettinari: "... è più antico, almeno di due secoli prima, ha un porticato più vasto, pure sostenuto da colonne di granito, a sostegno delle arcate; nei vasti ambienti, abitati da alcune famiglie, si possono scorgere resti di pitture e ornati, che denotano l'antica bellezza"[46]. Il confronto che l'Autore compie è con la fabbrica sette-

---

derie e servizi), chiuso sul quarto lato da maestosa cancellata tra pilastri sorgenti su tracciato mistilineo, reggenti vasi e statue. Al suo estremo di sinistra è la cappelletta gentilizia, che non manca mai nelle dimore patrizie del tempo. Per una scalinata si accede ad un portico di tre arcate, disimpegno (aperto alle intemperie) alle sale di piano terreno e allo scalone diretto al piano superiore, dove sbocca in un salone aperto sui due opposti lati del fabbricato, mentre una lunga galleria dà accesso agli appartamenti padronali. Una vastissima area retrostante è sistemata a parco con disegno rigidamente geometrico e viale prospettico nel mezzo: ai fianchi spalliere di carpani tagliati a guisa di portico dissimulano frutteti, ortaglie, edifici rustici". (PAOLO MEZZANOTTE, *L'architettura da F.M. Ricchino al Ruggeri*, in "Storia di Milano", vol. XI, Milano, 1958, p. 456).

Nel Lodigiano la villa dei Cavazzi della Somaglia (poi Litta) ad Orio Litta e quella dei Pertusati a Comazzo sono due concrete esemplificazioni dello schema sopra citato, dal quale si discostano lievemente: il portico anziché in tre campate è in cinque. Non è casuale però che le due Famiglie siano di Milano, città nella quale sono presenti – nei primi anni del XVIII secolo – personalità artistiche di elevata caratura, tra cui Giovanni Ruggeri, ritenuto il progettista proprio della villa di Orio Litta.

(46) LUIGI PETTINARI, *Da Lodi a ... Per Castelli, Palazzi e Ville*, Lodi, 1987, p. 14.

centesca, per cui, conseguentemente, il primo tassello della Villa andrebbe collocato nel Cinquecento, se non ancora più in là nel tempo.

Certamente nel XVI secolo esso costituisce un caso di edilizia "colta"; la presenza, come detto, di dipinti e la copertura a volta che caratterizza ogni locale (con la sola eccezione di quelli posti al di sopra del portico)[47] fanno pensare ad una residenza nobiliare oppure alla permanenza di un ordine religioso.

Esistono nell'Archivio Comunale di Lodi[48] documenti cinquecenteschi relativi a Roncadello; almeno per ora, tuttavia, nessuno di essi è direttamente riconducibile a quanto stiamo studiando.

Il binomio Barni-Roncadello nasce soltanto nel secolo seguente. E sono gli *Stati d'anime* conservati nell'Archivio della Chiesa parrocchiale di Roncadello che ci permettono di cogliere i tempi ed i modi della nascita di un rapporto tra una famiglia ed un paese, rapporto che via via si accrescerà in significato e implicazioni.

Nel 1618 il parroco Bagliano cura il primo censimento che ci sia pervenuto[49]: tra i proprietari figurano il nobile Gaspare Carminati e la Confraternita di S. Rocco. I Barni compaiono nel 1645[50] (quattro anni prima che Antonio Barni venga investito del Feudo) come proprietari, locatori, ma non residenti. Così sta scritto: "In edibus locatis à D.ino Antonio de Barnis habitant" le famiglie Franzani, Corneli, Zini, Resegoti, Nembri e Ziliani.

Fin dal principio è manifesto l'impegno rivolto alla conduzione del podere che si dimostri finanziariamente proficua, nonostante gli eventi bellici e gli episodi di brigantaggio; il 30 luglio 1653

---

(47) Cfr. lo *Stato Consegnativo del Palazzo di Villeggiatura in Roncadello d'Adda con Giardino all'Inglese ed annessi altri fabbricati rustici e colonici corte civile e corte rustica Orto ed Ortaglia ed altre pertinenze...* (Roncadello di Dovera, Archivio Barni custodito nella Villa, *Varie-Villa*), descrizione eseguita l'11 e il 12 novembre 1880.

(48) Nel Fondo *Barni* segnaliamo: a) le misure di campi (36.2); b) numerosi atti notarili riguardanti possessioni poste proprio in Roncadello (86.2.III); c) la *Sententia sup. bonis Roncadelli* del 1536 (100.4).

(49) Riportato in: FRANCESCO CERRI, *La parrocchia e l'antico comune di Roncadello d'Adda*, s.l., 1983, p. 41.

(50) *Status animarum facta a me Joseph Canepario Rectore Loci Roncadelli per anno 1643* (APaRon).

"il dottor Antonio Barni espone che la Comunità di Roncadello nella quale ha molto interesse, è la maggior parte incolta per avere li Padri Somaschi ed altri abbandonato il lavorerìo delle loro terre"[51].

La decisione di ampliare, facendola diventare soltanto una parte, la costruzione cinquecentesca (acquisita dunque tra il 1640 circa e la fine del secolo) non è altro che il riflesso dello status di prestigio raggiunto dai membri della Famiglia sia in campo civile che ecclesiastico. Si innestano qui le tesi della storiografia locale in merito ai tempi di edificazione, al committente e al progettista.

Chiarito da tempo quanto sia riduttivo tale approccio all'architettura, occorre tener conto di molteplici fattori a partire dall'ambiente culturale locale (che abbiamo delineato nella Parte II), nonché delle aperture verso regioni differenti dalla Lombardia (meglio sarebbe dire Ducato di Milano) rese possibili da viaggi, dall'acquisto di libri e di stampe, sino al più frequente scambio di epistole, al quale certo non sfugge quello di pareri, consigli sugli artisti, pronti a compiere esperienze in città molto distanti tra loro. La prima metà del Settecento, sollevando lo sguardo sulla penisola italiana e sull'Europa, registra proprio un crescendo di contatti tra le diverse "scuole", che oltrepassano i confini nazionali (il fenomeno caratterizza, più di ogni altro, il mondo della pittura).

Il primo personaggio su cui puntare la nostra attenzione è Antonio Barni *Juniore*, creato conte di Roncadello nel 1697, il quale proprio a partire dalla fine del Seicento dà fondo alle proprie risorse finanziarie rinnovando palazzo Vistarini in Lodi (1698) ed ampliando la dimora di campagna.

Leggiamo nella *Retrocessio Joannis Nembri favore Ill.mi d. Comitis Jo. Pauli Barni* del 1 aprile 1721:

> Cum sit quoddam in humanis erat q.m Ill.mus d. Comes Antonius Barnus indigerat pro constructione Pallatii in loco Roncadelli sedimine consistente in perticis tribus circiter, terrae ac binis corporibus domus, iuris infra.pti Jo. Nembri, et per eund. d. Comitem, ac dictus

(51) Giovanni Agnelli, *Terre incolte durante la guerra tra Francia e Spagna (1648-1660)*, in "Archivio Storico Lodigiano", XXIX, 1910, p. 21.

> Nembrus deventus fuerit ad cambium in quo ipse Nember cessit eidem d. Comiti dictum sedimen[52];

e abbiamo così confutato l'assegnazione diffusa[53] secondo cui sarebbe Giorgio Barni, già vescovo di Piacenza in questi anni, il promotore del cantiere di Roncadello, che dà nuovo volto allo stesso luogo, vuoi per la sua predominanza fisico-dimensionale, vuoi perché da esso prende inizio una serie di interventi – *in primis* la creazione del giardino e del viale prospettico – che finiscono con l'interessare vasta parte del territorio comunale.

La questione relativa alla figura del committente non può peraltro esaurirsi qui: abbiamo visto infatti, nella Parte I, come sino al 24 ottobre 1725 i beni posti in Roncadello siano comuni ai componenti della famiglia Barni, ragion per cui le scelte vennero compiute da più d'una persona. Oltre ad Antonio Barni cioè, risultante nell'atto appena citato come compratore di un sedime al fine di costruire la Villa in Roncadello, ebbe certamente peso notevole la figura del fratello Giorgio, vescovo in Piacenza, nel ruolo di "suggeritore" di artisti. La città emiliana è, come altre, crocevia di intellettuali, architetti e pittori, tutte presenze favorite dalla corte farnesiana; dunque il vescovo Giorgio può permettersi di attingere dentro quel mondo culturale.

L'inizio dei lavori, plausibilmente, è compreso tra il 1698 ed il 1716, anno della morte di Antonio Barni. Ci viene difficile far precedere al palazzo in città la villa di campagna.

La volontà del committente, del *capomastro*, prendono corpo e concretezza nel segno della continuità rispetto al passato. Si tiene conto delle preesistenze: la fabbrica cinquecentesca fa quasi da *pendant* con la "moderna", mentre viene esclusa la soluzione radicale della demolizione, come sembrerebbero dimostrare le

---

(52) *Retrocessio Joannis Nembri favore Ill.mi d. Comitis Jo. Pauli Barni. Rogatum fuit a me Caiet.o Maldotto Not.o Calleg.to Laud. die 1 Aprilis 1721* (ASCLo, *Notai*).

(53) Cfr. ALESSANDRO CARETTA, cit., p. 10; FRANCESCO CERRI, cit. p. 13; BRUNO SANGALLI, *Postino, antichissima pieve tra l'Adda e il Serio*, Cremona, 1988, p. 132. Sia Cerri che Sangalli inoltre collocano la costruzione della nuova residenza tra gli anni 1690-1693, affermazione che trova riscontro nelle tavole allegate al manoscritto *Familiarum Nobilium Laud. Arbores*, cit., illustranti l'albero genealogico della famiglia Barni (quest'ultimo però compilato nel nostro secolo).

stesse irregolarità della pianta. Non ci tragga in inganno il passo della Retrocessio che recita testualmente: "... due corpi di casa propria di detto Nember demoliteli in occasione della fabbrica del Palazzo di Casa Barni in d.to luogo di Roncadello"; verosimilmente i muri vengono inglobati piuttosto che abbattuti. Rimane l'interrogativo su chi sia, e se esista, l'architetto, la "mente creatrice"; non possediamo alcun frammento di certezza al riguardo, e siamo convinti che le strade da percorrere nella ricerca debbano tener conto di orizzonti più ampi rispetto al Lodigiano: vi sono contatti profondi con la cultura emiliana, come già detto rinvigoriti o addirittura principiati grazie al vescovo Giorgio[54], nonché aperture verso il cremonese, dove i Barni divengono proprietari di terre ed edifici tra cui la villa appartenuta ai Meli Lupi di Soragna a Robecco d'Oglio[55].

Nel desiderio di poterci figurare la Villa nei primi decenni del XVIII secolo (che muove non dalla sciocca presunzione di voler un giorno intervenire su di essa per ricondurla allo stato originario, ma semplicemente per capire in pienezza e nei limiti del possibile la pregnanza di un'architettura come *segno* dei tempi), dobbiamo avvalerci sia dei rilievi che dei documenti d'archivio, e fra questi soprattutto dell'*Inventarium* del 1731.

La triplice funzione che abbiamo attribuito a questo vasto complesso di architettura e natura prende vita proprio ora, tra il 1700 ed il 1720; perché, se è vero che quando i Barni divengono proprietari in Roncadello, nella prima metà dei Seicento, eleggono il luogo a loro residenza estiva e quale fonte di ricchezza, è altrettanto vero che la decisione di conferirgli splendore, accrescendo la fabbrica originaria e creandole di fronte un ampio giar-

---

(54) Nell'*Inventarium factum p. Nob. d. Comitem d. Jo. Paulum Barnum et d. Bassianum Beonium Pr.em Ill.mi et R.mi Jo. Bap.tae Barni* (ASCLo, *Notai*), atto rogato dal notaio Gaetano Maldotti il 13 novembre 1731, sono annoverate oltre ai molti quadri *due prospettive del Bibiena* poste nella terza galleria verso il giardino del Palazzo in Lodi.

(55) Il Fondo *Barni* nell'Archivio Storico Comunale di Lodi contiene molti documenti un tempo sicuramente appartenuti all'archivio della famiglia Soragna. Sull'anello di congiunzione tra le due casate vi sono però notizie non concordanti: dalla *Genealogia*, cit., risulta che esso va identificato con il matrimonio tra il conte Giovanni Paolo Barni e Vittoria Meli Lupi di Soragna celebrato nel 1703, mentre nel testo di Carlo Perogalli, Maria Grazia Sandri, Luciano Roncai, cit., p. 453, viene citata Isabella Meli Lupi di Soragna maritata Barni (che non è in ogni caso la madre del cardinal Giovanni Battista come erroneamente sostenuto).

dino all'italiana, suggella quella condizione di prestigio e di potere reale che caratterizza la nobiltà lombarda.

L'inverno lo si trascorre in città, dove il teatro assorbe quasi tutte le ore di svago; durante la stagione calda invece ci si trasferisce in campagna, e per godere di un clima più salubre, e per partecipare al tempo prediletto della vita agreste, quello della mietitura. La presenza di due soli camini (al 1731), l'uno nella parte antica ed il secondo nella più recente (stanza del pian terreno, a sud-est, che ha la finestra sul *giardinetto*), costituisce una delle risposte logiche a tutto ciò.

La distribuzione interna ha il suo perno nel salone centrale (a doppia altezza per il piano superiore), ai cui lati giungono doppie file di sale collegate tra loro mediante l'*enfilade*. Ricordiamo che contemporaneamente viene realizzato il salone a doppia altezza nella Villa di Orio Litta, secondo una versione più sofisticata data dalla balconata interna che corre lungo tutto il perimetro. La percezione dall'esterno fa la sostanziale differenza tra i due casi: ad Orio il volume del salone viene come assorbito, nella quasi totalità, dall'aggiunta del mezzanino.

L'episodio del portico a tre fornici di villa Barni in Roncadello richiama alla mente la Villa di Robecco d'Oglio; la sequenza dei tre archi di facciata, di cui il centrale più ampio, non dà luogo all'identità: optare per l'arco ellittico fra due a tutto tondo (come nel caso di Roncadello) consente di avere la stessa altezza alla chiave.

Altra annotazione, di ordine costruttivo: perché tutte le sale sono coperte a volta con la sola eccezione delle quattro poste a sud-est del piano superiore? Non sembrandoci sufficientemente plausibile la tesi che ricondurrebbe la causa a tempi diversi di realizzazione, propendiamo per una spiegazione più logica che si riallaccia a quanto detto in merito alle preesistenze; e cioè, dato che il soffitto fatto d'assi e travetti esercita, rispetto alla volta reale, un peso minore, lo si utilizza là dove i muri verticali non sono di nuova erezione.

Tra la fine degli anni '20 ed il 1740 circa vengono realizzati gli affreschi del salone a doppia altezza e quelle decorazioni pittoriche, sia interne che esterne, ancor oggi visibili. Oltre a Sebastiano Galeotti esplicano la propria arte in villa Barni altre perso-

nalità, magari meno conosciute, che eseguono i tanti motivi a falsa prospettiva (tali cioè da permettere l'effetto-rilievo) sulla facciata a sud – intorno alla porta –, sugli strombi di porte e finestre, sui soffitti di cui abbiamo poc'anzi parlato.

Circa la datazione in particolare degli affreschi del Galeotti nel salone a doppia altezza, come già detto, non sembra ci siano più dubbi: vennero realizzati sul finire degli anni '20 del XVIII secolo, proprio quando il pittore, fiorentino di nascita, avendo concluso la sua opera nel "castello di delizie" di Antonio Farnese a Sala Baganza nel 1727 e prima di recarsi a Genova, si ferma in quel di Lodi[56]. Si tratta questa volta di una inconfutabile dimostrazione del legame con l'ambiente emiliano, reso possibile – ci sembra più di una semplice coincidenza – dal vescovo Giorgio Barni.

Abbiamo così inscritto nella prima metà del Settecento un ciclo di eventi strettamente legati fra loro, coerenti a precise esigenze, sia funzionali che di immagine, in perfetta sintonìa col linguaggio figurativo del tempo.

Occorre attendere la fine del secolo per assistere a novità.

> Se esiste la "bella natura" teorizzata dai classicisti del Settecento che nei suoi connotati di regolarità ed equilibrio appaga l'esigenza dell'intelletto, esistono anche in natura l'irregolarità e la varietà; la mutevolezza degli aspetti della natura suscita sensazioni diverse che stimolano l'immaginazione e appartengono alla sfera delle emozioni e dei sentimenti piuttosto che a quella della ragione. La sensibilità per questi aspetti del mondo naturale è particolarmente viva in Inghilterra dove il termine *picturesque* (= pittoresco) viene adottato per indicare sia la pittura di paesaggi particolarmente suggestivi, sia la natura "costruita" dei giardini che l'Europa chiamerà "all'Inglese", sia i resti dell'architettura antica e medievale. La passione per l'effetto suggestivo del rudere farà sorgere il gusto delle rovine appositamente costruite in parchi e giardini. Nel paesaggio pittoresco l'uomo e il suo agire sono sempre positivamente integrati, ma la natura può suggerire anche il brivido dell'incommensurabile, l'emozione angosciosa di fronte alle sue manifestazioni di indomabile potenza e grandiosità[57].

---

(56) DUGONI, cit., p. 311.

(57) ELEONORA BAIRATI, ANNA FINOCCHI, *Arte in Italia*, 3ª ediz., 3 voll., Torino, 1988, vol. III, p. 260.

I dipinti murali della sala del piano terra nell'angolo sud-ovest non potrebbero ricevere miglior commento di questo; aggettivi quali pittoresco, suggestivo, fantastico, infinito, incommensurabile, decadente, tracciano i lineamenti di un diffuso modo di sentire, di un ben preciso disporsi nei confronti dell'Antico e della Natura.

Pure lo scalone, con i due archi rampanti poggianti sulla colonna ionica (terza rampa), è collocabile nelle ultime due decadi del Settecento; e costituisce l'unico sostanziale intervento sull'architettura[58].

Nonostante sia a noi più vicino, il XIX secolo non ci lascia alcun documento in grado di fornirci ampio chiarimento sui davvero tanti lavori condotti sulla fabbrica settecentesca, frutto di una volontà di rinnovamento che possiamo cogliere dunque soltanto attraverso i segni concreti.

Quali sono? La copertura del salone a doppia altezza, i pavimenti in cotto del piano nobile e i seminati alla veneziana del pian terreno, le decorazioni pittoriche del salone al piano inferiore con episodi tratti dalla storia di Roma, i paesaggi e le grotte animati da membri della Famiglia che ricoprono di sé le pareti della sala ad est del salone affacciantesi sul giardino, gli dei – di mano poco aggraziata – della stanza nell'angolo sud-est.

Viene incrementato il numero di camini, presenti soprattutto nelle camere da letto; si tratta, con ogni probabilità, dello sforzo di creare maggior *comfort* e di rendere più accogliente la propria dimora. Non ci è consentito dire di più.

Nel volgere del secolo XX la Villa di Roncadello diviene l'unica residenza dei Barni; il Palazzo di Lodi, pur rimanendo di

---

(58) Per opere di "minor portata" si veda il documento che reca la data del 15 dicembre 1779: si tratta dell'elenco delle *Riparazioni necessarie farsi al Palazzo, Case da piggionante, ed alle Cassine di Roncadello di ragione della Nobile Casa Barni, riconosciute da Me Ingegnere infrascritto (Camillo Martinenghi) il giorno 15 Xbre corrente...* (ASCLo, *Barni*, 16.3.XXXIV). Scorrendolo vi troviamo annotate opere che vanno dalla manutenzione ordinaria (sostituzione di telai di finestre o loro sistemazione, aggiunta del catenaccio alla porta dell'arsenale) a quella straordinaria (rifacimento di parte del soffitto della stalla, dei soffitti della cantina e della credenza vicina alla cappella, sostituzione di una scala di legno con altra avente gradini di cotto, nuovo cancello verso Boffalora e grate laterali a quest'ingresso). Al di là degli interventi straordinari sulla struttura occorre non dimenticare mai quelli che appaiono magari più nascosti ma che contribuiscono, lentamente nel tempo, alla continua trasformazione dell'edificio.

proprietà della Famiglia (almeno sino al 1950 circa), viene concesso in affitto. Alcune sale della Villa vengono tagliate in due mediante tavolato, nel chiaro intento di creare ambienti volumetricamente più piccoli e quindi riscaldabili in minor tempo. Ciò che va perduta è una certa aulicità, quell'aura di solennità che di sé aveva intriso il vivere in Villa nei secoli passati.

Dentro il cassetto contrassegnato dall'etichetta *Varie-Villa* dell'Archivio Barni custodito nella Villa medesima troviamo, fra gli altri, due documenti datati 1944[59] che valgono per un concetto di storia dell'edificio tale da abbracciare gli eventi di cui esso fu teatro: il 27 giungo si ordina che gli appartamenti vengano messi a disposizione degli sfollandi e il 22 luglio viene disposto lo sgombero per alloggiarvi truppe tedesche.

Per concludere vogliamo ricordare come già a partire dal 1909 l'intero complesso della Villa venga individuato quale oggetto da tutelare[60]. Al di là di una espressione fortemente datata, quale *immobile d'interesse artistico monumentale*, resta comunque l'aver riconosciuto un valore alla dimora di Roncadello, evento irripetibile.

> È dunque il disegno il tramite che precisa in termini percettivi l'assunto culturale che un principe, o un patrizio, o una pubblica istituzione – o, più semplicemente, un possessore di un patrimonio terriero – hanno perseguito nel realizzare un loro giardino.
>
> La creazione di un giardino non è mai stata un fatto casuale, così come non è mai stata casuale la realizzazione di un palazzo o di un edificio pubblico – civile o religioso – anche se talvolta questi erano

(59) Rispettivamente: Ordine del Podestà di Dovera Granata con il quale viene precettato il complesso della Villa di Roncadello di proprietà del nobile Alberto Barni, ad esclusione della *parte rustica e di cinque vani riservati ad uso esclusivo del proprietario*, per essere assegnati agli sfollandi (27 giugno 1944) e Ordine di sgombero della villa Barni affinché in essa vengano alloggiate *unità Germaniche* (22 luglio 1944).

(60) Vedi: Notifica del Ministero della Istruzione Pubblica nella quale si dichiara che la *villa dei Conti Barni di Lodi, stile Barocco ha importante interesse ed è sottoposta alle disposizioni contenute negli articoli* della legge 20 giugno 1909, n. 364 e Notifica del Ministero delle Pubblica Istruzione nella quale si dichiara che *è confermato l'interesse particolarmente importante, ai sensi della legge 1° giugno 1939, n. 1089* della villa Barni (26 gennaio 1951) entrambe appartenenti all'Archivio di Roncadello.

il prodotto di un susseguirsi di impulsi e di apporti il cui linguaggio espressivo mutava col tempo[61].

Dietro quel *dunque* si cela la suggestiva proposta dell'Autore di cogliere il significato culturale, persino filosofico e sociologico, dei giardini storici. La rivoluzione vera e propria che si compie nei primi anni del secolo XIX e che fa del giardino di Roncadello un esempio di parco all'inglese, ripudiando energicamente le *stereometrie classiche*, non può essere spiegata col capriccio, ma è certamente il frutto di una partecipazione dell'allora Conte di Roncadello all'afflato dei tempi.

La nascita del giardino è collocabile, così come quella della Villa, nel primo ventennio del '700: essa costituisce un atto creativo, allo stesso modo dell'edificio. Entrambi, giardino ed edificio, presuppongono il momento progettuale, nel quale confluiscono la conoscenza del luogo, i "materiali" a disposizione, le tecniche, le esigenze funzionali ed i valori estetico-formali.

Nel 1716, in autunno, il conte Giovanni Paolo Barni ed il Rettore della parrocchiale di Roncadello pervengono ad uno scambio, sancito da atto notarile[62]. In seguito a tale permuta la Rettorìa diviene proprietaria di una porzione del campo detto il Pradazzo, cedendone una del Santa Maria. Angelo Maria Valligiano, rettore di Crespiatica e sorta di garante, si reca in Roncadello accompagnato da Tommaso Bovio ingegnere e perito prescelto in quest'occasione. A lui spetta il compito di misurare, stimare, attribuire il valore e *delineare* (disegnare) i due pezzi di terra. Osservando il disegno ci rendiamo conto di quali trasformazioni sia stata oggetto tutta l'area posta a sud della Villa. La relazione dell'Ingegnere si chiude con l'affermazione dell'*utilità* derivante dallo scambio per il rettore Anelli, utilità che in primo luogo ha la sua motivazione nel fatto che è maggiore l'area acquisita rispetto a quella ceduta (dato che non riusciamo a cogliere dal disegno poi-

---

(61) GIAN LUIGI REGGIO, *L'architettura dei giardini storici*, in "Natura e architettura. La conservazione del patrimonio paesistico", Milano, 1987, p. 106.

(62) *Cambium inter Ill.mum don Jo. Bapt.am Anellum Rectorem Parochialis Roncadelli...* già citato nella nota n. 36.

ché esso non è in scala): due pertiche contro una[63]. La nostra attenzione al documento citato nasce soprattutto allorquando ci accorgiamo che il *Pezzo di Terra detto il S.ta Maria* è proprio quello prospiciente il giardino del Conte Barni e la pertica che egli riceve del campo stesso gli permette di mutare il perimetro del giardino, regolarizzandone l'area. Consideriamolo il primo tassello della sua storia intesa come sequenza di fatti non casuali.

Già negli anni '20 si manifesta il desiderio di fare della Villa un punto di convergenza prospettica, fonte della qualificazione estetica e figurativa di tutto l'ambiente circostante. Un viale perfettamente perpendicolare al giardino accoglierà coloro che da Lodi si muoveranno in direzione di Dovera, un viale in fondo al quale apparirà l'austera facciata della Villa: ci sembra di dar voce al pensiero di Giovanni Paolo Barni.

Le fasi preliminari per ottenere i terreni necessari a un simile progetto vengono condotte dal conte Giovanni Paolo[64]; per le note vicende legate all'eredità di Antonio Barni che, a partire dal 24 ottobre 1725, fanno di Giorgio Barni il nuovo proprietario di tutti i Beni di Roncadello, è proprio lo stesso Vescovo di Piacenza che conduce a termine le trattative[65] il 6 ottobre 1728.

La mappa catastale settecentesca ci permette facilmente l'individuazione del *giardino grande* e dei due *giardinetti*. Un corso d'acqua, la peschiera, corre lungo tre lati del giardino maggiore, permettendone l'irrigazione. Come dobbiamo immaginarcelo? Certamente impostato su figure geometriche, al di sopra delle quali regna incontrastata la simmetria, esso si articola in aiuole e viali (*stradoni*). Alle piante ornamentali quali carpini e bossi (questi ultimi utilizzati per creare le siepi), ai fiori (garofani soprattutto), si uniscono – magari mimetizzati da quelli – alberi da frutta (peri ed

(63) Il valore di un terreno dipende, oltre che dalla sua estensione, dal tipo di coltura che vi è praticata, dal fatto di essere – oppure no – irriguo, dalla presenza di alberi. Questi ultimi, nelle stime, compaiono sempre come rapportati alla funzione costruttiva per la quale potrebbero essere impiegati: frequentemente leggiamo di roveri ed olmi *da terzara* o *da cantero*.

(64) Cfr.: 1700/1720. Roncadello, permute di Beni tra il conte Giovanni Paolo Barni e la Chiesa (ASCLo, *Barni*, 14.5).

(65) *Convent.es et Permut.es secutae inter Ill.mum et Rev.mum d.d. Episcopum Barnium, et d. Rectorem Roncadelli d. Jo. Bapt.am Anellum. Rogatum per me Aurelium Cipellum Not.um Laud. Coll.um* (ASCLo, *Notai*).

albicocchi) e le verdure[66]. L'appellativo di *ortaglia* ricorre nei contratti d'affitto del giardino che si trovano in discreto numero nell'Archivio di Famiglia sino alla fine del secolo: la funzione ornamentale non impedisce quella produttiva. Il patto intercorrente tra il proprietario ed il locatario, sia nel caso che esso venga reso ufficiale mediante *pubblico instromento*, sia che venga registrato da *scrittura privata*, è sempre molto denso di informazioni su quanto e cosa si coltiva, nonché sugli impegni che devono essere rispettati da entrambe le parti. Un'espressione che ci ha molto colpito e che vogliamo proporre è contenuta nella scrittura tra il conte Giuseppe Barni e il giardiniere Brambilla del 1746[67]; l'elenco dei compiti affidati a Giovanni Brambilla si chiude con questa frase: "... ed in somma fare tutte quelle operazioni che sogliono farsi da più diligenti Giardinieri nei Giardini de Cavaglieri qualificati". L'aggettivo *qualificati* potrebbe rimandare e alla notorietà del Conte, e alla di lui conoscenza dei principi della "buona agricoltura".

Il mutamento di gusto annunciato dalle pitture parietali del *salotto* (di fine secolo) si riversa come un fiume in piena all'esterno dell'edificio, tanto che il giardino subisce la radicale trasformazione.

Nel 1805 infatti, forse dallo stesso proprietario Giovanni Barni, vengono stese alcune note[68] che dimostrano già quanto siano chiare le idee cosicché il giardino divenga *britannico ritu*[69]; anche la lettura di testi relativi all'argomento deve avere un certo peso: nella biblioteca di Famiglia (cfr. l'Inventario del 1831[70]) è incluso

---

(66) Scopriamo tutto ciò leggendo la *Locatio Hortaleae Roncadelli aliorumque Bonorum facta ab Ill.mo d.no Com.te d.n Joseph Barno favore Antoni Pavesii, et Bassani. Rogatum fuit p. me Caietanum Maldottum decurionem et Notarium Laud. Colleg.tum die 18 9bris 1740* (ASCLo, *Notai*) e la *Scrittura d'accordo col Giard.e Brambilla dal S. Martino 1746 al 1747* (ASCLo, *Barni*, 41.3.V).

(67) Vedi nota precedente.

(68) *Memorie per Roncadello. Giardino rifatto nel 1805* (ASCLo, *Barni*, 63.1.VII).

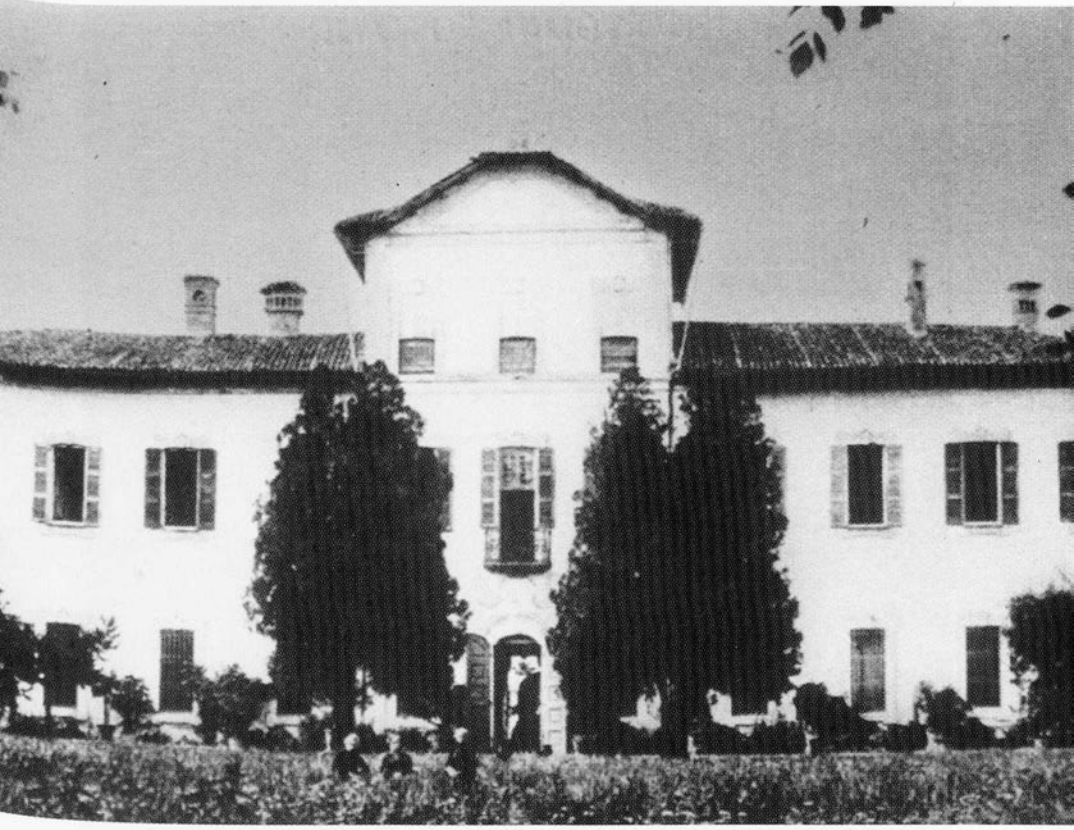
(69) Il 17 maggio 1824 giungono a Roncadello Ranieri Giuseppe d'Asburgo e la moglie Maria Elisabetta di Savoia-Carignano; si fermano alla Villa ospiti di Giovanni Barni e qui *prandium indulgentissimi acceptarunt* come ci ricorda l'iscrizione posta nell'androne di levante.

(70) 1831, novembre e dicembre. Inventario della *sostanza mobile* di Giovanni Barni morto il 10 novembre 1831 (ASCLo, *Barni*, 53).

il volume dall'eloquente titolo *Dell'Arte dei Giardini Inglesi*, edito in Milano nel 1801. Per i due giardini minori è previsto l'abbattimento delle *prospettive* e per quello di destra inoltre l'eliminazione dei viali. Dal più grande scompariranno tutti i viali, il terreno verrà scavato in modo che ascenda verso la casa e declini verso i canali che fanno da confine dello stesso, le piante nel mezzo saranno quasi tutte levate. E ancor esso verrà ampliato mediante una porzione di terreno a ponente ed "il nuovo cavo che attornierà il nuovo pezzo di terra sarà fatto a serpentina, ed all'angolo estremo dell'aggiunto prato il canale si dividerà in due rami formando un'isola nella quale potrà essere introdotta una fabbrichetta di piacere". Questa riforma non resta sulla carta, ed è lì a dimostrarcelo[71] il giardino medesimo come lo vediamo oggi.

Il corso d'acqua che, biforcandosi, crea un'isoletta e la *fabbrichetta* che sorge su di essa sono soltanto alcuni degli elementi utilizzati per fare del giardino il luogo dello svago, della riflessione, il mezzo per il contatto dell'uomo con la natura (apparentemente) non governata, l'infinito mutare del creato segnato dalla caducità del tutto. Allora non ci fa meraviglia passeggiare e trovarvi putti gioiosi recanti vasi di fiori, il *gazebo* all'ombra del quale dedicarsi alla lettura, una statua raffigurante Diana, unitamente ad un'urna funeraria e all'arco sulla sommità del quale sta scritto: "COM. IOHAN. BARNI CORRADO OBIT. AN. MDCCCXXXI".

(71) L'unica perplessità nostra deriva dal fatto che nella realtà l'ampliamento è avvenuto a levante e non ad ovest come previsto. Ciò comunque non muta nella sostanza quelle che furono le intenzionalità allora in gioco.



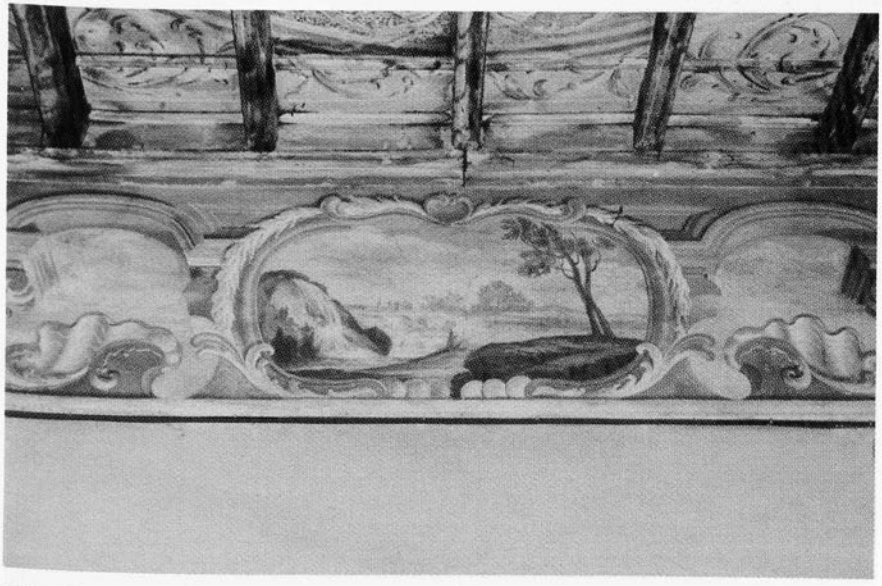
Roncadello di Dovera, villa Barni in una cartolina postale dei primi anni del nostro secolo.



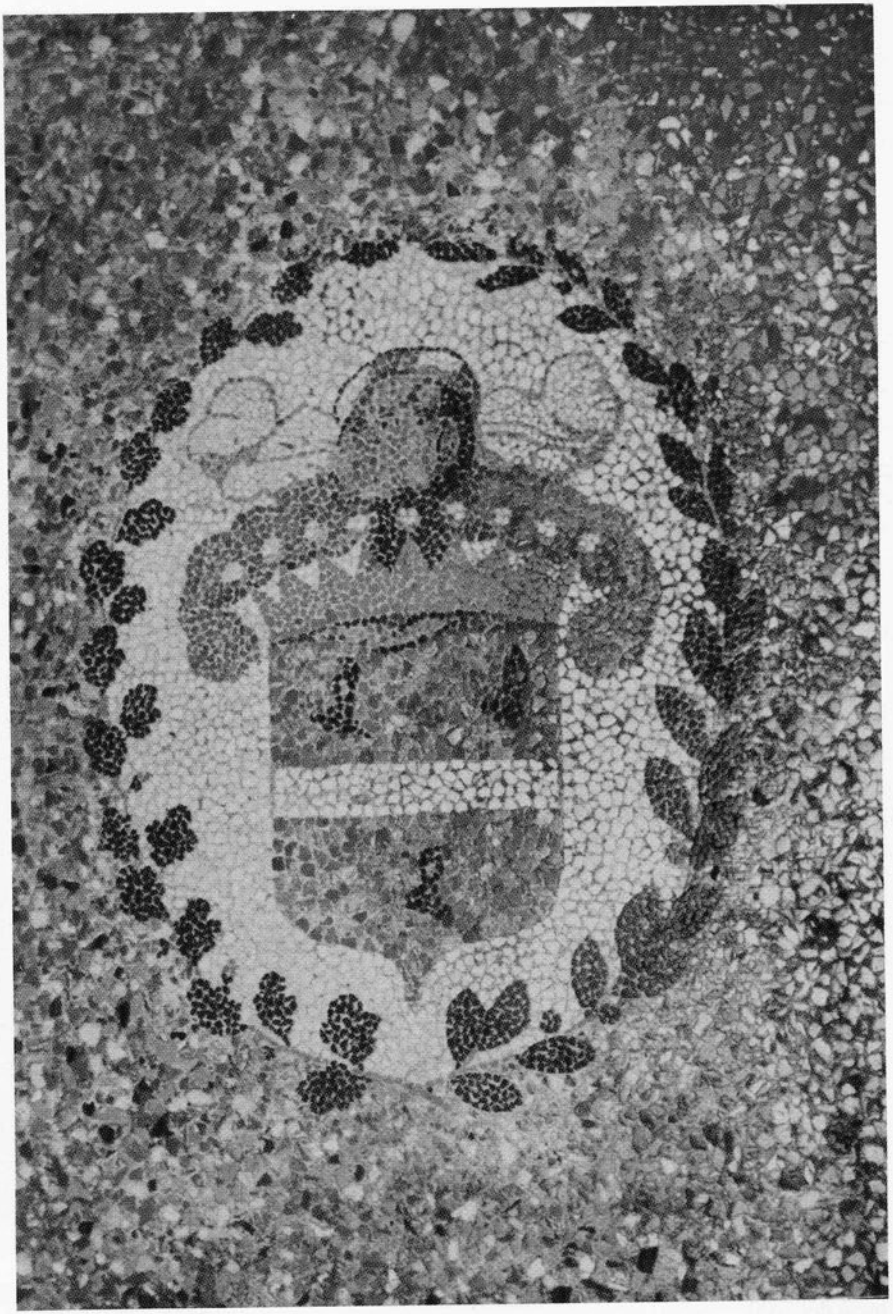
Villa Barni: l'affresco sulla volta del salone a doppia altezza ("La Gigantomachia" di S. Galeotti, 1727/1729).



Villa Barni: particolare della volta del salone del piano terra.



Villa Barni: porzione della fascia decorativa di una stanza del piano nobile (prima metà del '700.



Villa Barni: particolare di uno dei pavimenti in scaglie di marmo ("alla veneziana").

MARIO GIUSEPPE GENESI

LA PRODUZIONE POETICA NEGRIANA ATTRAVERSO LE TRASPOSIZIONI MUSICALI DI COMPOSITORI ITALIANI DA CAMERA EPIGONICI ROMANTICO-IMPRESSIONISTI

1. *Fortuna dei poeti lodigiani presso i compositori*[1]

Data la vastità della produzione letteraria, la prosatrice e poetessa lodigiana Ada Negri (1870-1945) fu, in special modo nel trentennio dal 1890 al 1920, destinataria d'un vastissimo ed artisticamente variegato "corpus" di composizioni musicali per canto e pianoforte, ovvero per canto con accompagnamento di un'"ensemble" strumentale (piccola orchestra; soli archi).

Se, parafrasando una celebre locuzione della baronessa Anne-Louise Germaine Necker di Stael-Holstein (alias Madame De Stael) contenuta in un importante e programmatico intervento edito su *Biblioteca Italiana* del 1816:

> ... tradurre da una lingua ad un'altra equivale all'operazione del trasporre e riadattare all'uopo una melodia da uno strumento musicale ad un altro di famiglia differente...,

anche il processo di trasposizione musicale di un componimento poetico merita, pariteticamente, d'esser scandagliato, in quanto implicante una "traslazione" inter-artistica, da un'arte ad un'altra, dalla poesia declamata alla parola musicata nel canto, ed adagiata su di un tappeto sonoro strumentale.

---

(1) Il presente contributo funge da prosecuzione a quello di M. GENESI, *Le liriche da camera per voce e pianoforte su testi di Ada Negri*; sta in: *Archivio Storico Lodigiano*, anno CXIV (1995), Lodi, 1996, pp. 1-92, nel quale segnalai altre intonazioni musicali su componimenti di F. De Lemene.

Scopo, infatti, del presente contributo, è di vagliare una serie di siffatte operazioni, assumendo come punto d'osservazione quello del compositore e musicista che le ha attuate.

Se Ada Negri si vide musicare in vita una cospicua serie di componimenti, l'altro celebre poeta lodigiano Francesco De Lemene fu oggetto di un più ristretto numero di intonazioni musicali. Ne menziono, a mero titolo esemplificativo, talune:

1) *Insidie d'Amore* ("*Al Gioco della cieca Amor giocando*"), musica di E. Codazzi, s.d.. Trattasi di un'edizione stampata a cura dell'Associazione Italiana degli Amici della Musica di Milano.

2) *Così fa chi s'innamora* ("*Quell'usignuolo ora si lagna*"), musica di E. Del Valle De Paz. Questa melodia fa parte della breve raccolta di *Due Liriche antiche per mezzosoprano o baritono* Opera 31, ed apre la raccolta.

L'"album" venne pubblicato dall'Editore G. Ricordi (numero di catalogo "X 94281-83 X).

3) *La Bellezza* ("*Di sè stessa invaghita e del suo bello*"), musicato da R. Loablage, Milano, Bertarelli, s.d.

Le liriche della Negri godettero di un numero assai elevato di musicazioni in quanto foriere di tematiche, posture, aspirazioni, stilemi abitualmente frequentati dalla copiosa falange di compositori cronologicamente "transizionali" fra Ottocento e Novecento, ma stilisticamente collocabili a "epigoni" del romanticismo, dell'impressionismo provinciale sud-europeo italico, in epoca di decadentismo tonale.

Mentre i testi poetici del De Lemene (vissuto fra XVII e XVIII secolo) presentavano un lessico ed un'impiantazione formale schematicamente cortese, aulicamente imitativa, le liriche della Negri si presentarono ai compositori come realistiche e speculari di alcune tematiche ad essi coeve, pregnanti, ed "à la page".

La stringatezza e concisione formale oltre alla presenza di temi d'attualità (solitudine, morte, micro-drammi della quotidianità storico-sociale-esistenziale, religiosità come metamondana *consolatio* entro cui rifugiarsi in segretezza, amori clandestini e negati, o violentemente troncati, o solamente vagheggiati, ecc.) fe-

cero optare sia a compositori celebri che a "minori" la scelta di trasporre musicalmente proprio queste liriche.

Si è venuto, così, plasmando un "genere" particolare di composizioni pianistico-vocali, una serie di intimistici quadretti e di naturalistici *quodlibet* musicali dove il concorso di poesia e di musica costruisce un "sinolo" meta-artistico.

È sintomatico come all'interno della produzione poetica della Negri taluni componimenti siano stati rivestiti da una fitta serie di musicalizzazioni, mentre altri siano assurti un'unica volta ad un'intonazione musicale.

La raccolta poetica *Fatalità* del 1892 contiene ben dodici liriche oggetto di reiterate trasposizioni musicali:

- *Storia breve*
- *Nevicata*
- *Nebbie*
- *Notte*
- *Te solo*
- *Portami via*
- *Strana*
- *Perché*
- *Pietà*
- *Canto d'Aprile*
- *Non posso*
- *Mistica*

Scopo del presente contributo è di far luce su alcune musicalizzazioni di liriche della Negri condotte da compositori poco noti come: M. Bruschettini, A. Bustini, L. Cornago, A. Corrado, M. Cotogni, M.G. Cusenza, D. De Felice, L. Frisciotti, M. Ponzone, L. Perigozzo e più recenti L. Gorgni e G. Zanaboni.

A tal fine, ciascuna lettura analitica musicale è preceduta da una breve scheda biografica descrittiva.

A completamento dell'ampia serie di liriche musicate da Pier Adolfo Tirindelli (già discusse nel precedente contributo), si include anche la versione di *Portami via* musicata da questo compositore, assieme all'unica composizione "solo strumentale" (Per Pianoforte Solo) ispirata da una lirica di Ada Negri, *Triste Cantilena* di Paolo Chimeri.

2. *Rassegna dei compositori e delle liriche*

Mario Bruschettini

Compositore novecentesco principalmente di musica cameristica: si citano la *Sonatina* per Pianoforte edita da Ricordi, la *Sonata Italiana* per Violino e Pianoforte del 1928 e la *Ninna Nanna* per Canto e Pianoforte su versi di L. Siciliani. Queste ultime due composizioni vennero pubblicate a Bologna dall'editore Pizzi.

Le fronde che vedesti rinverdire...

Anche questa lirica per voce e quintetto d'archi venne pubblicata a Bologna, nello stesso anno, dall'Editore Pizzi.

(Numero di catalogo: "N. 2211".)

Il testo prescelto è l'unico, all'interno della produzione negriana, esplicitamente destinato dalla poetessa "Per musica".
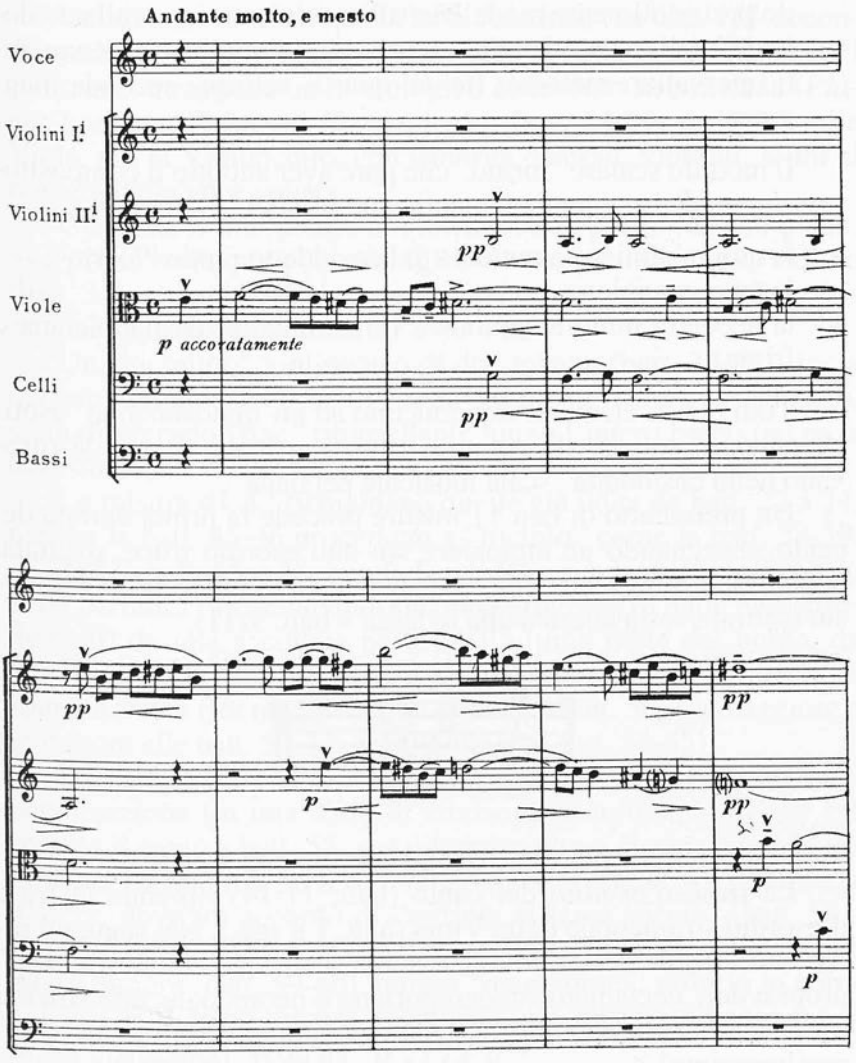
La lirica è tratta dalla raccolta *Dal Profondo* edita da Treves nel 1910, mentre la trasposizione musicale venne pubblicata nel 1928 dall'editore felsineo Umberto Pizzi. La musica venne composta a Torino.

L'organico esecutivo schiera: una solista vocale (con una tessitura mezzosopranile dal FA # 2 al SI ♮2), con accompagnamento in stile "liberamente atonale" di un quintetto d'archi (Violini suddivisi, Viola, Violoncello, Contrabbasso).

Il testo poetico (qui riprodotto nella rilettura della trasposizione musicale attuata da Domenico De Felice) potrebbe recare come intitolazione ideale: "poetica rievocazione autunnale della perduta gioventù".

Osservando la partitura (a pagina seguente) si è quasi indotti a pensare che il compositore abbia "adattato" ad un movimento lento d'un quintetto d'archi (*Andante Molto Mesto, Accoratamente e Piano*) il testo poetico negriano, incastonando "a posteriori" la parte vocale entro la parte strumentale: ciò pare dedursi da una sequela di considerazioni:

– su un totale di 61 misure costitutive del brano, in sole 28 entra



anche la voce (che detiene, quindi, un ruolo "ancillare" rispetto agli strumenti);

– mentre il quintetto d'archi presenta una costruzione autonoma, con incisi motivici sufficientemente caratterizzati ed un idioma "scalare" ben riconoscibile, la parte vocale, pur essen-
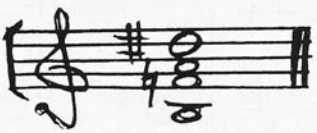
do preferibilmente modellata sul movimento intervallare "dolente" della seconda minore, presenta sporadicamente varianti intervallari melodici (terza, quarta, settima, seconda maggiore).

Il modulo scalare "ibrido" che pare aver addotto il compositore comprende i seguenti elementi caratteristici:

- la quinta diminuita mutuata dal cosiddetto modo "locrio";
- la terza maggiore;
- la seconda minore (mutuata, forse, dalla scala napoletana e frigia).

Tutti questi elementi riconducono ad un'impostazione "esoticheggiante" sottesa alla composizione musicale, dacché si ritrovano nella cosiddetta "scala musicale persiana".

Un preludietto di ben 11 misure precede la prima entrata del canto, disegnando un'atmosfera sin dall'esordio truce, ovattata, nebulosa, a tratti allucinata, cadenzante su di un accordo composto (settima/sesta alterata alla tedesca – batt. 9-11),



accordo caratterizzante che ricompare alle batt. 17 e 20.

La frase d'esordio del canto (batt. 11-14) riprende la frase d'esordio strumentale della Viola (batt. 1 e sgg.). Nei seguenti interventi, lo stile del canto osserva una scansione "monosillabica" propria del "declamato" neogregoriano e neomodale, uno stilema rivitalizzato agli inizi del XX secolo dai compositori italici (Neocecilianesimo).

Alle batt. 21-22, in corrispondenza del testo:

"... per morire".

si ha un'autentica "cadenza frigia" (accordi consecutivi di Fa e Mi, maggiori): la scrittura oscilla, infatti, fra i poli della modalità (grazie ad una rete di criptici rimandi) ed il "tonalismo".

Un accordo di terza specie ha la funzione (da batt. 22 - seconda metà) di aprire una nuova sezione dove, alla linea solistica del canto si contrappone un monologico intervento strumentale (*Piano*, *Lontano*, *Triste* ed *Espressivo*) – batt. 24-29, dapprima alla Viola, poi al Violoncello, con sonorità centrali, vibranti, affini al registro della voce solista.

Gli archi si interpongono sostenendo la polifonia sino a batt. 34 - prima metà, per poi assottigliarsi nuovamente al solo violino (batt. 34 - seconda metà) e re-infoltirsi prima a due parti (batt. 35-36) poi a quattro parti (batt. 37 e 40-44).

Un "bicinium" violinistico di due misure (batt. 38-39) sfocia nel caratteristico accordo di "sesta eccedente" sopra evidenziato, sorta di accordo "fixe" ritornellante lungo l'intero brano (ad es. a batt. 48-49).

Le misure 41-42 richiamano quelle già udite da batt. 22 a 24, mentre le batt. 45-46 procedono a "bicinio" come le batt. 38-39.

Tra le batt. 45 e 48 si nota l'uso del progressivo infoltimento della partitura (mediante introduzione progressiva delle parti strumentali) da una a cinque parti. Nell'ultima parte del brano, da "polifonizzante" lo stile confluisce verso una sequenza lineare di statici accordi (Re maggiore con la nona a batt. 50; La maggiore e re minore alle batt. 52-53; Si bemolle alle batt. 54-55).

Da battuta 55 – ultimo impulso – a 58 si riode l'*incipit* della composizione (in una sorta di citazione decurtata): essendo già cessato il canto a batt. 55, per dileguamento e dissipazione, le ultime sei misure (da 56 a 61) vengono riservate al solo quintetto d'archi, dove un accordo di "settima di terza specie" (batt. 58 - terzo impulso) risolve su un altro accordo, di re, inizialmente in modo minore (batt. 59-60), quindi "maggiorato" proprio in coincidenza dell'ultima misura. È prevista, qui, una dissolvenza sonora "in pianissimo" (con tre "p": *PPP*).

Alessandro Bustini

Nacque a Roma il 24 dicembre 1876; studiò al Liceo "Santa Cecilia": Composizione con Stanislao Falchi; Pianoforte con Giovanni Sgambati, Organo con Remigio Renzi.

All'attività di docente alternò quella di compositore, lasciando un'opera su libretto di Fausto Salvatori, *La Città Quadrata*; e inoltre: *L'Incantesimo di Calandrino*, opera comica; *Maria Dulcis*, tre atti di Eugenio Checchi (la prima rappresentazione avvenne al Teatro "Costanzi" di Roma nel 1902).

Bustini compose una *Messa funebre per la commemorazione di Vittorio Emanuele II* che venne eseguita al Pantheon; il poema sinfonico *Le Tentazioni*, programmaticamente volto ad "illustrare" *Quattro Sonetti del Salvatori*, procedimento affine alle *Quattro Stagioni* di Antonio Vivaldi (che "illustrano" didascalicamente quattro sonetti descrittivi di Anonimo del secolo XVII-XVIII); una *Sinfonia per Orchestra* e una *Sinfonia per Organo e Orchestra* eseguita nel 1899 all'Accademia di Santa Cecilia a Roma, in cui il Bustini emulò ed utilizzò come modello formale la *Terza Sinfonia per Organo e Orchestra Op. 78* composta nel 1886 da Camille Saint-Saens.

Membro effettivo dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma (con decorrenza dal 27 gennaio del 1904), il Bustini fu docente di Pianoforte ed Organo nel Real Conservatorio di Santa Cecilia nella capitale (dove risiedette in Via Gioacchino Belli, al N° 27).

Cadute tutte le composizioni orchestrali ed operistiche del Bustini in oblìo, anche la sua produzione cameristica (vuoi strumentale che pianistico-vocale) non presenta particolare originalità nell'ispirazione, risultando piuttosto accademica, talora pervasa da un ibridismo dell'ispirazione. Come musicologo il Bustini ha scritto *La Sinfonia in Italia*, edito nel 1904 da Roux e Viarengo (Roma).

Pietà!...

Il testo della lirica per questa melodia compare nella raccolta *Fatalità* (1892).

La melodia fa parte di un *Album di Sei Melodie per Canto e Pianoforte*, Numero del Catalogo Ricordi "m 102483 m". L'album reca come dedicataria "Sua Altezza Reale la regina di Rumania", mentre le rimanenti liriche costitutive della raccolta sono: *La Musica del Mare*, *Quando le donne scherzano* entrambe su versi di Carmen Sylva (pubblicati nelle raccolte: *Poesie di una regina*, Milano, Hoepli Editore e *Canti del Mare*).

Tra i vezzi e il riso, su versi di Fausto Salvatori; *Adorazione* su versi di Antonio Della Porta e *Ho qui nel core...* su poesia di I.M. Palmarini.

La estesa pagina (oltre un centinaio di battute) che il compositore contraddistingue come "Melodia", in realtà è una sorta di *Scena Lirica* che presenta per tre volte consecutive un'*idée fixe* con varianti scritturali ad ogni sua ricomparsa (ma la melodia, purtroppo, difetta proprio laddove la scrittura si infoltisce! Cosicché la prima di quelle che potremmo definire "strofe" – da misura 1 a 42 – è, forse, la meglio riuscita di quanto la scrittura presenta un infittimento minore, essenziale, che si permea maggiormente al testo poetico).

Bustini dovette rimanere assai colpito dalle prime esecuzioni "storiche" dell'opera *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni (su libretto di G. Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, basato sull'omonima novella/dramma teatrale di Giovanni Verga), dal momento che utilizza come "sigla" strumentale fra le tre "strofe" vocali della composizione, il famoso accordo di "settima": Mascagni introdusse tale accordo sin dal *Preludio* della sua opera verista, andata in scena nel 1890 al Teatro "Costanzi" di Roma.

Tale accordo costituiva, per l'epoca, una sorta di "attacco iconoclasta" ai dettami compositivi accademico-conservatoriali, in quanto contraddiceva, nel suo prolungamento ritmico (in cui la "percussione" superava la "preparazione") le convenzioni armoniche epocali: Bustini lo adotta per musicare il testo di *Pietà!* della Negri, a fini espressivo-drammatici.

Mascagni usa l'accordo come *acmen* di *climax* e di *crescendi* drammatici: nel *Preludio* dell'atto unico l'accordo prefigura programmaticamente lo scioglimento della vicenda, e l'epilogo stridente, "dissonante", tragico (l'accordo di settima veniva considerato, infatti, dissonante, transeunte, di moto e non di riposo, destinato a "risoluzione", non prolungabile), in quanto Compare Turiddu sarebbe morto assassinato da Compare Alfio, per un cavalleresco e sanguinario regolamento di conti inerente un tradimento amoroso.

Al fine di sortire un effetto drammatico, Mascagni (che eccelse nella ricercatezza degli artifici drammatici) introduce una sola volta l'accordo in questione.

Bustini, invece: 1) non usa l'accordo per far sfociare un *climax* drammatico, ma lo introduce sin dalla prima battuta con sistematicità; 2) non ne usa uno solo, ma ben tre, di altrettante "specie", uno di seguito all'altro e su altrettanti gradi scalari discendenti contigui.

Quest'uso "reiterato" (in una progressione) sortisce un effetto non più drammatico, ma direi convenzionalmente "descrittivo", "d'ambientazione" (che, in quanto pleonastico, suona quasi "ironico") – Cfr. Battute da 1 a 6 –.

Quindi il compositore "minore" ricorre a quest'accordo di settima al fine di amplificare il "piccolo dramma intradomestico" che vive la protagonista della lirica *Pietà!*, al capezzale della madre malata, ella supplica il Cristo affinché ne conceda una spedita guarigione:

Io t'invoco, o Signore
Che nel buio mi guardi.
Batte da lunge l'ore
La bronzea squilla. È tardi.
Spiega la notte l'ale...
Io prego, inginocchiata,
Convulsa, al capezzale
Di mia madre malata.
Pietà!...

Sul terreo viso immoto
Cala come un sudario.
Dio dell'ombra e del vuoto,
Che salisti il Calvario,
Che portasti la croce,
Che cingesti le spine,
Ascolta la mia voce,
Allontana la fine,
Pietà!...

Pietà di lei che soffre,
Pietà di lei che muore.
Che vuoi da me?... M'avvinghia,
O implacabil Dolore;

Copri di strazi e d'onte
I miei tristi vent'anni,
Scavami sulla fronte
Le rughe degli affanni,

Fa che d'amor, di gioie.
Fa che di tutto priva
Io sia, tranne di lagrime...
Ma che mia madre viva.
Pietà!...

Nella trasposizione musicale vanno anche rilevati: una sorta di "libera oscillazione" nell'altezza melodica, l'uso di un diffuso "cromatismo" per cui la prima strofa esordisce in tono di do minore, la seconda in re minore, e la terza in mi minore (ma si ritorna "ciclicamente" al do minore in partenza a misura 86), in una sorta di ideale "levitazione" armonico-strutturale (con simmetrico ripristino finale dell'"exordium" armonico).

Nonostante la notevole estensione, questa pagina è, forse, fra le meno riuscite nel panorama delle musicazioni di testi negriani, conclusione imputabile a varie cause: la eccessiva estensione della lirica prescelta (ben una trentina di versi poetici); uno stile musicale "originalissimo", che talvolta può suonare "bizzarro" per le suddette iconoclastìe stilistiche; una scrittura che non permette di essere analizzata in dettaglio, ma che verte, piuttosto, a presentare simbioticamente le due componenti esecutive (Pianoforte, Voce), come un *unicum* inscindibile.

A parte il riferimento a *Cavalleria Rusticana*, lungo il testo musicale di *Pietà!* sono enucleabili altri riferimenti al variegato panorama melodrammatico tardo-ottocentesco, dall'*Otello* di G. Verdi (1887), ad alcuni titoli di Amilcare Ponchielli (*in primis La Gioconda* del 1876).

La scrittura della parte pianistica della melodia *Pietà!*, infatti, si colloca a metà strada fra le riduzioni (atte a rispecchiare l'originaria partitura orchestrale) pianistico-vocali delle suddette opere liriche, e le *melodies de chambre* tostiane.
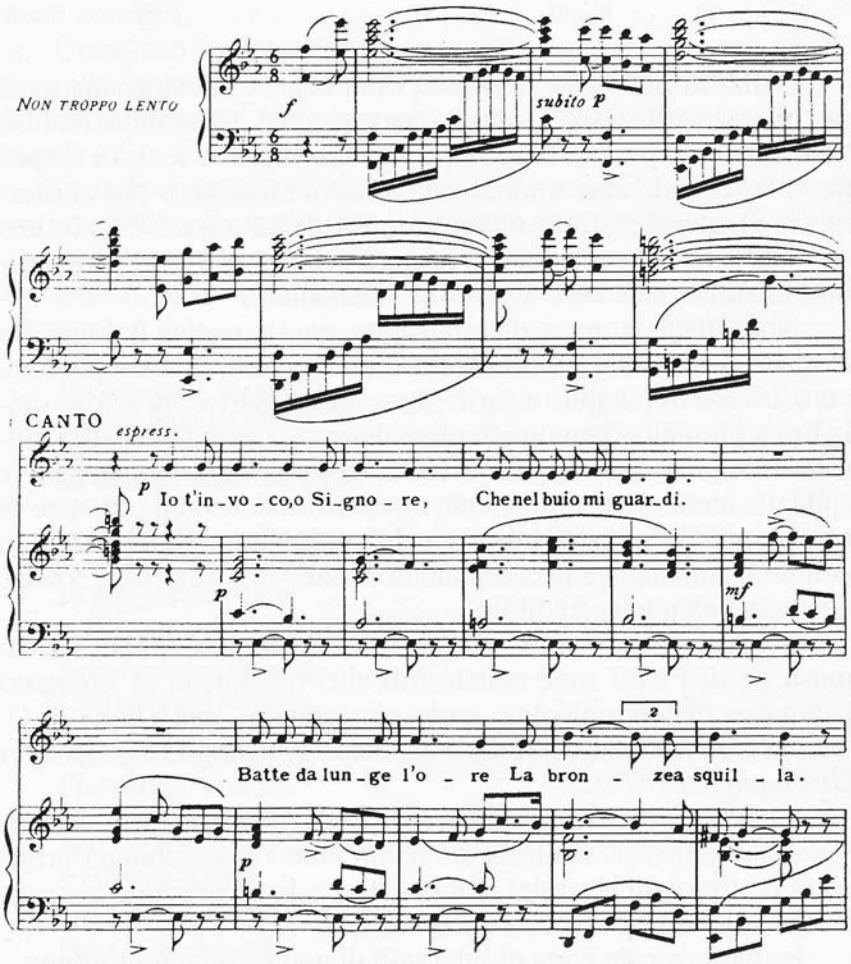
La parte vocale è irta di intervalli di non facile intonazione:
– batt. 37-39: MI b 4, DO # 4 - Mi naturale 4;
– batt. 44-45: Si b 3 - Mi naturale 4;

PIETÀ!...

MELODIA

Poesia di
ADA NEGRI(*)

Musica di
ALESSANDRO BUSTINI



(*) Dal Volume «Fatalità»
Editori Fratelli Treves - MILANO.

– batt. 61: Mi naturale 4 - Re b 4;
– batt. 81-82: La naturale 3 - Re # 4;
– batt. 99-100: Re b 4 - Sol naturale 4;
– batt. 101: Fa 4 - Sol 3; sono, inoltre, frequenti le quarte eccedenti[2].

PAOLO CHIMERI

Nato a Lonato, in provincia di Brescia, il 26 maggio del 1852, fu il padre (di origini cremasche) Filippo, ad impartirgli i primi rudimenti musicali.

Il talento e la propensione per la musica si manifestarono precocemente, tanto che il Chimeri poté cimentarsi in veste di direttore corale al Teatro "Grande" di Brescia a soli quattordici anni, ed a sedici esibendosi già come direttore d'orchestra al Teatro "Guillaume".

Chimeri si distinse, quindi, come direttore, concertatore e valente pianista sia a Brescia che in altre città.

Fra gli allievi si citano: Giovanni Tebaldini, Giacomo Benvenuti (musicologo, esecutore pianistico celebre) e Arturo Benedetti-Michelangeli, uno dei più celebri pianisti di fama mondiale del XX secolo.

Non tutta la produzione del Chimeri giunse a pubblicazione presso la casa musicale Ricordi: Chimeri preferì dare alle stampe composizioni pianistiche di carattere impressionista, e liriche da camera, lasciando manoscritte composizioni pianistico-orchestrali, di dimensioni più vaste.

TRISTE CANTILENA

Questa breve pagina strumentale è la quarta della serie di *Otto composizioni pianistiche* pubblicate dal Chimeri presso gli Editori A. & G. Carisch di Milano.

---

(2) Per quanto concerne l'uso dell'accordo di settima Mascagni adopera preferenzialmente, in *Cavalleria Rusticana* quello di terza specie (terza minore, quinta giusta, settima minore). Bustini, invece, in questa lirica, introduce in virtù della conduzione "a progressione", una serie piuttosto variegata di accordi di settima, appartenenti a varie specie (prima specie, terza specie, seconda specie, ecc.).

La parte pianistica reca la seguente data:
4 maggio 1933.

La composizione, una breve "novelletta" strumentale è dedicata alla signorina Clara Cavallari: dopo l'indicazione della dedicataria, a precedere la musica è la citazione di una delle liriche d'esordio contenute nella raccolta *Fatalità* (pagine 5 e 6): *Senza Nome*[3].

Il testo integrale della lirica è il seguente:

Io non ho nome. – Io son la rozza figlia
Dell'umida stamberga;
Plebe triste e dannata è mia famiglia,
Ma un'indomita fiamma in me s'alberga.

Seguono i passi miei maligno un nano
E un angelo pregante.
Cavalca il mio pensier per monte e piano,
Come Mazeppa sul destrier fumante.

Un enigma son io d'odio e d'amore,
Di forza e di dolcezza;
M'attira de l'abisso il tenebrore,
Mi commovo d'un bimbo alla carezza.

Quando per l'uscio de la mia soffitta
Entra sfortuna, rido;
Rido se combattuta o derelitta,
Senza conforti e senza gioie, rido.

Ma sui vecchi tremanti e affaticati,
Sui senza pane, piango;
Piango su bimbi gracili e scarnati,
Su mille ignote sofferenze piango.

E quando il pianto dal mio cor trabocca,
Nel canto ardito e strano
Che mi freme nel petto e sulla bocca,
Tutta l'anima getto a brano a brano.

Chi l'ascolta non curo; e se codardo
Livor mi sferza o punge,

(3) Sull'*incipit* della parte pianistica, si legge che il Chimeri ottenne la concessione all'utilizzo dei cinque versi negriani dalle case editrici Treves, Tumminelli e Treccani (di Milano e Roma).

Provocando il destin passo e non guardo,
E il venefico stral non mi raggiunge. 28

Dal "corpus" dei 28 versi costitutivi la lirica il compositore estrapola solo i seguenti: 1 (solo il secondo emistichio), 2; 21-22 e 24.

La musica traduce, "consequenzialmente" e garbatamente, infatti, solo questa pentiade di versi. La pagina è varata da una battuta "cadenzale" (*Con Impeto Senza Tempo*) nella quale campeggia una melodia rapsodicheggiante, talora terzinata, talora con ritmiche libere alla mano destra, fluttuante su una coltre accordale di Tonica/Sottodominante/Dominante (i tre gradi armonici gerarchicamente più potenti).

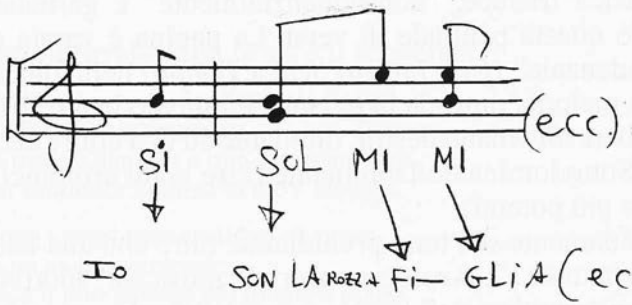
Tale andamento dal tono preludiante, oltre che alla battuta 1, si ritrova a battuta 17. Analogo materiale musicale "motivico" ricompare "mensuralizzato" (ossia incastonato entro una mensuralizzazione "cum tempo") da misura 43 a 48. La composizione vera e propria si avvia da misura 2 (*Andante, Come Nenia Dolorosa*) in tono minore, procede in stile descrittivo, vuoi per un andamento in *Tempo Rubato* (per via di reiterate indicazioni di *Accelerando - Ritenendo*) con frequenti soste, che per l'uso del tempo 2/4.

Più che un dimesso ed accademico *albumblatter* pianistico, la pagina ricorda taluni *intermezzi* operistici coevi, per l'uso di un linguaggio vivido e ben sbalzato, non ultimo quello incluso da Umberto Giordano nell'opera *Fedora* (del 1898), di gusto vagamente salottiero.

Il ricorso a cromatismi durante l'isolata battuta proemiale cadenzale (e, poi, lungo la composizione) ricorda il dramma straussiano che forse maggiormente ha influenzato i compositori italici del primo Novecento, *Salomé*, che Richard Strauss compose su libretto di Oscar Wilde nel 1905 (precisamente ai passaggi lenti della celebre *Danza dei Sette veli* nell'opera).

La succitata rete di rimandi (appena accennati) conferisce un fascino tutto originale alla pagina, che pure non supera le proporzioni dell'*intrattenimento salottiero*: il brano non presenta, infatti, alcuno sviluppo o elaborazione, ma si limita ad un uso "propositivo" del materiale motivico di partenza (si consideri anche la "limitante" estensione delle sole 71 misure).

Il compositore potrebbe aver desunto l'*incipit* del motivo principale della composizione per deduzione dal primo emistichio poetico testuale, ricorrendo ad un abbinamento sillabo-notale, ed alla cosiddetta tecnica del "fingito vocales", diffusissima fra compositori rinascimentali e barocchi:



Il suddetto *incipit* ricompare da misura 2, da misura 18 e, con lievi modificazioni convergenti in una cadenza plagale (che detiene, perciò, una funzione conclusiva) da misura 59 a 64.

La conclusione, originalissima, è affidata (da misura 65 a 68) a una melopea cromaticamente discendente, che più che di marca straussiana, meglio si allinea con la tecnica post-neoclassica e neomodalizzante perorata da uno dei più illustri contemporanei del Chimeri, Ildebrando Pizzetti da Parma.

La stessa chiusa con maggiorazione (diesizzazione) della terza evoca, più che un improvviso ripristino della tonalità (dopo un ancoramento alla modalità) la arcaica procedura, di nuovo di ascendenza modale, della *terza alla piccarda*.

Anche se lo stralcio poetico utilizzato narra del pianto dell'umilissima protagonista, la composizione detiene senz'altro una funzione liberatoria da quella miserrima funzione di ideale sublimazione dei versi poetici, più che costituirne semplicisticamente la "didascalica illustrazione"[4].

---

(4) Per le numerose soste e sospensioni strumentali, non è escludibile un'esecuzione "a melologo", declamando integralmente il testo poetico alternatamente od in simultaneità con il testo poetico.

La raccolta pianistica dalla quale *Triste Cantilena* è tratta (pubblicata con numero di Catalogo Carish "N 16844") emulando i celebri *albums de morceaux* di Robert Schumann, contiene le seguenti altre sette composizioni: *Alla Chopin*; *Visione*; *Romanza*; *Elegia*; *Improvvisazione*; *Piccolo Valzer Elegante* ed *Alla Cà D'Oro*.

LUIGI CORNAGO

BACIO MORTO

La melodia venne pubblicata dall'Editore Ricordi con numero di catalogo "U 97499 U": autore ne è un compositore *chansonnier* salottiero (*de salon*) del XIX secolo, Luigi Cornago. Trattasi dell'Opus 28 della produzione del Cornago[5].

Il testo del componimento è una delle più brevi pagine figuranti nella seconda silloge poetica della Negri, *Tempeste* del 1895:

Fra l'erba, in una triste primavera,
una precoce mammola fiorì.
Fredda era l'aria. – Prima ancor di vivere,
l'esile fior morì.

Su la mia bocca, in una triste sera,
un bacio dal mio cor per te fiorì.
Volgesti il capo... – prima ancor di vivere,
il bacio mio morì.

Le due quartine poetiche, identiche nella rimatura e nello schema metrico, presentano: 1) una raffinata serie di musicaleggianti allitterazioni, prima fra tutte quella basata sul suono della "vibrante alveolare" "r" (e relativi composti vocalici: er, re, ri, ro, ecc.) che paiono evocare la musicale sonorità della ghironda, antico strumento musicale derivato dalla viella.

---

(5) Per l'attribuzione del "numero catalografico" ho consultato: i *Cataloghi Generali* della Casa Editrice Ricordi della fine del sec. XIX in quattro tomi (Milano, s.d.); il *Supplemento all'Appendice* del 1911; ed i *Cataloghi* del 1914, 1917 e 1931.

Tale suono compare con frequenza nella prima quartina:

1...ra...ra...ri...ri...ra
2...re.....rì
3...re...ra...ari...ri...or...re,
4...or...rì.

Pur essendo, quest'ultimo, un procedimento poetico particolarmente evidente nella poesia, il compositore non escogitò una maniera per far collimare a tale "artificio letterario onomatopeico" un corrispondente artificio musicale (che avrebbe potuto essere, ad esempio, l'uso di trilli, l'uso di quarte o quinte consecutive, ecc.). Ma neppure la cornice esecutiva del *salon de musique* a cui melodie come questa erano destinate l'avrebbe preteso!

2) Una sequela di immagini simmetricamente antitetiche, legate alle giustapposizioni concettuali di:

1 Erba... triste primavera

2 ... Mammola fiorì

3 Fredda ...prima di vivere

4 esile fior morì.

5 Bocca...triste sera

6 Bacio ...cor...; fiorì

7 Prima di... vivere

8 ... bacio mio... morì.

(Contrassegno con + le "immagini positive, vitali" e con – le immagini evocanti spegnimento, morte).

Poiché in ciascuna quartina il numero delle "immagini positive" si equipara "numericamente" alle "immagini tristi", il compositore, secondo una simile lettura "de-strutturante" della lirica,

avrebbe dovuto realizzare una trasposizione musicale che traducesse in musica in maniera unitaria ciò. Egli, invece, opta per una bipartizione netta, musicando in due maniere lievemente differenti ciascuna delle due quartine:

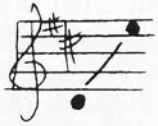
prima quartina

– In modo minore

– Uso di passi in "declamato" (battute: 5, 7-8).

– L'accompagnamento pianistico raddoppia strettamente il Canto, ed è ad esso "ancillare".

– L'estensione è di una nona:



– Segni di intensità: *Pianissimo-Piano.*

– Indicazioni agogiche: *Rallentando.*

seconda quartina

– In modo maggiore

– Abolizione del "declamato", uso di melodismo.

– L'accompagnamento pianistico è autonomo rispetto alla parte vocale.

– L'estensione (intendo quella vocale) è ampliata ad una "dodicesima":
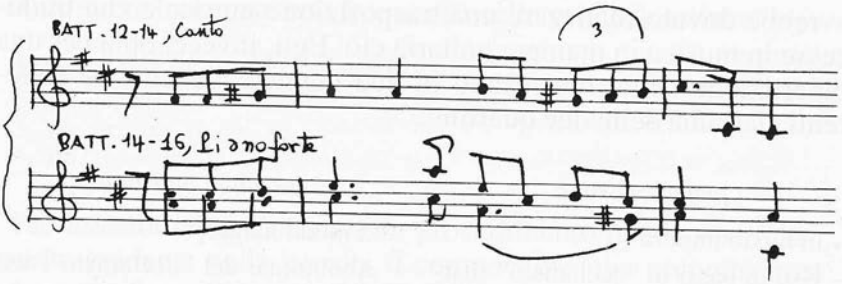


– Segni di intensità: *Forte.*

– Indicazioni agogiche: *Con Molta Espressione, Accelerando un Poco, Tenendo, Con Abbandono, A Piacere.*

A causa di questa netta bipartizione ed antitetica bipolarità, chi ascolta la trasposizione musicale della lirica avverte la sensazione di passare da un'ambientazione iniziale globalmente raccolta, spenta, dimessa, ad una seconda ambientazione più ampia, armoniosa, corposa e "strutturata" (in corrispondenza dei versi dal quinto all'ottavo).

Da notare il ricorso, sempre nella seconda parte, a piccole imitazioni non rigorosamente "melodiche", ma "ritmiche" fra parte vocale e parte pianistica.
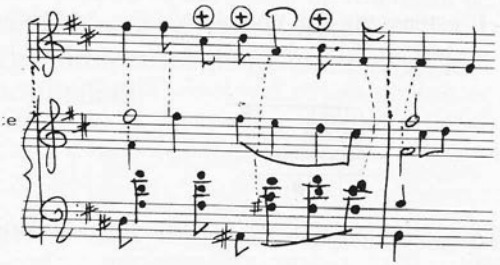
Per esempio, fra i gruppi di battute da 12 a 14 al Canto, batt. da 14 a 16 al Pianoforte:



oppure quella sorta di reiterazione pianistica, sfalcata e distanziata, del tema vocale iniziale:

– batt. 9-10, Canto:

– batt. 17-18, Pianoforte



(Nell'esempio evidenzio con un tratteggio le note "tematiche" identiche melodicamente; in "imitazione ritmica" sono tutte le altre; indico col segno ⊕ quelle note che non presentano un corrispettivo melodico nella parte pianistica).

Da notare la "cesura" netta a battuta 19, appena prima della reiterazione delle parole: "il bacio mio morì". L'idea di "morte" è legata ad una "caduta generale delle voci". Pur essendo breve il componimento; pur essendo contenuta la trasposizione musicale (solo venti misure); pur non avendo effettuato il compositore una diretta e fedele "corrispondenza" fra gli artifici letterari sopra isolati, e la ricerca di pregnanti effetti compositivi, la trasposizione musicale di *Bacio Morto* (pur tra le "minori" di tutte quelle negriane) non manca di sortire un gradevole effetto in sede esecutiva, legato alla perizia dell'interprete vocale mezzosopranìle (tessitura prediletta dai compositori nella maggior parte delle trasposizioni musicali di liriche della Negri).

ACHILLE CORRADO

BACIO MORTO

Achille Corrado pubblicò questa lirica presso l'editore musicale Ricordi (numero di catalogo "g 100063 g") dedicandola al commendator Fernando De Lucia.

La datazione del brano si profila come una questione di cruciale importanza. Tenendo conto che il frontespizio della composizione arreca la dicitura del "Real Stabilimento Tito di Giovanni Ricordi e Francesco Lucca" e considerato che l'editore F. Lucca fu costretto ad accettare una fusione con casa Ricordi nel 1888[6], si ipotizza un *terminus ante quem*: la lirica non poté essere pubblicata, cioè, prima del 1888.

Giulio Ricordi fu proprietario dell'editoria musicale in questione sino al 1912, mentre la casa Lucca cessò definitivamente le proprie pubblicazioni nel 1895: perciò si può ipotizzare il settennio dal 1888 al 1894 come presumibile *terminus ad quem* entro cui avvenne la pubblicazione del brano.

La parte vocale si mantiene costantemente entro un'estensione centrale, poco più di un'ottava da MI 3 a FA 4 (con due note opzionali semiacute "in calce", un LA 4 "coronato" ed un SOL 4 a misura 25).

Data la brevità della pagina (sole 28 misure), la denominazione maggiormente appropriata è *album-blatter* ossia "pagina d'album", come specifica lo stesso Corrado.

L'accompagnamento pianistico, pur rasentando l'accademica e liquidatoria schematicità del cosiddetto "basso albertino" (o "spezzato") non è privo di una propria *plenitudo* armonica che ricorre a una lieve serie di cromatizzazioni ed a modulazioni transitorie a tonalità ancillari a quella d'impianto, introdotte quasi per non lasciar scemare l'interesse della breve pagina, ancorata ad un cifrario armonico prevalentemente tonale.

All'interno del brano, infatti, l'accordo di tonica detiene un

(6) L'editore Francesco Lucca morì nel 1872. Da quell'anno sino al 1894 (per oltre un ventennio, quindi) la Casa fu amministrata dalla vedova Giovannina Strozza (la quale pubblicò pionieristicamente per l'Italia, i primi due spartiti wagneriani).

ruolo gerarchicamente prevalente. In corrispondenza della parola "morì" si ha una cifratura sospensoria di: 6
3
(accordo sul quale il canto tiene il La 3 – semiminima coronata – poco prima della risoluzione).

Pur nella sua concisione, la pagina rende efficacemente il testo poetico abbinato, a metà strada fra "romanza" e "canzonetta".

La questione della datazione è di primaria importanza in quanto *Bacio Morto* del Corrado appare assai simile a una delle più celebri liriche italiane della fine dell'Ottocento, *Malìa* di Sir Francesco Paolo Tosti, con poesia di Rocco Emanuele Pagliara.

È ben noto quanto sia dibattuta ed indefinita la *quaestio* della datazione dell'ampio *corpus* di liriche tostiane (quasi per "ironia della sorte", invece, *Malìa* reca una precisa indicazione cronologica: "Londra, 1887").

Se la data di stesura della lirica tostiana è il 1887 e la data di pubblicazione della lirica del Corrado è ascrivibile al settennio compreso fra il 1888 ed il 1894, fu forse il Corrado ad "emulare" la pagina di Tosti[7]?

Un accostamento fra la arcinota lirica tostiana e questa sconosciuta del Corrado si rivela utile ed illuminante.

Entrambe le liriche presentano tonalità di Fa Maggiore; in entrambe è possibile enucleare una contro-melodia strumentale all'interno dell'accompagnamento pianistico; entrambe hanno tempo 3/4; entrambe hanno scansione accompagnatoria in ottavi; inoltre (Corrado indica *Andantino*; Tosti indica *Allegretto*), effettuando un paragone ravvicinato di tipo "melodico" ed "armonico", numerose sono le identità intervallari ed accordali.

L'estensione di *Malìa* è quasi identica, infine, a quella di *Bacio morto*: un'ottava da FA 3 a FA 4.

---

(7) È assai probabile che Tosti a Londra in veste di "maestro di canto" della regina Vittoria, Corrado in Italia, avessero potuto tessere contatti artistici.

Non ritengo che Corrado abbia plagiato il Tosti. Lo stesso Tosti potrebbe aver acquistato a Londra (la Ricordi aveva sede in Regent's Street, al numero civico 265) una copia della romanza del Corrado, e, in seguito, "retrodatata" la propria composizione al fine di eludere ogni possibile sospetto di plagio. Accogliendo una siffatta spiegazione si capirebbe perché Tosti avrebbe "ufficialmente datato" *Malìa*, quando egli non datò quasi mai le centinaia di romanze, scene e melodie da lui composte.

MARIO COTOGNI

Questo compositore romano (sec. XX) appartiene alla "genìa artistica" dei Cotogni, in quanto è nipote del celebre baritono Antonio (Roma, 1831-1918).

Mario studiò composizione con Gaetano Capocci, esordendo con la *Messa a quattro voci* che raccolse lusinghieri elogi della critica.

Notevole accompagnatore pianistico, vinse concorsi di composizione italiani ed esteri. Fu anche maestro di canto e direttore d'orchestra "sostituto" al fianco dei più celebri Franco Faccio, Marino Mancinelli ed Edoardo Mascheroni.

Nella sua produzione come compositore si annoverano vari brani pianistici, l'opera lirica *Il Menestrello* su libretto di Filippo Clementi e numerose pagine vocali solistiche da camera con accompagnamento di pianoforte, fra cui: *Làsciati carezzar*, *Fuori di porta*, *Fior dell'Alpi*, la barcarola *Marinaro*, la canzone *Maggio*, le *melodies*: *I fulgidi tramonti*, *Mi vuol lasciare*, *Cadon le foglie*, *A Te, mia fanciulla*. Si ricordano, inoltre, la canzonetta *Aurette che il bel volto accarezzate* ed i brani *Ave Maria - Tu Madre del dolor*, *Core di ghiaccio* ed un piccolo notturno per voce: *Di menta e di ginestra*.

PORTAMI VIA

Definita dal compositore "Melodia Drammatica" (dove l'accezione "drammatica" si riferisce alla struttura piuttosto libera, al carattere modulante, ed ai trapassi tonali contenuti nella pagina) venne pubblicata dall'editore Ricordi col numero di catalogo "*S 97733 S*" ed intitolata all'artista Marcellina Sembrich.

Mancando l'indicazione iniziale del movimento, il compositore forse vuol sottintendere ("puccinianamente") una fitta agogica di tipo fluttuante, oscillante, impressionistico (*Tempo Rubato*).

Lungo la lirica, infatti, si incontrano le seguenti indicazioni: *Espressivo/Con Dolcezza/Ben Pronunciato/Animando Sempre/ Animato/Senza Rallentare/Dolcissimo e Rallentando/Diminuendo/Espansivo/Drammatico*.

Anche dalla sola lettura della serie di indicazioni, si capisce che l'approdo e la "confluenza" drammatica della composizione

sta nella parte terminale: ed è proprio lì che Cotogni sfodera un'inventiva scritturale particolarmente icastica ed aderente al testo poetico all'origine della trasposizione musicale. Si congettura (a seguito di un'esecuzione del brano condotta pubblicamente dallo scrivente assieme ad una soprano) l'indicazione iniziale di: *Andante*.

La melodia vocale d'esordio del canto (battute 7-10) in corrispondenza del primo verso del testo:

Oh, portami lassù, lassù fra i monti

viene anticipata nel corso della scarna introduzione pianistica (battute 1-6). È un inciso ricavato, sì, dall'accordo di tonica della tonalità d'impianto (Sol Maggiore), ma nella desueta e "transeunte" posizione armonica di "quarta e sesta" che instaura un senso di slancio, "avanzamento, irrisolutezza", tratti che generano un senso sospensorio quasi a suggerire l'avanzamento della composizione.

Dopo una terza presentazione di tale inserto (battute 15-18) al pianoforte, con una variante nella correlata parte vocale, una transitoria modulazione alla tonalità contigua di Re Maggiore (battute 21-22) è rivelatrice dello stile "peregrino" di tutta la pagina (oltre all'inclinazione per i cromatismi) ripristinandosi immediatamente il Sol a battuta 24 mediante l'improvvisa mediazione della sottodominante della Tonalità d'impianto (accordo di DO) a misura 23.

Una progressione cromatica ascendente (strutturata a gruppi bimensurali: 23+24; 25+26; 27+28) conduce ad una ripresa variata "in tono" dell'inciso o motivo dell'*exordium* (battute 32-34) mediante due misure "alla dominante" (su Re, 30-31).

Il "tagliente" ed efficace accordo di "nona" a battuta 27 appropinqua l'uditorio al notevole senso di spossatezza interiore della protagonista

Ov'io risenta men gravoso il pondo...

Un siffatto accordo (tanto per "isolarne" il *pathos* che i compositori erano soliti annettervi), viene introdotto genialmente nel III atto dell'opera *Tosca* (1899/1900) di Giacomo Puccini laddove l'operista lucchese descrive l'istante esatto dell'ultimo fatale

abbraccio da vivi dei due amanti *maudits* (la cantante Floria Tosca ed il pittore sovversivo Mario Cavaradossi) poco prima del funereo scioglimento del dramma (fucilazione di lui, suicidio di lei, che si getta dagli spalti di Castel Sant'Angelo in Roma)[8].

La sezione compresa fra le misure 42 e 47 presenta un "declamato" melodico cromatico discendente di tipo "scansorio" sostenuto da una sequenza accordale dolorosa e truce (si transita dal Re bemolle al La minore al Sol minore al Re minore) atta a veicolare l'impossibilità della poetessa di ascendere verso le tanto agognate vette, quand'ecco l'irrompere (alle battute 48-49) di quattro fatali, corruschi e insieme funerei rintocchi, atti a scandire insieme uno status di rassegnazione ed insieme la concitazione rabbiosa di chi rassegnato del tutto ancora non è al proprio destino di "vinto".

Infatti, da battuta 50 alla conclusione, si apre la sezione drammatica di chiusa, in cui la poetessa si rammarica di non poter essere sui monti: Cotogni transla musicalmente la fisica pesantezza dello *status* di grigia, nebulosa, brumosa quotidianità ad una sorprendente sequela accordale (da battuta 50 a 68) in cui l'esasperazione culmina in uno slancio canoro quasi eroicizzante, fino all'ultima (e "simmetrica") citazione dell'inciso iniziale (battute 69-70).

Questo ciclico "riaffiorare" conclusivo dell'inciso udito in apertura conferisce alla pagina l'unitarietà interna propria all'opera d'arte e fa assumere alla lirica il tono di una "confessione", di uno "squarcio" d'anima che si abbandona ad un accorato sfogo esistenziale.

Il ripristino, pur nella sua brevità, di tale inciso, però, nell'economia fittamente modulante della pagina si rivela poco efficace, se il suo reinserimento è quello di elemento "armonicamente bilanciante".

Il testo poetico (vedi la musicazione del TIRINDELLI, nel corso della quale è riportato l'analogo testo) – non esente da "ripensamenti", "ritrattazioni" e modifiche da parte della stessa poetessa

---

(8) Cfr. lo spartito per Canto e Pianoforte dell'opera, Milano, Ricordi (ristampa), 1985, pag. 293, battuta 1.

in prima istanza – (prima che da parte dei compositori durante la medesima operazione di musicazione) – è tratto dalla raccolta poetica d'esordio *Fatalità* del 1892.

MARIA-GIACCHINO CUSENZA

CANTO NOTTURNO

Inizialmente pubblicata dall'Editore Ricordi nel 1943 (con numero di catalogo: "125751"), la lirica *Canto Notturno* conobbe un discreto successo in quanto vincitrice del Primo Premio al Concorso "Ada Negri" indetto nel 1942.

Di pregevole fattura, il brano ebbe meritatamente una riedizione musicale nel 1955.

Il testo 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 melograni in fior da la distanza.

Come sacri turiboli d'incenso
Olezzan gli orti ove il tuo canto va,
O sconosciuta sotto il cielo immenso,
O cuor che parli ne l'oscurità!

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?...

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?

Lo stile musicale adottato dal Cusenza ricalca il neo-medievalismo, neo-gregorianismo e neo-modalismo perorato in Italia da mons. Giovanni Tebaldini, da Ottorino Respighi, dal Pizzetti. Si ritiene che *Canto Notturno* rispecchi la particolare cifra com-

positiva post-impressionista (ma non simbolista) nell'impiantazione tonale e nella temperie ambientativo-tematico-timbrica da Pizzetti impressa a parecchie liriche da camera, ma anche in brani strumentali come il *Concerto per Arpa ed Orchestra in Mi b*, oppure il poemetto sinfonico per pianoforte solista ed orchestra *A Notte Alta*.

Gli intensivi (ben quindici!) mutamenti di tempo che costellano le sole 81 misure costitutive della composizione (3/4; 4/4; 3/4; 2/4; 3/4; 2/4; 4/4; 3/4; 4/4; 2/4; 4/4; 3/4; 4/4; 3/4; 2/4) – mutamenti che, però, grazie a un'unitarietà estensoria compositiva, non vengono minimamente percepiti all'ascolto! – rimandano inequivocabilmente all'afflato quasi "improvvisatorio" a cui ottemperò Cusenza nel musicare questa lirica negriana.

L'impianto formale generale è simmetrico (A-B-B-A): la prima sezione (A) – composita – esordisce con un soliloquio vocalizzato (*Piuttosto Lentamente, a Piacere*) al canto, simile ad una modulazione auletica o ad un richiamo rustico di un corno naturale (battuta da 1 a 6).

Trattasi di una tipologia di *exordium* sperimentato di sovente nella letteratura pianistico-vocale otto-novecentesca, vuoi che sia una monodia vocale ad iniziare il discorso, vuoi che sia il pianoforte.

Si rimanda ai celebri *Vocalizzi* di Rachmaninov, Ravel, Pizzetti, ed altri compositori del XX secolo come Villa-Lobos.

Credo che Cusenza si rifaccia, circostanziatamente, alla lirica *I Pastori* del Pizzetti[9], anche se là ad esordire era il pianoforte con una melopea monodica vagheggiante arcaiche modalità elladiche.

Un altro elemento accomunante *Canto Notturno* di Cusenza a *I Pastori* di Pizzetti è la *sperimentazione ritmica*.

Infatti in *Pastori* (che è una delle "matrici storiche" della lirica pianistico-vocale italica in quanto venne composta nel 1908) il compositore avviava alcuni periodi in "politemporalità" o in "poliritmicità" (da battuta 19 a 25; da battuta 52 a 58, ecc.). Anche il

---

(9) Cfr. MARIO GENESI, *Una lirica da camera italiana: "I Pastori" di Ildebrando Pizzetti da Parma*, Piacenza, Tipografia "San Paolo", 1991, pp. 1-100; Collana "I Quaderni Musicali di Castell'Arquato".

Cusenza utilizza il 3/4 in armatura, ma poi di fatto vi "stratifica" un 9/8 (ossia una "sottoscansione")[10].

Essendo la lirica del Cusenza costituita da un'alternanza di interludi strumentali e sezioni cantate sostenute da un accompagnamento strumentale, è anche possibile scorgere un'interpretazione ed una lettura analitico-formale in base ai *leitmotiven*, della pagina (ossia focalizzando la rete delle reiterazioni delle singole sezioni).

Oltre che costituire una delle "applicazioni sperimentali concrete" frutto di vari studi teorici sulla pratica musicale degli antichi Greci pubblicati fra la fine dell'Ottocento ed i primi decenni del Novecento, la "poliritmicità" possedeva una forza autogena capace di assicurare un naturale avanzamento alla pagina musicale.

Un'ambientazione idillica, campestre, panica, silvana e nel contempo esotica si coglie nella ricercata tavolozza "scalare" addotta dal Cusenza: il gruppo di misure iniziali isolate contiene un modulo scalare con *Soprattonica* alterata cromaticamente e *sensibile ipotonica*.

Un siffatto modulo scalare si riscontra in varie culture mondiali, sia orientali che occidentali, per esempio nell'area partenopea e nell'Isola di Giava:



L'adozione di questo modulo scalare evidenzia la ricerca di primitivismo ambientativo, un *topos* frequentissimo nei compositori proto-novecenteschi[11].

Se si adducono a modello gli allineamenti scalari vetero-ellenici, il modulo in questione coincide con la *Scala Frigia*.

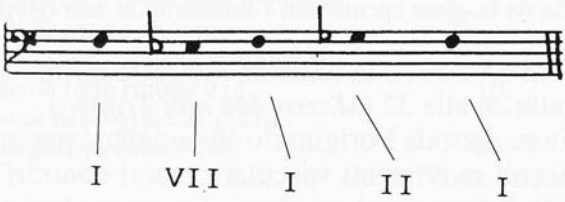
---

(10) Si vedano, ad esempio, le misure da 7 a 11 ("Un Poco Agitato"), di *Canto Notturno* del Cusenza.

(11) Il predetto modulo scalare (escludendone il secondo grado) si ritrova a Novecento avanzato nella musica "blues".

Quando per la prima volta Voce e Pianoforte si sovrappongono per esporre il testo poetico, da battuta 13 (dopo le prime 6 misure solo vocali e le seconde 6 misure solo pianistiche) – la sezione si estende da batt. 13 a 25, *Poco Meno* – il compositore innalza la terza corda dell'accordo di tonica: trattasi di un effetto che crea una sorta di procedimento sospensivo.

Lungo le misure comprese in questo tratto della lirica, l'armonia oscilla su gradi di contiguità:



Si fa notare che quest'oscillazione tocca proprio i due gradi esoticizzanti del modulo scalare adottato dal compositore: 7° grado ipotonico, 2° grado bemollizzato. La sezione iniziale della lirica è simmetricamente suggellata (battute da 26 a 32 - *Allegro*) da una "ripresa" delle sei misure dell'assolo "boschivo" iniziale, udito là in lontananza, ma qui in vicinanza e rafforzato da ottave pianistiche con utilizzo delle gamme 3ª, 4ª e 5ª.

La sezione mediana ("B") *Calmo e disteso*, in corrispondenza del testo: "... *come sacri turiboli...*" si estende per 34 misure (dalla 37 alla 71). Al suo interno sono isolabili alcune "sotto-sezioni":

1) *Da battuta 34 a 41*: qui la scrittura è accordale, le armonie evanescenti, con frequenti appoggiature lievemente dissonanti e stridenti.

2) *Da battuta 41 a 46*: si reitera (con lievi ritocchi) e ad un'altezza differente, il gruppo di battute strumentali dalla 7 alla 12, già udito ("Un Poco Agitato") in apertura. La scrittura assomiglia alla specie contrappuntistica del "tre contro una", tipica della scrittura compositiva mottettistica rinascimentale od organistica. (Secondo un'altra interpretazione si avrebbe qui la poliritmicità suddetta.)

3) *Da battuta 47 a 55*: all'interno di questa decina di battute, si isolano due "pedali" armonici: l'uno di Sottodominante (batt. da 47 a 50); l'altro di Dominante (batt. da 51 a 55).

Il compositore vi ricorre allo scopo di "tradurre" musicalmente l'incalzante quinterna di ben cinque interrogativi testuali:

... 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?...

4) *Da battuta 55 a 63*: è la reiterazione delle misure strumentali già udite dalla 26 alla 32 (*Mosso, Ma non Troppo*).

Il compositore dissoda l'originario andamento "per ottave parallele" con piccoli movimenti speculari, "moti contrari", imitazioni intervocali di tipo quasi canonico, fra mano destra e mano sinistra.

5) *Battute da 64 a 71*: questo gruppo di battute è identico al gruppo di misure da 34 a 41.

Le ultime misure presentano la ripresa letterale del vocalizzo cantato alle prime 6 misure della composizione, integrato da un accompagnamento pianistico a quarte e quinte parallele che non può non richiamare alla mente gli "organa" due-trecenteschi della Scuola di Notre-Dame, ossia i primordi della codificazione scritta della polifonia occidentale.

Domenico de Felice

Per musica (Le fronde che vedesti rinverdire)

Dedicata alla principessa Maria di Spinoso Pavoncelli, l'icastica romanza *Per Musica* è tratta da un *album* di sei romanze musicate interamente da Domenico de Felice[12] e pubblicate per

(12) Le altre cinque liriche di cui consta l'*album* sono: 1) *Pioggia d'Aprile* (testo di Carlo Scarfoglio); 3) *Trecentesca* (testo di Rocco Galdieri); 4) *Sulla soglia* (testo di A. Gallo); 5) *Sestina* (testo di R. Galdieri); 6) *Le vieux pont* (testo di Auguste Augellier).

conto dello stesso compositore (numero di catalogo: "Y C T 214 Y").

Il componimento della Negri utilizzato consta di dodici versi:

Le fronde che vedesti rinverdire
Nell'aprile, che è già così lontano,
Or tutte d'oro cadono man mano
a terra per morire.
Così cade da te stanca la gioia
Che ti sorrise, e un po' di giovinezza
Fugge e tremi e ti par che la bellezza
de la tua vita muoia.
Ma non è vero – Sboccieran le molli
Gemme da linfe rifluite e tu
Ritesserai nel sogno che già fu
sogni più dolci e folli.

ed utilizza i due metri propri del genere del "madrigaletto" (endecasillabo, settenario) in auge nell'epoca barocca (V. Belli, B. Guarini, G.B. Marino, T. Stigliani, ecc.).

Lo *schema delle rime* è il seguente:

A_{11}	C_{11}	E_{11}
B_{11}	D_{11}	F_{11}
B_{11}	D_{11}	F_{11}
A_{7}	C_{7}	E_{7}

(ossia 3 quartine ognuna con una simmetrica rimante interna). Tutti i versi terminano con un'accentuazione *piana* – ad eccezione del decimo e dell'undicesimo, tronchi – risultando perfettamente idonei ad una trasposizione musicale.

Oltre che tre quartine, la struttura può anche venir considerata (secondo un'ottica strettamente musicale) come una successione di tre terzine di endecasillabi con "caudatura" finale mediante un settenario di "coda" (o "eco" o "riverbero" o "trescone") che la poetessa inserisce non "da capo" e con lettera maiuscola a partire dall'inizio del verso, ma con lettera minuscola e in posizione del secondo emistichio (corroborando apparentemente l'intenzione dell'organizzazione metrica portante in tre terzine "caudate". Tale procedura parrebbe, di nuovo, additare l'origine storica del ma-

drigaletto cinque/seicentesco, laddove la terzina funge da strofa generatrice).

Una siffatta struttura testuale viene incastonata entro un'altrettanto raffinata struttura musicale (*Andante*) nobile e di notevole levatura, modalmente bipartita tra una *parte iniziale* in fa minore (battute da 1 a 31) ed una *parte seconda* in fa maggiore (battute da 32 a 50).

L'avvio della prima parte è un assolo strumentale pianistico in tempo 2/4, con un ritmo sincopato di "ballatella" e col "tema al basso" (batt. da 1 a 6).

L'entrata del canto plana (da batt. 6 a 11) *ab alto* mediante una *descensio* cromatica con effetto "sospeso" (in quanto priva, in questo tratto, della linea del basso strumentale).

Tale *descensio* cromatica veicola tutta la malinconia della per sempre "perduta stagion primaverile" e dell'"aprile già così lontano", immagini suggerite dal testo.

Se la corrispondenza musico-testuale è di tipo mono-sillabico, da battuta 16 si riode, per una sola volta, il motivetto della "ballatella" strumentale dell'inizio. Pregevole giunge una modulazione produttrice di un alone di "lontananza, arcano, mistero" delle battute 14-15 (Sol b maggiore con la settima; Do maggiore con la settima; Fa minore) prima del ripristino del Fa minore lungo il prosieguo frasale.

L'immagine delle foglie caduche tardo-autunnali:

> Or tutte d'oro cadon man mano
> A terra per morire

è musicalmente risolta con una doppia cadenza plagale (che ingenera un senso di "chiusa", e di "caduta" – batt. 18-21), mentre la conclusione della frase e sezione in modo maggiore pare rimandare ad un ulteriore procedimento gravido di arcaismi: la "terza maggiorata piccarda".

La "fluttuazione" del fogliame trova una propria *musicalis descriptio* nel ricorso ad un modulo arpeggiato alla mano destra, nel tratto mensurale sopra isolato. L'*exordium* della seconda quartina instaura una sorta di "rallentando" in quanto, pur rimanendo immutata l'iniziale indicazione dinamico-agogica, il

tempo registra una "dilatazione" dall'iniziale 2/4 al 3/4 (da batt. 23 a 31).

Lo stile di questa sezione mediana è affine a taluni squarci lirico-melodici affidati dal compositore Umberto Giordano ai personaggi principali dell'opera verista *Andrea Chénier* (Milano, Teatro alla Scala, 1896) (ad esempio: *Sì, fui soldato*, assolo di Chénier nel III Quadro), modulando transitoriamente l'armonia alla correlata tonalità del Re b Maggiore (batt. 27-28) e mantenendosi il canto entro un registro mediano refrattario ad inutili acuti, propendendo per una postura melodico-declamatoria quasi eroica, ma pur sempre centrale.

La sezione conclusiva (da batt. 32 a 50) reinstaura il tempo 2/4 e riapproda *naturaliter* alla tonalità di Fa maggiore (*A Tempo*, a batt. 32).

Questa terza sezione è varata, mediante un efficace procedimento di concatenazione, dalla cantazione dell'ultima parola della seconda "quartina" del testo poetico (ma la musica è già quella della terza ed ultima sezione, qui!): "muoia!". Un tale procedimento (una parola che esprime un concetto oscuro, cupo, giustapposto ad un'armonia, invece, radiosa), sorta di geniale "sfasatura poetico-musicale" per il contrasto che genera, conferisce una luce "bonariamente esortativa" all'ultima quartina poetica (ed alla correlata trasposizione musicale prescelta).

Essa sortisce, quasi, una funzione "epigrammatica", "gioviale" e risollevatrice dai gravami concettuali precedentemente enunciati: lungo il componimento De Felice mostra di aver afferrato la quintessenza di questa giustapposizione interna presente nel testo e di avervi abilmente adattato una consentanea trasposizione musicale.

Efficace suona, infine, la transitoria rievocazione della tonalità "relativa" maggiore del fa minore, ossia il Re b Maggiore "correlata" semanticamente ai concetti tristi della prima sezione, in corrispondenza del verso undicesimo: "(Ri-)tesserai nel sogno che già fu" per poi ripristinare, *ex abrupto*, il solare Fa maggiore in corrispondenza dell'ultimo verso: "... Sogni più dolci e molli".

La romanza mostra tipologie scritturali variegate, ma soprattutto documenta la notevole capacità, da parte del compositore, di permeazione di una trasposizione musicale creata *a posteriori* ad un

pre-esistente testo poetico, riuscendo a ricreare, in maniera tersa attraverso la musica, ogni minimale sfumatura del testo poetico[13].

LODOVICO FRISCIOTTI

PENSIERO! (QUANDO TACITO E LENTO)

La forma poetica del componimento della Negri utilizzato dal compositore Frisciotti è il *sonetto*, con il seguente schema delle rime: ABBA ABBA CAD CAD (ossia due quartine a rima incrociata e due terzine in rima ripetuta). La stesura del "nuovo" sonetto avvenne in Motta Visconti: la poetessa, dedicandolo espressamente alla propria madre, soddisfece un'esplicita richiesta del Frisciotti (il quale preferì non attingere ad una delle raccolte poetiche d'esordio sin lì pubblicate dalla poetessa lodigiana).

Quando tacito e lento il dì s'invola,
E han baci gli astri e l'aure una carezza,
A me susurra l'alitante brezza,
Il mite suono della tua parola.

E ride all'alma, giovinetta e sola
Di tranquille speranze, una dolcezza,
A Te rapito, in confidente ebbrezza,
Sovra piume d'augello, il cor rivola.

E mentre sfavillando al guardo mio
Treman le stelle nell'azzurra sera
E canta il grillo con gentil lamento;

Muta e raccolta in fervido desìo,
All'aure affido un bacio e una preghiera
E quel mio bacio, te lo porta il vento.

---

(13) Si noti, per inciso, la "modernità" dell'entrata del canto (batt. 6-9) vuoi per l'assenza della linea del basso strumentale, che per la discesa *cromatica* della svettante linea vocale, simili a taluni passi di *Madame Butterfly* di Giacomo Puccini (ad esempio l'esordio de *Un bel dì vedremo*, che se pur non presenta una discesa cromatica – ma diatonica – sfrutta la "sospensione dei bassi strumentali" nell'accompagnamento alla voce, al fine di conferirvi maggior levità, e, nel contempo nega una delle regole accademiche auree, facendo prócedere il Canto ed il Basso "per ottave parallele", per un tratto di misure).

La composizione musicale arreca, invece, come dedicataria la signorina Luisa Dezza[14] e viene indicata come: "Melodia per Mezzosoprano (o baritono) e Pianoforte" (Numero del catalogo Ricordi: "b 54777 b").

Lungo le 72 misure costitutive, si hanno i seguenti cambi di tempo:

- batt. 1-24 : 6/8
- batt. 25-40 : 2/4
- batt. 41-72 : 6/8 .

Dal punto di vista tonale la "melodia" osserva, equamente, una tripartizione non coincidente, tuttavia, con quella suddetta delle mutazioni temporali:

- batt. 1-40: Mi minore (con cadenza transitoria modulante in si minore)
- batt. 41-56: Re maggiore (con cadenza conclusiva di sezione in Sol maggiore)
- batt. 57-72: Mi minore.

È proprio quest'ultima tripartizione a calzare con la distribuzione dei quattordici versi del sonetto della Negri:

- parte prima: due quartine
- parte seconda: prima terzina
- parte terza: seconda terzina.

La prima parte (*Andantino Mesto*, *Con Tristezza*) è improntata da una schematicità melodica ed armonica: l'unico elemento d'interesse è una *descensio* cromatica al Canto, dal V al III grado della tonalità d'impianto (batt. 9-12 e 17-20; batt. 57-60; batt. 65-70).

L'armonia della seconda sezione (batt. 41-56) vagheggia l'aria di Margherita *L'altra notte in fondo al mare*, dal *Mefistofele* di Arrigo Boito (andato in scena a Milano al Teatro alla Scala nel

(14) Il catalogo della casa editrice Ricordi indica erroneamente: "Dedicato a Luigi Denza".

marzo del 1868) – batt. 41-50 –, mentre la terza sezione ripristina la schematica scrittura della sezione iniziale.

Luigi Gorgni

Il compositore L. Gorgni nacque a Piacenza il 2 gennaio del 1914. Dopo esser stato avviato allo studio della composizione presso il "Liceo Musicale" della città padana sotto la guida del M°. Giovanni Spezzaferri, si perfezionò con Vito Frazzi e con gli insegnanti dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena.

Conseguito il diploma in Violoncello, svolse dapprima attività di concertista camerista. Si dedicò, in seguito, alla docenza musicale inizialmente al "Liceo Musicale" di Piacenza, quindi al Conservatorio di Pesaro. Assunse per un settennio (dal 1958 all'anno della sua morte il 1965, avvenuta il giorno 18 settembre) la direzione del Liceo Musicale "Achille Peri" di Reggio Emilia.

L. Gorgni fu un compositore prolifico ed assai apprezzato dai contemporanei: l'opera lirica *Sacrifizio*, un dramma indiano in un unico atto su libretto di Giacomo Silvio Corrado (*nom de plume* di Giorgio Periti), desunto dall'omonimo lavoro di Rabindranath Tagore (scrittore e filosofo indiano) venne prescelta nel 1952 da una commissione composta dai compositori e direttori d'orchestra: Lino Liviabella, Ettore Desderi, Franco Margola e Riccardo Nielsen, presso il Conservatorio Statale di Musica "G.B. Martini" di Bologna, per essere sottoposta alla Commissione centrale per le opere nuove di compositori italiani contemporanei, a Roma.

Sacrifizio venne rappresentato al Teatro Municipale di Piacenza nel 1957 con la direzione orchestrale di Manno Wolf-Ferrari. Gorgni acquisì anche i diplomi conservatoriali di Strumentazione per Banda e Musica Corale e Direzione di Coro.

Della produzione strumentale solistica e cameristica si citano il *Preludio per Pianoforte*; *Selihod (Lauda a David) per Violino e Pianoforte*, il *corpus* delle ricercate liriche per Canto e Pianoforte: *Finisci l'ultimo canto*, su versi di R. Tagore; *Estasi* su versi di Maria Fiori (consorte del compositore) e del compositore stesso; *Resta con me*, basata su una lirica della poetessa lodigiana Ada Negri; la *Sonata in La per Violino e Pianoforte* (tripartita nei ca-

nonici tre "tempi": *Vivo*; *Calmo*; *Mosso/Energico*); *Poi sarà l'alba*, opera in un atto su libretto di Elio Anceschi.

La *première* di quest'atto unico ebbe luogo al Teatro Municipale di Piacenza (il "cast" includeva: Giuseppe Zecchillo, Walter Brighi, Maria Bartolini; l'orchestra era diretta da Manrico De Tura) il 14 gennaio 1961.

Il musicologo milanese Giulio Confalonieri (1896-1972), in una missiva del 19 gennaio 1961 indirizzata al M°. Gorgni, così chiosava la prima rappresentazione de *Poi sarà l'alba*:

> (...) *Poi sarà l'alba* è basato su un soggetto modernissimo, com'è appunto la vicenda di un *teddy boy* che il padre salva dall'onta addossandosene le malefatte (...). Affrontato coraggiosamente senza il timore di dover ricorrere a ritmi di danza quali il *rock and roll* e lo *slow*, il M°. Gorgni, mediante una ricca ed espressiva tavolozza armonica ha saputo rendere con vigore l'anima dei personaggi ed il ritmo dell'azione.

Nelle opere il compositore cercò di emulare, in svariati modi, due "modelli" novecenteschi: I. Pizzetti per l'uso del *declamato* e Leonard Bernstein per la commistione con i ritmi di balera all'interno di partiture sinfoniche (operazione effettuata con esiti geniali nel *musical* broadwayiano *West Side Story*). Oltre ad un *Frammento del Salmo XIX per Coro ed Organo*, si citano una *Sonata a Tre* per Violino, Violoncello e Pianoforte, *La terra Pesante*, un Prologo per Coro e Orchestra, il poema sinfonico *Fede*.

Segnalo, infine, la presenza del Gorgni nella Commissione Giudicatrice della Quarta Edizione della Rassegna Giovani Cantanti Lirici di Reggio Emilia da cui uscirono Luciano Pavarotti (tenore), Enzo Dara (basso), nel 1958.

Nell'edizione del 1959 di questo stesso concorso il Gorgni ricompare in giuria: nella categoria delle soprano è proclamata vincitrice Raina Kabaivanska[15].

---

(15) Devo le note biografiche sul compositore Gorgni alla gentilezza della vedova del compositore, sig.ra Maria Fiori, residente in via Quattro Giornate di Napoli 6, a Reggio Emilia.

Preghiera della sera

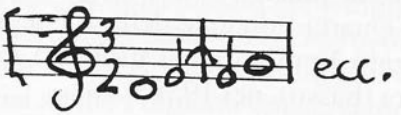
Trattasi di una lirica inedita, dalla scrittura ricercata, ma con vari elementi connettivi al suo interno che assicurarono al brano quell'impulso di "proseguimento autogeno", quella propulsione generativa che lo elevano ad "opera d'arte". La musica traduce il seguente testo negriano:

Resta con me poiché la sera scende
Sulla mia casa con misericordia
D'ombra e di stelle.
Che io ti porga al ligneo desco
Il pan e l'acqua pura
Della mia povertà.
Resta tu solo
accanto a me tua serva
E nel silenzio degli esseri
Il mio cuore oda te, te solo.
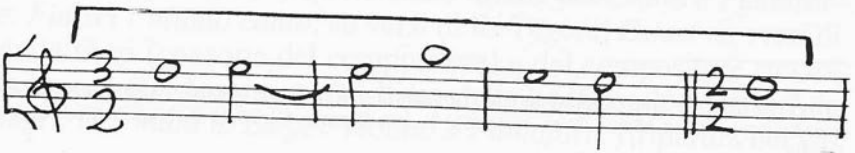
Preghiera della sera venne inclusa dal compositore in un "album" manoscritto assieme ad un'altra lirica *Voglio te, te solo / Il mio cuore ripete senza fine*.

Il compositore presenta, in apertura di composizione, uno spunto motivico e brevissimo inciso racchiuso entro l'*ambitus* intervallare di quarta.

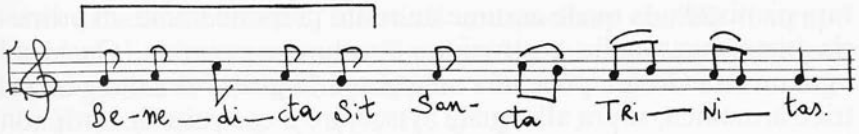
Tale inciso compare al pianoforte "ad ottave consecutive dirette" distanziate, nelle prime due misure. Lo spunto si presenta a guisa di "piccolo tema":



L'intera composizione cameristica, perciò, è passibile di decodificazione in forma di "tema e variazioni". Il motivo viene "esposto" alle prime quattro misure:
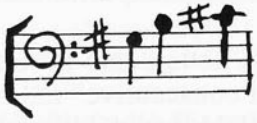


Il "motivo" è di ascendenza gregorianeggiante: trattasi di una sequenza notale melodica ritrovabile con frequenza ed assiduità all'interno del repertorio gregoriano; ad esempio nella Liturgia Vespertina del Giovedì Santo un'*Antiphona ad mandatum* esordisce proprio col suddetto frammento melodico[16]:



Gli incisi melodici sopra isolati (trinotale, pentanotale) attraversano l'intera composizione, melodicamente: per es. la melodia in corrispondenza delle parole: *Poiché la sera scende* si estende nell'*ambitus* di una quarta (da Fa 3 a Si b 3); l'inciso di quarta compare a battuta 10, al Pianoforte:



a battuta 17



e, sempre, nella parte pianistica, a battuta 18:



(16) Avendo probabilmente il compositore attinto dall'antifona gregoriana il "motivo" d'apertura di *Preghiera della sera*, egli attuò un procedimento di "aggravamento/dilatazione" melodica. Va, forse, collegato alla scelta del titolo della composizione *Preghiera* il ricorso alla modalità gregoriana qui ipotizzato.

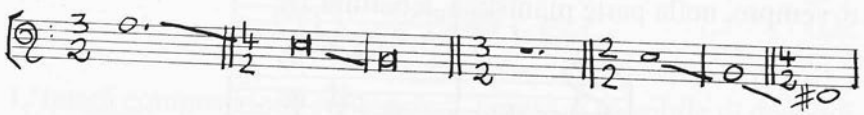
La parte pianistica della lirica si presenta come una sorta di sensualizzante *tapisserie*, rarefatta ambientazione sonora entro la quale è adagiata ed incastonata la parte vocale (che da sola non presenta alcun rilievo degno di nota, a parte l'uso di intervalli difficoltosi da intonare, quali la settima minore e la quarta eccedente).

La parte del canto risulta, qui, strettamente ancillare alla scrittura pianistica, la quale assume un ruolo preponderante, di primaria importanza nella costruzione strutturale generale. Quasi ad ogni misura Gorgni pone una nota grave "a guisa" di nota generatrice armonica, sopra alla quale sviscerare e costruire accordi non in consonanza perfetta, ma grondanti di pleonastici grappoli notali, volti a creare cangianze sonore, quasi naturalisticamente marine, acquee, rifrazioni, sospensioni, tensioni e dilatazioni che rimandano ad una tecnica mutuata dal brano pianistico *La Cathédrale Engloutie*" (dai *Préludes*) di Claude Debussy.

Si tratta di effetti ottenuti introducendo, ad es., accordi con: la 4a eccedente, la 6a maggiore, la 7a minore, la 9a, utilizzando note di pedale armonico per appoggiarvi accordi secondari e "fuori quadro".

Presentando un avvio "modaleggiante", quindi, tonalmente la pagina presenta un carattere peregrinante, rapsodicheggiante. Non si tratta di *laisons* armoniche casuali, ma concepite ottemperando ad una logica sotterranea, affiorante solo a tratti e nota al solo compositore.

Per esempio affiora nettamente il concatenamento melodico "per quarte discendenti consecutive" nel tratto di battute dalla 13 alla 19 (vedi alla parte del basso del Pianoforte):



Il ricorso ad una tavolozza armonica così mutevole e cangiante; l'inserimento di figurazioni ondeggianti in crome (che da moduli parvo-notali, entro intervalli iniziali di seconde o terze si ampliano tramutandosi in scaleggiati liberi) alle misure da 7 a 10; il susseguirsi imprevedibile degli amalgami accordali, atti a creare sonorità sempre nuove (per poi chiudersi, nelle ultime cinque misure, con movenze modaleggianti, simmetricamente analoghe a

quelle udite in apertura); l'oscillare dello spettro sonoro della linea vocale ora nel registro centrale, ora in quello acuto... Questi ed altri procedimenti conferiscono un'interna compattezza alla lirica, un'unitarietà scritturale che elude, devia e dirotta l'attenzione dell'ascoltatore da un ulteriore procedimento compositivo sotteso dal Gorgni alla lirica: quello della mutazione di tempo. Nel lasso di sole 24 misure, infatti, il compositore cambia il tempo ben dodici volte (con una media di un cambio ogni due misure!). La frequenza di tali cambi prevede:

3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 3 .
2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 .

L'abilità scritturale e l'estrema perizia di Gorgni fanno sì che chi ascolti la lirica non si accorga minimamente di questa serrata sequela di "cambi di tempo". La musicazione rispetta e "traduce" la scansione ritmica del testo poetico basata sull'alternanza di sillabe toniche/àtone, rese musicalmente in note prolungate/brevi.

In siffatto modo la trasposizione musicale permea ritmicamente l'originaria struttura scansorio-ritmica del testo letterario, riproducendone consequenzialmente la trama.

Ciò rilascia un intimo senso di continuità, unitarietà, coesione interna alla lirica.

Lorenzo Perigozzo

Nativo di Verona (1866) studiò Pianoforte sotto la guida del maestro Achille Saglia e Armonia, Contrappunto e Composizione col celebre didatta Carlo Pedrotti al Liceo "Rossini" di Pesaro. Risultò vincitore di un concorso di composizione con la cantata *Apoteosi di Rossini* per Soprano, Tenore, Coro e Orchestra (1891).

Ebbe una carriera artistica assai intensa che lo vide inizialmente direttore d'orchestra in alcuni centri inglesi sudafricani, quindi direttore orchestrale al Teatro di Spalato. In seguito divenne insegnante di Canto e Pianoforte a Torino.

Il Perigozzo fu autore di alcune opere liriche: *Milo Standis* su libretto di P.E. Francesconi (Verona, Teatro "Ristori", 1893, in due atti); *Rosa Brinon*, in tre atti, su libretto di E. Golisciani; *Sita*,

tre atti su libretto di Ettore Ovazza (1920) e la cantata *Italia* presentata a Novara nel 1915 sotto la direzione dell'autore, per Soli, Coro e Orchestra su libretto di G. Guerra.

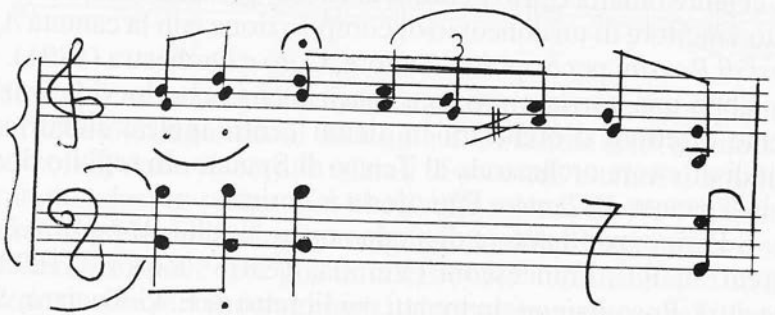
Non meno copiosa è la produzione corale sacra e la produzione cameristica, edita da diversi editori italici. Del vasto *corpus* di liriche (almeno una trentina) per Canto e Pianoforte, si ricordano: le romanze *Era illusion*, *Dimmi*, *Sconforto*; il racconto triste *Arde la lampa*; le melodie epigonicamente post-tostiane *Fior d'Aprile* e *Al primo bimbo*; i *feuilles d'album*, *Farfalle* su testo di A. Bonaventura, *Pallida* su versi di Rina Mazzucchi e *Una Conchiglia* su poesia del Fogazzaro.

Bacio Morto

Alla categoria dei *quodlibet* brevi appartiene anche la musicazione di *Bacio morto* di Ada Negri, pubblicata dagli Stabilimenti Musicali Riuniti meneghini: Giudici e Strada (ex-editore torinese) / A. Demarchi / A. Tedeschi, col numero di catalogo: "22506".

Il compositore "evade" con una certa concisione (nel ristretto lasso di sole ventidue misure) la trasposizione fonica della breve lirica negriana.

Il Perigozzo accoglie un unico motivo ispiratore, ripetendolo ossessivamente ben 14 volte: trattasi di un motivo dall'estensione "mono-mensurale" che egli ricavò probabilmente dalla conoscenza dell'opera *La Wally* di Alfredo Catalani (andata in scena in "prima rappresentazione assoluta" al Teatro della Scala nel gennaio del 1892): trattasi, precisamente, di una misura della romanza per soprano inclusa nell'opera, "Ebben?... Ne andrò lontana":



passo che viene reiterato all'ottava sopra in corrispondenza dell'acuto conclusivo della romanza (Si 4) nella partitura del Catalani.

Pur non essendo l'inciso adottato dal Perigozzo ("per terze parallele") in modo letteralmente identico a quello isolato dal Catalani, entrambi vengono introdotti in corrispondenza di un accordo "vuoto" di mi minore: in Catalani sulla sola nota di SI; in Perigozzo su un "doppio pedale" di MI/SI, alle battute: 2, 3, 4, 5, 19 e 20 oppure (identicamente al Catalani), sul solo pedale di SI (alle battute 8, 9, 16 e 17).

Sia Catalani che Perigozzo ricorrono, nel corso delle relative due pagine, all'introduzione della scala minore naturale con la "sensibile ipotonica" conferendo un alone arcaicizzante e modaleggiante al passaggio, esaltandone, nel contempo l'intenzione (sottesavi da operisti e compositori in genere) di captare, di includere miscelandoli, fissare entro contesti compositivi paludati, aulici ed accademici, posture scalari popolareggianti, folkloriche, regionali, ascrivibili a zone geograficamente ben localizzabili.

Ciò accomuna, d'altro canto, anche le antiche modalità greche le quali traevano la propria denominazione da precise regioni e territori geografici dell'Ellade e Magna Grecia: scala dorica, frigia, lidia, locria, eolia, ionica ecc.

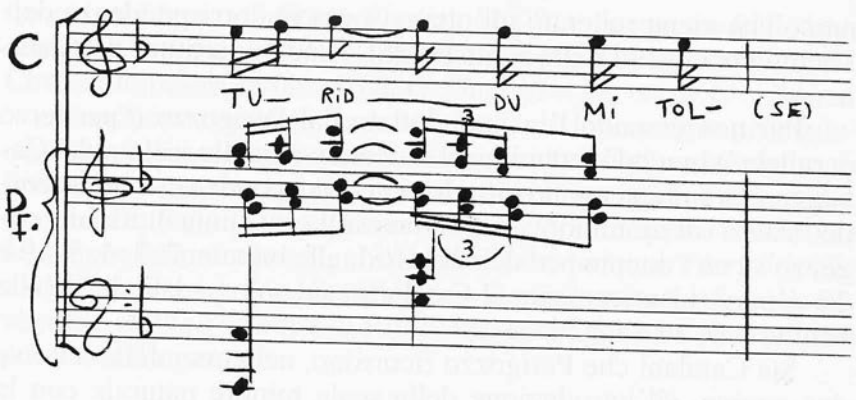
Da una parte, dunque, i compositori "raccoglievano" idiomi scalari adoperati nella loro contemporaneità, dall'altra ricreavano epigonicamente ed "anacronisticamente" scale musicali dalla tradizione pluri-secolare.

Bacio Morto del Perigozzo, pur nella ristrettezza scritturale, si allinea con alcuni "dettami" compositivi vigenti e predominanti negli Anni Novanta dell'Ottocento, principalmente quello del "filtraggio dei folklorismi".

Risulta illuminante, a tal fine, chiamare in causa talune inflessioni, posture e cadenze del canto di Santuzza in *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni. Estrapolo la misura 13 da pagina 116 dello *Spartito per Canto e Pianoforte* nella riduzione originale di Leopoldo Mugnone[17].

---

(17) Pubblicato a Milano dall'Editore Sonzogno, nell'anno 1900.



Nonostante questa evidente rete di rimandi e somiglianze, potrei citare ancora l'opera mascagnana *L'Amico Fritz* (andata in scena al Teatro "Costanzi" di Roma nel 1891, poco oltre un anno di distanza da *Cavalleria Rusticana*) l'*album-blatter* del Perigozzo risulta poco convincente e priva di un proprio *point de repère* ispirativo, apparendo piuttosto una manierata pagina *de salon*, ascrivibile alla "musica d'uso" decadente della fine del XIX secolo.

Maria Ponzone

Fece rappresentare l'"idillio" (atto unico) *Felicità*, su libretto di Maria Tanzini al Teatro "Sociale" di Monza, nel 1914.

Presso l'editore Ricordi pubblicò un *album* di composizioni per organico cameristico di Canto e Pianoforte[18].

Pasqua di Risurrezione

Inclusa nel medesimo *album* ponzoniano di *Storia Breve* del 1912 (edito con un numero di catalogo "globale" – "u 114336 u"

(18) La voce *Ponzone* non figura nel *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1986.
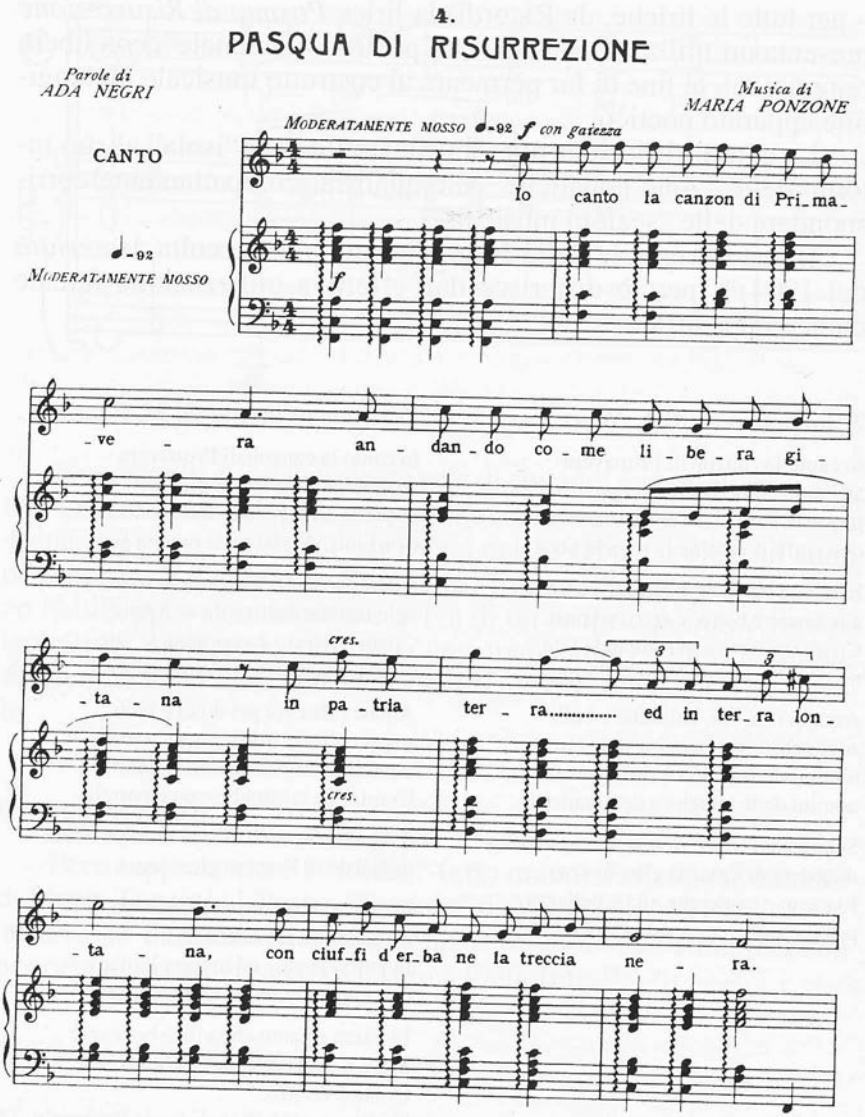
– per tutte le liriche, da Ricordi) la lirica *Pasqua di Risurrezione* presenta un'utilizzazione del testo poetico "personale", con libere reiterazioni, al fine di far permeare al costrutto musicale un tangibile apparato poetico.

La compositrice per poter musicare il testo, "isola" al suo interno delle "zone tematiche" alle quali far compattamente corrispondere delle "sezioni musicali".

Il testo originale della Negri (tratto dalla raccolta *Maternità* del 1904)[19], perciò differisce dall'effettiva utilizzazione fattane dalla compositrice:

Testo originale di A. Negri	*Versione utilizzata da M. Ponzone*
Io canto la canzon di Primavera andando come libera gitana in patria terra ed in terra lontana, con ciuffi d'erba ne la treccia nera.	Io canto la canzon di Primavera Andando come libera gitana In patria terra... ed in terra lontana, Con ciuffi d'erba ne la treccia nera. 4
E con un ramo di mandorlo in fiore a le finestre batto, e dico: «Aprite: Cristo è risorto e germinan le vite nove e ritorna con l'April l'amore!..	E con un ramo di mandorlo in fiore A le finestre batto e dico: Aprite: Cristo è risorto e germinan le vite nove e ritorna con l'April l'amore!.. 8
Amatevi fra voi, pei dolci e belli sogni ch'oggi fioriscon su la terra, uomini de la penna e de la guerra, uomini de le vanghe e de i martelli.	Amatevi fra voi pei dolci e belli sogni ch'oggi fioriscon su la terra, uomini de la penna e de la guerra, Uomini de le vanghe e de i martelli. 12
Schiudete i cuori: in essi irrompa intera di questo dì l'eterna giovinezza. Io passo e canto che vita è bellezza, passa e canta con me la Primavera».	Schiudete i cuori: in essi irrompa intera di questo dì l'eterna giovinezza. Io canto la canzon di Primavera Andando come libera gitana 16 In patria terra... ed in terra lontana, con ciuffi d'erba ne la treccia nera. Io passo e canto che vita è bellezza, passa e canta con me la primavera. 20 Cristo è risorto. Canta con me la Primavera, la Primavera. 22

(19) Sezione Terza, intitolata: *Acqueforti*.



Le sezioni musicali costitutive della lirica appaiono nettamente definite. La prima (*Moderatamente Mosso/Forte/Con Gaiezza*) si presenta in forma di un accompagnamento chitarristico, quasi a voler ricreare le inflessioni popolareggianti degli "stornelli" di

una gitana o di una cantante girovaga o ambulante ("figura", in questo caso, della poetessa stessa). A tal fine concorre anche la scrittura della parte vocale in questa prima "sezione" corrispondente ai versi da 1 a 4 e alle battute da 1 a 19.

Fa seguito una sezione con accompagnamento "terzinato", cromaticamente ascendente, mediante l'uso di una progressione costituita (con unità modellare di due misure) dalle misure 10-15.

Il *climax* della progressione coincide con la parola "risorto": qui la voce tocca la nota più acuta, il Sol 4, mentre l'uso del cromatismo conferisce un senso di lievitazione al passo musicale.

L'esposizione musicale dei primi 8 versi poetici si conclude alla 2ª metà di batt. 19: dopo un accordo di Dominante (Do), il compositore glissa il ripristino dell'armonia di Tonica della tonalità d'impianto, ossia il Fa maggiore, con una "cadenza evitata" (o "sfuggita") al Re bemolle maggiore.

Il ricorso a tale "modulazione improvvisa" serve ad introdurre la terza ed ultima sezione musicale della lirica, nella tonalità "lontana" di LA bemolle maggiore (*Un Poco Meno Mosso/Mezzoforte/Piano e Legato*): in questa nuova tonalità l'accordo di Re b funge da "sottodominante".

Questa "terza sezione" – la meno riuscita delle tre – pare voler emulare fonicamente il suono delle canne di un organo da chiesa (oppure di un *harmonium*) laddove il testo poetico corrispondente (versi da 9 a 14) è quasi una parafrasi evangelica: potrebbero essere vuoi parole, queste, del ministrante (oppure del Cristo stesso) udite dall'esterno di una chiesa nel giorno di Pasqua. La Ponzone interpreta musicalmente questo gruppo di versi come una sospensione dello spontaneo e festoso canto primaverile d'esordio, come se un altro personaggio li declamasse e "cantasse".

Fa seguito, alle battute 32-33, il ripristino della tonalità di partenza: tali due misure conducono alla Dominante della tonalità d'impianto; da battuta 34 a 42 si riodono identicamente le battute già udite da battuta 1 a 9 ("Sezione Prima"), a guisa d'un *ritornello*.

La "melodia" si chiude con la reiterazione della "Sezione Seconda": da battuta 43 a 49, infatti, si riode la musica delle battute da 10 a 19 (a guisa di un secondo ritornello), con lievi modifiche in modo da potervi innestare una breve sezione caudale da misura 49 a 53.

Lo schema formale-strutturale è ritornellante:

A-B-C-A-B (+ CODA con citazioni di materiale motivico della terza sezione "C")

mentre l'ossatura tonale del brano è perfettamente simmetrica: Fa Maggiore - La bemolle Maggiore - Fa Maggiore (che potrebbe interpretarsi anche "scenicamente" come: esterno: primaverile / interno: di chiesa / esterno: primaverile).

Va sottolineato un uso "topico" di alcune "appoggiature" melodiche istantanee (in quanto "non preparate") nella parte del Canto: a battuta 6 la "terza" dell'accordo di VI grado, di Fa maggiore; a battuta 15 il Sol 4 (nona/settima) sull'accordo di Fa in posizione di "terza e sesta": si tratta di casi atti a rispecchiare flemmi e posture della musica popolare (in quanto la musica colta, dotta, accademica prescriveva rigorosamente e "topicamente" il procedimento della "preparazione" per i suddetti casi). Pregio generale di questa intonazione musicale è il tono spontaneo, folklorizzante, pseudo-improvvisatorio. La pagina fulminea giunge conciliante all'ascolto, armoniosa ed immediata, grazie anche ad una corrispondenza sillabo-notale di tipo monosillabico.

Storia Breve

L'atmosfera da rapsodi, aedi, e il tono evocativo delle prime due terzine testuali (atte a dipingere, nel giro di poche icastiche pennellate il carattere della protagonista femminile della lirica) viene resa musicalmente ricorrendo all'effetto dell'*arpeggiato* strumentale a ogni misura dell'accompagnamento, nella prima metà del brano (batt. da 1 a 14)[20].

Non comparendo una figurazione ritmica fitta, ma prescrivendo la compositrice un accompagnamento prettamente accordale, l'attivazione di tale effetto sortisce una notevole efficacia, in cui il gruppo di battute d'esordio sortisce l'effetto di un "racconto".
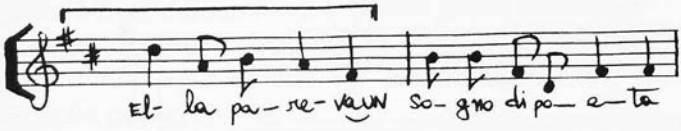
(20) Rilevo che l'arpeggiato non compare a batt. 11 in corrispondenza delle parole "Nel suo breve riso", quasi a voler anticipare la conduzione pianistica (priva dell'*arpeggiando*) della seconda parte della composizione, in cui la descrizione esteriore cede il passo alla descrizione interiore.

Quando, invece, la compositrice mùsica le due terzine conclusive, le quali riferiscono del rifiuto amoroso e della morte (seguente a tale rifiuto) della protagonista della lirica (nel testo si avverte il passaggio da un livello genericamente descrittivo ad un livello circostanziatamente cronachistico), la compositrice sospende l'*arpeggiando* (un effetto strumentale che corredava già la poesia lirica vetero-ellenica, successivamente espletato dalla chitarra, liuto, arpa, ecc.) come a voler trasmettere fonicamente mediante un impatto diretto e "non-mediato", all'ascoltatore, quanto narrato con contorni pregnanti ed aderenti, negli ultimi 6 versi del componimento poetico.
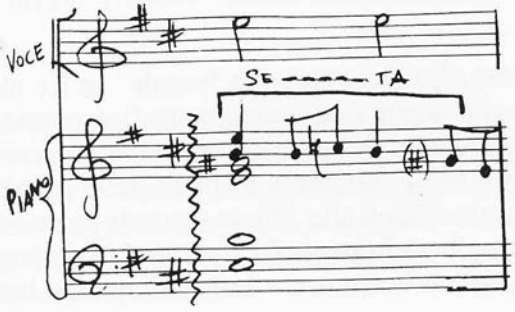
La compositrice fa corrispondere alla "rima letteraria" (tra il v. 1 ed il v. 4):

> Ella pareva un sogno di poeta
> ...
> ...
> Le cadea sino ai fianchi il crin di seta

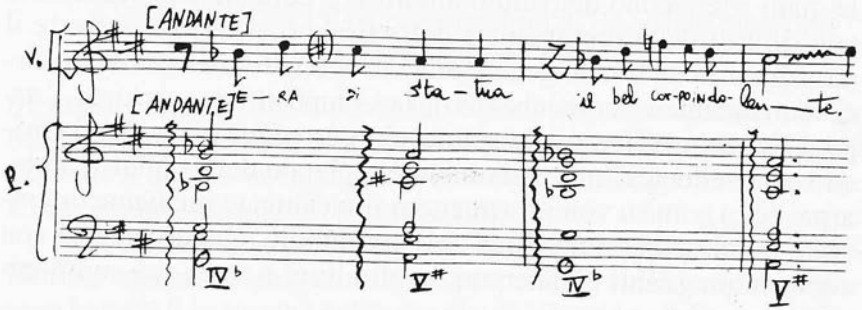
una sorta di *rima melodica* in quanto la prima parte della melodia vocale con cui esordisce il primo verso:



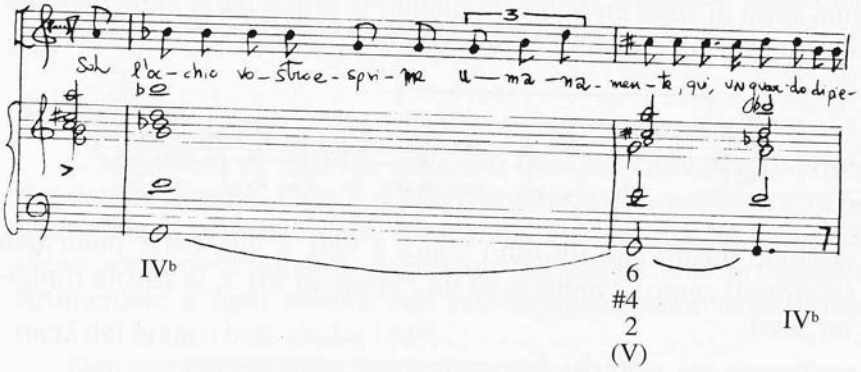
si riode trasportata un tono sopra a batt. 9 alla parte pianistica (mentre il canto scandisce, su un *Pedale* di MI 3, la parola rimante: *seta*):



Le battute da 12 a 14:



(nell'esempio il compositore pare far seguire i gradi armonici "forti" di IVb - #V - IVb - #V) dopo aver tempestivamente instaurato la tonalità "rovescio della medaglia di quella d'impianto", ossia il *re minore*, paiono ricordare alcune battute del celebre "Improvviso" (o: *Lettura dei Versi* o *Improvviso di Ossian*) *Un dì all'azzurro spazio* per tenore, dall'opera *Andrea Chénier* di Umberto Giordano del 1896:



Dopo un esordio propriamente "tonale" in Re maggiore (battute da 1 a 5); una sezione armonicamente "peregrina", non scevra da ammiccamenti a modalità tardo-medievali – sezione musicale che trae origine dalla comparsa testuale della parola "oriente" – (gruppo di battute dalla 6 alla 13), la seconda parte della composizione esordisce alla dominante (da battuta 15) della tonalità d'impianto: questo grado armonico viene anticipato a battuta 14, cioè

proprio nella battuta conclusiva della prima parte della lirica, prima di una cesura netta in tutte le voci, uno "stacco" con "corona", effetto musicale che permette agli esecutori di sostare *ad libitum* e che, a livello scritturale, serve in questo caso a ben separare le due parti della lirica.

Dopo la battuta alla Dominante (batt. 15), la seconda parte non fa che ripetere la sequenza armonica sulla quale il canto esordiva (batt. 3-4): battuta 16 (posizione di "quarta e sesta") e 17 ripresentano, infatti, la sequenza dei gradi armonici I° e VI°. Tale sequenza evidentemente prediletta dalla compositrice, è ripresentata con durate dimezzate sia all'interno di batt. 23 che 24, mentre ricompare nella "variante" V-VI alle misure 31-32. In quest'ultimo elenco di casi armonicamente identici (ad eccezione dell'ultimo, che è una variante), si ha l'uso del "sesto grado", un grado ritenuto "debole ed ancillare" secondo la gerarchica ripartizione classica dei gradi armonici della scala musicale (il *primo ed il quinto come "forti"*, il *terzo ed il sesto come deboli*, il *secondo ed il settimo come di passaggio*, ecc.).

Il VI grado compare alle battute: 4, 17, 23 (seconda metà), 24 (seconda metà) e 32.

È lecito chiedersi perché la compositrice ricorra così assiduamente, lungo la composizione, a questo grado secondario?

Il VI grado viene introdotto in corrispondenza di un'eterea quanto fluttuante "gradazione" di sentimenti e verbi evocanti il dramma della protagonista:

- a battuta 4: sogno/poeta
- a battuta 17: core
- a battuta 23: desìo
- a battuta 24: "consumò" (inteso come: desìo amoroso logorante, fatale)
- a battuta 32: [mo]-rìa.

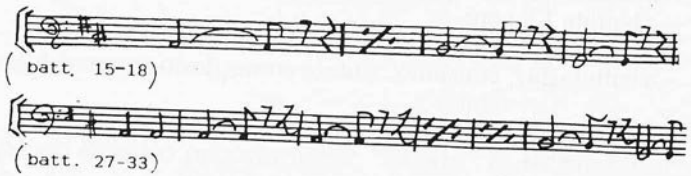
Insomma, leggendo la composizione dalla sola comparsa dell'armonia di *si minore* (VI grado rispetto al Re maggiore in armatura di chiave) si può intravvedere una silloge dei *termini-chiave* di tutta la lirica: l'oggetto amoroso, la tensione verso di esso, il logoramento durante la tensione e la cessazione a causa della mancata corrispondenza d'amore.

Anche la conclusione della lirica viene, per così dire, preannunciata melodicamente: la piccola *idée fixe* di misura 1, reiterata come *incipit* vocale a batt. 3, ricompare ritmicamente identica, con mutazioni melodiche a batt. 23, e di nuovo a batt. 28, alla parte pianistica una prima volta; a misura 30 una seconda volta, lievemente variata, e quindi in maniera "intensiva" a battuta 32, 33, 34 e a battuta 36 e 37, in una sorta di ideale *Evanescendo* che porta al *Pianissimo* conclusivo, la stasi ultima del brano.
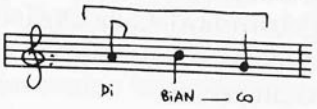
Da notare che la *idée* è sul Re maggiore a batt. 3, 28 e 30, mentre a batt. 32 (quasi per effetto di uno scombussolamento armonico interno) tale *idée* compare sul Si minore: a batt. 33 sul Sol maggiore, mentre a batt. 34 sul Mi minore, il II grado della scala (quello immediatamente contiguo all'accordo di Tonica, sul quale la *idée* ricompare le ultime due volte a batt. 36 e 37). Ciò per dire che anche la sequela armonica interna alla composizione, con la quale la Ponzone reitera l'idea fissa iniziale, osserva una gerarchia strettamente simmetrica allo scopo, oltre che di conferire un generico significato di ciclicità alla composizione, quasi a voler suggerire, mediante l'esecuzione del brano e la cantazione testuale, il compiersi di un rito, lo schiudersi temporaneo di uno squarcio di interiorità, giusto il tempo di narrarlo all'uditorio, per poi subito dopo ripristinare l'ordine armonico iniziale[21].

---

(21) A ulteriore riprova della "coerenza" e "coesione" interna del materiale melodico utilizzato in questa lirica, rilevo come i tratti del basso dei gruppi di battute dalla 15 alla 18, e dalla 27 alla 33:



non siano, in realtà, da considerarsi "materiale melodico" introdotto "ex novo" nella seconda parte della composizione, ma, piuttosto, l'ampliamento per dilatazione ed aggravamento di un frammento già presente (pur a valori assai più brevi) nella prima parte della lirica, a misura 5:



PIERADOLFO TIRINDELLI

PORTAMI VIA (OH! PORTAMI LASSÙ)

Come già ebbi occasione di rilevare, amplissima è la collezione di liriche pianistico-vocali di P.A. Tirindelli, purtroppo, però, la maggior parte (se non tutte, tranne *Vaticinio*) cadute nell'oblìo, o, per meglio dire, oscurate dalla maggior fortuna e fama ottenuta da quelle del Tosti.

Il reperimento delle musiche delle liriche tirindelliane si è posta come una questione particolarmente difficoltosa: a tutt'oggi, infatti, non ho reperito le seguenti liriche:

1. *Nei giardini del silenzio* (Catalogo Ricordi N°. 119677)
2. *Lagrime silenziose* (Catalogo Ricordi N°. 119678)
3. *Buondì, miseria* (Catalogo Ricordi N°. 119679)
4. *Anniversary*.

Ho rinvenuto, invece, una quinta lirica su testo della Negri. Trattasi di *Portami Via (Oh! Portami lassù)* pubblicata dall'editore Ettore Brocco di Venezia, con numero di catalogo "246".

Pur non essendo specificato l'anno di pubblicazione, è lecito supporre il lasso di tempo compreso tra il 1890 ed il 1910. La lirica reca come dedicataria la: "Signorina Jone Biliotti" ed il brano fu assai celebre all'epoca di pubblicazione in quanto se ne contarono almeno sette ristampe. La composizione rispecchia la riconoscibilissima cifra compositiva ed il personale stilema tirindelliano: anche in questo caso egli osserva una bipartizione strutturale, conferendo alla prima parte il carattere della *scena lirica e drammatica*, mutando il registro da concitato a liricheggiante e disteso nella seconda parte.

La vocazione di Tirindelli incline a risaltare una certa "strumentalità" nelle proprie composizioni sarebbe giunta ad una sorta di sublimazione quando, nel 1906 il compositore trascrisse per "piccola orchestra" una delle sue liriche pianistico-vocali più celebri, *Mistica*, schierando il seguente organico:

Pianoforte Conduttore
Violini Primo e Secondo

Viola
Violoncello
Contrabbasso
Flauto
Clarinetto
Corni Primo e Secondo
Harmonium (n° di catalogo dell'Editore Ricordi "d 112064 d").

Fiorita fra l'ultimo decennio dell'Ottocento ed il primo trentennio del Novecento l'effimera stagione della letteratura per "piccola orchestra" *de salon* fece oggetto dei propri riadattamenti solo composizioni che all'epoca godevano di una conclamata notorietà. È il caso di *Mistica* del Tirindelli, *Rosa, romanzetta* di Pietro Mascagni, *E l'uccellino, ninna-nanna* di Giacomo Puccini e de *L'ultima canzone* e *Mattinata* di sir Francesco Paolo Tosti.

A parte, tuttavia, questa "tardiva e non originaria" strumentazione di *Mistica*, in tutte le altre liriche per canto e pianoforte Tirindelli esplica ed esteriora la propria vocazione allo "strumentalismo" nella ricerca di effetti timbrici, procedimenti che suggeriscano analogie fonico-strumentali.

La prima sezione de *Portami Via* (*Allegro Agitato ma non tanto Presto*) reiterando un arabesco discendente di trentaduesimi emulante arpeggi simili a quelli degli ottavini e dei flauti, veicola lo status di spossatezza interiore della protagonista femminile del componimento poetico.

Tale "status" è reso dal cozzare e dallo stridere della "quinta" dell'accordo di tonica (in questo caso di Si bemolle minore), il Fa, con il Mi naturale: rispetto all'economia armonica globale della pagina, tale intervallo di "seconda minore" assume un valore motivico portante, in quanto si ritrova come caratterizzante, atto a provocare uno "stridore" semitonale nel tratto di misure poco oltre (da 36 a 47), con un effetto non proprio gradevolissimo all'ascolto, in corrispondenza dell'enunciato testuale:

Ov'io risenta men gravoso il pondo
Di questa curva, arida croce...

La "chiave interpretativa" all'utilizzo di un così aspro e tagliente suddetto stratagemma musicale sta immancabilmente nel

dettato poetico: l'*intervallo stridente di seconda minore* è la materializzazione del *gravoso pondo*, ma soprattutto dell'*arida curva*.

Nell'*exordium* della lirica, talune nette cadenze "all'ottava" e "all'unisono" di V-I (alle misure 15-16, 26-27, 47-48) riconducono alla memoria la celeberrima apertura del *Quadro terzo* de *La Bohème* di G. Giacosa-L. Illica, musicata da Giacomo Puccini (il *copyright* risale al 1896), in cui la ripercussione V-I compare sin dalle due misure d'esordio, "all'ottava su un tremolo". (Da notare altre analogie fra questa pagina pucciniana e la lirica tirindelliana: entrambi usano tempo 2/4; entrambi usano il tremolo strumentale; entrambi prescrivono un'*alternanza di modo* minore col modo maggiore, ecc.)

Intento del lucchese Puccini nel passo operistico citato è di creare un clima sidereo, notturno, quasi astrale, di aspettativa che amplifica il contenuto testuale: avendo utilizzato Tirindelli un analogo procedimento, applicato a un differente contesto poetico (là Puccini ritraeva in un'impareggiabile acquaforte musicale un quartiere parigino *fin du siècle*, la *Barrière D'Enfer*; qui Tirindelli intese evocare un desertico ed allucinato paesaggio montagnoso, sperduto e ad alta quota) l'effetto che il compositore sortisce è di corroborare il clima di tensione, di torpore interiore della protagonista della lirica.

Osservando la parte pianistica (che richiede una certa perizia ed abilità esecutiva) e quella vocale, si notano iati intervallari che riconducono all'idea musicale generatrice di partenza della pagina a cui probabilmente si attenne il compositore: quella di riprodurre sul pentagramma quasi "iconicamente" e "pittoricisticamente" la frastagliata linea di una sequenza o catena di vette montuose, secondo una prassi che trae origine dalla tecnica compositiva del "madrigalismo" (secolo XVI) presso fiamminghi ed italici.

Lo zig-zagare ed il perenne fluttuare nell'altezza del condotto della pagina intende, forse, "dipingere" un'ineguale serie di cime, creste, vette forse alpine od appenniniche (particolarmente nella Parte Prima).

La Parte Seconda della lirica (da misura 66 a misura 85) ribadisce la accademica *laison* inter-tonale fra le due sezioni costitutive (la prima è in Si bemolle minore, tonalità che è "relativa" mino-

re corrispondente del Re bemolle maggiore della Sezione Seconda); tale concatenamento pur non rinnegando l'andamento intervallare altalenante (introdotto a scopi programmatico-descrittivi, come visto), muta lo scenario musicale da gelido, antelucano, hiemale, a soleggiato, mediterraneo, luminoso.

Mediante un'utilizzazione libera del testo poetico, il compositore, reintroduce materiale musicale della sezione iniziale (misure da 86 a 109), suggellando la lirica in maniera "simmetrica" (non rispettando l'originario dettato poetico negriano). Un confronto diretto fra il componimento della Negri e l'utilizzazione fattane da Tirindelli chiarisce tale operazione (si noti che qualche verso della lirica della Negri compare in Tirindelli in una "lezione" differente da quella definitivamente approvata dall'edizione ufficiale edita da Mondadori).

Testo della Negri (presente nell'edizione musicale tirindelliana)	*Effettiva utilizzazione del testo da parte del compositore nel corso della lirica*
PORTAMI VIA...!	
Oh, portami lassù, su gli ardui monti	Oh, portami lassù, lassù fra i monti
Ove biancheggia e indura	Ove biancheggia e indura il gel perenne
il gel perenne	Portami lassù, portami lassù
Ove anelando ai liberi orizzonti[22]	Ove fendendo i ceruli orizzonti,
L'aquila spiega le sonanti	L'aquila spiega le sonanti penne;
penne	Portami lassù, portami lassù.
Ove il suol non è fango; ove del mondo	Ove il suol non è fango, ove del mondo
Più non mi giunga l'odiata voce;	Più non giunga l'odiata voce
Ov'io risenta men gravoso il pondo	Ov'io risenta men gravoso il pondo
Di questa che mi curva arida croce.	Di questa curva, arida croce...
	Oh, portami lassù!
	Lassù fra i monti
	Ove lampeggia e indura il gel perenne
	Portami lassù, portami lassù.

(22) Secondo l'edizione critica dell'*Opera omnia poetica* della Negri:

"Oh, portami lassù, lassù fra i monti
Ove lampeggia e indura il gel perenne
Ove anelando i ceruli orizzonti" (...).

Oh, portami lassù!... Ch'io possa amarti
Libera in faccia a le pungenti brezze,
Fra i ciclami e gli abeti,
e inebbriarti
Di profumi selvaggi e di carezze[23]!

Ch'io possa amarti... In faccia a l'acri
e montanine brezze,
Amarti fra i ciclami e gli abeti, e inebriarti
Di sorrisi d'aurora e di carezze!

Qui grigia, umida nebbia
eterna stagna
Su la giovin ribelle
anima mia;
Voglio amarti lassù,
de la montagna
Nel silenzio immortal...
... Portami via!...

Qui grigia nebbia...
sul mio cor si stagna;
Nelle risaie muor la poesia;

Portami via,
Portami via
Lassù, lassù... lassù...

GIUSEPPE ZANABONI

Nato a Ferrara nel 1926, morì nel 1996.

Diplomatosi in Organo e Direzione di Coro, è autore di opere liriche quali *Myrica* (1949), *La Regina delle Nevi* (1953), *Casello 83* del 1956 e la massiccia cantata storico-occasionale rievocativa di alcuni "quadri" della storia della città piacentina, *De Placentiae Synodo*.

Nella musica da camera citiamo: *Quadri plastici* del 1954, *Improvviso* e *Due Impressioni Mistiche per Viola e Pianoforte* del 1955; *Piccola Suite per tre Fiati* del 1958; *Toccata per Organo* del 1966; *Monologo per Flauto* (1967); una *Meditazione per Organo ed Archi* dedicata al Cardinal Antonio Samorè (del 1968).

Dello stesso anno è *Luna Park* per quattro strumenti a fiato. Fra le cantate, quella recentissima a San Corrado Confalonieri; la *Cantata a Roma* del 1950 e la *Apoteosi di San G.B. De La Salle* del 1951.

((23) Variante negriana della terza strofa:

"Oh, portami lassù!... Ch'io possa amarti
In faccia all'acri montanine brezze
Fra i ciclami e gli abeti e inebriarti
Di sorrisi d'aurora e di carezze!".

Quasi integralmente pervenuta a pubblicazione, la produzione zanaboniana continua a venir eseguita a Piacenza, città in cui diresse il Conservatorio Statale di Musica "Giuseppe Nicolini" dopo avervi insegnato, ricoprendo diversi insegnamenti.

Assieme a Camillo Borea, Luigi Gorgni, Glauco Cataldo, lo Zanaboni rientra senz'altro nelle figure artistiche di maggior rilievo di tutto il XX secolo, all'interno del panorama piacentino.

Eccellentissimo esecutore solista d'organo, numerose sono le registrazioni sonore incise per la RCA, Vedette Records, Everest Editions, AEP, ed altre case discografiche.

"Recitalista" lucidissimo e di altissima e pirotecnica levatura interpretativa, tenne *master-classes* in Europa e nelle Americhe. Numerose le composizioni vocali (*juvenilia*) pianistico-vocali e/o corali (come un'interessante messa *tribus vocibus* giovanile) a tutt'oggi inedite, e numerose le trascrizioni musicali manoscritte del repertorio autoctono (di Vincenzo Legrenzio Ciampi, degli Anonimi Compositori "da tasto" del Cinquecento presenti nell'archivio manoscritto di Castell'Arquato, ecc.) che il maestro Zanaboni stilò per un uso esclusivo e personale[24].

Sulla genesi della stesura del testo della lirica "Vengo, Ninì"

Vengo, Ninì, incluso dalla Negri nella Prima Sezione della raccolta poetica *Maternità* è senz'altro fra i più struggenti componimenti che ella lasciò.

Nello stringato "giro" di sole otto quartine di settenari, la poetessa dipinge il dialogo di una madre col figlioletto morto forse ancora neonato, forse di qualche anno. A causa dell'utilizzo del discorso diretto, si ha inizialmente l'impressione che la madre dialoghi col bambino, come a suggerirgli che si avvicinerà presto a lui nei giochi, nei momenti di bisogno infantile... Ma già dalla seconda strofa, l'immagine infantile è deturpata dalla violenta immagine di "... fango che s'abbatte sulla culla".

---

(24) Cfr. *Who's Who in Music and Musicians' International Directory*, Sixth Edition, London, Burke's Peerage L. td., 1972, pag. 412.

Per una descrizione del corposo fondo rinascimentale castrense, cfr.: M.G. GENESI, *Castell'Arquato, Archivio della Chiesa Collegiata: Catalogo dei Manoscritti Musicali*, Piacenza, Tipografia Emilstampa, 1987, pp. 1-40.

Alla terza quartina la pioggia "infradicia la camicina nuova"... finché, giunti alla quinta quartina, con la icastica e quasi spettrale immagine della "manina che batte su l'assi de la bara", si comprende che il bimbo giace sepolto nella terra, e che il componimento sta riportando il delirio finale, sul letto di morte, della madre del bambino, che sta anch'essa per morire e "raggiungerlo", non per giocare in questo mondo, ma nell'aldilà.

Probabilmente trattasi di una bimba ("e i crisantemi intorno al tuo ritratto rosa...", come recita la sesta quartina).

L'effetto inesorabilmente drammatico, autenticamente toccante del componimento è dato da due fattori: 1) il reiterare dell'interlocuzione familiare, fatta di vezzeggiativi e diminutivi: "Vengo, Ninì", che compare alla prima, settima ed ottava quartina, in stretta simmetria; 2) il troncamento, nel delirio della morte, dei discorsi della madre, all'ottava quartina, il cui venir meno lascia appena il tempo alla madre di ripetere per l'ennesima ed ultima volta: "Vengo, Ninì", poco prima di spirare.

Credo di aver individuato un riscontro "in prosa" a questa lirica, alla raccolta di "impressioni dal vero" che è *Le Strade*, datato 1926, e dedicato a sua volta a Delia Notari, "... in memoriam del figlio Massimo" prematuramente scomparso.

La sezione seconda della raccolta si intitola *Voci della mia terra*: l'ambientazione cimiteriale dell'"impressione" viene precisata subito, sin dall'apertura dalla Negri:

> Stamane, 2 novembre, salivo al Cimitero di Griante: per una sassosa stradetta a scalinate, che parte da Cadenabbia.
>
> La stradetta si chiama Via Stendhal.
>
> Le ombre di Fabrizio Del Dongo e di Gina Pietranera mi accompagnavano in silenzio.
>
> A un certo punto, finite le scalinate, la stradetta, svoltando a destra, s'allarga (...) in piano e si biforca verso la montagna e il cimitero.

La poetessa ode il mesto "litaniare" di un corteo funebre:

> Preti in cotta, donne in nero, bambine in bianco.
>
> Una delle donne reggeva sulle braccia una bara così piccola che pareva un giocattolo. Oh, assai leggera doveva essere quella bara: c'era dentro una bambina di sette mesi.

Dopo aver appreso che la defunta si chiamava Angelica e che la madre non intervenne alla mesta funzione della sepoltura, rimanendo in pianto a casa, così prosegue il racconto:

> In cento passi fummo al camposanto. Poche preghiere: poca terra smossa: ondeggiare di veli neri e bianchi, occhi stupefatti di fanciulli: una vecchia dall'aspetto decrepito spremeva stentate lagrime dagli occhi scerpellini (...).
>
> Qualcuno mormorò: "Pòra pinina!" ("Povera piccola!") – E tutti si dileguarono.

È a questo punto della giornata novembrina, che la Negri, rimasta sola accanto alla tomba dell'infante, percepisce come una palpitazione dell'universale, in cui l'ideale collegamento fra cielo e terra pare fisicizzarsi nel manto floreale multicolore che addobba il recinto cimiteriale:

> Rimasi sola, con la bambina da poco nata, da poco morta, quieta sotto il suo mucchietto di terra.
>
> Ma con noi c'erano i fiori.
>
> Crisantemi color ruggine, sancarlini d'un rosa malato, aster, zinnie: ogni tomba ne era quasi nascosta.
>
> Sopra tutte quelle pesanti corolle, innumerevoli rame, i cui fioretti rassomigliavano alle stelline della camomilla, formavano un polverìo niveo, un fluttuare di nebbia argentea – e dentro vi luccicava il tenue sole novembrino.
>
> Ali d'angeli, sospese sulle tombe.
>
> Pensavo che tutti i morti là sotto raccolti dormivano lo stesso sonno innocente della bambina di sette mesi, seppellita quel mattino.
>
> Chi muore cancella da sé ogni peccato, e torna allo stato d'infanzia.
>
> Gran conforto mi veniva da tale pensiero: una rarefazione dello spirito, un alleggerimento del peso vitale.
>
> Vi sono ore di grazia nelle quali la mia vita non è attaccata a nulla, e solo è composta d'elementi impalpabili. Non rivedo, di quella, che ali d'angeli raccolte su tombe.
>
> (...) Son rame stellate di piccoli aster bianchi, e vi tremano sopra la guazza e il sole: coprono fosse nelle quali stanno immobili tanti bambini: altro non so[25].

---

(25) Cfr. ADA NEGRI, *Prose* a cura di Bianca Scalfi e di Egidio Bianchetti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano/Verona, 1954-1966², pp. 468-469.

Il compositore piacentino non si discosta dal testo poetico, ma vi aderisce (e ciò ne rende magistrale l'intervento, rispetto ad altri compositori che apportarono modifiche all'originario dettato poetico negriano nelle liriche rispettivamente prescelte) letteralmente. Ecco lo struggente testo:

"Vengo, Ninì"

"Vengo, Ninì. – So bene
che mi aspetti da tanto
tempo, e ti struggi in pianto
quando la notte viene.

So che non hai riposo
che col tuo capo sulla
mia mano. – A la tua culla
di fango il furioso

uragano s'abbatte.
T'infradicia la piova
la camicina nova
ch'io t'ho cucita. E batte

e batte la manina
su l'assi de la bara:
– Mamma, la terra è amara
se non mi sei vicina!... –

... Lascia ch'io metta i fiori
nei vasi, e accenda il foco
pel babbo che fra poco
ritornerà da fuori.

Ch'ei trovi ogni sua cosa
linda, anche in questo giorno:
e i crisantemi intorno
al tuo ritratto rosa...

... Povero babbo!... solo
sarà, per sempre. – Vengo,
Ninì. – Se mi trattengo
un poco, o mio figliuolo,

se m'indugio così,
è perché penso, sai,
al babbo, che più mai,
più mai... – Vengo, Ninì." –

Copia del manoscritto originale della musica, recante data 1959 mi venne consegnata dallo stesso autore ancora in vita, nella sua residenza piacentina (Via Alberoni, 33). L'assiduo ricorso ad *enjembements*, e l'avvicendarsi di inserti in discorso diretto con parti in discorso indiretto rendono a chiunque musica questa lirica, il compito assai arduo.

La musicazione dello Zanaboni, sotto questo aspetto, appare geniale, col pregio di non aver rinnegato i canovacci compositivi del sistema tonale (pur essendo stata composta dopo l'avvento della dodecafonia, una delle ultime "rivoluzioni copernicane" nella storia degli stili compositivi musicali).

La lirica si pone come un "racconto", un *conte* in cui l'accompagnamento pianistico funge da semplice sfondo all'enunciazione testuale da parte della voce, conferendosi vicendevolmente e reciprocamente le due parti (Voce, Pianoforte) lo slancio reciproco per l'avanzamento e la prosecuzione della composizione.

Un generale effetto di "sospensione" si ha nell'esordio che è in Fa minore, pur comparendo in armatura di chiave le alterazioni della tonalità di Do # minore.

(Che la autentica tonalità della lirica sia il Do # minore lo si evince dall'ampio accordo finale, alle misure 67 e 68, appunto di Do # minore a ben dieci parti).

La lirica si presenta, infatti, tonalmente tripartita:

– Da misura 1 a 30, prima sezione "tonalmente peregrina", ma con alterazioni del Do # minore;

– Da misura 31 a 53, seconda sezione in Mi maggiore (tonalità relativa correlata a quella minore iniziale, e presentante identica armatura alterazionale);

– Da misura 53 a 68: terza sezione, come la prima.

La suddetta tripartizione della lirica può anche essere effettuata nel seguente modo: al fine di segnalare le mutazioni agogiche e di tempo all'interno del brano.

– *Lento con tristezza*
2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4.

– *Poco andante ed espressivo*
2/4, 3/4, 2/4.

– *Tempo come prima*
2/4.

Va notato che i mutamenti di tempo sono al servizio di una lineare e naturale esposizione ritmica testuale: l'uditore che ascolta l'esecuzione (e che non conosce la partitura) non avverte tutti i suddetti cambi di tempo.

Il ribattuto iniziale di Fa # somiglia ai rintocchi funebri di una campana, o a una pendola casalinga che scandisce le ore in una casa funestata da lutto.

Tale Fa # 3 scende sino al Do # 3: l'idea di *descensio* caratterizza tutte le frasi della parte vocale nelle due sezioni estreme (prima, terza) della lirica: in questo caso il ricorso alla *descensio* raffigura la caduta ultima, quella della "mors", della "requies" ultraterrena.

La serie funerea dei rintocchi si riode da battuta 21 a 27, nell'ottava grave e da battuta 56 a 63 al pianoforte all'ottava acuta, quasi a voler in qualche modo "preparare il perentorio accordo di chiusa, che è un "approdo lontano" (in quanto accordo di Do # minore toccato dopo un accordo di Fa maggiore: due accordi assai lontani...).

Il clima generale rapito, estatico, con quell'interruzione centrale in modo maggiore – nella quale la madre evoca immagini di calore, floreali, del focolare domestico, di lindore casereccio, ecc. – ricordano in maniera ravvicinata il racconto del personaggio della Zia-Principessa nell'atto unico del 1918 *Suor Angelica* di Giacomo Puccini. Nella partitura pucciniana il racconto è pervaso da un'atmosfera cupa e plumbea generale, interrotta solamente dalla fulminea menzione delle nozze della sorella di Suor Angelica, Anna Flora: proprio l'immagine delle nozze fa sospendere a Puccini la funesta serie di accordi che caratterizzano a guisa di *leitmotiv* il personaggio della Zia, passando da una tonalità minore a una maggiore e calda.

Lo stesso avvicendamento tonale si registra nella presente musicazione della lirica della Negri, una delle pagine più realistiche, felici e travolgenti dell'intera produzione negriana, in cui il regno dei vivi si intreccia senza soluzione di continuità con quello dei trapassati.

La realizzazione musicale di Zanaboni è perfettamente allineata e consentanea agli intenti artistici della poetessa. Mai la musica prevarica la *narratio* in tono "confidenziale", "intimistico". Mai la musica si sovrappone al prorompere drammatico del testo e neppure l'accompagnamento pianistico (che predilige il linguaggio "a severi blocchi" che rammentano assai ravvicinatamente il severo *Preludio in Do # minore* di Serghiej Rachmaninov) prevarica il testo poetico, elemento portante e propulsivo in quanto esposto in forma di "discorso diretto" e quindi volto senza mezzi termini ad ottenere, senza ulteriori mediazioni, l'attenzione dell'uditorio.

Anche il ricorso, da parte del compositore a quello stilema definito "Liberamente atonale" è al servizio di una aderente, efficace e corrispondente traduzione musicale e resa fonica del commuovente testo poetico.

ORNELLA INVERNIZZI

UNA PROPOSTA DI LETTURA ICONOGRAFICA PER I "CARAGNON DEL DOM" DI LODI*

L'immagine, di carattere narrativo, del Compianto su Cristo morto non ha riscontro nei Vangeli, il solo esempio ricavabile dai Vangeli canonici è quello relativo alla scena del trasporto al sepolcro, ma è citata in un repertorio iconografico bizantino a partire dal X secolo e nella letteratura mistica dei secoli XIII e XIV come le *Revelationes* di Santa Brigida di Svezia e le *Meditationes vitae Christi* di Giovanni de' Cauli.

Sul tema del Compianto, un contributo importante è stato fornito da Kurt Weitzmann che ha studiato l'origine e l'evoluzione del *Threnos* attraverso una serie di codici miniati e di avori prodotti in area bizantina fra il X e il XIII secolo[1].

I due generi iconografici che rappresentano il "Pianto su Cristo morto", nel caso della "Pietà" versato in modo solitario dalla Vergine, in quello del "Compianto" versato da un gruppo di astanti, vengono definiti, precisa Weitzmann, all'interno di un'evoluzione, avvenuta nel corso dei secoli, nel tratteggiare in via figurativa, anche il momento intercorrente fra la deposizione dalla croce e la sepoltura, contrassegnando così, per la prima volta, il "lamento" della Madonna e degli altri astanti sul corpo di Cristo.

---

* L'articolo riprende e rielabora una parte della tesi di laurea della scrivente: *Scultura lignea del Quattrocento in area lombarda: il territorio lodigiano*. Università degli Studi di Parma, relatore prof. M. Mussini, a.a. 1996-97.

(1) K. WEITZMANN, *The origin of the Threnos*, in *Essay in honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, pp. 476-490.

È a partire dal X secolo che, nella scena del trasporto di Cristo al sepolcro vengono introdotte le figure della Madonna e delle donne piangenti e da questo momento la Vergine diventa parte integrante della composizione.

Dapprima rappresentata mentre tiene teneramente un braccio di Cristo ancora sulla croce, viene, in una miniatura dell'XI secolo, raffigurata mentre abbraccia il corpo del Figlio, intensificando così la relazione con Cristo che diventa più intima ed umana.

In una miniatura dell'XI-XII secolo, Cristo giace a terra e la Madre lo prende teneramente sul grembo (si raffigura così l'immagine della "Pietà"), San Giovanni e Giuseppe d'Arimatea sono in piedi, mentre le Marie, ad una certa distanza, alzano le braccia in gesto di disperazione e alcuni angeli volteggiano sulla scena (questa diventa la forma canonica del "Compianto").

Il tratto unificante che accomuna le diverse rappresentazioni corrisponde alla *Lamentatio* più o meno drammatizzata dei presenti per la morte di Cristo[2].

Nell'arte italiana anziché al racconto del seppellimento di Cristo, caro invece agli artisti nordici[3], si preferisce dar maggior spazio alla descrizione del "Lamento di Maria" sul corpo del Figlio deposto dalla croce, come più commovente e drammatica e quindi più funzionale all'ottica di un'arte con intenti didascalici e adatta a suggestionare i fedeli facendo direttamente leva sui sentimenti.

Dal Trecento in avanti, nel compianto, il numero dei personaggi tende a consolidarsi intorno alle otto unità compresa la figura del Cristo giacente.

La scelta fra i diversi modelli narrativi, sia che si tratti della combinazione fra un compianto e la sepoltura di Cristo o che si

---

(2) Nel determinare questa nuova iconografia i miniaturisti bizantini si sarebbero lasciati influenzare dalle scene raffiguranti la morte della Vergine da un lato e, dall'altro, dal compianto di Atteone rappresentato sui sarcofagi romani. Il motivo, passato in Occidente, soprattutto attraverso i codici miniati, avrebbe dato origine alla rappresentazione delle Lamentazioni italiane, nelle quali da Duccio a Giotto, si assiste ad un elevarsi della tensione drammatica grazie anche all'apporto dell'arte antica, da cui gli artisti avrebbero tratto l'idea della mimica concitata di alcuni personaggi. Cfr. K. WEITZMANN, op. cit. pp. 481-482; 487.

(3) La rappresentazione della sepoltura è molto frequente in area francese. Nella nostra zona si vedano i compianti di Varallo Sesia e del Museo di Novara dove rimane la posizione delle braccia di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo ad indicare la loro funzione.

narri la scena della sepoltura vera e propria, oppure che ci si soffermi al momento precedente, con il Corpo posato sulla pietra dell'unzione, ha sempre motivazioni comuni ed appare strettamente legata alla tradizione locale, ma può dipendere anche dalla cultura dell'artista o dalla volontà del committente.

Nel gruppo ligneo conservato nella cripta del Duomo di Lodi i personaggi sono rappresentati entro un registro espressivo molto misurato e i loro gesti sono contenuti e compassati[4].

L'insieme comprende otto sculture a grandezza naturale: il Cristo giacente sopra un blocco di pietra, la Vergine accovacciata che gli sorregge la testa con le mani e all'estremità opposta la Maddalena, con la sua lunga capigliatura, tiene delicatamente tra le mani i piedi ancora trafitti dai chiodi. Intorno trovano posto le due Marie (Maria di Cleofa e Maria di Marta), di cui una inginocchiata volge il capo verso sinistra e regge con una mano il vaso degli aromi, mentre l'altra accoccolata e raccolta su se stessa tiene le mani incrociate sul grembo[5].

È interessante notare come il viso delle Pie Donne sia pressoché identico e tutte mostrino la stessa espressione di dolore: un dolore che viene espresso senza gesti plateali ma solo definito dalla posizione china della testa, dagli occhi rivolti verso il basso, dalla bocca che, semiaperta in una smorfia, origina due pieghe pronunciate ai lati.

In piedi sono invece San Giovanni che tiene le mani incrociate sull'addome e china leggermente il volto, con espressione mesta a guardare il Cristo; Nicodemo nella stessa posizione di San Giovanni, ma con le mani poste una sopra l'altra, che volge il capo verso destra; mentre Giuseppe d'Arimatea tiene ben in vista nella mano sinistra il martello e nella destra la tenaglia, simboli della Passione di Cristo.

---

(4) Delle origini di questo gruppo, meglio conosciuto come i "Caragnon del Dom", non si hanno testimonianze documentarie e di scarsa rilevanza sono le notizie che si possono desumere dai cronisti e dagli storici locali.

(5) Questa scultura che attualmente porta in testa l'aureola è stata tradizionalmente identificata con la Vergine. In questo caso credo che l'aureola non sia sufficiente per la connotazione, infatti in una riproduzione fotografica che ritrae l'intero gruppo si può vedere la stessa aureola posta sul capo del Cristo.

Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea portano in testa un turbante. Come è noto il turbante o il cappello di foggia orientale solitamente connotavano, nell'iconografia del tempo, i pagani o gli ebrei[6].

L'anonimo scultore nell'intagliare le figure non lascia intravedere la forma dei corpi che viene contenuta entro un ampio e morbido panneggio: Cristo morto è la sola figura in cui la resa costruttiva del naturale si esplica pienamente. Il corpo del Cristo ha dimensioni maggiori rispetto alle altre sculture, il volto è descritto con cura particolare, lunghi capelli ondulati scendono sulle spalle, gli occhi socchiusi, la bocca semiaperta, la barba appena accennata.

L'artista struttura il corpo di Cristo in una posizione rigidamente centrale, col capo in asse con il corpo, in modo da venire a creare una precisa simmetria tra una parte e l'altra della figura. In asse con il Cristo sono anche collocate la Vergine e la Maddalena.

Questo gruppo rivela di differire dalle consuete rappresentazioni del tema, poiché mostra Cristo non disteso a terra e privo di contatto con gli astanti, ma giacente su un blocco di pietra, con la Vergine che gli sorregge la testa e la Maddalena i piedi.

Passando infatti in rassegna in numerosi Compianti (sia lignei che in terra cotta), presenti nel settentrione d'Italia, si possono individuare sostanzialmente tre modelli iconografici: un primo esempio che propone come episodio centrale il corpo di Cristo sulle ginocchia della Vergine seduta a terra e circondata dalle Pie Donne e dagli altri personaggi coinvolti nella scena; un secondo che culmina nello svenimento della Vergine che viene sorretta dalle Marie; mentre un terzo modello vede il corpo di Cristo disteso su una lastra di pietra (la cosidetta pietra dell'unzione) contornato dagli astanti[7].

---

(6) Per un approfondimento sulla funzione del costume nell'iconografia dei Compianti (in particolar modo per i gruppi plastici emiliani) si veda il saggio di M. Mussini, *Tradizione aulica e cultura folclorica nei costumi dei Compianti Quattrocenteschi emiliani*, in "Il costume nell'età del Rinascimento", a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1989, pp. 213-223.

(7) A. Lugli, *Percorso attraverso i Compianti in terracotta nell'Italia settentrionale*, in "Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento", Torino 1990, p. 337. Nella dettagliata analisi iconografica condotta dalla studiosa non si riscontra un solo esempio che possa ricordare quello di Lodi e a questo punto vien proprio da rilevare come il modello iconografico laudense sia del tutto inconsueto, per non dire forse unico.

Tutte queste rappresentazioni fissano il momento narrativo del "Lamento" dei presenti sul Cristo morto e il passo delle *Meditationes*: "Alii circumstant, omnes faciunt planctum magnum super eum" può dare una risposta esaustiva per la comprensione di questi gruppi[8].

Il gruppo di Lodi non propone l'episodio vero e proprio del "pianto sul Cristo morto", ma probabilmente l'artista ha voluto rappresentare l'intervallo di tempo che precede la sepoltura, quando il corpo di Cristo, già posato sulla pietra dell'unzione (l'unzione è evocata dalla presenza del vaso nella mano della Maria), sta per essere trasportato al sepolcro.

L'episodio del seppellimento di Cristo trova riscontro sia nella tradizione evangelica, dove la sepoltura è contrassegnata dal gesto di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea che sorreggono i lembi del lenzuolo col quale lo caleranno nel sepolcro, sia in alcune righe delle Meditationes dove si legge che al calar del sole, dopo che la Madonna aveva accolto fra le sue braccia Cristo deposto dalla croce e l'aveva pianto a lungo, giunta l'ora della sepoltura "Ioannes et Nicodemus et alii coeperunt involvere corpus et aptare cum linteaminibus, ut mos erat Iudaeis"[9].

Se il gruppo di Lodi, richiama, come già si è detto, il momento del trasporto al sepolcro dobbiamo però rilevare un'incongruenza iconografica, infatti il corpo di Cristo non viene sorretto dai due personaggi maschili (Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea) ma dalla Vergine e dalla Maddalena. Gli altri protagonisti, raccolti in fermi atteggiamenti di dolore, non mostrano né una mimica concitata nè una violenza gestuale: il dolore e la disperazione sono stati interiorizzati e ricondotti entro l'ambito della riflessione e della meditazione personale ed è soprattutto sul volto della Vergine che si può cogliere la rassegnazione per la perdita del Figlio in quanto consapevole della grandezza della missione da Lui compiuta.

---

(8) [Pseudo] Bonaventura, cit. in G. AGOSTINI, *Iconografia*, in AA.VV. "Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio", Bologna 1985, p. 301.

(9) *Meditationes vitae Christi*, in *Sancti Bonaventurae ex ordine minorum S.R.E. Episcopi Card. Albanen. eximii Ecclesiae doctoris operum*, VI Romae MDXCVI, p. 480. Si veda anche nei Vangeli, GV., 19, 39-40.

Forse il referente storico che consente di spiegare l'inusuale iconografia dei nostri "Caragnon del Dom" si può trovare in un testo di spiritualità del XIV secolo appartenuto alla Confraternita di Santa Marta, successivamente chiamata di San Defendente, nel cui passo relativo al trasporto di Cristo al sepolcro, intitolato "Come Cristo fu sepelito tra vespero e compieta", si può ritrovare il gruppo scolpito Vergine-Cristo-Maddalena e avere conferma ai loro gesti[10].

Così recita il brano: "Di poy lo presero e lo levarono suxo per portarlo al monumento in questo modo: la nostra Dona prese lo capo dicendo con amari sospiri 'O Fiolo mio dulcissimo, come è amara questa partita, pensando a como è stata dolce la vita tua!' E la Magdalena prese li piedi ne li quali sempre avè grande e singulare divotione. Tutti li altri stavano in mezzo et lo portarono al sepulcro, lo quale era appresso al loco dove era stato crucifixo. Et giungendo li, tutti inzenogiati reverentemente lo misero nel sepolcro"[11].

Nelle sculture, nonostante i danni subiti dall'originario colore che doveva ravvivare le superfici, cogliamo la finezza del modellato, il digradarsi delle pieghe in un sottile profilarsi di sottosquadri, mentre il panneggio che si può immaginare tinto nei tradizionali colori del lutto, il morello, l'azzurro e il verde, si compone in un morbido gioco rotante contenuto in un intimo equilibrio.

Le sculture sono state realizzate a tutto tondo in un unico tronco non scavato. Il taglio è tangenziale e il centro del tronco corrisponde alla schiena delle figure in piedi, mentre non coincide per le figure inginocchiate. L'uso di questo taglio permetteva di avere a disposizione una superficie liscia già pronta e di sfrut-

---

(10) I confratelli della Compagnia di San Defendente si adoperavano per la cura dei carcerati e dei condannati a morte. Di questa compagnia è rimasto l'*Offitium disciplinorum aut batutorum ecclesie sancti Defendentis martiris* composto da numerose preghiere, testi di meditazione e canti penitenziali scanditi dal ritornello "Fradey me karissimi e devotissimi de la Sanctissima Passion". Si veda G. AGNELLI, in ASLod. 1902, prefazione pp. V-XV e pp. 87-92.

(11) ASLod. 1902, pp.89-90.

È interessante sottolineare come in altre parti del testo venga più volte sottolineato il contatto fisico fra la Vergine e Cristo. Ad esempio nella descrizione che precede il trasporto al sepolcro si legge che "la Madre sempre teneva nel grembo il capo di Cristo e accostandolo al proprio seno stringeva fortemente il viso del Figlio al suo". Sono questi atteggiamenti, così tipicamente materni, che rafforzano ulteriormente la convinzione che la scultura che sorregge con le mani la testa del Cristo sia da identificarsi proprio con la Vergine.

tare tutta la semicirconferenza del tronco per poter ricavare la parte anteriore della figura.

La preparazione del supporto, segnala il restauratore, è stata eseguita a regola d'arte e lo scultore ha lasciato un appunto al pittore su dove avrebbe dovuto eseguire le pupille[12].

Sono questi particolari, a mio avviso molto importanti, che lasciano intendere una indiscussa abilità artistica del nostro anonimo scultore.

Se allo stato attuale nessun appiglio documentario è in grado di restituire il gruppo ligneo ad un artista o ad una bottega disponiamo invece di alcune testimonianze relative alla "Compagnia della Pietà", già attiva alla fine del Quattrocento ed eretta canonicamente dal vicario vescovile Rufino Berlinghieri nel 1507.

Tale Compagnia era sorta, si desume da Bascapè, per prestare la cura e la venerazione ad un gruppo di statue lignee poste nella cripta del Duomo, a memoria della Passione di Cristo, oggetto già in precedenza di celebrazioni liturgiche, visite e oblazioni da parte dei lodigiani, e il titolo "Sacratissime Pietatis Redemptoris" assunto dalla confraternita si ispirava proprio al soggetto del compianto scolpito[13].

I dodici deputati della compagnia, che già si dichiaravano eredi di una tradizione inaugurata dai loro avi, si ponevano come fine la promozione e l'aumento della devozione popolare di quelle sculture[14].

Anche se dalla Compagnia della Pietà non emergono informazioni utili sulle vicende artistiche e sul periodo di esecuzione del gruppo ligneo possiamo tuttavia assegnare, in considerazione anche delle caratteristiche stilistiche, un ambito cronologico per la realizzazione delle sculture compreso fra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento.

---

(12) Le sculture sono state restaurate tra il novembre 1981 e l'aprile 1982 ad opera della Sovrintendenza per i Beni Artistici e Storici di Milano. Si veda fascicolo "Restauro Pietà" presso l'Archivio del Duomo.

(13) M. BASCAPÈ, *Confraternite e pietà dei laici*, in "Storia religiosa della Lombardia", 7, *Diocesi di Lodi*, Brescia 1989, p. 259.

(14) La Scuola della Pietà eretta canonicamente nel 1507, risulta già attiva nel 1499 come attesta un "Pio lascito" donato a beneficio di essa. Si veda G. AGNELLI, in ASLod. 1892, p. 97.



Fig. 1 - *Compianto su Cristo morto.*
Lodi, Cattedrale, absidiola nel transetto sinistro della cripta.

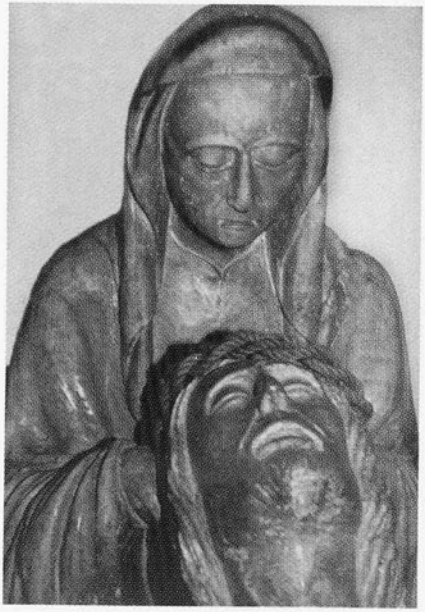


Fig. 2 - *La Vergine sorregge la testa di Cristo*

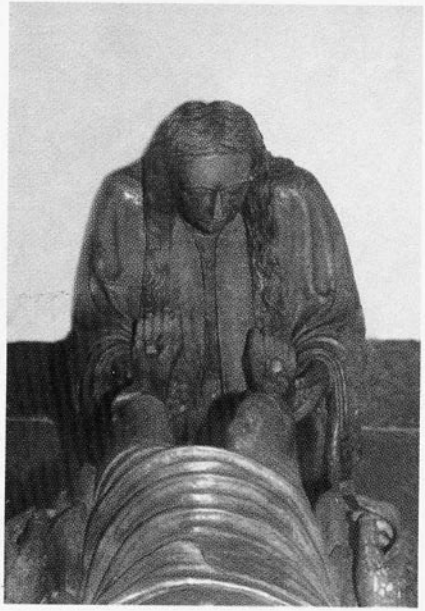


Fig. 3 - *La Maddalena tiene nelle mani i piedi di Cristo*



Fig. 4 - *Pia donna con vaso degli aromi*



Fig. 5 - *Pia donna con mani incrociate in preghiera*



Fig. 6 - *San Giovanni*

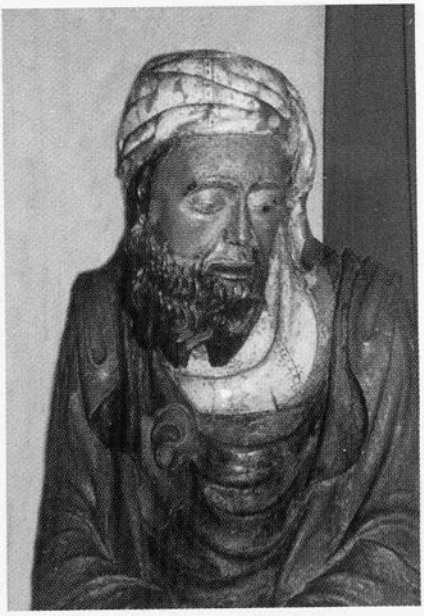


Fig. 7 - *Nicodemo*



Fig. 8 - *Giuseppe d'Arimatea*



Fig. 9 - *Cristo* (Particolare del volto)



Fig. 10 - *Vergine-Cristo-Maddalena* (Particolare)

Fotografie: Ornella Invernizzi

SALVATORE MANCUSO

BIBLIOTECHE DEL CLERO A LODI NEL SECONDO CINQUECENTO

Scopo di questa ricerca è quello di individuare alcuni tra i libri posseduti dai sacerdoti della Diocesi di Lodi nella seconda metà del XVI secolo, nel momento in cui – dopo la fine del Concilio di Trento – le letture, gli strumenti di formazione, le biblioteche del clero andarono adeguandosi alla nuova temperie spirituale post-tridentina.

I termini cronologici della ricerca sono stati determinati dallo studio dei documenti conservati presso l'Archivio della Curia Vescovile di Lodi; si è cominciato dalla prima visita pastorale[1], condotta dal vescovo Giovanni Simonetta a partire dall'anno 1549, per giungere infine alle visite effettuate durante il lungo episcopato – decisivo per l'applicazione nella diocesi dei decreti e dei provvedimenti di riforma – di Ludovico Taverna (1579-1616). Peraltro, notizie dirette ed esaurienti intorno ai libri e alle letture del clero sono state rinvenute solo negli atti delle visite pastorali del vescovo Scarampo (1569-1576) e, appunto, Taverna. I documenti relativi alla visita pastorale condotta alle istituzioni eccle-

(1) È stato privilegiato lo studio degli atti delle visite pastorali, ma informazioni relative ai libri e alle letture del clero possono essere rinvenute anche in altri documenti: per restare nell'ambito dell'Archivio della Curia Vescovile di Lodi molte notizie sono conservate nei faldoni relativi ai singoli paesi. Occorre osservare che le visite pastorali non sono documenti "neutri", ma esprimono sempre un punto di vista preciso: per i necessari approfondimenti si vedano i volumi: *Le visite pastorali. Analisi di una fonte*, a cura di U. MAZZONE e A. TURCHINI, Bologna 1985 (2ª edizione 1990), pp. 270 e *Visite pastorali ed elaborazione dei dati. Esperienze e metodi*, a cura di C. NUBOLA e A. TURCHINI, Bologna 1993, pp. 448.

siastiche della città da Gerolamo Federici (1576 1579), vescovo di Lodi e collaboratore di S. Carlo, e gli atti della visita apostolica effettuata nel 1583-84 per conto del Borromeo da Francesco Bossi, sono risultati invece decisivi per lo studio di quale fosse la condizione economica e sociale e quale la preparazione pastorale dei sacerdoti dell'intera diocesi nella seconda metà del Cinquecento. Nel corso della ricerca è stato così possibile individuare 32 elenchi di libri posseduti dal clero lodigiano, per un totale di oltre 400 volumi e di circa 150 titoli diversi[2].

Tra i gravi problemi che il Concilio di Trento si propose di affrontare quello relativo alla formazione del clero e alla sua preparazione culturale era senza dubbio tra i più decisivi ed importanti. Un'incisiva azione di riforma non poteva infatti prescindere da una ridefinizione della dignità e del ruolo del clero in cura d'anime, come avevano intuito alcuni tra gli spiriti più illuminati del movimento della Riforma cattolica. Già nel 1530, ad esempio, Gian Matteo Giberti, vescovo di Verona, in un *Breve ricordo di quello che hanno da fare i chierici, massimamente curati*, richiamava con forza i sacerdoti all'impegno per migliorare la propria formazione religiosa, in particolare mediante lo studio diretto della Bibbia[3].

Il livello e la preparazione dottrinale del clero erano in effetti ampiamente insufficienti. Al di là della capacità e della consuetudine alla lettura – che spesso mancavano – il libro era un bene costoso e non alla portata di tutti. L'estrazione sociale e il modello di istruzione dei chierici, specialmente nelle campagne, non favorivano la possibilità di migliorare le proprie conoscenze: generalmente infatti era un sacerdote anziano che comunicava al novizio le nozioni elementari per esercitare il ministero[4].

---

(2) Va tuttavia precisato che l'identificazione di alcuni testi è tutt'altro che sicura.

(3) Cfr. A. PROSPERI, *Note in margine a un opuscolo di Gian Matteo Giberti*, in "Critica storica", IV (1965), pp. 367-402. Il Giberti consigliava la lettura del libro dei Salmi, della Somma Angelica, delle opere di S. Antonino, del *Manipulus curatorum*.

(4) Si osserva che "nella maggior parte dei casi i parroci ignoravano le verità fondamentali di fede e dottrina, talvolta persino le formule dei sacramenti. Non era solo carente il sillabario teologico: non era raro il caso di chi non sa leggere e ritiene a mente passi interi del Vangelo, magari distorcendone il significato originario con interpolazioni tratte dalla propria fantasia" (L. ALLEGRA, *Il parroco: un mediatore fra alta e bassa cultura*, in *Storia d'Italia*, Annali 4 *Intellettuali e potere*, Torino 1981, p. 902).

Già a cominciare dalle prime sessioni conciliari i Padri riuniti a Trento si interessarono al problema della riqualificazione morale ed intellettuale del clero, senza tuttavia fornire indicazioni circa gli strumenti concreti mediante i quali ottenere la preparazione dottrinale indispensabile e senza prescrivere il decisivo obbligo di residenza per i vescovi e gli altri chierici inferiori[5]. Solo con l'avvicinarsi della fase conclusiva maturò la consapevolezza che "i problemi della formazione di un clero all'altezza dei suoi compiti richiedevano una soluzione globale, con la creazione di istituti e strumenti nuovi"[6]. In particolare risultano importanti – per i fini di questa ricerca – il canone IV della sessione XXIII del 15 luglio 1563, nel quale si sottolineava che non potevano essere ammessi alla prima tonsura coloro che non sapevano leggere e scrivere, e il canone XVIII della medesima sessione, dove si specificava che i fanciulli affinché "possano essere istruiti più facilmente nella disciplina ecclesiastica, prenderanno subito la tonsura e indosseranno sempre la veste clericale; impareranno la grammatica, il canto, il computo ecclesiastico e le altre conoscenze utili, attenderanno con ogni attenzione allo studio della sacra scrittura, dei libri ecclesiastici, delle omelie dei santi". Vennero altresì istituiti i seminari vescovili per la formazione del clero nelle varie diocesi.

I concili provinciali e i sinodi diocesani rappresentarono gli strumenti per il passaggio dalle generali norme elaborate a Trento alla legislazione particolare aderente alle esigenze delle Chiese locali. Già nel 1565 Carlo Borromeo convocò un primo concilio provinciale, al quale partecipò il vicario generale della diocesi di Lodi, Pietro Francesco Almerici, in qualità di delegato del vescovo Giovanni Antonio Capisucco[7]. In questo concilio

---

(5) Si veda il decreto II, sessione V (17 giugno 1546), relativo al problema della predicazione. Il decreto sulla residenza venne promulgato l'anno successivo, nel corso della sessione VI del 13 gennaio.

(6) A. PROSPERI, *Di alcuni testi per il clero nell'Italia del primo Cinquecento*, in "Critica storica", VII (1968), p. 163.

(7) Il cardinale Capisucco dichiarò per lettera a Carlo Borromeo di doversi trattenere a Roma «propter ardua negotia, quibus in Curia impediti tenemur» (lettera del 6 ottobre 1565 riportata in E. CATTANEO, *Il primo concilio provinciale (1565)*, in *Il concilio di Trento e la riforma tridentina*, Roma-Freiburg-Basel-Barcelona-Wien 1965, vol. I, p. 233).

vennero adottate misure di grande importanza, che saranno riprese ed integrate più tardi dai successivi concili provinciali e sinodi diocesani. Per quanto riguarda le disposizioni relative agli studi del clero, il paragrafo *Qui libri potissimum a clericis legendi* elencava una serie di testi che ogni chierico doveva possedere e leggere, tra i quali la Bibbia, il catechismo romano («cum primum in lucem prodierit»), le costituzioni sinodali, il calendario liturgico, i casi di morale, le opere pastorali di Gregorio Magno e Giovanni Crisostomo[8]. Anche altri vescovi, come il Paleotti a Bologna, davano al proprio clero istruzioni sulle letture; si può dire che "nella biblioteca minima figurano costantemente i seguenti libri: l'Antico e il Nuovo Testamento, una raccolta di omelie, un rituale per i sacramenti, un libro di casi di morale, il catechismo romano, il testo del tridentino e del sinodo. Come si vede, questo elenco molto contratto, ma completo e utile per la pastorale, mette in luce la concretezza dei presuli e la limitatezza dei parroci, alcuni dei quali non riuscivano a compitare il latino"[9]. La normativa carolina relativa alla diffusione dei libri era molto ampia e particolareggiata; essa riguardava non solo prescrizioni relative alle letture[10], ma conteneva anche disposizioni su come occupare il tempo libero[11], sulla lingua usata nei testi (in genere il latino per le opere destinate al clero e ai seminari, l'italiano per i testi destinati ai laici e alle monache), sui

(8) Per il testo integrale del paragrafo cfr. *Acta Ecclesiae Mediolanensis* (AEM), II, cc. 68-69. Da questo elenco di libri emergerebbe un'impostazione pastorale piuttosto che dottrinale, dal momento che sono assenti le opere specialistiche di teologia: cfr. D. MONTANARI, *L'immagine del parroco nella riforma cattolica*, in *Archivio storico per le province parmensi*, 1978, tomo primo, p. 114.

(9) D. MONTANARI, *L'immagine del parroco nella riforma cattolica*, cit., p. 145. Per Bologna si veda P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti 1522 1597*, Roma 1959, vol. II, p. 154.

(10) Oltre a quanto stabilito dal primo concilio provinciale occorre richiamare le *Monitiones* del quarto sinodo diocesano (1574) e del quarto concilio provinciale (1576), le quali contenevano un preciso elenco di opere religiose e di autori sacri la cui lettura era imposta o consigliata: tra questi comparivano ora anche Cipriano, Ambrogio, Agostino, Bernardo (cfr. AEM, II, c. 457).

(11) Cfr. AEM, II, cc. 249-255, dove si invitavano i chierici a trascorrere il tempo non nell'ozio, ma nello studio, con l'impegno a migliorare la propria formazione teologica e ad acquisire «sacrorum Canonum peritiam et ecclesiasticarum rerum cognitionem».

modi del commercio librario[12], sulla censura, sulla struttura e l'ordine della biblioteca[13].

A partire da quegli anni le stesse politiche editoriali subiscono un mutamento di indirizzo: i libri di cui è segnalata la più intensa vendita divengono i testi che trattano argomenti devozionali, gli "esercizi ed ammaestramenti del buon cristiano", gli "specchi della vita umana", i catechismi, i manuali di teologia morale, i trattati di spiritualità e ascetica. I decreti dei sinodi diocesani contenevano spesso, oltre a disposizioni specifiche sui libri e sulle letture, l'indicazione dei testi la cui lettura era vietata. A Lodi, il sinodo diocesano del 1574, presieduto dal vescovo Antonio Scarampo, riportava in appendice l'*Index librorum prohibitorum* del pontefice Pio IV (1564)[14].

Con l'episcopato di Antonio Scarampo[15] venne introdotta nella diocesi di Lodi una decisa volontà di riforma ed un preciso ed unitario progetto di rilancio della vita religiosa[16]. Gli atti della visi-

---

(12) Si veda ad esempio il decreto XL del secondo sinodo diocesano milanese (1568), che prescriveva il divieto di diffondere presso il popolo «libri falsi, adulterini et pravi» (AEM, II, c. 834). Le Bibbie in volgare e i libri «de rebus inter catholicos et haereticos controversis» potevano essere posseduti solo da persone fidate, seguendo il giudizio del vescovo, dell'inquisitore, del parroco (AEM, II, c. 241).

(13) Per questi ed altri aspetti e per i necessari riferimenti bibliografici si rimanda al volume *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a cura di N. RAPONI e A. TURCHINI, Milano 1992, pp. 302.

(14) *Decreta edita et promulgata in synodo dioecesana prima laudensi, quam illustris et reverendissimus Antonius Scarampus Dei, et apostolicae Sedis gratia episcopus laudensis et comes habuit anno m. D. LXIIII, VII. kalen. decembris. His additus est index librorum prohibitorum*, Milano, Pacifico Ponzio, 1575 (riportato anche in S. DA NADRO, *Sinodi diocesani italiani. catalogo bibliografico degli atti a stampa*, Città del Vaticano 1960, p. 30). Il cosiddetto Indice tridentino, corredato di una *Praefatio* e di alcune *Regulae*, si trova alle pagine 95-155. Si veda anche F.E. REUSCH, *Die Indices librorum prohibitorum*, Nieuwkoop 1961 (prima edizione 1886), pp. 243-281.

(15) Per un primo profilo della vita e dell'opera dei vescovi di Lodi si rimanda a L. SAMARATI, *I vescovi di Lodi*, Milano 1965, pp. 357.

(16) In particolare va ricordata la fondazione del seminario nel 1575. Il tesoriere provvide subito all'acquisto di "un Oracio" e di "un Virgiglio con note e commenti" (L. FADINI, *Il seminario di Lodi*, in "Humilitas". Miscellanea storica dei seminari milanesi, 1930-31, p. 768). Nella biblioteca del seminario si conservano attualmente due volumi di Orazio stampati nel 1562 (*Opera*, Venezia, apud Ioannem Mariam Bonellum) e 1567 (*Omnia poemata*, Venezia, apud Ioannem Mariam Bonellum), che potrebbero quindi essere proprio quelli acquistati nel 1575. Analogamente, l'*Universum poema* di Virgilio con note e commenti stampato a Venezia nel 1566 sempre da Giovanni Maria Bonelli.

ta pastorale[17], iniziata nel 1570, forniscono preziose indicazioni sui libri posseduti dal clero lodigiano nei primi anni seguenti il concilio tridentino, dal momento che il vescovo direttamente controllava la pronuncia latina dei preti e valutava la loro preparazione teologica. Dalle visite condotte in precedenza – durante l'episcopato di Giovanni Simonetta (1537-1556) e Giovanni Antonio Capisucco (1557-1569) – poco o nulla era trapelato relativamente alla consistenza delle biblioteche ecclesiastiche: i visitatori si erano limitati a controllare – con risultati non sempre soddisfacenti – la presenza dei libri liturgici (antifonari, messali, rituali)[18], che vanno considerati indici della maggiore o minore ricchezza delle singole parrocchie, ma che "nulla possono suggerire circa l'effettiva cultura del clero"[19]. Tra i documenti relativi alla visita che lo Scarampo condusse nell'estate del 1570 alla chiesa cattedrale di Lodi, di peculiare interesse risulta essere invece l'*Inventario delli libri quali sono nella libraria edificata per la felice memoria di mons. Carlo Pallavicino, vescovo di Lodi*[20]. Carlo Pallavicino, umanista di nobili natali, aveva fatto dono alla cattedrale di una ricca biblioteca, cui probabilmente potevano accedere anche i privati cittadini[21]. La biblioteca, denominata "capitolare", doveva es-

---

(17) Si tratta di 4 faldoni conservati nell'Archivio della Curia Vescovile di Lodi (ACVLod.). I documenti sono distinti correttamente in *Acta* e *Ordinationes*, nella parte cioè descrittiva delle condizioni della diocesi e nella parte che riguarda gli ordini e i provvedimenti canonico-pastorali che il vescovo decise di assumere.

(18) I frammenti degli atti di queste visite sono conservati in ACVLod., cartella *Visita Simonetta* e cartella *Visita Capisucco*. A titolo di esempio ricordiamo il caso di Cervignano, dove il curato Onofrio dichiarò di possedere due messali, "uno breviario da camera" e "uno libro da batezar". A Comazzo Giovanni Giacomo Morigi riportò due messali, "uno alla romana et l'altro a l'ambrosiana". I libri parrocchiali (registri di battesimi, matrimoni, morti) furono prescritti dal concilio di Trento e il loro utilizzo si inquadra nel generale processo di disciplinamento sociale favorito dalla controriforma: cfr. P. PRODI, *Il concilio di trento e i libri parrocchiali*, in *La "conta delle anime". Popolazioni e registri parrocchiali: questioni di metodo ed esperienze*, Bologna 1989, pp. 13-20. Come noto, il Concilio di Trento diede nuovo impulso alla revisione ed edizione dei libri liturgici, cominciando con la riforma del breviario (1568) e del messale (1570). Per edizioni dei breviari si veda H. BOHATTA, *Bibliographie der Breviere 1501-1850*, Leipzig 1937; per i messali W.H.J. WEALE-H. BOHATTA, *Bibliographia liturgica. Catalogus Missalium*, Stuttgart 1990.

(19) L. ALLEGRA, *Ricerche sulla cultura del clero in Piemonte*, Torino 1978, p. 23.

(20) *L'Inventario* è conservato tra i documenti delle cartelle *Visita Scarampo* in ACVLod.

(21) A. CARETTA-L. SAMARATI, *Lodi. Profilo di storia comunale*, Milano 1958, p. 208. Se la biblioteca fondata dal Pallavicino fosse quella "capitolare" o un'altra destinata all'intera cittadinanza è questione dibattuta dagli storici lodigiani (si veda L. SAMARATI, *I vescovi di*

sere dotata di numerosi incunaboli, alcuni dei quali andati probabilmente perduti nel corso dei saccheggi dei primi anni del Cinquecento[22]. Al momento della visita dello Scarampo i volumi presenti erano almeno 100, con l'aggiunta dell'indicazione «*sunt et alia plurima volumina vetera et antiqua*». Si tratta di una tipica biblioteca umanistica, i cui testi, tutti in lingua latina, possono essere distinti in tre grandi raggruppamenti: i testi giuridici (circa 50 titoli, con i grandi autori della scuola giuridica italiana: Alessandro Tartagna, Paolo di Castro, Bartolomeo Saliceto, Felino Sandeo, Bartolomeo da Brescia, Nicolò Tedeschi, Baldo degli Ubaldi), le opere degli autori classici (Cicerone, Virgilio, Tito Livio, Ovidio, Marziale, Lucano, Plinio, Giovenale, Prisciano, Stazio), la sezione *de medicina* (con opere del tardo medioevo). I libri genericamente classificabili come "religiosi" (tra i quali opere di autori come S. Giovanni Crisostomo, S. Gerolamo, Savonarola) sembrano essere invece una minoranza, al pari di quelli di argomento filosofico (Aristotele, Alessandro di Afrodisia, Vincenzo di Beauvais, Duns Scoto, Paolo Veneto). Al momento della ispezione alla chiesa cattedrale condotta dal vescovo Federici nel 1578, questa biblioteca doveva trovarsi in uno stato di abbandono: il luogo dove si riuniva il capitolo era infatti proprio quella "sacrestia superiore" che il Pallavicino aveva destinato «pro libraria ecclesiae». I libri però – a quanto sostennero i canonici – erano stati trasferiti in altre stanze, dove erano conservati senza ordine[23].

Lodi, cit., pp. 186-187). Nel caso che la biblioteca capitolare non fosse stata fondata dal vescovo Pallavicino, egli certamente l'ampliò e arricchì, dotandola di preziosi incunaboli: il documento della visita pastorale del 1570 parla però espressamente di "libraria hedificata da monsignor Carlo Pallavicino".

(22) Nel corso della visita il vescovo stabilì che "si aprisse l'accesso alla sacrestia anche ai sacerdoti officianti le varie cappelle, permettendo ai canonici di usare la sala della biblioteca, ormai in gran parte dispersa a causa dell'incuria e dei saccheggi subiti durante la guerra" (L. SAMARATI, *I vescovi di Lodi*, cit., p. 221). Nei secoli successivi alla visita pastorale dello Scarampo i libri della biblioteca capitolare sono andati perduti: in parte, possono essere forse confluiti nella Biblioteca Laudense o nella raccolta di cinquecentine del seminario vescovile di Lodi.

(23) «Locum, in quo fit capitulum, esse sacristiam superiorem, qui deputatus fuit a reverendissimo episcopo Pallavicino pro libraria ecclesiae. Verum ab anno 1571 fuisse amotos libros ex dicto loco et delatos in cameras supra Thesaurum, ibique inordinate conservari» (volume *Acta et Decreta* della visita pastorale del vescovo Gerolamo Federici condotta negli anni 1578-79, in ACVLOd., p. 99r).

Nella prosecuzione della sua visita il vescovo Scarampo poté avvedersi personalmente di quali fossero le condizioni reali in cui versava il clero delle campagne[24]. I parroci – a proposito delle loro letture – rispondevano alle domande del visitatore affermando generalmente di avere "li libri secundo l'ordine del concilio"[25]; in concreto però, raramente indicavano quali libri effettivamente possedessero. Era del resto poco probabile che un sacerdote ammettesse esplicitamente di non leggere o di disattendere alle ordinazioni del concilio provinciale; inoltre, con l'espressione "libri che se recercano dal sacro concilio" poteva anche intendersi il possesso dei semplici libri parrocchiali (libri dei battesimi, matrimoni, defunti). Se non mancavano casi di sacerdoti che possedevano volumi di chiara fama ed importanza[26], la situazione complessiva non era affatto positiva[27]: a motivo della loro povertà, alcuni sacerdoti non possedevano altro libro al di fuori della Bibbia e non potevano neppure acquistare il testo del concilio di Trento. Occorre ricordare come i prezzi dei libri si mantenessero elevati, nonostante l'aumentata produzione seguente l'introduzione della stampa, e come fosse per questo grandemente in uso il commercio e lo scambio dei libri usati[28]. Se la rendita della mensa vesco-

(24) Si osservi che la città aveva proporzionalmente un clero superiore a più del triplo rispetto a quello della campagna: ogni 10.000 anime c'erano 117 sacerdoti in città e solo 34 in campagna (dati desunti dal terzo sinodo diocesano: cfr. *Decreta edita et promulgata in synodo diocesana laudensi tertia*, Lodi 1619, pp. 122-23 e 154).

(25) Secondo l'espressione di don Dionigi Pavoni di Bargano (documento in ACVLod., cartella *Visita Scarampo*).

(26) Aloisio Pocalodi, rettore della chiesa di S. Nicolò a Lodi ed allievo del poeta e maestro pubblico Gian Giacomo Gabiano, dichiarò di conoscere il *Rationale divinorum officiorum* di Guglielmo Durando e l'opera dell'esegeta francescano Nicolò di Lira. Un *Inventario delle robbe quali si ritrovano di presente nella ecclesia di Zorlesco* – compilato il 26 agosto 1566 – riportava i beni posseduti dal reverendo Tommaso Micoli, tra i quali 19 volumi di autori che ebbero notevole fortuna nel Cinquecento: tra gli altri, Antonino da Firenze e Angelo da Chivasso con i loro testi sulla confessione, Ambrogio Calepino e Nicolò Perotti con le loro opere sulla lingua latina, Virgilio e Cicerone, Guglielmo Durando e S. Gerolamo. Per questi documenti si veda sempre la cartella *Visita Scarampo* in ACVLod.

(27) Radicalmente negativo il giudizio di A. ACERBI: la visita pastorale "aveva rivelato il basso livello della vita religiosa: ignoranza, negligenza pastorale del clero, abusi nella pratica sacramentale, decadenza dei luoghi di culto" (A. ACERBI, *I sinodi diocesani dell'età moderna*, in *Diocesi di Lodi*, a cura di A. CAPRIOLI-A. RIMOLDI-L. VACCARO, Brescia 1989, p. 171).

(28) Per i prezzi di alcuni libri si veda L. BESOZZI, *Libri e librai al tempo di Carlo Borromeo*, in "Libri e documenti", XVII (1992), pp. 57-67.

vile era nel 1616 di 5.800 scudi[29], e se l'entrata dei tre principali monasteri di campagna (i Gerolamini di Ospedaletto, gli Olivetani di Villanova, i Cistercensi di Abbadia Cerreto) era rispettivamente di 14.000, 10.000 e 4.000 scudi[30], i semplici sacerdoti dovevano accontentarsi di poche decine di scudi[31]. La piccola proprietà terriera (appezzamenti di piccole dimensioni, a volte semplici orti e campicelli) non era l'unica fonte di reddito per i parroci, che potevano avvalersi anche di elemosine, questue, primizie, decime, entrate connesse all'amministrazione di alcuni sacramenti (battesimi, matrimoni e funerali): le loro condizioni economiche dovevano comunque essere difficili, almeno nella maggior parte dei casi. Certamente questo era uno dei motivi che non favorivano presso il basso clero la possibilità di istruirsi e la conseguente diffusione dei libri[32].

Nelle *Ordinationes,* che costituivano il completamento della visita pastorale, non si sono trovate particolari indicazioni del vescovo Scarampo relative ai libri e alle letture del clero; ai curati venne raccomandato l'acquisto del messale e l'uso del breviario (edito da Pio V nel 1568), esortandoli a possederne uno proprio e personale, per evitare di tenerlo in comune e per non cadere negli errori della recita a memoria[33]. In precedenza, nel marzo 1568 il vicario Almerici aveva emanato un ordine destinato ai parroci – di acquistare e studiare («emere et legere») il Catechismo del Concilio di Trento entro due mesi, al fine di poterlo poi insegnare[34]. Anche nel sinodo del 1574 mancano decreti specifici sulle letture e i libri del clero, ma non per questo tale problema venne trascurato, come dimostra la riproduzione in appendice dell'Indice dei libri proibiti di Pio IV (1564), che si proponeva di mitigare il più se-

---

(29) P. GAUCHAT, *Hierarchia catholica*, Monasterii 1935, vol. IV, p. 216.

(30) G. F. MEDICI, *Relazione dello stato della città di Lodi*, f. 13 del manoscritto in Biblioteca Comunale Laudense (BCLaud.) segnato XXI. A. 44.

(31) Si vedano i dati negli atti della visita apostolica di Francesco Bossi, in ACVLod., cartella *Visita Bossi.*

(32) Cfr. A. ACERBI, *I sinodi diocesani nell'età moderna*, cit., pp. 174-176.

(33) Cartella *Visita Scarampo,* volume *Ordinationes*, p. 10 r.

(34) Cfr. *Atti stampati dei vescovi di Lodi*, in Archivio della Mensa Vescovile di Lodi (AMVLod.), armario VII, ripiano III.

vero Indice di Paolo IV (1559)[35]. Quanto al resto, si rimandava alle disposizioni del concilio provinciale.

Le condizioni culturali del clero lodigiano emergono con maggior precisione dagli atti della visita pastorale condotta nel 1578 dal vescovo Gerolamo Federici, amico e collaboratore di S. Carlo[36]. Da questi documenti – redatti con estrema cura e perizia – emerge in particolare il profilo di alcuni tra gli influenti membri del capitolo della cattedrale. Per esempio, Giacomo Antonio Bizzoni – arcidiacono – dichiarò di possedere dipinti, miniature, vasi di maiolica, una galleria con i ritratti di trenta pontefici. Egli partecipava a battute di caccia, organizzava convivi e banchetti, ai quali – egli spiegava – «conveniunt nobiles, sed non mulieres, nisi quod semel quaedam mulieres nobiles, loci amoenitate allectae, se ipsas invitaverunt et apud se commederant»[37]. Interrogato sui propri studi, l'arcidiacono rispose di conoscere la grammatica, ma ammise, in modo significativo, di «competenter intelligere magis ex pratica quam ex scientia»[38]. In taluni casi le infrazioni disciplinari si presentavano particolarmente gravi; a S. Lorenzo in Lodi, il canonico Micoli confessò di aver conosciuto carnalmente la moglie del proprio fratello, la quale era anche «inquisita apud curiam episcopalem de sortilegiis»[39]. Egli non studiava alcun libro e, quando partecipava alle lezioni per la formazione dei sacerdoti che si tenevano in cattedrale, non teneva a memoria nulla, «quia quicquid intellige-

(35) Cfr. A. ROTONDÒ, *La censura ecclesiastica e la cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. V/2 *I Documenti*, Torino 1973, p. 1402. Nonostante il suo carattere moderato, la *Regula octava* dell'indice del 1564 proibiva la lettura anche dei libri "quorum argumentum bonum est, in quibus tamen obiter aliqua incerta sunt".

(36) Per un profilo del Federici e per ulteriori approfondimenti bibliografici si rimanda a L. SAMARATI, *I vescovi di Lodi*, cit., pp. 224-228. Ai fini di questa ricerca giova ricordare che il vescovo redasse personalmente un testo destinato alle monache benedettine (*Regola di S. Benedetto ridotta in compendio di commissione del reverendissimo vescovo di Lodi. Per le monache di detto ordine, della sua città di Lodi*, Milano, Pacifico Ponzio, 1579: cfr. D. ZARDIN, *Mercato librario e letture devote nella svolta del Cinquecento tridentino. Note in margine a un inventario milanese di libri di monache*, in *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, cit., p. 200).

(37) Volume *Acta et Decreta* della visita pastorale del vescovo Gerolamo Federici, in ACVLod., p. 102r.-103r. Al Bizzoni, ordinato prete nel 1559, fu dedicata l'orazione inaugurale scritta da Gian Giacomo Gabiano in occasione dell'ingresso a Lodi del vescovo Antonio Scarampo: l'opera venne pubblicata nel 1570 presso Pacifico Ponzio.

(38) Volume *Acta et Decreta*, cit., p. 54.

(39) *Ivi*, p. 162v.

bat per unam aurem ingrediebatur et per aliam exibat»[40]. Sempre a S. Lorenzo, prete Marcello Pellizzoni affermò di non conoscere la grammatica e di non saper ripetere il *Credo*; egli inoltre enumerava in modo confuso e non nella forma prescritta i sacramenti, gli articoli di fede e i precetti del decalogo. Al tempo stesso dichiarò però di studiare il testo di Landolfo di Sassonia sulla vita di Cristo[41]. Il profilo del canonico Aurelio Tresti risultava essere senza dubbio più consono ai dettami tridentini; ordinato sacerdote solo nel 1570, il Tresti affermò di conoscere con competenza la grammatica e la Sacra Scrittura, e di studiare «summistis et libris spiritualibus». Egli dichiarò inoltre di non conversare con i laici, di confessarsi e di celebrare la messa con regolarità, di non portare armi, di non giocare, di non partecipare a banchetti («nisi aliquando apud suos affines»)[42]. Il giovane suddiacono Geronimo Scacco affermò di conoscere con competenza la grammatica, la retorica e la logica; è possibile che egli seguisse le lezioni che si tenevano presso il seminario vescovile. Era stato anche inquisito (e poi assolto) per il possesso di non meglio precisati libri proibiti[43].

Nei giorni festivi molti sacerdoti si dedicavano all'insegnamento della dottrina cristiania ai fanciulli, coadiuvati dai membri delle confraternite laicali. La diffusione delle scuole di catechismo era un agente decisivo nel processo di alfabetizzazione: la loro presenza determinava infatti la distribuzione e la vendita di una "impressionante quantità di catechismi"[44], sui quali gli stu-

---

(40) *Ivi*, p. 161v.

(41) *Ivi*, pp. 165v.-166v. Il testo indicato è la *Vita Christi* di Landolfo di Sassonia (Landolfo il Certosino), opera che ebbe una diffusione paragonabile solo a quella della Bibbia lungo tutto il corso dell'età moderna. Quanto a Marcello Pellizzoni, egli celebrava la messa alquanto raramente, dal momento che "nel *Credo* e *Gloria in excelsis* se imbarbagliava" a motivo di "timidità". Al momento della visita apostolica del 1584, il Pellizzoni venne esaminato e «mediocris scientiae repertus» (ACVLod., cartella *Visita Bossi*).

(42) Volume *Acta et Decreta*, cit., pp. 69v.-70r. e p. 106r.

(43) *Ivi*, pp. 174r.-175r. Nel novembre 1583, al momento della visita apostolica, Geronimo Scacco era divenuto diacono ed era studente di legge presso l'Università di Pavia (ACVLOd., cartella *Visita Bossi*).

(44) X. Toscani, *Le "scuole della dottrina cristiana" come fattore di alfabetizzazione*, in "Società e storia", VII (1984), pp. 769-770. Per un quadro della presenza delle scuole nel Lodigiano cfr. G. Pedotti, *La catechesi nel Lodigiano nel periodo 1564-1619*, in "Studi e fonti di storia lombarda", 7 (1987), pp. 23-63.

denti imparavano non solo le verità della fede, ma anche a leggere, compitare e ripetere.

L'impegno nell'insegnamento non sembra però essere direttamente legato alle capacità e conoscenze grammaticali dei singoli parroci: alcuni di essi affermavano di tenere scuola, ma di non conoscere la grammatica e di non capire ciò che leggevano[45]. Altri sacerdoti – viceversa – dichiararono esplicitamente di insegnare i «rudimenta grammatices»[46]. La presenza delle scuole rivestiva nel Lodigiano un'importanza particolare perché i livelli di analfabetismo erano i più alti dell'intera regione, e tali si sarebbero mantenuti fino al secolo scorso[47]. Le ragioni di una tale situazione erano molteplici – e gli stessi parroci non mancavano di sottolinearne alcune: a Quartiano la dottrina non era insegnata a motivo della difficoltà negli spostamenti e nelle comunicazioni, a Spino e a Brembio si insegnava solo in estate «quia in hieme nullus accedit», a Salerano nessuno voleva frequentare la scuola, a Codogno il parroco non trovava collaboratori[48].

La visita apostolica condotta da monsignor Francesco Bossi[49] nel 1583-84 consente di delineare un quadro significativo delle condizioni del clero lodigiano a vent'anni dalla conclusione del Concilio di Trento e a nove anni dall'apertura del seminario diocesano. Dal momento che la visita apostolica presenta una minore articolazione interna rispetto alla visita pastorale, i dati da essa ricavabili si prestano facilmente ad essere schematizzati. Così, tra i 200 sacerdoti esaminati dal vescovo visitatore, coloro che cono-

---

(45) È il caso per esempio di Giacomo Riccardi, curato a S. Salvatore, e di Ambrogio Puteo, parroco della Maddalena (cfr. volume *Acta et Decreta*, cit., pp. 213r.-217r. e 258v.-261r.).

(46) Dichiarazioni dei parroci di Casaletto e Bargano (cfr. ACVLod, cartella *Visita Bossi*).

(47) X. Toscani, *Scuole e alfabetismo nello Stato di Milano da Carlo Borromeo alla Rivoluzione*, Brescia 1993, in più punti.

(48) ACVLod., cartella *Visita Scarampo* e cartella *Visita Bossi*. In generale sembra corretto sostenere che la grande proprietà "gestita con il sistema dell'affittanza da pochi fittabili che dirigono uno stuolo di salariati" deresponsabilizzava questi ultimi, che non avevano interesse ad imparae a leggere e scrivere (a differenza di chi possedeva direttamente il terreno: cfr. X. Toscani, *Scuole e alfabetismo*, cit., p. 64).

(49) Per un profilo del Bossi si può vedere il *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960, vol. 13, pp. 303-304.

scevano il latino e risultavano ben preparati erano in totale 96 (48%). Degli altri, 54 (27%) vennero considerati mediocri nella loro preparazione, i restanti 50 (25%) non conoscevano il latino[50]. Ci si trovava quindi di fronte ad una situazione di diffusa impreparazione culturale e di scarso impegno da parte del clero nell'azione ministeriale e pastorale. Nell'inadempienza non vi erano differenze legate all'età o alla dislocazione geografica: in due paesi limitrofi quali Bertonico e Castiglione potevano trovarsi nell'uno tre sacerdoti idonei, e nel secondo – su dieci preti che vi risiedevano – otto giudicati mediocri e ignoranti. Al termine della visita Francesco Bossi decise di assumere provvedimenti di riforma, emanando alcuni decreti generali validi per l'intera diocesi e una serie di disposizioni particolari destinate alle singole parrocchie. A proposito dei libri e delle letture, nei decreti generali si sottolinea il dovere per gli stampatori e i librai di emettere la professione di fede: nel territorio della diocesi non potevano essere importati e venduti testi non approvati dall'ordinario o dall'inquisitore[51]. Nel paragrafo *De clero* si specificò inoltre che i sacerdoti dovevano possedere, oltre ai testi del concilio provinciale, anche i decreti del sinodo diocesano del 1574[52]. Ai curati meno istruiti venne imposto di leggere durante la messa, in luogo dell'omelia, un libro in italiano approvato dal vescovo[53]. Per quei sacerdoti che ignoravano i fondamenti della dottrina vennero comminate interdizioni e sospensioni, mentre il visitatore apostolico li esortava a frequentare le lezioni sulla Sacra Scrittura e i casi di

---

(50) Dati desunti da A. BIANCHI, *L'istruzione superiore in età moderna*, in *Diocesi di Lodi*, cit., p. 306. Sei sacerdoti diocesani (pari al 3% del totale) possedevano un grado dottorale. Essi erano: Antonio Cozzoli ed Ottavio Popoli, cappellani della cattedrale; Marco Isalberti, cappellano della parrocchia dei SS. Nabore e Felice; Giacomo Maria de Rossi, parroco di S. Biagio di Lodi; Camillo Carenzi, preposito della chiesa di S. Martino di Livraga.

(51) Disposizione riportata in *Synodus diocesana laudensis quinta celebrata anno 1657*, Laudae s.a., p. 99. Si veda anche l'*Editto per la denunzia degli eretici e loro fautori, non che per la consegna dei libri proibiti* emanato dal Federici nell'aprile del *1579 (Atti stampati dei vescovi di Lodi*, in AMVLod., armario VII, ripiano III).

(52) *Synodus diocesana laudensis quinta*, cit., p. 110.

(53) A Domenico Conigi, parroco di Vaiano, venne prescritto: «Ad populum sermonem ipse non habeat cum ad minus aptus sit, sed eius loco, distincta et clara voce, homeliam seu enarrationem vulgari idiomate consemptam probati alicuius interpretis diebus festis et dominicis sub 30 solidorum pena perlegat ex libro» (*Decreta*, in ACVLod., cartella *Visita Bossi*, p. 208r.).

coscienza, per prepararsi in tal modo a un successivo esame[54]. I chierici del seminario vennero invitati ad esercitarsi nella orazione mentale e nella lettura di libri approvati dal loro maestro, evitando i testi *iocosi*[55].

Veri e propri elenchi di libri – tali da costituire piccole biblioteche ecclesiastiche – sono stati rinvenuti nei documenti relativi alla visita pastorale del 1581, che il canonico Cesare Andenna[56] intraprese in luogo del vescovo Ludovico Taverna, che era impegnato come nunzio apostolico in Spagna presso Filippo II. Da questi dati emerge un quadro di sostanziale insufficienza nella consistenza quantitativa delle biblioteche ecclesiastiche lodigiane del XVI secolo[57]. Alcuni sacerdoti (i curati di Casalmaiocco e Villavescovo) dichiararono esplicitamente di non possedere l'Antico Testamento e il Vangelo, altri si limitavano a ricordare tre o quattro titoli, come Domenico Conigi, che dal 1568 era curato di Vaiato. Don Filomeno Zonadelli, rettore di S. Michele a Vidardo, affermò di non conoscere i testi dei concili provinciali perché "non ho el modo de comprarne e non ho el modo da vivere per me"; egli non aveva alcun reddito fisso, "salvo le primicie le quali mi sono date ogni anno", che corrispondevano a "quattro moggia de frumento et quattro de miglio et doi altre brente de vino, et non altro".

---

(54) Questo è il caso, ad esempio, di Paolo Vallesi di S. Lorenzo (*Decreta*, cit., p. 37r.), di Giovanni Mola di Castel Nuovo Bocca d'Adda (p. 129v.), di Marco Antonio Valsassini di Cervignano (p. 228r.).

(55) *Decreta*, cit., pp. 25v.-27r. Testi dedicati all'esercizio dell'orazione mentale erano ad esempio l'*Essercitio spirituale per ogni giorno di Quaresima* di Leone Bartolini e il *Paradiso di delitie spirituali* di Serafino da Bologna.

(56) Cesare Andenna, ordinato prete il 31 marzo 1541, era stato priore a S. Bassiano di Lodivecchio e parroco a S. Geminiano in Lodi. Gian Giacomo Gabiano lo ricorda come «reliquiarum censor iurisque peritus» (*Laudiade*, ed. A. Caretta, Lodivecchio 1994, p. 222, libro terzo, verso 846). Il visitatore, seguendo la *stratam publicam*, si portò in circa dieci giorni da S. Angelo a Paullo, passando per Vidardo, Marudo, Valera Fratta, Castel Lambro, Caselle Lurani, Casaletto, Salerano, Mairano, S. Zenone, Mulazzano, Quartiano, Casalmaiocco, Villavesco, Dresano, S. Barbaziano, Cassino, Merlino, Vaiano, Comazzo, Cazzano, Lavagna, Zelo, Mignete, Muzzano, Casolate, Bisnate.

(57) I dati di Lodi risultano inferiori a quelli segnalati da analoghe ricerche condotte a Rimini ed Abbiategrasso (cfr. i volumi di A. TURCHINI, *Clero e fedeli a Rimini nell'età post-tridentina*, Roma 1978, p. 94 e *Il parroco istruito. Biblioteche e cultura del clero ad Abbiategrasso nel tardo Cinquecento*, in *Abbiategrasso nell'età moderna*, Abbiategrasso 1988, p. 94). M. BENDISCIOLI (*Vita sociale e culturale*, in *Storia di Milano*, Milano 1957, vol. X, p. 467) riferisce di biblioteche di parroci di campagna "che enunciano dai 100 ai 150 titoli".

Appare significativo che la biblioteca più ampia e fornita di libri tra quelle esaminate fosse quella del curato di Mairano. Bartolomeo Terzaghi, ordinato prete nel 1560, doveva senza dubbio godere di condizioni economiche superiori rispetto alla media. Affermò infatti che i suoi chierici potevano portare la cotta e la veste (anche se "non la vogliono portare perché non hanno animo di esser preti") e manifestò l'intenzione di costruire "una cappella alla Madonna": si pensi che altrove (a Salerano, a Casolate, a S. Barbaziano) la stessa chiesa parrocchiale era in completa rovina. La biblioteca del curato di Mairano (25 testi) comprendeva alcuni tra gli autori che godettero di maggior credito nel Cinquecento, oltre a opere del Savonarola e a un trattato *adversus Lutheranos*. Nello spiegare e commentare il Vangelo, Bartolomeo Terzaghi si serviva di un testo molto diffuso quale la *Postilla maior*, aggiungendo la sincera indicazione: "me ne servo al meglio che so e posso"[58].

In generale, si è potuto osservare una diffusione limitata delle opere degli autori (Francisco Vitoria, Martin Azpilcueta, Antonio Guevara, Luis de Granada, Gaspar Loarte) che meglio esprimevano la nuova spiritualità tridentina. Risultano più rappresentati gli autori tradizionali della sapienza medioevale: in particolare, Giacomo da Varazze, Landolfo di Sassonia e Ludovico Pittorio, ma anche Agostino, Alcuino, Beda, Tommaso. È inoltre costante la presenza di testi di commento alla Scrittura e di ausilio all'attività di predicazione. Appare significativo che i testi più diffusi risultino essere il *Catechismo,* il *Concilio di Trento* e il primo sinodo diocesano: probabilmente le biblioteche ecclesiastiche andavano rifondate dalla base, cominciando appunto dai testi fondamentali ed indispensabili.

Accanto alle semplici e limitate biblioteche dei sacerdoti e dei parroci, si contavano nella diocesi collezioni librarie di maggior complessità. Oltre alla biblioteca capitolare, vanno ricordate la

---

(58) Per tutte queste notizie si veda la cartella *Visita Taverna* in ACVLod.; si tratta di un fascicolo di 198 pagine non numerate, titolato *Visitatio illustrissimi Taberna 1581.* Al momento della visita apostolica, don Domenico Conigi di Vaiano risultò conoscere a stento il latino e non possedere i testi prescritti dal concilio provinciale. Filomeno Zonadelli venne giudicato «non admodum versatus in casibus conscientiae», mentre Bartolomeo Terzaghi non conosceva bene il latino e teneva sermoni solo in alcune occasioni (cartella *Visita Bossi*).

biblioteca della chiesa dell'Incoronata[59] e le numerose raccolte monastiche e conventuali[60]. La stessa Biblioteca Comunale Laudense trae origine dalla raccolta iniziata dal canonico Defendente Lodi, il quale, membro in tarda età della Congregazione dell'Oratorio, cominciò infatti "a raccogliere le opere più classiche e rare che fino a quel tempo erano salite in fama"[61].

Di seguito si riportano gli elenchi dei libri posseduti dai parroci Domenico Conigi, Filomeno Zonadelli e Bartolomeo Terzaghi, compilati al momento della visita pastorale del marzo 1581[62]. Gli inventari sono riportati nella loro forma originale, così come essa risulta dai documenti conservati nell'Archivio della Curia Vescovile di Lodi[63].

---

(59) La biblioteca dell'Incoronata aveva potuto godere di un lascito librario (anno 1518 circa) da parte di Franchino Gaffurio. Un *Inventarium librorum existentium in Bibliotheca Sanctae Maria Incoronatae Laudae*, risalente al 1518, è stato pubblicato da Emilio Motta (*I libri della chiesa dell'Incoronata nel 1518*, in "Archivio storico lodigiano", 1909, pp. 157-166). Nei documenti delle visite pastorali che si sono consultati non si è trovata particolare notizia di questa biblioteca: Francesco Bossi esortava a conservare le opere «decentius ac nitidius», a sistemare i volumi più antichi, a compilare un «indice alphabetico» (*Decreta*, cit., p. 69r.). Defendente Lodi definisce questa raccolta "copiosa de pretiosi manoscritti" (D. Lodi, *Chiese ed oratori*, manoscritto in BCLaud. XXIV. A. 39., f. 210). Cfr. anche O. Zastrow, *Il tesoro dell'Incoronata in Lodi. Orificerie e codici miniati*, Lodi 1988, pp. 174.

(60) Una ricca libreria doveva trovarsi presso il convento di S. Domenico in Lodi (cfr. L. Cremascoli, *La Scuola di S. Paolo in Lodi*, in "Archivio storico lodigiano", 1955, p. 82). Recentemente in quanto resta del chiostro sarebbe stata individuata anche la sala di lettura. Un'indagine promossa dalla congregazione dell'Indice tra il 1598 e il 1603 permise di accertare stato e consistenza delle biblioteche monastiche e conventuali del territorio italiano. I documenti sono stati inventariati e ordinati solo di recente: *Codices vaticani latini: codices 11266-11326. Inventari di biblioteche religiose italiane alla fine del Cinquecento*, a cura di M. M. Lebreton e A. Fiorani, Città del Vaticano 1985. Per Lodi si ha notizia di inventari di libri (sia personali sia di comune patrimonio dei religiosi) relativi a carmelitani, francescani, canonici lateranensi e somaschi (le biblioteche domenicane non furono interessate al censimento).

(61) G. Agnelli, *Della vita e delle opere di Defendente Lodi*, in "Archivio storico lodigiano", 1887, p. 163. Si ricordi a proposito che la Congregazione di san Filippo Neri "aveva finito per includere tra i propri compiti educativi ed apostolici l'apertura al pubblico di biblioteche" (E. Bottasso, *Storia della biblioteca in Italia*, Milano 1984, p. 70).

(62) È stata quindi compiuta una scelta tra i 31 elenchi di libri posseduti da parroci che è stato possibile ricostruire. Per quanto concerne i libri della biblioteca capitolare – considerata l'importanza e la quantità di libri che vi si conservavano – si ritiene opportuno rimandare a un successivo studio.

(63) Si è intervenuti sulla punteggiatura e sull'uso delle lettere maiuscole. Abbreviazioni: Caretta (A. Caretta-V. Maragioglio, *Elenco cronologico degli incunaboli conservati nella biblioteca civica di Lodi*, in "Archivio storico lodigiano", 1950, pp. 11-33 e 1951, pp. 50-53); BM (*British museum general catalogue of printed books*, London 1965-66); BNP (*Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothéque Nationale*, Paris 1897-1981); Bongi (S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Vene-*

A) Domenico Conigi, parroco della chiesa di S. Zeno di Vaiano

Interrogatus an aliis diebus festis explanet Evangelium et quibus interpretibus utatur
Respondit
Io ho un libro vulgare che lego all'altare de
1 Prediche di frate Lantana sopra li Evangeli di tutte le dominiche de l'anno[64]

Interrogatus an habeat libros requisitos per concilia provincialia
Respondit
Io nol ho se non
2 Quello di Trento[65]
3 Il Diocesano[66]

B) Filomeno Zonadelli, parroco della chiesa di S. Michele di Vidardo

Interrogatus quos expositiones habeat super evangeliis
Respondit
Io ho
4 La postilla[67]

---

zia, Roma 1890-95); BSB (*Bayerische Staatsbibliothek Alphabetischer Katalog 1501-1840*, Munchen-London-New York-Oxford-Paris 1987-1990); EDIT (*Le edizioni italiane del XVI secolo. Censimento nazionale*, Roma 1989-1993); IGI (*Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, Roma 1943-1981); PIV (A.J. SCHUTTE, *Printed italian vernacular religious books, 1465-1550: a Finding List*, Genève 1983); SEMINARIO (*Inventario delle cinquecentine del seminario di Lodi*, dattiloscritto ad uso interno); UU (L. MORANTI, *Le cinquecentine della biblioteca universitaria di Urbino*, Firenze 1977).

(64) Si tratta del canonico regolare lateranense Ortensio Lantana, per il quale si veda D. CALVI, *Scena letteraria de gli scrittori bergamaschi*, Bergamo 1644, parte I, p. 332.

(65) Tra le tante, potrebbe essere l'edizione di Paolo Manuzio: *Canones et decreta sacrosanti oecumenici et generalis concilii tridentini*, Venezia 1568 (UU 1008).

(66) Cfr. nota 14.

(67) Potrebbe trattarsi di Guilelmus Parisiensis, *Postilla super epistolas et evangelia*, testo che ebbe numerose ristampe: cfr. BSB, vol. 37, p. 267 sgg. O anche GIOVANNI NEVIZZANO, *Postillae maiores totius anni: cum questionibus de novo additis* (BSB, vol. 37, p. 268) o GIOVANNI FERO, *Postillae* (SEMINARIO). Da considerare pure la *Postilla seu expositio aurea* di TOMMASO D'AQUINO, l'edizione stampata ad Anversa nel 1573 presente in SEMINARIO, BNP (vol. 187, c. 706) e BSB (vol. 51, p. 205). L'ipotesi più probabile è comunque GIOVAN BATTISTA POSSEVINO, *Postillae maiores sive expositio Epistolarum et Evangeliorum totius anni nunc demum diligentius instauratae*. Ma anche l'esegeta francescano Nicolò di Lira scrisse dei commenti al testo biblico, tra i quali le *Postillae perpetuae in Vetus et Novum Testamentum:* per le numerose edizioni si veda ad esempio IGI 6817-6849; tra gli incunaboli della BCLaud. risulta la *Postilla... super epistolas et evangelia,* stampata a Venezia nel 1500 (CARETTA, p. 33), tra i libri del SEMINARIO le *Postillae maiores.*

Interrogatus quos libros habet ultra predictum
Respondit
Io ho
5 Il concilio diocesano[68]
6 Il suplimento[69]
7 La somma aurea[70]
8 Adunatio epistolarum S. Pauli[71]
9 Alexandro de Alex[72]
10 Sermones funebres tre Gregori Britannici[73]
11 Emblemata Alciati[74]
12 Libro della vanita del mondo[75]
13 Testamento novo[76]

---

(68) Cfr. nota 14.

(69) L'indicazione è piuttosto generica, ma potrebbe far riferimento al *Supplementum* di Nicolò di Osimo, opera scritta con l'intento di completare la *Somma de casibus coscientiae* di Bartolomeo da Pisa: cfr. P. MICHAUD QUENTIN, *Sommes de casuistique et manuels de confession au Moyen Age (XII-XVI siècles)*, Louvain-Lille-Montreal, pp. 62-66.

(70) Si può pensare alla diffusissima *Somma aurea armilla* di Bartolomeo Fumi (cfr. ad esempio P. MICHAUD QUENTIN, *Sommes de casuistique*, cit., pp. 104-105); alla *Summa aurea* del cardinal Enrico Bartolomei (opera di commento alle decretali di Gregorio IX, per la quale si veda ad esempio IGI 4664-4669); alla *Summa aurea de virtutibus et vitiis* (cfr. BSB, vol. 49, p. 312).

(71) *Adunatio materiarum sparsim contentarum in diversis locis Fpistolarum S. Pauli apostoli*, Venezia 1540 (BSB, vol. 1, p. 261).

(72) Si tratta del teologo e filosofo francescano Alessandro di Hales: *In duodecim Aristotelis metaphysicae libros dilucidissima expositio, Venezia, apud Simonem Galignanum*, 1572 (EDIT, A, p. 85); *Universae theologiae summa*, Venezia, *apud Franciscum Franciscum*, 1576 (EDIT, A, p. 85). Nella biblioteca di S. Carlo si trovava invece l'opera del giureconsulto napoletano *Alexander ab Alexandro* (A. SABA, *La biblioteca di S. Carlo*, Firenze 1936, p. 55), opera presente anche in SEMINARIO (edizione del 1561).

(73) *Sermones funebres vulgares litteraliterque pronunciandi. Item sermones nuptiales pulcherrimi*, Venezia, per Georgium de Rusconibus, 1516 (EDIT, B, p. 294). Per edizioni del Quattrocento di quest'opera, talvolta attribuita al domenicano Gregorio Britannico, si veda IGI 2164 2170.

(74) È l'opera del giurista e umanista ANDREA ALCIATI, *Emblematum libellus*, Venezia, apud Aldi filios, 1546 (EDIT, A, p. 68).

(75) Potrebbe trattarsi di DIEGO DE ESTELLA, *Dispregio della vanità del mondo... diviso in tre parti, nuovamente tradotto dalla spagnuola nella lingua toscana*, Firenze 1581; oppure de *Il dispregio delle vanità del mondo, et l'essercitio di devotione: opere, quella di Thomaso di Chempis canonico regolare di Santo Agostino, et questa del R. P. F. Luigi di Granata de l'ordine di S. Domenico; ma amendue nuovamente tradotte dall'essemplare spagnuolo del detto F. Luigi di Granata*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1573 (Bongi, vol. 2, p. 288 e p. 333). Il *Dispregio delle vanità del mondo* è l'insieme dei quattro libri dell'*Imitazione di Cristo*, opera tra le più diffuse in tutta l'età moderna.

(76) Per alcune edizioni cfr. E. BARBIERI, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, Milano 1991, 2 voll.

C) Bartolomeo Terzaghi, parroco della chiesa di S. Apollone di Mairano

Interrogatus quibus doctoribus utatur in exponendo Evangelium
Respondit
Io ho
14 La postilla minor[77]

Interrogatus an habeat alios libros Sacrae Scripturae
Respondit
Io ho
15 El catechismo[78]
16 L'homiliario sopra le epistole et Evangeli[79]
17 Manipulus curatorum[80]
18 Dionisio Chartusiano[81]
19 Confessionario[82]
20 Enchiridion adversus Luter.[83]
21 Dialogus S. Gregorii[84]
22 Ioannes Gerson[85]

---

(77) Non si è potuto identificare quest'opera. Per la *Postilla maior si* veda la nota 67.

(78) Per una completa bibliografia del catechismo (edito da Pio V nel 1566) si veda G.J. BELLINGER, *Bibliographie des Catechismus Romanus ex decreto Concilii Tridentini ad Parochos 1566-1978*, Baden-Baden 1983.

(79) LUDOVICO BIGI (PITTORIO), *Omiliario quadragesimale*, Venezia, Bernardino Vitali, 1518 (PIV, p. 97). È questa la prima edizione dell'opera, un testo tradizionale della letteratura spirituale che si impose come uno tra i punti di riferimento della cultura ecclesiastica del '500.

(80) Per edizioni di questo testo di Guido di Monterochen si veda BNP, vol. 66, cc. 164-169. L'opera venne inserita nell'Indice spagnolo del 1559 e nell'Indice di Sisto V del 1590 (F.E. REUSCH, *Die Indices librorum prohibitorum*, cit., p. 505).

(81) Per le numerose opere di Dionigi il Certosino cfr. A. GRUYS, *Cartusiana*, Paris 1976, vol. I, pp. 69-76.

(82) TEODORO SOVICO OP, *Confessionario utilissimo a ogni persona*, Milano, Giovanni Angelo Scinzenzeler, 1523 (PIV, p. 362).

(83) Probabilmente si tratta del manuale (o anche "pugnale") del controversista cattolico Giovanni Eck, che tra i primi affrontò Lutero: *Enchiridion locorum communium adversus Lutheranos*, Venezia 1535 (SEMINARIO). Si veda anche BNP, vol. 46, cc. 661-667 e BSB, vol. 11, p. 260.

(84) Si tratta di un'opera del pontefice Gregorio Magno, già stampata nel corso del '400: si veda IGI 4419-4430 e PIV, pp. 195-196. Per una edizione in volgare cfr. UU 1718.

(85) Potrebbe trattarsi di JEAN GERSON, *De gli remedi contra pusillanimità, scrupolosità & deceptorie consolationi*, Venezia 1522 (PIV, p. 187). È più probabile però che si tratti di una delle numerosissime edizioni della *Imitazione di Cristo*, opera allora attribuita a Giovanni Gerson: per edizioni in volgare si veda PIV, pp. 364-366 e Bongi, vol. 2, pp. 23-24. Un'edizione stampata a Venezia nel 1488 e una stampata a Milano nel 1500 sono riportate in CARETTA, p. 22 e p. 33. Un'edizione stampata a Venezia nel 1568 compare in SEMINARIO.

23 Sermoni di santi[86]
24 Metodus confessionis[87]
25 Legendario di santi[88]
26 Summa armilla[89]
27 Summa sacramentorum[90]
28 Summa antonina[91]
29 Savonarola[92]
30 Il defecerunt[93]

---

(86) Si tratta probabilmente di *Vari sermoni di santo Agostino et d'altri catholici ed antichi dottori*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1561 (EDIT, A, p. 265; Bongi, vol. 2, p. 141). La raccolta era completata dalla *Seconda parte de' sermoni di santo Agostino, Chrisostomo, Bernardo et Basilio: tradotti in volgare da Galeazzo Florimontio*, Venezia, Girolamo Scotto, 1564 (EDIT, A, p. 266) e dal *Libro terzo di vari sermoni di santo Agostino et altri cattolici et antichi dottori... raccolti insieme e fatti volgari da Raffaello Castrucci*, Firenze, Bartolomeo Sermotelli, 1572 (EDIT, A7 p. 267; SEMINARIO).

(87) Dovrebbe trattarsi della versione latina dell'opera del benedettino CLAUDE DE VIEXMONT, *Methodo di confessione, cioè arte over ragione et una certa breve via di confessarsi, nella quale pienamente si contengono i peccati et i loro rimedi*, apparsa anonima a Venezia nel 1562 (Bongi, vol. 2, pp. 140-141).

(88) Si tratta di una edizione della *Legenda aurea*, opera dell'arcivescovo di Genova Jacopo da Varazze, che ebbe un fortunato volgarizzamento (il *Leggendario dei santi*). Per questo testo, che costituì una sorta di breviario per i laici di media cultura ed ebbe una diffusione immensa, si rimanda a PIV, pp. 321-323 e a V. MARUCCI, *Manoscritti e stampe antiche della "Legenda aurea" volgarizzata*, in "Filologia e critica", V (1980), pp. 30-60.

(89) BARTOLOMEO FUMI, *Summa aurea armilla noncupata: casus omnes ad animarum curam attinentes*, Venezia 1578 (BSB, vol. 49, p. 312). Si veda anche P. MICHAUD QUENTIN, *Sommes de casuistique*, cit., pp. 104-105.

(90) FRANCISCO DE VITORIA, *Summa sacramentorum ecclesiae ex doctrina fratris Francisci a Vitoria*, Venezia 1569 (BSB, vol. 49, p. 328). Opera pubblicata per la prima volta in Italia a Roma nel 1567. Edizione veneziana del 1570 in SEMINARIO.

(91) ANTONINO PIEROZZI, *Somma antonina*, Venezia 1579 (EDIT, A, p. 161). Si veda P. MICHAUD QUENTIN, *Sommes de casuistique*, cit., pp. 73-75 e S. ORLANDI, *Bibliografia antoniniana*, Città del Vaticano 1962. Vedi anche nota 93.

(92) Le opere del Savonarola furono largamente diffuse durante tutto il Cinquecento, anche se comprese negli Indici dei libri proibiti: in quello pubblicato a Lodi nel 1574 si prescriveva: «Sermones illi Hieronymi Savonarolae ferrariensis qui olim in romano Indice prohibiti fuerunt non legantur, donec iuxta census patrum deputatorum emendati prodeant» (*Decreta edita et promulgata in synodo dioecesana prima laudensi*, cit., p. 130). Per edizioni delle opere del Savonarola (in particolare ebbe fortuna il *Confessionale*) si veda L. GIOVANNOZZI, *Contributo alla bibliografia delle opere del Savonarola: edizioni dei secc. XV e XVI*, Firenze 1953, pp. 173.

(93) Potrebbe trattarsi del *Confessionale* di ANTONINO PIEROZZI, opera nota anche come *Summa confessionis* e divisa in tre parti: *Defecerunt, Curam illius habe* o Medicina dell'anima, *Omnis mortalium cura* o Specchio di coscienza: cfr. S. ORLANDI, *Bibliografia antoniniana*, cit.; PIV, pp. 42-49. Per questo e altri testi relativi alla confessione si veda il *Censimento dei testi per penitenti e confessori editi in Italia dall'introduzione della stampa al 1650*, in M. TURRINI, *La coscienza e le leggi. Morale e diritto nei testi per la confessione della prima età moderna*, Bologna 1991, pp. 315-500.

31 Rationale divinorum officiorum[94]
32 Sacerdotale[95]
33 Concilio de Trento[96]
34 Concilio provinciale primo et secondo[97]
35 Synodo prima[98]
36 Testamento novo[99]
37 Epitome sacramentorum[100]
38 Expositio innorum[101]

(94) Si tratta di un testo molto diffuso di Guglielmo Durando, per edizioni del quale si veda BM, vol. 57, cc. 913-919. I numerosi incunaboli sono riportatati in IGI 3614-3661 (edizione del 1487 anche in CARETTA, p. 21); si ha anche notizia di edizioni in volgare, come *Il rationale delli divini offici* pubblicato a Napoli nel 1539 (PIV, p. 167).

(95) Per alcune edizioni del *Sacerdotale romanum* si può vedere BSB, vol. 49, p. 363.

(96) Cfr. nota 65.

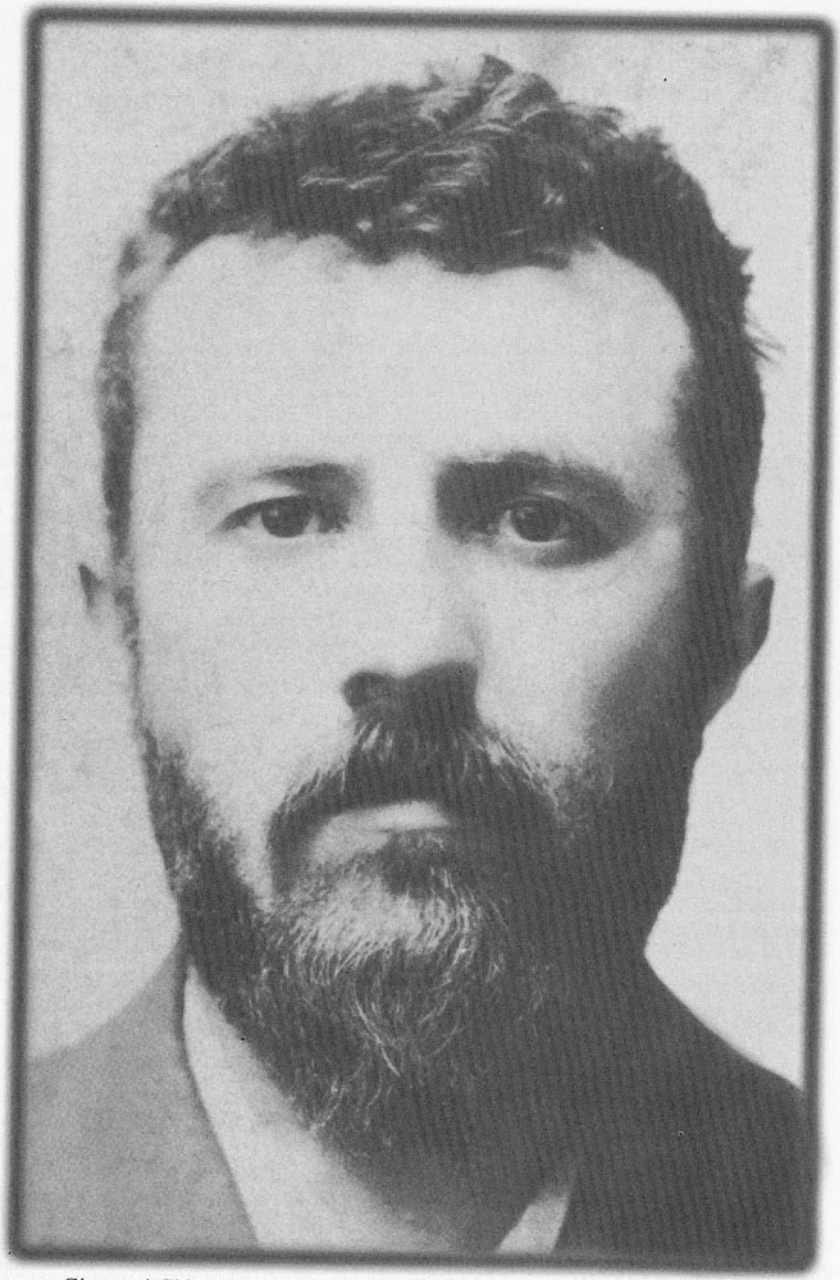
(97) *Constitutiones et Decreta in provinciali synodo mediolanensi*, Milano, apud Joannem Baptistam et Pontios frates, 1566; *Decreta condita in concilio provinciali secundo*, Milano, Pacifico Ponzio, 1570.

(98) Cfr. nota 14.

(99) Cfr. nota 76.

(100) LORENZO PEZZI, *Epitome sacramentorum, a sacris canonibus et oecumenicis conciliis atque a sanctis doctoribus excerpta*, Venezia, apud Georgium Angelerium, 1575 (UU 2571). L'edizione milanese del 1572 in SEMINARIO.

(101) Potrebbe trattarsi dell'*Expositio pulcherrima Hymnorum per annum secundum Curiam*, stampata a Venezia nel 1515 (SEMINARIO).



Bassano Giovanni Chizzoli in una rara immagine fotografica (1897)

ANGELO STROPPA

BASSANO GIOVANNI CHIZZOLI PITTORE E DECORATORE LODIGIANO (1869-1930)

Indagare sulla figura di Bassano Chizzoli, tentarne un lineamento biografico[1], può sembrare a tutta prima un fatto secondario ed irrilevante. Ma Chizzoli, pur essendo un personaggio minore anche nel ristretto panorama lodigiano, è tuttavia una figura emblematica nella microstoria artistica cittadina. Egli è, infatti, esponente tipico di quella categoria di pittori-artigiani locali, che la storiografia ha quasi sempre trascurato, preferendo ad analisi storico-artistiche "dal basso", le grosse sintesi comparative, considerate evidentemente più rispondenti alle necessità – a volte impellenti e o redditizie – di uniformare la stessa storia dell'arte a criteri e stereotipi omologati e consolidati.

Certamente Bassano Chizzoli è uno dei tanti artisti vissuti nella Lodi fra Otto e Novecento che, nonostante i diversi motivi di interesse presenti nella loro opera, restano ancora pressoché sconosciuti e sistematicamente trascurati[2]. L'anonimato di molti lavori

---

(1) Relativamente ai documenti personali di Bassano Giovanni Chizzoli conservati nei pubblici Archivi si è ricevuta delega alla consultazione da parte degli eredi. Altro materiale interessante, formato da *Carteggio personale, Schizzi, Disegni, Cartoni, Studi accademici, Carte sparse e Diplomi* e riconoscimenti di varia natura appartenuti all'artista e costituente l'*Archivio personale di Bassano Giovanni Chizzoli* (d'ora innanzi *ABGC*), mi è stato gentilmente messo a disposizione dalla famiglia.

(2) Pur essendo quasi essenzialmente un ritrattista fine ed elegante, Bassano Giovanni Chizzoli trattò ogni genere e maniera di pittura: la storica, il paesaggio, la natura morta, a carboncino, ad acquerello, ad olio ed a fresco, utilizzando come supporto materiali diversi come la ceramica, il cartone, il rame, la tela ed il legno. La modestia che lo caratterizzava nei rapporti personali lo distolse dalle occasioni di mostrarsi al grande pubblico: infatti "non espose

qui ricordati per la prima volta è forse una delle ragioni della strana sorte toccata a questo pittore, la cui produzione artistica, iniziata in buona parte alla fine dell'Ottocento e continuata per i primi decenni del nostro secolo, notata ed apprezzata separatamente dai contemporanei, appare solo ora raccolta e catalogata sotto il suo nome.

Bassano Giovanni Chizzoli nasce il 13 gennaio 1869[3] in Corso Port'Adda[4] a Lodi, una città "posta a ridosso di un clivo sulla diritta" del fiume Adda, regolare, pulita e piccola, con una popolazione relativamente notevole: poco più di ventimila abitanti in una superficie di circa un milione e duecentomila metri quadrati[5]. Lodi è, a quell'epoca, una grossa cittadina rurale circondata da una campagna rigogliosa da cui deriva una grande ricchezza agricola che si accompagna ad una modesta ma sufficiente attività manifatturiera ed artigianale[6].

La famiglia Chizzoli, di origine bresciana, è "dotata di buone tradizioni artistiche" ma di modeste condizioni economiche: la madre, Marianna Pezzini[7], è cucitrice ed il padre, Federico, risul-

---

mai le proprie opere, nonostante godesse della stima e del consenso da parte di amici ed estimatori e del favore di numerosi committenti pubblici e privati". Anche e sicuramente questa ragione contribuì, non poco, alla scarsa diffusione e conoscenza della sua arte. Traggo queste notizie da una serie di *Colloqui avuti, fra l'aprile ed il maggio 1994, con Giovanni Luigi Chizzoli* (Lodi, 8 luglio 1908 - Lodi, 19 novembre 1994) figlio di Bassano.

(3) V. *Scheda anagrafica di Bassano Giovanni Chizzoli*, in *Archivio vecchio* (d'ora innanzi *Av*) dell'Anagrafe, Comune di Lodi e *Registro di nascita*, anno 1869, vol. I°, Ufficio dello Stato Civile dell'Archivio del Comune di Lodi.

(4) Denominazione oggi modificata in Corso Adda, cfr. V. BOTTINI, A. CARETTA, A. DEGANI, A.G. RIU, L. SAMARATI, *Lodi. Guida turistica e stradario*, Lodi, 1971, p. 79.

(5) Non è ancora avvenuta l'aggregazione dei vari Chiosi (piccoli Comuni limitrofi alla città) a Lodi. Sulla formazione del territorio comunale, v. A. STROPPA, *Atlante Storico – Geografico dei Comuni del Lodigiano. Il territorio, le istituzioni e la popolazione dal Ducato di Milano alla Provincia di Lodi*, Lodi, 1994 pp. 88-90. Altre informazioni interessanti in *Due passi per Lodi o piccola Guida compilata in occasione dell'Esposizione Agricola Industriale*, Lodi, 1870, pp. 3-4.

(6) Sugli aspetti economici della città e del territorio Lodigiano, v. A. STROPPA, *Le risorse. L'agricoltura, l'artigianato e l'industria nel tempo*, in *1965-1995. 30 anni del Consorzio del Lodigiano* (a cura di F. PALLAVERA, M. STEFFENINI, A. STROPPA e A. MAZZOLA), Lodi, 1996, pp. 142-145.

(7) Pezzini Marianna, figlia di Andrea e Angelica Adamini, nata a Lodi il 27 agosto 1844 e morta sempre a Lodi l'8 maggio 1918, cfr. *Scheda anagrafica di Marianna Pezzini* in *Av* dell'Anagrafe, Comune di Lodi.

ta registrato all'anagrafe cittadina come "pittore di stanze"[8]. Fra i protagonisti lodigiani dell'azione militare del Risorgimento nazionale[9], aveva preso parte attivamente alla vita sociale ed associativa della città[10]. Studente alle Scuole di Disegno per gli operai fondate dal vescovo di Lodi, Monsignor Gaetano Benaglia[11], Federico Chizzoli era anche ben conosciuto per aver decorato ed abbellito, oltre alla Cattedrale[12], molte chiese di Lodi come le parrocchiali di San Fereolo, Santa Maria Maddalena[13], Santa Maria

---

(8) Chizzoli Federico, figlio di Giuseppe e Domenica Bonomi, nato a Lodi il 3 agosto 1841 e morto sempre a Lodi il 18 dicembre 1903, cfr. *Scheda anagrafica di Federico Chizzoli* in *Av* dell'Anagrafe, Comune di Lodi. V. anche *Prospetto dei morti nella Parrocchia della Cattedrale*, anno 1903, semestri I° e II°, Federico Chizzoli, n° 62, in "*Reparto anagrafe*", *Archivio diocesano* di Lodi.

(9) "*A diciassette anni fuggì dalla casa paterna e s'arruolò nel IX° Reggimento piemontese e combatté con onore...*", cfr. *Necrologio di Federico Chizzoli*, in "*Corriere dell'Adda*", 20 e 24 dicembre 1903. V. anche *Necrologio di F.C.*, in "*Il Fanfulla*", 2 gennaio 1904.

(10) Federico Chizzoli aveva contribuito fin dai primi tempi alla costituzione della *Società Generale Operaia di Mutuo Soccorso* di Lodi. In questa Associazione ricoprì numerosi incarichi di prestigio e responsabilità: fu consigliere di Amministrazione per molti anni e Vice Presidente aggiunto dal 1885 al 1893, dal 1895 al 1897 ed ancora dal 1899 al 1902, cfr. *Rendiconto amministrativo della Società Operaia di Mutuo Soccorso di Lodi*, Lodi, 1911, p. 8. Altre notizie interessanti sull'impegno di Federico nella *Società Operaia* si trovano nei *Verbali dell'Assemblea e del Consiglio dal 25 giugno 1899 al 1° giugno 1903, Seduta del 25 giugno 1899* e *Verbali del Consiglio cominciato il 21 giugno 1903 e terminato il 7 aprile 1910, Sedute del 21 giugno e 27 dicembre 1905*. Tutti i documenti sono conservati nell'*Archivio della Società Generale Operaia di Mutuo Soccorso di Lodi* (d'ora innanzi *ASGOMSLo*). Nel 1887 Federico sarà anche tra i fondatori della *Società di Mutuo Soccorso Esercito* (v. A. STROPPA, *Dalle Società operaie alla Camera del Lavoro*, Corno Giovine, 1996, pp. 9-11). Sempre "*per l'opera nel sociale*" di Chizzoli, v. A. CORIO, *Dalle Società operaie all'impegno politico di Archinti, un incontro per i cento anni della Camera del Lavoro*, in "*Il Cittadino*", 3 dicembre 1996.

(11) Cfr. *Necrologio di Federico Chizzoli*, in "*Il Cittadino*", 26 dicembre 1903. Sulle *Scuole vescovili*, v. A. RONZON, *Le scuole antiche e moderne di Lodi*, Lodi, 1883, pp. 177-180; ed ancora: "Le prime preoccupazioni del vescovo furono per i lavoratori. Appena preso possesso della cattedra, egli volle aprir loro una scuola serale: ne fece costruire e arredare la sede a proprie spese e reclutò tra i sacerdoti dei volenterosi insegnanti, che, sotto la direzione di don Luigi Mazzola, spezzassero il pane dell'istruzione di quei tempi scarsissimo. La scuola serale aveva dato modo a molti operai di qualificarsi, soprattutto apprendendo gli elementi del disegno". Cfr. L. SAMARATI, *I Vescovi di Lodi*, Milano, 1965, p. 311.

(12) B. MARTANI, *Lodi nelle sue antichità e cose d'arte*, Lodi, 1876, p. 9; G. AGNELLI, *Lodi ed il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*, Milano, 1964, p. 234; ed anche A. CARETTA – A. DEGANI – A. NOVASCONI, *La Cattedrale di Lodi*, Lodi, 1966, pp. 52 e 108.

(13) Sui lavori alla chiesa della Maddalena, v. *Cronaca e notizie varie. Chiese ristaurate ed abbellite*, in "*Il Lemene*", 30 ottobre 1886; *La nuova facciata della Maddalena*, in "*Il Lemene*", 22 settembre 1888; ed ancora *La facciata della Maddalena* e *Lettera di don Luigi Ardemagni al Cittadino di Lodi*, in "*Il Cittadino di Lodi*", rispettivamente del 14 e 21 aprile 1894.

della Clemenza e San Bernardo[14]. Altri interventi importanti li aveva compiuti in vari paesi del territorio: nei Santuari di Merlino e Cavenago d'Adda[15], nelle chiese di Camairago[16], Muzzano[17], Lodivecchio[18], Basiasco e Cornovecchio[19].

La fanciullezza di Bassano, terzogenito di tredici fratelli[20], trascorre in modo "simile a quella dei molti bambini delle famiglie lodigiane di non agiate condizioni economiche".

Tuttavia compie studi regolari presso le *Scuole Primarie Maschili* di Lodi dove, quasi sicuramente influenzato o sollecitato dalla professione paterna, dimostra una particolare attitudine al disegno[21]. Appunto in casa ha infatti familiarizzato con pennelli e colori. Così, poco più che decenne, viene iscritto alle *Regie Scuole Tecniche normali maschili* cittadine e frequenta la *Classe unica* del *Corso professionale di Disegno*. Le Scuole, "allestite dalla saggia e colta amministrazione municipale allo scopo di dirigere

---

(14) F. Cerri, *Il Santuario e Chiesa parrocchiale di S. Maria della Clemenza e S. Bernardo in Lodi compie il suo XIV Giubileo: 350 anni (1641-1991). Cenni storici*, Lodi, 1991; p. 82. Devo alla cortesia di Francesco Cerri molte delle segnalazioni sull'attività di Federico Chizzoli.

(15) *I restauri nella chiesa di Merlino*, in "*Il Lemene*", 20 ottobre 1888, e F. Pallavera, *Storia di Cavenago d'Adda*, Lodi, 1989, p. 255.

(16) *La chiesa parrocchiale di Camairago*, in "*Il Lemene*", 2 ottobre 1880.

(17) *Nella parrocchiale di Muzzano*, in "*Il Lemene*", 2 dicembre 1882; ed ancora G. Agnelli, *Lodi ed il suo territorio...*, cit., p. 577.

(18) *L'arte e lo zelo dei parroci*, in "*Il Lemene*", 25 febbraio 1882.

(19) *Una nuova opera d'arte d'un cittadino di Lodi*, in "*Il Cittadino di Lodi*", 11 luglio 1896.

(20) Dalla prolifica unione di Federico Chizzoli con Marianna Pezzini nacquero infatti: Giuseppe Paolo (2 dicembre 1865), Elena Regina Elisabetta (30 ottobre 1866), Bassano Giovanni (13 gennaio 1869), Giuseppa Giovanna (14 marzo 1870), Angelo Andrea (7 gennaio 1872), Giacomo Alfredo (3 giugno 1873), Rosalinda (2 agosto 1874), Angela Paolina (10 novembre 1875), Adele Romilde (11 gennaio 1877), Luigi (23 agosto 1878), Mario Domenico (30 ottobre 1879), Corrado Andrea (10 ottobre 1881), e Adele Luigia (25 ottobre 1883), cfr. *Schede anagrafiche della famiglia di Federico Chizzoli* in *Av* dell'Anagrafe, Comune di Lodi.

(21) Cfr. *Scuole Primarie Maschili di Lodi. Anno scolastico 1874-1875. Elenco degli inscritti aventi il domicilio in Lodi e per ragioni di età obbligati a frequentare la Scuola*, in *Archivio Municipale di Lodi* (d'ora innanzi *AMuLo*), dal 1859 al 1900, *Istruzione Pubblica*, cart. 57, fasc. 69, anche se il documento riporta erroneamente la data di nascita del giovane Bassano: la anticipa esattamente di due anni. Presso le *Scuole elementari* cittadine le lezioni di disegno, indirizzate soprattutto allo studio degli "*elementi dell'ornato*", venivano regolarmente impartite in misura di due ore settimanali a tutti gli allievi della III e IV classe, v. A. Ronzon, *Le scuole antiche...*, cit., pp. 159-160.

le menti dei giovani al bello, armonico e corretto, nello studio di ogni singola parte di quegli oggetti che saranno chiamati ad eseguire nella professione abbracciata", permettono a tutti gli allievi di ricevere "un'elementare istruzione nell'ornato a mano libera e nel disegno geometrico". In seguito gli alunni potranno passare allo studio del disegno professionale: in particolare gli aspiranti "pittori da camera e prospettiva avranno la possibilità di acquisire, oltre alla conoscenza dei vari stili, anche quel buon gusto tanto necessario per saper distribuire con garbo gli ornamenti ed armonizzare le tinte"[22]. Nel 1881 Bassano, oltre all'*Attestato* che viene rilasciato a tutti gli allievi che hanno raggiunto i requisiti minimi necessari alla promozione, ottiene anche una *Menzione Onorevole* concessa però solo "a quegli scolari che durante l'anno scolastico ed agli esami abbiano dato prova di essersi distinti con profitto negli studi e per la condotta esemplare"[23].

Vivace e pronto a cogliere ogni innovazione tecnica, lavora anche attivamente come garzone del padre traendo, da questa sua collaborazione, tutta una serie di insegnamenti pratici che gli saranno molto utili per la professione. La modernità e la grazia di tante "esecuzioni a fresco" che Bassano realizzerà in futuro confermano appieno come queste molteplici esperienze siano state determinanti per segnare una svolta decisiva nel suo percorso artistico.

Superate brillantemente le difficoltà dei primi lavori, si rende maturo per passare a studi più impegnativi: si iscrive alla *Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria* di Milano[24], segue tutte

---

(22) A. RONZON, *Le scuole antiche...*, cit., pp. 180-181.

(23) *Menzione Onorevole rilasciata in data 30 novembre 1881 dal Sindaco del Comune di Lodi e Chiosi a Chizzoli Bassano, anno scolastico 1880-1881*, documento conservato dagli eredi Chizzoli.

(24) Con gli oggetti artistici ed i modelli di produzione nazionale raccolti con le esposizioni industriali del 1871 e del 1874, l'*Associazione Industriale italiana* aveva allestito a Milano un *Museo d'Arte industriale*, al quale aggiunse, nel 1876, una scuola. Due anni dopo la raccolta e la scuola divennero comunali e furono incorporate rispettivamente nel *Museo artistico municipale*, fondato in quello stesso 1878, e nella *Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria*. Sulle origini della *Scuola*, cfr. *Seduta del Consiglio comunale della città di Milano del 12 giugno 1877*, in "*Atti del Municipio di Milano. Annata 1876-1877*", Milano, 1878, parte I°, pp. 196-206, e *Relazione del Consiglio direttivo, del dicembre 1883*, in "*Atti della Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria annessa al Museo artistico municipale di Milano. Anno primo, 1883*", Milano, 1884, pp. 7-12. Per altre informazioni, v. A. GALBANI, *Le Scuole professionali delle Società Operaie di Milano dall'Unità a fine secolo*, in "*Milano operaia dall'800 a oggi*" (a cura di M. ANTONIOLI, M. BERGAMASCHI, L. GANAPINI), vol. I°, Bari, 1993, pp. 156-159.

le lezioni con notevole impegno e, nel 1889, viene premiato con una medaglia d'argento[25]. L'anno seguente, ormai ammesso alla *Scuola di disegno e figura* della *Reale Accademia di Belle Arti*, si aggiudica una nuova *Menzione Onorevole*, "attestazione di lode" dalla quale "potrà trarre incitamento a proseguire con alacrità negli studii, onde poter aspirare a maggiori e più onorevoli ricompense"[26]. Sempre presso l'*Accademia di Brera* frequenta anche la *Classe Superiore di Decorazione* e ottiene, nel 1892, la prestigiosa medaglia-premio del *1° Anno di Corso*[27].

Nello stesso anno viene chiamato, al pari dei migliori artisti lodigiani, ad abbellire la Cappella mortuaria di famiglia del senatore Emilio Conti al cimitero di Cavenago d'Adda[28]. Gli impegni professionali comunque non lo distolgono dalla partecipazione attiva alle lezioni di pittura che continua a seguire presso l'importante *Accademia* milanese, riportandone il relativo *Attestato*. Così, quello che fino ad allora era stato un valente e promettente decoratore, diviene presto un buon pittore, riuscendo a farsi subito apprezzare per la naturalezza del tratto e per la vivacità e la freschezza delle tinte. Infatti, applicandosi con costanza e passione anche alla pittura, Bassano si forma una sua particolare tecnica ed un suo gusto personale: dalle prime opere di carattere accademico passa agevolmente ad esprimere compiutamente quanto il

---

(25) *Medaglia assegnata a Bassano Chizzoli dalla Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria di Milano nell'anno 1889*, attualmente conservata dagli eredi Chizzoli.

(26) *Menzione Onorevole rilasciata a Bassano Chizzoli in data 15 luglio 1890 dal Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano*, documento conservato dagli eredi Chizzoli.

(27) *Medaglia assegnata a Bassano Chizzoli dall'Accademia di Belle Arti di Milano nell'anno 1892*, attualmente conservata dagli eredi Chizzoli.

(28) F. PALLAVERA, *Storia di Cavenago...*, cit., p. 196. Nel 1995 la Cappella Conti, entrata a far parte delle proprietà del Comune di Cavenago d'Adda, è stata (a cura della stessa Amministrazione comunale) interamente restaurata e ridipinta mantenendo intatta sia la struttura che la forma delle decorazioni originarie realizzate dal Chizzoli. Nel 1893 lavora nella chiesa parrocchiale di Orio Litta decorandola «per bene e con aspetto in complesso grazioso. Eleganti e d'effetto i rabeschi chiaro oscuro in fondo d'oro delle velette e nel coro; indovinato il cornicione, però i putti nella medaglia della volta sono di forme alquanto stentate: l'intonazione delle tinte un po' leggera e povera la decorazione sotto il cornicione. Dell'istesso genere è l'altra [chiesa parrocchiale] di San Martino del Pizzolano, decorata pure dal Sig. Bassano Chizzoli; gli ornati e le figure sono ben disegnate; la decorazione è molto più ricca, sicché potrebbe dirsi il solo difetto di questa graziosa chiesina», cfr. *I restauri nelle chiese di campagna*, in "*Il Cittadino di Lodi*", 4 novembre 1893.

suo spirito ed i suoi desideri suggeriscono. Sono questi gli anni in cui l'artista usa firmare i propri lavori con il timbro *Bassano Chizzoli, pittore presso il Parroco di San Gualtero, Lodi* o con la scritta *Bassianus Chizzoli Laud. Friderici filius Decoravit*[29]. Risale a questo periodo il suo primo *Autoritratto*, un olio su legno di piccole dimensioni, realizzato alla fine del 1897.

La sua "arte" si innesta nel filone della pittura tradizionale, la stessa che viene denominata, forse impropriamente, "pittura lombarda", vale a dire quella che ancora non risente delle incipienti correnti artistiche, ma che guarda ad un tranquillo "fin de siècle". Rimase, in sostanza, sempre fedele alle grandi tradizioni del passato pur contemperandole, a volte, con il gusto dei tempi nuovi. Rifugge le discussioni suggestive – ma quasi sempre sterili – delle correnti artistiche milanesi, non risultando in alcun modo influenzato dai mutamenti del nuovo secolo e continuando ad operare, anche nel Novecento inoltrato, secondo il gusto dell'ultimo Ottocento lombardo. Particolarmente interessanti, in tal senso, risultano essere alcuni dipinti che ritraggono figure di famigliari e del periodo risorgimentale, come: *Il cappellino nuovo*, *Ritratto di ragazza*, *Volto di Daria Asti*, *Madonna con Bambino* (quasi certamente la moglie Carolina col figlio Dario), *Vecchio garibaldino*, *Busto di anziano con lunga barba bianca* e *Ritratto senile di Giuseppe Garibaldi*. Curiosamente, proprio quest'ultimo riporta l'unico esempio della firma di Chizzoli composta da una *C* allungata ed intersecata dalla lettera *B*.

Nel frattempo si è accostato agli ambienti operaisti e socialisti ed ha maturato proprie convinzioni ideologiche fondamentali: crede e spera fermamente nella potenziale crescita delle classi lavoratrici attraverso la rivalutazione e la solidarietà dell'elemento umano, nel ripudio della violenza e nella possibile costruzione di una società basata sull'uguaglianza sociale e sulla fratellanza dei popoli. Professa, in sostanza, piena fede in un socialismo umanitario: è questo un tratto caratteristico di Bassano Chizzoli, che fu

---

(29) V. ad esempio *Schizzo pel pavimento di tomba mortuaria dell'Egr(egia) Famiglia Signori Zelinda e Alfeo Carlo Belloni, 1898* e *Carte sparse*, entrambi i documenti conservati in *ABGC*.

patrimonio specifico dei vecchi socialisti lodigiani[30]. L'intransigenza e la lealtà del suo carattere rassomigliano molto a quella religiosità laica d'origine romantica e ottocentesca proprie di molti uomini della sua generazione[31].

Il 7 settembre 1899 sposa, a Lodi[32], Carolina Bergamaschi[33] e dal loro matrimonio nasceranno quattro figli: Dario, Federica, Giovanni e Vincenzo[34].

Da poco tempo ha trasferito la residenza in via Fissiraga al n° 10[35] aprendo contemporaneamente uno studio-laboratorio. L'entrata dell'atelier era indicata ed impreziosita da una grande anfora di ceramica, dipinta con motivi floreali (un geranio edera) e sostenuta da una maestosa colonna di legno. All'interno, sulla parete di fondo, campeggiava un grande affresco dipinto dallo stesso Bassano e raffigurante una *Madonna con bambino*[36].

L'esistenza dei Chizzoli, non molto diversa da quella di tante famiglie d'artisti-artigiani lombardi, capaci, attivi ed ostinati, trascorre nella placida calma di una città di provincia[37]. Il lavoro

---

(30) Sulle origini del socialismo nel Lodigiano, v. A. STROPPA, *Storia del Partito Socialista di Lodi e del Lodigiano. Atti e documenti dalle origini alla fine del secolo*, Lodi, 1987.

(31) A. STROPPA, *La Lega dei socialisti di Lodi e Circondario*, in "*Critica Sociale*", Speciale Lodi, marzo 1991.

(32) *Trascrizione Atto n° 125*, in Registro di nascita, anno 1869, vol. I°, Ufficio dello Stato Civile dell'Archivio del Comune di Lodi.

(33) Carolina Bergamaschi, figlia di Giuseppe e Daria Asti, nata a Lodi il 17 dicembre 1877 e morta sempre a Lodi il 5 novembre 1951, cfr. *Scheda anagrafica di Carolina Bergamaschi* in *Av* dell'Anagrafe, Comune di Lodi.

(34) Si tratta di Dario Federico Venanzio (nato a Lodi il 7 ottobre 1901), Federica Nelda (Lodi, 19 gennaio 1905), Giovanni Luigi (Lodi, 8 luglio 1908) e Vincenzo Giuseppe Franco (Lodi, 5 dicembre 1909), cfr. *Schede anagrafiche della famiglia di Bassano Giovanni Chizzoli* in *Av* dell'Anagrafe, Comune di Lodi.

(35) Via Fissiraga dal 1863, ma comprendente anche l'attuale via Gaffurio fino al 1931 (v. A. BOTTINI, A. CARETTA, A. DEGANI, A.G. RIU, L. SAMARATI, *Lodi. Guida...*, cit., p. 92); in seguito la famiglia di Bassano si trasferirà in via San Martino, n° 2 (nel 1900), poi ancora in via Fissiraga (nel 1904) ed in via XX Settembre nel 1929, cfr. *Registro di Popolazione, foglio di Famiglia di Chizzoli Bassano*, in *Av* dell'Anagrafe, Comune di Lodi.

(36) "Nonostante il rigido formulario della posa stereotipata, l'affresco si qualificava per il denso impasto cromatico e per la corsività di alcuni dettagli stesi con una pennellata sciolta". L'opera non esiste più, tuttavia copia dello stesso dipinto, anche se "*rimaneggiato da molte mani*", si conserva ancora oggi sotto il portico della cascina Cadilana Alta (Lodi). Traggo queste informazioni dall'*Intervista rilasciatami da don Piero Cazzamali* (nato a Lodi il 3 settembre 1920) in data 5 febbraio 1997.

(37) Alcuni suoi interventi sono segnalati nelle chiese di Lodi (ad esempio la parrocchiale dei SS. Filippo, Giacomo e Gualtero) e della Diocesi (a Orio Litta e San Martino del

non manca, anche se le sue idee politiche, più volte ribadite, gli comporteranno la perdita di molte commesse e collaborazioni con numerosi parroci del territorio[38]. A volte è costretto ad eseguire direttamente anche i lavori che il padre, spesso malato, continua sempre più a delegargli[39].

Dal 1° giugno 1900[40] viene ammesso alla *Società Generale Operaia di Mutuo Soccorso* di Lodi. Al prestigioso sodalizio rimarrà iscritto fino alla morte[41] e, come il padre Federico, ricoprirà importanti incarichi societari: per molti anni sarà infatti riconfermato anche come consigliere d'Amministrazione[42].

Il ritratto figura spesso fra i suoi soggetti preferiti, ma Bassano si adatta anche alle più diverse richieste dei suoi committenti[43], affermandosi ed imponendosi sempre più come valente decoratore chiamato spesso a dipingere ed affrescare case e cappelle cimi-

---

Pizzolano), cfr. *Per l'Arte*, in "*Il Cittadino*", 30 settembre 1899; ed ancora *L'Arte fra le tombe*, in "*Corriere dell'Adda*", 2 novembre 1899. Sul medesimo argomento, v. anche A. STROPPA, *L'esperienza artistica di Bassano G. Chizzoli (1869-1930)*, in "*Bollettino della Banca Popolare di Lodi*", (d'ora innanzi *BBPL*), gennaio-aprile 1997, p. 21.

(38) *Intervista rilasciatami da don Piero Cazzamali...*, cit.

(39) Cfr. *Distinta dell'importo delle riparazioni praticate alla Chiesa di Santa Maria Maddalena in Lodi, ed annesse sagrestie, giusta la Relazione Peritale di stima preventiva dell'ing.re Moroni Alessandro in data 6 giugno 1889*, in *AMuLo*, dal 1859 al 1900, *Culto*, cart. 38, fasc. 28; *Lettere di Federico Chizzoli alla Giunta Municipale di Lodi, Lodi, 10 e 11 aprile 1901*, in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Cimitero Maggiore*, cart. 88, cat. 4, clas. 6, fasc. 2; e *Necrologio di Federico Chizzoli*, in "*Corriere dell'Adda*", 20 dicembre 1903.

(40) "Venne ammesso a nuovo socio Chizzoli Bassano, decoratore nato nel 1869, risultando le informazioni al medesimo favorevoli sotto ogni rapporto", cfr. *Verbali dell'Assemblea e del Consiglio dal 25 giugno 1899 al 1° giugno 1903, Seduta del 20 maggio 1900*, in *ASGOMSLo*.

(41) Cfr. *Rubrica soci e socie della Società Generale Operaia di Mutuo Soccorso di Lodi. Soci effettivi (note del Segretario) mese di febbraio 1930*, in *ASGOMSLo*.

(42) Dal 1906 al 1919 "*occuperà costantemente un posto in Consiglio*"; cfr. a tale proposito *Verbali del Consiglio cominciato il 21 giugno 1903 e terminato il 7 aprile 1910, Sedute del 3 e 17 giugno, 5 agosto 1906 e 18 luglio 1909; Verbali del Consiglio cominciato il 5 maggio 1910 e terminato il 22 marzo 1915, Sedute del 2 giugno e 26 luglio 1912 e 26 luglio 1914; Verbale di Sedute della Presidenza dal 29 maggio 1915 al 27 ottobre 1931, Sedute del 7 gennaio e 9 aprile 1916, 13 novembre 1918 e 7 settembre 1919*. Tutti i documenti in *ASGOMSLo*. V. anche F. PALLAVERA, *Storia di Cavenago...*, cit., p. 207.

(43) Cfr. *Lettera di Bassano Chizzoli alla Giunta Municipale di Lodi, Lodi, 8 settembre 1903* e *Comune di Lodi, Mandato di pagamento a favore di Bassano Chizzoli a saldo lavori eseguiti per la dipintura della volta di Cappella 44 di sinistra in Cimitero Maggiore ridotta a tombe individuali, del 31 dicembre 1903*, in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Cimitero Maggiore*, cart. 89, cat. 4, clas. 6, fasc. 9.

teriali della borghesia locale, ma anche alla progettazione di qualificanti elementi ornamentali, in particolar modo di cancelletti artistici in ferro battuto[44].

Nell'autunno del 1908 si costituisce, a Lodi, la *Cooperativa di produzione Terraglie e Majolica*, società che si "propone di mettere gli operai ceramisti della città nelle condizioni di elevarsi tecnicamente ed economicamente"[45]. Inizia da quell'anno una lunga e preziosa collaborazione fra l'ormai affermato artista e l'azienda lodigiana. Sarà poi lo stesso Chizzoli a ritrarre, forse per la prima e l'unica volta[46], il maestro Erminio Corazza[47] "propugnatore e grande sostenitore della Cooperativa di produzione". Nel campo della ceramica Bassano riproduce una tecnica basata sull'uso del colore blu. I "dipinti dei suoi piatti" riguardano quasi sempre dei ritratti realizzati su tondi o su ovali. Oltre ai figli sono rappresentati i personaggi più conosciuti del movimento operaio internazionale (ad esempio Karl Marx), a volte anche di Casa Savoia (*Vittorio Emanuele II*), della cultura lombarda (*Giuseppe Rovani*) o della realtà politica, sociale e produttiva del Lodigiano come il senatore *Secondo Cremonesi*, lo scienziato *Paolo Gorini*, l'avvocato

---

(44) Spesso i cancelletti venivano realizzati dal fabbro G. Bergamaschi, v. *Lettera della Famiglia Bonazzola alla Giunta Municipale di Lodi, Lodi, 25 ottobre 1901*, in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Cimitero Maggiore*, cart. 88, cat. 4, clas. 6, fasc. 2. Altri pregevoli esempi di tali lavori sono conservati in *ABGC*: si tratta di *Disegno cancello per la tomba dell'Egr(egia) Famiglia Signor Paolo Zighetti, 1901*; *Disegno cancello tomba egregia Famiglia Riboni, 16 gennaio 1902* e *Disegno cancelletto, per la tomba dell'egregia famiglia Signor Anelli, 1902*. Interessanti anche i *Disegni in colore sopra cartone* dei *Progetti* per le decorazioni delle tombe delle famiglie *Secondi* (del 1905 e 1907), *Bertoletti, Tacchinardi e Mamoli* (del 1905) e *Granata* (del 1915).

(45) La fabbrica di terraglie e maiolica che, per quanto risulta, "lavorava quasi esclusivamente a gran fuoco, produsse pezzi sia di forma che di decoro molto interessanti e che riscossero numerosi elogi". Sulla storia, i bilanci e la crescita economica della *Cooperativa* v. *Sottoscrizione d'azioni. Cooperativa di produzione Terraglie e Majolica, anno 1908*, in *Archivio dell'ex Camera di Commercio di Lodi*, scatola n° 189 e *Le adunanze di domenica. Assemblea Cooperativa ceramica*, in "*Corriere dell'Adda*", 24 marzo 1910.

(46) Il quadro, dipinto su tela e restaurato recentemente, è stato esposto al pubblico, per la prima volta, durante il convegno di Cavenago d'Adda sull'opera del maestro Corazza (cfr. *Convegno storico dedicato a Erminio Corazza*, in "*L'amico*", giugno, 1995) del 23 maggio 1995. L'attribuzione del ritratto a Chizzoli è stata segnalata dal pittore lodigiano Gaetano Bonelli che fu "ragazzo di bottega" di Bassano; v. anche *Intervista rilasciatami da don Piero Cazzamali...*, cit.

(47) Sulla figura e l'attività di E. Corazza (1857-1915) v. A. Stroppa, *Erminio Corazza, il maestro*, in "*Il Cittadino*", 11 ottobre 1997.

Tiziano Zalli, il capomastro *Paolo Zighetti*[48] ed altri ancora. Raramente si tratta di immagini religiose. Unici esempi sono un *Viso di Gesù* ed una *Madonna con Bambino*, probabilmente raffigurante la moglie dell'artista ed il suo ultimogenito. Conosciuto anche un *Autoritratto* eseguito però in colore grigio tendente al verde. Quasi tutti i pezzi pregiati sono contrassegnati dalla sua firma forse più conosciuta: una grande lettera *C* che racchiude, al centro, la lettera *B* seguita, spesso ma non sempre, dall'anno di produzione. Altre e rarissime volte compare, sul retro dell'opera, la sola iniziale del nome che precede il cognome scritto per intero.

Non meno interessante appare, in questo periodo, anche la realizzazione di quadri ad olio, opere che denotano una notevole "sicurezza nel segno e scioltezza di mano". Sono quasi tutti dipinti sopra tavolette di legno, solo eccezionalmente su tela. Nascono così l'*Autoritratto con cappello*, il *Ritratto di Marianna Pezzini*, il *Ritratto della figlia Federica*, il *Ritratto di giovane Signora*, quelli di *Mia moglie* e del *Figlio Gino su sedia a sdraio*.

Nel contempo partecipa attivamente alla vita artistica e sociale della città: nel 1911, infatti, figura "come qualificato membro" – col pittore Quarenghi e gli scultori milanesi Bazzaro ed Orsini – del *Comitato Esecutivo* dell'*Esposizione Archinti*[49].

---

(48) Oltre che dalla reciproca stima, Bassano Chizzoli e Paolo Zighetti erano anche legati da occasionali rapporti di lavoro (cfr. *Lettere e Contratti della Giunta Municipale*, Lodi, *12 dicembre 1901*, in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Cimitero Maggiore*, cart. 88, cat. 4, clas. 6, fasc. 2). Sull'attività professionale di Paolo Zighetti (1828-1911), capomastro e piccolo imprenditore edile "*benvoluto dagli operai e dalla cittadinanza lodigiana*", v. *Necrologio*, in "*Corriere dell'Adda*", 20 aprile 1911; *Elargizioni* e *De Oratorio nostro*, in "*Il Cittadino*", 22 e 29 aprile 1911; ed ancora *Necrologio* e *Elargizioni*, in "*Il Fanfulla*", 22 e 29 aprile 1911.

(49) Nel 1893, ad esempio, era stato fra gli artisti lodigiani che, "*depositari delle ultime volontà dell'amico scultore Giuseppe Bianchi*", ne avevano "*autorizzata la cremazione*", v. *Lettere di Osvaldo Bignami, Bassano Chizzoli e Tomaso Giudici all'Onor.le Amministrazione Comunale di Lodi, Lodi, 27 dicembre 1893*, in *AMuLo*, dal 1859 al 1900, *Sanità*, cart. 343, fasc. 117. Sulla *Mostra artistica* di Ettore Archinti, tenutasi a Lodi dal 23 maggio al 4 giugno 1911, v. *Esposizione Archinti, Seduta del 23 aprile 1911*, in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Esposizioni estere e nazionali*, cart. 233, fasc. 9; ed ancora *Esposizione Archinti*, in "*Il Fanfulla*", 29 aprile 1911; *Un'Esposizione di Ettore Archinti*, *Mostra Archinti* e *Esposizione Archinti*, rispettivamente in "*Corriere dell'Adda*" del 30 aprile, 21 e 28 maggio 1911 e *Mostra Archinti*, in "*Archivio Storico Lodigiano*", Lodi, 1911, p. 103. Per altre informazioni sull'Esposizione, la figura e l'opera artistica di Archinti, oltre al volume di E. ONGARO, *Ettore Archinti. Un testimone*, Lodi, 1994, v. i saggi di A. STROPPA, *Ettore Archinti*, in AA.VV., *Alle radici del riformismo. Un secolo di Critica Sociale*, Milano, 1992, pp. 219-221 e di F. FRANCIONE, *Ettore Archinti*, Soncino, 1994.

In questi anni opera in prevalenza al Cimitero Maggiore di Lodi, dove molto spesso esegue lavori, anche delicati, per conto dell'Amministrazione municipale. Si tratta, soprattutto, della "decorazione ed abbellimento di volte, pareti, controfacciate, archi e lesene di molte cappelle funerarie collocate presso i portici contornanti il nuovo[50] e prestigioso Camposanto cittadino"[51]. Altri interventi dello stesso genere Chizzoli li compie affrescando, ad esempio, la Cappella principale del cimitero del comune di Spino d'Adda, la cui opera più importante era *L'Angelo della morte*. Per dipingere il volto di quest'ultimo pare che l'artista si fosse ispirato direttamente al viso della moglie Carolina[52].

Nella primavera del 1916, la grave crisi delle commesse pubbliche e private, e la mancanza di mano d'opera maschile generata dalla I Guerra mondiale, lo convincono a rivolgersi alla Giunta cittadina per ottenere un lavoro. Nei primi giorni di maggio la richiesta è accolta e già nello stesso mese[53] Bassano viene assunto

---

(50) Sul Cimitero Maggiore (o della Vittoria), v. G. AGNELLI, *Lodi ed il suo territorio...*, cit., p. 364.

(51) Cfr. *Comune di Lodi, Mandato di pagamento a favore di Bassano Chizzoli per dipintura e decorazione di volte, archi e lesene di Cappelle, del 9 ottobre e 6 dicembre 1909*, in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Cimitero Maggiore*, cart. 93, cat. 4, clas. 6, fasc. 19; e *Lettera di Bassano Chizzoli al Sindaco del Comune di Lodi, Lodi, 18 ottobre 1913* ed anche *Relazioni dell'Ingegnere capo dell'Ufficio Tecnico del Comune di Lodi all'Assessore, Lodi, 27 marzo 1913*, in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Cimitero Maggiore*, cart. 95/a, cat. 4, clas. 6, fasc. 29. Qualche volta Bassano si limita alla semplice esecuzione delle iscrizioni epigrafiche e mortuarie sopra cippi o lastre tombali; v., ad esempio, *Lettere di Bassano Chizzoli alla Giunta Municipale di Lodi, Lodi, 18 dicembre 1905, 12 gennaio* e *15 dicembre 1906*; e *Elenco concorrenti all'assegnazione del servizio per la somministrazione e lavatura cippi usati ed esecuzione di iscrizioni mortuarie sui cippi in genere occorrente pel Cimitero Maggiore, Lodi, 15 gennaio 1906*, in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Cimitero Maggiore*, cart. 88, cat. 4, clas. 6, fasc. 4; altre informazioni si trovano nella *Lettera di Bassano Chizzoli alla Giunta Municipale di Lodi, Lodi, 9 dicembre 1915*, in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Cimitero Maggiore*, cart. 96, cat. 4, class. 6, fasc. 33. Al Cimitero Maggiore di Lodi (lato destro entrando dalla porta principale) sono visibili, ancora oggi, due "*opere a fresco*" di Bassano: rispettivamente sopra le tombe di famiglia n° 22, campata ad arco, e n° 23, piattabanda (così come sono state classificate da G. ANDREOLI, *Sunto storico del Cimitero Maggiore di Lodi. 31 dicembre 1911*, Lodi, 1912, p. 12). Il primo lavoro, che rappresenta "*tre visi d'angioletto*", è ben conservato mentre il secondo si è, purtroppo, quasi completamente deteriorato.

(52) La Cappella oggi non esiste più, è stata infatti demolita durante alcuni lavori di ristrutturazione del Cimitero, v. *Intervista rilasciatami da don Piero Cazzamali...*, cit.

(53) V. ad esempio *Delibera della Giunta Municipale del Comune di Lodi, Lodi, 11 maggio 1916; Comunicazioni del Segretario Capo del Comune di Lodi, Lodi, 15 ottobre 1916; Lettera di Bassano Chizzoli alla Giunta Municipale del Comune di Lodi, Lodi, 22 settembre 1917*. Tutti i documenti in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Impiegati municipali*, cart. 39, cat. 1, clas. 6, fasc. 27.

come impiegato "diurnista" del settore Archivio e Spedizioni del Comune di Lodi[54]. Incarico che svolgerà "con scrupolo e diligenza" per più di tredici anni. In epoca fascista sarà "seppur discretamente", sempre sorvegliato dalla polizia del Regime, come "ipotetico e potenziale elemento sovversivo"[55].

Anche come dipendente comunale mantiene comunque sempre viva la sua grande passione per la pittura, di cui ama ancor più occuparsi nelle ore lasciate libere dalla sua nuova professione. Dipinge spesso ad acquarello. Affina uno stile già accurato, minuto, preciso, attento ai particolari e caratterizzato da una sottile individuazione psicologica dei soggetti interpretati[56], soprattutto nei ritratti. Questi ultimi, infatti, hanno anche l'innegabile merito della fedele, viva riproduzione del personaggio effigiato e della luminosità delle tinte. Si ricordano, di questo periodo, due *Angeli in preghiera* (dipinti su rame e con uno sfondo dorato arricchito da una colorazione di stile trecentesco[57] che sembra denunciare il significato iconico dell'immagine); alcuni acquarelli: *Paesaggio lacustre con cipressi*, *La camiciaia* (incompiuto) ed i *Ritratti di Dina, Martina e Giovannina Cazzamali*; un *Autoritratto senile* a "tinta pastello". Fra i dipinti ad olio troviamo *Paesaggio montano*, *Paesaggio marino*, *Viottolo di campagna con figura femminile*, *Natura morta con mele*, ed una tela di grandi dimensioni ancora indicata come *Grande paesaggio montano*, ma incompiuta, quasi certamente l'ultima opera dell'artista lodigiano.

Già da qualche tempo è "affetto da miocardite, malattia ad andamento cronico ed insanabile" e nell'estate del 1929 le sue condizioni si aggravano. Così, il 30 settembre dello stesso anno, a seguito di un nuovo peggioramento della malattia, viene "dispensato

---

(54) Cfr. *Lettera di Bassano Chizzoli alla Giunta Municipale del Comune di Lodi, Lodi, 20 settembre 1921*, in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Impiegati municipali*, cart. 39, cat. 1, clas. 6, fasc. 28; ed ancora "Ricordo che l'ufficio [Archivio e Spedizioni] era allora locato al piano terra del Castello e Bassano lavorava in una stanza fumosa, riscaldata da una grande stufa a legna, piena di polvere e ingombra di carta" v. Intervista rilasciatami da don Piero Cazzamali..., cit.

(55) *Intervista rilasciatami da don Piero Cazzamali...*, cit.

(56) A. Stroppa, *Bassano Giovanni Chizzoli*, in "*Il Cittadino*", 15 agosto 1997.

(57) V. A. Stroppa, *L'esperienza artistica di Bassano G. Chizzoli*, in "*Primapagina*", 28 novembre 1997.

dal servizio comunale perché permanentemente inabile ad attendere con regolarità alle sue ordinarie occupazioni d'impiegato"[58]. Alcuni mesi dopo, il 6 aprile 1930, conclude la sua esistenza, proprio quando aveva raggiunto la "piena maturità" d'artista ed avrebbe forse potuto ancora dare il meglio della sua arte. Poco prima di morire si era riconciliato con la Chiesa grazie all'opera di padre Cesare Maria Barzaghi, un barnabita da lui molto stimato[59].

Schivo, modesto e riservato, Bassano Chizzoli non ha lasciato grandi ricordi di sé ma solo alcune opere distribuite in collezioni private[60].

Nell'ottobre del 1997 la città natale ha ospitato, per la prima volta, una sua *Mostra antologica*[61].

((58) V. ad esempio *Delibera del Podestà del Municipio di Lodi, Lodi, 22 marzo 1929; Lettera del Medico Capo dell'Ufficio d'igiene e Assistenza sanitaria del Comune di Lodi al Podestà, Lodi, 2 luglio 1929; Lettera del Podestà del Municipio di Lodi a Bassano Chizzoli, Lodi, 18 settembre 1929; Delibera del Podestà del Municipio di Lodi, Lodi, 25 settembre 1929*. Tutti i documenti in *AMuLo*, dal 1901 al 1951, *Impiegati comunali*, anni 1928-1932, cart. 41, cat. 1, class. 6, fasc. 32.

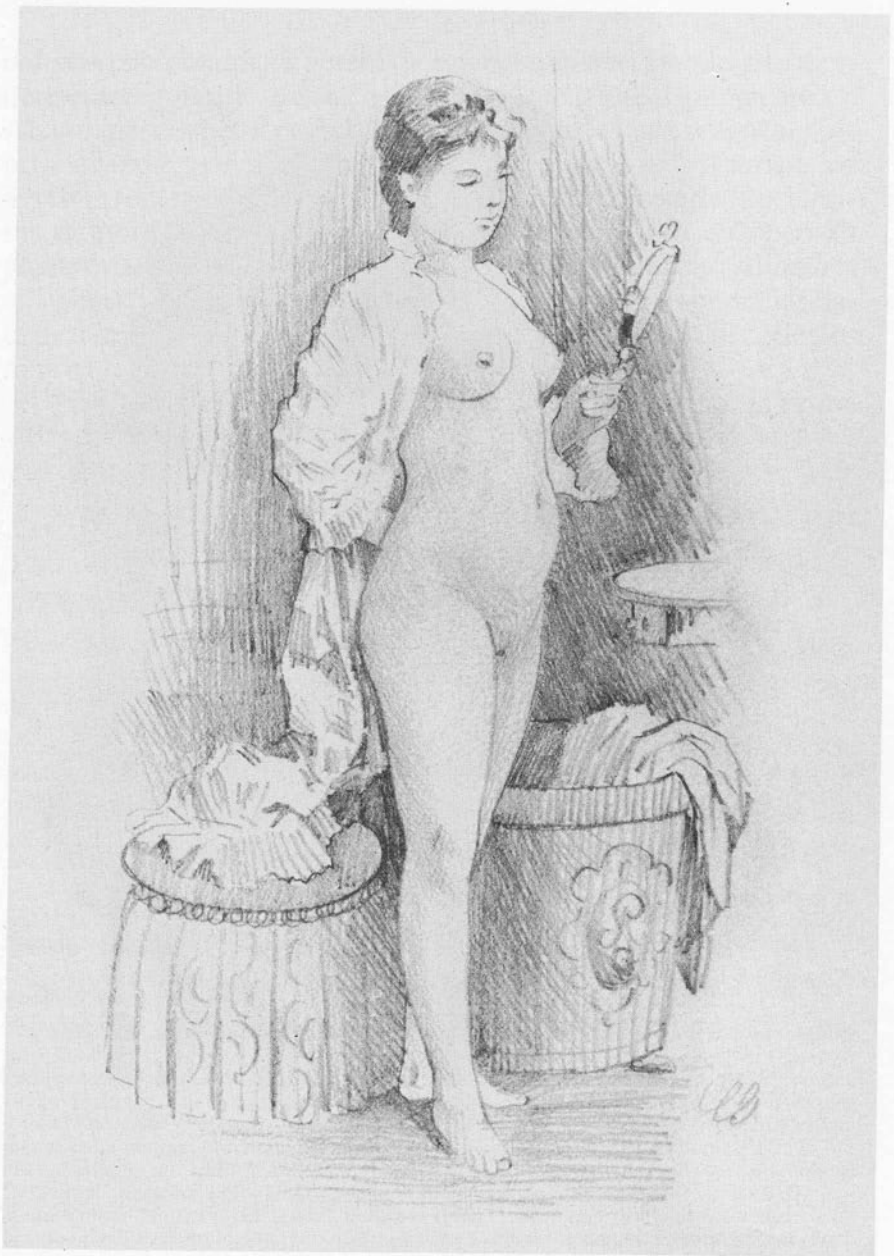
(59) *Intervista rilasciatami da don Piero Cazzamali...*, cit. Per un breve cenno biografico sulla vita e l'opera di padre Barzaghi (1863-1941), v. A. NOVASCONI, *Necrologio*, in *BBPL*, maggio, 1941, p. 43.

(60) Unica eccezione di esposizione al pubblico è un piatto di ceramica col ritratto di Tiziano Zalli oggi custodito nei prestigiosi uffici della Banca Popolare di Lodi.

(61) V. a tale proposito *Fra arte e lavoro. Mostra antologica di Bassano Giovanni Chizzoli (1869-1930). Disegni, studi, ceramiche ed immagini di un pittore popolare fra Ottocento e Novecento*, Corno Giovine, 1997. Catalogo della Mostra tenutasi a Lodi dal 4 al 18 ottobre 1997 e realizzata dall'*Azienda di Promozione Turistica del Lodigiano* in collaborazione con l'*Archivio Storico Comunale di Lodi* e l'*Immagine srl*. Interessanti anche le segnalazioni riportate dalla stampa: *Presentazione Mostra Chizzoli*, in "*La Libertà*", 3 ottobre 1997; L. ALBERTINI, *Mostra all'Archivio Storico. La riscoperta di Chizzoli artista a cavallo del secolo*, in "*Il Giorno*", 4 ottobre 1997; *Mostra postuma di Chizzoli*, in "*La Libertà*", 9 ottobre 1997; *Appuntamenti*, in "*Corriere dell'Adda*", 9 ottobre 1997; C. CATENA, *Presentato il Catalogo della Mostra allestita all'Archivio Civico. Chizzoli pittore socialista: dai paesaggi al volto di Marx*, in "*Il Cittadino*", 11 ottobre 1997; M.E. MORO, *Bassano Chizzoli, artigiano dell'arte*, in "*Corriere dell'Adda*", 16 ottobre 1997; P. MASINI, *Chiusa un'Esposizione di successo. Il fascino della pittura di Bassano Chizzoli, un artista riscoperto*, in "*Avvenire*", 19 ottobre 1997 e F. FRANCIONE, *Artigiano dell'Arte*, in "*Primapagina*", 5 dicembre 1997.



Autoritratto di Bassano G. Chizzoli.
Olio su legno, cm 17 × 30, 1897.



Nudo di donna con specchio.
Matita su carta, cm 18 × 27, c. 1890.



La modella.
Carboncino e gessetto su carta colorata,
cm 29 × 42, 1902.



Ritratto della madre Marianna Pezzini.
Olio su tela,
cm 41 × 58, c. 1910.



La camiciaia.
Matita e acquerello su cartone,
cm 15 × 20, c. 1920.



Ritratto di Dina Cazzamali.
Matita e acquerello su cartone,
cm 28 × 40, c. 1915-1916.



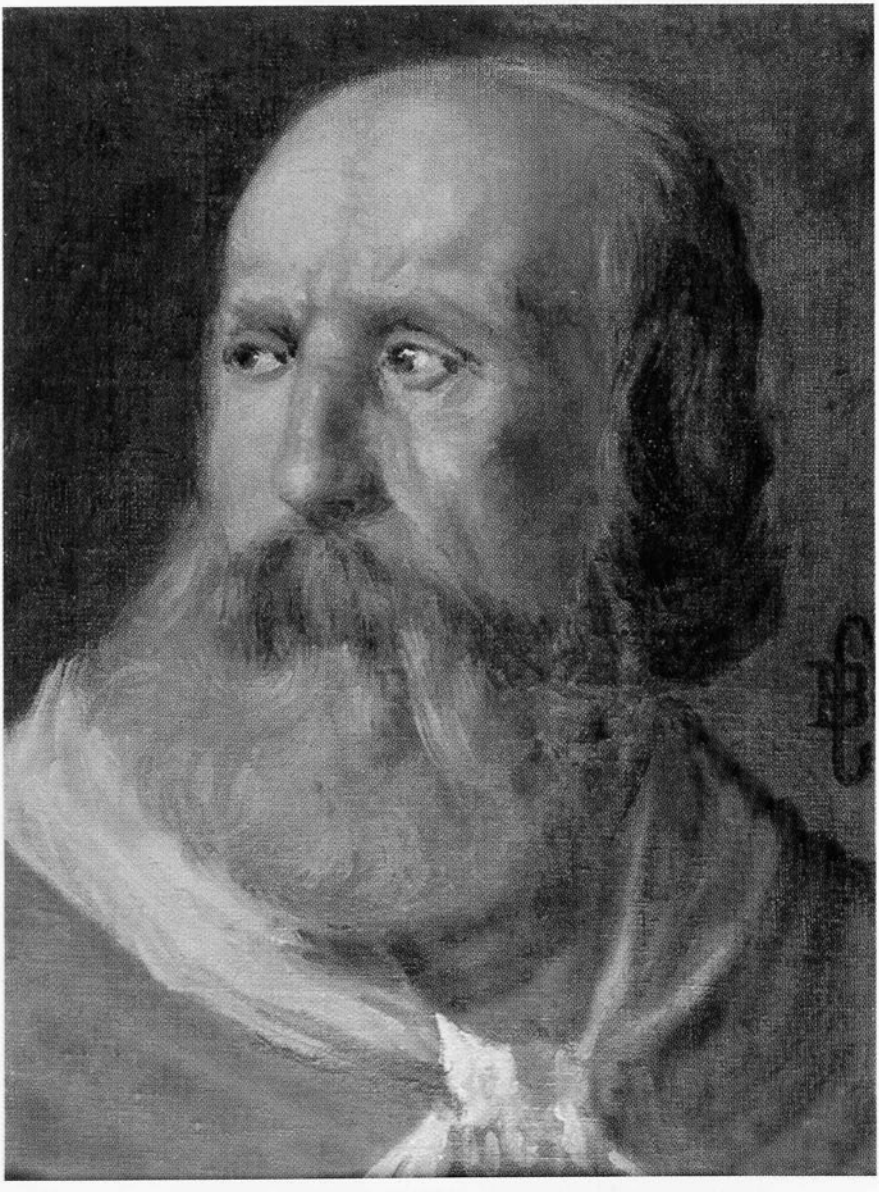
Paolo Gorini.
Dipinto monocromo blu su ceramica, cm 22, 1910.



Tiziano Zalli.
Dipinto monocromo verde su ceramica, cm 18 × 22, 1908.



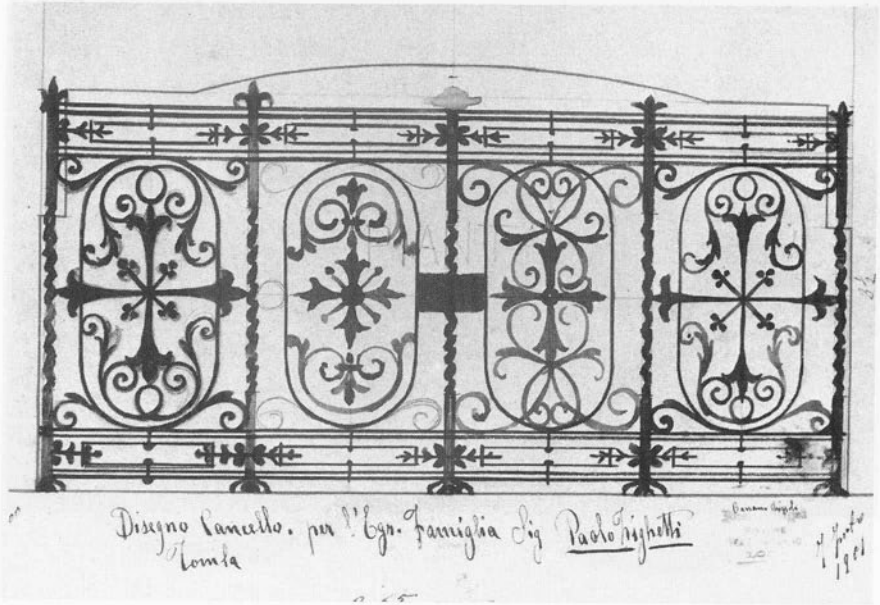
Medaglia premio della Reale Accademia di Belle Arti, Milano (1892).



Ritratto senile di Giuseppe Garibaldi.
Olio su tela, cm 30 × 50, fine Ottocento.



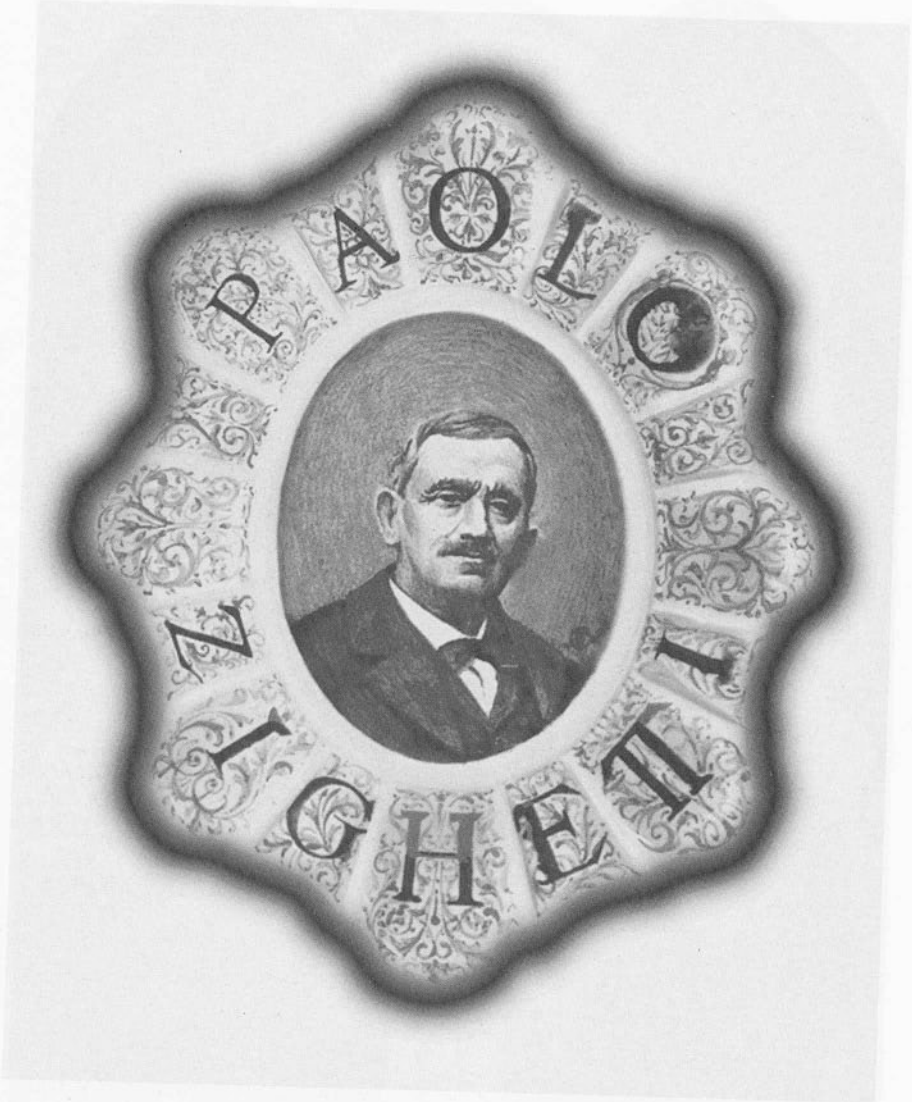
Madonna con Bambino (probabilmente la moglie con il figlio Franco).
Dipinto monocromo blu su ceramica, cm 40, 1911.



Schizzo del progetto per il cancelletto per la tomba della famiglia Paolo Zighetti.
Inchiostro e penna su carta, cm 27 × 14, 1901.



Angeli in preghiera.
Olio su rame, entrambi cm 23 × 76, c. 1920-1921.



Paolo Zighetti.
Dipinto a colori su ceramica, cm 41 × 50, 1909.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

S. FREUND, *Studien zur literarischen Wirksamkeit des Petrus Damiani. Anhang: Johannes von Lodi, Vita Petri Damiani* (Monumenta Germaniae Historica: Studien und Texte, Band 13), Hannover 1995, I-XXII - 1-305 pp.

Questo volume rappresenta il perfezionamento, riservato alla pubblicazione, della dissertazione di laurea (Regensburg 1992) dell'A. compiuta sotto la guida di un maestro illustre e provetto studioso del Damiani, qual è Kurt Reindel.

L'A. si propone di seguire passo passo il diffondersi degli influssi letterari, che la vasta opera di s. Pier Damiani († 1072) esercitò dalla fine del sec. XI sino a tutto il XVI nei diversi campi di pensiero, in cui spaziò con indiscussa autorità una delle più prestigiose menti dell'alto medioevo (pp. 1-176).

Ma in questa nostra rivista è pacifico che ci attragga in modo preminente la sezione finale dell'opera (*Anhang*, pp. 177-305), perché essa riguarda interamente la figura e l'opera letteraria più nota di s. Giovanni da Lodi, Priore di Fonte Avellana e poi Vescovo di Gubbio († 1105).

L'appendice è tale solo di nome, giacché essa potrebbe assai bene stare a sé, in quanto si presenta con un profilo autonomo e completo. Essa si suddivide naturalmente in tre parti: introduzione (pp. 177-202), testo della *Vita Petri Damiani* con apparato critico ed abbondanti note esplicative (pp. 203-63), indici (pp. 267-305).

Nell'introduzione l'A. ridiscute in primo luogo il problema dell'unicità dei diversi personaggi della cerchia damianea, che portavano il nome di Giovanni: la conclusione scontata è che son tutti da identificare in Giovanni da Lodi (pp. 179-82).

Segue quindi (pp. 182-85) un profilo biografico di Giovanni da Lodi attraverso la raccolta di tutti i testi che servono a costruirne la trama. Dubitativamente (*vermutlich*) si affaccia l'ipotesi che autore della *Vita 2ª* del nostro sia un fra Paolo francescano dell'inizio del sec. XIV, ma io resto della mia opinione; che si tratti invece di un chierico eugubino della fine del sec. XII (v. il

mio *S. Giovanni il grammatico*, Lodi Vecchio 1996, p. 32). Inoltre (p. 183) anche parecchio dubbia sembra la presenza di Giovanni nei viaggi di s. Pier Damiani dopo il 1057, ed, in particolare, in quello in Abruzzo, se Giovanni conobbe il maestro nell'inverno 1059-60 durante la sua legazione a Milano. Così pure si dica che non esiste alcun indizio per sospettare la presenza di Giovanni in Germania al fianco del santo (p. 184), mentre invece assai probabile è l'andata di lui a Montecassino almeno una volta.

Può invece stupire che l'A. non abbia avuto notizia del lavoro di J. Leclercq ("Studi medievali" 1963/4, pp. 325-49, cfr. questo "Archivio" 1988, pp. 13-55) circa l'attribuibilità a Giovanni di una parafrasi in distici elegiaci da *Proverbi* ed *Ecclesiaste*. Anche il non ritenerla giovannea non escludeva l'opportunità di farne oggetto di discussione.

Segue (pp. 185-90) un'approfondita analisi della *Vita Petri Damiani*, dove l'A. mette in risalto la novità di un agiografo, che si occupa dell'uomo storico, del suo carattere e della sua personalità, dando così inizio ad un nuovo stile biografico. Si occupa quindi di cronologia, di elementi narrativi, del cap. 23 (che non dipende da Giovanni), della data di morte del Damiani (22 Febbraio 1072).

Nelle pp. 190-94 l'A. fa la storia dell'accoglienza che ebbe la *Vita Petri Damiani*, che, conosciuta nel suo secolo solo nell'eremo di s. Giovanni Battista di Acereta, si diffuse assai lentamente nell'Italia centrale. Dovette attendere l'età umanistica per essere diffusa, finché (pp. 194-98) il benedettino siciliano Costantino Gaetano (1568-1650) non la pubblicò per la prima volta nel 1606 in testa all'*opera omnia* del Damiani in Roma. Infine (pp. 198-202) segue la descrizione dei tre unici manoscritti superstiti, tutti conservati oggi nella biblioteca Alessandrina di Roma.

Segue quindi la *Vita Petri Damiani* (pp. 203-62, più il cap. 23, pp. 263-65), completata da un indice dei luoghi citati, da un altro dei nomi propri e da un terzo lessicale (pp. 269-305). Per quest'ultimo indice la casa editrice ha spedito un fascicolo apposito contenente una redazione rifatta e corretta.

La *Vita* è sotto il titolo (posteriore all'autore) di *De gestis sancti Petri Damiani uenerabilis Ostiensis episcopi cardinalis et eremite* e rappresenta il primo esempio di edizione critica di questo testo, condotta sulla scorta degli unici tre testimoni sinora noti. Il lavoro si distingue per l'accurata recensione di cui si dà notizia nell'apparato, per le abbondantissime ed esaurienti note esplicative e per la puntuale ricerca dei testi dai quali l'autore ha tratto le proprie citazioni da inserire nella narrazione. Fine ed attento lavorio filologico, che ci consegna una *Vita* finalmente attendibile, fuori dai soliti dubbi che le scritture agiografiche medievali solitamente ci lasciano. Ma una sola obiezione mi sento di fare: le due ultime righe di p. 262, contenenti la dossologia finale, sono in metro (esametri dattilici). Perciò vanno distinte graficamente dalla prosa che precede e stampate in colonna:

Ipsi gloria, laus, uirtus, honor et
[decus atque

Imperium sit nunc et semper et om-
[ne per aeuum.
AMEN
Alessandro Caretta

Le terre del Lago Gerundo a cura del Centro Studi Storici della Geradadda, Roma, E.C.R.A. 1996, pp. 1-380, ill. a colori.

Questo grosso volume (quasi quattrocento pagine dovute a ben undici autori) rappresenta la *summa* di quanto è stato detto o scritto, di quanto si sa o si presume di sapere a proposito (ma non sempre) di un fenomeno geo-fisico, che da secoli ha attratto grosse curiosità per la sua misteriosa mancanza di dati. Difatti – in sostanza – il tutto si appoggia ad un solo documento d'archivio (VIGNATI, *CDLaud.* II/1, n. 219, p. 239), da cui si ricava che la chiesa di s. Martino dei Tresseni di Lodi nuova venne dotata nel 1204 di un sedime, che confinava ad Est con la *ripa maris Gerundi*. Questa semplice connotazione confinaria notarile, a partire dagli studi geografici di Filippo Ferrari (sec. XVII) in poi, si è talmente dilatata da pretendere di esser considerata una "regione" o un "territorio" autonomo, tale comunque da meritar d'essere considerato e studiato a sé stante.

In questa sede però non seguiremo le vicende di questo rigonfiamento di proporzioni e di orizzonti, sosteremo invece solo su quanto riguarda Lodi e la sua storia, la quale però – per la verità – talvolta appare maltrattata. Lasciando da parte il fraintendimento di un mio testo del 1962 (pag. 32) su cui ciascuno può veder chiaro da sé, veniamo al problema della Muzza (pag. 44), della quale bellamente si dice che nel 1220 "i Lodigiani si appropriarono (sic) delle acque dell'Adda". Il che significa, oltre che trattare da ladri i Lodigiani del sec. XIII, ignorare i diritti da loro acquisiti sui fiumi del territorio a partire dal 1158 (*CDLaud.* II/1, n. 1, p. 3), e, per quanto riguarda la derivazione dai fiumi, quel che riconobbe la Lega Lombarda nel 1167 (MANARESI, *ACM* I, n. 54, p. 78 ss, cap. 3). Un po' meglio si legge a pag. 73 s (ma Castelnuovo Bocca d'Adda non è in provincia di Cremona, bensì di Milano, oggi di Lodi!), dove si riconosce almeno che una Muzza esisteva già in epoca tardo-romana (cfr. anche pag. 373), e che Federico II nel 1220 "autorizzò" (in realtà confermò le autorizzazioni del nonno, del padre e di Ottone IV) l'uso delle acque di tutto il territorio del Vescovato di Lodi. Tutto ciò si poteva evitare leggendo questo "Archivio" 1992, p. 193, dove sulle due Muzze si è detto quanto era possibile dire.

Segue poi, alle pagg. 304-12, uno schizzo di storia monastica lodigiana, dove i problemi che sorgono sono più di uno.

In primo luogo (tranne Abbadia Cerreto e dintorni) che cosa c'entra Lodi con il territorio preso in esame? Se, invece, Lodi ha a che fare, perché limitarne la descrizione a qualche insediamento preso qua e là nel territorio ed in città e non sviluppare l'analisi (sia pure in sintesi) a tutto il sistema degli insediamenti monastici lodigiani? In secondo luogo, Lodi Vecchio e Lodi Nuovo sono, sì, la continuazione l'uno del-

l'altro, ma, storicamente parlando, rappresentano due momenti distinti, anche per quanto attiene agli stanziamenti monastici, i quali non vanno mescolati l'uno con l'altro, ma distinti per ordine, congregazione e sesso ed inquadrati nei diversi tempi di realizzazione. Finalmente, il lavorio storico, che su questo capitolo è stato condotto sia a Lodi sia fuori, vien completamente ignorato, attardandosi invece su testi ormai più che superati, e – per quanto attiene a Cerreto – su di un opuscoletto che si acquista in chiesa. Da ciò deriva una serie di errori materiali e di cantonate, che però non è possibile (e nemmeno utile) elencare per esteso, tanti sono e sovente gravi. Ivi compresi Calvenzano/BG (pag. 279) fatto diventare una *cella* di S. Marco di Lodi Vecchio (mentre invece è quello di Caselle Lurani), una certa "pace di Lodi del 4 aprile 1448" (pag. 48), che sarà magari quella del 9 Aprile 1454, e le mostruosità (si tratta del mostro Tarantasio) di pag. 17.

Un elogio invece alle illustrazioni a colori, ma a pag. 304 il chiostro che si fotografa non è affatto quello pellegriniano di S. Benedetto, bensì il più modesto ed anonimo di S. Francesco.

A.C.

Il ripostiglio di Maleo (Milano) 1941. A cura di Novella Vismara (Ripostigli monetali in Italia. Documentazione dei complessi), Milano 1993, pp. 40, ill.

Dopo più di mezzo secolo si ha finalmente precisa notizia delle 78 monete romane (138-26 a.C.) che, trovate nel 1941 vicino alla C.na S. Marcellino, vennero depositate presso la Sovrintendenza regionale della Lombardia. Esse si affiancano a quelle trovate nel 1819 (si dice 1.500 esemplari) e di cui si ha notizia solo nell'*Almanacco codognese per l'anno 1821*, Codogno (1820), pp. 9-10 e poi a quelle di un altro trovamento risalente agli anni trenta di questo secolo, avvenuto sempre a S. Marcellino, con un numero imprecisato di pezzi, rimasti nelle mani dei privati che li avevano trovati, come racconta F. CONTARDI, *Maleo* [...], Pizzighettone 1992, pp. 194-5, che ne illustra un campione di sette (174-29 a.C.) da lui viste. Terreno fertile, dunque, quello che circonda S. Marcellino, il quale meriterebbe oculata attenzione non foss'altro che per impedire la dispersione dei trovamenti. Anche i 78 pezzi del Catalogo debbono ritenersi il probabile reliquato di un numero maggiore di tipi anche di età imperiale, così come quest'ultimi mancano a quelli di cui si ha notizia per gli anni trenta. Invece per i pezzi del 1819 si giunge sino a Salonina ed a Claudio II il Gotico (268-70 d.C.), il che fa ragionevolmente pensare ad un occultamento improvviso in vista di un pericolo imminente, e ciò nei pressi di una strada importante qual era la Mediolanum-Laus Pompeia-Acerrae-Cremona, sulla quale si dovettero precipitare le prime orde barbariche che nel III sec. invasero l'Italia romana (v. questo "Archivio" 1972, p. 17).

Questo bel catalogo rappresenta un altro tassello di storia lodigiana e sarebbe augurabile che serva ad educare la gente, perché non disperda più materiale ritenuto material-

mente prezioso, indispensabile invece solo per la ricerca.

A.C.

SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGICA DELLA LOMBARDIA, *Notiziario 1994*, Milano, ET 1996, pp. 1-212, ill.

Tutte dovute all'ispettrice Stefania Jorio, alle pp. 99-101 si leggono le relazioni che si riferiscono agli scavi condotti in territorio lodigiano nell'anno 1994, a Crespiatica (fornace), a Lodi Vecchio (area magazzino comunale e via SS. Nabore e Felice) e Quartiano (resti insediativi di età romana).

Alle pp. 149-151 invece si legge degli interventi operati a Lodi città in p.za Barzaghi in occasione della ristrutturazione dell'area di quella che fu la "Rocchetta" medievale. Nella nuova agenzia della Banca Popolare di Lodi, sotto pavimenti di materiale trasparente, sarà possibile scorgere i resti sotterranei dell'edificio (di età sforzesca nelle parti più antiche), mentre invece resteranno a cielo aperto le parti elevate ancora in opera.

In bibliografia (p. 205) si ha la sorpresa di leggere che a Roma (1994), in occasione della pubblicazione di una miscellanea di *Scritti vari di storia, epigrafia e antichità romana* del compianto amico Giovanni Forni, edita a cura di M.G. Angeli Bertinelli, sono stati ripresi due scritti di storia laudense antica, uno già comparso su questo "Archivio" 1954, pp. 82-104 e l'altro nel vol. I di *Lodi. La storia*, Lodi 1989, pp. 37-66.

A.C.

G. ALBINI, *Città e ospedali nella Lombardia medievale*, Bologna CLUEB, 1993 ("Biblioteca di storia urbana medievale" diretta da A.I. Pini, n. 8).

Da questo volume, che tratta per monografie alcuni aspetti dell'argomento proposto, ma senza esaurirlo, sceveriamo qui le pagine 54-62, che si rivolgono al tema de "L'ospedale della Misericordia di Lodi e il beato Gualtiero suo fondatore".

Si tratta di un breve, ma completo profilo degli inizi della fondazione ospedaliera di s. Gualtiero dei Garbagni, incastonata in una sintesi della storia ospedaliera lodigiana nell'alto medioevo. L'Autrice, che si fonda non su nuove ricerche bensì solo sul materiale già noto (peccato che le sia sfuggita la nuova edizione della "Vita" di s. Gualtiero, v. questo "Archivio" 1989, pp. 101-40), offre un'interpretazione propria della storia dell'ospitalità a Lodi. Seguendo la trama delle vicende comunali del secondo cinquantennio del sec. XII nel nuovo stanziamento sull'Adda ed i rapporti tra Vescovo e Comune, che furono di volta in volta di cooperazione e di opposizione, affaccia la tesi del sorgere in Lodi di una "religiosità civica" (p. 55), su cui appoggiare il sorgere e l'espandersi di tante istituzioni ospedaliere dentro e fuori le mura urbiche. Su queste il Vescovo mira ad estendere e pianificare la propria autorità, cui sembra però sfuggire l'ospedale di s. Gualtiero, posto dal laico fondatore sotto l'egida del Comune. Ma un'analisi completa di questo fondamentale aspetto del fenomeno ospedaliero lodigiano non è

ancor stata intrapresa. Il mio saggio in materia ("L'assistenza", in *Storia religiosa della Lombardia*, n. 7, Diocesi di Lodi, Brescia 1989, pp. 289-300) rappresenta solo un invito ad una ricerca totale, che l'occasione centenaria della morte del Vescovo Pallavicino, che fu il riordinatore quattrocentesco del sistema ospedaliero lodigiano, avrebbe potuto far affrontare ad un gruppo di più ricercatori. Ma è da credere che l'occasione andrà perduta in mostre, rinfreschi e chiacchiere.

A.C.

G.M. GALMOZZI, *Squilli di campane*, Lodi, Sollicitudo 1996, pp. 1-80, 3 tavv. f.t.

Facendo seguito ad altre raccolte di liriche, l'A. ritraduce in versi il multiforme suono delle campane che squillano scandendo quotidianamente la vita degli uomini.

"Ma – avverte il presentatore – dietro le campane pulsa viva l'anima della Chiesa con le sue feste liturgiche, i santi, i tramonti delle stagioni.

L'Autore li rivive sia come sacerdote sia come figlio dei campi nel ricordo tenerissimo di un tempo lontano, irripetibile, che nulla però – col trascorrere inesorabile del tempo – ha perduto del suo fascino. Anzi, direi, lo ha accresciuto e reso unico, se, col Carducci, *Sol nel passato è il bello*.

Ed è questo rincorrere lungo l'arco dell'anno liturgico le solennità sacre che aggancia don Galmozzi alla più genuina radice della lirica cristiana: nelle lontanissime origini tardo-antiche, nei secoli del medioevo, nel romanticismo manzoniano l'accostamento dell'uomo al mistero, che la festività religiosa sollecita molto più prossimo, si è sempre effuso in poesia. È il cuore che, cantando, si apre al divino".

Tre belle incisioni fuori testo ed una di copertina di Mario Mori adornano il volumetto.

U. MIGLIORINI, *Dal Regno alla Repubblica. Mezzo secolo di storia a Corno Giovine*, Consorzio del Lodigiano/Amministrazione comunale di Corno Giovine 1996, pp. 130, ill.

L'autore, da molti anni sindaco del paese, ha voluto offrire ai suoi concittadini per il 50° anniversario della Repubblica questo profilo storico di Corno Giovine dal 1908 al 1951. Esso si presenta come continuazione di un suo precedente volumetto su *Corno Giovine tra '800 e '900. Le lotte contadine e l'impegno sociale dei cattolici* (1992).

Viene ricostruita la vita del paese sotto molteplici aspetti, demografico, economico, sociale, politico, religioso, di costume, ricorrendo prevalentemente a fonti dell'archivio comunale e parrocchiale. Purtroppo viene omesso l'apparato critico "per ragioni editoriali", che francamente non comprendiamo nell'era del computer. La cura grafica lascia a desiderare sia per quanto riguarda le riproduzioni fotografiche sia per la ripetizione di quattro pagine. Comunque si tratta di un contributo interessante per la conoscenza delle

vicende e della evoluzione di Corno Giovine nel quadro della storia nazionale.

Ercole Ongaro

ALESSANDRO CARETTA, *S. Giovanni il grammatico* (Quaderni del Centro "Bassianeum" 3), Lodi Vecchio 1996, pp. XVI-104, ill. col.

Con la consueta cura ed eleganza, il Centro "Bassianeum" pubblica il terzo dei suoi "Quaderni", dedicato alla figura di san Giovanni da Lodi, detto "il grammatico", che fu priore di Fonte Avellana e poi vescovo di Gubbio negli anni 1104-1105.

Si tratta di una figura di non trascurabile peso, vissuta nell'epoca della grande riforma della Chiesa del secolo XI. Durante le vicende del contrasto fra Impero e Papato, Giovanni agì al fianco di san Pier Damiani, campione della riforma, di cui fu discepolo e amico. Ne scrisse una *Vita*, abbastanza rilevante da essere fatta oggetto di un rifacimento da parte del Boccaccio per il Petrarca.

Le altre opere a noi note di Giovanni da Lodi sono di carattere più attinente all'erudizione, come il *Liber bilogus*, attribuitogli dal Leclerq, e il *Liber testimoniorum veteris ac novi testamentorum*, detto anche *Collectanea*. Il primo raccoglie passi sapienziali dalla Scrittura e ne dà delle parafrasi in versi. Il secondo aduna le citazioni bibliche presenti negli scritti di Pier Damiani.

Il Caretta riporta, traducendole dal latino, le due versioni della *Vita* di san Giovanni da Lodi, entrambe di autore anonimo. Da esse però emergono scarsi e scheletrici dati biografici, perché l'episodica è tutta dedicata a giustapporre la figura del santo agli ideali monastici del tempo. Di qui la necessità di ricorrere ad altre fonti e di condurre, alla luce di queste, l'introduzione per la comprensione dei due testi. Rimane indiziaria la cronologia, compresa la data di morte (1105/1106) e il computo conseguente di quella della nascita (1025/1026). Tutte le fonti concordano sull'origine laudense di Giovanni. Quanto alla sua educazione e alla giovinezza, si potrà dire con certezza che egli compì un ottimo corso di studi, che costituì il fondamento di quell'erudizione per cui fu chiamato "il grammatico". Mostrò fin da giovanissimo tendenza a una vita integerrima e anzi ascetica.

L'incontro con Pier Damiani nell'inverno 1059/60 determinò la sua decisione di abbracciare la vita monastica, decisione che Pier Damiani elogiò in un suo opuscolo (il 44°), indirizzato a Giovanni. Costui veniva definito "degno di lode" proprio perché aveva abbandonato il turbolento ambiente del clero laudense di allora. Nell'eremo di Santa Croce di Fonte Avellana Giovanni passò un primo decennio fra digiuni e penitenze, cercando di appianare i contrasti fra i monaci e facendo a questo fine notevoli esercizi di umiltà. Era laboriosissimo, soprattutto nello *scriptorium*: trascriveva o correggeva i codici della biblioteca e curava la corrispondenza. Pier Damiani lo scelse fra i correttori dei propri scritti e lo portò al proprio seguito in diversi viaggi, fra cui quello durante

il quale venne a morte in Faenza (1072).

Nel decennio successivo a tale data, Giovanni lavorò ai cosiddetti *Collectanea* e alla *Vita* del defunto maestro, nella quale cercò di sottolineare i tre momenti, della vita eremitica, dell'uomo di Chiesa e del ritorno all'eremo: un'esaltazione dell'ideale eremitico, che sostanziava anche l'opera riformatrice del Damiani.

Dal 1082 in poi Giovanni da Lodi fu priore dell'eremo di Santa Croce di Fonte Avellana almeno a due riprese. La prima è documentata per gli anni 1082-1084; la seconda nel biennio 1100-1101. Gli impegni della carica non attenuarono il rigore del santo, sempre assiduo ai divini uffici del coro e sempre pronto a sottoporsi a durissime penitenze corporali. Rifiutò, come aveva già fatto Pier Damiani, di aderire ad una attenuazione della rigida regola monastica. Ma la sua dote più notevole fu la carità, per esercitare la quale si privava di tutto. E quando ci fu una carestia, così tremenda da registrare casi di antropofagia, Giovanni diede fondo alle scorte dell'eremo e poi si recò personalmente nella Puglia ad acquistare grano da distribuire agli affamati.

La resistenza fisica di Giovanni era oggetto di meraviglia, contrastando col suo aspetto esile, debole e malaticcio, macerato dalle penitenze. Malgrado fosse ormai vicino agli ottant'anni, e così fragile nel corpo, Giovanni accettò l'elezione a vescovo di Gubbio, nell'autunno del 1104, secondo i calcoli cronologici più probabili. La consacrazione episcopale scatenò in lui una nuova carica di vitalità: i biografi lo descrivono attivissimo nell'adempimento degli uffici propri del vescovo. Particolarmente notevole, nel santo eremita, l'energia con la quale cercava di difendere i contadini dalle sopraffazioni dei feudatari. La sua predicazione era così persuasiva da riuscire a convertire gli eretici. Fu inoltre padre spirituale del giovane Ubaldo de' Baldassini, da lui avviato a diventare quel sant'Ubaldo che gli succederà nel 1129 sulla cattedra vescovile di Gubbio, diventando il patrono della città.

La morte di Giovanni avvenne il 7 settembre del 1105, prima di compiere il primo anno di episcopato. Il popolo lo fece ben presto oggetto di culto. Nulla però se ne venne a sapere a Lodi, tranne un documento del 1339, nel quale il vescovo Pietro di Gubbio, durante una breve sosta nella nostra città, concedeva un'indulgenza a onore del beato Giovanni. La notizia passò sotto silenzio e il santo rimase ignoto ai lodigiani fino ai primi del secolo XVII, quando una sua reliquia fu collocata in cattedrale e lo storico Defendente Lodi ne pubblicò una biografia in volgare. La festa di san Giovanni si celebra nella liturgia locale il 7 settembre.

Questi i principali fra gli elementi storici raccolti dal Caretta con la sua consueta puntualità. Tutto diverso il clima che si respira leggendo le due *Vitae*, dove la precisione cronologica e circostanziale cede il passo a una narrazione di stile agiografico, intesa a esaltare le virtù del santo secondo il modello monastico. La traduzione del Caretta è limpida e scorrevole, completi le note di commento e l'apparato critico.

Abbiamo dunque a disposizione uno strumento di prim'ordine per la conoscenza di san Giovanni da Lodi. Innanzi tutto dal punto di vista storico, perché i dati raccolti ce ne inquadrano appropriatamente la figura. Dal punto di vista agiografico è possibile, dai dati stessi, che vanno a integrare i racconti delle *Vitae*, trarre abbondanti elementi per una meditazione spirituale sul nostro santo e rinverdirne il culto. Che è quanto auspicato nella *Presentazione* del volume, stilata da don Antonio Spini, responsabile del *Bassianeum*, e soprattutto nella *Premessa* di don Domenico Pezzini, che invita gli interessati alla lettura a non fermarsi sulla soglia "faticosa" del libro, perché la parte filologica è necessaria preparazione e complemento al testo, dato che assicura il lettore, anche se privo di "passioni filologiche", "di non trovarsi di fronte a una proiezione della fantasia, ma a una figura che ha salde radici nella realtà del tempo e dello spazio" (p. XIII).

Luigi Samarati

GIUSEPPE CREMASCOLI, GIANCARLO REZZONICO, *Lodi nel turbine napoleonico. Documenti di archivi ecclesiastici*. Lodi, 1996, pp. 144, ill.

La selezione di documenti per una mostra può dare luogo a un libro che sia qualcosa di diverso e di più di un catalogo. È il caso di questa pubblicazione, che si stacca dall'usuale per impostazione e contenuti.

La serie dei documenti è preceduta, anziché dalle solite dissertazioni, da una breve *Premessa*, in cui gli autori cominciano col dichiararsi non addetti ai lavori storiografici e, in tono quasi goliardico, "mossi sull'onda di una divertita curiosità" (p. 7) per essersi, nel loro lavoro archivistico, "imbattuti infinite volte in documenti esilaranti alla lettura" (*ibid.*).

Il tono leggero cede però ben presto a considerazioni serie, anche se ironiche nella forma, sul contenuto del materiale raccolto; che riguarda nientemeno che il millenario problema dei rapporti tra Stato e Chiesa, la crisi ideologica del "secolo dei Lumi" e la particolare situazione degli uomini di Chiesa in quel frangente. Col contorno di risvolti sociologici, fra i quali l'organizzazione del consenso ai cambi di regime. Bagatelle, come ognun può vedere...

Ma gli autori cedono volentieri la parola, salvo riprendersela in sede di commento, ai documenti, una cinquantina (a parte l'appendice), scelti con cura per far vivere al lettore (e al visitatore della mostra) l'atmosfera di quegli anni cruciali, nei quali il microcosmo lodigiano rifletté la grande svolta epocale che segnava la fine dell'Antico Regime e l'inizio di una nuova era.

L'angolo di visuale è quello ecclesiastico.

In particolare quello del vescovo di Lodi, Giannantonio Della Beretta, che resse la Diocesi per 31 anni, durante i quali passò dal giurisdizionalismo giuseppino al laicismo giacobino, per poi tornare, attraverso l'impero di Napoleone, alla Restaurazione absburgica (una Casa d'Austria convertita – dopo il "turbine" napoleonico appunto – all'Alleanza fra Trono e Altare).

Il discorso si apre sul tema ideologico con il *Giuramento repubblicano*, una specie di *Credo* laico e "democratico", che i giacobini imponevano nell'intento di garantirsi la fedeltà più larga ai loro principi. Il commento dei curatori – "noterelle senza pretese" (p. 20), secondo loro – fa argutamente notare, al di là della retorica, l'accavallarsi nel documento dei temi più disparati tratti dall'armamentario ideologico rivoluzionario, fino al principio russoiano della "volontà universale" (o "generale"), sulla quale sorge spontanea la domanda conclusiva: "chi l'ha vista mai?" (p. 21).

Alternando trascrizioni e commenti il discorso continua, presentandoci una sequenza di eventi che pongono problemi, non di rado angosciosi, come il divieto del suono delle campane per evitare le insurrezioni dei popolani, esasperati dalle angherie dei francesi (doc. 2). Altre volte si tratta solo di cantare il *Te Deum* per le vittorie francesi, quasi a mettersi in pari coi tanti *Te Deum* cantati per i fasti dell'Antico Regime.

Ma le autorità francesi e repubblicane insistono soprattutto perché il vescovo e i parroci si facciano veicoli dei loro avvisi, proclami e inviti alla popolazione. E non si limitino a trasmetterli, ma li accompagnino con i loro commenti e le loro esortazioni persuasive. Insomma vescovo e parroci, in assenza degli odierni *mass media*, avrebbero dovuto trasformarsi in strumenti di accaparramento del consenso popolare. Di fronte alla resistenza passiva del vescovo, i giacobini passano alle minacce, prima velate, poi sempre più esplicite.

Del resto il metodo della blandizia condita con ammiccamenti minacciosi era la regola, allora come oggi. Anche quando invitano i cittadini a far festa grande, i repubblicani non trascurano di avvertire che i tiepidi saranno "marcati" (doc. 8).

Del resto lo stesso sentimento anticlericale che non risparmiava pubblici insulti al papa e ai cardinali (doc. 9), che intimava al vescovo di fare i suoi turni di guardia come membro della Guardia Nazionale (nn. 12-13), che rinchiudeva in manicomio un parroco reo di aver recitato la preghiera *pro imperatore* che si trovava nel Messale, costituiva per sé una forma di ricatto per indurre il clero al collaborazionismo.

Meno complimenti e meno retorica si fanno quando si tratta di riscuotere le pesantissime contribuzioni di guerra e di portar via i preziosi, requisiti alle chiese (n. 19). Senza mezzi termini procede pure la secolarizzazione dei religiosi e l'avocazione allo Stato della scuola e dei teatri. Al vescovo è proibito ordinare chierici e preti senza il *placet* del ministero dell'Interno, che vuol controllare la fedeltà degli ordinandi ai principi democratici (n. 22).

Insomma emerge ben presto una concezione dello Stato sostanzialmente totalitaria, inaccettabile anche alla coscienza laica dei nostri giorni. Il clero è ridotto a una categoria di impiegati pubblici, soggetti agli ordini governativi e obbligata per di più alla fedeltà ideologica, contro lo stesso principio moderno di separazione dello Stato dalle Chiese e confessioni religiose.

Per quanta prudenza volesse usare il vescovo, non era possibile evitare

lo scontro, dato che le due potestà navigavano in rotta di collisione. Il caso della nomina del parroco di Codogno fu solo l'occasione per lo scoppio della contraddizione latente. Il Della Beretta finì sospeso dalle sue funzioni di vescovo (17 agosto 1798).

E qui manca nel nostro libro (ma non è una lacuna, dati i limiti impostisi dai curatori) la bella figura di Rodolfo Edling, l'ex arcivescovo di Gorizia, confinato a Lodi non da un governo giacobino, ma dall'imperatore Giuseppe II, nel 1784. L'Edling si era ritirato a vivere presso il convento dei Filippini, ma non si era estraniato dalla vita della città. Era noto come benefattore, specie degli orfani, e sostituiva spesso il vescovo nelle funzioni sacre. Fu lui a rimanere come punto di riferimento della Chiesa di Lodi, privata del proprio pastore, e seppe opporsi alle rapine dei repubblicani a danno dell'orfanotrofio, minacciando di annullare il lascito assegnato nel proprio testamento a favore dell'istituto.

A questo punto occorrerà far osservare che la pressione ideologica esercitata dai giacobini non era affatto una novità. Anche il governo imperiale di Giuseppe II aveva perseguito scopi di assoggettamento della Chiesa. A parte le soppressioni di conventi, monasteri e chiese, con "incameramento" dei beni, il "cristianissimo imperatore" pretendeva che i sacerdoti lombardi si formassero esclusivamente nel Seminario di Pavia controllato dal governo, scioglieva le confraternite popolari e imponeva al vescovo di abolire riti e cerimonie sacre "non conformi ... allo spirito della Chiesa", ed era il governo a interpretare questo "spirito"!

Le autorità francesi cisalpine non facevano dunque che continuare, dal loro punto di vista e per i loro interessi, una politica ecclesiastica entrata ormai nella prassi degli Stati europei dalla seconda metà del Settecento. I documenti pubblicati nel nostro libro danno l'esatta sensazione di una sorta di progressivo soffocamento della libertà del clero nella sua azione pastorale: proibiti i biglietti pasquali (nn. 26-28), proibite le questue (nn. 29-31), imposte variazioni ai libri liturgici per introdurre preghiere a favore della Repubblica (n. 32), negato valore di pubblico documento agli atti della Curia (n. 33), proibite le processioni pubbliche, compreso il *Corpus Domini* (nn. 34-37), i vescovi costretti a porre il motto "Libertà-Uguaglianza" in capo ai loro atti (n. 37), un professore del Seminario processato per non aver uniformato il proprio insegnamento ai principi giacobini (n. 40).

In cambio i parroci erano invitati a diffondere e spiegare le Istruzioni dell'autorità sul metodo di preparazione del vino! (n. 42). E il vescovo doveva ordinare ai parroci di spiegare al popolo che le eclissi erano fenomeni naturali e non miracoli, 1804 feb. 11 (n. 43). Ma con l'eclisse il coltissimo Della Beretta si prese la rivincita trasformando la lezione scientifica in occasione apologetica.

Dopo la drammatica altalena fra il ritorno degli Austro-Russi (1799) e la rivincita del Bonaparte (Marengo 1800), le cose si incanalarono sotto il regime napoleonico (Repubblica Italiana e Regno d'Italia, Consolato e Impero) con il Concordato, anche se non mancarono conflitti

con la Chiesa a livello di vertici. Ma Napoleone continuava a considerare il clero come una categoria di funzionari al servizio dello Stato, obbligati a seguire le direttive del governo, e come funzionario – sia pur benemerito – trattò il vescovo di Lodi, conferendogli (1809) il titolo di Barone del Regno d'Italia.

Il libro termina con un'appendice dedicata al caso di un ecclesiastico meno in vista del vescovo, il prete Alessandro Brunetti, che collaborò apertamente col regime repubblicano esercitando cariche pubbliche (finì poi parroco in Svizzera). Un esempio dell'orientamento e del comportamento tenuto da una parte non trascurabile del clero.

Superfluo a questo punto ogni discorso sui pregi e meriti del volume. Le dichiarazioni dimesse della *Premessa* vengono "socraticamente" smentite. Fare un discorso articolato su temi come quelli accennati "facendo parlare le carte" è impresa non da poco, e richiede abilità consumata e doti non comuni di ricerca, selezione, organizzazione dei dati, per non parlare della capacità espressiva.

E se tutto questo non è da storici di razza...

Luigi Samarati

L'Adda. Lodi, il Borgo e le alluvioni. Lodi, Edizioni "Nüm del Burgh", 1995, pp. 132, ill.

Un libro tutto di foto, una specie di documentario di quasi cent'anni di vita lungo il fiume, vita scandita dal ricorrente fenomeno delle inondazioni. Le immagini mostrano i popolani del Borgo d'Adda, il rione fluviale per eccellenza della città, nelle loro varie attività: lavandaie, calafati, barcaioli, cavatori di ghiaia, pescatori e simili. Ci sono anche le loro devozioni: a san Rocco, alla Madonna del Soccorso ("La Madunina"), con relative processioni, che manco a dirlo, coinvolgono il fiume. E ci sono soprattutto le alluvioni, durante le quali gli abitanti posano davanti al fotografo, per lo più un amatore, in atteggiamento di naturale assuefazione al fenomeno, col quale convivono da secoli. Non mancano didascalie e testi in dialetto, del quale "i borghigiani" sono fieri custodi. Tra gli interventi che introducono le sequenze fotografiche, è un pregevole testo di Giancarlo Rezzonico, borghigiano verace, al quale il sentimento che lo lega al suo rione non impedisce di scriverne con rigore filologico la storia.

L.S.

"Arrivederci". Rivista mensile di bordo, anno VII/73, Marzo 1996, Roma, ed. Alitalia.

La rivista che i viaggiatori trovano tra i sedili degli aerei della compagnia italiana di bandiera si occupa di Lodi nelle prime 53 pagine del suo numero del Marzo '96. I testi, accompagnati da una traduzione inglese, sono di Age Bassi (una delle sue ultime fatiche), Giuseppe Cremascoli, Ornella Rota, Andrea Maietti, Fiorella Congedo, Corrado Barberis. Ma nel rallegrarci per la diffusione dell'immagine della nostra città e per il fatto che i responsabili del periodico abbiano affidato la

redazione dei testi a scrittori locali, non possiamo non notare ancora una volta il pressappochismo di impaginatori, titolatori e curatori delle illustrazioni. Così a pagina 9 leggiamo un sottotitolo di questo genere: "Da villaggio a *Municipium* per volere dei romani fino alla decadenza dell'Impero. Poi, nell'anno mille, la rifondazione per volere di Federico 1° di Svevia". Meno male che questo coacervo di errori non è stato tradotto in inglese. Dopo esserci domandati che rapporto ha con l'arte lodigiana l'arazzo riprodotto alle pp. 16-17, passiamo a p. 19, dove, in un'altra didascalia, l'interno della cupola dell'Incoronata è commentato così: "Il soffitto (sic) del Santuario dell'Incoronata [...] domina l'ottagonale struttura caratterizzata dall'elegante loggia e la fastosa decorazione dal richiamo bramantesco" (traduzione inglese: *sumptuous decorations in the style of Bramante*). È del tutto dimenticato che la decorazione della cupola e del matroneo è interamente ottocentesca.

Il più bistrattato è l'intervento di Giuseppe Cremascoli, che diventa "Cremascuoli" (pp. 2, 24 e 27), corredato da illustrazioni alcune delle quali non hanno veruna attinenza con Lodi. La battaglia (pp. 24-25) non è quella di Lodi, contrariamente a quanto affermato dalla didascalia a p. 26. Così pure la scena a p. 29 riguarda l'arresto ed il ferimento di Robespierre durante il colpo di Stato del Termidoro (1794). Ultima "chicca": il serbatoio dell'acqua potabile costruito nel 1906 sopra il castello, spacciato per "il possente torrione cilindrico fatto costruire da Francesco Sforza" (p. 44).

Ricapitolando: un passo avanti è stato fatto pubblicando testi di esperti del luogo. Si auspica che anche la scelta delle illustrazioni e la compilazione delle didascalie segua in futuro la stessa strada.

L.S.

CECILIA CAMETTI, DANIELA FUSARI (a cura di), *La battaglia al Ponte di Lodi, 10 Maggio 1796, nelle stampe dell'epoca*, Lodi, 1996, pp. 40, ill.

È il catalogo di una sezione della mostra allestita dal Centro Culturale S. Cristoforo nella ex chiesa omonima dal 4 al 19 Maggio nel quadro delle celebrazioni del secondo centenario della battaglia napoleonica al ponte di Lodi. Il testo illustrato della rassegna è costruito a incastro: la narrazione del fatto d'arme è intercalata da descrizioni analitiche di alcune delle stampe esposte alla mostra, le cui tavole riproduttive, corredate da apposite schede, intervallano lo scritto. Composizione un po' frammentaria e macchinosa, ma che ha il non piccolo merito di permettere una lettura pressoché continua del discorso storico, che riassume e commenta l'avvenimento. Un discorso serio e critico, per quanto è consentito dalla brevità dello spazio disponibile. Il tutto è completato dall'elenco delle opere esposte ma non riprodotte.

Sono lavori come questo che consentono alle mostre di emergere dall'effimero per rimanere punti di riferimento duraturi agli studi ed alle ricerche ulteriori.

L.S.

FRANCESCO CERRI (a cura di), *Il Tempio di San Cristoforo*, Lodi, Centro Culturale San Cristoforo, 1996 (seconda edizione), pp. 16 ill.

È una breve, ma accurata raccolta di notizie su uno dei monumenti più insigni, e più dimenticati, di Lodi. Il curatore ne traccia per sommi capi la storia, dà la descrizione della chiesa e dell'annesso convento, con lo stupendo ed ignorato chiostro del Pellegrino, e ragguaglia intorno alle poche pitture scampate allo scempio dell'occupazione militare. Termina con un prospetto cronologico, che ha il merito di ricordare, nei primi due commi, l'esistenza di una chiesa dedicata a san Cristoforo già nella Lodi antica.

L.S.

Livraga 1940-45. Pubblicazione a cura della Parrocchia di Livraga. Lodi, 1995, p. 204, ill.

«Questo libro non vuole essere un trattato di storia, ma "un album di famiglia" della Comunità». Così si legge nell'introduzione (p. 7) al volume. «Un servizio sereno alla nostra storia», lo definisce la presentazione di Luigi Albertini, che dopo essersi richiamato all'attendibilità dei documenti pubblicati, afferma che la posizione degli autori si colloca al di sopra delle parti politiche (pp. 5-6).

Il libro raccoglie e unisce una massa di testimonianze le più disparate. La prima parte riguarda le vicende di Livraga e dei suoi abitanti durante il quinquennio della seconda guerra mondiale. La figura che emerge subito è quella di mons. Carlo Livraghi, parroco del paese negli anni del conflitto. Egli si preoccupa di seguire per corrispondenza i parrocchiani chiamati al servizio militare e sparsi per i vari fronti di guerra, servendosi anche del settimanale diocesano "Il Cittadino". Particolare rilevanza è data al fronte russo, dal quale giungevano le testimonianze più drammatiche. La retorica patriottarda dei primi mesi si stempera via via, lasciando il posto alla coscienza sempre più chiara della profonda negatività della guerra (coscienza già presente fin dall'inizio negli iscritti del clero parrocchiale), via via che si allunga la lista dei morti, dei feriti, dei prigionieri (38 morti in un paese di poche migliaia di abitanti). Dopo l'8 Settembre 1943 ecco il dramma degli sbandati, tornati avventurosamente in paese e nascosti nel timore delle repressioni tedesche e fasciste ed ecco i problemi degli sfollati, gli echi dei detenuti nei campi di lavoro coatto in Germania (c'è un elenco di 66 nomi, a p. 133). Si formano gruppi partigiani operanti in loco; altri livraghini partecipano alla Resistenza in montagna, specie in Val d'Ossola. Nuovi morti si aggiungono alla lista dei caduti in guerra (quattro, di cui due fucilati al Poligono di Lodi il 31 Dicembre 1944). In circostanze non chiare viene ucciso il Podestà del paese (7 Febbraio 1945). Il 25 Aprile 1945 una numerosa colonna tedesca in ritirata si accampa nel paese. È ancora monsignor Carlo Livraghi a fare da mediatore, per evitare incidenti sanguinosi. Del suo intervento approfittano cinquanta S.S. italiani per sganciarsi dalla colonna ed arrendersi separatamente al C.L.N.

È sempre il parroco a convocare il 29 Aprile presso l'oratorio un'assemblea generale degli uomini del paese, per eleggere la Consulta Comunale. Riprendeva la vita democratica.

La seconda parte del volume raccoglie discorsi e riflessioni delle autorità e degli studenti sul tema della pace a cinquant'anni di distanza dalla conclusione del conflitto. Sono pubblicate anche quattro omelie di don Ermanno Livraghi, parroco degli anni novanta, cui risale probabilmente l'iniziativa del libro. Lino Albertini e Carlo Aguggini hanno ricostruito gli eventi storici, Gina Bracchi ha fatto le ricerche nell'Archivio Comunale, don Angelo Manfredi ha tracciato la conclusione (pp. 191-194), Silvano Bascapé ha curato la ricca documentazione fotografica. Hanno fornito una testimonianza monsignor Alfredo Bravi, mons. Giancarlo Pizzamiglio, e altri. In appendice una nota su monsignor Carlo Livraghi, divenuto Vescovo di Veroli e Frosinone nel 1956.

L.S.

LUCA MARCARINI (a cura di), *1796-1799 Napoleone e la Repubblica Cisalpina a Lodi nelle carte dell'Archivio Storico. Documenti ed Immagini*. Documentazione fotografica di Valerio Sartorio. Lodi 1796, pp. 48 ill.

Si tratta del catalogo di un'altra sezione della mostra allestita nella chiesa di San Cristoforo in occasione del secondo centenario della battaglia di Lodi. Curatori dell'allestimento i responsabili dell'Archivio Storico Comunale, che hanno selezionato i documenti per l'esposizione, in particolare Francesco Cattaneo. Al Marcarini è dovuta la nota introduttiva, che inquadra brevemente il momento storico vissuto dalla nostra città in seguito alla battaglia vinta dal Bonaparte. La mostra è ritmata in quattro tempi: 1) L'arrivo dell'armata francese e i primi cambiamenti; 2) Vita amministrativa: la Municipalità; 3) La Guardia Nazionale; 4) La vita quotidiana durante la Repubblica Cisalpina. A ognuna delle parti è premessa una breve nota storica. Una piccola documentazione fotografica chiude il volume. Anche per questo opuscolo vale l'osservazione fatta per l'altro, dedicato alle stampe, esposte contemporaneamente nello stesso luogo: è ciò che delle mostre rimane nel tempo e di cui futuri studiosi si potranno utilmente servire.

L.S.

ALDO MILANESI, *Storia de Casàl da legg a la sveltina (storia di Casale, da leggere in fretta)*. Illustrazioni di Sergio Galuzzi. Casalpusterlengo, 1996, pp. nn. 64.

Simpatico e godibilissimo opuscolo scritto in dialetto (ma con traduzione italiana a piè pagina) da Aldo Milanesi, scrittore esperto di cose casaline. Una serie di belle vignette, disegnate da Sergio Galuzzi e commentate dalle quartine di endecasillabi vernacoli del Milanesi stesso, percorre "alla svelta" la storia di Casalpusterlengo dalle origini al 1993. Divertente, ma non senza punte amare. Alla prefazione del-

l'autore seguono quelle di Franco Fraschini, storico "togato" di Casale e di Marco Raja. Corretta ed elegante al veste tipografica.

L.S.

1965-1995. 30 anni del Consorzio del Lodigiano. A cura di Ferruccio Pallavera, Mauro Steffenini, Angelo Stroppa. *La sfida di Lodi* [...] di Angelo Mazzola. Lodi, Consorzio del Lodigiano, 1996, pp. 166, ill. b.n. e col.

La pubblicazione, quanto mai variegata e complessa, ricchissima di illustrazioni, percorre il cammino della ripresa di coscienza dell'unità del Lodigiano nel secondo dopoguerra e del consolidarsi progressivo di tale coscienza fino alla restaurazione della Provincia. Di tale *iter* fu *magna pars* appunto il Consorzio del Lodigiano, che per un trentennio ha costituito il punto di riferimento e di organizzazione di tutte le forze (gli Enti locali in primo piano) che hanno dato vita e potenza alla ricostituita unità istituzionale-amministrativa. Il libro si articola, dopo una presentazione di Umberto Migliorini, in una serie di capitoli di taglio ora storico, ora documentaristico. Angelo Stroppa tratteggia il passaggio tra il Consorzio e la Provincia, Mauro Steffenini (*Trent'anni di interventi*) illustra i provvedimenti adottati dal Consorzio. Segue una serie di testimonianze di vari personaggi e di interviste a coloro che furono presidenti dell'istituzione, interviste curate da Ferruccio Pallavera. Un utile elenco di tutti coloro che hanno ricoperto cariche nel Consorzio completa la rassegna. Angelo Mazzola presenta, in forma di diario, *Il lungo cammino verso la Provincia di Lodi*. A conclusione il catalogo della mostra allestita per celebrare i trent'anni del Consorzio e una cronaca fotografica curata da Pasqualino Borella, autore di tutto l'apparato illustrativo.

L.S.

1796. Napoleone al ponte di Lodi. Fatti, curiosità ed immagini nell'anno della battaglia. Testi di Elena Cazzulani. Ricerche d'archivio ed apparato critico di Angelo Stroppa. Ricerche iconografiche di Pasqualino Borella. Lodi, L'Immagine, 1996; pp. 80 ill. (cm. 21x30).

In formato *album* esce questa pubblicazione, nel ricordo della battaglia del Ponte. È una diligente raccolta di notizie ed immagini. Si direbbe esaustiva del materiale reperibile in loco, e non mancano abbondanti ed importanti citazioni da altre provenienze. Il libro finisce per diventare una specie di prontuario per ritrovare in sintesi date, fatti, episodi, curiosità relative al momento napoleonico nel nostro territorio. Dopo l'introduzione di Beppe Cremaschi, Elena Cazzulani riassume gli eventi nella città e nel territorio. Sono pagine nitide ed esemplari per chiarezza e ordine espositivo. L'intento divulgativo porta ovviamente a rinviare ad altra sede i problemi critici posti dalle discrepanze delle fonti e dalle diverse interpretazioni storiografiche. Segue (ad opera dello Stroppa) la raccolta delle principali notizie dalle cronache locali e

dalla "Gazzetta d'Italia" del 1809 per quanto riguarda il monumento in Piazza Maggiore. L'opera è completata, ancora per opera di Angelo Stroppa, da note bibliografiche, divise per argomento, dopo le quali sono elencati i documenti e le fonti iconografiche. Ricchissimo l'apparato illustrativo, dovuto a Pasqualino Borella.

L.S.

GIULIO MOSCA, *Gli Anelli, una famiglia lodigiana di costruttori di organi e pianoforti*. Nel secondo centenario della nascita di Giacomo Antonio Anelli. Santo Stefano Lodigiano 1995. (Ma stampato a Guardamiglio nel Giugno 1996) pp. 64, ill.

Partendo dalla commemorazione pubblica della nascita del capostipite, commemorazione avvenuta nella parrocchia di Santo Stefano Lodigiano, don Giulio Mosca, in base a diligenti ricerche d'archivio, ha prodotto questa breve "storia" della "dinastia" degli organari Anelli, dal 1795 al 1968. È un altro tassello aggiunto alla conoscenza dell'organaria lodigiana, avviata più di mezzo secolo fa dal compianto don Luigi Salamina. Alla precisa ricostruzione delle figure e vicende degli Anelli e del loro continuatore Luigi Nazzari, seguono due appendici, rispettivamente sull'organo della parrocchiale di Santo Stefano Lodigiano e sugli organisti della parrocchiale stessa. Un lavoro utile, soprattutto per la precisa documentazione e la puntuale indicazione delle fonti.

L.S.

FAUSTO PELLI, *Don Nicola*, Sant'Angelo Lodigiano 1996, pp. 112, ill.

Non si troveranno in questo libro notizie e dati circa le attività culturali di questo sacerdote. L'anno della sua morte (1962) egli risultava Ispettore Onorario della Sovraintendenza alle Gallerie di Milano (e come tale faceva parte di diritto della Società Storico-Artistica di Lodi, secondo la denominazione e lo statuto allora vigenti).

Alla parte che egli ebbe nell'allestimento delle sale adibite a museo del castello di Sant'Angelo si accenna soltanto. Sfugge quindi al lettore il suo carattere di *numen loci* di Sant'Angelo per quanto riguarda quelli che oggi si chiamano "beni culturali".

Nemmeno è precisato il suo contributo alla creazione della basilica dedicata a Santa Cabrini. Il Pelli rievoca altri lati della personalità di don De Martino, lati meno pertinenti alle finalità di questo periodico e più attinenti invece al ministero sacerdotale svolto da don Nicola quasi interamente a Sant'Angelo. Non manca il ricordo dei tragici momenti del biennio 1943-45, durante il quale don De Martino subì l'arresto, e, negli ultimi giorni della liberazione, si fece mediatore e ostaggio presso una colonna tedesca in transito attraverso il paese. Un libro scritto con stile scorrevole e piacevole, che serve da pro-memoria e da stimolo a quanti vorranno approfondire la conoscenza di uno dei personaggi più tipici del Lodigiano.

L.S.

LUCIANO QUARTIERI, *Fede e annuncio negli scritti di monsignor Luciano Quartieri*, Lodi 1996, pp. 240 ill.

È una scelta di scritti del sacerdote lodigiano noto per la sua multiforme attività: segretario vescovile, parroco di Santa Cabrini e poi della Cattedrale, ma anche amico, consigliere e ispiratore di artisti ed infine fondatore del Museo diocesano di arte sacra. Per quanto riguarda lo specifico storico, a parte una ricostruzione del profilo, della personalità e religiosità di don Luciano, nelle pagine qui riportate si possono trovare molti elementi utili per tracciare la storia cittadina degli ultimi quarant'anni, dal cambiamento del costume ecclesiastico alle iniziative, alle figure e alle tendenze dei cultori locali delle arti, agli sforzi per salvare dal naufragio (causato in parte anche dalla riforma liturgica post-conciliare) i beni culturali custoditi nelle chiese della diocesi.

Un libro è sempre il modo migliore per ricordare la prematura scomparsa di una figura che ha lasciato un segno.

L.S.

ENRICO ROVEDA, *Una compatta ed estesa organizzazione agricola fra Quattro e Cinquecento: la possessione di S. Angelo Lodigiano.* In *Ricerche di storia moderna*, IV, *in onore di Mario Mirri.* Estratto. Pacini editore 1995, pp. 235-248.

Con la sua solita minuziosa esattezza l'autore traccia un breve, ma esaustivo quadro della "possessione di S. Angelo" nel periodo visconteo e sforzesco. La "possessione", comprendente praticamente l'abitato ed una vasta estensione di terreni intorno, passa di mano in mano, attraverso la gestione di vari affittuari, per pervenire nel 1452 agli Attendolo Bolognini. Le carte di questa famiglia esistenti nel castello di S. Angelo Lodigiano non vengono però sfruttate per questo articolo, per comporre il quale il Roveda si è avvalso soprattutto dei fondi degli Archivi di Stato di Milano e Pavia.

Il complesso terriero è descritto nelle sue componenti materiali: il bosco, i prati, le coltivazioni, la "roggia grande" con le sue derivazioni irrigue. Viene poi il bestiame, il cui allevamento era spesso praticato con il sistema della transumanza tramite i *bergamini*. Altre figure importanti, connesse in gran parte con l'irrigazione, erano i *campari*. Rogge, campi, stalle e cascine sono minuziosamente elencate con le loro misure di superficie ed i loro valori produttivi. Non mancano accenni alle controversie con i proprietari confinanti, fra i quali l'Abbazia di Chiaravalle e la famiglia Landriani di Milano.

Un ritratto di uno dei centri più importanti del Lodigiano alle soglie dell'Età Moderna, quando ormai la costituzione dello Stato regionale aveva completamente sottratto tali centri, opulenti per la loro produzione agricola, al rapporto di dipendenza politica dal Comune di Lodi, per subordinarli alle esigenze dei detentori del potere a Milano.

L.S.

I teleri della Giudecca a Somaglia. Comune di Somaglia, 1996, pp. n. 12, ill. col.

Il grande naufragio delle opere d'arte italiane al tempo di Napoleone ha sospinto nella parrocchiale di Somaglia le due grandi tele che ne ornano il presbiterio.

Provengono in origine dalla chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Giudecca, delle Benedettine Osservanti di Venezia.

Destinate a Brera nel 1809 (non quindi «alla caduta del Buonaparte» come si legge nella breve introduzione sulla terza pagina dell'opuscolo), furono depositate nel 1818 nella chiesa di Somaglia per intervento del conte Gianluca Cavazzi. Si tratta di due "quadroni" di quattro metri e mezzo per otto, tra il Barocco ed il Rococò: *Il trasporto dell'Arca Santa* di Sebastiano Ricci e *La cacciata dei mercanti dal Tempio* di Angelo Trevisani. Le schede, rispettivamente dovute a Mariolina Olivari e a Ugo Ruggeri, informano diligentemente sulle vicende dei due dipinti e sui giudizi che vari storici dell'arte ne hanno dato. Sulle operazioni di restauro e i non semplici problemi connessi ragguaglia Annarosa Nicola.

Una pubblicazione stringata ed essenziale, ma utilissima per le notizie storiche e la visione fotografica, che anticipa quella fisica, delle opere, mediante bellissime quadricromie. È dovuta all'intelligente mecenatismo della Banca di Credito Cooperativo del Basso Lodigiano.

L.S.

Una Azienda, una città. 1926-1996. Le Adda, settant'anni di attività in Lodi attraverso la sua storia e le sue immagini, Lodi, Relazioni esterne ABB 1996, pp. 46, ill.

ABB-Adda 1926-1996. Lodi, Relazioni esterne ABB 1996, pp. 24 ill. bn e col.

L'industria fa parte a buon diritto della storia di una città. Lodi non è centro industriale. Sembra anzi che il suo tasso di industrializzazione sia in calo. Proprio per questo un richiamo storico giunge opportuno per i settant'anni di un'azienda divenuta proverbiale nel parlare comune della gente: "le Adda". Sintetici, ma chiari e scorrevoli testi di Libero Sfondrini illustrano le vicende, i passaggi attraverso le varie denominazioni e ragioni sociali, i prodotti e l'organizzazione della ditta, corredati da un abbondante apparato fotografico. Il tutto elegantemente impaginato da Dario Pozzi in un'ottima veste tipografica. Sia i testi che le foto mettono in rilievo l'inserimento della fabbrica nella città, nella sua storia recente, nelle prospettive future. Il secondo opuscolo, con foto a colori, funge da *dépliant* illustrativo di intelligente propaganda.

L.S.

L'infanzia a Lodi nella seconda metà del XIX secolo: assistenza e scolarizzazione. Quaderni dell'Archivio Storico di Lodi, 8, 1996, pp. n.n. 40, ill.

Da una ricerca d'archivio condot-

ta da un gruppo di studenti dell'Istituto Magistrale Statale "M. Vegio" di Lodi, coordinata da Daniela Fusari e Francesca Riboni, è scaturito questo nuovo quaderno della nota serie, già segnalata nelle annate precedenti. Ne risulta una rapida panoramica delle strutture scolastiche presenti a Lodi nel secolo scorso e rivolte all'educazione dei fanciulli: gli asili, le scuole elementari, il Patronato scolastico, gli orfanatrofi, i collegi, e infine l'Istituto dei Sordomuti.

Le notizie raccolte sono quasi tutte già note. Si avverte la mancanza di una accurata revisione del lavoro.

L.S.

L'eco della Bassa, in "Il Cittadino", Lodi, 24 Agosto-12 Settembre, a cura di GIULIO MOSCA.

È da segnalare infine una serie di quattordici puntate comparse sul quotidiano locale "Il Cittadino" tra il 24 Agosto e il 12 Settembre, sotto il sopratitolo comune *L'eco della Bassa*, e contenenti una sorta di diario degli avvenimenti del triennio giacobino nel basso Lodigiano. Vi sono riportati anche bandi, proclami e altri documenti dell'epoca. La serie è stata curata da don Giulio Mosca. Il racconto è molto interessante e può fornire elementi per ricostruire il clima vissuto dalle popolazioni del nostro territorio durante l'occupazione francese e la Repubblica Cisalpina. Purtroppo mancano citazioni precise delle fonti. Da una nota siglata F.P. (Ferruccio Pallavera), al termine delle puntate ("Il Cittadino", 12 settembre 1996, p. 31), si apprende che il materiale proviene dall'archivio parrocchiale di San Biagio di Codogno e che si tratta di appunti e documenti messi assieme, con presumibili intenti storiografici, probabilmente da Lorenzo Monti. Vi sarebbe anche una "scarsa cronaca" dovuta a don Alberto Bassi.

Più puntuali precisazioni e rinvii avrebbero potuto giovare a più approfondite ricerche in sede idonea.

L.S.

LIBRI RICEVUTI

FIORENZO BAINI, *Lineamenti di storia dell'arte a Troia dal XV al XVIII secolo*. Comune di Troia 1996, pp. 198, ill.

BEPPE ERMENTINI, *Amico Erasmo ascoltami. Poesie*. Crema, Leva Artigrafiche 1995, pp. 64, ill.

MARIO GIUSEPPE GENESI, *Il campanello nell'iconografia sacra: reperti piacentini*, in *Strenna Piacentina 1996*. Piacenza, Associazione amici dell'arte 1996, pp. 80-89.

ID., *Hortensio Naldi. Un maestro di cappella piacentino attivo a Cento nel XVII secolo*. Piacenza, Banca di Piacenza 1996, pp. 134, ill.

ID., *Utilizzazione manieristico-decorativa di strumenti standardiz-*

zati nelle pitture chiesastiche tra XVII e XVIII secolo: quattro casi nella provincia piacentina, in "RIdIM/RCMI Newsletter" 20/1, New York, Spring 1995 (1996), pp. 18-28.

ERMANNO MARIANI, *La battaglia del ponte di Lodi (1796)*, Lodi A.P.T., 1996, pp. 32 ill.

Napoleon. The Final Verdict (di vari autori specialisti). London, Arms and Armour Press 1996, pp. 320, ill.

San Zenone al Lambro ricorda don Giuseppe Frignati (a cura di G. Pettinari), S. Zenone al L., Comunità parrocchiale 1996, pp. 48, ill.

MAURO STEFFENINI, *San Colombano, un borgo insigne per fede e tradizioni*. S. Colombano al L., s.a., pp. 12 ill. col.

VINCENZO VICARIO, *La scultura bresciana dell'Ottocento e del primo Novecento*. Spino d'Adda, Grafica G.M. 1995, pp. 260, ill.

NOTIZIARIO

LUTTO

AGENORE BASSI

Si è spento il 29 Gennaio 1996 Agenore Bassi, noto in città come "Age", nome con il quale era solito firmare i suoi articoli sui giornali. Nato a Lodi il 18 Giugno 1924, vi risiedeva in via Biancardi 9. Laureato in lettere all'Università Cattolica di Milano, fu insegnante di ruolo ordinario nelle scuole medie superiori cittadine, espletando anche l'incarico di preside dell'I.T.I.S. "A. Volta". Era insignito dell'onoreficenza di Cavaliere Ufficiale al merito della Repubblica.

Partecipò attivamente alla vita pubblica cittadina. Fu eletto consigliere comunale nel 1960 e tale rimase per molti anni in seguito (fino al 1970 e poi dal 1975 al 1985), ricoprendo a più riprese la carica di assessore. La Società storica lodigiana lo cooptò come proprio socio effettivo nell'assemblea dell'11 Marzo 1977. Il Consiglio comunale di Lodi ratificò la nomina con deliberazione numero 121 del 23 Maggio 1978 (divenuta esecutiva il successivo 26 Giugno).

Giornalista pubblicista, collaborò ai servizi di cronaca della Rai-TV e a settimanali e periodici di interesse nazionale e locale fra i quali "Il Cittadino" e il "Bollettino della Banca Popolare di Lodi". Fu consulente stampa della Confederazione delle libere

associazioni artigiane italiane. Come cronista radiofonico firmò migliaia di servizi in rete locale e nazionale. Fu anche regista di rubriche radiofoniche.

Altra sua attività era quella di scrittore di storia locale. In appendice si dà un elenco dei suoi libri sull'argomento, sperandolo abbastanza completo.

Prima però sarà opportuno ripetere qui quanto detto da chi scrive nella commemorazione di Age Bassi tenuta dal Gruppo lodigiano giornalisti "P.A. Todisco" il 2 Marzo 1996.

Lo scopo che Age Bassi si proponeva nei suoi scritti, e nei molti suoi discorsi e conferenze di storia locale, era mettere a disposizione del lettore o dell'ascoltatore medio un quadro complessivo della storia cittadina, antica e moderna, preciso e affidabile, ma facile e accessibile nel linguaggio e nello stile.

Divulgazione? Certo. Ma non abbassamento o involgarimento della materia trattata. Bassi rifiutava la qualifica di "storico", perché questo aggettivo sostantivato evoca discorsi lunghi, complessi e spesso involuti, densi di citazioni, riferimenti, analisi e discussioni. Discorsi che Bassi era benissimo in grado non solo di seguire, ma anche di fare, e infatti di studi storici seri era sostanziata la sua cultura e la sua preparazione professionale di insegnante. Ma gli stava a cuore diffondere la conoscenza della storia, quella generale come quella locale, e si rendeva conto che questo scopo non era raggiungibile solo con pubblicazioni a livello scientifico, esaurienti, precise ed erudite, ma praticamente illeggibili dai non addetti ai lavori. Non commetteva però il banale errore di accantonare tali pubblicazioni in una specie di limbo intoccabile: sapeva benissimo che sono il presupposto indispensabile per ogni discorso di argomento storico. Senza una solida base scientifica non c'è più storia: ci sono racconti più o meno piacevoli, magari dotati di fascino romanzesco, ma in fin dei conti disinformati, o, peggio, fuorvianti: atti cioè a diventare veicolo di tesi preconcette.

Ecco allora la sua scelta metodologica: attenersi ai risultati degli studi storici a livello scientifico, ma esporne i contenuti senza il diaframma dell'apparato erudito, in modo discorsivo e con stile piacevole. E senza trascurare le leggende, gli aneddoti, le notizie curiose; separando però tutto questo (anche tipografica-

mente) dal nucleo centrale dell'esposizione. Di questo metodo Bassi è stato maestro e lo ha seguito con coerenza in tutte le sue pubblicazioni e conferenze di argomento storico, trattassero di storia politica, dell'arte o letteraria, di singoli personaggi o di particolari istituzioni, dall'Ospedale alle società sportive.

Non è possibile in questa sede tentare un elenco e tanto meno l'analisi delle pubblicazioni di questo genere, di cui Bassi è stato fecondissimo autore. Quello che conta è il consuntivo culturale della sua attività. E questo non può non valergli un titolo di benemerenza per il contributo dato alla conoscenza della storia di Lodi e del Lodigiano da parte di sempre più vasti strati di pubblico.

CENNO BIBLIOGRAFICO

Storia di Casalpusterlengo, Piacenza 1948.
Immagini di Lodi (con Vittorio Bottini), Lodi 1969 e 1974.
L'artigianato nel XIV e XV secolo in *Storia dell'artigianato italiano*, ed. Etas Libri, 197...
L'Adda, fiume dell'uomo (ill. A. Pallavera e F. Razzini), Lodi 1975.
Storia di Lodi, 1977 e 1988 (2ª edizione).
Lodi tra Storia e cronaca (dai giornali dell'epoca), Lodi 1979.
Lodigiani protagonisti (con Luigi Samarati), Lodi 1980.
Pietro Trabattoni prete, Maleo 1980.
I mestieri artigiani, s.l. 1980 (?).
Ospedale Maggiore di Lodi, cenni storici, Lodi 1981.
Lodi, la storia (come curatore e collaboratore, con altri autori), volumi 3, Lodi 1989.
Un fiume, una società. Canottieri Adda 1891-1991, Lodi 1991.

ATTIVITÀ DELLA SOCIETÀ STORICA LODIGIANA

Si riporta la relazione morale presentata all'Amministrazione comunale.

L'anno culturale è stato dominato dalle commemorazioni bicentenarie della battaglia napoleonica al ponte di Lodi (10 Maggio 1796). Nell'ambito delle iniziative programmate dalla Provincia, dal Comune e dall'A.P.T., la Società Storica si è assunta il compito di realizzare un Convegno storico internazionale sul tema: "Napoleone e la Lombardia nel triennio giacobino (1796-1799".

I lavori preparatori sono iniziati fin dall'anno precedente, entrando in contatto con studiosi e specialisti dell'argomento e assicurando la copertura finanziaria tramite il Comune di Lodi. Successivamente si è provveduto a dare incarico a quindici docenti di provata competenza di tenere le relazioni (v. programma riportato in calce).

Sono seguite le attività per far conoscere l'iniziativa: riunioni di comitati, conferenze stampa, avvisi su giornali e periodici, annunci alla TV locale, ecc.; sono stati stampati e spediti o distribuiti, grazie al finanziamento speciale da parte dell'A.P.T., mille programmi con annesso invito personalizzato. Alle scuole sono state inviate apposite circolari per caldeggiare l'adesione dei Capi d'Istituto e la partecipazione dei docenti e degli studenti.

Tutto questo lavoro è stato compiuto con l'apporto volontario dei soci. Da parte sua l'Ufficio cultura del Comune ha dato il supporto tecnico per i viaggi e l'ospitalità ai relatori, nonché per la stampa di locandine annuncianti il Convegno.

La manifestazione si è svolta nei giorni 2, 3 e 4 Maggio nel Ridotto del Teatro alle Vigne (salvo la mattina del giorno 3, quando è stata usata la sala del Teatro), con notevole affluenza di pubblico. I commenti del pubblico stesso e della stampa, specializzata e non, sono stati unanimemente positivi. Le relazioni in lingua straniera (francese e tedesca) sono state tradotte da soci e il testo italiano è stato distribuito a tutti i presenti. Si stanno raccogliendo i testi delle relazioni per predisporre la pubblicazione in volume degli atti del Convegno.

Singoli soci hanno altresì partecipato con discorsi e scritti al-

le manifestazioni curate da altre associazioni cittadine. La Società ha inoltre assicurato la propria collaborazione a una trasferta a Lodi per lo svolgimento di una giornata del Convegno napoleonico indetto ad Alessandria (23/6/1997).

Malgrado gli impegni del Convegno, è stato edito il n. CXIV (1995) dell'"Archivio Storico Lodigiano", che è stato distribuito nell'Agosto. È un volume di oltre 300 pagine con 11 articoli specialistici e varie rassegne, su argomenti riguardanti la storia di Lodi e del territorio lodigiano.

L'Assemblea della Società si è riunita il 7 Febbraio e il 23 Settembre. Sono stati riconfermati gli incarichi sociali.

La Società ha contribuito indirettamente, mediante la partecipazione a titolo personale di alcuni soci, all'attività di altre Associazioni cittadine, come, ad es., il Convegno Maria Cristina, l'U.N.I.-Tre, il Cineforum al Teatro del Viale, il Comitato per il recupero del complesso di S. Chiara Nuova, l'Associazione "Poesia, la vita", e altre.

Occorre infine ricordare il lutto per la scomparsa (29 Gennaio) del socio Age Bassi, ben noto a Lodi per la sua attività di storico, di giornalista e di scrittore. La sua figura è stata commemorata il 2 Marzo nella sala S. Paolo.

PROGRAMMA DEL CONVEGNO STORICO INTERNAZIONALE

Napoleone e la Lombardia nel triennio giacobino (1796-1799)

giovedì 2 maggio

ore 12 - Sede della Società Storica Lodigiana presso l'Archivio Storico Comunale (Via Fissiraga, 17)

Apertura del Convegno e delle manifestazioni per il 2° centenario della battaglia al ponte di Lodi, alla presenza delle Autorità

ore 15 - Ridotto del Teatro alle Vigne

FRANCO DELLA PERUTA (Univers. di Milano): *Introduzione al Convegno*

MICHEL VOVELLE (Univ. de Paris - Sorbonne): *Naissance et formation du mythe napoléonien en Italie durant le "Triennio"*

LAURO ROSSI (Bibliot. di Storia moderna e contemp., Roma): *Aspetti e problemi del primo giacobinismo lombardo*

VITTORIO CRISCUOLO (Univers. di Milano): *Aspetti e problemi della lotta politica nel triennio rivoluzionario (1796-1799)*

Discussione

venerdì 3 maggio

ore 9,30 - Teatro alle Vigne

ANNIBALE ZAMBARBIERI (Univers. di Pavia): *Lodi. Aspetti sociali e religiosi del triennio*

STEFANO NUTINI (dottore di ricerca, Milano): *Élites patriottiche e notabili filofrancesi. Il caso di Lodi e del suo territorio*

VITTORIO SCOTTI DOUGLAS (Ist. Naz. per la storia del Risorgimento, Milano): *Analogie e differenze tra le insorgenze del triennio e quelle del periodo napoleonico*

ANGELO STROPPA (Società Storica Lodigiana): *Alberi della libertà e feste repubblicane a Lodi e nel Lodigiano: mitologia e funzione*

ore 15 - Ridotto del Teatro alle Vigne

ANGELO BIANCHI (Univ. Cattolica di Milano): *La "pubblica istruzione" nei dibattiti e nei progetti della Repubblica Cisalpina (1796-1802)*

DANIELA FUSARI (Archivio St. Comunale, Lodi): *Istituzioni di assistenza e di beneficienza a Lodi alla fine del Settecento*

Visita guidata ai luoghi napoleonici di Lodi

sabato 4 maggio

ore 9,30 - Ridotto del Teatro alle Vigne

JEAN DELMAS (Prés. de L'Institut d'Hist. Militaire, Paris): *La manoeuvre de Lodi et ses conséquences militaires et politiques*

ROBERT RILL (Österreichischer Kriegsarchiv, Wien): *Das Treffen von Lodi 1796 nach den Quellen des Kriegsarchivs Wien*

PIERO DEL NEGRO (Centro Interuniv. di Studi e Ricerche storico-militari): *Per una storia degli ufficiali dell'esercito cisalpino: cittadini-soldati e soldati-cittadini*

ore 15 - Ridotto del Teatro alle Vigne

EMANUELE PAGANO (Univ. Cattolica di Milano): *Le province lombarde durante l'occupazione austrorussa (1799-1800). Il caso di Lodi*

LIVIO ANTONIELLI (Univ. di Messina): *Lodi capitale di Dipartimento: aspetti dell'organizzazione amministrativa cisalpina*

Discussione

Conclusione del Convegno

INDICE

A. CARETTA	Epigrafe romana da Mulazzano	pag.	5
M. CERRI	Villa Barni in Roncadello di Dovera	»	11
M.G. GENESI	La produzione poetica negriana attraverso le trasposizioni musicali di compositori italiani da camera epigonici romantico-impressionisti	»	45
O. INVERNIZZI	Una proposta di lettura iconografica per i "Caragnon del Dom" di Lodi	»	109
S. MANCUSO	Biblioteche del clero di Lodi nel secondo Cinquecento	»	117
A. STROPPA	Bassano Giovanni Chizzoli pittore e decoratore lodigiano (1869-1930)	»	139
Rassegna bibliografica	. . . . .	»	153
A. Caretta	S. FREUND, *Studien zur literarischen Wirksamkeit des Petrus Damiani* (p. 153); *Le terre del Lago Gerundo* (p. 155); *Il ripostiglio di Maleo* (p. 156); SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGICA, *Notiziario 1994* (p. 157); G. ALBINI, *Città e ospedali della Lombardia medievale* (p. 157); G.M. GALMOZZI, *Squilli di campane* (p. 158).		
E. Ongaro	U. MIGLIORINI, *Dal Regno alla Repubblica* (p. 157).		
L. Samarati	A. CARETTA, *S. Giovanni il grammatico* (p. 159); G. CREMASCOLI, G. REZZONICO, *Lodi nel turbine napoleonico* (p. 161); *L'Adda. Lodi, il Borgo e le alluvioni* (p. 164); *Arrivederci* (p. 164); C. CAMETTI, D. FUSARI, *La battaglia al ponte di Lodi* (p. 165); F. CERRI, *Il tempio di S. Cristoforo* (p. 166); *Livraga 1940-45* (p. 166); L. MARCARINI, *1796-1799. Napoleone e la Repubblica Cisalpina* (p. 167); A. MILANESI, *Storia de Casàl* (p. 167); *1965-1995. 30 anni del Consorzio del Lodigiano* (p. 168); *1796. Napoleone al ponte di Lodi* (p. 168); G. MOSCA, *Gli Anelli* (p. 169); F. PELLI, *Don Nicola* (p. 169); L. QUARTIERI, *Fede e annuncio* (p. 170); E. ROVEDA, *Una compatta ed estesa organizzazione agricola* (p. 170); *I teleri della Giudecca a Somaglia* (p. 171); *L'infanzia a Lodi nella seconda metà XIX secolo* (p. 171); *L'eco della Bassa* (p. 172).		
	Libri ricevuti	»	172
Notiziario	Lutto: Agenore Bassi	»	175
	Attività della Società storica lodigiana	»	178

BIBLIOTH LAVDEN

ARCHIVIO STORICO LODIGIANO

ORGANO DELLA SOCIETÀ STORICA LODIGIANA
FONDATO DA ANDREA TIMOLATI NEL 1881

ANNATA CXV 1996

DIRETTORE: LUIGI SAMARATI

Direzione, Redazione, Amministrazione presso la sede della Società Storica Lodigiana:
26900 LODI - via Fissiraga, 17 - tel. 0371/42.41.28 - fax 0371/42.23.47

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 STVDI 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.

Di prossima pubblicazione:
7. ORFINO DA LODI, De regimine et sapientia potestatis, a cura di S. POZZI.

Si possono richiedere presso la Sede sociale, v. Fissiraga, 17 - Lodi.