

La Bazzza

Rivista di discipline umane e scientifiche sul patrimonio culturale di Bologna

SCIENZA
Regali di mamma

STORIA DELL'ARTE
Guido Reni "inventato"

MUSICA
Giacomo Antonio Perti "iniziato"



iscrizione sul registro periodici 85665 iscritto in data 10/05/2021

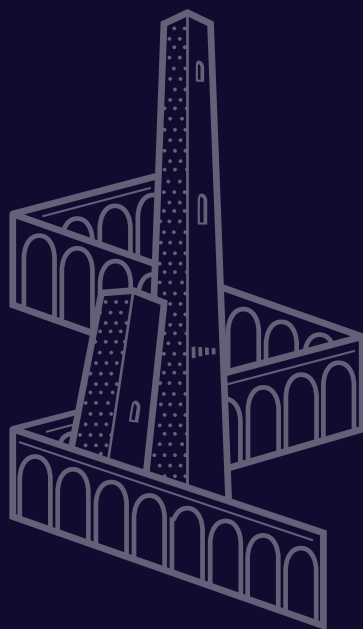
/01
La
GENESI

*//////// Qualunque cosa
sogni d'intraprendere,
cominciala. L'audacia
ha del genio, del potere,
della magia.*

J. W. von Goethe



La **Bazza** // // // EDITORIALE



NUMERO 001 // // // // // *La* **GENESI**



EDITORIALE

GIULIA DALMONTE

La genesi di una nuova sfida: il nostro viaggio tra le scienze

Il mondo si prepara a ripartire dopo una grave crisi, per molti una prova senza precedenti. In questo inedito scenario nasce una nuova sfida per un giornale che porterà ai suoi lettori storia, racconti, scienza, ma anche curiosità e dialetto bolognese. *La Bazza*, questo il nome di questa nuova rivista che da oggi sarà disponibile online ogni mese. Un nome che ci porta a Bologna e a uno dei suoi più noti modi di dire: un'occasione da cogliere e da non lasciarsi sfuggire. Una rivista frutto del lavoro di una redazione composta da studiosi, giornalisti, esperti di diversi settori per far arrivare ai nostri lettori approfondimenti e testimonianze sugli argomenti più vari. In ogni numero della rivista tratteremo di cultura, scienza, architettura, storia, musica, lingua bolognese partendo sempre da un preciso tema, diverso in ciascuna edizione del giornale: una sola parola da cui nasceranno però articoli e approfondimenti diversi. In questo numero si parte - e non poteva essere altrimenti - da 'genesì'. Una parola impegnativa, carica di storia. Il primo pensiero va infatti al libro della *Genesi*, il primo della *Torah* e della *Bibbia* cristiana. Un riferimento biblico che ci porta alle origini, a dove tutto ebbe inizio. «In principio Dio creò il cielo e la terra»: a questo si pensa solitamente quando si parla di 'genesì'. D'altronde quale origine migliore se non quella che questo libro fa risalire alla creazione del mondo e dell'umanità?

La *Genesi* la ritroviamo anche a Bologna, in uno dei suoi luoghi più conosciuti: la Basilica di San Petronio, nel cuore della città. Per trovare questo riferimento serve un po' di attenzione, ma in realtà è sotto gli occhi di tutti. Si trova sulla Porta Magna, uno dei tre ingressi - quello centrale - della Basilica. Sui pilastri della cosiddetta "Maledetta Porta" lo scultore Jacopo della Quercia realizzò alcune formelle che rappresentano delle scene tratte dall'*Antico Testamento*. La creazione di Adamo e quella di Eva, il peccato originale, la cacciata



▲ Fig. 1. La Porta Magna, Bologna, Basilica di San Petronio.



dal paradiso terrestre, il lavoro dei progenitori, i sacrifici di Caino e Abele, l'uccisione di Abele, l'uscita di Noè dall'arca, l'ebbrezza di Noè e il sacrificio di Isacco: ecco una grandiosa testimonianza della Genesi a disposizione di tutti. E che testimonianza. Queste decorazioni vennero infatti notate da Michelangelo Buonarroti a tal punto che il celebre artista, così colpito dalle opere, se ne ricordò nel momento in cui fu chiamato a realizzare gli affreschi della Cappella Sistina in Vaticano.

Al di fuori dei riferimenti biblici, 'genesi', però, è entrata nei secoli successivi anche nel nostro vocabolario, mantenendo in alcuni casi il riferimento aulico alle grandi e importanti origini, ma non sempre. Nel nostro linguaggio quotidiano, 'genesi' ci riporta al concetto di origine, a dove tutto inizia, indipendentemente dal contesto. In questo caso ci piace pensare anche a un altro tipo di principio, di genesi, appunto. Un po' come questa rivista, che nasce quando tutto riparte, ricorda le sue origini bolognesi ma è anche pronta a uscire dai suoi confini per rivolgersi a tutti e portare conoscenza e nuovi contenuti. Partiamo da questo 'principio' con la consapevolezza del grande lavoro da affrontare e della responsabilità che inevitabilmente ricade su una rivista che si propone di portare molteplici contenuti verificati e inerenti a ogni ambito scientifico per dare una nuova occasione di conoscenza e un'ulteriore opportunità di ricerca e approfondimento. Una sfida che porteremo avanti con il massimo dell'impegno fin dalla nostra 'genesi'.

GIULIA DALMONTE

Nata e cresciuta nella provincia di Bologna, 31 anni, è da sempre legata a questa città pur vivendola a qualche chilometro di distanza. Ha una passione da sempre per il giornalismo che la ha accompagnata fin dalle scuole superiori. Dopo il liceo ha quindi deciso di studiare Scienze della Comunicazione all'Università di Bologna. Fin dagli anni dell'università ha cominciato a fare esperienze nelle redazioni dei giornali per poi iscriversi, una volta laureata, al Master in Giornalismo di Bologna. Dal 2015, dopo aver sostenuto l'esame di Stato, è infine diventata giornalista professionista. In questi anni ha lavorato nelle redazioni di giornali e agenzie di stampa e ricoperto il ruolo di addetta stampa.



la redazione

UNA RIVISTA DI: Succede solo a Bologna APS
DIRETTRICE RESPONSABILE: Giulia Dalmonte
DIRETTORE SCIENTIFICO: Francesco Lora
SEGRETERIA DI REDAZIONE: Valeria Cecconi
GRAFICA: Laura Cutrona
SITO WEB CURATOR: Erika Tumino
REGISTRAZIONE TRIBUNALE: n.8565 del 10/05/2021
ISSN: in registrazione



Associazione no profit
Succede solo a Bologna APS

La **Bazza** //////////////// **INDICE**



NUMERO 001 //////////////// *La* **GENESI**



INDICE

STORIA DELL'ARTE //

Guido Reni "inventato"

Tra erudizione e teatro

Antonio Buitoni p. 8

ARCHITETTURA //

Un anniversario ritrovato

*Gian Giacomo Monti
nel quarto centenario*

Daniele Pascale Guidotti Magnani p. 12

MUSICA //

Giacomo Antonio Perti "iniziato"

*L'aggregazione ai Filarmonici
di Bologna e l'"Alma Redemptoris"
presentata in Accademia (1681)*

Francesco Lora p. 17

SCIENZA //

Regali di mamma

*Dal museo di ostetricia
alle meraviglie della fecondazione*

Antonio Baldassarro p. 29

ANTICHE ISTITUZIONI //

Al servizio della città

*L'Antichissima e nobilissima
compagnia dei Lombardi
in Bologna*

Gianluigi Pagani p. 33

LINGUA LOCALE //

La lãngua d Ói

*Alle origini del lessico
bolognese*

Roberto Serra p. 38

CURIOSITÀ //

La Maledetta porta

*Storie di capolavori, artisti
e contabili esasperati*

Elena Selmo p. 41

TEMPO //

Come misurare il tempo

*Il Sole e l'alternarsi
della luce e del buio*

Giovanni Paltrinieri p. 44

TEATRO //

Almeno un monologo

*L'Accademia d'Arte
Drammatica dell'Antoniano
di Bologna*

Mirella Mastronardi p. 48

DONNE //

Giulia Cavallari Cantalamessa

*Genesis dell'istruzione femminile
statale*

Elisa Amaroli,

Giulia Lodi p. 52

La **Bazza** // // // // // // // // // // **ARTICOLI**



NUMERO 001 // // // // // // // // // // *La* **GENESI**

GUIDO RENI “INVENTATO”

////// *Tra erudizione e teatro* ////

ANTONIO BUITONI

Cercando immagini riguardanti la fortuna del “secolo d’oro” della pittura bolognese, il Seicento, è inevitabile imbattersi nell’artista che è la sintesi di quel grande periodo: Guido Reni. Come venne rappresentato e, ovviamente, anche mitizzato, frainteso, reinventato (in parole povere ‘pasticciato’) il grande pittore nell’Ottocento potrebbe essere un argomento da scoprire. Ci saremmo stupiti (ma anche divertiti) dell’idea che gli artisti e il pubblico avevano di Reni, così diversa dalla nostra. Perciò in questa occasione ho scelto qualche esempio curioso riferibile alle interpretazioni ottocentesche su Reni.

Nel *mare magnum* della pittura di storia – nei suoi aspetti più banali e seriali ma spassosi – metterei al primo posto degli equivoci su Reni il fiorentino Enrico Fanfani. Di questo pittore



► Fig. 1. Già attribuito a Guido Reni, *Sibilla* (Beatrice Cenci), Roma, Palazzo Barberini.



▲ Fig. 2. Enrico Fanfani, *Guido Reni ritrae Beatrice Cenci in carcere* (1860 circa).

di secondo piano sono note più versioni di un soggetto che certamente faceva tremare e palpitare il pubblico ottocentesco: *Guido Reni ritrae Beatrice Cenci in carcere*.¹ Nel dipinto Reni, che nel 1598 era ancora giovane e non era mai stato a Roma, si presenta come un artista già famoso ed elegantemente abbigliato; il personaggio più anziano con un grosso volume in mano potrebbe essere l'avvocato di Beatrice, il famoso Prospero Farinacci, dominatore delle aule giudiziarie romane ma anche personaggio violento e corrotto.² Il dipinto del Fanfani è un 'quadro nel quadro' o 'meta-quadro' anche se di livello modesto. Sulla tela che il Reni ha appoggiato su un seggiolone è abbozzata la leggendaria *Beatrice Cenci* di Palazzo Barberini (icona romantica della bellezza e della sofferenza) già attribuita al bolognese e riprodotta in un'infinità di copie e di incisioni.³ L'eroina amata dai romantici e icona popolare dell'Ingiustizia è seduta sul letto vestita con uno strano camicione e le catene ai polsi: è serena e pronta ad affrontare il suo de-

stino come le regine sfortunate del melodramma ottocentesco. A rigore non si può parlare di 'pittura di storia' dato che di 'storico' nel dipinto in senso stretto non c'è nulla; forse siamo più vicini a due riti molto ottocenteschi: le sedute medianiche e le feste in costume sull'onda di una moda letteraria travolgente. L'idea che il giovane Reni entrasse nella cella del carcere di Corte Savelle per ritrarre la povera Beatrice in catene è completamente assurda ma proprio per questo

¹ Una versione del dipinto firmata «E. Fanfani dipinse» (olio su tela, cm 56,5 x 71,5) databile forse intorno al 1855-1860 è comparsa recentemente in una vendita all'asta: T. SACCHI LODISPO, in *Finarte. Opere dalla collezione di Bruno Mantura*, 23 Marzo 2021, Roma, Roma, s.n.t., 2021, pp. 16-17, scheda n. 8 con bibliografia.

² L'inquietante biografia del Farinacci è riassunta in A. MAZZACANE, "voce" *Prospero Farinacci*, in *Dizionario*

Biografico degli Italiani, XLV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 1-5; si veda inoltre l'articolo alla nota 5.

³ Sulla *Sibilla* o *Donna con turbante* di Palazzo Barberini che Federico Zeri aveva classificato nella sua fototeca come Albani, la discussione è ancora aperta variando da discutibili tentativi di rispolverare l'autografia reniana a una recente ma non convincente attribuzione alla pittrice bolognese Ginevra Cantofoli.



▲ Fig. 3. Hyppolyte Paul Delaroche, *Beatrice Cenci condotta al supplizio*.

doveva piacere molto. Il dipinto è pensato come una cornice narrativa intorno al quadro di Palazzo Barberini. Ma la scena è stata privata di ogni riferimento diretto alla vicenda tragica di Beatrice: non ci sono allusioni al governo papale (visto nell'Ottocento come oppressivo) e non segue una fonte letteraria precisa come il notissimo romanzo del Guerrazzi pubblicato nel 1854.⁴ Il Fanfani evita prudentemente interpretazioni anticlericali: Beatrice tiene tra le mani solo un piccolo libro di preghiere ma non oggetti di culto come nei due capisaldi dell'iconografia ottocentesca della Cenci: il bellissimo dipinto di Delaroche e la scultura di Harriet Hosmer.⁵ Il pittore fiorentino si muove quindi in senso opposto agli artisti stranieri affascinati dalla celebre tragedia che invece enfatizzano la presenza del crocifisso e del rosario per mostrare la devozione popolare romana.

Senza volerlo caricare di troppi significati, il dipinto corrisponde all'immagine di Reni amata dal pubblico ottocentesco: un nuovo Raffaello, accademico e purista, ammesso nella cella di Beatrice per eternarne la bellezza destinata a perire sotto la scure del boia. I contemporanei del Fanfani vedevano nell'opera di Reni il vertice del Classicismo e delle immagini sacre non solo 'perfette' ma aderenti a una religiosità più intima riflessa anche nel modesto dipinto. Manipolando la sua biografia Reni è chiamato romanticamente a risarcire con il potere dell'arte «l'imperscrutabile dissonanza tra giustizia umana e divina» che aveva provocato la condanna di Beatrice; è lo strumento idealizzato di un «iter salvifico che trasformava la donna



▲ Fig. 4. Enrico Fanfani, *L'ultima confessione di Beatrice Cenci*.

in testimone della superiore giustizia divina, i suoi resti mortali nella misteriosa rivelazione della Grazia».⁶

Ma è un livello di lettura forse un po' troppo lusinghiero. Molto più prosaicamente il dipinto del Fanfani rappresenta Beatrice come l'icona del turismo internazionale a Roma; non a caso il pittore dipinge altri momenti della fine di Beatrice: *L'ultima confessione* con l'immanicabile frate buono e *Dopo la tortura* calibrando il livello di sadismo sul tipo di pubblico (il target come si direbbe oggi).⁷ Sulla spinta del successo l'impossibile avventura di Reni nella cella di Corte Savella ebbe una considerevole diffusione

⁴ Secondo Guerrazzi citato in SACCHI LODISPOTO, *Finarte* cit., p. 16 «il ritratto [di Palazzo Barberini] era stato eseguito dal pittore bolognese solo un anno dopo la morte della sventurata fanciulla sulla scorta di un disegno».

⁵ Nel dipinto del Fanfani il rosario è mancante anche se in SACCHI LODISPOTO, *Finarte*

cit., p. 16 si legge che «la Cenci posa seduta su un modesto giaciglio con indosso una veste bianca e tra le mani un libro di orazioni e il rosario».

⁶ A. MAZZACANE, *Diritto e miti: il caso di Beatrice Cenci*, «Studi Storici», LI, n. 4, 2010, p. 959.

⁷ I due dipinti sono ricordati in SACCHI LODISPOTO, *Finarte* cit., p. 16.



perché, oltre ai dipinti del Fanfani, ne esistono altri molto simili di qualità ancora più modesta.

Achille Leonardi, un pittore romano di scarso livello, riprende lo stesso soggetto in una serie di dipinti dispersi sul mercato antiquariale. In una di queste tele, forse ancora più divertente di quella del Fanfani, il pittore abbonda negli oggetti di culto e punta su effetti palesemente teatrali. Il Reni è impegnato a disegnare la Cenci con un piede sopra uno sgabello, in una posa atletica e volitiva quasi da tenore impegnato in una difficile aria; Beatrice guarda verso di noi con rassegnata tristezza avvolta in un sudario bianco; un personaggio anziano tiene tra le mani dei fogli: è il testamento o la confessione della parricida? Anche qui l'impressione è quella di una seduta medianica: i due personaggi guardano Beatrice come se fosse uno spettro (la sua normale condizione dopo l'esecuzione).⁸ In un'altra versione del dipinto il Reni sfoggia un grande cappello im-



▲ ▶ **Figg. 5-6.** Achille Leonardi, *Guido Reni ritrae Beatrice Cenci in carcere*.

sibile nel 1598. Il tema, quindi, subisce nel tempo poche variazioni ma nelle mani del Leonardi diventa molto più grossolano: sono note anche varie copie della presunta *Beatrice Cenci* di Palazzo Barberini. Queste brevi considerazioni inducono a pensare all'esistenza di un'industria di immagini per soddisfare un pubblico di poche pretese (probabilmente turisti stranieri a caccia di ricordi del celebre processo): le immagini di Reni e di Beatrice dovevano essere irresistibili, un avallo per sognare impossibili incontri romanzeschi che continuano anche oggi.⁹

⁸ MAZZACANE, *Diritto e miti* cit., p. 937 segnala ironicamente i siti in rete (anche istituzionali) che registrano le apparizioni di Beatrice Cenci come spettro intorno a Castel Sant'Angelo. Per comprendere queste forme grottesche di mercificazione del passato

rinvio al memorabile racconto di F. DÜRRENMATT, *La morte della Pizia*, edizione italiana, Milano, Adelphi, 1988.

⁹ In una recente trasmissione televisiva di successo accanto al patibolo di Beatrice Cenci è apparso, inaspettato, il giovane Caravaggio.



////////////////////////////////// ANTONIO BUITONI

Storico dell'arte, ha scritto numerosi articoli e volumi sull'arte a Bologna con particolare interesse sul Quattrocento. Da anni si occupa del patrimonio artistico delle chiese di Bologna (*Storia e arte nella Basilica di Santa Maria Maggiore di Bologna*, 2016) e della provincia. Ha pubblicato con Mario Fanti il Catalogo del Museo di San Petronio (2003) e altre pubblicazioni sul patrimonio artistico della Basilica (*I reliquiari della Basilica di San Petronio*, 2010; *La cappella di San Giacomo nella Basilica di San Petronio*, 2016). È Segretario del Comitato per Bologna Storica e Artistica, curatore della «Strenna Storica Bolognese» e socio corrispondente della Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna.

UN ANNIVERSARIO RITROVATO

////// Gian Giacomo Monti nel quarto centenario ////

DANIELE PASCALE GUIDOTTI MAGNANI

Fino ad oggi, la data di nascita di Gian Giacomo Monti, uno dei maggiori artefici del Barocco bolognese ed emiliano, è stata oggetto di dubbio. I suoi biografi riportano il 1620 come anno di nascita¹ e questa data generica è stata tramandata acriticamente fino a tempi molto

recenti.² Il ritrovamento dell'atto di battesimo [fig. 1], ad opera di chi scrive, permette per la prima volta di fare chiarezza sulla biografia di Monti. L'atto, pur nella sua cancelleresca stringatezza, fornisce comunque diversi dati interessanti.³ Il futuro pittore, scenografo e architetto nacque nella notte del 17 gennaio del 1621 e fu

Si ringraziano don Riccardo Pane e Simone Marchesani dell'Archivio Generale Arcivescovile di Bologna per aver concesso il permesso di riprodurre gli atti di battesimo e di morte di Gian Giacomo Monti [figg. 1, 8]. Un pensiero riconoscente va a monsignor Eugenio Marzadori, purtroppo recentemente scomparso, per aver concesso il permesso di riprodurre il disegno di Angelo Michele Cavazzoni [fig. 7]. L'opera di Gian Giacomo

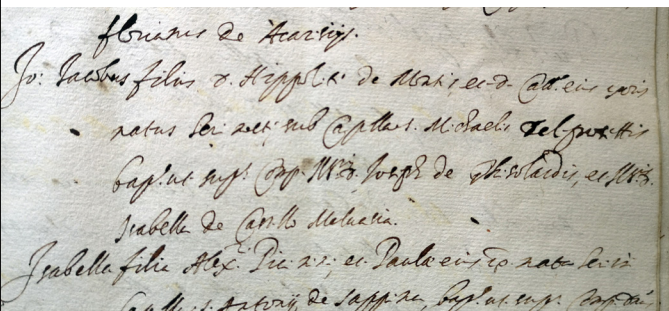
Monti è in fase di studio da parte di chi scrive.

¹ Cfr. A. M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna, Alfa, 1969, p. 51.

² Cfr. A. DE LILLO, "voce" *Monti, Giovan Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, *ad vocem*. Contrariamente a quanto affermato da De Lillo, Pellegrino Orlandi non fornisce la data di na-

scita, ma sostiene solo che Monti morì nel 1693 (errando, come si vedrà) a 72 anni (P. A. ORLANDI, *Abecedario Pittorico*, Napoli, Niccolò e Vincenzo Rispoli, 1733, p. 245). Giuseppe Campori invece dà le giuste date di nascita e di morte (1621, 1692), ma senza svelare le sue fonti (cfr. G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, Tipografia della Regia Ducale Camera, 1855, p. 324).

³ «Io[hannes] Iacobus filius D[omini] Hippoliti de Montis et D[ominæ] Catt[arinae] eius uxoris, natus heri nocte sub capella S[ancti] Michaelis de Leprosetti, baptizatus ut supra [die 18 mensis Ianuarii 1621], compatribus Ill[ustr]i Domino Ioseph de Ghisolardis et Ill[ustr]issima Isabella de Castello Malvasia» (Bologna, Archivio Generale Arcivescovile, *Battistero della Cattedrale, Registri battesimali*, LXXII, 1621, c. 11r).



▲ Fig. 1. Atto di battesimo di Gian Giacomo Monti (Bologna, Archivio Generale Arcivescovile, Battistero della Cattedrale, Registri battesimali, LXXII, 1621, c. 11r).

battezzato il giorno seguente, come d'uso, al fonte battesimale della Cattedrale di S. Pietro. Era figlio di un uomo di distinta condizione sociale, per quanto non nobile: il padre Ippolito, qualificato come 'dominus' nell'atto, svolgeva infatti per il senatore Giulio di Cornelio Malvasia il ruolo di maestro di casa,⁴ ovvero l'impiegato di maggior grado gerarchico, incaricato di sovrintendere all'economia domestica e a tutti gli altri servitori. Ciò spiega perché Gian Giacomo nacque nella parrocchia di S. Michele dei Leprossetti: nelle vicinanze della chiesa, in-

fatti, era ed è tuttora presente l'antico palazzo senatorio dei Malvasia,⁵ dove, con ogni probabilità, alloggiava Ippolito con la sua famiglia. I nomi del padrino e della madrina del neonato denotano le relazioni della famiglia Monti con la classe aristocratica e al contempo la ricerca di protezioni potenti, fenomeno non certo raro all'epoca: Giuseppe Ghisilardi era membro di un'illustre famiglia senatoria e fu anziano nel 1600,⁶ mentre Isabella da Castello era la moglie del senatore Giulio Malvasia.

Alla morte di quest'ultimo, il senatorato passò nel 1628 al nipote Cornelio, che fu figura fondamentale per lo sviluppo della carriera di Gian Giacomo Monti. Cornelio ebbe da Francesco I d'Este, duca di Modena, la nomina a governatore dei castelli di Finale e San Felice sul Panaro; in seguito, salvò la vita in battaglia al duca stesso, ottenendo in cambio la nomina a luogotenente di cavalleria (1639). Nel 1648 fu elevato al grado di maresciallo di campo e nello stesso anno fu nominato maresciallo di Francia da Luigi XIV. In tempo di pace, Cornelio è ricordato per aver organizzato diverse feste e tornei per la corte di Modena, attività proseguita anche al ritorno a Bologna, negli anni Cinquanta del secolo. Viveva soprattutto nella sua villa di Panzano, dove fece testamento nel 1664.⁷

Il giovane Gian Giacomo si formò nella bottega di Agostino Mitelli, ma è probabile che le sue doti siano state notate anche da Cornelio Malvasia: è infatti proprio a Cornelio che si devono le prime commissioni artistiche di Gian Giacomo. Nel 1646 sono documentati lavori di pittura di quadratura insieme con Baldassarre Bianchi nella villa di Panzano. Nello stesso anno, su probabile raccomandazione di Malvasia, Monti era presente al Palazzo Ducale di Sassuolo, dove lavorò fino al 1650 insieme a Bianchi, Jean Boulanger e al suo maestro Mitelli. L'apporto di Monti è riconoscibile soprattutto nella Galleria di Bacco e nella chiesa di corte di S. Francesco.



▲ Fig. 2. Modena, chiesa di S. Agostino, navata (fotografia di Vincenzo Negro, Diego Tabanelli, da *La chiesa di Sant'Agostino di Modena. Pantheon Atestinum*, a cura di E. Corradini, E. Garzillo e G. Polidori, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 2002, p. 26).

⁴ Cfr. G. GUIDICINI, *I Riformatori dello stato di libertà della città di Bologna dal 1394 al 1797*, II, Bologna, Regia Tipografia, 1876, p. 71. In seguito, la famiglia Monti ottenne il grado senatorio e il titolo marchionale, grazie alle ricchezze accumulate da Gian Giacomo e soprattutto dal fratello Ferdinando, mercante.

⁵ Cfr. G. CUPPINI, *I palazzi senatorii a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna, Zanichelli, p. 305.

⁶ Cfr. P. SCIPIONE DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, Ferroni, 1670, p. 347.

⁷ Cfr. GUIDICINI, *I Riformatori cit.*, II, pp. 91-92.



Oltre all'opera pittorica, Monti è ricordato come scenografo dei grandi spettacoli della corte di Modena: nel 1652 lavorò per il torneo *La gara delle Stagioni*, nel 1654 per il dramma *Gli amori di Alessandro con Rossane*, nel 1656 per *l'Andromeda*, nel 1660 realizzò un teatro effimero per *Il trionfo della Virtù*.⁸ L'opera più importante di Monti a Modena è però il rinnovo interno della chiesa di S. Agostino: questo edificio era stato il teatro, nel 1659, delle solenni esequie del duca Francesco I. Per l'occasione, l'intera chiesa era stata trasformata con un grandioso apparato effimero ideato da Gaspare Vigarani. Nel 1663, per il funerale del figlio di Francesco I, Alfonso IV, la vedova Laura Martinozzi incaricò Monti di concretizzare l'apparato ideato per il suocero. Monti rielaborò con diverse modifiche il progetto di Vigarani: il risultato, tuttora visibile, è un *bel composto* di architettura, pittura e scultura, il cui scopo è l'esaltazione della casa d'Este [fig. 2].⁹

Tra il 1663 e il 1665, Monti si spostò alla corte dei Gonzaga a Mantova. La sua opera è oggi ricordata soprattutto dai documenti: dipinse quadrature nel Palazzo Ducale e nella Palazzina di Marmirolo e progettò alcune 'macchine'



▲ Fig. 3. Zola Predosa, palazzo Albergati, salone d'onore (fotografia di Paolo Monti, da G. CUPPINI - A. M. MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, Bologna, Zanichelli, 1969, p. 249).



▲ Fig. 4. Bologna, Basilica di S. Petronio, cappella maggiore con la tribuna e le cantorie (© Archivio Fotografico della Basilica di San Petronio).

funebri nella chiesa di corte di S. Barbara. È probabile che, già alla fine degli anni Sessanta, Monti abbia progressivamente fatto ritorno a Bologna: il suo maggior committente, Francesco I, era morto nel 1659, e anche il suo protettore Cornelio Malvasia si era ritirato nella madrepatria. Tra il 1659 e il 1666 è databile il progetto del salone interno di Palazzo Albergati a Zola Predosa [fig. 3].¹⁰ In questa eccezionale architettura, Monti sembra materializzare le illusioni delle sue quadrature dipinte: il salone si innalza a un'altezza vertiginosa fino alla torre sommitale, unificando ben quattro piani del maestoso edificio; le pareti sono traforate da finestre, balconate, loggiate, con un risultato scenografico che ben si adatta al profilo di progettista teatrale maturato da Monti a Modena. Negli anni successivi, Monti si dedicò ad altri lavori di architettura scenografica: tra il 1673 e il 1675 è incaricato della costruzione delle cantorie di S. Petronio [fig. 4], opera complessa ma risolta

⁸ Cfr. DE LILLO, "voce" Monti, *Giovan Giacomo* cit.

⁹ Cfr. S. CAVICCHIOLI, *Il "Pantheon Atestinum" di Padre Gamberti e Laura Martinozzi, imprevista "pompa stabile" nel Seicento modenese*, in *L'Occidente degli Eroi*. *Il Pantheon*

degli Estensi in Sant'Agostino a Modena (1662-63) e la cultura barocca, a cura di S. Cavicchioli, Modena, Artestampa, 2019, pp. 75-92.

¹⁰ Cfr. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dottì* cit., pp. 51-52.



▲ Fig. 5. Bologna, Portico di San Luca, tratto collinare (fotografia dell'autore).

in maniera brillante.¹¹ Gli organi rinascimentali furono incapsulati in architetture decorate di statue e bassorilievi, mentre le cantorie sono risolte con una struttura muraria di rara imponenza, che ospita agevolmente un gran numero di coristi e strumentisti. Al 1674 risale la prospettiva terminale dell'atrio del Palazzo Pietramellara;¹² nello stesso anno si diede il via alla fabbrica del portico di San Luca: Monti risolse il difficile tema progettuale con una serie di semplicissimi archi sorretti da pilastri. All'inizio del percorso pose l'arco Bonaccorsi, a pianta ottagonale irregolare. Anche questa struttura, pur nella sua semplicità, è pensata da Monti come un elemento scenografico, grazie ai molteplici affacci sul paesaggio, specialmente nel tratto collinare [fig. 5].

A questi anni risalgono alcuni rapporti lavorativi di Monti con i Farnese di Parma: unica testimonianza rimasta è la chiesa dell'Immacolata Concezione di Piacenza, a lui recentemente attribuita.¹³ Le ultime opere di Monti a Bologna insistono sulla via progettuale della fusione tra architettura, pittura e scenografia. Lo scalone del Palazzo Marescotti (anni Ottanta del Seicento) si dilata nello spazio costituendo una straordinaria macchina teatrale pensata per le feste e le cerimonie pubbliche [fig. 6].¹⁴ Nel santuario del Corpus Domini (1684) la pittura illusionistica invade ogni spazio delle pareti e delle volte [fig. 7]: purtroppo l'effetto è oggi in gran parte alterato dalle distruzioni belliche.

Gian Giacomo Monti morì il 15 ottobre 1692 [fig. 8] nel palazzo che aveva acquistato nel 1686, insieme al fratello, sotto la parrocchia di S. Barbaziano (attuale Palazzo Salina, in via Barberia).



▲ Fig. 6. Bologna, Palazzo Marescotti, scalone d'onore (fotografia di Paolo Monti, da CUPPINI, *Palazzi senatorii* cit., p. 248).



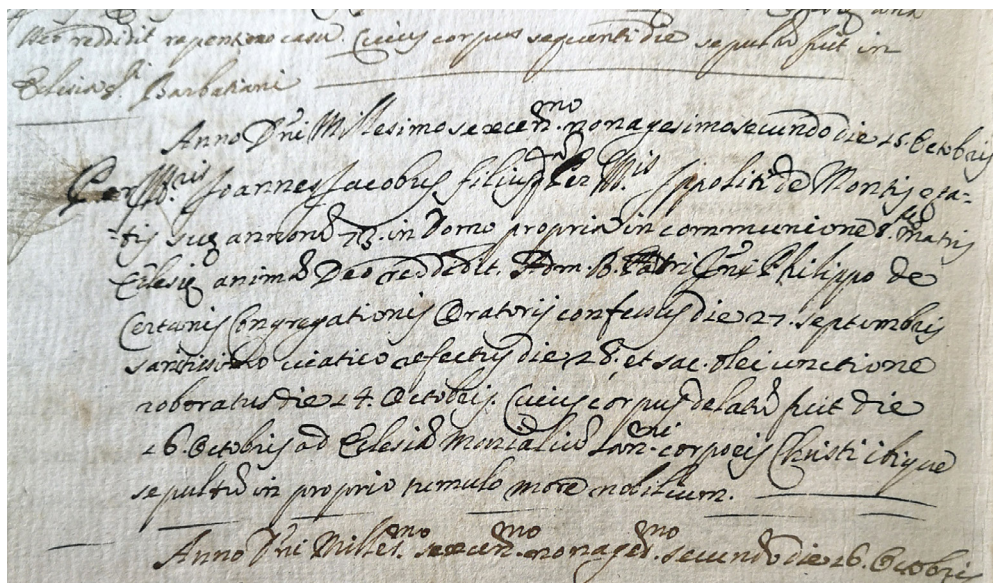
▲ Fig. 7. Angelo Michele Cavazzoni, *Chiesa del Corpus Domini, sezione longitudinale* (Archivio Davia Bargellini, 972, tav. 13).

¹¹ Cfr. F. MONTEFUSCO BIGNOZZI, *Opere plastiche dal Barocco al Neoclassico*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, II, Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna, 1984, pp. 117-121.

¹² Cfr. S. BIANCANI, *Tre secoli di gloria: Palazzo Vassé Pietramellara tra XVI e XVIII secolo*, in *Palazzo Vassé Pietramellara*, a cura di V. Fortunati, Bologna, Minerva, 2009, pp. 19-42: 23-25.

¹³ Cfr. S. SIROCCHI, *Il tempio della «Farnese Pietà». La perduta decorazione dell'Immacolata di Piacenza*, «Arte Cristiana», CMXVII, 2020, pp. 138-147: 140.

¹⁴ Cfr. CUPPINI, *I palazzi senatorii* cit., p. 119.



▶ **Fig. 8.** Atto di morte di Gian Giacomo Monti (Archivio Generale Arcivescovile, *Parrocchie soppresse, S. Barbaziano, Registri dei morti*, III, 1664-1692, p. 86).

Fu sepolto il 26 ottobre nella chiesa delle monache del Corpus Domini,¹⁵ nella prima cappella a sinistra, di patronato della sua famiglia. La sua fama di scenografo e architetto ne aveva fatto un perfetto artista cortigiano, ammirato e richiesto in tutta l'Italia padana: «tutto ingegnoso, tutto franco, e disinvolto; officioso, splendidissimo, huomo insomma da Principe».¹⁶ La sua opera fu fondamentale per la formazione di Ferdinando Bibiena,¹⁷ che ne seguì le orme sulla via dell'illusionismo pittorico e architettonico, cifra stilistica fondamentale del barocco bolognese ed emiliano. Il definitivo chiarimento sulla sua data di nascita dovrebbe spingere le città che maggiormente l'hanno visto attivo, Bologna, Modena e Mantova, a celebrarne

il quarto centenario, in modo da ridare notorietà a un personaggio eminente della storia artistica e architettonica, ma ancora poco studiato e spesso eclissato, quanto a fortuna critica, dalle imprese della dinastia dei Bibiena.

¹⁵ Cfr. Bologna, Archivio Generale Arcivescovile, *Parrocchie soppresse, S. Barbaziano, Registri dei morti*, III, 1664-1692, p. 86. È interessante notare che l'atto di morte indica un'età di 73 anni, il che porterebbe a retrodatare la nascita al 1619. In realtà si tratta di un errore del parroco, dal momento che l'età di Monti è

indicata correttamente negli *Stati delle anime* della stessa parrocchia.

¹⁶ C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, II, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, p. 420.

¹⁷ Cfr. D. LENZI, *La dinastia dei Galli Bibiena*, in *I Bibiena, una famiglia europea*, a cura di D. Lenzi e J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 19-37: 20.

// DANIELE PASCALE GUIDOTTI MAGNANI



Ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Architettura all'Università di Bologna (2015), con una tesi sulla storia architettonica e urbana di Faenza nel Rinascimento. Dal 2012 svolge attività didattica e di ricerca nell'ateneo bolognese. Le sue ricerche sono incentrate sulla storia dell'architettura e della città, con un particolare interesse all'ambito bolognese e romagnolo e al periodo che va dal XV al XIX secolo. Ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali (Biblioteca Hertziana, Roma; Università IUAV di Venezia; Universidad de Granada; Università di Bologna; Università di Ferrara; Università di Firenze; AISU), dei quali sono pubblicati o in pubblicazione gli atti. È membro del comitato scientifico del Centro Studi Ville Bolognesi.

MUSICA

GIACOMO ANTONIO PERTI “INIZIATO”

////// *L'aggregazione
ai Filarmonici di Bologna
e l'“Alma Redemptoris”
presentata in Accademia (1681)//////*

FRANCESCO LORA

*La “supplica” di un giovane compositore
e un inedito verbale filarmonico*

La pubblicazione di nuovi studi e più frequenti esecuzioni musicali, in particolare nell'ultimo quindicennio, hanno accresciuto la confidenza tanto popolare quanto specialistica con Giacomo Antonio Perti: bolognese, fu compositore tra i massimi e non già a livello lo-

cale, ma in assoluto. Sintetico resoconto: toccò i novantacinque anni di vita quasi tutta legata alla città natale (1661-1756) e i settantanove di varia e intensa carriera compositiva (1677-1756); collezionò magisteri di cappella felsinei a partire da quello nella Basilica di S. Petronio, tenuto per sessant'anni; fu ammirato da potentati quali il papa Benedetto XIV, gli imperatori Leopoldo I e Carlo VI d'Asburgo, la duchessa Aurora Sanseverino e il principe ereditario di



Toscana, Ferdinando de' Medici; passò agli annuali per non aver mai subito - caso pressoché unico - un insuccesso nel volubile agone operistico; fu lo snodo fondamentale di una tra le più importanti genealogie artistiche, la quale ha a monte Giacomo Carissimi e attraverso Perti si estende, tra gli innumerevoli, a Giuseppe Torelli, Giambattista Martini, Wolfgang Amadé Mozart, Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti e persino Richard Wagner.¹ Due sono le paradossali ragioni che hanno oscurato la memoria del personaggio: la prima è l'essersi dedicato quasi esclusivamente alla musica vocale, che all'epoca significava una dignità superiore rispetto a quella dell'autore di musica strumentale, in aperto contrasto con le gerarchie riviste nell'Otto-Novecento; la seconda è l'enorme quantità di materiale documentario tramandato (partiture, documenti d'archivio, carteggi), la quale ha scoraggiato gli studiosi in caccia di pubblicazioni sgargianti a scarso prezzo di fatica.² In questo contributo si recano all'attenzione le circostanze nelle quali Perti fu *aggregato* all'Accademia dei Filarmonici di Bologna, e si indugia sulla composizione che confermò la sua ammissione nel prestigioso consesso.

Fondata nel 1666, nel volgere di quindici anni l'Accademia affiliava il nerbo dei musicisti attivi in Bologna, li formati o comunque desiderosi di riconoscimento nel contesto felsineo; tra i nomi eminenti via via annoverati nei primi tre lustri: Giovanni Paolo Colonna, Pietro degli Antonii, Giovanni Battista Vitali, Petronio Franceschini, Carlo Donato Cossoni, Giuseppe Felice Tosi, Giovanni Maria Bononcini, Arcangelo Corelli, Domenico Gabrielli e Giovanni Battista Bassani.³ Nell'assemblea convocata per il 13 marzo 1681 era all'ordine del giorno soprattutto l'elezione del nuovo *principe*, ossia del presidente con mandato annuale; il numero legale mancò e la faccenda fu rinviata: come si legge nel verbale,⁴

solamente si discorse d'altri negotii appartenenti alla Accademia; fra l'altre cose fu presentato un memoriale da un signore accademico quale fu il signore Fabritio Bertoldino, che lo presentò al segretario, et questo per la persona del signore Giacomo Antonio Perti, e subito dal signore principe fu fatto legere forte dal segretario alla presenza di tutti, quale conteneva in questa forma. *Molt'illustri Signori | Giacomo Antonio Perti, oratore umilissimo delle Signorie loro*

molt'illustre li supplica instantemente a volerlo favorire d'amerlo nel numero de compositori dell'Accademia de Signori Filarmonici, che della gratia gli ne resterà con perpetua obligatione &c. Quam Deus. Finito di legere subito fu de signori accademici, che disse questa mi pare cosa molto presto l'accettare uno per compositore, quale non si è mai veduto all'Accademia né meno alcuna delle sue composizioni; doppo lungo contrasto, perche molti dicevano, questo è mastro di cappella publico come si sa e come è noto; in somma alla fine fu concluso di ponere il suo partito[.] li signori accademici si ritrovano in n.º quattordici[.] li fu dato a ciascheduno li voti da dispensarsi et questi li dispensa il segretario alli signori accademici come ancora li deve coglierli, essendoli dispenati di detti voti si levò in piede il segretario et disse con voce chiara, a chi piacerà che sia adnesso in Accademia il signore Giacomo Antonio Perti per compositore li darà il suo voto bianco affirmativo, e chi non lo vorrà gli lo darà negro negativo, detto questo il segretario principiò a cogliere li voti prima dal signore principe et poi da gl'altri per ordine[.] finito di coglierli va alla residenza avanti del signore principe a votarli avanti lui et li consiglieri, quali si numerano dal detto principe et così fece et furono tredici bianche, in favore, et una negra contra et il suo partito fu ottimo, et così fu accettato nella Accademia per compositore, con patto

¹ Sulla figura di Perti, cfr. in part. J. RIEPE, *Gli oratorii di Giacomo Antonio Perti: cronologia e ricognizione delle fonti*, «Studi musicali», XXII, 1993, pp. 115-232; F. LORA, *Giacomo Antonio Perti: il lascito di un perfezionista. Aspetti della personalità per una nuova ipotesi sull'entità numerica e qualitativa delle opere*, in *Un anno per tre filarmonici di rango. Perti, Martini e Mozart*, Atti del Convegno di Studi (Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006), a cura di P. Mioli, Bologna, Patron, 2008, pp. 47-76; Id., «voce» Perti, *Giacomo Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXXXII, 2015, pp. 510-517; Id., *Nel teatro del Principe. I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per la Villa medicea di Pratolino*, Bologna-Torino, Alibisani - De Sono, 2016 («Tesi», 5).

² Cfr. C. VITALI, «voce» Perti, *Giacomo Antonio*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di A. Basso, *Le Biografie*, V, Torino, UTET, 1988, pp. 655-657: 656.

³ Sull'Accademia dei Filarmonici, cfr. in part. L. CALLEGARI HILL, *II. L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio, con un'introduzione storica*, Bologna, A.M.I.S., 1991 («La musica a Bologna - B. Età Barocca e Moderna», 2); O. GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992 («Historiae musicae cultores», LXIII).

⁴ *Verballi Accademia Filarmonica*, 1, Bologna, Archivio e biblioteca dell'Accademia Filarmonica, II/1, pp. 61-63; il testo è edito con criterio tendenzialmente conservativo: si sciolgono le abbreviazioni, si normalizza l'uso delle maiuscole e dei più comuni segni diacritici, si introduce il corsivo per distinguere le citazioni e il discorso diretto. Fabrizio Bertoldi era accademico dal 1671 e soprano nella cappella musicale di S. Petronio: cfr. O. PENNA, *Cronologia, o sia Istoria generale di questa Accademia*, ivi, I/3, p. 152.



però che doveva portare una composizione alla Accademia et che restasse in detta Accademia la quale cosa lo fece molto compitamente doppo fatta sentire la diede al segretario, che la ponesse nella scancia fra l'altre compositioni.

Perti peccava di giovinezza: vent'anni nemmeno compiuti. Ciò non costituiva un impedimento rispetto alle regole, ma sembrava viepiù un'anomalia rispetto alle abitudini: Tosi, per esempio, doveva essere stato accolto ventenne o poco più, entro il 1675, ma in tempo di normativa ancora assai elastica e forse godendo della raccomandazione di Colonna, suo maestro e accademicamente *primus inter pares*; Bartolomeo Monari, invece, era stato accolto nemmeno diciassettenne, nel 1679, ma come organista, nella classe inferiore dei suonatori: più cautamente, si era guadagnato per gradi la promozione a quella dei compositori.⁵ Perti era nondimeno attivo già da qualche anno e con distinzione: allievo di Franceschini, aiutava lo zio paterno Lorenzo, maestro di cappella nella cattedrale metropolitana di S. Pietro; nel solo 1679 aveva firmato un oratorio per l'abate Curzio Guidotti, *Due gigli porporati nel martirio di santa Serafia e Santa Sabina*, aveva collaborato con Tosi e l'Antonii in un'opera a sei mani per il Teatro Formagliari, *Atide* (un atto a testa), e aveva rielaborato, sotto il titolo *L'errore innocente, Gl'equivoci nel sembiante* di un coetaneo destinato a divenire il suo più diretto rivale: Alessandro Scarlatti.

Le prime partiture di Perti, la descrizione di Olivo Penna, la composizione identificata

Non mancano ulteriori attestazioni di un'attività già ben avviata. Perti appose solo di rado la data sui propri manoscritti musicali, nel contempo dotandoli anche, magari, di una rilegatura e di un frontespizio calligrafico; lo fece tuttavia abbastanza spesso agli albori della carriera, con l'evidente orgoglio di chi, in erba, dà la massima importanza a ogni tappa raggiunta e ancora non inquadra il lavoro come *routine*. Tutte nell'Archivio musicale della Basilica di S. Petronio, si conservano in fonti autografe o idiografe, con data, le seguenti composizioni pertiane comprese tra l'anno dell'esordio e quello dell'aggrega-

zione ai Filarmonici: un *In convertendo*, del 1677 (segnatura P.39.11; commovente l'apunto su una redazione rigettata della parte di Canto, *scilicet* Soprano: «Non è buono»); il mottetto *Plaudite mortales*, un *Lætatus sum*, un *Magnificat* e la serenata *Gran regina dell'ombre*, del 1678 (P.16.14, P.38.3, P.41.2 e P.61/1.2, rispettivamente); un *Laudate Dominum omnes gentes*, un'Alma *Redemptoris* e l'oratorio menzionato, del 1679 (P.37.4[a], P.44.1 e P.55.3[a-b]); un *Domine ad adiuvandum* e un *Beatus vir*, del 1680 (P.26.3 e P.32.4); un *Credo*, un *Domine ad adiuvandum*, due *Confitebor* e un *Laudate pueri*, del 1681 (P.18.2, P.25.2, P.31.1, P.31.3 e P.35.1; lo stesso anno, il giovane compositore revisionò il *Magnificat* del 1679: la versione definitiva fu verosimilmente quella eseguita nei vesperi della festa filarmonica in onore del santo patrono, Antonio di Padova, quell'anno celebrata il 15 giugno nella chiesa di S. Giovanni in Monte; nella messa della stessa festa fu eseguita un'ulteriore composizione pertiana: un mottetto all'offertorio, non identificato con certezza).⁶

Il benvenuto a Perti fu quasi unanime: un unico voto negativo su quattordici; non è dato sapere di chi fosse tale voto, se di un maturo e fiero avversario, alla comprovata maniera di Colonna, o piuttosto di un giovane e invidioso concorrente, alla maniera immaginaria di Gabrielli, Monari o Tosi. Ma quale fu la misteriosa composizione che Perti presentò ai Filarmonici e fece loro «sentire», ottenendo così definitiva ratifica dell'aggregazione? Quale fu questa composizione che il segretario, Giovanni Battista Bergonzoni, ricevette da Perti in partitura, onde archivarla insieme con le altre tra i materiali dell'Accademia? Una risposta è data da chi fece in tempo a vedere con i propri occhi quel manoscritto, collocato, a scaffale, subito dopo quello con la *Messa* che era valsa la promozione a Monari. Redigendo lo schizzo biografico su Perti nella *Cronologia* del 1736, l'accademico Olivo Penna, aiutato da Martini, scriveva: «la di lui composizione offerta all'Accademia, secondo il consueto di Compositori fu un Alma

⁵ Cfr. F. LORA, "voce" *Monari, Bartolomeo*, in *Dizionario biografico degli Italiani* cit., LXXV, 2011, pp. 568-570; ID., "voce"

Tosi, Giuseppe Felice, *ivi*, XCVI, 2019, pp. 469-471.

⁶ Cfr. *Verbali Accademia Filarmonica* cit., I, p. 69.



Redemptoris a 2. Canto, e Basso, qual fu collocata colle altre nella solita scanzia di nostra Residenza Filza 66 n.º 4».⁷ Se però la *Messa* di Monari è tuttora consultabile all'Accademia Filarmonica di Bologna (capsa I, n. 10), già nella catalogazione ottocentesca si perdono le tracce del manoscritto con *l'Alma Redemptoris* di Perti,⁸ forse divenuto un'appetita reliquia per leste mani collezionistiche.

L'Alma Redemptoris come descritta da Penna si fa tuttavia riconoscere in una delle due versioni musicali, entrambe secentesche e conservate autografe in S. Petronio, che Perti diede di questo testo della liturgia cattolica: si tratta della prima tra le quattro antifone mariane maggiori, e in particolare di quella intonata dall'inizio dell'Avvento (tra il 27 novembre e il 3 dicembre) alla festa della Purificazione della Beata Vergine (2 febbraio). Se mai vi furono ulteriori versioni pertiane, poi andate disperse, va ricordato che tale antifona non costituiva di norma un cimento ordinario per il compositore di grido: l'impegno di un autore notevole andava più fruttuosamente dirottato verso il più ampio respiro e la più alta retorica di messe, salmi e mottetti. Una volta esclusa *l'Alma Redemptoris* in Do maggiore per Basso solo, due violini e basso continuo (*Alma. Basso solo con V.Violini*. | G. A. P.; P.44.2), la partitura di specifico interesse rimane vistosamente quella in Sol minore, già menzionata, per Canto e Basso soli, due violini e basso continuo (*Alma à 2 Canto, e Basso con V.Violini*: | Anno 1679. | Di Giacomo Antonio | Perti; P.44.1): in conclusione a questo contributo si può visionare la riproduzione fotografica del manoscritto.⁹

Si tratta di un codice in formato oblungo, rilegato in cartone grezzo e costituito, nell'ordine, di due carte singole, un bifolio e due carte singole, per complessive sei carte, con misure di 21 × 29 cm;¹⁰ esso è accompagnato da sette parti staccate coeve o poco più tarde, destinate a Canto, Basso, Violino I, Violino II, Violoncello, Violone e Organo; risulta conservato in S. Petronio sin dalla catalogazione settecentesca ed è fonte indubbiamente diversa da quella depositata all'Accademia dei Filarmonici: non vi si ritrova infatti altro segno di possesso che l'antica segnatura petroniana (L.44.P). Non solo: Perti sapeva senz'altro che i Filarmonici avrebbero chiesto di esaminare una sua com-

posizione; egli doveva aver scelto per tempo la partitura più adatta, approntandone contestualmente una bella copia. Una bella copia davvero necessaria. Il manoscritto in S. Petronio ha infatti *status* non solo di autografo, ma anche di originale: se il Perti maturo compone direttamente in bella copia, con rari ripensamenti e grafia degna dei migliori copisti per eleganza e chiarezza, il Perti giovane ha invece grafia svelta, nervosa e approssimativa, e torna spesso sui propri passi, cancellando o abradendo e riscrivendo. Mai i Filarmonici avrebbero dovuto constatare le stratificazioni nella genesi del lavoro, e cogliere così le esitazioni e le ingenuità dietro l'attività creativa del loro "iniziato": l'opera presentata da Perti doveva beninteso apparire immacolatamente compiuta.

L'Alma Redemptoris" dal testo liturgico alla veste musicale

Il testo dell'antifona in questione è costituito da non più di trentasette parole latine, dove due sole frasi principali sostengono un labirinto di subordinate; ciò basta a suggerire una veste musicale compatta e unitaria, o suddivisa in due sezioni al massimo, ciascuna raccolta intorno a un supplicante imperativo alla Beata Vergine: *succurre, miserere*. Nell'*Alma Redemptoris* del 1679, nondimeno, Perti segmenta il testo in modo da ottenere una composizione in ben quattro macrosezioni e con ricorrenze di materiale tra le stesse; così fatta lievitare, l'antifona va incontro a un singolare spicco nella liturgia e nel relativo programma musicale. Nella tabella che segue si dà conto della sezione corrispondente a ciascuna parte del testo verbale, dettagliandone l'organico, la tonalità e il metro, il numero di battute e la relativa indicazione agogica, infine la posizione nel manoscritto petroniano.

⁷ Cfr. PENNA, *Cronologia* cit., p. 196.

⁸ Comunicazione orale di Romano Vettori, che si ringrazia.

⁹ La riproduzione è concessa dalla Basilica di S. Petronio nella persona del primicerio del Capitolo, mons. Oreste Leonardi, che si ringrazia.

¹⁰ Nel bifolio centrale e in particolare nella sua secon-

da carta, ossia alla c. 4r, è ricalcata a lapis la filigrana: si tratta di quella, ivi mozzata della sua metà superiore, con testa di profilo e la sigla DMP, corrispondente a Domenico Maria Pulzoni e alla sua cartiera di Pontecchio. L'identificazione si deve a Daniele Pascale Guidotti Magnani, che si ringrazia.



<i>Alma Redemptoris Mater, quæ pervia cæli porta manes, et stella maris,</i>	I	Canto, Basso, Violini I-II, Basso continuo Sol minore, C 4 (Adagio) + 25 (Allegro) + 11 batt. cc. 1r-2v
<i>succurre cadenti surgere qui curat populo:</i>	II	Canto, Basso, Violini I-II, Basso continuo Re minore → Sol minore, C 5½ (Adagio) + 15½ (Presto) + 26 [Allegro] batt. cc. 3r-5r
<i>tu quæ genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem,</i>	III	Canto, Basso continuo Mi bemolle maggiore → Si bemolle maggiore, C 9 batt. (Largo) c. 5r
<i>Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud Ave, peccatorum miserere.</i>	IV	Canto, Basso, Violini I-II, Basso continuo Sol minore, 3/4 + C 72 batt. (senza indicazione) + 4 batt. (senza indicazione) cc. 5v-6v

Sin dalla sezione I, come poi si ritrova nelle successive II e IV, la composizione è caratterizzata da una scrittura imitativa che vede agire in stretta dialettica contrappuntistica la coppia delle voci e quella dei violini, sostenute dal basso continuo e portate non tanto a muoversi simultaneamente quanto ad alternare gli interventi: tipico di Perti rimase poi sempre predisporre un accompagnamento strumentale che non abbia a sopraffare il canto, ma piuttosto gli conceda aree di riposo. Le ultime 26 battute della sezione II sono una libera ripresa, liturgicamente non prevista, delle batt. 5-30ⁱ dalla sezione I, sulle medesime parole 'Alma Redemptoris Mater'. La sezione III è la sola destinata a un'unica voce, quella del Canto, e a presentarsi in forma di recitativo, con le ultime cinque battute sviluppate in un melismatico arioso da cantarsi *a battuta*. La sezione IV adotta il tempo ternario e torna a quello ordinario nelle quattro battute conclusive: nel quarto tempo dell'ultima, Perti abbozza e subito censura l'attacco di una seconda libera ripresa delle batt. 5-30ⁱ dalla sezione I.

Altri ripensamenti degni di nota si individuano, di volta in volta, come segue: nella sezione I, ultima battuta, la posizione d'ottava dei violini è modificata; nella sezione II, prime quattro battute, le parti dei violini trovano una stesura soddisfacente solo al secondo tentativo, e così pure, battute 10-11, le parti di Violino II e Basso continuo; nella sezione IV, battute 17-18, le note destinate al Canto sono abrase, abbassate d'ottava e trasferite al Basso; ivi, penultima battuta, la

parte di Violino I è ritoccata onde evitare un errore teorico grossolano, ossia le ottave parallele con quella del Canto. Le parti staccate estendono la questione. Quelle di Canto, Basso, Violino I, Violino II, Violone e Organo, apografe e di redazione precoce, vedono cancellata, nella sezione II, la libera ripresa delle batt. 5-30ⁱ dalla sezione I, e introdotta in suo luogo, direttamente dalla mano di Perti, una singola nuova battuta di sigla strumentale; la parte di Violoncello, invece, parzialmente autografa e di redazione tardiva, rispecchia già la versione abbreviata e si configura come "spezzata", cioè qui e là differenziata da quella di Basso continuo che le è a monte.

Guidare il giudizio: il perché di una scelta

Incuriosirà il fatto che Perti abbia legato il giudizio delle proprie abilità a una tale composizione, anziché a una delle più appariscenti già nel suo catalogo: il mottetto *Plaudite mortales* e il *Magnificat* del 1678, per esempio, vantano una scrittura a otto voci in due cori e concertata con strumenti, e al pari della coeva serenata *Gran regina dell'ombra* prevedono l'uso di una o più trombe; anche il *Laudate Dominum omnes gentes* del 1679 nonché il *Domine ad adiuvandum* e il *Credo* del 1681 sono composti a due cori; anche il *Domine ad adiuvandum* del 1680 presenta due trombe; anche il *Lætatus sum* del 1678, il *Beatus vir* del 1680 e i due *Confitebor* del 1681, infine, danno conto della con-



fidenza con la scrittura vocale a tre voci sole o a quattro corali, in stile pieno o concertato. Ragioni tanto convenzionali quanto pratiche e strategiche determinarono però altrimenti la scelta di Perti.

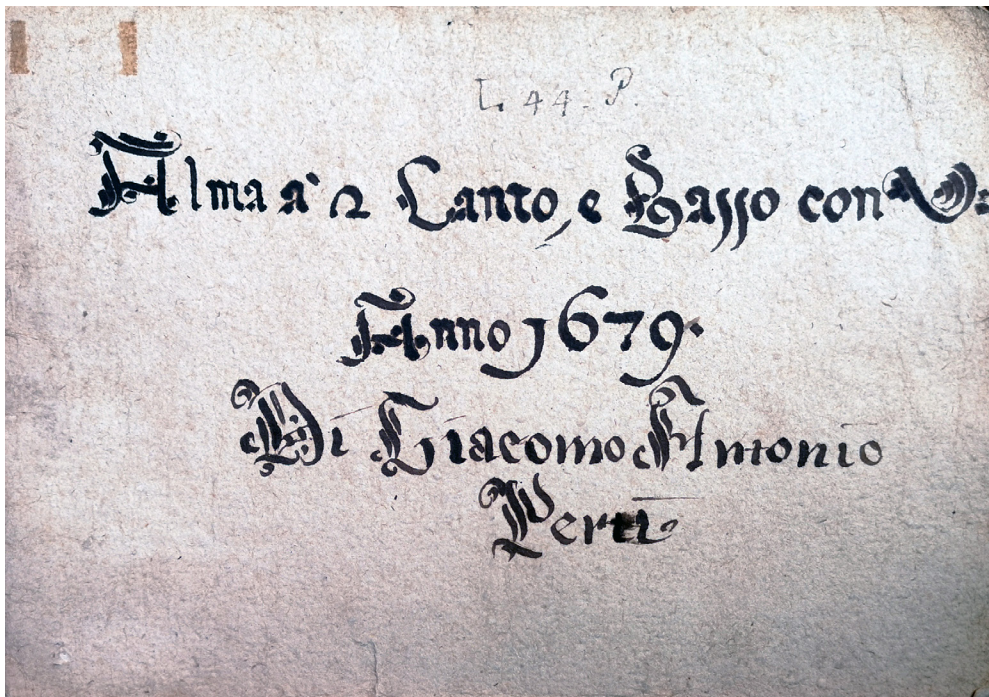
Egli dovette escludere innanzitutto ogni lavoro che non fosse di genere vocale e in particolare sacro: su quel campo si misurava, dal punto di vista sia dottrinale sia sociale, la maestria e la dignità del compositore. In secondo luogo, i Filarmonici giudicavano una composizione tanto leggendo-la quanto ascoltandola: occorreva pertanto una

partitura di pretesa e respiro non eccessivi, tale da poter essere eseguita e discussa nel corso di un'assemblea. Un lavoro con ambiziosa scrittura polifonica o addirittura policorale, in ultimo, avrebbe aumentato a dismisura il rischio d'incappare in criticità teoriche e insieme avrebbe eccitato i contrappuntisti all'esame puntiglioso: melodista ispiratissimo, Perti giocò piuttosto le sei carte dove *l'Alma Redemptoris* si fa spazio in quattro sezioni e dove voci e violini amoreggiano a coppie. Internè, più che impressionare. E fu Filarmonico.

//////////////////////////////////// FRANCESCO LORA



È dottore di ricerca in Musicologia e Beni musicali (Università di Bologna), professore a contratto di Storia della musica del Settecento (ivi) e assegnista di ricerca (Università di Siena). Con Elisabetta Pasquini dirige la collana «Tesori musicali emiliani» (Bologna, Ut Orpheus, 2009-) e vi pubblica in edizione critica *l'Integrale della musica sacra per Ferdinando de' Medici* di Perti (2010-11) e oratorii di Colonna (*L'Assalonne*, *Il Mosè*, *La profezia d'Eliseo* e *La caduta di Gierusalemme*, 2013-c.s.). Sue la monografia *Nel teatro del Principe* (sulle opere di Perti per Pratolino; Torino-Bologna, De Sono - Albisani, 2016) e l'edizione critica di *Austriaco laureato Apollini* (musiche di Lazzari, Perroni e Veracini per l'incoronazione imperiale di Carlo VI; Padova, Centro Studi Antoniani, 2016). Ha collaborato alla *Cambridge Handel Encyclopedia* e al *Dizionario biografico degli Italiani*; collabora tuttora al *Grove Music Online* e alla *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Nel 2020 la Fondazione Levi di Venezia gli ha conferito il Premio biennale "Pier Luigi Gaiatto".





Alma a 2 L. A. A. P. 1

Handwritten musical score for *Alma a 2*. The score is written on seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2". The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a second vocal line with lyrics: "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2". The fourth staff is a piano accompaniment. The fifth staff is a piano accompaniment. The sixth staff is a piano accompaniment. The seventh staff is a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamics. A small stamp in the bottom right corner reads "ARCHIVIO MUSICALE S. PETRONIO - BOLOGNA".

23

Handwritten musical score for *Alma a 2*. The score is written on seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2". The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a second vocal line with lyrics: "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2", "Alma a 2". The fourth staff is a piano accompaniment. The fifth staff is a piano accompaniment. The sixth staff is a piano accompaniment. The seventh staff is a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamics. A small stamp in the bottom right corner reads "ARCHIVIO MUSICALE S. PETRONIO - BOLOGNA".



Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes and lyrics. The lyrics include: *ris mator redem-pto ris mator*, *ris mator, de templo - ris mator*, and *ris mator col porta*. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. A page number '24' is visible on the right side.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes and lyrics. The lyrics include: *ma- nes*, *deus parvula col porta mar*, *ny et stellu Ma-*, *ny et stellu ma-*, and *ny*. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.



DANT

6^{ti} qui-cu-rit nos - ger-ē. *Almo redempt- aij mater*

qu-erit nos - ger-ē

so redempt- aij mater

Almo redempt- aij

redempt- aij redempt- aij

mater redempt- aij redempt- aij

redempt- aij mater redempt- aij

redempt- aij mater redempt- aij



Handwritten musical score for a vocal piece. The score consists of five systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves with the word "soprano" written above the top staff. The third system has two staves with the word "soprano" written above the top staff. The fourth system has two staves with the word "soprano" written above the top staff. The fifth system has two staves with the word "soprano" written above the top staff. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: "spu qui genuit natus mirante qui genuit natus (mirante aut) dicitur geni- et aut hinc geni-". There is a small stamp in the bottom right corner that reads "ARCHIVIO MUSICALE S. PETRONIO - BOLOGNA".

Handwritten musical score for a vocal piece. The score consists of five systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves with the word "soprano" written above the top staff. The third system has two staves with the word "soprano" written above the top staff. The fourth system has two staves with the word "soprano" written above the top staff. The fifth system has two staves with the word "soprano" written above the top staff. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: "Vixit prius - ac pos- se - - - - - Vixit prius - ac pos- se - - - - - Sabrielis ab ore sumens illud - aut peccato - rum) mi se rix Sabrielis ab ore sumens illud - aut peccato - rum) mi se re". There is a small stamp in the bottom right corner that reads "ARCHIVIO MUSICALE S. PETRONIO - BOLOGNA".

SCIENZA

REGALI DI MAMMA

////// Dal museo di ostetricia alle meraviglie della fecondazione ////

ANTONIO BALDASSARRO

In collaborazione con Minerva: Emanuele Luciani e Marco Rocca

«Oh quanto eravam tutti artistici, ma senza pudore o vergogna, cullati tra i portici cosce di mamma Bologna».

Canta Francesco Guccini nella canzone che omaggia questa città materna, che ha continuamente generato durante la sua lunga storia, arte e scienza. Come sorelle irrequiete, si sono sempre incontrate, scontrate, hanno giocato, litigato, si sono mischiate e influenzate a vicenda. Ci si accorge facilmente di questo continuo intrecciarsi di razionalità e passione, ripercorrendo la storia di scienziati ed artisti bolognesi di nascita o di adozione, girando per le strade di Bologna, nei suoi musei e nelle chiese. Anche la medicina, disciplina che sembra

molto lontana dal mondo dell'arte, ha sempre utilizzato gli artisti e la loro capacità di rappresentare il mondo per gli studi anatomici, quando disegni e sculture erano gli unici strumenti a disposizione per fotografare la realtà.

Un esempio di questo inaspettato connubio lo troviamo nel Museo di Palazzo Poggi. Tra le sue sale è possibile incontrarne una, al primo impatto da brividi, testimonianza di un nostro concittadino che seppe dare una decisa sterzata verso la modernità alla branca medica che studia dove tutto inizia: la nascita. Stiamo parlando di Giovanni Antonio Galli.

Galli nasce a Bologna il 2 dicembre del 1708 e appena diciannovenne ricopre il ruolo di assistente presso l'Ospedale di S. Maria della Morte. Nel 1731 si laurea sia in Filosofia che in Medici-



▲ Fig. 1. Il Museo Ostetrico di Palazzo Poggi. Modelli ostetrici in argilla colorata raffiguranti le posizioni del feto.

na, e decide di specializzarsi in ostetricia, una branca che all'epoca molti accademici snobbavano, lasciandola per lo più a levatrici e mammane. Già dalle sue prime dissertazioni tenute presso l'Accademia dell'Istituto delle Scienze si può notare come concentri l'attenzione verso uno studio approfondito e metodico dell'argomento. Nel 1737 gli viene assegnata la cattedra di Chirurgia presso l'Università degli studi di Bologna, che terrà fino alla sua morte.

Affianca alle lezioni pubbliche di Chirurgia in Ateneo, delle lezioni private di Ostetricia aperte anche a medici già formati e soprattutto alle levatrici che al tempo avevano una conoscenza soprattutto empirica, non ricavata dallo



▲ Fig. 2. Uno dei modelli commissionati a Giovanni Battista Sandri che rappresentano l'evoluzione dell'utero durante la gravidanza e le posizioni del feto

studio delle meccaniche del parto. Sarà quindi la sua volontà di formare tutte le figure professionali legate al settore ostetrico a dargli l'idea di non limitarsi ad una formazione teorica ma di rimboccarsi le maniche, spesso letteralmente, e darsi alla pratica.¹ Da questa idea ha origine quello che noi oggi conosciamo come il Museo Ostetrico presso Palazzo Poggi. Galli infatti inizia a creare una serie di modelli e simulacri che possano aiutare i suoi allievi nelle delicate manovre ostetriche durante il parto. Per il completamento della collezione si avvale del supporto dei membri della eccellente scuola bolognese di modellatori anatomici ed in particolare di Ercole Lelli, Anna Morandi e suo marito Giovanni Manzolini.² La collezione, pagata tutta di tasca sua e collocata nella casa di Galli, prende il nome di *Supellex Obstetricia*. Viene terminata nel 1750 ed è composta, oltre che dai modelli in cera o argilla, anche da strumenti chirurgici, campioni anatomici ed una curiosa 'macchina da parto', consistente in un simulacro di utero in cristallo.³

Riceve da subito il plauso della comunità medica al punto che il pontefice Benedetto XIV decide di acquistare l'intera collezione per creare un vero e proprio museo ostetrico pubblico di proprietà dell'Istituto delle Scienze. La *Supellex Obstetricia* viene trasferita nel 1758 alla sua nuova sede presso Palazzo Poggi dove noi possiamo ammirarla ricordando il nostro concittadino e la sua opera unica che ha regalato al mondo. Da mamma Bologna, infatti, riceviamo regali unici, così come per tutte le mamme. No, non è retorica spicciola. Andando un po' più indietro rispetto all'argomento di cui si occupava Galli, quando i gameti si incontrano per formare un nuovo organismo, la materna cellula uovo dona un regalo speciale: i mitocondri. Questi sono organelli molto conosciuti per essere le centrali energetiche, anche se il loro ruolo è molto più complesso. Sono composti da oltre mille proteine diverse, implicate in tanti processi biochimici, ma c'è una caratteristica unica che li contraddistingue: contengono DNA, un patrimonio genetico diverso da quello del nucleo. Sarebbe quasi che questo piccolo organello produttore di energia, alla base della nostra vita aerobica, sia un essere a parte, con

¹ Cf. O. SANLORENZO, *L'insegnamento di ostetricia nell'Università di Bologna*, Bologna, Università di Bologna, 1988, pp. 27.

² Cf. SANLORENZO, *L'insegna-*

mento di ostetricia nell'Università di Bologna, cit., pp. 27-28.

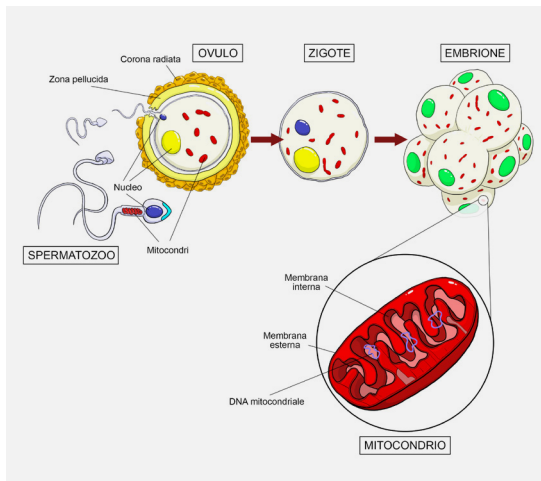
³ Cf. *Ars obstetricia bononiensis. Catalogo ed inventario del museo ostetrico Giovan Antonio Galli*, Bologna, CLUEB, 1988.



una sua storia genetica diversa da quella delle nostre cellule che lo contengono.

Il mitocondrio, infatti, in origine era un batterio. Durante l'evoluzione, circa 1,45 miliardi di anni fa, un'antenate delle nostre cellule eucariote (*Asgard archaea*) ha probabilmente fagocitato dei batteri (*Alphaproteobacterium*) dando inizio ad un rapporto simbiotico. Un enorme numero di cambiamenti evolutivi ha portato alla trasformazione di questo rapporto di endosimbiosi in un organello vero e proprio.⁴

C'è ancora dibattito sulle tempistiche e sulla filogenesi che ha portato alla formazione di questo sistema che ha permesso di dare origine alla vita come la conosciamo, ma le meraviglie non finiscono qui. Cosa c'entra questa intricata storia evolutiva con la fecondazione? Le meraviglie della nascita, la complessità della generazione di



▲ **Fig. 3.** Sia lo spermatozoo, il gamete paterno, che l'ovulo, di origine materna, contengono i mitocondri, fondamentali per produrre energia ed implicati in diversi processi della complessa macchina intracellulare.

Quando lo spermatozoo riesce a superare le cellule della corona radiata e la barriera glicoproteica che protegge l'ovulo, la zona pellucida, la membrana dei due gameti si fonde. Questo permette al nucleo dello spermatozoo di entrare nella cellula uovo per formare lo zigote, il quale fonderà il patrimonio genetico dei due nuclei per dare il via allo sviluppo dell'embrione.

Solo i mitocondri della cellula uovo, cioè il gamete materno, saranno così ereditati in questo processo, con il loro DNA unico, diverso e separato da quello nucleare. *Immagine originale prodotta da V.A. Baldassarro*



▲ **Fig. 4.** Una sala del Museo di Palazzo Poggi.

un organismo multicellulare, come un essere umano, iniziano già dalle prime fasi, dalla fusione tra i due gameti: lo spermatozoo e la cellula uovo. Ognuna delle due cellule porta la sua parte, metà esatta del patrimonio genetico... sì, più o meno. C'è qualcosa che la cellula di origine materna porta in più.

Gli spermatozoi devono percorrere un lungo tragitto disseminato di ostacoli, attratti chimicamente dai segnali rilasciati dall'ovulo, fino a che solo in pochi riusciranno a raggiungerlo. Lo spermatozoo riesce a superare tutte le sfide per arrivare all'ovulo, proprio grazie ad una serie di mitocondri organizzati nella parte del collo, che gli forniscono tutta l'energia necessaria per il lungo viaggio. A questo punto lo spermatozoo riuscirà ad abbattere l'ultima barriera che lo separa dal suo obiettivo, la zona pellucida. Fonderà la propria membrana plasmatica con quella dell'ovulo facendo così entrare il proprio nucleo, contenente il prezioso carico genetico. Solo la testa dello spermatozoo riuscirà a fondersi e penetrare l'ovulo, mentre il resto del corpo cellulare resterà fuori. Questo significa che solo la cellula uovo donerà i propri mitocondri al nuovo organismo, anzi, nel caso qualche mitocondrio paterno dovesse penetrare, sarebbe immediatamente di-

⁴ Cfr. Cfr. A. J. ROGER - S. A. MUNOZ-GOMEZ - R. KAMIKAWA, *The Origin and Diversification of Mitochondria*. «Curr Biol», XXI, n. 27, 2017, pp. R1177-R1192.



strutto dai meccanismi di difesa. Un regalo unico, quindi, di origine esclusivamente materna, che porteremo in tutte le nostre cellule. Un regalo composto non solo dalle straordinarie funzioni del mitocondrio, ma anche dal suo DNA... nel bene e nel male. Sì, perché, come è facile immaginare, un regalo di natura genetica è qualcosa di molto dolce e romantico naturalisticamente, ma quando il regalo è difettoso può portare con sé anche mutazioni patologiche.⁵ Se non bastassero la storia evolutiva e i meccanismi di ereditarietà del mitocondrio a renderlo così affascinante, la sua storia ci insegna come in biologia difficilmente possono applicarsi dei dogmi. Nonostante nei mammiferi il DNA mitocondriale sia ereditato esclusivamente da parte materna e nell'uomo non ci sono mai state evidenze certe di eredità paterna, già alla fine degli anni Novanta alcuni ricercatori iniziarono a porsi il dubbio se, in alcuni casi, mitocondri paterni potessero, durante la fecondazione, intrufolarsi nella cellula uovo e resistere ai meccanismi di controllo. Sebbene molto raro, in alcuni mammiferi era stata già descritta la possibilità di trasmissione del DNA mi-

tocondriale paterno, ma nell'uomo questo evento non era mai stato davvero verificato. Nel 2018 un articolo pubblicato su «PNAS» ha aperto le porte proprio a questa possibilità. I ricercatori del Mayo Clinic Hospital hanno individuato 17 casi, in tre diverse famiglie non imparentate tra loro, in cui una parte significativa di DNA mitocondriale paterno era stata trasmessa. I mitocondri dello spermatozoo erano riusciti a penetrare la cellula uovo e, probabilmente a causa di un gene difettoso implicato proprio nel meccanismo di controllo, sono riusciti a sopravvivere ed essere ereditati in maniera significativa. Anzi, quella mutazione ha probabilmente reso i mitocondri paterni più efficienti del normale a livello di replicazione del DNA, portando ad essere più rappresentati di quanto ci si aspettasse.⁶ Che forse non abbia trovato il modo, il nostro Dottor Balanzone, di dir la sua anche nei regali di mamma Bologna?

⁵ Cfr. S. Luo *et al.*, *Biparental Inheritance of Mitochondrial DNA in Humans*, «Proc Natl Acad Sci USA», LI, n. 115, 2018., pp. 13039-13044.

⁶ Cfr. A. I. Ryzhkova *et al.*, *Mitochondrial diseases caused by mtDNA mutations: a mini-review*, «Ther Clin Risk Manag», n. 14, 2018, pp. 1933-1942.

////////////////////////////////////// VITO ANTONIO "DUCKBILL" BALDASSARRO



Nato nel 1987 a Foggia, nel 2005 si trasferisce a Bologna, città in cui svilupperà la passione per la scienza e per l'arte. Dal punto di vista scientifico segue studi in ambito biologico, con una laurea magistrale in Biotecnologie e un dottorato in Biologia Cellulare e Molecolare, fino a diventare ricercatore presso l'Università di Bologna, specializzandosi in Neuroscienze e Medicina traslazionale. In parallelo, diventa l'illustratore dell'Associazione Succede solo a Bologna, realizzando libri illustrati editi dalla casa editrice Minerva. Ha pubblicato diverse graphic novel con la casa editrice Becco Giallo e autoprodotte, oltre ad una costante produzione di illustrazioni, testi e articoli di divulgazione scientifica online. Dal 2014 è iscritto all'albo dei Giornalisti Pubblicisti.

////////////////////////////////////// EMANUELE LUCIANI



Laurea Magistrale in Chimica Industriale con un Master in Analisi chimiche e tossicologiche forensi, è il tesoriere di Minerva - Associazione di divulgazione scientifica dal 2019. È appassionato di chimica analitica, tecnologia ed esplorazione spaziale. Ha lavorato come tecnico strumentista presso il laboratorio centrale di Conserve Italia ed ora si occupa di sviluppo metodi analitici e convalida materiali presso una multinazionale.

////////////////////////////////////// MARCO ROCCA



Dottore di ricerca in Biotecnologie ambientali, è presidente di Minerva - Associazione di divulgazione scientifica dal 2019. È appassionato di bioprocessi, biologia sintetica, economia circolare, OGM e biocarburanti. Ha lavorato in ricerca presso l'Università di Bologna e come divulgatore scientifico. Ora è operatore commerciale nel settore dei prodotti per laboratori biologici di ricerca e diagnostici.

ANTICHE ISTITUZIONI

AL SERVIZIO DELLA CITTÀ

////// *L'Antichissima
e nobilissima compagnia
dei Lombardi in Bologna* ////

GIANLUIGI PAGANI

Le fondamenta storiche della Consulta tra Antiche Istituzioni Bolognesi è certamente 'L'Antichissima e nobilissima compagnia militare dei Lombardi in Bologna', una delle istituzioni più antiche della città, che da oltre 850 anni opera nel territorio felsineo. Tradizionalmente l'origine della Compagnia si fa risalire al 1162/1170, quando 50 famiglie arrivano a Bologna, dopo essersi allontanate dalla Lombardia a causa delle lotte fra Guelfi e Ghibellini, ed in fuga dalle barbarie di Federico I Barbarossa. Da quella storica data, fino ad oggi, la Compagnia è stata operativa prima a difesa della città e del Gonfalone, e poi «...per preservare le tradizioni della Compagnia - riferisce



▲ Fig. 1. Le chiavi della città di Imola.

l'attuale Massaro, Piero Bullini - che sono anche espressione dello spirito bolognese, sempre e comunque a servizio della città, nella valorizzazione della "bolognesità"».



Il Governo della Repubblica Bolognese accolse queste famiglie 'profughe' ed assegnò loro nel 1162 un pezzo di terra per fabbricarvi le proprie case, e donò anche dei terreni agricoli nelle valli vicino ad Altedo e a Minerbio.

Le famiglie formarono allora una compagnia militare, una 'Compagnia D'Armi', che, a proprie spese, si mise a disposizione della città, sotto le insegne di Bologna, con il proprio stendardo rosso con sopra l'emblema della Giustizia con la spada nuda in mano.¹ Diventò nel secolo XIII il braccio armato del *populus*, ovvero la borghesia ascendente, che si affermò sulla scena politica della Bologna comunale, con la rivolta capitanata da Giuseppe Toschi nel 1228.² Un ruolo attivo per difendere il Gonfalone di Bologna.

La Compagnia dei Lombardi si costituì poi ufficialmente nel 1170, fondata da questi cittadini provenienti dalla Lombardia (parmensi, bresciani, reggiani, modenesi, mantovani, veronesi, cremonesi, piacentini, milanesi...), come successe per l'analoga Compagnia dei Toschi che raccolse sotto le due torri, numerose famiglie toscane. Nei decenni successivi fu una Compagnia di grande valore, se, ad esempio, nel 1222 partecipò alla guerra contro gli imolesi, nella quale si distinse per la bravura nei combattimenti, tanto da meritare le chiavi di quella città, che ancora oggi sono conservate nella loro sede come un trofeo di valore (affisse alla parete). Inoltre nel 1271, per sedare alcune rivolte interne alla città dopo la guerra contro Venezia, fu istituito il 'Magistrato della Pace' che a sua volta costituì una compagnia militare denominata 'della Giustizia' radunando insieme gli uomini di tre valorose compagnie d'armi già esistenti: dei Lombardi, del Grifone e della Branca. La Compagnia dei Lombardi si radunò all'inizio dentro la basilica di Santo Stefano, e poi all'esterno, ma poi cedette la propria sede ai monaci nel giugno 1445. Oggi, dietro l'abside della chiesa dei SS. Vitale ed Agricola, parte integrante della Basilica di S. Stefano, sorge un fabbricato, la casa in via Santa n. 1 ed un'area scoperta detta 'Cortiletto di Pilato'. Nell'immobile, al primo piano, vi è la 'Sala delle riunioni del Corporale', di proprietà dell'Antichissima Compagnia, con esclusione della parte del piano terreno adibita a chiesa della Madonna di Loreto. Un altro ingresso alla sede storica dell'i-



▲ Fig. 2 Gli scudi delle attuali famiglie.



▲ Fig. 3 La sede della Compagnia in via della Santa 1.

Si ringrazia Angela Marziali per le immagini.

¹ *La Compagnia militare dei Lombardi in Bologna nell'anno 2000*, a cura di G. Malvezzi Campeggi e P. Bullini, Bologna, Costa Editore, 2001, p. 5.

² Nel corso del XII secolo il Comune di Bologna era stato guidato dapprima da membri dell'aristocrazia, poi affiancati da qualche esponente delle professioni più in vista, come mercanti e cambiatori. Tra 1220 e 1227 la parte nobiliare riuscì ad estromettere dal governo la parte popolare che reagì duramente. Capeggiati da

Giuseppe Toschi, un mercante bolognese d'origine toscana, i membri del *populus* insorsero nel 1228 e sostituirono la Curia del Podestà (un organo di governo nobiliare) con il Consiglio Generale e il Consiglio degli Anziani e Consoli, due nuovi organismi controllati da esponenti delle arti e mestieri della città. Tutte queste riforme avevano il compito di rendere più rappresentativo il governo della città, in modo che anche i più alti esponenti della borghesia potessero avere voce in capitolo nelle scelte dell'amministrazione.

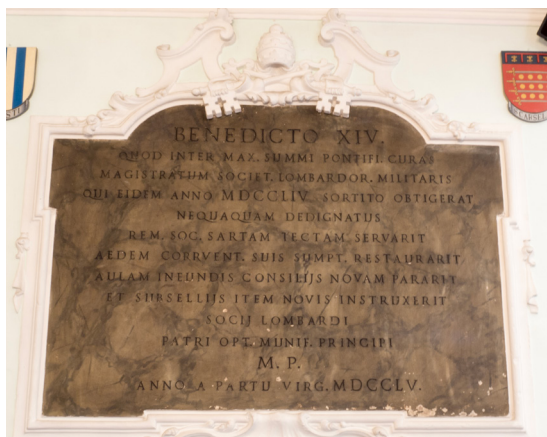


▲ Fig. 4 Gli scudi delle famiglie estinte.

stituzione si trova all'interno della Basilica ed è quello che viene utilizzato dalla Compagnia per la sua adunanza annuale, quando i militi della Compagnia si radunano per decidere la nomina del Massaro e degli Ufficiali, e per la tradizionale distribuzione ai soci delle 'focacce e delle candele', cerimonia che si ripete ininterrottamente da quasi otto secoli per ricordare le consimili distribuzioni in uso negli eserciti medievali, «...segno di una continuità di spirito civico e di tradizione familiare che ha saputo conservarsi attraverso tante e diverse stagioni della storia e che ha ancora qualcosa da dire alla società di oggi che si trova davanti al compito di accettare i tempi nuovi senza perdere la propria identità». ³ Oggi fanno parte della Compagnia 198 militi (dai 7 anni in su) appartenenti alle 50 famiglie bolognesi, «a titolo ereditario», riferisce lo Statuto di fondazione, con il padre che, il giorno del Corporale, chiede di immatricolare il figlio (depositando il certificato di Battesimo e non quello di nascita, e anche il

certificato di matrimonio in chiesa!). Il giorno del Corporale cade sempre la prima domenica di febbraio dopo la 'Candelora' del 2 febbraio, con la celebrazione della Santa Messa in cripta alle ore 9,30 e di seguito le elezioni delle cariche della Compagnia. Le cariche annuali sono il Massaro, quattro Ministrali che lo aiutano, due Sindaci per la sorveglianza ed un Segretario che deve esercitare la professione forense o essere notaio. Vi sono poi le elezioni per le cariche quinquennali del Gonfaloniere, del Depositario, del Cancelliere, del Tesoriere e del Revisore dei Conti. Fra i personaggi di rilievo che fecero parte della Compagnia vanno ricordati il pontefice Benedetto XIV, al secolo Prospero Lambertini già arcivescovo di Bologna, che fu anche Massaro del 1753 e che, a proprie spese, fece restaurare la storica sede della Compagnia (che ancora oggi è allestita con i mobili donati dal Papa). Al momento della nomina (che avviene per sorteggio casuale), Benedetto XIV era già a Roma e tutti erano timorosi di affrontare un lungo viaggio per dargli quella notizia, sicuri che avrebbe rifiutato la carica. Invece l'accettò con grande disponibilità. Furono Militi della Compagnia, nei secoli passati, ben otto cardinali e tre vescovi (fra cui il cardinale Giacomo Biffi) e diverse famiglie senatorie bolognesi. Tra i componenti della Compagnia ricordiamo Bevilacqua Ariosti, Cavazza Isolani, Hercolani Fava Simonetti, Malvezzi Campeggi, Paolucci delle Roncole, Ranuzzi De Bianchi, Rusconi Rizzi, Sassoli De Bianchi, e tanti altri.⁴

La Compagnia ha sempre goduto a Bologna di grande prestigio, per la sua ininterrot-



▲ Fig. 5 La lapide della Compagnia.

³ M. FANTI in *La Compagnia militare* cit., p. 7.

⁴ *La Compagnia dei Lombardi* -

Contributi per una storia di otto secoli, Bologna, Ponte Nuovo, 1992.



▲ Fig. 6 Tommaso Garelli, *Madonna in trono con Bambino, San Nicolò, San Pietro, San Michele Arcangelo e San Petronio.*

ta continuità di otto secoli a favore della città ed anche per la sua singolare denominazione di 'Antichissima e Nobilissima'. Il primo appellativo le fu attribuito in quanto è stata una delle prime compagnie d'armi sorte a Bologna. Il secondo di "Nobilissima" in quanto dal secolo XVI tutte le famiglie che la componevano erano tra le più importanti della città. Nella Sala del Corporale vi è anche lo stemma della

Compagnia, insieme alle bandiere, oltre ad un quadro di Tommaso Garelli del 1466 rappresentante una Madonna in trono con bambino tra S. Nicolò, S. Pietro, S. Michele Arcangelo e S. Petronio. Vi sono poi nove tavole raffiguranti quattro santi di Simone dei Crocifissi, quattro di Giovanni da Modena e un S. Girolamo di scuola romagnola pervenute alla Compagnia tra il 1718 e il 1723 (gli originali sono nel Mu-



▲ Fig. 7 La sede della Compagnia.



seo Collezioni Comunali d'Arte di Bologna), oltre ad una storica raccolta di stemmi dipinti su scudi di legno delle famiglie appartenenti al sodalizio⁵ (gli stemmi delle 50 famiglie attuali sono sulla parete del bancone principale, mentre gli stemmi delle famiglie estinte, per mancanza di erede maschio, sono appesi sulle altre pareti). L'ambiente ancora riscaldato dal fuoco dell'antico camino è fornito di arredi storici, fra cui armadi, panche, sedie ed il bancone degli ufficiali sul quale il giorno delle adunanze vengono collocati alcuni antichi oggetti. Questi sono una cassetta contenente le borse per le estrazioni degli ufficiali, due ciotole colme di fave bianche e nere, due urne per le votazioni, due candelabri, la matricola (ovvero l'elenco dei Militi) del 1554 sulla quale si formula il giuramento ufficiale, a testimonianza dell'ininterrotta continuità.⁶ Dentro le borse vi sono delle ghiande forate dove viene posizionato un foglietto di carta con tutti i nomi dei militi dai 21 anni in su per la carica di Massaro, e dai 18 anni in su per le altre cariche. Poi il più giovane della Compagnia estrae una ghianda. Se il milite non è presente e non è giustificato (assente per motivi di armi o religione), si dichiara che 'dorme' e si passa ad una nuova estrazione. La formula 'dorme' deriva dal fatto che la Compagnia d'Armi si riuniva di notte, prima della partenza per una spedizione o per una battaglia, e chi non si presentava era ancora a casa a dormire.

Sotto Napoleone, anche la compagnia venne momentaneamente soppressa, fino a quando il conte Antonio Aldini, milite ed anche amico dell'Imperatore francese, intervenne per salvare la Compagnia che ricevette l'autorizzazione a continuare la propria attività con l'unico limite che ci fosse sempre un rappresentante di Napoleone alle riunioni...

Sempre care le parole del cardinale Giacomo Biffi, allora arcivescovo di Bologna, quando nell'anno 2000 venne annoverato fra i Militi della Compagnia: «...deve continuare a risplendere, nel contesto della nazione italiana, il ricco patrimonio di umanità, di cultura, di fede, ereditato dalle generazioni che qui ci hanno preceduto. Questa sarà anche, carissimi "Lombardi" la vostra battaglia: una battaglia incruenta, civile, rispettosa di tutti, dalla quale voi non vorrete rifuggire. Onorerete così, con una nuova e più alta significazione, quella qualifica di "militare" della quale vi fregiate. In questa Basilica suggestiva, che con le sue stesse mura vetuste ci parla del sacrificio di Cristo... cercate di crescere nella sua conoscenza e, conseguentemente, anche nel vostro amore per lui».

⁵ *Ibid.*

⁶ *La Compagnia dei Lombardi in Bologna. VIII Centenario 1170-1970*, Faenza, Litografie Artistiche Faentine, 1971.

// GIANLUIGI PAGANI



Un avvocato del foro di Bologna che, nel corso degli anni, ha maturato un'approfondita esperienza nel campo del diritto civile. Dal 2016 è iscritto all'Albo degli Avvocati patrocinanti in Cassazione e nelle Magistrature Superiori. Dal 2004 è iscritto all'Albo dei Giornalisti - Elenco Pubblicisti e collabora settimanalmente con il quotidiano «Avvenire» e con altri periodici e riviste locali. È direttore responsabile del bimestrale «L'Idea di Pianoro». Negli anni Novanta è stato consigliere comunale, assessore e vice sindaco a Pianoro. Dal 2010 è Segretario Generale della Basilica di San Petronio, nonché componente del direttivo di alcune importanti associazioni onlus del territorio bolognese. Dal 2016 è componente del Consiglio Direttivo della Consulta tra le Antiche Istituzioni Bolognesi, ricoprendo la carica di Vice Presidente. Appassionato di storia e valorizzazione del territorio della Walking Valley del Savena.

LA LÄNGUA D ÓI

////// *Alle origini del lessico bolognese* ////

ROBERTO SERRA

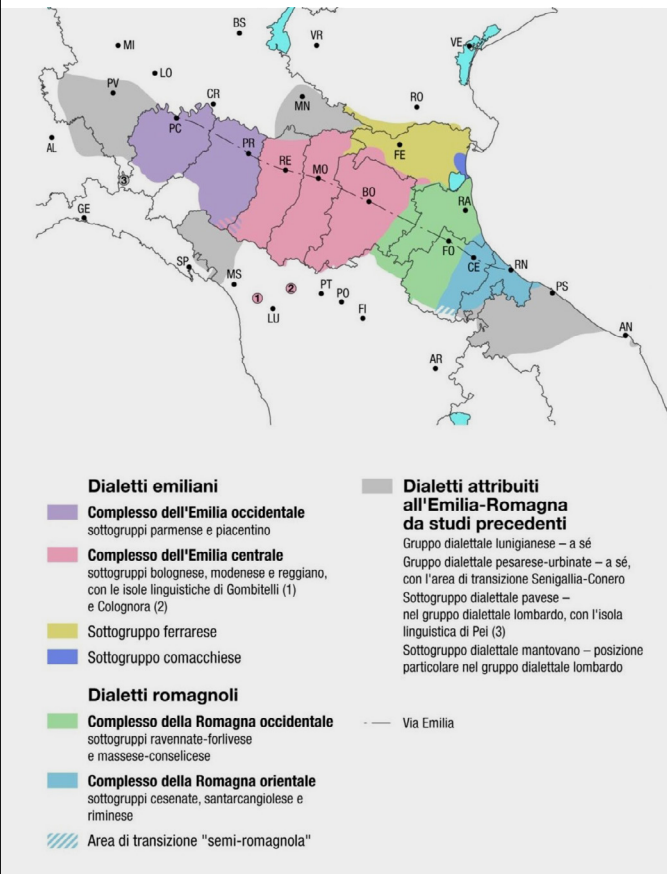
Lenga d'Oc, Langue d'Oïl e Längua d Ói: la famosa forma affermativa bolognese *ói* sembra davvero accomunare la nostra lingua locale a quelle d'Oltralpe. L'etimologia è con ogni probabilità la medesima, dal latino *hoc illud* (sottinteso *est* «quello è»): forme simili si trovano in diversi dialetti della Francia settentrionale, ma anche in altre lingue romanze più vicine a noi.

Nel ladino della Val di Fassa, ad esempio, l'avverbio dell'affermazione diretta può essere sia *èi* che *sci*, mentre nell'affermazione indiretta si usa solo *sci*: si nota dunque un parallelismo esatto con il bolognese, in cui gli avverbi *ói* e *sé* si alternano nella affermazione diretta, mentre nell'indiretta è necessario utilizzare *sé* (per es. la domanda *l'èt vésst?* «l'hai visto?» ammette le risposte *ói* o *sé* «sì», ma nelle indirette quali *l'à détt ed sé* «ha detto di sì» non si può utilizzare la forma *ói*).

La classificazione del bolognese, così come degli altri dialetti dell'Italia settentrionale, è sempre stata al centro di un ampio dibattito: partendo dalla decisa posizione di Graziadio Isaia Ascoli, uno dei fondatori della moderna dialettologia, il quale sosteneva che i dialetti gallo-italici (dal Piemonte alle Marche settentrionali) non farebbero parte del sistema italiano, si arriva alla ben motivata proposta classificatoria di Daniele Vitali, che li considera all'interno del *continuum* romanzo quale ponte tra le parlate del gruppo italiano e quelle d'Oltralpe, con le quali condividono evidenti caratteristiche.¹

¹ Per una ricostruzione del dibattito relativo alla classificazione dei dialetti gallo-italici e per una convincente e fondata risposta, si veda: D. VITALI, *Dialetti emiliani e*

dialetti toscani. Le interazioni linguistiche fra Emilia-Romagna e Toscana e con Liguria, Lunigiana e Umbria, IV, Bologna, Pendragon, 2020, pp. 209-217.



▲ Fig. 1 Distribuzione geografica dei dialetti emiliani e romagnoli.

Proprio la innegabile somiglianza del bolognese al francese ha nel tempo suggerito alla nostra gente ipotesi suggestive circa l'origine della nostra lingua locale e del suo lessico. Sgombriamo il campo da alcuni errori piuttosto diffusi: il bolognese non deriva dal francese e non è una lingua celtica, ma fa parte del gruppo romano e si è evoluto dal tardo latino autonomamente e parallelamente alle altre lingue.

La grande maggioranza del lessico, dunque, deriva dal latino, così come le strutture linguistiche del *bulgnais*: l'evidente somiglianza fonetica e lessicale col francese non è il frutto di una derivazione, ma di un'evoluzione diretta dal latino autonoma e per molti aspetti simile, con reciproche e costanti influenze tra la Pianura Padana (collegata dall'asse della via Emi-

lia) e Oltralpe, che per secoli hanno fatto parte di una comune temperie culturale.

Vi sono, tuttavia, alcune parole di diversa origine: i Germani, ad esempio, ci hanno lasciato una serie di termini di uso comune, quali – tra gli altri – *al pan biäss* «il pane asciutto, senza companatico», *al magân* «il groppo in gola; il ventriglio dei polli» e, nella provincia nord-occidentale, *al scrèll* «la diarrea». *T an magnarè mégga sâul dal pan biäss!* («non mangerai mica solo pane senza companatico!») direbbe una nostra *arzdâura* («massaia») ad un ospite che si faccia preparare a tavola, usando inconsapevolmente un termine che si ritiene derivi dal longobardo **bloz* «nudo». ² E proprio 'nudo' si può dire *biätt* a Modena, *biött* in Lombardia e Piemonte e *blos* in Provenza; nel ladino della Val di Fassa *biött* significa «schietto, semplice» (quindi nudo in senso figurato, senza ornamenti), mentre nell'area bolognese *biäss* indica il pane che senza companatico appare, appunto, come nudo.

Un termine con ascendenze germaniche assai usato nella nostra lingua locale è *magân* (poi passato anche all'italiano settentrionale 'magone'), che significa «groppo in gola, strugimento, preoccupazione» o «ventriglio dei polli»: l'origine è da ricercare nel longobardo *magō* «gozzo», ³ comune al tedesco *magen* «stomaco» ed ai corrispondenti termini nelle altre varianti di area padana (oltre che in lombardo, si pensi al veneziano *magón*, al piemontese e friulano *magùn*). Nella nostra lingua locale il contenuto semantico della parola si è ampliato attraverso la sensazione fisica di «peso sullo stomaco», fino ad indicare una sensazione psicofisica di accoramento, afflizione (*am é vgnó al magân* «mi è venuto il groppo in gola», *al manda zâ al magân* «si riprende da un dispiacere, ingoia il rospo»).

Un altro termine di ascendenza germanica è *scrèll* «diarrea», con il verbo derivato *scrilèr*, sconosciuti a Bologna città ma ben presenti nella pianura nord-occidentale (per es. San Giovanni in Persiceto, Cento) in un *continuum* che dalla Lombardia (cfr. il milanese *schirlà* «andar di corpo») arriva fino al modenese

² W. MEYER-LÜBKE, *Romani-sches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1911, § 1161.

³ W. MEYER-LÜBKE, *Romani-sches cit.*, § 5233.



▲ Fig. 2 In via Sabotino, i primi 9 vigili urbani motorizzati in sella alle M.M. 350 36 C, febbraio 1937. Cleto Mazzolini, in «Scuola Officina» 1, 2010.



▲ Fig. 3 Gruppo di Vigili motociclisti, 1937. Marco Astolfi, in «Scuola Officina» 1, 2010.

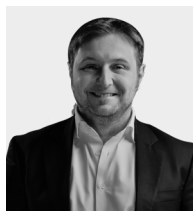
(*scrillo* a Sant'Andrea Pelago) e al ferrarese (a Ferrara *scril*, *scrilà*). L'origine del termine può essere collegata alla radice germanica **skrill*, che indica lo scivolamento, da cui deriva anche l'antico francese *escrier*.⁴ Tra i germanismi presenti nel bolognese troviamo anche il celebre *pulismàn* «vigile urbano», poi passato anche all'italiano di Bologna 'pulismano', dall'inglese *policeman*: il termine è però di origine ben più recente dei precedenti (in luogo del più arcaico *guèrdia*), tant'è che una delle prime attestazioni (*Gaitanén al pulismàn*) si trova nel celeberrimo poema erotico *La Flèvia - Al fatàz*

di *Žardén Margarétta*, degli anni Venti del Novecento ed attribuito al giornalista Cesare Pezzoli. Lasciamo ai lettori più audaci e meno inibiti l'approfondimento di questa pietra miliare della letteratura popolare bolognese, certi che non rimarranno delusi dal lessico autentico e dall'arguto intreccio.⁵

⁴ W. MEYER-LÜBKE, *Romanisches cit.*, § 8011a.

⁵ *Al fatàz di Žardén Margarétta (La Flèvia)*, a cura di

Anonimi Petroniani del terzo millennio, Bologna, Alberto Perdisa Editore, 2006.



Avvocato, è tra i più noti studiosi della lingua bolognese in un'ottica di tutela e rilancio, svolgendo attività di ricerca e divulgazione.

Membro del Comitato Scientifico per i dialetti presso la Regione Emilia-Romagna, dal 2001 è il *Profesàur ed Bulgnàis di città e provincia*. Negli anni ha percorso la Regione Emilia-Romagna realizzando interviste dialettologiche sulle varianti locali ai fini di un loro studio comparativo. Nel 2003 ha tradotto *Il Piccolo Principe* di A. de Saint-Exupéry (*Al Pränzip Fangén*) ed è autore di diversi volumi sulla lingua e la cultura bolognese. Ha recitato in numerose produzioni teatrali ed è la voce in *bulgnàis* della città: è innamorato della Bassa e dei suoi profumi e sapori e fiero dei suoi biondissimi gemelli, madrelingua bolognese.

////////////////////////////////// ROBERTO SERRA

CURIOSITÀ

LA MALEDETTA PORTA

////// *Storie di capolavori, artisti e contabili esasperati* ////

ELENA SELMO

Uno dei capolavori assoluti nel panorama della scultura quattrocentesca è, senza ombra di dubbio, la Porta Magna della Basilica di San Petronio. Siamo nel 1425 e a Bologna il legato pontificio è il vescovo di Arles, Louis Aleman. È proprio lui a decidere di affidare allo scultore senese Jacopo Della Quercia la realizzazione dell'ornato del portale maggiore della Basilica, opera che rimase però incompiuta a causa della morte dell'autore avvenuta nel 1438 e in parte anche per la lentezza dell'artista stesso che si divideva tra Siena e Bologna.

Il soggetto narrato lungo gli stipiti del portale sono le *Storie della Genesi*. Si tratta di formelle scolpite a bassorilievo che si riferiscono a scene del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, in una sintesi teologica che racconta il peccato e la redenzione dell'Uomo.



▲ Fig. 1 Jacopo della Quercia, *Peccato originale*, formella della Porta Magna, Bologna, Basilica di San Petronio.



▲ Fig. 2 La facciata della Basilica di San Petronio.



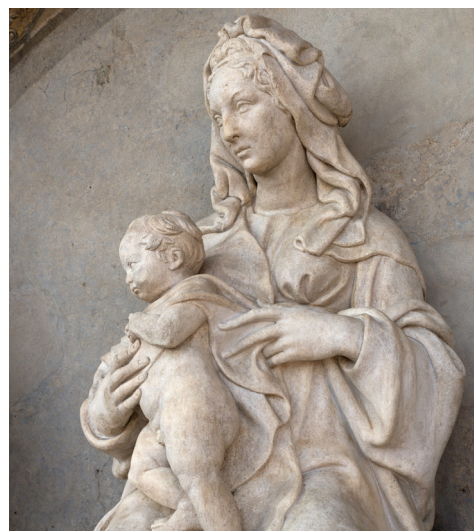
▲ Fig. 3 La Porta Magna, Bologna, Basilica di San Petronio.

Lungo i pilastri si trovano, nello specifico, le scene del *Vecchio Testamento* come la *Creazione di Adamo* e la *Creazione di Eva* o per esempio la scena del *Peccato originale* nella quale si vede Eva cogliere il frutto proibito. Di particolare interesse in questa scena è l'iconografia che deriva da una antica tradizione cristiana che prevede la rappresentazione della penetrazione del serpente nel tronco dell'albero di fico e che riconduce ad un peccato originale che è motivato dalla bramosia e dalla debolezza della natura umana. Anche il gesto della mano di Eva, che delicatamente sembra voler fermare il serpente, risulta invece un esempio di seduzione languida.

La narrazione prosegue con la *Cacciata dal Paradiso Terrestre*. In questo episodio i tratti del volto di Adamo subiscono una virata stilistica che li rende più brutali, in linea con l'aspetto psicologico ed emotivo del soggetto che viene rappresentato nella scena.

Lo scultore senese riassume in questo capolavoro che è la Porta Magna una sintesi delle influenze stilistiche provenienti da più fronti, riuscendo a unire gli stili della scultura e della pittura padana e toscana a lui contemporanee, fondendole alla statuaria classica dell'antichità

e non mancando di strizzare l'occhio alla pittura gotica senese dalla quale prende in prestito alcuni dettagli. Le figure si stagliano in pose plastiche e dinamiche al contempo, rivelando dietro di loro scorci di paesaggi e scene prospettiche.



▲ Fig. 4 Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino*, particolare, Bologna, Basilica di San Petronio.



La Porta Magna è un compendio della raffinatezza e della grandiosità che caratterizzano l'opera di questo importante scultore del Quattrocento: un artista che ha saputo manipolare lo spazio attraverso la composizione prospettica e la successione di piani, raggiungendo soluzioni stilistiche che appropoderanno ben oltre il Rinascimento, spingendosi fino a uno proto-manierismo *ante litteram*.

Una personalità che diede del filo da torcere anche a uno dei contabili della Fabbriceria di San Petronio, che in un atto amministrativo databile intorno agli anni Trenta del Quattrocento, scrisse testualmente la «maledetta porta» riferendosi alla Porta Magna della Basilica di San Petronio. Le cause di questo sfogo, del tutto riconducibile ad un impeto di natura umana, sono da ricercarsi nella incostanza con la quale Jacopo Della Quercia portava avanti i lavori. Il contabile, che deve riferire la cifra di danari che spettano allo scultore per portare a compimento la «maledetta porta» appunto, è stato sicuramente travolto da un moto dell'animo che forse poco appartiene ad un contabile, ma che, esausto e seccato dalle continue promesse non mantenute dello scultore, non è riuscito a trattenere.

Ecco allora che la «maledetta porta» altro non è che lo sfogo di un contabile, una pulsione, una scocciatura dovuta al protrarsi dei lavori che dovevano durare un paio di anni e che vedranno invece il portale rimanere incompiuto.

Jacopo Della Quercia fu un grande scultore, capace di ricevere l'ammirazione di un giovane Michelangelo Buonarroti che, giunto a Bologna, poté esprimere lui stesso il suo compiacimento nel vedere la stupefacente bellezza della sua Madonna con Bambino, una Vergine tanto forte quanto delicata che si trovava all'epoca sull'architrave e che oggi è collocata invece tra i santi Petronio e Ambrogio nella lunetta sopra la Por-



▲ Fig. 5 L'Archivio storico della Basilica di San Petronio.

ta Magna. Un grande artista dunque, capace di grandi opere artistiche ma anche un uomo conteso tra Siena, sua città natale, e Bologna, città dove aveva ricevuto una committenza importante e dove fu capace di far perdere la pazienza anche a un contabile mentre redigeva un documento ufficiale della Fabbriceria di San Petronio che tuttora è conservato nell'Archivio della Basilica.

Bibliografia

- P. DE VECCHI - E. CERCHIARI, *I tempi dell'arte*, II, Milano, Bompiani, 1999.
- M. FANTI, *La Fabbrica di San Petronio in Bologna dal XIV al XX secolo. Storia di una Istituzione*, Roma, Herder, 1980.
- M. FANTI, *Un'impresa grandiosa e poco nota: il compimento della Basilica di San Petronio nel 350° anniversario (1663-2013)*, «Strenna Storica Bolognese», LXIII, 2013.
- M. FANTI, *La Basilica di San Petronio*, Seconda Edizione.
- M. FANTI - C. DEGLI ESPOSTI, *La Basilica di San Petronio in Bologna Guida a vedere e a comprendere*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2016.

////////////////////////////////////// ELEVA SELMO



Nata in un piccolo paese nella provincia di Vicenza, si è diplomata in un Istituto Tecnico con indirizzo specifico nel settore del Turismo e appena diplomata si è trasferita a Bologna. Iscrittasi al corso di Laurea di Arte Contemporanea del D.A.M.S. ha approfondito diverse conoscenze delle discipline artistiche. Ha poi proseguito con una Laurea Magistrale in Arti Visive, laureandosi col massimo dei voti. Al termine degli studi ha sostenuto l'esame per conseguire l'abilitazione alla professione di Guida Turistica e ha iniziato a collaborare con l'Associazione Succede solo a Bologna; ora è Responsabile dell'Ufficio Visite Guidate.

TEMPO

COME MISURARE IL TEMPO

///// *Il Sole e l'alternarsi
della luce e del buio* /////

GIOVANNI PALTRINIERI

«In principio Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque. Dio disse: *"Sia la luce!"* E la luce fu. Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre, e chiamò la luce giorno, e le tenebre notte. E fu sera e fu mattina: primo giorno.»

Le prime righe della Bibbia non si differenziano poi tanto dalla nota teoria del 'Big Bang', cioè 'il Grande Scoppio', riferito all'universo quando iniziò ad espandersi a velocità elevatissima in un tempo remotissimo del passato.

Ma se vogliamo, tutto esiste perché esiste la Luce, e con essa ogni forma di vita. Il suo grande dispensatore, per noi poveri mortali, è sempre stato, e lo sarà per i millenni a venire, il Sole: l'astro di cui la nostra Terra è il pianeta.

Nell'astronomia antica il Sole era addirittura considerato il centro dell'universo, e per questo Dante Alighieri afferma che attorno ad esso ruota l'amore divino riportandolo nell'ultimo verso del Paradiso (XXXIII, 145), che è al tempo stesso la conclusione della Divina Commedia: *L'Amor che muove il Sole e l'altre Stelle*.

Riferito a questo passo l'incisore Gustave Doré ci mostra Dante e Beatrice che sono immersi nella contemplazione dell'Empireo: il più esterno dei Cieli, sede dei Beati, quale diretta emanazione di Dio.

Il Sole - lo sappiamo tutti - è un eccezionale dispensatore di misurazione del tempo: dal suo sorgere al mattino, e dopo aver effettuato un percorso più o meno ampio nel cielo, va a rituffarsi in un lontano orizzonte portando con sé la luce.

Questo dualismo infinito tra giorno e notte, da tempo immemorabile è stato l'inesorabile

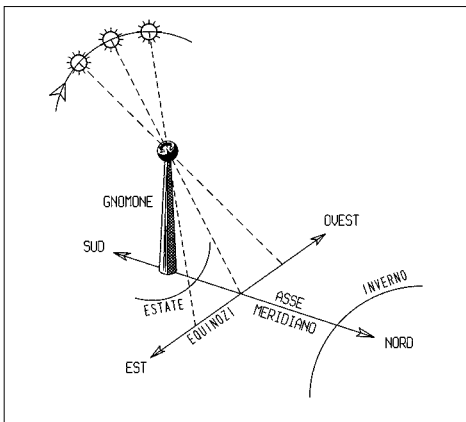


▲ **Fig. 1.** Dante e Beatrice in contemplazione dell'Empireo, in una illustrazione di Gustave Doré.

e cadenzato battere di una progressione quasi infinita, in cui l'alba costituiva il fondamentale indice numerico.

Da qui nacque e via via si consolidò l'astronomia: la più antica delle scienze. Al suo interno si creò una seconda e parallela scienza: la gnomonica (in greco γνῶμων, gnomōn), che significa 'indice', 'indicatore', ovvero uno strumento la cui ombra permette di definire l'ora in corso, oppure di spiegare il moto apparente del Sole nel corso della giornata e lungo l'intero anno.

Una delle fondamentali regole di questa scienza, è di determinare i 'punti cardinali',



▲ **Fig. 2.** I tracciati diurni equinoziali e solstiziali.

utilizzando dei metodi semplicissimi nel modo seguente [fig. 2].

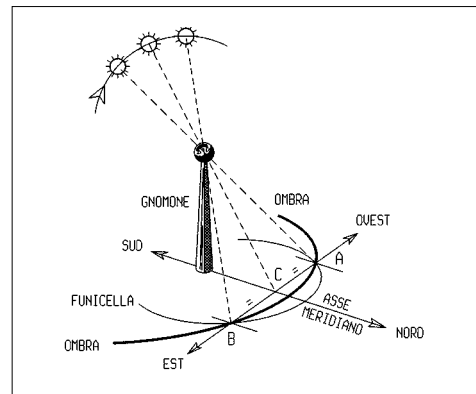
Cerchiamo una superficie piana ed orizzontale di dimensione a piacere, e su di essa piantiamo verticalmente un'asta che può concludersi alla sommità con una punta, oppure con una sfera.

In un giorno a piacere dell'anno, marchiamo al suolo, ad intervalli regolari di 10-15 minuti, il punto proiettivo di tale improvvisato gnomone per un certo numero di ore. Ebbene, a seconda che tale tracciatura si effettui in inverno, in estate o in un periodo intermedio, possiamo avere sostanzialmente tre possibili tipi di tracciatura:

- nel periodo estivo la tracciatura è una iperbole con centro sul lato dello gnomone (raggiunge il massimo sviluppo il 21 giugno, estate);
- nel periodo invernale la tracciatura è una iperbole con centro sulla parte opposta dello gnomone (raggiunge il massimo sviluppo il 21 dicembre, inverno);
- soltanto nelle due giornate equinoziali (primavera 21 marzo, oppure autunno 23 settembre), la tracciatura risulterà una perfetta retta.

Ebbene, proprio in una delle due date equinoziali, la retta che ne deriva ha un perfetto andamento est-ovest, atto quindi a tracciare al suolo due punti cardinali, i quali perpendicolarmente daranno quelli di nord-sud.

Se non vogliamo invece attendere uno dei due giorni equinoziali per fare questa esperienza, possiamo avvalerci del metodo delle 'uguali altezze', detto anche 'cerchio indù' essendo da tempo immemorabile usato dalle popolazioni dell'India [fig. 3].



▲ **Fig. 3.** La definizione dell'asse meridiano col metodo delle 'uguali altezze'.



▲ Fig. 4. Giusto de' Menabuoi, *La creazione del mondo*, Battistero di Padova.

Su una superficie piana orizzontale si inserisce solidamente uno gnomone verticale marcando al suolo il percorso diurno che descrive il punto estremo dell'ombra. Prendiamo una funicella, e facciamo con la medesima un cappio che inseriamo alla base dello gnomone; poi, a mo' di compasso la teniamo tesa descrivendo un'ampia porzione di cerchio che attraversi l'ombra in due punti, al mattino indicato con 'A', e al pomeriggio con 'B'.

Dunque, operando una qualsiasi apertura di compasso che, avendo come centro la base dello gnomone, intercetti in due punti il tracciato dell'ombra al suolo, otterremo due momenti del giorno in cui il Sole si trova ad avere la medesima altezza sull'orizzonte, e di conseguenza una uguale distanza dall'istante del mezzodì. Dividiamo ora a metà la distanza A-B ottenendo 'C'. Tracciamo per ultimo una retta che passi per la base dello gnomone ed il punto

'C'; ottenendo l'asse meridiano, ovvero la direzione nord-sud. Di conseguenza, perpendicolarmente, avremo l'asse est-ovest.

Dunque, nei giorni successivi, quando l'ombra dello gnomone attraverserà l'asse meridiano, sarà il mezzodì: il Sole sarà nel punto più alto del cielo per quel giorno, si troverà in perfetta direzione sud, ed a metà strada tra alba e tramonto.

Queste pratiche 'solari' erano ben note nel mondo antico. Gli Etruschi se ne avvalevano per l'arte divinatoria. L'aruspice tracciava un cerchio magico, e al suo interno descriveva le quattro direzioni del mondo: ponendosi entro questa sacra zona, egli prevedeva il futuro in funzione di cosa osservava lungo quelle direzioni: l'evento di un fulmine, particolari disegni di nubi, voli di colombe, ecc.

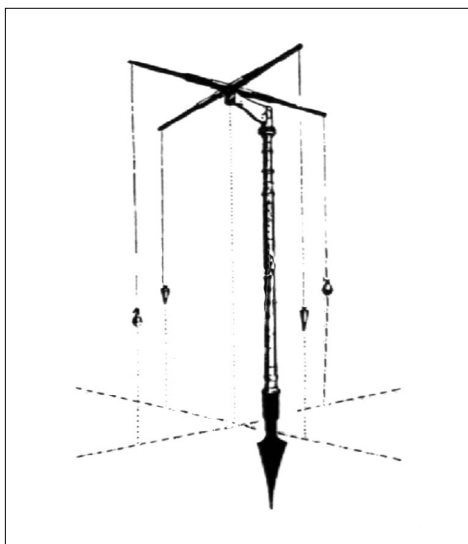
Anche le città venivano tracciate nei loro assi fondamentali in questo modo, come ad esempio Marzabotto. Tale tracciatura era detta *Secundum Coelum*.

Nella cultura romana prevalse invece l'abitudine di effettuare la tracciatura prediligendo l'andamento del suolo. In tal caso, la centuriazione, ovvero l'assegnazione dei terreni ai soldati che avevano concluso la loro vita lavorativa, si effettuava *Secundum Natura*, la quale si adattava alle caratteristiche fisiche del terreno.

Una riprova *Secundum Natura* la riscontriamo nel tracciato della Via Emilia, e delle città che sono sorte sopra di essa, come ad esempio la città di Bologna. I suoi assi fondamentali, nord-sud (cardo), ed est-ovest (decumano), hanno soltanto una parvenza di rispetto a queste antiche tradizioni, mantenendosi ottimale nel seguire il declivio collinare.

A questo proposito una curiosità che certamente è frutto della casualità, ma vale la pena di riportare: l'antica Via Emilia, che partendo da Piacenza arriva retta a Rimini effettuando ben 317 km, devia di circa 30° orari rispetto all'andamento est-ovest: idealmente, essa giunge a Gerusalemme (sarà certamente un caso, però...).

Uno strumento principe degli agrimensori romani, i geometri del tempo, era la "groma" [fig. 5]. Si trattava di un sostegno decentrato al cui apice erano poste due barre metalliche perpendicolari da cui pendevano quattro fili a piombo: allineandone due nel senso di una retta già esistente, si otteneva visivamente con gli altri due fili a piombo la direzione perpendi-



▲ Fig. 5. La groma, lo strumento degli agrimensori romani.

colare che veniva immediatamente marcata al suolo con due opposti picchetti.

Per concludere le presenti righe, è da notare che i quattro punti cardinali hanno sempre avuto una loro importanza astronomica e geografica non disgiunta da quella religiosa. Le maggiori piramidi egiziane, ad esempio, hanno i lati rivolti a quelle direzioni. *Cardo*, significa appunto 'cardine', cioè l'asse fondamentale su cui ruota un intero sistema. In religione, i 'cardinali' sono i 'cardini' della Chiesa.

Per molti secoli le chiese cristiane vennero tracciate seguendo i punti cardinali: idealmente la porta d'ingresso era sul lato ovest della costruzione (la direzione della morte); il fedele entrando nel sacro edificio percorreva la navata centrale dirigendosi in direzione est (direzione della vita). Così facendo la parete esterna destra, rivolta a sud, riceveva il tracciato di un orologio solare: indispensabile marcatempo per le funzioni religiose.

////////////////////////////////////// GIOVANNI PALTRINIERI



Da quasi mezzo secolo si occupa della misura del tempo, specialmente di indirizzo gnomonico. Ha eseguito orologi solari e meridiane di ogni dimensione e forma: Quartiere Savena a Bologna, Castello degli Agolanti a Riccione, piazza del Sole ad Abano Terme, piazza di Cadriano (Granarolo Emilia), San Lazzaro-via Caselle (BO). Ha collaborato artisticamente con Remo Brindisi e con Tonino Guerra. Per la Soprintendenza di Torino ha recuperato a Mondovì una parete di 12 orologi solari del Settecento. Ha realizzato ad Isnello (PA) una serie di orologi solari monumentali davanti all'Osservatorio.

Ha promosso mostre sulla misura del tempo; si occupa anche di orologeria meccanica, di Calendari, strumentazione scientifica. Ha inoltre pubblicato numerosi volumi ed articoli in questo campo. Tiene conferenze e collabora con musei, ecc. È Maestro del Lavoro; Socio corrispondente della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna.

www.lineameridiana.com.

TEATRO

ALMENO UN MONOLOGO

////// *L'Accademia d'Arte
Drammatica dell'Antoniano
di Bologna* ////

MIRELLA MASTRONARDI

Via Guinizelli è inondata dalla luce del mattino, l'appuntamento è alle 10: «*il candidato porti almeno un monologo, un'opera in versi, un canto*». Ho 19 anni e un desiderio, una piccola speranza da non dire a voce alta: «*almeno un monologo*». E chi lo ha mai imparato un monologo a memoria, non è come a scuola, dove la memoria è più vicina alla necessità che all'amore: al numero 13 di via Guinizelli pronunciare ha a che fare con la **presenza***, con il pudore, con il gioco. Con il coraggio. Un monologo per essere presi in una scuola di teatro, in un'Accademia, è porsi sul ciglio del burrone sfidando la quasi certezza di rendersi ridicoli. Eccoci dunque, entro in



▲ Fig. 1. Il palcoscenico del teatro cinema dell'Antoniano. Fotografia di Aldo Salmi, Archivio Antoniano dei Frati Minori di Bologna.



▲ Fig. 2. Ghilka Muzzi Matteuzzi durante una sua lezione all'Accademia Antoniana d'Arte Drammatica. Fotografia non identificata, in «Antoniano», numero unico, 13 giugno 1960. Archivio Antoniano dei Frati Minori di Bologna.



▲ Fig. 3. Vittorio Gassman visita l'Accademia Antoniana tra il 1958 e il 1960. Nel 1957 aveva già incontrato gli allievi dell'Accademia Antoniana di Arte Drammatica. Fotografia di W. Breveglieri, in «Antoniano», numero unico, 13 giugno 1960. Archivio Antoniano dei Frati Minori di Bologna.

un palazzo sobrio e quasi anonimo all'esterno, ma che a sorpresa dentro si rivela essere uno scrigno: aule, un piccolo teatro per gli allievi, la falegnameria, l'Accademia di danza, gli studi **televisivi*** della Rai.

Nel 1997 le Accademie d'arte drammatica in Italia erano poche e non sufficienti, esattamente come lo sono oggi. Bologna ne ospitava una delle più note, una scuola gratuita e dunque aperta a chi, pur non avendo denaro, aveva però una vocazione. O quantomeno sperava di averla. Nata nel '55, era stata una palestra di tecnica, il luogo in cui imparare le basi dello stare sul palcoscenico: dizione, fonetica, recitazione, drammaturgia, canto, mimica, movimento, danza, regia, scenografia. «Lo scopo che un'Accademia di teatro deve prefiggersi, qualora voglia davvero operare in una dimensione culturale, e concretamente adoperarsi per la promozione di una moderna e vivace civiltà teatrale, non è tanto quello di scoprire talenti (s'intende: se ci sono tanto meglio, tanto di guadagnato per tutti), ma piuttosto, è più veramente, quello di determinare la formazione di una cultura teatrale in senso pieno, teorica e pratica, in tutti gli allievi: per dir meglio e più chiaramente, lo scopo deve essere quello di giungere, in definitiva, ad apprestare una lar-

ga base culturale specifica, sulla quale ognuno possa sviluppare il "mestiere" di attore».¹ Così, «il Resto del Carlino» commentava il saggio degli allievi attori sulle sue pagine, nel 1960. Non bisognava dunque andare a Roma o altrove per studiare teatro, bensì a Bologna, senza disperdere i talenti, ma costruendo un ambiente favorevole per la loro espressione, anche nel futuro. E così anno dopo anno si arriva a quel 1997 quando (già dall'anno precedente) il corso di attore era entrato nelle attività formative della Regione Emilia-Romagna e inserito nel Fondo Sociale Europeo. Imparare l'arte del palcoscenico con il proprio **nome*** iscritto su un registro di classe, superare esami e saggi,

Voglio ringraziare l'Antoniano dei Frati Minori di Bologna e in particolare Massimo Sterpi, responsabile del cinema-teatro e della formazione, Riccardo Pedrini, responsabile degli archivi e l'insostituibile Paolo Bonatti per la disponibilità e l'attenzione che mi hanno voluto rivolgere. Dedico questo articolo a Gianfranco Rimondi (1938-2021) regista, drammaturgo e maestro di tanti colleghi e mio all'Antoniano: a lui tutto il mio bene e la mia riconoscenza. Questo scritto, per ragioni ovvie

di spazio, non può comprendere i nomi e le carriere di tutti i diplomati dell'Accademia Antoniana, se quindi ho dimenticato nomi di colleghi me ne dispiaccio, confido nella loro pazienza e nel loro sguardo benevolo. Si solleva l'Antoniano dei Frati Minori dalla responsabilità di eventuali errori nell'attribuzione della paternità delle fotografie.

¹ In «Antoniano», numero unico 13 giugno 1960, Archivio Antoniano dei Frati Minori di Bologna.



▲ Fig. 1. Vittorio Gassman in visita tiene una lezione agli allievi attori dell'Accademia Antoniana di Arte Drammatica di Bologna. Fotografia di W. Breveglieri, in «Antoniano», numero unico, 13 giugno 1960. Archivio Antoniano dei Frati Minori di Bologna.

significava misurarsi con discipline nelle quali vacillare a ogni momento, sperimentare la crisi che accompagna chi sa di avere tutto ancora da imparare, tutto ancora da comprendere. E questo anche se si era iscritti al DAMS o se si calcavano le scene del teatro amatoriale fin da bambini. In via Guinizelli 13, per i ragazzi che studiavano da attori motivo di gioia era una vocale ben pronunciata, un verso senza vizi, una battuta fatta *propria*. I sospiri di sollievo si facevano spinte a studiare, a osservare gli altri fuori e dentro la scuola. L'arte del teatro come arte della relazione e del pensiero in cui le prove erano sostenute da una specie di baldanza alimentata dal sentirsi *altro* rispetto a chi si dedicava alla performance con leggerezza, attitudine che se per alcuni è virtù per noi era insipienza. Ai 12 allievi che avevano superato la selezione, nel 1997 l'Antoniano offriva spazi e materiale insieme ai maestri e alla certezza che si potessero costruire le premesse, seppur traballanti, di un lavoro. Laboratori con l'uso delle telecamere e dei microfoni per comprendere come *portare* la voce, come *giocarci*; la frequenza obbligatoria a tempo pieno. Che l'aria là dentro fosse monacale non lo si capiva tanto dal luogo in cui l'Accademia era

inserita- il convento e la chiesa si percepivano lontani seppur geograficamente fossero attigui - ma dal fatto che si stava là come in una bolla. Quotidianamente alla ricerca di **testi nuovi***, di poesie, di modi di affrontare gli uni e le altre. Prima regola: la disciplina. Osservare nel silenzio gli altri esibirsi, imparare tutte le parti, anche quelle dei compagni, avere a mente che non si è ancora pronti e che quasi certamente pronti non lo si sarà mai. Un tipo di formazione che pretende testa china e al tempo stesso alta. In via Guinizelli 13 si imparava che un **attore*** ha il dovere di avere consapevolezza di ciò che sta facendo e di ciò che succede intorno a lui, fuori nel mondo; che ha il dovere di entrare nelle trame della drammaturgia per metterla in discussione, per ragionarci e ragionare e per capire, se funziona, perché funziona. L'attore deve imparare cosa sia il ritmo e quali le trappole dei propri artifici. Essere precisi, rigorosi, attenti. Senza scuse. Senza indulgenze, perché così è la scena. Pretende l'esercizio del pensiero e pretende in fondo lotte per l'autonomia. Al-

* PRESENZA

«Quando affermiamo, parlando di certi attori e danzatori, che essi hanno una *presenza* evochiamo una qualità sottile, che sappiamo riconoscere senza poterla definire con esattezza. Di cosa parliamo, dunque, quando attribuiamo una presenza a un corpo? La presenza è qualcosa d'indeterminato, il cui incanto sprigiona da un inafferrabile *non-so-che*, da qualcosa che circola e si irradia senza localizzarsi in un punto preciso. È qualcosa di sfuggibile, che tocca le cose senza appartenere loro, anche se ne permette la manifestazione facendo sì che si senta la contingenza di qualcosa. Un dinamismo senza sostanza, un continuo movimento produttore di *maniere e modi d'essere*: la presenza è un'*atmosfera*'.²

Alcuni diplomati attori sono diventati docenti come Eugenia Casini Ropa (laureatasi al DAMS dove ha poi insegnato) o come Giuseppe Caruso, insegnante di dizione e ortoepia all'Antoniano; altri attori, registi e autori hanno fondato compagnie e diretto teatri, circuiti, spazi e scuole come i colleghi Vittorio Franceschi, Giorgio Trestini, Silvana Strocchi, Marina Pitta, Maurizio Costa, Fausta Molinari, Umberto Bortolani, Alessandra Frabetti, Nanni Garella, Nino Campisi, Angela Malfitano, Silvio Panini, Ruggero Sintoni, Claudio Casadio, Luisa Cottifogli, Andrea Adriatico, Pietro Babina, Massimo Cimaglia, Fiorenza Menni, Marco Rebecchi, Angelica Zanardi, Maria Pascale.

² E. Pitozzi, *On presence*, «Culture teatrali», 21, Annuario 2011.



tra parola da tenere bene a mente quando ci si forma per un mestiere come quello del teatro, della cultura. Dopo il diploma, non tutti, ma moltissimi hanno trasformato quella possibilità in lavoro. Hanno fondato compagnie, gestito teatri e circuiti teatrali, hanno creato un lavoro per se stessi e per gli altri, per i tecnici, per gli organizzatori, per gli uffici stampa, per gli amministratori, per i commercialisti, per i costumisti e per i sarti, per i truccatori, per chi vende e affitta service, per i ristoratori, per i baristi. Per chi il teatro lo apriva e lo chiudeva. E hanno con questo loro mestiere dato gioia e pensiero ai tanti che hanno deciso di acquistare il biglietto.

Delle immagini che conservo nella memoria, avete presente gli attimi indelebili che vi restano negli occhi quando siete a contatto con qualcosa che vi commuove? Tra le immagini più belle vi sono le culle dei bambini poste negli uffici del Teatro San Martino, in piazza San Martino, quando a gestirlo era il Libero Teatro: una compagnia di attori, non un grande teatro stabile, non produzioni particolarmente danarose, ma lavoro sul territorio, pensiero, idee costruite insieme. Regie di spettacoli, letture di testi inediti, incontri con gli autori, con gli attori, manifestazioni da portare in provincia. Ecco, quel minuscolo asilo aziendale, neanche un asilo, ma il nocciolo di una comunità unita intorno alla propria arte che è lavoro, significa toccare la realtà di quello che il teatro è quando la città rispetta i propri artisti.

Perché solo quando gli artisti - e non solo chi li amministra - hanno le chiavi del teatro, un teatro può veramente chiamarsi tale.

Quelle due culle sono state, per la me stessa in quel momento ventenne, un'epifania,

una promessa che si faceva augurio per chi aveva deciso di fare della propria vita un salto nella speranza da dire a voce alta. Erano tante le compagnie teatrali che gestivano spazi a Bologna, fino agli anni Duemila ne ricordo almeno tredici finanziate dal Ministero, dalla Regione, e aiutate dalla Provincia e dal Comune. Chiuderle è stata una scelta e la chiusura dell'Accademia Antoniana d'Arte Drammatica, che di quei teatri era il bocciolo di saperi e tecniche, è passata tutto sommato inosservata alla città. Nonostante questo, da attrice e da autrice quale sono, pur consapevole di ciò che comporta il mio lavoro, se dovessero chiedermi di ripresentarmi, con un salto immaginifico indietro nel tempo, in via Guinizelli 13 io risponderci con lo stesso entusiasmo, con lo stesso sguardo spavaldo sfidando la possibilità di un rifiuto. E lo farei con la gratitudine a testa alta di noi attori.

*** ATTORI**

Tra i diplomati: Enrichetta Bortolani, Giovanna Sabbatani, Angela Baraldi, Simona Gamberini, Hendry Proni, Carlo della Santa, Anna Benedetta Sanfilippo, Gaia Benassi, Alessandro Piloni, Manuel Reitano, Federica Tabori, Gianvito Pascale.

*** SCRITTORI**

Hanno studiato all'Accademia Antoniana d'Arte Drammatica gli scrittori Grazia Verasani, Marina Robino, Gabrielle Bonazzi.

*** TELEVISIONE**

Nel 1963 l'Accademia apre il corso di regia televisiva, in evidente anticipo sui tempi. Tra i diplomati ricordiamo lo sceneggiatore Beppe Bellecca, Silvana Mangione, Pietro Formentini, e il regista di cinema Riccardo Marchesini.

////////////////////////////////////// **MIRELLA MASTRONARDI**



Diplomata all'Accademia Antoniana d'Arte Drammatica, laureata in DAMS, dal '97 alterna alla recitazione la scrittura e la direzione artistica del sonoro. Attrice in una cinquantina di spettacoli (dal 2017 con il Teatro delle Albe), ha dato la voce a documentari, radiodrammi RAI, spot, videogiochi. Ha scritto testi che in teatro ha coprodotto e interpretato. Ha collaborato a monologhi (Rula Jebreal per Sanremo '20), libri collettivi (*Fase uno*), e scritto a quattro mani biografie (*L'uomo fa il suo giro* con G. Diritti), sceneggiature di audioguide kids, installazioni, videogiochi. Ha diretto il sonoro di molti di questi testi. Ha collaborato con case di produzione cinematografica tra cui Arancia Film. Insegna pratiche teatrali sull'uso della voce e lettura espressiva. Ama intrecciare al suo teatro il canto.

DONNE

GIULIA CAVALLARI CANTALAMESSA

*////// Genesi dell'istruzione
femminile statale ////*

ELISA AMAROLI, GIULIA LODI

Giulia Cavallari Cantalamessa è stata un'insegnante e un'attivista per l'emancipazione femminile, soprattutto per quanto riguarda la scolarizzazione e l'educazione delle giovani donne, campo in cui ha lavorato per tutta la vita.

Nasce ad Imola il 5 marzo 1856 da una famiglia di intellettuali laici legata all'Illuminismo. Si avvicina al tema dell'educazione femminile grazie alla nonna, Maddalena Monteschi, fondatrice della prima scuola femminile imolese, e continua la sua formazione nell'Italia postunitaria quando si stanno affermando nella penisola i valori di laicità, uguaglianza e diritto

all'istruzione, non ancora riconosciuti, però, a livello giuridico per le donne.

Nel 1865 viene pubblicato il primo Codice Civile del Regno d'Italia, testo di forte stampo maschilista che conferma il ruolo secondario delle donne nella società italiana. In quest'occasione, iniziano le prime battaglie a favore del suffragio femminile guidate soprattutto da attiviste come Anna Maria Mozzini.

Merita una menzione anche Salvatore Morelli, parlamentare italiano che, nel 1867, presenta la prima proposta di legge in Europa che definisce «i diritti della donna pari a quelli dell'uomo», poi bocciata dal Parlamento ita-



▲ Fig. 1. Ritratto di Giulia Cavallari Cantalamessa, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

liano. È proprio negli anni della giovinezza di Giulia Cavallari, nel 1874, che, grazie alle prime rivendicazioni femminili, viene riconosciuto alle donne il diritto all'istruzione superiore, all'apprendistato professionale e all'insegnamento.

Prima del 1874, alle donne era assicurata solo l'istruzione elementare per l'alfabetizzazione di base, i percorsi d'istruzione superiore o di professionalizzazione erano esclusivamente riservati al sesso maschile, questo per indirizzare nettamente le prime al ruolo di madri e mogli e i secondi a diventare i soli soggetti attivi nella società.

Le donne che ricevevano un'istruzione superiore erano quasi tutte nobili o altoborghesi, provenienti da famiglie agiate che assumevano insegnanti privati a pagamento per le proprie figlie. Vi furono, nei secoli precedenti, donne che eccelsero nei più svariati campi, come Laura Bassi laureatasi in Filosofia nel 1732, ma furono casi isolati, eccezioni, quasi tutte provenienti dai ceti sociali più benestanti o, se di umili origini, dotate di capacità straordinarie.

Il ruolo principale della donna rimaneva comunque quello di madre e custode della casa, subordinata al capofamiglia (padre o marito),

non aveva il diritto di esercitare la tutela sui figli legittimi, né tantomeno quello ad essere ammessa ai pubblici uffici. Come sancito nel Codice di Famiglia del 1865, non potevano svolgere alcuna azione giuridica o commerciale senza l'autorizzazione maritale, ovvero l'avallo del consorte.

In questo clima di cambiamenti epocali, Giulia Cavallari diventa la prima diplomata al Liceo Classico Galvani di Bologna insieme a Giuseppina Cattani nel 1878, mentre nel 1882 si laurea in Lettere e Filosofia con Giosuè Carducci, diventando la prima donna a laurearsi in Lettere in Italia.

Nel 1884 è docente di latino e greco presso la Scuola superiore femminile Erminia Fuà Fusinato di Roma. Sospende le attività lavorative dopo il matrimonio con Ignazio Cantalamessa nel 1886, come era d'uso all'epoca, con cui si trasferirà in via Santo Stefano, nel palazzo ad angolo con via Farini, salotto frequentato da personaggi illustri della Bologna ottocentesca come Carducci, Pascoli e Zanichelli.

In quegli anni Giulia Cavallari Cantalamessa rimane attiva nel campo civico e sociale aderendo al Comitato di propaganda per il miglioramento della condizione della donna, fon-



▲ Fig. 2. Foto dell'abitazione di Giulia Cavallari Cantalamessa. Via Santo Stefano 23.



dato nel 1890, di cui è portavoce in innumerosi convegni come quello del 1892 dove espone la sua idea di donna, in equilibrio tra attività patriottica e aspirazioni riformatrici, raccolta successivamente nel libro *La donna nel Risorgimento nazionale*.

Fervente promotrice dell'educazione e del miglioramento culturale della donna, partecipa a numerosi incontri nei circoli cittadini collaborando con la Lega per l'istruzione del Popolo. Scrive, inoltre, su «La Donna» giornale dedicato all'emancipazione femminile, l'unico in Europa redatto da sole donne, diretto da Gualberta Alaide Beccari, di lei scriveremo nel prossimo articolo.

Nel 1896 riprende l'insegnamento con una cattedra di italiano presso la scuola 'Regina Margherita' di Bologna di cui diviene direttrice. L'istituto nato nel 1895 su impulso della Società operaia femminile, fu la prima scuola femminile di arti e mestieri della provincia di Bologna.

Con lo scopo di promuovere il diritto al lavoro e l'autonomia delle donne, l'istituto istruiva e avviava al lavoro soprattutto le ragazze delle classi popolari. Di durata triennale, era basato sui lavori manuali, sia considerati tradizionalmente adatti alle donne come la sartoria, cucina e decorazione di ceramiche, sia in settori che si

andavano aprendo alla manodopera femminile, come le poste e i telegrafi, le pubbliche amministrazioni e gli uffici commerciali. Nel 1947 venne rinominato Istituto 'Elisabetta Sirani', in onore della pittrice bolognese, oggi è accorpato all'Istituto Superiore 'Crescenzi Pacinotti'.

Nel 1899 Giulia Cavallari Cantalamessa dirige l'istituto delle figlie dei militari della Villa della Regina a Torino, finita l'esperienza torinese tornerà a Bologna dove morirà il 6 novembre 1935.

Bibliografia

J. BENTINI, *La voce delle donne, guida al Risorgimento dell'Emilia Romagna*, Torino, Allemandi & C., 2011, pp. 10-26 e 35-37.
 G. CAVALLARI CANTALAMESSA, *La donna nel Risorgimento nazionale*, Bologna, Zanichelli, 1892.
 T. COSTA, *Olindo Guerrini e il suo tempo*, Bologna, Costa Editore, 2016, pp. 70-71.
 B. DALLA CASA, *Scuola e educazione in Emilia Romagna fra le due guerre*, a cura di A. Berselli e V. Telmon, Bologna, CLUEB, 1983, pp. 501-535.
 B. DALLA CASA, *Donne scuola lavoro. Dalla Scuola Professionale "Regina Margherita" agli Istituti "Elisabetta Sirani" di Bologna. 1895-1995*, Imola, Galeati, 1996, pp. 79-86.
 M. D'ASCENZO, *Editoria e lettura a Bologna tra Ottocento e Novecento. Studi e catalogo del Fondo di storia dell'editoria dell'Istituto Gramsci Emilia-Romagna*, Bologna, Istituto Gramsci Emilia-Romagna, 1999, p. 93.
 A. MONTANARI BALDINI, *Cenacoli a Bologna*, a cura di FILDIS, Bologna, Ed. Parma, 1988, pp. 41-44.
 F. TAROZZI, *E finalmente potremo dirci italiani. Bologna e le estinte Legazioni tra cultura e politica nazionale 1859-1911*, a cura di C. Collina, Bologna, Editrice Compositori - Istituto per i Beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, 2011, p. 34.

////////////////////////////////////// ELISA AMAROLI



Un'appassionata osservatrice di persone e culture. Figlia della piatta campagna emiliana e del suo clima torrido, Elisa si trasferisce nel 2015 nella piovosa Londra e studia presso la London School of Photography. All'alba della pandemia si trova tra la Thailandia ed il Vietnam, a documentare il lavoro dell'associazione no profit 'Not For Sale': L'obiettivo dell'organizzazione umanitaria è salvare bambini ed adolescenti dal traffico di esseri umani, tragedia che colpisce prevalentemente il mondo femminile. L'esperienza lascerà su di lei un solco profondo che la porterà, una volta rientrata in Italia, a dedicarsi alla documentazione della condizione della donna e della storia femminile nella sua città natale.

////////////////////////////////////// GIULIA LODI



Nasce a Bologna nel 1987, cresce tra le colline di Monghidoro e i fossi della bassa. Appassionata lettrice e amante delle ricerche storiche, si laurea in Comunicazione a Urbino e frequenta un corso di scrittura creativa in inglese a Sydney, Australia. Nel 2014 si trasferisce in Germania, dove lavora con un'organizzazione no profit nella gestione e comunicazione di progetti europei finalizzati all'inclusione sociale attraverso la musica. Qui viene a contatto con ambienti culturali europei e mediterranei, incontra persone comuni con storie straordinarie che si diletta a immortalare con la penna. Nel 2019 rientra a Bologna, unisce, quindi, le sue passioni cercando di raccogliere storie di donne bolognesi che hanno avuto un impatto significativo nella società.

A BOLOGNA C'È UN LAMPIONE CHE SI ACCENDE OGNI VOLTA CHE NASCE UN BIMBO O UNA BIMBA!

EHM... POSSO?

DA UNO DEGLI OSPEDALI DELLA CITTÀ VIENE PREMUTO UN TASTO...

MA NO! SCUSATE...

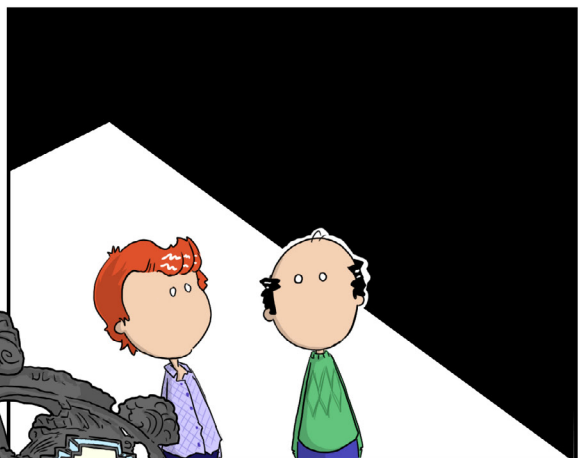
...E IL LAMPIONE LAMPEGGIA PER TRE SECONDI!

POSSO DIRE UNA COSA?

UFFE... MA BÒNA LÉ!

NO!!! IL PROGETTO NON ANDÒ MAI IN PORTO E LA NOTIZIA FU IMPROPRIAMENTE DIFFUSA, ALIMENTANDO DICERIE E MITI SUL "LAMPIONE DEI NEONATI".

E ACCENDETELA ANCHE VOI LA LAMPADINA OGNI TANTO!



A BOLOGNA C'È UN BELLISSIMO LAMPIONE... DEI PRIMI DEL NOVECENTO! STILE LIBERTY!

...DI UNA LEGGENDA!

BELLISSIMO...

La **Bazza** // // // **PROSSIMO NUMERO** // // // NUMERO 002

