

IMAGINES

USI E RIUSI DI MATERIALE VISIVO IN EUROPA DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ CONTEMPORANEA

A CURA DI MASSIMO BAIONI, GIULIA GIANNINI, MARTA LUIGINA MANGINI, IRENE PIAZZONI



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI
"FEDERICO CHABOD"



Milano University Press

IMAGINES

*Usi e riusi di materiale visivo in Europa
dal Medioevo all'Età contemporanea*

a cura di

Massimo Baioni

Giulia Giannini

Marta Luigina Mangini

Irene Piazzoni



Milano University Press

Imagines. Usi e riusi di materiale visivo in Europa dal Medioevo all'Età contemporanea
/ a cura di Massimo Baioni, Giulia Giannini, Marta Luigina Mangini, Irene
Piazzoni: Milano University Press, 2025. (Scritti di storia - Historical Writings -
Écrits d'histoire; 21).

ISBN 979-125-510-263-2 (print)

ISBN 979-125-510-265-6 (PDF)

ISBN 979-125-510-267-0 (EPUB)

DOI 10.54103/scrittidistoria.238

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL: [https://
creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0)



 Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: [https://libri.
unimi.it/index.php/milanoup](https://libri.unimi.it/index.php/milanoup).

© The Author(s), 2025

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e
online ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Storici
'Federico Chabod' dell'Università degli Studi di Milano nell'ambito del Progetto
'Immagini e Storia - IMAGINeS'- Dipartimenti di Eccellenza 2023-2027 e in
collaborazione con CLIO - Center for the visual hIstory.

In copertina "NOWHERE" di Federico Garibaldi.

Indice

Introduzione	7
<i>Massimo Baioni, Giulia Giannini, Marta Luigina Mangini, Irene Piazzoni</i>	
Immagini e immaginari mediterranei	15
<i>Claudio Fogu</i>	
Identità, immagine, riuso. Percorsi di ricerca tra diritto e memoria. (Con)testi giuridici dell'immagine	37
<i>Elisabetta Fusar Poli</i>	
Identità, immagine, riuso. Percorsi di ricerca tra diritto e memoria L'immagine della parola scritta	59
<i>Stefano Gardini</i>	
I dispositivi grafici nei <i>Libri iurium</i> dell'Italia settentrionale: una prima indagine	75
<i>Ludovica Invernizzi</i>	
Illustrazione e decorazione libraria tra Quattro e Cinquecento. Produzione originale, imitazione e riuso nelle edizioni perugine del primo periodo	113
<i>Maria Alessandra Panzanelli Fratoni</i>	
Dalla terra al cielo: il riutilizzo delle illustrazioni cartesiane nell'ipotesi di Lorenzo Magalotti sulla struttura degli anelli di Saturno	145
<i>Ruggero Pace Gravina</i>	
Immagini dell'Arcicanna nella Repubblica delle Lettere: proliferazione e riuso di fonti iconografiche di uno strumento tra contesti scientifici e culturali	169
<i>Gianluca Magro</i>	
Immagini della Grande Guerra. Usi e riusi dei sacrari militari italiani dal Fascismo alla Repubblica	201
<i>Hannah Malone</i>	

Introduzione

Massimo Baioni <https://orcid.org/0000-0002-7635-3289>

Giulia Giannini <https://orcid.org/0000-0001-5459-0876>

Marta Luigina Mangini <https://orcid.org/0000-0002-7327-3398>

Irene Piazzoni <https://orcid.org/0000-0002-4793-8413>

DOI: 10.54103/scrittidistoria.238.c478

Abstract

Il volume costituisce la prima pubblicazione del *Centre for visual hIstOry* (CLIO), istituito nel 2023 presso il Dipartimento di Studi storici ‘Federico Chabod’ dell’Università degli Studi di Milano nel contesto del progetto ‘IMAGINeS: Immagini e Storia’, finanziato dal programma *Dipartimenti di eccellenza* del MUR per il periodo 2023-2027. I saggi qui raccolti rappresentano un contributo significativo all’avanzamento degli studi sulla cultura visuale in prospettiva storica, in dialogo costante con le più innovative istanze metodologiche e teoriche.

This volume constitutes the first publication of the Centre for visual hIstOry (CLIO), set up in 2023 at the Department of Historical Studies ‘Federico Chabod’ of the University of Milan in the context of the project ‘IMAGINeS: Images and History’, financed by the MUR’s Departments of Excellence programme for the period 2023-2027. The essays collected here represent a significant contribution to the advancement of studies on visual culture from a historical perspective, in constant dialogue with the most innovative methodological and theoretical instances.

Ce volume constitue la première publication du Centre for visual hIstOry (CLIO), créé en 2023 au sein du Département d’études historiques ‘Federico Chabod’ de l’Université de Milan dans le cadre du projet « IMAGINeS : Images and History », financé par le programme Départements d’excellence du MUR pour la période 2023-2027. Les essais rassemblés ici représentent une contribution significative à l’avancement des études sur la culture visuelle dans une perspective historique, en dialogue constant avec les perspectives méthodologiques et théoriques les plus innovantes.

Parole chiave

Immagini, usi, riusi, Europa, Età Medievale, Età Moderna, Età Contemporanea
 Images, Uses, Reuses, Europe, Medieval Age, Modern Age, Contemporary
 Age

images, utilisations, réutilisations, Europe, époque médiévale, époque moderne,
 époque contemporaine

Il volume che qui presentiamo costituisce la prima pubblicazione del *Centre for visual History* (CLIO), istituito nel 2023 presso il Dipartimento di Studi storici ‘Federico Chabod’ dell’Università degli Studi di Milano. L’iniziativa si inserisce nel contesto del progetto “IMAGINeS: Immagini e Storia”, finanziato dal programma *Dipartimenti di eccellenza* del MUR per il periodo 2023-2027.

Il panorama contemporaneo della ricerca storica è marcato da una crescente attenzione verso le fonti visive con conseguente ridefinizione dei confini stessi della disciplina e apertura di inedite prospettive metodologiche e interpretative che valorizzano la dimensione storica come centrale nell’indagine sul visuale e non più solo come ausiliaria rispetto a campi tradizionalmente a esso dedicati, quali l’iconografia o la storia dell’arte.

Tale inversione metodologica muove da un presupposto fondamentale e al contempo nuovo: le immagini sono innanzitutto prodotti storici, intimamente legati ai loro contesti di produzione e fruizione, testimoni privilegiati delle trasformazioni sociali, culturali e tecnologiche che caratterizzano ogni epoca. Che si tratti di interventi grafici manoscritti più o meno meditati, di opere d’arte tradizionali, di fotografie, di ologrammi o delle più recenti manifestazioni della cultura digitale come gli NFT, ogni espressione visiva porta con sé non solo le tracce del suo tempo, ma anche le complesse stratificazioni di significato accumulate attraverso la sua circolazione e le sue molteplici riappropriazioni.

Una polisemia delle immagini nelle loro diversificate funzioni – informativa, analitica, performativa e di costruzione del reale – da esplorare attraverso una metodologia rigorosamente storica che non trascura, tuttavia, il dialogo con altre discipline. L’interdisciplinarietà, anzi, costituisce uno dei pilastri fondamentali di quest’approccio. Grazie al coinvolgimento di studiosi provenienti da differenti aree di specializzazione – dalla storia politica a quella economica, dalla storia religiosa a quella della scienza, dalla storia culturale e giuridica alle scienze del libro e del documento – l’intento è quello di promuovere un dialogo costante tra metodologie e prospettive diverse, lungo un arco cronologico ampio – dall’età antica a quella contemporanea – nella convinzione che solo attraverso questo scambio e lungo queste traiettorie è possibile cogliere la complessità del fenomeno visuale nella sua dimensione storica.

Il primo ciclo di *colloquia* di CLIO, svoltosi nel 2023-2024, ha affrontato il tema “Stessa immagine, diverso contesto. Usi e riusi di materiale visivo in

Europa attraverso il tempo, lo spazio e i media”, inserendosi in una tradizione di studi che ha già esplorato alcune questioni cruciali. Si tratta di una scelta tematica che riflette uno degli aspetti più affascinanti e al contempo più sfidanti della cultura visuale: la capacità delle immagini di attraversare il tempo e lo spazio, assumendo nuovi significati, forme e funzioni in contesti diversi, in un processo di continua risemantizzazione che sfida ogni tentativo di interpretazione univoca. Gli incontri, che si sono proposti di arricchire ulteriormente il dibattito sul tema, hanno esplorato le dinamiche di riuso, appropriazione e risignificazione delle immagini, ponendo l'accento non tanto sulla loro produzione originaria, quanto sui processi di mediazione, circolazione e ricezione che ne determinano il *continuum* di tradizione nella vita sociale e culturale.

I contributi raccolti in questo volume testimoniano la ricchezza e la complessità delle questioni affrontate durante e *a latere* dei colloquia. Le ricerche presentate spaziano dall'analisi teorica delle categorie di 'immagine di riuso' e 'immagine archetipo' allo studio delle concrete modalità di appropriazione e trasformazione del materiale visivo; dall'indagine delle motivazioni sociali, culturali e politico-istituzionali che guidano l'uso e il riuso alla questione cruciale della consapevolezza e della legittimità di tali pratiche.

Il volume si apre con il saggio di Claudio Fogu dedicato alle “immagini-immaginarie” del Mediterraneo nei secoli, che parte da una riflessione sulla nozione stessa di immaginario. Perché il termine “immaginario” è ben radicato nell’“Europa romana”, mentre nel mondo anglosassone è confinato nella sfera di un’angusta schiera di specialisti? Sulla scorta di questo interrogativo, Fogu, attento al lungo periodo e alle implicazioni teoriche dell’uso/riuso delle immagini, si propone di dare conto del processo di sostantivizzazione e teorizzazione dell’immaginario, individuandone le radici nella concezione latino-cattolica di “immagine”. In questo modo ne evidenzia la carica decostruttiva nei confronti di quelle tradizioni retorico-linguistico-culturali che lo ancorerebbero all’“immaginazione” opponendolo alla “realtà”: l’assenza dell’immaginario nelle lingue nordeuropee è, in effetti, il frutto di una resistenza filosofico-culturale rispetto a quelle forme di ibridizzazione tra reale e mentale di cui l’immaginario è forse la primaria. Da questi presupposti, che attingono anche agli studi di Carlo Ginzburg e Luisa Passerini e fanno tesoro delle prospettive introdotte dall’iconologia e dalla metageografia, Fogu si muove per approdare a una riflessione sulle immagini del Mediterraneo, che vanno oltre lo spazio fisico e ne fanno, appunto, un ibrido tra immaginazione e realtà. In particolare, Fogu suggerisce due concezioni – e dunque due dimensioni simboliche – del Mediterraneo, che hanno convissuto nei diversi momenti storici: l’immaginario *emporium*, che insiste su uno spazio libero da gerarchie e fitto di scambi, deterritorializzato e decentralizzato; e l’immaginario *imperium*, determinato dalle esigenze di controllo, dominio e unificazione forzata. Si tratta di due poli di produzione immaginaria

del Mediterraneo che danno luogo a diverse rappresentazioni, come emerge dall'analisi delle mappe e delle cartine di epoca latina, medievale e moderna.

Il tema della riproduzione e della rifunzionalizzazione delle immagini si colloca al crocevia fra numerosi snodi problematici, il cui nucleo essenziale riveste un'importanza cruciale anche per l'odierna riflessione giuridica. In questo senso, i contributi di Elisabetta Fusar Poli e di Stefano Gardini hanno permesso di porre in evidenza alcune necessarie premesse terminologiche e suggerito un primo set di domande sulle quali riflettere. Da un lato ci si è chiesti da quando assume rilievo giuridico l'uso di un'immagine che sia "nuovo" o "ulteriore" rispetto all'originario; quale disciplina giuridica sia riservata a queste fattispecie di immagini; quale sia il grado di ri-elaborazione creativa che autorizza a considerare l'immagine riprodotta come a sua volta originale.

Dall'altro, prendendo spunto dall'impatto dei più recenti DM 161/2023 e 108/2024 del Ministero della cultura e di alcuni recenti casi giudiziari, si esplora il tema della riproduzione e del riuso delle immagini dei beni culturali pubblici, con particolare riferimento a quelli di natura scritta, domandosi quale sia stata nel corso del tempo, dello spazio e del variare delle diverse tecniche la finalità ultima sottesa alla riproduzione di immagini di testi. Il loro significato, la loro immagine o entrambe le cose?

Prendere in considerazione tali tematiche ha permesso di ripercorre anche l'evoluzione tecnologica della riproduzione, dalla copia manoscritta all'attuale fotografia digitale, sottolineando come ogni operazione è stata condizionata dalla finalità sottesa allo stesso atto del riprodurre e ha a sua volta influenzato non solo il rapporto fra autore e immagine, ma anche la relazione fra referente-oggetto e immagine. E ciò, come dimostrato dall'affondo di Ludovica Invernizzi sull'impiego di dispositivi grafici nei *libri iurium* redatti in seno alle istituzioni comunali medievali dell'Italia settentrionale, si evidenzia con efficacia anche nei casi in cui si registri un'assenza o un'utilizzo solo parziale di immagini. Tali silenzi rispondono a logiche non aprioristicamente derubricabili facendo leva sulla presunta incapacità dei responsabili della redazione di questo o quel manoscritto o sul loro disinteresse nei confronti delle potenzialità del linguaggio figurativo, ma piuttosto su scelte espressive meditate e funzionali rispetto a intenti pratico-amministrativi che prevalgono su quelli ideologici e rappresentativi.

Accanto a questi temi, particolare attenzione è stata dedicata anche alle dimensioni dell'intermedialità e dell'intertemporalità, che sono emerse come chiavi di lettura fondamentali per comprendere i processi di circolazione e trasformazione delle immagini. In tale prospettiva il contributo di Maria Alessandra Panzanelli Fratoni offre materiale per riflettere su uno dei momenti fondamentali della storia del libro, concentrandosi sulla rapida evoluzione che esso conobbe nei primi decenni successivi all'introduzione della stampa, quando gli apparati decorativi e le illustrazioni subirono profonde modificazioni, in parte

mutuando, in parte rielaborando e in parte innovando modelli e spazi precedentemente riservati alla miniatura. Di questo processo, che si svolse con modalità e tempi propri nelle diverse città, e che portò alla costruzione, ad esempio, del prima inesistente frontespizio, sono analizzati alcuni significativi esempi perugini latori anche di pionieristiche sperimentazioni che offrono spunti per riflessioni relative al più ampio contesto sociale e culturale di rielaborazione e circolazione delle immagini.

Le immagini hanno svolto un ruolo centrale anche nella storia delle scienze, configurandosi come strumenti complessi di mediazione concettuale e di indagine conoscitiva. Oltre a illustrare concetti complessi e a facilitare la comprensione di fenomeni naturali, esse hanno progressivamente assunto una funzione cruciale nella costruzione e trasformazione del sapere scientifico, influenzando profondamente le modalità di osservazione, interpretazione e concettualizzazione dei fenomeni naturali.

Dalle rappresentazioni geometriche di Euclide alle tavole anatomiche rinascimentali, fino alle illustrazioni astronomiche e microscopiche dell'età moderna, le immagini scientifiche hanno avuto il compito di rendere accessibili e intelligibili processi e strutture altrimenti invisibili all'esperienza sensoriale diretta. Lungi dal limitarsi a una funzione ancillare di documentazione, esse hanno operato come dispositivi euristici: strumenti capaci di orientare l'indagine sperimentale, stimolare nuove ipotesi interpretative e facilitare la costruzione di quadri teorici nuovi.

La natura intrinsecamente performativa delle immagini scientifiche emerge con particolare evidenza attraverso le loro pratiche di riuso e risignificazione. Non semplici oggetti neutri, le immagini si configurano come dispositivi culturali che incorporano prospettive epistemologiche, tecniche di rappresentazione e paradigmi cognitivi specifici di un determinato contesto storico e scientifico. La loro circolazione attraverso libri, manoscritti, strumenti e reti accademiche ha trasformato le scienze in pratiche sempre più collaborative, visuali e interconnesse. In questa prospettiva, le immagini scientifiche si presentano come veri e propri attori cognitivi, capaci di mediare tra dimensioni empiriche e teoriche, stimolare processi di astrazione e concettualizzazione e contribuire attivamente alla produzione e circolazione della conoscenza scientifica.

I contributi di Ruggero Pace Gravina e Gianluca Magro approfondiscono due casi emblematici che esemplificano il ruolo cruciale delle immagini nella scienza del XVII secolo.

Ruggero Pace Gravina analizza il peculiare utilizzo che Lorenzo Magalotti, segretario dell'Accademia del Cimento, compie delle illustrazioni cartesiane originariamente dedicate ai fenomeni meteorologici terrestri, ricontestualizzandole per elaborare un'ipotesi nuova ed originale sulla struttura degli anelli di Saturno. Attraverso questo caso di studio, il contributo esplora le pratiche di riuso e risignificazione delle rappresentazioni visuali, dimostrando come la mobilità delle

immagini scientifiche non configurasse un semplice processo di trasferimento iconografico, ma un complesso movimento di traduzione concettuale. In questa prospettiva, le illustrazioni cartesiane si configurano come dispositivi epistemici in grado di attivare connessioni tra domini scientifici apparentemente distanti e di illuminare le pratiche cognitive e argomentative proprie della scienza sperimentale seicentesca.

Gianluca Magro si concentra invece sull'*Arcicanna*, uno strumento astronomico ideato nel 1660 dall'Accademia del Cimento, ricostruendo la rete di diffusione dell'iconografia dello strumento tra i principali centri scientifici europei. Attraverso un'analisi basata su fonti archivistiche inedite, lettere e disegni, il contributo mostra come le rappresentazioni dell'*Arcicanna* siano state oggetto di copie, adattamenti e riusi, dimostrando il potenziale delle immagini nel creare connessioni tra spazi e contesti diversi della Repubblica delle Lettere. Questo studio evidenzia come le immagini tecniche non siano soltanto strumenti di comunicazione, ma veri e propri attori epistemici, centrali nella costruzione e trasmissione del sapere scientifico.

Questi due contributi, pur affrontando tipologie di immagini e di diffusione distinte, convergono nel dimostrare il ruolo trasformativo delle immagini nella scienza del XVII secolo, evidenziando come il riuso del materiale visivo non solo rispecchiasse la circolazione delle idee, ma fosse anche un motore fondamentale per l'innovazione teorica e metodologica.

Infine, il contributo di Hannah Malone si sofferma sui sacrari militari della Grande Guerra eretti durante il ventennio fascista, i cui significati e (ri)utilizzi sono seguiti fin dentro i decenni dell'Italia repubblicana. Luoghi di memoria fondamentali nella legittimazione del regime, i sacrari furono parte integrante di una pedagogia totalitaria che alla sacralizzazione del conflitto affidava la legittimazione dell'Italia fascista come unica erede dell'esperienza bellica. In questo senso, tanto la struttura architettonica quanto i dispositivi iconografici dislocati all'interno creavano un effetto visuale di potente efficacia comunicativa. Numerosi canali di circolazione (filmati del Luce, cartoline di propaganda, giornali e riviste, opuscoli) provvedevano ad assicurare una larga diffusione al ruolo dei sacrari, che era rilanciato anche grazie allo spazio che la scuola fascista riservava alla Grande Guerra nella costruzione del "nuovo" italiano del tempo di Mussolini. La centralità del conflitto nella memoria pubblica della nazione non cessò nel secondo dopoguerra. Alle prese con la complessa articolazione della cittadinanza democratica, la Repubblica valorizzò la lettura più tradizionale dell'"ultima guerra del Risorgimento", che consentiva il recupero di un patriottismo di radice ottocentesca e mazziniana. Nella sua analisi del riuso dei sacrari militari, Malone evidenzia peraltro come tale processo si sia collocato in un difficile – talora precario – equilibrio tra l'esigenza di superare la invadente presenza del nazionalismo fascista e la persistenza di linguaggi e immagini che restavano in buona parte debitori delle eredità del passato recente.

La varietà e la profondità degli approcci metodologici rappresentati nei saggi qui raccolti riflettono la ricchezza del dibattito sviluppatosi durante i *colloquia*. Gli autori hanno saputo coniugare il rigore dell'analisi storica con l'apertura verso nuove prospettive interpretative, offrendo contributi originali che arricchiscono significativamente il campo della Visual History, e non solo. Dalle analisi di caso specifiche alle riflessioni teoriche più ampie, ogni saggio contribuisce a illuminare aspetti diversi del fenomeno del riuso delle immagini, evidenziandone la centralità nella costruzione della memoria culturale e dell'immaginario collettivo.

Il volume si propone inoltre di esplorare le implicazioni metodologiche dell'approccio storico allo studio della cultura visuale: come cioè l'attenzione alla dimensione storica permetta di superare una visione puramente estetica o semiotica delle immagini, per coglierne invece la complessità come agenti attivi nei processi storici di costruzione del significato. Tale prospettiva d'indagine si rivela particolarmente feconda nell'era digitale, all'interno della quale la proliferazione e la circolazione delle immagini pongono nuove sfide interpretative che richiedono strumenti analitici sempre più sofisticati.

I saggi qui raccolti rappresentano dunque non solo una testimonianza della vitalità del dibattito scientifico sviluppatosi durante e intorno ai *colloquia*, ma anche un contributo significativo all'avanzamento degli studi sulla cultura visuale in prospettiva storica. Essi costituiscono un primo, importante passo nel percorso di CLIO verso la creazione di un centro di riferimento internazionale, in dialogo costante con altre istituzioni di ricerca e aperto alle più innovative prospettive metodologiche e teoriche.

Le ricerche presentate aprono inoltre nuove piste di indagine che il Centro si propone di sviluppare nei prossimi anni, attraverso ulteriori cicli di *colloquia*, progetti di ricerca e collaborazioni internazionali. L'obiettivo è quello di contribuire alla costruzione di un nuovo paradigma interpretativo che, ponendo la storia al centro dell'indagine sulla cultura visuale, permetta di comprendere meglio non solo il passato, ma anche le sfide del presente in un mondo sempre più dominato dalle immagini.

Immagini e immaginari mediterranei

Claudio Fogu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6766-2859>

DOI: [10.54103/scrittidistoria.238.c435](https://doi.org/10.54103/scrittidistoria.238.c435)

Abstract

Nella prima parte di questo scritto l'autore anticipa a grandi linee la teorizzazione della nozione di immaginario storico alla quale si sta dedicando negli ultimi anni. Rispetto alle nozioni di immaginario elaborate dal pensiero francese su basi psicoanalitiche o di critica all'ideologia, quella di Fogu parte invece dall'iconologia, e cioè da riflessioni sulla concezione latino-cattolica dell'*imago*. Nella seconda parte, Fogu esemplifica l'utilità della sua nozione di immaginario applicandola al caso del Mediterraneo (come entità fisica e immaginaria) nella sua rappresentazione cartografica.

In the first part of this paper, the author broadly anticipates his theorization of the (historical) imaginary to which he has been devoting himself in recent years. Compared to the notions of the imaginary elaborated by French thought on psychoanalytic grounds or critique of ideology, Fogu starts instead from iconology, namely from reflections on the Latin-Catholic conception of the *imago*. In the second part of the article, Fogu exemplifies the usefulness of his notion of the imaginary by applying it to the case of the Mediterranean (as a physical and imaginary entity) in its cartographic representation.

Dans la première partie de cet essai, l'auteur anticipe la théorisation de la notion d'imaginaire (historique) à laquelle il s'est consacré ces dernières années. Par rapport aux notions d'imaginaire élaborées par la pensée française sur des bases psychanalytiques ou des critiques de l'idéologie, la notion d'imaginaire de Fogu part plutôt de l'iconologie, c'est-à-dire de réflexions sur la conception catholique latine de l'*imago*. Dans la deuxième partie, Fogu illustre l'utilité de sa notion d'imaginaire en l'appliquant au cas de la Méditerranée (en tant qu'entité physique et imaginaire) dans sa représentation cartographique.

Parole chiave

Immaginario, metageografia, Mediterraneo, iconologia

Imaginary, Metageography, Mediterranean, Iconology

Imaginaire, Métagéographie, Méditerranée, Iconologie

Nella grammatica inglese l'immaginario non esiste; o meglio, esiste come aggettivo ma non come sostantivo. Esistono progetti immaginari (*imaginary projects*) ma non esiste un *imaginary* spagnolo, italiano, o mediterraneo. Una nutrita schiera di studiosi è riuscita a forzare le maglie lessicali dell'inglese imponendo il sostantivo “*imaginary*” nei titoli dei loro libri, nei loro corsi e lezioni, e nel discorso accademico più in generale.¹ E non pochi tra i maggiori pensatori francesi del Novecento hanno articolato concezioni molto significative dell'immaginario dal punto di vista psicanalitico (Jacques Lacan), filosofico (Jean-Paul Sartre e Luce Irigaray), fenomenologico (Maurice Merleau-Ponty), e ideologico (Cornelius Castoriadis e Slavoj Žižek). I loro libri sono stati tradotti in inglese e così pure *l'imaginaire* in *the imaginary*. Ma a differenza di tante altre novità teoriche provenienti dal cosiddetto pensiero continentale (si sottintende europeo), quella dell'immaginario non ha mai attecchito, né generato alcun giro di volta (turn) nel mondo accademico anglo-americano.² Ancor più significativamente, nella lingua comune inglese, l'immaginario non è passato. Rimane confinato a una ristrettissima cerchia di specialisti; non riesce proprio a sfondare. Se si trattasse di un'altra parola si potrebbe sorvolare, ma il fatto che l'immaginario esiste in tutte le lingue romanze, e cioè italiano (immaginario), francese (*imaginaire*), spagnolo (*imaginario*), e portoghese (*imaginário*), e che in queste sia di uso comunissimo sia nella lingua parlata che in quella accademica, non può non dar luogo a qualche domanda: perché una lingua così universale, permeabile, e duttile come l'inglese oppone tanta resistenza all'immaginario? E, di converso, cosa c'è dietro quella sostantivizzazione tutta “latina” di un aggettivo che pur essendo tradotto sia in inglese che in tedesco (*imaginär*) in quelle lingue è rimasto ancorato alla funzione di attributo non elevandosi mai né a oggetto né a soggetto?

Andare a capo e saltare una riga significa qui prendere un attimo di respiro e di pausa perché è chiaro che il solo porre queste domande ci porta direttamente sulla china sdruciolevole dello stereotipo culturale, e cioè dell'ipotesi che l'immaginario esista solo nelle menti dei popoli latini, i quali sono notoriamente inclini a fantasticare, a lavorare (troppo) con l'immaginazione, e a non dare altrettanto peso alla realtà come i popoli di origine e cultura teutonica o anglo-sassone. Questa china non la si può completamente evitare, e al lettore di questo

1 L'uso di *imaginary* come sostantivo è accettato sia negli studi letterari che in quelli storici. Vedi ad esempio J. Timberlake, *Landscape and the Science Fiction Imaginary*, Intellect, Bristol and Chicago, 2018; C. Guthrie, *The American Historical Imaginary: Contested Narratives of the Past*, Rutgers University Press, New Brunswick 2023; C. Fogu, *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2003; Id., *The Fishing Net and the Spider Web. Mediterranean Imaginaries and the Making of Italians*, Palgrave, London and New York 2022.

2 Il primo ed unico studio concettuale (di appena un centinaio di pagine) in lingua inglese è stato pubblicato nel 2015, e rimane pressoché sconosciuto: K. Lennon, *Imagination and the Imaginary*, Routledge, New York 2015.

saggio si ripresenterà spesso sotto varie forme, ma il problema fondamentale con questa ipotesi di dicotomia culturale non è tanto lo stereotipo che la anima, quanto il fatto che essa imprigiona l'immaginario in un rapporto di dipendenza passiva dall'immaginazione (di cui lo si suppone essere il prodotto), e allo stesso tempo sclerotizza la nostra riflessione sulla polarizzazione tra "immaginario" e "reale" nel caso anglosassone, e tra immagine "mentale" e immagine "percepita" nel caso tedesco. Questo saggio si propone di spiegare la sostantivizzazione dell'immaginario in area linguistica romanza evidenziando le sue radici retoriche nella concezione latino-cattolica di immagine, e, in riferimento a questa, di sottolineare anche la sua carica decostruttiva nei confronti di quelle tradizioni retorico-linguistico-culturali che lo ancorerebbero all'immaginazione opponendolo alla realtà. L'assenza dell'immaginario nelle lingue nordeuropee va compresa non tanto come mancanza del referente nelle menti di quei popoli che le parlano, ma, al contrario, come resistenza filosofico-culturale a quelle forme di ibridizzazione tra reale e mentale di cui l'immaginario è forse la primaria.

In un importante saggio di qualche anno fa, Carlo Ginzburg sottolineava la sostanziale differenza tra l'*imago* latina, che si riferiva originariamente all'immagine dell'imperatore, e il moderno concetto di rappresentazione derivato dalla *mimesis* greca, la quale implica un rapporto di sostituzione tra il rappresentato e il rappresentante (a livello sia politico che estetico). L'*imago* latina si riferiva invece a un'idea di mimesi che attribuiva all'immagine un effetto non meramente di realtà ma "di presenza," e quindi una valenza metonimica di parte dell'identità della cosa rappresentata.³ La percezione di presenza nell'*imago* riconduceva questo termine alla figura retorica che i greci chiamavano *enàrgheia*, e cioè la capacità dei narratori di dare alle loro *ekphrasis* (descrizioni) il potere di far sentire il lettore testimone a tutti gli effetti dell'azione descritta. Tra l'era greca e quella romana, l'effetto di presenza si trasferiva quindi dall'ambito della retorica e narrazione verbale a quello della rappresentazione visiva, e questo potenziamento era destinato a rafforzarsi immensamente nel passaggio dall'era romana a quella cattolica. L'*imago* conteneva infatti il nucleo retorico dell'immanenza su cui si impernerà la ritualità del Cattolicesimo con la sua insistenza sulla presenza reale del corpo di Cristo nell'ostia sacra. In epoca medievale essa darà poi vita alla famosa tradizione dei due corpi del re resa celebre dagli studi di Ernst Kantorowicz.⁴ In epoca moderna, sarà proprio l'eredità retorica dell'*imago* che spaccherà il Cristianesimo in tre tronconi, con i calvinisti che invocheranno

3 C. Ginzburg, *Représentation: Le mot, l'idée, la chose*, in "Annales ESC", 6, 1991, pp. 1219-1234. Vedi anche dello stesso autore *Ekphrasis and Quotations*, in "Tijdschrift voor Filosofie", 20, 1988, pp. 3-19.

4 E. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1957.

l'idea di presenza virtuale, e i luterani che parleranno di rappresentazione interamente simbolico-rituale nell'eucarestia.

Ecco, quindi, la prima risposta che cercavamo: il termine immaginario nasce e si afferma esclusivamente in area linguistica latino-cattolica perché esso implica una differenziazione e un rafforzamento dell'asse immanentistico della rappresentazione rispetto a quello trascendentale su cui si impernia la cultura protestante affermando l'esternalità reciproca tra rappresentazione e reale. Ma l'implicazione che deriva da questa distinzione non è che "la cosa" immaginario appartiene solo alle menti degli umani che crescono nell'*humus* culturale cattolico e parlano lingue latine. Come ha dimostrato David Freedberg nel suo classico *The Power of Images*, il Cattolicesimo è stato il maggior fattore di promozione dell'iconofilia in occidente, ma il potere di stimolare un effetto di presenza del reale nell'immagine si trova alla sua massima potenza in forme di cultura popolare che vanno dalle «statue di cera, alle effigi funerarie», e naturalmente, alla massima potenza, nelle immagini pornografiche.⁵ Si tratta quindi di concettualizzare una diversa articolazione del rapporto esistente tra mondo fenomenico mentale e sensoriale da quella alla quale ci ha abituato il senso comune informato da secoli alla lezione egemonica del pragmatismo anglosassone e dell'idealismo tedesco.

Come ricordato sopra, la teorizzazione dell'immaginario è pressoché tutta di marca francese.⁶ Non è certo questo il luogo per una disamina delle argomentazioni filosofiche, psicoanalitiche ideologiche prodotte da un gran numero di pensatori d'oltralpe, ma stando allo studio che di queste ha fatto Kathleen Lennon, la "nozione di immaginario" che emerge da questa tradizione – che essa si riferisca al «sé, al corpo individuale, o a quello sociale» – è fondamentalmente fenomenologica e molto vicina a quella di *Gestalt*.⁷ L'immaginario alla francese si profila come un filtro mentale fatto di «schemi/immagini/forme cariche di affettività, attraverso i quali sperimentiamo il mondo, gli altri, e noi stessi».⁸ I pensatori francesi si dividono semmai tra quelli che considerano l'immaginario come necessario e costitutivo di ogni esperienza anche di conoscenza (Jean-Paul Sartre, Luce Irigaray, Cornelius Castoriadis) o piuttosto come creatore d'illusioni (Jacques Lacan e Slavoj Žižek) da superare. Dal pensiero francese scaturisce dunque una definizione di immaginario che, sebbene non lo opponga polarmente alla realtà (ambito anglo-americano) o alla percezione sensoriale (ambito tedesco), lo pensa però come membrana, termine di mediazione tra un interno e un esterno, in senso ora negativo ora positivo, ma non come agente-soggetto storico, né come oggetto potenziale di studio. Mancano

5 D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago and London 1989, p. XXI.

6 K. Lennon, *Imagination and Imaginary*, p. 1.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

infatti all'appello della riflessione francese proprio i cultori della storia. Non che il termine non abbia appassionato o non appassioni ancor oggi anche gli storici francesi. Al contrario: una semplice ricerca su catalogo online di una qualsiasi biblioteca universitaria per parole chiave rivelerà oltre 500 libri e tre volte tanto articoli che abbiano nel titolo o tra le parole chiave i termini «*imaginaire historique*».⁹ È tuttavia innegabile che il sacro Graal della più grande scuola storiografica francese, gli *Annales*, non sia l'immaginario ma la mentalità, e che nessun'altra corrente storico-filosofica francese si sia interessata agli "immaginari storici," o alla loro definizione in rapporto ai più tradizionali concetti di "immaginazione storica" o "coscienza storica".

Nel suo *Mussolini immaginario* (1991), Luisa Passerini esce dal percorso fenomenologico francese suggerendo di pensare all'immaginario come un analogo mentale del "bestiario" medievale, e cioè una raccolta di immagini né totalmente reali né totalmente immaginarie, a metà tra immaginazione e realtà, ma tutte guidate da un intento etico-epistemologico.¹⁰ La definizione di Passerini ci conduce dunque nell'ambito del rapporto tra immaginario e immagine. Traducendo l'analogia con il bestiario secondo i termini retorico-immanenziali dell'*imago*, possiamo azzardare una prima definizione "storica" dell'immaginario come un compendio di immagini mentali che prendono spunto da un referente esterno e si esternano in immagini grafiche che riproducono aspetti della realtà ma mai le sue intere fattezze, attribuendo a queste una particolare carica etico-epistemologica che genera un effetto di presenza piuttosto che di (mera) realtà. Questa definizione rende conto dell'immaginario come oggetto di studio storico attraverso le forme che esso può prendere all'esterno e che ce ne rivelano la presenza in individui o collettività del passato. Ma ci offre anche una prima indicazione di come la carica etico-epistemologica dell'immaginario possa trasformarlo in agente storico vero e proprio. Una sorta di coscienza storica dotata di *enàrgeia* (presenza) ed *enèrgéia* (energia). Tutto sta però a capire di cosa siano composte queste benedette immagini dell'immaginario. Per Passerini, infatti, l'immaginario in quanto soggetto e agente storico non ha neppure bisogno di vere e proprie "immagini" di partenza. Per la storica torinese, l'origine dell'immaginario è testuale piuttosto che visuale. Esso si forma in conseguenza dello «scatenarsi dell'immaginazione in relazione alla parola scritta» e l'immaginario si compone quindi di tutte le relazioni che si stabiliscono «tra i testi e i loro autori, i lettori, quelli che hanno sentito parlare di loro, quelli che se ne sono appropriati e li

9 Nel caso del catalogo della biblioteca della UCSB online, si tratta esattamente di 572 libri e 1648 articoli. https://search.library.ucsb.edu/discovery/search?query=any,contains,imaginaire%20historique&tab=Everything&search_scope=DN_and_CI&vid=01UCSB_INST:UCSB&offset.

10 L. Passerini, *Mussolini immaginario. Storia di una biografia, 1915-1939*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 6.

usano, quelli che lottano per dargli più ampia risonanza e, naturalmente, i referenti di questi testi».¹¹

Ma che differenza c'è allora tra immaginario e mentalità? Se non servono le immagini per creare un immaginario, perché non parliamo di un "parolario" o di un "testuario"? Raccogliendo la sfida di Passerini, che ci invita a non identificare l'immaginario esclusivamente con il campo dell'immagine visiva ma a considerarlo in rapporto anche alle immagini che si possono creare a partire dalla parola, ci affidiamo alla disciplina dell'iconologia per definire il rapporto tra immagini-immagini e parole-immagini nella costituzione degli immaginari storici.

Battezzata da W. J. T. Mitchell sul finire degli anni Ottanta sulla scia degli studi iconografici di Aby Warburg ed Erwin Panofsky, l'iconologia si è proposta sin dall'inizio come disciplina correttiva di quella "svolta linguistica" (*linguistic turn*) che aveva portato ad una ricca stagione di studi linguistico-semiotici dell'immagine, ma anche letto l'una (l'immagine) in funzione dell'altro (il linguaggio). L'iconologia si afferma invece come strumento e sintomo di un *pictorial turn* (svolta iconografica) che, nelle parole dello stesso Mitchell, vuole occuparsi «di cosa sono le immagini, di come esse si relazionano alla lingua, di come esse agiscono sugli osservatori e sul mondo, della loro storia, e di cosa dovremmo fare di loro e con loro».¹²

Il punto di partenza è il riconoscimento di equivalenza tra immagini grafiche (disegni, quadri, ecc.), ottiche (specchi, fotografie, ecc.), percettive (fantasmi, apparizioni, ecc.), verbali (metafore, descrizioni, ecc.) e mentali (sogni, idee, memorie, immaginari, ecc.) secondo la classica concezione di "famiglia" proposta da Ludwig Wittgenstein nel suo *Tractatus*, che ci autorizza a mettere «immagini mentali di colori, forme, e suoni, ecc. ecc. che entrano in circolazione grazie al linguaggio, nella stessa categoria di macchie di colore viste o suoni uditi».¹³ L'iconologia si occupa dunque di studiare il rapporto tra immagini mentali, grafiche e verbali secondo la facoltà transitiva della "famiglia" per cui non tutti gli elementi dell'una o dell'altra classe devono essere presenti per ipotizzarne esistenza e rapporti. In secondo luogo, l'iconologia tratta il rapporto immagine-linguaggio in termini invertiti rispetto a quelli semiotici classici: piuttosto che ancorare l'immagine alla triade di referente, significato e significante, essa tratta del rapporto tra immagini grafiche, mentali e verbali secondo un circuito autoreferenziale che si basa proprio sull'autoreferenzialità del linguaggio. Rapportando questa impostazione alla nozione di immaginario che stiamo elaborando potremmo dire che tanto quanto l'immagine esterna viene incamerata come ricordo-guida a livello mentale, l'immagine verbale è una parola o una frase che si traduce a livello mentale non tanto in un'immagine visiva, quanto in

11 *Ibid.*

12 J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago and London 1989, p. 15.

13 *Ibid.* Vedi anche L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), Feltrinelli, Milano 2022.

un puro effetto autoreferenziale di presenza. Naturalmente questo non accade per tutte le frasi; tipicamente è la poesia piuttosto che la prosa a generare immagini mentali a partire da immagini verbali (metafore); ma non esclusivamente. Non c'è bisogno di raffigurarsi mentalmente il proletariato come un becchino con la pala in mano per apprezzare l'*enàrgeia* etico-epistemologica dell'immagine marxiana della classe operaia che scava la fossa a quella borghese, o "vedere" con l'occhio della propria mente una reazione chimica per percepire tutta la carica rivoluzionaria nell'immagine del capitalismo che trasforma "in aria tutto quel che è solido". Allo stesso tempo, come non tutte le frasi si trasformano in materiale da immaginario, così ben poche immagini grafiche o ottiche possono aspirare a diventare una chimera o un'araba fenice nel nostro bestiario mentale.

L'immaginario si compone di una particolare classe di immagini-guida che grazie a Mitchell possiamo analogizzare alle *ipericone* (o metaimmagini) che egli teorizza come «figure della figurazione» o «immagini grafiche che riflettono sulla natura delle immagini».¹⁴ Rispetto alle ipericone grafiche analizzate da Mitchell, quelle mentali si distinguono solo per la traduzione dell'autoreferenzialità (esterna) in effetto di presenza (interno), ma possono essere distribuite nelle stesse tre classi in cui Mitchell suddivide quelle grafiche-verbali. *In primis*, la classe delle immagini che appaiono dentro un'altra immagine, o dei media che appaiono dentro un altro medium e così facendo mettono in luce lo scambio autoreferenziale e l'immanenza reciproca tra linguaggio e figurazione. L'esempio più classico indicato dallo stesso Mitchell lo troviamo nel quadro *Ceci n'est pas une pipe* di René Magritte (Fig. 1) che confonde e rende impossibile la decifrazione dei confini tra figurazione grafica, verbale e mentale e ne stimola l'articolazione all'infinito. Potremmo chiamarle Ur-ipericone, e considerarle alla base di tutte le forme di immaginario.



Figura 1. René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe* (1929). Accessibile tramite codice QR qui sopra o sul sito <https://www.flickr.com/photos/outtacontext/21336510168>.

14 Ivi., p. 158.

Al secondo gruppo appartengono immagini che confondono o rompono i confini tra esterno e interno, mondo mentale e mondo reale. Rispetto alle prime, queste sono le ipericone mentali che incontriamo più frequentemente negli immaginari storici poiché rafforzano l'effetto di presenza del reale nell'immaginario. L'esempio di *La spirale* del disegnatore Saul Steinberg, che Mitchell trae da "The New Yorker" 1964, non potrebbe essere più calzante (Fig. 2) non solo per la sua autoreferenzialità al quadrato (disegnatore disegnato / disegnatore del disegnatore), ma anche perché potremmo facilmente sostituire il disegnatore con lo storico che trasforma eventi del passato in storia e nel contempo dà alla storia parvenza di realtà.



Figura 2. Saul Steinberg, *The Spiral*, pubblicata su "The New Yorker" (1964).
Accessibile tramite codice QR qui sopra o sul sito <https://saulsteinbergfoundation.org/wp-content/uploads/2016/06/305-ARTIST-5-SPiral-SM-SSF-1374.-66.jpg>.

E infine ci sono le metafore metalinguistiche da cui siamo partiti, quali la «caverna» di Platone, la «tabula rasa» di Aristotele o la «camera oscura» di Marx che non si concretizzano necessariamente in immagini grafiche a livello mentale, ma hanno la stessa valenza di presenza e carica immanenziale delle metaimmagini grafiche e sono generalmente quelle che caratterizzano le ipericone degli immaginari filosofici.

È giunto il momento di tirare le somme. Seguendo un percorso iconologico, l'immaginario si configura come un mondo di ipericone mentali che rispetto alle normali immagini (mentali, grafiche, o verbali) sono stracariche di *enàrgheia* e producono un effetto di reciproca immanenza tra mondo mentale e mondo reale. Questa definizione ci permette innanzitutto di differenziare l'immaginario da un suo parente stretto, l'ideologia. Essi non si equivalgono affatto. Lavorano su piani complementari ma distinti: l'uno su quello dell'immanenza; l'altra su quello della trascendenza. Complementarmente, possiamo a questo punto suggerire che il concetto di immaginario storico indica l'esistenza di un'organizzazione mentale della storia parallela e alternativa a ciò che dal XIX secolo in

avanti abbiamo definito con il termine di coscienza storica privilegiando l'asse trascendentale-temporale a scapito di quello immanente-figurativo. Da secoli, infatti, abbiamo ben presente la differenziazione semantica dell'aggettivo "storico" tra il suo riferirsi esclusivamente al tempo passato e al reale in concetti quali "fatto storico" o "personaggio storico," e la sua parallela valenza di *imago* verbale quando riferito ad "eventi storici".¹⁵ In questo secondo caso, l'aggettivo *storico* attribuisce agli eventi, che sono per antonomasia gli effetti dell'agire nella realtà, la qualità di agenti significanti a livello mentale. Gli "eventi storici" non accadono nella realtà ma direttamente nell'immaginario che attribuisce loro poteri di riconfigurazione spaziale-epocale del tempo su scala generazionale. Chi potrebbe negare che "l'Olocausto", il "Sessantotto", "la caduta del muro", o "9/11", non siano semplici "fatti" ma veri e propri "eventi" storici e quindi ipericone di immaginari che hanno spazializzato il tempo in maniera epocale in un prima e un dopo, segnando la formazione di immaginari storici diversissimi nelle generazioni che si sono succedute dalla fine della Seconda guerra mondiale a oggi? Gli immaginari storici generazionali sono quindi da annoverare tra gli agenti storici più importanti che dovrebbero essere fonte di studio, ma non sono i soli.¹⁶ Vi sono immaginari storici che non hanno nulla di generazionale o epocale, ma, al contrario, si formano e si svolgono su scala *longue durée*. È questo il caso dell'immaginario mediterraneo al quale ho dedicato il mio ultimo studio, ma che riprendo qui in differente forma per meglio stimolare la riflessione teorica e metodologica sugli immaginari storici.¹⁷



Figura 3. Mario (Massimo Troisi) e Pablo Neruda (Philippe Noiret) a colloquio in riva ad una spiaggia mediterranea in *Il postino* (1994). Visionabile attraverso il codice QR qui sopra o sul sito <https://www.youtube.com/watch?v=El7atX6zYRQ>.

15 Solo la lingua inglese distingue tra "historical" come aggettivo temporale riferito al passato e "historic" quale aggettivo che indica la qualità epocale degli eventi. D'ora in avanti scriverò *storico* in corsivo ogni qual volta intendo riferirmi a questa seconda accezione.

16 L'immaginario storico fascista è il soggetto del mio primo libro (vedi nota 1).

17 Vedi nota 1.

Partiamo naturalmente da un'immagine, questa volta non fissa ma in movimento: una celebre sequenza del film *Il postino* (Fig. 3).¹⁸ Seduti sul bagnasciuga di una spiaggia troviamo il personaggio di Pablo Neruda (interpretato da Philippe Noiret) che recita una poesia alla quale il suo amico Mario, isolano-postino-anima semplice (Massimo Troisi), risponde dicendo che ascoltandola si è sentito «sbattuto dalle parole» come una barca «sbattuta dalle onde». «Tu lo sai cosa hai fatto, Mario?», commenta il premio Nobel 1971 per la poesia: «Una metafora!». Sorpreso, confuso, ma galvanizzato da tale riconoscimento Mario rilancia: «Ma allora volete dire che il mondo intero [...] è la metafora di qualcosa?»

Che cosa abbiamo qui? Permettetemi di suggerire che ci troviamo di fronte a una perfetta ipericonica che riunisce in sé tutte e tre le classi mitchelliane: una sequenza (cinemato)grafica che ci parla dell'invenzione della *metafora poetica* (prima classe); un'immagine di metafora («il mondo è la metafora di qualcosa?») che inverte i confini stessi di quella immagine (seconda classe); e infine una ipericonica che lega la creazione dell'immaginario poetico ad un rapporto con il mare implicitamente figurato come “madre di tutte le metafore” (terza classe). Ma di che mare stiamo parlando? Del “mare” in generale o di un mare specifico? C'è qualche lettore di questo saggio o spettatore del film che potrebbe rispondere diversamente a queste domande che con il nome “Mediterraneo”? Non credo. E non è un caso. La presenza del Mediterraneo nella sequenza quale mare progenitore della poesia dimostra che “il Mediterraneo” non è una semplice immagine verbale ma, come ha ottimamente argomentato Veronica Della Dora, una vera e propria ipericonica che appartiene alla classe delle cosiddette immagini metageografiche.¹⁹ Secondo i teorizzatori del termine, Martin Lewis e Kären Wigen (1997), le immagini metageografiche sono quelle di tutti i continenti, tanto quanto i punti cardinali: “Sud/Meridione”, “Nord/Settentrione”, “Ovest/Occidente”, “Est/Oriente”. Esse sono «immagini spaziali attraverso le quali organizziamo i nostri saperi e le nostre esperienze» ma che «significano sempre molto di più di quello che indicano come strutture spaziali».²⁰ Non ci può sorprendere perciò che l'ipericonicità del Mediterraneo si riveli pienamente nelle mappe che lo hanno configurato nell'immaginario europeo.

18 L'intera sequenza è visibile su YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=3njKn_XKLi0.

19 V. Della Dora, *Mapping Metageographies: The Cartographic Invention of Italy and the Mediterranean*, in “California Italian Studies”, 1, 1, 2010, p. 1. <http://escholarship.org/uc/item/6g23b4fs> (Permalink). Molti degli spunti e delle immagini su cui è basata questa seconda parte di questo articolo derivano da questo eccezionale saggio di Della Dora.

20 *Ibid.*



Figura 4. *Tabula Peutingeriana* (IV secolo d.C.), copia medievale. Visionabile tramite il codice QR qui sopra o al sito: https://en.wikipedia.org/wiki/Tabula_Peutingeriana#/media/File:TabulaPeutingeriana.jpg.

Questa immagine (Fig. 4) si riferisce ad un *periplo* del IV secolo d.C., cioè il tipo di mappa topologica più diffusa in epoca romana. Vi erano segnate le strade che collegavano i *municipia* dell'impero con l'indicazione dei giorni di cammino tra di esse. Questa ci è giunta tramite una sua copia medievale in pergamena che misura quasi sette metri di lunghezza e trentacinque centimetri di larghezza. Che cosa ci dice questa mappa rispetto all'immaginario romano del *mare internum* o *mare nostrum*? Ci dice tutto, o quasi. Innanzitutto, ci parla della territorializzazione del potere imperiale romano e cioè del controllo del movimento di cose e genti attraverso la costruzione di strade sulla terraferma. Tramite la riduzione dello spazio marino a due strette strisce che lo configurano più come fiume che come mare, ci chiarisce inoltre come tale territorializzazione si fosse estesa al movimento sul mare tramite la soppressione costante della pirateria e la concentrazione sia della flotta militare che di quella commerciale presso il complesso portuale di Miseno-Pozzuoli.

Il Mediterraneo – e con esso tutti i bacini d'acqua dell'impero – si può dire essere *mediterritorializzato*, e cioè forzato a una restrizione tra le terre che lo schiacciano e allungano a mo' di autostrada di percorrimiento e quindi ipericonica della mobilità controllata dall'impero sia via mare che via terra. Difatti, come è risaputo, in epoca romana, l'aggettivo *mediterraneus* non fu mai sostantivizzato né fu mai comunemente associato al mare che oggi porta quel nome.²¹ Al contrario, esso si riferiva specificamente a regioni “tra le terre,” nel senso di lontane dall'elemento acqua.²² Siamo dunque di fronte a un immaginario imperiale-territorializzante che annulla totalmente il “medi” – o il “trans” come

21 Solo il geografo Julius Solinus nel III secolo d.C. sembra avesse usato il termine “*mediterraneus mare*” in riferimento al Mediterraneo, ma il termine non divenne d'uso comune neppure allora.

22 Vedi esempi qui: https://dizionari.corriere.it/dizionario_latino/Latino/M/mediterraneus.shtml.

lo chiameremmo oggi – a favore di un’immagine centripeta della rete di movimenti disegnata dal periplo. Guardando infatti alla locazione di Roma (Fig. 5), possiamo rilevare la visualizzazione del famoso motto secondo il quale «tutte le strade portano a Roma», ma apprezzare anche quella del suo inverso: tutte le strade che partono da Roma portano al Mediterraneo! Pur non incontrandola graficamente percepiamo a questo punto l’immagine di una ragnatela come ipericonica dell’immaginario *imperium* che svuoterà l’elemento mare dal “*Nostrum*”. Una ipericonica che, come dimostra questa mappa contemporanea delle antiche vie romane a mo’ di metrò, si è mantenuta ben viva nella modernità fino ai giorni nostri (Fig. 6). Difatti, la paradossale territorializzazione del mondo acquatico risulta essere una costante dell’immaginario mediterraneo europeo che si rafforzò in epoca cristiana.



Figura 5. Dettaglio, Roma, nella *Tabula Peutingeriana*. Visionabile tramite il codice QR qui sopra o al sito: <https://www.romanoimpero.com/2020/08/tavola-peutingeriana.html>.



Figura 6. Mappa stile metropolitana delle antiche strade romane. Visionabile tramite il codice QR qui sopra o al sito: <https://www.domanidoveandiamo.it/2021/02/strade-degli-antichi-romani-metro/>.



Figura 7. Particolare della *Mappa Mundi* detta del Salterio (1265 d.C.). Visionabile tramite il codice QR qui sopra o al sito: https://en.wikipedia.org/wiki/Psalter_world_map.



Figura 8. *Mappa Mundi* attribuita ad Al-Sharif al-Idrisi (1145 d.C.). Visionabile tramite il codice QR qui sopra o al sito: <https://www.cabinet.ox.ac.uk/al-idri-si-s-world-map-1152-0>.

La mappatura di tipo topologico di origine romana si mantenne in vita adattandosi ovviamente allo sviluppo delle religioni monoteistiche ma sviluppandosi in termini territorializzanti nell'immaginario cristiano, come possiamo osservare nella *mappa mundi* del Salterio, del 1265 (Fig. 7) a confronto di quella islamica attribuita ad Al-Sharif al-Idrisi e datata 1145 (Fig. 8). A riprova della natura metageografica dei punti cardinali, è immediatamente ovvia in entrambe l'inversione di quelle che oggi noi consideriamo le coordinate spaziali in cui troviamo il nord in alto e il sud in basso: l'aspirazione verso l'alto come sfera del divino è comune al Cristianesimo e all'Islam e non ci sorprende quindi di trovare nell'una la rappresentazione del paradiso all'estremo sud, e nell'altra la penisola araba al centro della mappa. Ma mentre in quella islamica non possiamo non notare una visione *mediacquea* del globo terrestre, e cioè una forte caratterizzazione delle terre, compresi i continenti, come isole in un fluido che le contiene e in cui il Mediterraneo non è neppure demarcato dal resto delle

acque, in quella cristiana troviamo l'aspezzazione e la temporalizzazione della territorializzazione latina del Mediterraneo.

Le *mappae mundi* cristiane sono strumenti di meditazione che si preservano nella memoria attraverso la spazializzazione – proprio come gli esercizi di memoria di quei tempi – mescolando città o episodi biblici del passato con siti del presente e luoghi del futuro biblico, come il paradiso che troviamo all'apice della mappa. Scompare la ragnatela stradale romana il cui centro simbolico viene ora occupato da Gerusalemme, mentre il mediterraneo verdastro che vediamo nella parte inferiore della mappa è iconicamente declassato dal rosso fulgido del mare che porta da millenni quel nome (Mar Rosso) rappresentato in alto sulla destra, e subordinato all'intento principale della mappa che è quello di mettere Roma (in basso), in linea con Gerusalemme (al centro) e il paradiso (in alto). Quel che permane del *Mare Nostrum* latino nella cristianità è l'*imperium* inteso come subordinazione del mare alla territorializzazione, che nella mappa antropomorfica del visionario Opicinus de Canistris dei primi del Trecento (Fig. 9) viene anche moralizzato, anticipando la recentissima immagine del «mare che corrompe» di Peregrine Horden e Nicholas Purcell, in cui il Mediterraneo è raffigurato come lo spazio che divide ma anche congiunge una decadente Europa a una seducente Africa.²³



Figura 9. Immagine cartografica di Opicinus de Canistris (ca. 1300 d.C.). Visionabile tramite il codice QR qui sopra o al sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Opicinus_de_Canistris,_Biblioteca_Apostolica_Vatican,_Vat._Lat._6435fol_79v.png.

Dovremo attendere il quindicesimo secolo per arrivare alle prime mappe che abbandonano la topologia a favore di una proiezione geometrica dello spazio reale sulla base delle 8.000 coordinate lasciate da Tolomeo nel suo libro *Geografia* tradotto per la prima volta in occidente nel 1409. La graticola di meridiani e

23 P. Horden e N. Purcell, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Wiley, New York 2000, trad. it. *Il mare che corrompe. Per una storia del Mediterraneo dall'età del ferro all'età moderna*, Carocci, Roma 2024.

paralleli permetteva di ridurre la superficie terrestre a una serie di punti geografici che agevolavano la rappresentazione delle masse spaziali in relazione alla massa totale delle terre e dei mari nel mondo. Ma nonostante il salto paradigmatico dalla topologia alla geometria e alla misurazione dello spazio, le mappe tolemaiche non fanno che esaltare ancor di più la visione territorializzante del mondo che l'Europa cristiana ha ereditato dall'*imperium* romano. Come nota giustamente Della Dora, nella mappa di Ulm del 1482 (Fig. 10) il Mediterraneo funge da modello alla rappresentazione dell'Oceano indiano: entrambi rappresentati come mari chiusi tra le terre.²⁴



Figura 10. Mappa tolemaica di Ulm (1482 d.C.). Accessibile tramite codice QR qui sopra o sul sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1482_Ulm_Ptolemy_World_Map.jpg.



Figura 11. Mappa tolemaica d'Italia (1467). Accessibile tramite codice QR qui sopra o sul sito <https://picryl.com/media/ptolemy-cosmographia-1467-italy-a-ae368a?zoom=true>.

24 Della Dora, *Mapping Metageographies*, p. 11.

Difatti, la spinta territorializzante proveniente dal *Mare Nostrum*, sostiene la stessa studiosa, è chiaramente visibile anche nelle mappe tolemaiche della penisola italiana (Fig. 11).²⁵ La nuova scienza geografica basata sul *mimesis dia graphès* o *imitatio picturae* rompeva quindi con la tradizione topologica latino-cristiana ma trasferiva la territorializzazione del Mediterraneo alla penisola italiana stessa: la quale appare forzatamente separata e allontanata dalle maggiori isole mediterranee (Sardegna e Sicilia), ed altrettanto forzatamente attaccata alla massa continentale europea tramite una marcatissima catena appenninica che non solo si configura come una vera e propria colonna vertebrale della penisola ma termina con una sorta di artiglio a tre dita che sembrano saldamente trattenere la preda (il sud della penisola) da qualsiasi tentazione centrifuga. Siamo a soli dieci anni dal viaggio che aprirà la via delle Indie attraverso l'Oceano sconosciuto. A breve, l'elemento acqua si impossesserà degli immaginari europei portando nei primi decenni del sedicesimo secolo alla sconvolgente nascita di un nuovo mare il cui nome cercherà di trasferire all'impero iberico-cristiano la tradizione territorializzante latino-cristiana. Si tratta ovviamente del mare di cui stiamo parlando, e cioè del "Mediterraneo" che nasce come sostantivizzazione dell'aggettivo latino *mediterraneus* – intorno agli anni Trenta del secolo sedicesimo – solo nelle lingue degli esploratori-navigatori provenienti da paesi che vi si affacciano: italiano (Il Mediterraneo), spagnolo (El Mediterraneo), francese (La Méditerranée), portoghese (O Mediterrâneo). L'esperienza della vastità oceanica porta finalmente a un riconoscimento pieno del fattore "mare" nell'immaginario di questi paesi, ma allo stesso tempo, la sostantivizzazione del Mediterraneo nell'epoca braudeliana di Filippo II non elimina nulla del longevo legame tra *Imperium*, *Mare Nostrum* e territorializzazione. A fronte della totale mancanza di corrispondenti del Mediterraneo nelle lingue arabe, l'unificazione geografica dei tanti mari dai tanti nomi nell'immagine verbale de "Il Mediterraneo" si configura come l'espressione simbolica dell'unione tra colonizzazione (delle Americhe) e rifiuto dell'altro (musulmani ed ebrei espulsi dalla Spagna) che la fatidica data 1492 segnerà per sempre nel cuore dell'identità europea. Il Mediterraneo, finalmente "mare", nascerà quindi sotto il segno della ragnatela imperiale, iberico-cattolica questa volta, ma egualmente territorializzante come lo era stata quella romana. Si tratterà di un "lago cristiano" come anche gli arabi dell'epoca lo definiscono, in cui il fattore acqua non ha nessuna centralità nell'immagine verbale "Mediterraneo". Dobbiamo spostarci in un campo cartografico totalmente diverso per scoprire come un altro immaginario mediterraneo, alternativo, centrifugo e acqueo-centrico, si fosse materializzato agli albori della modernità in contrasto alla sua configurazione verbale fortemente territorializzante.

25 Ivi, p. 12.



Figura 12. Pietro Vesconte, *Mappa Mundi* (1321). British Library. Accessibile tramite codice QR qui sopra o sul sito <https://www.myoldmaps.com/late-medieval-maps-1300/228-marino-sanudo-and-pietr/>.

Osservando questa *mappa mundi* trecentesca non può non saltare all'occhio la somiglianza con quella musulmana attribuita ad Al-Sharif al-Idrisi di due secoli prima, ma anche la presenza di una grande quantità di linee che si intersecano partendo da sedici punti situati sul perimetro esterno della mappa in corrispondenza degli oceani. Cosa rappresentano queste linee che passano sopra mari e terre disegnando una rete da pesca come quella delle tonnare mediterranee con le barche disposte in cerchio? In attesa che gli studiosi si mettano d'accordo sul decidere a cosa si riferiscono (per alcuni sono linee cosmologiche, per altri bibliche), è chiaro che a livello di immaginario queste linee invertano la territorializzazione dei bacini acquatici tipica delle *mappae mundi* cristiane fornendoci una metaimmagine del “Pianeta Oceano”, come hanno ridefinito la Terra i due filosofi italiani Roberto Casati e Simone Regazzoni, in due libri omonimi del 2022.²⁶ In questa mappa, le terre sono attraversate e letteralmente prese nella rete di interazioni, linee di forza e di movimento caratteristiche di spazi acquatici conclusi come appunto il Mediterraneo. Siamo infatti di fronte ad una doppia operazione ipericonica: la conversione di un mediterraneo territorializzato in mondo mediterraneizzato, e la trasfigurazione della ragnatela *imperium* in una rete da pesca multicentrica. La mappa del Vesconte registra così la rinascita dei traffici commerciali nel bacino mediterraneo ad opera degli arabi e delle repubbliche marinare cristiane, e contemporaneamente l'emergenza di un immaginario cartografico mediterraneo antecedente, parallelo, ed alternativo a quello che nel sedicesimo si organizzava intorno alla territorializzazione di stile *imperium*. È questo il Mediterraneo acqueo-centrico protagonista indiscusso della cartografia dei portolani che si sviluppa in parallelo alle *Mappae Mundi* ma su basi tutt'altro che topologiche.

26 R. Casati, *Oceano. Una navigazione filosofica*, Einaudi, Torino 2022; S. Regazzoni, *Oceano. Filosofia del pianeta*, Ponte alle Grazie, Firenze 2022.



Fig. 13: Carta Pisana 1258-1291. Visionabile tramite il codice QR qui sopra o sul sito https://en.wikipedia.org/wiki/Carta_Pisana#/media/File:Carte_Pisane_Portolan.jpg

Un esempio per tutti: la carta portolanica pisana della seconda metà del tredicesimo secolo, in cui riconosciamo subito il corrispondente geografico di quella storia *del* Mediterraneo che Horden e Purcell oppongono alla tradizionale storia *nel* mediterraneo.²⁷ In questa come in tutte le carte nautiche dell'epoca, il Mediterraneo era raffigurato, nelle parole di Corradino Astengo, «come un luogo comune di attività umane, un'unità tenuta insieme da una sottile trama di rotte marittime, nella quale le persone non esitavano a spostarsi da un luogo all'altro se questo dava loro maggiori possibilità di praticare il proprio mestiere».²⁸ Un «continente liquido» a tutti gli effetti, secondo la fortunata immagine coniata da Gabriel Audisio nel 1935,²⁹ fatto di pura connettività costiera e isolana, come indicano chiaramente le decine di linee di rotta che si intersecano a mo' di fili di una fitta rete da pesca, senza confini, neppure con la terra, come si evince dal fatto che il perimetro delle coste non è tracciato da una linea di demarcazione ma si compone per effetto dei nomi di dozzine di porti riportati in rosso e in nero. Su queste carte nautiche, dice ancora Astengo, «la territorialità e i confini [sono] subordinati alla mobilità e alla circolazione» senza soluzione di continuità dal Duecento a oggi.³⁰ Esse esaltavano, ed esaltano ancora, la continuità della linea costiera mediterranea, piuttosto che la sua divisione tra imperi e Stati nazionali. E il tutto aveva anche un valore sacro-rituale diametralmente opposto a quello topografico delle *mappae mundi*. L'occhio e il dito di chi le osservava seguivano la sequenza dei porti attraverso un percorso in senso orario.

27 Horden e Purcell, *Il mare che corrompe*, p. 13.

28 C. Astengo, *The Renaissance Chart Tradition in the Mediterranean*, in *Cartography in the European Renaissance. Volume Three (Part 1)*, a cura di D. Woodward, The University of Chicago Press, Chicago e Londra 2008, p. 174 (traduzione mia). Accessibile sul sito https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V3_Pt1/Volume3_Part1.html

29 G. Audisio, *Jeunesse de la Méditerranée*, Gallimard, Paris 1935.

30 Astengo, *The Renaissance Chart*, p. 175.

Separati da microscopiche incisioni, i nomi dei luoghi si susseguivano come piccoli grani di un rosario, che partiva dalle Colonne d'Ercole e culminava nella croce di Gerusalemme, per terminare nuovamente dove il viaggio era iniziato. Siamo di fronte all'ipericonica metageografica di un Mediterraneo opposto a quello territorializzante a ragnatela; un immaginario a rete da pesca che emerge iconograficamente nella modernità ma è chiaramente *storico*, rende cioè presente l'esistenza e la resilienza di un Mediterraneo anteriore al *Mare Nostrum*, ancorato alla figura politica dell'*emporion* greco-arcaico piuttosto che a quella dell'*imperium* romano.

Uno storico dell'antichità greca – Irad Malkin – ha recentemente proposto una configurazione della connettività antica mediterranea secondo il modello di una «rete distribuita» di *emporì* che si sarebbe formata nel IX secolo a.C. grazie all'interazione tra le rotte commerciali di Fenici, Ellenici e Tirreni (chiamati poi Etruschi).³¹ Grazie a questa rete – sostiene Malkin – si affermò in quei secoli un modello di relazione tra “i molti e i molti” (piuttosto che tra un Se stesso e l'Altro), e una prospettiva «dalla nave alla costa» che fece del Mediterraneo un perfetto esempio di «sistema multidirezionale, decentralizzato, non-gerarchico, senza confine e proliferante, facilmente accessibile, sincretico, espansivo e interattivo di auto-organizzazione frattale». ³² Horden e Purcell hanno dimostrato come questa “connettività” mediterranea arcaica si sia mantenuta per oltre 2.500 anni a tutti i livelli materiali che possiamo immaginare, da quello economico, a quello sociale, a quello politico. Nella loro storia *«del Mediterraneo»* rientrano fenomeni che si adattano perfettamente alla definizione della rete emporica descritta da Malkin, dalla pirateria nel Mediterraneo, alla nascita e lo sviluppo del primo Cristianesimo con le lettere paoline che raggiungevano Corinzi e Alessandrini grazie alla rete di scambi mediterranei ancora in vita sotto la ragnatela romana, alla tratta degli schiavi multietnica e multi religiosa, al sistema di fondaci delle repubbliche marinare, alla rete di cabotaggio capillare messa in opera dal regno di Napoli nel Settecento. Che questa connettività non lasciasse traccia al livello di immaginario sarebbe stato impossibile – e le immagini-mappe che abbiamo osservato ce ne parlano ampiamente.

Non mi rimane che chiudere con una immagine portolana d'Italia (Fig. 14) della seconda metà del Cinquecento che non solo ne delinea precisamente il perimetro e la massa attraverso un susseguirsi infinito di *emporìa*, ma ne comprende anche le isole, e attraverso le linee di rotte marittime la mette in relazione con queste e con le altre coste ad est e ad ovest e con l'oltremappa infinito secondo appunto una logica frattale per la quale l'immaginario a rete da pesca genera reti di immaginario. Come ben detto da Della Dora, l'Italia non è solo una terra centrale *nel* Mediterraneo, essa stessa è un'idea metageografica come quella di

31 I. Malkin, *A Small Greek World: Networks in the Ancient Mediterranean*, Oxford University Press, Oxford (Eng.) 2013.

32 Ivi, p. 25.

Mediterraneo, una sua forma metonimica di unità dei diversi, di oscillazione tra *imperium* ed *emporium*.



Figura 14. Cola di Briatico, Portolano, 1430. Visionabile tramite il codice QR qui sopra o sul sito <https://www.laraia.it/Tonino/Cartografia/Cartografia02.htm>.

Bibliografia

- Astengo, C., *The Renaissance Chart Tradition in the Mediterranean*, in *Cartography in the European Renaissance. Volume Three (Part 1)*, a cura di D. Woodward, The University of Chicago Press, Chicago e Londra 2008.
- Audisio, G., *Jeunesse de la Méditerranée*, Gallimard, Paris 1935.
- Casati, R., *Oceano. Una navigazione filosofica*, Einaudi, Torino 2022.
- Della Dora, V., *Mapping Metageographies: The Cartographic Invention of Italy and the Mediterranean*, in “California Italian Studies”, 1, 1, 2010.
- Fogu, C., *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2003.
- Fogu C., *The Fishing Net and the Spider Web. Mediterranean Imaginaries and the Making of Italians*, Palgrave, London and New York 2022.
- Freedberg, D., *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago and London 1989.
- Ginzburg, C., *Eikphrasis and Quotations*, in “Tijdschrift voor Filosofie”, 20, 1988, pp. 3-19.
- Ginzburg, C., *Représentation: Le mot, l'idée, la chose* in “Annales ESC”, 6, 1991, pp. 1219-1234.
- Horden, P., Purcell, N., *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Wiley, New York, 2000, trad. it. *Il mare che corrompe. Per una storia del Mediterraneo dall'età del ferro all'età moderna*, Carocci, Roma 2024.

- Kantorowicz, E., *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1957.
- Lennon, K., *Imagination and the Imaginary*, Routledge, New York 2015.
- Malkin, I., *A Small Greek World: Networks in the Ancient Mediterranean*, Oxford University Press, Oxford (Eng) 2013.
- Mitchell, J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago and London 1989.
- Passerini, L., *Mussolini immaginario. Storia di una biografia, 1915-1939*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Regazzoni, S., *Oceano. Filosofia del pianeta*, Ponte alle Grazie, Firenze 2022.
- Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), Feltrinelli, Milano 2022.

Identità, immagine, riuso. Percorsi di ricerca tra diritto e memoria. (Con)testi giuridici dell'immagine

Elisabetta Fusar Poli

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4707-7596>

DOI: 10.54103/scrittidistoria.238.c436

Abstract

La dimensione (storica e) giuridica è lo spazio entro il quale si vuole affrontare il tema del “riuso” dell’immagine, attraverso il diaframma della “identità”, mediante alcune proposte di analisi che vogliono essere soprattutto uno stimolo alla riflessione transdisciplinare. Ciò, a partire da alcune premesse lessicali e metodologiche, volte a declinare nel contesto del diritto un’attività, appunto il ri-uso, che non trova un preciso riscontro normativo e che, piuttosto, impone al giurista uno sforzo d’interpretazione e concettualizzazione. Sulla scorta di tali premesse sono proposti tre brevi percorsi entro l’esperienza giuridica contemporanea, che rappresentano tre diverse prospettive dalle quali apprezzare alcuni aspetti del rapporto anche giuridico tra immagine, riproduzione, e riuso, che investono (talora in modo inatteso) anche l’identità.

The (historical and) legal dimension is the space within which the paper addresses the theme of image “reuse”, through the diaphragm of “identity”, focusing on some analysis suggestions that aim above all to be a stimulus to transdisciplinary reflection. This, starting from some lexical and methodological premises, aimed at declining in the context of law an activity, namely re-use, which does not fall within a precise legal frame and which, rather, imposes an effort of interpretation and conceptualization on the jurist. On the basis of these premises, three short paths are proposed within the contemporary legal experience, representing three different perspectives from which to appreciate some aspects of the legal relationship between image, reproduction, and reuse, which also affect (sometimes unexpectedly) identity.

La dimension (historique et) juridique est l’espace dans lequel nous voulons aborder le thème de la « réutilisation » de l’image, à travers le diaphragme de « l’identité », avec quelques propositions d’analyse qui visent avant tout à stimuler la réflexion transdisciplinaire. Ceci, à partir de quelques prémisses lexicales et méthodologiques, visant à décliner dans le cadre du droit une activité, à savoir la réutilisation, qui ne s’inscrit pas dans un cadre juridique précis et qui impose

plutôt un effort d'interprétation et de conceptualisation au juriste. Sur la base de ces prémisses, trois courts parcours sont proposés au sein de l'expérience juridique contemporaine, qui représentent trois perspectives différentes pour apprécier certains aspects de la relation juridique entre image, reproduction et réutilisation, qui affectent également (parfois de manière inattendue) l'identité.

Parole chiave

Storia del diritto, ritratto, copie, diritti d'autore, identità

Legal history, portrait, copies, copyright, identity

Histoire juridique, portrait, copies, droit d'auteur, identité

1. Campi

Muoverò dalle parole del titolo¹ per svolgere una riflessione che mi sfida ad assumere sguardi e direzioni prospettiche diverse da quelle consuete per una giurista. Dunque, anzitutto: immagine e riuso saranno le nostre ascisse e ordinate sul piano, mentre la nostra terza coordinata, che darà la dimensione di profondità, è il lemma “identità” con la sua ricchezza semantica e potenza evocativa.

Proverò a proporre, muovendomi entro lo spazio tematico così definito, alcuni percorsi di approfondimento (e possibili direzioni di lettura), premettendo poche indicazioni e osservazioni introduttive, indispensabili per inscrivere gli argomenti di queste pagine nei limiti di tale spazio senza (troppe) divagazioni.

Inizio illustrando la scelta di guardare all'età contemporanea, fra Ottocento e Novecento, con un'incursione finale nel secolo corrente. Tale orizzonte temporale, per un tema che si presenta foriero di suggestioni proiettabili anche nei secoli precedenti,² risponde all'esigenza di valorizzare, in un momento davvero cruciale, il fattore-tecnica e i suoi impatti sull'immagine, sul suo (ri)uso, con i conseguenti, significativi riverberi giuridici.

Quello considerato è, infatti, un periodo che prepara all'attuale “civiltà delle immagini”, durante il quale si registrano trasformazioni senza precedenti nella

1 Queste pagine sono la versione scritta, piuttosto fedele, dell'intervento presentato in occasione del seminario a due voci con Stefano Gardini, tenutosi il 16 maggio 2024, nell'ambito del progetto 'IMAGINeS', per il quale ancora ringrazio Marta Mangini e Simona Turbanti, nonché il coordinamento scientifico-organizzativo dell'iniziativa. Ho inteso mantenere l'impianto discorsivo e 'sperimentale' della comunicazione e dunque farò ricorso allo spazio in nota per qualche spunto bibliografico, non certo esaustivo, ma solo indicativo delle sollecitazioni e degli stimoli, anche visuali, che mi hanno condotta alle riflessioni affidate a queste pagine. Le immagini riprodotte in avvio di § 3 sono quelle scelte per la locandina del seminario.

2 Ne è interessante esempio F. Paparella, *Imago e Verbum. Filosofia dell'immagine nell'alto Medioevo*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2011.

cultura visuale,³ alimentate da un'evoluzione tecnologica che non si limita a moltiplicare gli strumenti a disposizione per generare l'immagine, ampliandone così anche il novero di formati e tipologie, trasformazioni che sollevano anche importanti questioni filosofico-estetiche, soprattutto nel corso del Novecento.⁴ Le medesime ed incessanti novità tecniche accrescono nel tempo anche le possibilità di circolazione e diffusione, dunque di fruizione dell'immagine, da parte di un crescente novero di soggetti, tendenzialmente indefinito nello spazio (oggi sino alla dimensione globale) e nel tempo (intrecciandosi col tema della memoria e dell'oblio).

La fotografia, impronta del reale, è esempio paradigmatico⁵ di come simili trasformazioni abbiano potuto alimentare la riflessione sull'arte e l'estetica, incidere sulla memoria e la sua conservazione, sulla percezione del corpo e del sé, sulla cultura e il linguaggio della comunicazione, sulla diffusione del sapere e della conoscenza. La dimensione giuridica, anche in questo frangente dimostrando un indissolubile nesso con l'esperienza umana e la storia, reca a sua volta traccia di tali mai definitivi mutamenti; ad essi vorrei appunto rivolgere la mia attenzione.

2. Significati

Definite le coordinate entro le quali collocare queste brevi riflessioni storico-giuridiche, devo spendere qualche ulteriore riga per alcune premesse lessicali e semantiche, utili a definire una sorta di codice comune, che ponga in

3 Cfr. M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Cortina, Milano 2020; A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

4 Forse prima opera ad assumere l'immagine come problema e categoria filosofica autonoma, J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999 si sofferma sul metodo e sull'immagine come copia, ovvero riproduzione che si pone in relazione inscindibile con un modello, ma che, attraverso il proprio statuto semiotico o la dimensione artistica si affranca dal modello stesso. Sono spunti, questi, che rinviano all'idea mescidata di "archetipo" proposta in queste pagine.

5 Imprescindibile riferimento al riguardo è la riflessione sviluppata nel tempo da Walter Benjamin, a partire dalla sua *Kleine Geschichte der Photographie*, edita in più parti nel 1931 sulle pagine di "Die literarische Welt" e culminata nel più famoso *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, edito nel 1936, per la quale rimando alla traduzione italiana in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica e altri saggi sui media*, a cura di G. Schiavoni, RCS Libri, Milano 2013. In tempi più recenti, offre plurimi stimoli sul rapporto tra realtà e immagine, attraverso il *medium* della fotografia, Roland Barthes, particolarmente con *La Chambre claire. Note sur la photographie*, pubblicata nel 1980; negli anni Settanta del XX secolo, Susan Sontag preconizza inconsapevolmente il rapporto bulimico con l'immagine nell'era del digitale e dei social media, in una raccolta di saggi usciti su "The New York Times Book Review", editi in versione italiana in S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e Immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004. Inoltre, sulla storia della fotografia in relazione con il contesto socio-culturale, rimando, fra i vari titoli, a G. D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia della fotografia*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2005.

comunicazione la dimensione giuridica con quella visuale, oltre le specificità dei rispettivi linguaggi tecnici.

I tre termini, identità, immagine e riuso, che sono le nostre parole-chiave, in effetti si pongono in diversa relazione col diritto.

“Immagine”, ad esempio, è una parola che appartiene al linguaggio tecnico-giuridico, della sfera civile, penale, amministrativistica; è una parola che si riscontra nel dato normativo vigente, così come nella scienza giuridica e nell’attività dell’interprete. L’immagine, in particolare, può essere “oggetto” di diritto, un bene (in senso giuridico) le cui caratteristiche e la cui destinazione influiscono sulle regole ad essa riservate e sulla quale quelle stesse regole incidono. Non solo. L’oggetto giuridico-immagine ha a sua volta un suo oggetto-referente reale (attingo, qui, alla semantica)⁶ che può avere anch’esso rilevanza giuridica: il diritto incide, quindi, almeno da due differenti angoli, che tuttavia si intersecano.

Passo ora al vocabolo “riuso”. Si tratta di una parola derivata, che non appartiene se non da tempi recenti e marginalmente al linguaggio tecnico del diritto (e vi si affaccia in relazione a immobili reimpiegati con destinazioni diverse da quelle originarie), a differenza della sua radice “uso”, diritto dalle antiche origini che vanta una lunghissima tradizione, dalla matrice romanista dello *ius utendi* di diritto comune, alla configurazione codicistica quale diritto reale di godimento.

Dal diritto d’uso come attributo del *dominium* alla più recente teorica dei diritti reali limitati,⁷ certamente tale diritto mantiene un nucleo invariato nei secoli, che consiste nel rispetto della sostanza dell’oggetto di tale diritto, affinché non sia intaccata o messa a repentaglio da chi si servirà di esso, nel tempo. L’uso deve essere tale da consentire l’esercizio di analogo diritto altrui, mantenendo integro ciò che ne costituisce l’essenza, la destinazione. Allora, volendo impiegare la parola riuso in senso più lato di quello sin qui apparso nelle norme positive, è interessante concentrarsi piuttosto sul prefisso “ri-”: per tale via, alla parola riuso faremo riferimento in chiave descrittivo-concettuale, assegnandole un significato di nuovo, o ulteriore, o diverso uso rispetto a un originario o primo uso, sia esso di tipo lecito o illecito, consapevole o non.

Calando queste necessarie premesse terminologiche nel nostro campo tematico, affiorano alcune prime domande: quando assume rilievo giuridico l’uso

6 Mi sovvieni immediatamente, in tema di ‘referente’, R. Barthes, *La Chambre claire*, p. 7 e *passim*.

7 L’art. 1021 del Codice Civile attualmente vigente, definisce il diritto in questione, attraverso le facoltà di godimento che esso attribuisce al suo titolare, ovvero eminentemente quella di “servirsi” della cosa (con possibilità di raccoglierne eventuali frutti solo nei limiti del bisogno proprio e della famiglia); il rispetto della *substantia* della cosa oggetto del diritto – da intendersi come destinazione economica della stessa –, unitamente alla durata determinata nel tempo, è elemento comune all’uso e agli altri diritti reali limitati e in particolare al loro prototipo, ovvero l’usufrutto (rimando per considerazioni generali a R. Caterina, *Usufrutto, Uso abitazione, superficie*, in *Trattato di diritto privato diretto da Rodolfo Sacco*, 3, Utet Wolters Kluwer Italia, Torino-Milano 2009, pp. 23 ss. e 175 ss).

di un'immagine che sia “nuovo” o “ulteriore” rispetto all'originario? Quale disciplina è riservata a queste fattispecie? Il diverso o nuovo uso può includere anche ipotesi di ri-elaborazione creativa dell'immagine che, in ipotesi, modifichino l'immagine al punto da dar vita a un nuovo originale? Cercherò di seguire la traccia di queste domande, che l'innovazione tecnologica contribuisce ad alimentare, assumendo a riferimento ciò che nel quadro normativo si presenta quale tipico (ma non esclusivo) veicolo, ordinario mezzo in grado di dare adito all'uso e riuso di un'immagine: la sua riproduzione.

Infine, volgo l'attenzione alla *key word* “identità”. Anche in questo caso, si tratta di una parola che ha acquisito una fisionomia giuridica in tempi abbastanza recenti: nel Novecento e, sempre più nitidamente, nel XXI secolo.⁸ La impiegherò qui, ricorrendo (similmente a quanto fatto col vocabolo “riuso”) anzitutto al suo senso etimologico, matrice dalla quale discende anche il suo impiego nel linguaggio tecnico-giuridico. Identità come rapporto di esatta uguaglianza o coincidenza fra due entità: il significato originario e letterale consente di assumere l'“identità” quale coordinata concettuale in grado di porre in relazione oggetto-referente, sua immagine e riproduzione, riuso, nonché, al contempo, di declinare il senso, se non un esatto significato (fra i numerosi possibili), di ‘archetipo’ anche nella dimensione giuridica. Appartenente a campi semantici e saperi squisitamente extra-giuridici,⁹ di archetipo proporrò un uso traslato e figurato, una versione (un riuso?) per gli spazi del diritto, con la quale evocare l'identità dell'autore dell'immagine o del suo oggetto-referente, che può essere veicolata (fedelmente o tradita) dalle successive riproduzioni. Sarà dunque un utile dispositivo concettuale, mediante il quale visualizzare l'identità lungo tre percorsi di approfondimento che mi pare interessante proporre, alla luce delle considerazioni raccolte nei precedenti paragrafi, a partire dalla individuazione di alcune sintomatiche categorie di oggetti-referente: l'opera dell'ingegno, la persona umana, il “bene culturale”.

8 A. De Cupis, *Il diritto all'identità personale*, vol. I: *Il diritto al nome*, Giuffrè, Milano 1949; G. Falco, *Identità personale*, in *Nuovo digesto italiano*, 6, UTET, Torino 1939, p. 649; G. Pino, *Il diritto all'identità personale. Interpretazione costituzionale e creatività giurisprudenziale*, Il Mulino, Bologna 2003.

9 In effetti, l'“archetipo” rileva *inter alia* per la filosofia, la psicologia, la filologia. Per la prima (col platonismo), è modello originario da cui discendono gli stereotipi o copie, riproduzioni; la psicologia junghiana parla di archetipo con riferimento a modelli dell'inconscio collettivo; l'archetipo nella tradizione manoscritta dei testi è il testo più vicino all'originale, il più antico ma perduto esemplare, distinto dall'originale, da cui discendono tutti i testimoni superstiti di un testo. L'uso traslato e, per così dire, non ortodosso qui proposto attinge a tutti i significati tecnici sommariamente indicati.

3. Immagine e ri-produzione

Mi avvicino ancor più al fuoco prospettico, partendo dalla scelta iconografica con la quale ho inteso suggerire per immagini alcuni temi portanti del mio intervento.



Figura 1. Giuseppe Arcimboldo, *Il Bibliotecario*, 1566 ca., Skoklosters Slott (Sweden), [dominio pubblico].

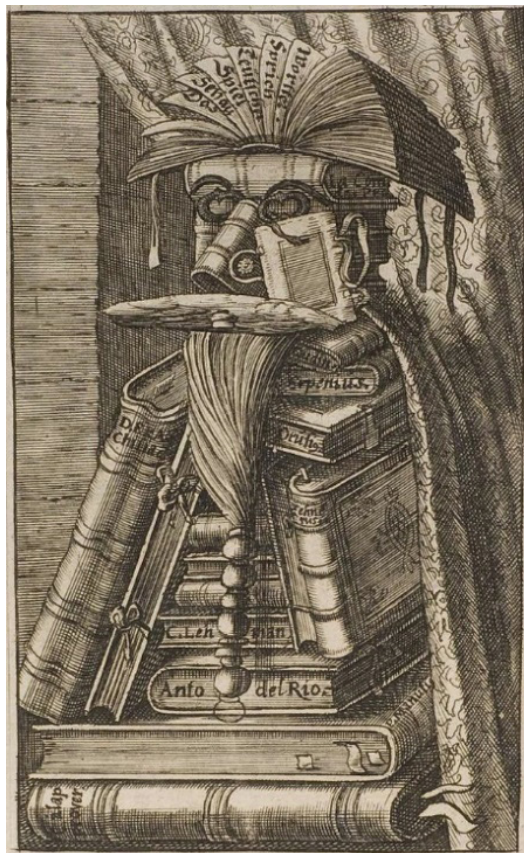


Figura 2. Anonimo, incisione su carta in Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Theil 2, Nürnberg, Endter, 1657, Wolfenbüttel Bibliothek [dominio pubblico].

Si tratta del ben noto *Bibliotecario* dell'Arcimboldo¹⁰ e di una delle sue numerose riproduzioni, più o meno fedeli, in questo caso intenzionalmente non identica, anche per tecnica artistica. L'immagine pittorica, dopo vari passaggi di proprietà, ora appartiene alle collezioni dello svedese *Skoklosters Slott*; di incerta datazione, forse è essa stessa una copia (e vi è chi ha posto in dubbio la mano dell'Arcimboldo) di un originale andato perduto, dalla quale discendono altre versioni successive e dunque potremmo considerarla filologicamente una sorta di archetipo. Dipinto con pungente ironia, probabilmente ritraendo Wolfgang Lazius (1514-1565), dotto storiografo degli Asburgo (nonché medico e cartografo), di cui forse l'artista ha inteso evidenziare vanagloria e cultura più enciclopedica che profonda, potrebbe essere un'opera con cui l'arguto artista ha

10 K.C. Elhard, *Reopening the Book on Arcimboldo's Librarian*, in "Libraries & Culture", 40, 2005/2, pp. 115-127.

inteso più genericamente indirizzare una critica all'erudizione posticcia, ai collezionisti di libri più interessati al valore materiale dell'oggetto che al contenuto. Comunque è un'immagine satirica che riproduce e deforma una fisionomia umana e che, come altri capolavori del genio milanese (e particolarmente le sue "teste") ha generato un profluvio di copie, in un periodo storico in cui tale pratica, anche per mano degli stessi autori, era del tutto consapevole e ammessa, non solo con finalità didattica o divulgativa, ma anche per alimentare un fiorente e lecito mercato destinato al decoro di edifici privati o pubblici.

La seconda immagine, d'autore anonimo, è una versione del *Bibliotecario* incisa su piccolo formato cartaceo, reperibile in un'opera secentesca in più volumi, ovvero *Frauenzimmer Gesprächspiele* di Georg Philipp Harsdörffer. La copia è intenzionalmente poco fedele, evoca la "composizione" di Arcimboldo (ma ne muta anche vistosamente alcuni elementi, introducendo anche segni grafici)¹¹ e soprattutto il "gioco" quasi surrealista fra elementi visivi, oggetti distolti dal loro uso comune per divenire parti di una fisionomia umana. Il *calembour* dell'immagine è perfettamente coerente con il differente contesto, ovvero con un'opera letteraria che appartiene al genere del *Wortspiel* d'età barocca, in cui sono raccolti dialoghi immaginari, fra sei uomini e sei donne, su diversi temi legati alla vita in società, rivolta a un pubblico eminentemente femminile. Le modifiche grafiche e il contesto diluiscono il significato satirico originario impresso all'opera dall'autore, esaltando piuttosto l'elemento giocoso, dello scherzo (visuale-linguistico) attraverso una risemantizzazione dell'immagine originaria, secondo le finalità didascaliche e di dotto intrattenimento che Harsdörffer ha inteso imprimere al suo scritto.¹²

Le due immagini accostate – singolarmente prese e lette l'una in relazione all'altra – offrono molti spunti utili per queste pagine, suggerendo considerazioni più generali sull'immagine e sul suo ri-uso, che ora proverò a valorizzare, sotto forma di interrogativi, entro i nostri tre percorsi più prettamente storico-giuridici attraverso l'Otto-Novecento.

11 G.P. Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, 2, Endter, Nürnberg 1657, p. 311. L'acconciatura della figura pseudo-umana è un libro aperto a ventaglio, che nella versione secentesca reca le parole che compongono il titolo principale del capitolo al quale l'immagine è premessa, ovvero "Das Schauspiel Teutscher Sprichwörter" (sottotitolo del capitolo è: "Aus dem Französischen mit zulässiger Freyheit übersetzt durch Den Spielenden"): ivi, p. 309.

12 Sorta di «manuale dell'estetica barocca», l'opera in otto volumetti (il secondo dei quali ho potuto consultare nella versione digitale liberamente accessibile dalle pagine web della Herzog August Bibliothek) raccoglie motti, giochi, proverbi, che mettono in gioco la lingua a più livelli: ne offrono un'interessante e specifica analisi N. Filatkina, C. Moulin, *Wordplay and baroque linguistic ideas*, in *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research*, a cura di E. Winter-Froemel, V. Thaler, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, pp. 235-257.

4. Tre percorsi

Da un profilo storico, il tema della riproduzione dell'immagine si colloca dunque al crocevia fra numerose questioni problematiche, il cui nucleo essenziale continua a rivestire importanza cruciale anche per l'odierna riflessione giuridica.¹³

Riprodurre l'opera rientra fra i diritti patrimoniali esclusivi del suo autore, quale attività di «moltiplicazione in copie dell'opera con qualsiasi mezzo, come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, la incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ed ogni altro procedimento di riproduzione». Questo il testo originario dell'articolo 13 della Legge 22 aprile 1941, n. 633 in materia di *Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio* (LdA), che è nostro riferimento normativo primario. È una legge a tutt'oggi vigente, ma che nel tempo ha subito numerosi aggiornamenti sollecitati dalle innovazioni tecniche, con un sempre più significativo e frequente impatto sulle disposizioni normative.¹⁴

Ebbene, la moltiplicazione in copie dell'immagine rinvia, anche da un profilo giuridico, non solo al rapporto fra autore e immagine, ma anche alla relazione fra referente-oggetto e immagine: in entrambi i casi, la chiave concettuale dell'identità-archetipo è dispositivo d'analisi particolarmente fertile, tanto più in un'epoca, quale quella considerata per queste pagine, in cui la "riproducibilità tecnica" (come direbbe Benjamin) gode di strumenti sempre più raffinati che alimentano una crescente rapidità e capillarità della circolazione delle immagini, così incrementandone la fruibilità ma amplificando anche il rischio di deformazioni, appropriazioni, usi illeciti e dannosi.

13 L. Moscati, *Diritti d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano 2020 raccoglie e rielabora, con integrazioni e approfondimenti, saggi pubblicati in tema negli anni dall'Autrice, di particolare utilità per ricostruire con dovizia di dettagli anche d'archivio alcune linee dell'esperienza giuridica in materia di protezione delle opere dell'ingegno nella cornice nazionale e internazionale. Evidenzio che, prima delle disposizioni della L. 633/1941, ha avuto una più breve ma non meno rilevante vigenza il Regio Decreto Legge 7 novembre 1925, n. 1950, recante *Disposizioni sul diritto di autore*, che ha avuto il merito di introdurre una disciplina organica, per quanto ancora piuttosto basica e prevalentemente attenta alla protezione dell'opera letteraria, e strutturata intorno al riconoscimento di diritti patrimoniali, ma anche morali all'autore (cfr. L. Moscati, *Diritti d'autore*, pp. 204 ss.).

14 Lo stesso articolo appena menzionato, dal 2004 ha esteso l'ombrello normativo sino a ricomprendere nel concetto di riproduzione anche copie indirette, temporanee, e parziali. Il nuovo art. 13 in vigore contempla ipotesi di riproduzione consistenti nella «moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma, come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ed ogni altro procedimento di riproduzione». La modifica porta ad includere nel diritto esclusivo di riproduzione anche la digitalizzazione dell'opera o la fissazione delle informazioni digitali *off line*.

4.1 Opere dell'ingegno: autore e creatività

Possiamo dunque assumere il diritto d'autore quale riferimento primario.

Facoltà e poteri ad esso inerenti, così come gli obblighi di soggetti terzi nei confronti dell'autore, si delineano più chiaramente nel diciottesimo secolo e trovano una positivizzazione normativa nel XIX, quando il modello giuridico di riferimento, quello del diritto di proprietà, cede progressivamente il passo al delinearsi di una nuova categoria di diritti esclusivi autonomi.¹⁵ Le radici dell'idea di esclusività dei diritti dell'autore sulle proprie opere sono settecentesche, quando si afferma anche l'idea di "originalità" dell'opera, ed il terreno è quello del pensiero giusnaturalista di matrice lockiana.¹⁶ L'appropriazione esclusiva dell'opera consegue al lavoro intellettuale, che trasforma la materia originaria. Nel tempo si configura come un diritto esclusivo (o, meglio, un insieme di diritti esclusivi seppur limitati nel tempo) dell'autore sull'opera originale esito della sua creatività. L'opera è un *corpus mechanicum* che incorpora, attraverso l'atto creativo, la personalità dell'autore, la sua identità, ovvero un elemento immateriale e implicito che tende a disvelarsi solo ove provocato e messo a repentaglio, tipicamente in conflitto con terzi utilizzatori che ledano le prerogative, anche personalissime – si pensi alla "paternità" dell'opera – definite per legge in capo all'autore.

Guardando all'Italia nel contesto europeo, la prima legge dell'Italia unita, ovvero la n. 2337 del 25 giugno 1865, *Per la proprietà letteraria ed artistica*, pur a fronte di qualche retaggio delle vecchie costruzioni dogmatiche (il riferimento è comunque all'istituto della proprietà), ha certamente il pregio di ampliare il novero delle opere tutelate, rispetto alle quali l'autore può vantare un «diritto esclusivo di pubblicarle, e quello di riprodurle e di spacciarne le riproduzioni» (art. 1). Ancora nessuna traccia, però, del diritto alla paternità dell'opera, o all'integrità della stessa o del diritto all'inedito. Questi, che sono i diritti morali dell'autore, fanno la loro apparizione, non con la legge 1012/1882,¹⁷ quando la materia è rimaneggiata in un "testo unico", ma successivamente, nel 1925, con il Regio Decreto n. 1950 recante *Disposizioni sul diritto di autore*. Qui, recependo un orientamento internazionale (soprattutto francese) a cui aderisce la scienza giuridica italiana,¹⁸ i diritti morali affondano le radici nell'ordinamento nazionale,

15 E. Fusar Poli, *Forme giuridiche dell'immateriale. Creazioni dell'intelletto e vis poetica del diritto*, in *Il diritto come forza la forza del diritto. Le fonti in azione nel diritto europeo tra medioevo ed età contemporanea*, a cura di A. Sciumè, Giappichelli, Torino 2012, pp. 111-149 (soprattutto, pp. 120-125 per la matrice proprietaria).

16 L. Moscati, *Diritti d'autore*, pp. 13 ss.

17 È il Regio Decreto 19 settembre 1882, n. 1012 che approva il *testo unico delle leggi sui diritti d'autore*.

18 In particolare è determinante l'apporto dello stesso promotore della legge del 1925, il magistrato Eduardo Piola Caselli, che è anche l'artefice della successiva, ad oggi vigente, legge 633/1941.

traducendo l'idea «di un legame particolarmente stretto e 'naturale' fra autore e creazione del suo intelletto»;¹⁹ radici che si consolidano definitivamente in quello che sarebbe rimasto sino ad oggi testo vigente in materia di diritto d'autore, ovvero la già menzionata legge 633/1941.

Da quel momento in avanti, pur mantenendosi solido il nucleo di disposizioni e principi che qualificano l'approccio del legislatore italiano alla materia, numerosi saranno i ritocchi e le modifiche dovuti essenzialmente a innovazioni della tecnica e dei media, con un impatto significativo sugli strumenti di riproduzione e diffusione anche dell'immagine: si pensi alla recentissima Direttiva (EU) 2019/790 *on Copyright and Related Rights in the Digital Single Market*, attuata con Decreto Legislativo dell'8 novembre 2021, n. 177, che ha portato le ultime, più rilevanti modifiche del testo del 1941, con significative ripercussioni anche sui mezzi di riproduzione e sulla loro disciplina.²⁰

Ma l'essenza della tutela resta quella tracciata nel 1941: è costruita intorno al riconoscimento in capo all'autore di diritti patrimoniali esclusivi ma disponibili e limitati nel tempo (oggi coprono tutta la vita dell'autore e i settant'anni successivi alla sua morte), fra i quali essenziale è quello di riproduzione dell'opera, e di diritti personalissimi,²¹ inalienabili e irrinunciabili, comprensivi del diritto al riconoscimento della cosiddetta "paternità" dell'opera, alla sua integrità, nonché alla sua pubblicazione o al ritiro dal commercio. I diritti patrimoniali (che incarnano i vantaggi economici dell'autore) e quelli personalissimi (che riflettono l'elemento morale, immateriale e creativo del nesso fra autore e opera) possono avere ad oggetto opere che appartengono al campo delle arti figurative, che possano cioè essere riprodotte sotto forma di immagini, ovvero (attingendo agli artt. 1 e 2 LdA) opere della scultura, della pittura, dell'arte del disegno, della incisione e similari, compresa la scenografia, i disegni e le opere dell'architettura, le opere cinematografiche e le opere fotografiche di carattere creativo. Si tratta tendenzialmente di opere in esemplare unico, per le quali il supporto materiale incorpora l'opera stessa e il mezzo per comunicarla.

Entro un simile quadro normativo, il riuso (immaginiamo mediante riproduzione di un'opera della pittura) può assumere contorni fisiologici, come nel caso di fedele copia fotografica ad alta definizione, destinata alla pubblicazione in un catalogo museale e autorizzata dall'autore, o può prenderne di "patologici", sostanziosi in un plagio e, nel caso vi sia un vantaggio economico, anche in una contraffazione (le cui conseguenze di natura penale sono previste dagli artt. 171 ss. LdA). Il plagio, in particolare, realizza una vera e propria appropriazione

19 E. Fusar Poli, *Forme giuridiche dell'immateriale*, p.142.

20 Come è stato opportunamente posto in luce, l'attuazione italiana non è stata, peraltro, delle più aderenti ai principi ispiratori, generando significativi cortocircuiti interpretativi proprio ove il diritto d'autore interseca la disciplina dei beni culturali e delle opere in pubblico dominio (si veda *infra*, § 4.3.).

21 Disciplinati dagli artt. 20 ss. LdA.

intellettuale che viola dunque anzitutto i diritti morali dell'autore, consistendo in un'attività di riproduzione totale o parziale degli elementi creativi di un'opera altrui, così da ricalcare in modo "parassitario" quanto da altri ideato ed espresso in una forma determinata e identificabile. Si sostanzia, quindi, in una falsa attribuzione o auto-attribuzione della paternità, che può essere intenzionale o effetto di una condotta non diligente.

La fattispecie appare, di primo acchito, sufficientemente nitida; tuttavia sia nella storia otto-novecentesca, sia nel presente, i suoi elementi, in relazione al mutare degli strumenti espressivi e all'evoluzione delle tecniche di riproduzione, danno adito a qualche difficoltà interpretativa. In prospettiva storica, si pensi solo al primo apparire della fotografia nell'Ottocento: la riproduzione fotografica che imprima su una lastra l'immagine di un'opera è essa stessa un plagio dell'opera riprodotta? Agli esordi del nuovo strumento, c'è chi solleva il dubbio, particolarmente con riguardo alla perniciosissima "istantanea", considerata categoria a sé, perché il processo di formazione dell'immagine è immediato e dunque incontenibile nei suoi potenziali effetti.²² Del resto, la fotografia è vista inizialmente come mera tecnica di riproduzione (che sfrutta principi fisici e reazioni chimiche) e solo nel Novecento è promossa, con altalenante cautela, ad opera tutelabile,²³ guadagnando infine un doppio regime di giuridico, differenziato a seconda dello *status* di fotografia artistica (essa stessa considerata opera originale, a tale titolo pienamente tutelabile) oppure fotografia semplice, se priva di connotato creativo, e dunque associata a una tutela affievolita esclusivamente patrimoniale.²⁴

22 «Allorché il kodak avrà copiata l'originale, qualsivoglia gabinetto di fotografia ne eseguirà l'ingrandimento, e non rimarrà più che l'opera, poco intellettuale e molto più manuale, di aggiungergli il colorito. È plagio tutto ciò? E se plagio non è, in che mai il plagio consisterà? E sia o non sia, in qual modo si ovvierà? In qual modo si protegge il diritto di autore contro attentati tanto brutali e tanto generali?» (D. Giurati, *Il plagio, furti letterari artistici e musicali*, Hoepli, Milano 1902², p. 276). Sulla fotografia, attraverso il rapporto fra innovazione tecnica e diritto, nei secoli XIX e XX, si veda F. Martello, *Le implicazioni giuridiche del "progresso tecnico". Categorie, questioni, strumenti nel dibattito tra Otto e Novecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Macerata, ciclo XXXI, rel. M. Meccarelli, 2018, pp. 53-64; e, fra le fonti d'epoca, A.-A. Bigeon, *La photographie et le droit. Nouvelle édition revue et augmentée*, C. Mendels, Paris 1894; G. Bucciante, *La fotografia ed il diritto sulla propria immagine*, Stabilimento tipografico cooperativo, Ancona 1911; L. Ferrara, "Jus imaginis" e centenario della fotografia, in "Il diritto d'autore", 1937, pp. 443-464.

23 L'immagine fotografica nella legge del 1925 è inserita fra le opere creative tutelabili; nel 1941 è declassata, a prescindere dal fatto che sia artistica o semplice, e al suo autore sono assegnati diritti "affievoliti" esclusivamente di carattere patrimoniale; solo successivamente, recependo gli esiti della convenzione internazionale di Berna, nella versione riveduta con atto firmato a Parigi il 24 luglio 1971, ratificata dall'Italia nel 1978, si delinea il "doppio binario" attualmente vigente che, tuttavia, nel tempo ha dato adito a numerose controversie giudiziali incentrate proprio sullo sfuggente connotato della "artisticità" della fotografia da tutelarsi.

24 Con Decreto del Presidente della Repubblica 8 gennaio 1979, n. 19, è modificato, fra gli altri, l'art. 2 della L. 633/1941, con l'aggiunta al n. 7 dell'elenco (non esaustivo) di opere tutelabili

Altri quesiti, in tempi decisamente più recenti, si sono proposti all'attenzione del giurista: come distinguere, ad esempio, il riuso lecito o illecito da un uso dell'immagine che, per originalità e creatività della rielaborazione e delle modifiche, possa dare origine a una nuova opera, rispetto alla quale è possibile dunque identificare un diverso autore, titolare dei diritti esclusivi sulla nuova immagine? L'ultima frontiera del riuso nel senso che stiamo qui delineando può essere tracciata attraverso la previsione di tutela delle "opere derivate" (art. 4 LdA):²⁵ finché, cioè, l'apporto creativo è tale da escludere una mera riproduzione, ma anche non così determinante da attribuire un diverso significato all'opera originaria, mi pare che la rielaborazione si collochi ancora nel perimetro del ri-uso nel senso adottato in queste pagine, che appartiene alla disponibilità dell'autore dell'opera originaria sino allo spirare dei diritti d'autore e dunque alla caduta nel pubblico dominio. Diversamente, si avrebbe un nuovo e autonomo "originale", di differente autore.

Certo, discernere una situazione dall'altra, con le conseguenze giuridiche che ne derivano, è nient'affatto semplice. E non si tratta affatto di rari casi di scuola, anzi: l'arte contemporanea pone sovente l'interprete di fronte a simili dubbi ermeneutici. Penso alla *appropriation art*, che la giurisprudenza ritiene forma d'arte lecita, ove la rielaborazione dell'opera originaria realizzi uno «scarto semantico, idoneo a conferire alla seconda opera un diverso e proprio significato artistico, in quanto dalla prima essa ha mutuato il c.d. nucleo individualizzante o creativo».²⁶

Questo "nucleo" creativo è l'archetipo che andiamo cercando, qualcosa che va oltre la forma e la materia, che passa attraverso l'immagine e la supera: è l'identità che l'autore ha versato nell'opera, la sua verità, che il diritto tutela in-scindibilmente dalla persona dell'autore stesso.

de «le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del capo V del titolo II» (ove appunto tale capo disciplina i diritti 'connessi' ai diritti d'autore).

25 L'art. 4, rimasto invariato, recita: «Senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale».

26 Lo scarto semantico può essere anche ingenerato dall'intento parodistico o satirico che simili operazioni spesso recano con sé. In tema di appropriazione artistica e originalità dell'opera, si vedano G. Casaburi, *Originalità, creatività, elaborazione creativa, citazione e plagio: profili evolutivi (specie in riferimento alla prova dell'arte contemporanea)*, in "Il Foro Italiano", 2017/1, cc. 3779-3789; A. Donati, *Quando l'artista si approprii dell'opera altrui*, nota a Trib. Venezia, 7 novembre 2015, in "Rivista di diritto industriale", 2018/2, pp. 86 ss. e G. Liberati Buccianti, *La Cassazione su plagio artistico e arte informale*, nota a Cass. 26 gennaio 2018, n. 2039, in "La Nuova Giurisprudenza Civile Commentata", 2018, 7-8, pp. 987-993.

4.2. Persona: diritto all'immagine propria

Ed è un diritto che attiene alla persona, anzi, un diritto “personalissimo”, anche quello sull'immagine propria, che non è esito di un atto creativo, in quanto tale, ma che veicola *ex se* l'identità, la personalità del soggetto effigiato, andando oltre la mera corrispondenza fra immagine e oggetto rappresentato.

Vengo dunque al secondo percorso.

Dopo la stampa, lo strumento più dirompente, nella prospettiva della riproduzione e circolazione dell'immagine, come abbiamo visto, è la fotografia. L'impatto più evidente è sulla riproduzione della figura umana: il passaggio, nell'Ottocento, dal ritratto a pennello, o scolpito nel marmo, alla fotografia (la “kodak” diventa termine antonomastico che sta per la fotografia istantanea) aggiunge alle dinamiche di diritto un nuovo protagonista, ovvero il soggetto effigiato. E, insieme ad esso, emerge un diritto, quello all'immagine propria,²⁷ che si configura quale diritto personalissimo, avente ad oggetto, non solo l'elemento oggettivo della fisionomia della persona fisica, ma anche un *quid pluris* rappresentato dalla proiezione pubblica di sé, cioè dall'identità.

Riprodotta con tecniche sempre più raffinate e diffusa attraverso media sempre più pervasivi, l'immagine della persona è più facilmente esposta a distorsioni che possono lederne l'identità, ovvero, per citare una sentenza dei primi anni Venti del Novecento, la sua «effettiva personalità».²⁸ L'identità è anche qui il nostro archetipo, che affiora in chiaroscuro nel momento in cui se ne contesti in giudizio la violazione. Le copie dell'immagine, le riproduzioni destinate alla circolazione, cioè al loro uso e riuso, devono rispettare questa identità personale, non possono alterare l'immagine-archetipo, ovvero l'«immagine sociale che l'individuo proietta di sé» con riguardo al «complesso delle idee, delle convinzioni, delle posizioni politiche, degli atteggiamenti culturali» e di quanto in generale costituisce «espressione esterna del patrimonio morale di quell'individuo».²⁹

L'immagine assurge a diritto assoluto e indipendente, con un valore sia morale (cioè immateriale) che patrimoniale, passando attraverso la riflessione della scienza giuridica otto-novecentesca e la innovativa giurisprudenza affermata da alcune corti, che a lungo hanno brancolato nel buio in assenza di norme scritte *ad hoc*. E così, i giuristi arrancano appigliandosi inizialmente allo *ius in se ipsum*³⁰ (che il diritto all'immagine propria sia conseguenza o estrinsecazione del più

27 Per un'analisi storica dei rilevanti temi giuridici connessi alla riproduzione dell'immagine personale, a tutt'oggi ancora cruciali e dibattuti, si veda E. Fusar Poli, “L'impronta esterna del nostro io”. Note intorno ai primi lineamenti del diritto sulla propria immagine, in “Italian Review of Legal History”, 2021, 7, pp. 377-417, con le indicazioni bibliografiche e alle fonti ivi riportate.

28 Trib. Roma, 24 maggio 1924, Farnesi c. Pinto e società Industriale Fototecnica, in “Il Foro Italiano”, 1924/1, cc. 675-679.

29 G. Pino, *Il diritto all'identità personale*, pp. 42-43.

30 Cfr in particolare V. Campogrande, *Il «jus in se ipsum» in rapporto alla natura del diritto sulla propria immagine*, in “La Legge”, 1904, pp. 811-828, pp. 915-924.

generale diritto sul proprio corpo comporta l'inderogabilità della sua tutela) e richiamandosi alla sfera morale dell'onore e del decoro.

I primi segnali verso un diritto all'immagine normativamente disciplinato, si colgono in avvio di Novecento, quando proprio la natura immateriale del diritto in questione e lo strumento della fotografia come nuovo *medium* in grado di catturare e riprodurre l'immagine stabiliscono un ponte fra disciplina dei diritti d'autore³¹ e diritti della personalità, categoria di diritti soggettivi, quest'ultima, che va emergendo (e suscitando ampio dibattito scientifico) nella riflessione civilistica³² ed entro la cui orbita il diritto sulla propria immagine viene attirato.

Il ponte si materializza nel richiamo che il Codice Civile del 1942 opera, col suo articolo 10,³³ verso la legge sul diritto d'autore. I lavori intorno a tale nuova disposizione normativa e la dottrina dei primi decenni del ventesimo secolo mostrano chiaramente che, dalle disposizioni in materia di ritratto contenute per la prima volta nel regio decreto 1050/1925 (artt. 11 e 13) e poi meglio dettagliate nella legge del 1941 (artt. 96-97)³⁴ è emerso il profilo normativo dell'immagine della persona umana. E ciò che emerge è un diritto personalissimo che pertiene alla sfera più intima e riservata del soggetto effigiato, e che è tutelato prioritariamente rispetto ai diritti dell'autore del ritratto. In via generale, il consenso del ritrattato, con le eccezioni espressamente previste dalla legge, è la *condicio sine qua non* perché l'immagine sia riprodotta; la diffusione di tale immagine, in ogni caso, non può mai recare pregiudizio a onore e reputazione del soggetto effigiato.

Se dunque la manifestazione di volontà del soggetto (oggetto-referente) dell'immagine è elemento essenziale perché possa *in primis* lecitamente esservi

31 Di particolare interesse lo studio E. Piola Caselli, *Del diritto di autore sui ritratti e busti in rapporto al cosiddetto "diritto sull'immagine propria"*, in "Il Foro Italiano", 1904/1, cc. 633 ss.

32 In merito, nell'ampia e ancora fluida letteratura, richiamo G. Resta, *Diritti della personalità: problemi e prospettive*, in "Il diritto dell'informazione e dell'informatica", 2007, pp. 1043-1071 e G. Alpa, G. Resta, *I diritti della personalità*, in G. Alpa, G. Resta, *Trattato di diritto civile, diretto da Rodolfo Sacco*, vol. 3: *Le persone e la famiglia*, I: *Le persone fisiche e i diritti della personalità*, UTET, Torino 2019, pp. 145 ss.

33 Art. 10 codice civile: «Qualora l'immagine di una persona o dei genitori, del coniuge o dei figli sia stata esposta o pubblicata fuori dei casi in cui l'esposizione o la pubblicazione è dalla legge – il riferimento implicito è qui alla LdA – consentita, ovvero con pregiudizio al decoro o alla reputazione della persona stessa o dei detti congiunti, l'autorità giudiziaria, su richiesta dell'interessato, può disporre che cessi l'abuso, salvo il risarcimento dei danni».

34 Art. 96: «1. Il ritratto di una persona non può essere esposto, riprodotto o messo in commercio senza il consenso di questa, salve le disposizioni dell'articolo seguente. 2. Dopo la morte della persona ritrattata si applicano le disposizioni del secondo, terzo e quarto comma dell'art. 93». Art. 97: «1. Non occorre il consenso della persona ritrattata quando la riproduzione dell'immagine è giustificata dalla notorietà o dall'ufficio pubblico coperto, da necessità di giustizia o di polizia, da scopi scientifici, didattici o culturali, quando la riproduzione è collegata a fatti, avvenimenti, cerimonie di interesse pubblico o svoltisi in pubblico. 2. Il ritratto non può tuttavia essere esposto o messo in commercio, quando l'esposizione o messa in commercio rechi pregiudizio all'onore, alla reputazione od anche al decoro nella persona ritrattata».

un'immagine della fisionomia umana, può invece uscire decisamente dal suo controllo la fase dell'uso e riuso dell'immagine medesima. In tale successiva fase più facilmente può verificarsi un "tradimento" dell'identità del soggetto, una violazione della dimensione "morale" che l'immagine dovrebbe veicolare. Prendiamo dalla giurisprudenza: la violazione può essere involontaria (ad esempio l'uso di un volto per una pubblicità imbarazzante, o associato a nome di altra persona), oppure può essere volontaria (come nel caso di parodia o satira) e può integrare fattispecie di reato, quando lede l'onore e configura gli estremi della diffamazione.

In queste e analoghe fattispecie, nel passato³⁵ come oggi, non sono tanto né solo le condizioni di liceità della riproduzione a generare questioni, ma, come può ben vedersi, è piuttosto l'uso che della riproduzione si fa, quando esso si traduce in una mancata corrispondenza – e vorrei qui tornare agli spunti che hanno dato avvio ai percorsi – fra copia e archetipo, quando la risemantizzazione tradisce l'essenza originaria.

4.3 Osservazioni conclusive in tema di diritto all'immagine (?) dei beni culturali

Chiudo queste mie cursorie pagine – con le quali ho inteso più che altro fermare per iscritto intuizioni e stimoli suscitati dall'occasione di confronto transdisciplinare – con un rapido sguardo all'attualità, per evidenziare ulteriori manifestazioni dell'identità, nel senso di archetipo che veicola una dimensione immateriale dell'immagine. Una di queste, che ritengo di particolare interesse per la prospettiva generale in cui si inseriscono le mie riflessioni,³⁶ è apparsa anche nell'ambito dei cosiddetti "beni culturali" ormai caduti in pubblico dominio e, ad esempio, custoditi presso enti museali: qui si intercettano evidenti segnali di una sorta di distopica sovraestensione dei diritti d'autore.³⁷

35 In merito alla casistica giurisprudenziale fra Otto e Novecento, si veda E. Fusar Poli, *L'impronta esterna del nostro io*, *passim*.

36 Cfr. *infra* il contributo di Stefano Gardini in questo volume.

37 Lo evidenzia R. Caso, *Il David, l'Uomo vitruviano e il diritto all'immagine del bene culturale: verso un'e-vaporazione del pubblico dominio?*, nota a Trib. Venezia, 17 novembre 2022, in "Il Foro Italiano", 2023/1, cc. 2256 ss. Si vedano anche A. Bartolini, *Quale tutela per il diritto all'immagine dei beni culturali? (riflessioni sui casi dell'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci e del David di Michelangelo)*, in "Aedon", 2023, pp. 138 ss.; *Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa?*, a cura di D. Manacorda, M. Modolo, Paci, Pisa, 2023; M. Modolo, *La riproduzione del bene culturale pubblico tra norme di tutela, diritto d'autore e diritto al patrimonio*, in "Aedon", 2021/1, pp. 30-36; G. Resta, *Le immagini dei beni culturali pubblici: una critica al modello proprietario*, in "Il diritto dell'informazione e dell'informatica", 2023, p. 143-157; G. Dore, *Le riproduzioni fotografiche in scala di opere dell'arte figurativa tra finalità illustrative, critica artistica e mercato. L'art. 70 l.d.a. e il bilanciamento fantasma*, in "Foro Italiano", 2022, cc. 2778-2794. Stimolanti riflessioni sugli spazi problematici d'intersezione fra disciplina per il diritto d'autore e normativa di tutela dei beni culturali sono anche in A. Buticchi, G. Calabi, *Intersezioni tra diritto d'autore e beni culturali nelle istituzioni: una*

Una doverosa e rapida premessa, in avvio. La tutela di quelli che chiamiamo oggi “beni culturali” (il termine si affaccia in Italia solo negli anni sessanta del secolo scorso e ancora successiva ne è la sua definitiva ricezione nel linguaggio del diritto positivo) e che a lungo sono state “cose” o “beni” con “pregio di antichità o arte” o “di interesse storico artistico”³⁸ è affinata come normativa organica nazionale nel corso della prima metà del Novecento e, da un profilo storico, poggia concettualmente sulla riflessione che si è svolta intorno al diritto d'autore e all'elemento “immateriale” incorporato nella cosa/bene/opera.³⁹ Tale elemento associa un interesse pubblico a quello privato: nelle opere tutelate dal diritto d'autore il connubio si traduce in limitazioni dei diritti esclusivi di autore ed eredi; nella tutela dei beni culturali, in una possibile ingerenza del pubblico nel privato, a garanzia della destinazione intrinsecamente collettiva del bene, che riempie di significato la locuzione “pubblico dominio”.

In questo secondo caso, l'interesse pubblico è quello nel nome del quale si giustifica una tutela anche di beni sui quali non necessariamente esiste apporto creativo originale (pensiamo a un registro di un fondo notarile conservato in archivio, a un artefatto di un museo demoetnoantropologico, a un sito archeologico) o per i quali, decorsi i limiti temporali di legge, non vi sia più autore titolare di diritti (come nel caso del nostro *Bibliotecario*, in entrambe le versioni). Ma l'interesse pubblico sembra capitolare di fronte a quello pubblicistico, ovvero dello Stato, e alle sue esigenze strumentali.

Anche rispetto a questi beni, patrimonio della collettività (ma ormai si parla più ampiamente di patrimonio dell'umanità), si è infatti posto il tema della riproduzione a mezzo immagine, tema che ha suscitato da subito conflitti d'opinione, almeno sin dal 1892, quando la riproduzione del bene culturale si effettua con macchina fotografica, cavalletto e pericolosi flash e il Ministro Villari introduce per la prima volta una tariffa per la riproduzione, contestatissima *in primis* dalle agenzie fotografiche. Rimasta sottotraccia nelle leggi che si succedono in tema di patrimonio culturale nella prima metà del Novecento, la tariffa riappare nel 1965, con la legge n. 340 (art. 5), che introduce il criterio discriminante

possibile convivenza?, in “Il diritto industriale”, 2021, p. 194 ss.; G. Galli, *Tutela e valorizzazione dei beni culturali pubblici e privati attraverso la proprietà intellettuale*, in “Il diritto industriale”, 2021, p. 119 ss.

38 Si tratta in particolare della prima legge nazionale di tutela, ovvero la Legge 12 giugno 1902, n. 185 (Legge “Nasi”), in breve sostituita dalla Legge 20 giugno 1909, n. 364 (Legge “Rava-Rosadi”), per arrivare alla Legge “Bottai”, del 1° luglio 1939, n. 1089, con la quale sono state poste le basi fondamentali (principi, strumenti e regole) che ancora oggi reggono in larga misura la struttura del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

39 Sul delinarsi della disciplina normativa destinata al patrimonio storico-artistico nazionale, cfr. E. Fusar Poli, *«La causa della conservazione del bello». Modelli teorici e statuti giuridici per il patrimonio storico-artistico italiano nel secondo Ottocento*, Giuffrè, 2006; G. Belloisi, *La difesa delle «antiche memorie». Dalle norme preunitarie di tutela del patrimonio artistico alle leggi dello stato fascista*, ESI, Napoli 2017.

della finalità d'uso della riproduzione, per uso commerciale o non.⁴⁰ Chiudono la parabola discendente le tristemente famose (e nebulose) “Linee guida” del Ministro della Cultura,⁴¹ per le quali rimando ad ormai ampia letteratura, scientifica e non, assai critica.⁴²

Certamente, da un lato l'interesse anche degli studiosi alla fruibilità del patrimonio, che lo sviluppo tecnologico, sino all'attuale digitale (domani chissà), ha arricchito di opportunità; dall'altro esigenze posticce di asserita conservazione, che il riuso (con obiettivi commerciali, ma anche di tipo scientifico) hanno talora compromesso.

Ebbene, la giurisprudenza, in casi piuttosto divertenti di riuso commerciale di immagini di beni custoditi presso musei, la cui riproduzione non è stata autorizzata, ha proprio argomentato in termini di “identità” del bene culturale da tutelare, che si identifica nel valore simbolico e immateriale correlato al bene, e che giustificerebbe, da un lato, l'esigenza di un controllo a monte sulla diffusione dell'immagine e sul suo riuso, affinché sia coerente con tale identità; dall'altro, il pagamento di cospicui canoni... Si è giustamente osservato che tali argomenti riproducono – in modo improprio e potenzialmente rischioso per la libera fruibilità dei beni – entro una disciplina di carattere pubblicistico, qual è quella preposta alla tutela dei beni culturali e della loro conservazione, gli schemi del diritto d'immagine e del diritto d'autore, giustificando strumentalmente un'ingerenza quasi proprietaria dello Stato e degli enti conservatori. Un'ingerenza che, in effetti, parrebbe animata più dall'interesse per le *revenues* che dalla preoccupazione per una presunta e peculiare identità di tali beni.⁴³

Cito al riguardo le parole del giurista Roberto Caso, da sempre impegnato sul fronte dell'accesso aperto, il quale ironicamente evidenzia, al di là del complesso

40 La legge in questione, contenente *Norme concernenti taluni servizi di competenza dell'Amministrazione statale delle antichità e belle arti*, confluisce poi nel *Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali* (il Decreto Legislativo 29 ottobre 1999, n. 490), che prelude all'attuale Codice. Sul dibattito storico intorno a canoni e tariffe di riproduzione per beni culturali, rinvio a M. Modolo, *Il canone di concessione sulle riproduzioni di beni culturali pubblici (1892-2023): un profilo storico critico*, in *Le immagini del patrimonio culturale*, pp. 33-69.

41 Il Decreto ministeriale n. 108 del 21 marzo 2024 ha apportato modifiche a precedente Decreto del medesimo Ministero n. 161 dell'11 aprile 2023, aggiornando le *Linee guida per la determinazione degli importi minimi dei canoni e dei corrispettivi per la concessione d'uso dei beni in consegna agli istituti e luoghi della cultura statali*. Il make-up a distanza di pochi mesi lascia intuire l'approccio estemporaneo alla complessa questione, non certo risolta dai ritocchi da poco introdotti.

42 Anche in questo caso, il riferimento è al contributo di Stefano Gardini.

43 Offrono interessanti spunti: Trib. Firenze, 11 aprile 2022, n. 1910 (ord.), in *Giurisprudenza commerciale*, 2024, II, p. 269 ss. con nota di Vasta, *Un diritto di esclusiva per tutelare il David di Michelangelo*; Trib. Firenze, 20 aprile 2023 e Trib. Venezia, 17 novembre 2022 (ord.), in “Il Foro Italiano”, 2023/1, cc. 2256 ss., con nota di R. Caso, *Il David, l'Uomo vitruviano e il diritto all'immagine del bene culturale: verso un'evaporazione del pubblico dominio?*, ricca di spunti critici in tema (ma rimando anche all'accurato blog di Roberto Caso e in particolare alla sezione <https://www.robertocaso.it/articoli-su-quotidiani-e-blog/>).

rapporto fra Codice dei beni culturali, il diritto d'autore, il pubblico dominio, i diritti e libertà fondamentali, anche «i dubbi che ci aggrediscono quando mettiamo a raffronto nobiltà (l'idealizzazione dell'alta funzione riconosciuta allo stato quale arbitro della pubblica fruizione dell'immagine del bene culturale) e miseria (quello che può accadere e accade nei fatti)».⁴⁴

Bibliografia

- Alpa, G., Resta, G., *I diritti della personalità*, in G. Alpa, G. Resta, *Trattato di diritto civile, diretto da Rodolfo Sacco*, vol. 3: *Le persone e la famiglia*, I: *Le persone fisiche e i diritti della personalità*, UTET, Torino 2019, pp. 145 ss.
- Barthes, R., *La chambre claire*, Gallimard-Seuil, Paris (trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003).
- Bartolini, A., *Quale tutela per il diritto all'immagine dei beni culturali? (riflessioni sui casi dell'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci e del David di Michelangelo)*, in "Aedon", 2023, p. 138 ss.
- Belloisi, G., *La difesa delle «antiche memorie». Dalle norme preunitarie di tutela del patrimonio artistico alle leggi dello stato fascista*, ESI, Napoli 2017.
- Benjamin, W., *Kleine Geschichte der Photographie*, in, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, I, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991 (1^a ed. 1931), pp. 368-385.
- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica e altri saggi sui media*, a cura di G. Schiavoni, RCS Libri, Milano 2013.
- Bigeon, A.-A., *La photographie et le droit. Nouvelle édition revue et augmentée*, C. Mendels, Paris 1894.
- Bucciantè, G., *La fotografia ed il diritto sulla propria immagine*, Stabilimento tipografico cooperativo, Ancona 1911.
- Campogrande, V., *Il «jus in se ipsum» in rapporto alla natura del diritto sulla propria immagine*, in "La Legge", 1904, pp. 811-828, pp. 915-924.
- Buticchi, A., Calabi, G., *Intersezioni tra diritto d'autore e beni culturali nelle istituzioni: una possibile convivenza?*, in "Il diritto industriale", 2021, p. 194 ss.
- Casaburi, G., *Originalità, creatività, elaborazione creativa, citazione e plagio: profili evolutivi (specie in riferimento alla prova dell'arte contemporanea)*, in "Il Foro Italiano", 2017/I, cc. 3779-3789.
- Caso, R., *Il David, l'Uomo vitruviano e il diritto all'immagine del bene culturale: verso un'evaporazione del pubblico dominio?*, nota a Trib. Venezia, 17 novembre 2022, in "Il Foro Italiano", 2023/1, cc. 2256 ss.

44 R. Caso, *Il David, l'Uomo vitruviano e il diritto all'immagine*, c. 2286.

- Caterina, R., *Usufrutto, Uso, abitazione, superficie*, in *Trattato di diritto privato diretto da Rodolfo Sacco*, 3, Utet Wolters Kluwer Italia, Torino-Milano 2009.
- Cometa, M., *Cultura visuale. Una genealogia*, Cortina, Milano 2020.
- D'Autilia, G., *L'indizio e la prova. La storia della fotografia*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2005.
- De Cupis, A., *Il diritto all'identità personale*, vol. I: *Il diritto al nome*, Giuffrè, Milano 1949.
- Donati, A., *Quando l'artista si appropria dell'opera altrui*, nota a Trib. Venezia, 7 novembre 2015, in "Rivista di diritto industriale", 2018/2, pp. 86 ss.
- Dore, G., *Le riproduzioni fotografiche in scala di opere dell'arte figurativa tra finalità illustrative, critica artistica e mercato. L'art. 70 l.d.a. e il bilanciamento fantasma*, in "Foro Italiano", 2022, cc. 2778-2794.
- Elhard, K. C., *Reopening the Book on Arcimboldo's Librarian*, in "Libraries & Culture", 40, 2005/2, pp. 115-127.
- Falco, G., *Identità personale*, in *Nuovo digesto italiano*, 6, UTET, Torino 1938, p. 649.
- Ferrara, L., *"Jus imaginis" e centenario della fotografia*, in "Il diritto d'autore", 1937, pp. 443-464.
- Filatkina, N., Moulin, C., *Wordplay and baroque linguistic ideas*, in *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research*, a cura di E. Winter-Froemel, V. Thaler, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, pp. 235-257.
- Fusar Poli, E., *«La causa della conservazione del bello». Modelli teorici e statuti giuridici per il patrimonio storico-artistico italiano nel secondo Ottocento*, Giuffrè, Milano 2006.
- Fusar Poli, E., *Forme giuridiche dell'immateriale. Creazioni dell'intelletto e vis poetica del diritto*, in *Il diritto come forza la forza del diritto. Le fonti in azione nel diritto europeo tra medioevo ed età contemporanea*, a cura di A. Sciumè, Giappichelli, Torino 2012, pp. 111-149.
- Fusar Poli, E., *"L'impronta esterna del nostro io". Note intorno ai primi lineamenti del diritto sulla propria immagine*, in "Italian Review of Legal History", 7, 2021, pp. 377-417.
- Galli, G., *Tutela e valorizzazione dei beni culturali pubblici e privati attraverso la proprietà intellettuale*, in "Il diritto industriale", 2021, p. 119 ss.
- Giuriati, D., *IL plagio, furti letterari artistici e musicali*, Hoepli, Milano 1902².
- Harsdörffer, G. P., *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Theil 2, Endter, Nürnberg 1657.
- Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa?*, a cura di D. Manacorda, M. Modolo, Pacini, Pisa 2023.
- Liberati Buccianti, G., *La Cassazione su plagio artistico e arte informale*, nota a Cass. 26 gennaio 2018, n. 2039, in "La Nuova Giurisprudenza Civile Commentata", 2018, 7-8, pp. 987-993.
- Martello, F., *Le implicazioni giuridiche del "progresso tecnico". Categorie, questioni, strumenti nel dibattito tra Otto e Novecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Macerata, ciclo XXXI, rel. M. Meccarelli, 2018.

- Modolo, M., *Il canone di concessione sulle riproduzioni di beni culturali pubblici (1892-2023): un profilo storico critico*, in *Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa?*, a cura di D. Manacorda, M. Modolo, Pacini, Pisa 2023, pp. 33-69.
- Modolo, M., *La riproduzione del bene culturale pubblico tra norme di tutela, diritto d'autore e diritto al patrimonio*, in "Aedon", 2021/1, pp. 30-36
- Moscatti, L., *Diritti d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano 2020.
- Paparella, P., *Imago e Verbum. Filosofia dell'immagine nell'alto Medioevo*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2011.
- Pino, G., *Il diritto all'identità personale. Interpretazione costituzionale e creatività giurisprudenziale*, Il Mulino, Bologna 2003.
- Pinotti, A., Somaini, A., *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.
- Piola Caselli, E., *Del diritto di autore sui ritratti e busti in rapporto al cosiddetto "diritto sull'immagine propria"*, in "Il Foro Italiano", 1904/1, cc. 633 ss.
- Resta, G., *Diritti della personalità: problemi e prospettive*, in "Il diritto dell'informazione e dell'informatica", 2007, pp. 1043-1071.
- Resta, G., *Le immagini dei beni culturali pubblici: una critica al modello proprietario*, in "Il diritto dell'informazione e dell'informatica", 2023, pp. 143-157.
- Sontag, S., *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977 (trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e Immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004).
- Wunenburger, J.-J., *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999.

Identità, immagine, riuso. Percorsi di ricerca tra diritto e memoria. L'immagine della parola scritta

Stefano Gardini

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2058-3122>

DOI: 10.54103/scriittidistoria.238.c437

Abstract

L'articolo, prendendo spunto dall'impatto dei decreti ministeriali 161/2023 e 108/2024 e di alcuni recenti casi giudiziari, esplora il tema della riproduzione e del riuso delle immagini dei beni culturali pubblici, con particolare riferimento a quelli di natura scritta. Ripercorre l'evoluzione tecnologica della riproduzione, dalla copia manoscritta alla fotografia digitale, mostrando come ogni fase abbia influenzato il rapporto tra testo, immagine e significato. Alla luce di questi aspetti si propone una revisione critica dell'uniformità normativa, che vede oggi allineati beni figurativi e scritti, proponendo di distinguere tra riproduzioni volte a preservare la valenza visiva e quelle che privilegiano il contenuto testuale.

The article, drawing on the impact of Ministerial Decrees 161/2023 and 108/2024, as well as recent legal cases, examines the issue of reproduction and reuse of images of public cultural heritage, with a specific focus on written artifacts. It traces the technological evolution of reproduction, from handwritten copies to digital photography, highlighting how each phase has shaped the relationship between text, image, and meaning. In light of these considerations, the article calls for a critical reassessment of the current uniform regulatory framework, which equates figurative and written heritage. It advocates for a differentiated approach, distinguishing between reproductions aimed at preserving visual value and those prioritizing textual content.

L'article, en s'appuyant sur l'impact des décrets ministériels 161/2023 et 108/2024 ainsi que sur des cas juridiques récents, examine la question de la reproduction et de la réutilisation des images du patrimoine culturel public, avec un accent particulier sur les biens de nature écrite. Il retrace l'évolution technologique de la reproduction, depuis les copies manuscrites jusqu'à la photographie numérique, en mettant en lumière comment chaque étape a influencé la relation entre texte, image et signification. À la lumière de ces aspects, l'article propose une révision critique du cadre réglementaire actuel, qui aligne les biens figuratifs et écrits, et plaide pour une approche différenciée distinguant

les reproductions visant à préserver la valeur visuelle de celles privilégiant le contenu textuel.

Parole chiave

Riproduzione per immagini, Normativa sui beni culturali, Evoluzione tecnologica, Valore testuale e visivo, Digitalizzazione e accesso libero.

Image Reproduction, Cultural Heritage Regulations, Technological Evolution, Textual and Visual Value, Digitalization and Open Access.

Reproduction par l'image, Réglementation du patrimoine culturel, Évolution technologique, Valeur textuelle et visuelle, Numérisation et accès libre.

1. Premessa. Il dibattito sulla riproducibilità dei beni culturali

In Italia negli ultimi mesi si è sviluppato un dibattito piuttosto acceso sul diritto di riprodurre e diffondere le riproduzioni (quindi anche o perlopiù le immagini) dei beni culturali materiali di proprietà dello Stato. Con il DM 11 aprile 2023, n. 161 il Ministero della cultura approvava le *Linee guida per la determinazione degli importi minimi dei canoni e dei corrispettivi per la concessione d'uso dei beni in consegna agli istituti e luoghi della cultura statali* che prevedeva tra le attività soggette a concessione la copia e la diffusione della copia di beni culturali materiali. Il testo stabiliva quindi un vero e proprio tariffario in sostituzione del precedente ormai tanto datato da non conformarsi più alla situazione attuale fortemente connotata dall'evoluzione informatica e telematica.¹

L'impostazione perseguita dal Ministero ha suscitato una decisa opposizione da parte della comunità di riferimento: nei mesi successivi sono circolati diversi documenti pubblici (perlopiù appelli e lettere aperte) promossi da associazioni culturali e professionali, ma anche da soggetti pubblici;² alcune significative

1 Il DM 8 aprile 1994 («Gazzetta Ufficiale» serie generale, n. 104 del 6 maggio 1994), approva il *Tariffario per la determinazione di canoni, corrispettivi e modalità per le concessioni relative all'uso strumentale e precario dei beni in consegna al Ministero*.

2 Si citano senza pretesa di completezza gli appelli e le lettere aperte che è stato possibile reperire: Giunta della Federazione delle Consulte Universitarie di Archeologia, CUNSTA –Consulta Universitaria Nazionale per la Storia dell'Arte, SISCA - Società Italiana di Storia della Critica d'Arte, *No al pagamento di balzelli per le immagini dei beni culturali*, aprile 2023; Associazione Dottorandi e Dottori di Ricerca in Italia (ADI), Associazione Italiana dei Conservatori e Restauratori degli Archivi e delle Biblioteche (AICRAB), Associazione Italiana dei Paleografi e Diplomatisti (AIPD), Associazione Italiana di Storia dell'Architettura (AISTARCH), Associazione Italiana Docenti Universitari di Scienze Archivistiche (AIDUSA), Associazione Italiana per la Public History, Associazione Nazionale Archeologi (ANA), Associazione Nazionale Archivistica Italiana (ANAI), Associazione Nazionale Biblioteche (AIB), Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD), Confederazione Italiana Archeologi (CIA), Consulta universitaria dei Paleografi, Diplomatisti,

riserve sono state espresse persino dalla Corte dei conti.³ In parallelo si sviluppava anche sui giornali un dibattito che vedeva contrapposte le posizioni di cui sopra alla visione ministeriale, rappresentata dalle parole dell'allora a capo dell'ufficio legislativo del Ministero della cultura.⁴ Sarebbe certo interessante definire meglio la questione, ma non è il caso; da un lato perché altri lo hanno già fatto con grande precisione – penso agli studi di Mirco Modolo e Daniele Manacorda⁵ – dall'altro perché la questione è in evoluzione piuttosto rapida,

Codicologi (CUPaDiC), Consulta Universitaria del Cinema, International Council on Museums (ICOM) – Italia, Società Italiana di Scienze Bibliografiche e Biblioteconomiche (SISBB), Società Italiana per la Storia dell'Età Moderna (SISEM), Società Italiana per la Storia Medievale (SISMED), Società Italiana per lo Studio della Storia Contemporanea (SISSCO), Società per gli studi di storia delle istituzioni, *A proposito del DM 11 aprile 2023, n. 161 che introduce nuovi criteri di tariffazione sulla riproduzione e il riuso di beni in consegna a istituti e a luoghi della cultura statali*, aprile 2023; FcDA Federazione Consulte Universitarie di Archeologia, *Appello al Presidente del Consiglio Giorgia Meloni, al Ministro della Cultura Gennaro Sangiuliano e alla Ministra dell'Università e della Ricerca Anna Maria Bernini in favore della libera circolazione delle immagini del patrimonio culturale pubblico*, maggio 2023; Consiglio Universitario Nazionale, *Raccomandazione sul Decreto del Ministero della Cultura n. 161 dell'11 aprile 2023, "Linee guida per la determinazione degli importi minimi dei canoni e dei corrispettivi per la concessione d'uso dei beni in consegna agli istituti e luoghi della cultura statali"*, 18 maggio 2023; Capitolo italiano di Creative Commons, *Osservazioni sull'impatto negativo del D.M. 11 aprile 2023, n. 161 sulla ricerca e sulla circolazione delle immagini del patrimonio culturale italiano*, 18 giugno 2023.

- 3 La Corte dei conti con la sua Deliberazione del 20 ottobre 2023 n. 76 nota che «l'adozione del recente Decreto Ministeriale (D.M. 161 dell'11.4.2023) con il quale è stato sostanzialmente introdotto un vero e proprio "tariffario" nel campo del riuso e della riproduzione di immagini; così incidendo su temi centrali connessi allo studio ed alla valorizzazione del patrimonio culturale nazionale, nonché ad una più ampia circolazione delle conoscenze» appare in controtendenza con il diritto comunitario che «ha sempre fornito precise indicazioni ... in tema di libero riuso (Open Access), anche a fini commerciali, delle riproduzioni digitali prodotte dagli istituti culturali pubblici per fini di pubblica fruizione».
- 4 Si propone sul tema una rassegna stampa non completa ma comunque rappresentativa del dibattito: G. Volpe, *Il ministro Sangiuliano ci farà pagare anche le fotocopie. Ecco perché e come*, in "Huffington Post", 21 aprile 2023; D. Manacorda, *Bello essere crociano (ma non soltanto a parole)*, in "Il Giornale dell'Arte", 1° maggio 2023; D. Manacorda, *L'avevano detto e l'hanno fatto. «Le immagini si devono pagare!»*, in "Il Giornale dell'Arte", 4 maggio 2023; G.A. Stella, *Copyright dell'arte: caos e polemiche*, in "Corriere della sera", 4 maggio 2023; R. De Santis, *Studiosi in rivolta contro il tariffario di Sangiuliano*, in "La Repubblica", 13 maggio 2023; A. Tarasco, *A chi è rivolto il tariffario per lei immagini*, in "La Repubblica", 15 maggio 2023; M. Brando, *Il (caro) prezzo da pagare per le immagini dei beni culturali*, in "Atlante", 15 maggio 2023; A. Tarasco, *Il costo delle immagini. La replica*, in "Atlante", 19 maggio 2023; A. Beltrami, *Il diritto all'immagine nell'arte e i rischi di una censura culturale*, in "Avvenire", 23 maggio 2023; M. Brando, *Il dibattito sul costo delle immagini. La controp replica*, in "Atlante", 25 maggio 2023; S. Rizzo, *L'assurda tassa sulle foto a monumenti e opere d'arte che piace tanto al governo*, in "Espresso.Repubblica.it", 1° giugno 2023; A. Beltrami, *Botta e risposta. «Nel mondo l'arte si paga». Ma la tendenza è a renderla gratuita*, in "Avvenire", 6 giugno 2023; D. Manacorda, *L'Italia dica sì alla direttiva europea sul copyright*, in "Il Giornale dell'Arte", 10 luglio 2023.
- 5 Tra gli scritti più significativi dei due autori segnalo: D. Manacorda, *L'immagine del bene culturale pubblico tra lucro e decoro: una questione di libertà*, in "Aedon", 2021/1; M. Modolo, *La riproduzione del bene culturale pubblico tra norme di tutela, diritto d'autore e diritto al patrimonio*, in "Aedon", 2021/1;

tanto da aver trovato una sua nuova definizione – forse non definitiva – a distanza di un anno circa con l’emanazione del Decreto Ministeriale 21 marzo 2024 n. 108 con il quale il Ministero, varato un nuovo regolamento, accoglie parte delle istanze delle parti interessate, lasciando però insoluti alcuni problemi sollevati dalla comunità.⁶

La tensione dialettica sui diritti di utilizzo delle immagini del patrimonio culturale pubblico emerge anche attraverso due casi giudiziari che si sviluppano nel medesimo periodo. Il tribunale di Firenze condanna un’agenzia pubblicitaria per l’utilizzo non autorizzato dell’immagine del David di Michelangelo, considerato ‘lesivo della dignità dell’opera’, stabilendo un’interpretazione alquanto discutibile dell’art. 20 del Codice dei beni culturali, estendendo il divieto di destinazione del bene a un uso improprio al concetto di destinazione ad un uso improprio dell’immagine del bene. Trasferendo quindi un diritto proprio del bene alla sua immagine, alla sua essenza o “aura”.⁷ Un altro caso giudiziario vede contrapposta al Ministero e al Tribunale di Venezia una nota impresa produttrice di giocattoli con sede in Germania che aveva intenzione di commercializzare un puzzle raffigurante il disegno dell’uomo vitruviano di Leonardo Da Vinci: immagine ottenuta senza autorizzazione e senza la corresponsione delle *royalties* imposte dal Ministero in ragione della natura statale della sede di conservazione dell’originale del celeberrimo disegno (le Gallerie dell’Accademia di Venezia). Anche in questo caso un diritto gravante sul bene materiale traslato sulla sua riproduzione o immagine. Per dovere di cronaca aggiungo che il tribunale di Stuttgart ha sentenziato in favore della parte privata in ossequio al principio di sovranità nazionale che rende sostanzialmente inapplicabile e inefficace un decreto ministeriale italiano sul suolo tedesco (e viceversa), per cui – a quanto pare – il prodotto sarà commercializzato, certamente all’estero, forse anche in Italia.⁸

Talora i dibattiti in cui le posizioni delle parti si polarizzano in modo accentuato registrano una certa impermeabilità a elementi di riflessione o approfondimento che spostino l’attenzione dall’oggetto del contendere e in genere possano ampliare il quadro della riflessione comune. Entrambi i casi giudiziari vertono su beni culturali non scritti: una statua e un disegno. Beni che, in ragione della loro natura estrinseca sono fruiti essenzialmente attraverso il senso della vista, senza la necessità di una decodifica testuale del significato. Ma cosa accade quando il bene culturale materiale riprodotto è un documento archivistico o un

M. Modolo, *Il riuso delle immagini dei beni culturali pubblici (1962-2022): un percorso a ostacoli*, in “DIGITALIA”, XVIII, 2023/2, pp. 123-133. Si rimanda inoltre ai saggi del volume *Le immagini del patrimonio culturale. Un’eredità condivisa?*, a cura di D. Manacorda, M. Modolo, Pacini, Pisa 2023.

6 Per un primo inquadramento del nuovo assetto v. P. Liverani, *Reproductions of State Cultural Property: the new Ministerial Decree 108/2024*, in “JLIS.it”, 15, 2024/2, pp. 134-140.

7 Sentenza n. 1207 del 21 aprile 2023 del Tribunale di Firenze.

8 G.A. Stella, *Via alla vendita del puzzle dell’Homo Vitruvianus: nessun diritto di immagine all’Accademia di Venezia*, in “Corriere della Sera”, 24 aprile 2024.

libro contenente opere di pubblico dominio, cioè il precipitato fisico di discorsi o ragionamenti proposti da qualcuno che sia deceduto da oltre un settantennio? Cosa si intende riprodurre quando si riproduce l'immagine di un testo? Il suo significato, la sua immagine o entrambe le cose? Ma soprattutto: è ragionevole che sul piano normativo non sussistano differenze tra la riproduzione per immagine di opere d'arte figurativa e beni culturali scritti?

2. Questioni di metodo

Per inquadrare in modo adeguato questi interrogativi occorre porre un paio di questioni preliminari che potrebbero essere date per acquisite senza un'adeguata riflessione: in primo luogo la crescente rilevanza del paradigma visivo nelle culture eurasiatiche a partire dalla diffusione della scrittura;⁹ in secondo luogo la relazione ricorsiva che di conseguenza sussiste tra immagine e testo. Provo a spiegare meglio questo secondo concetto: sappiamo che alle origini della scrittura alcune immagini dette pittogrammi rappresentano cose; in una fase successiva e più raffinata gli ideogrammi rappresentano concetti attraverso una mediazione che potremmo già considerare storico-etimologica; una trentina di secoli fa i segni alfabetici cominciano a rappresentare suoni e ad aggregarsi in parole scritte che a loro volta sono immagini capaci di significare cose o concetti attraverso la mediazione fonetica del parlato. Sarebbe ingenuo e contrario all'esperienza quotidiana ritenere che queste tre fasi evolutive della scrittura si siano succedute soppiantandosi l'un l'altra. Basta considerare gli aspetti formali della segnaletica stradale e delle icone delle applicazioni informatiche che affollano le strade e gli schermi dei nostri dispositivi elettronici, passando per istogrammi, areogrammi e altre rappresentazioni grafiche di dati aggregati: una vera e propria selva di neo-pittogrammi e neo-ideogrammi che condividono lo spazio dell'infosfera con le parole formate da caratteri alfabetici.

Parole scritte che possono essere copiate per ragioni diverse da soggetti sovente ignari della complessa stratificazione semantica ereditata da testi, parole e singoli segni. Per rispondere ai quesiti precedenti occorre domandarsi quali siano le ragioni per cui nella storia più o meno recente si riproducono immagini di testi e in quale misura il mutare del quadro tecnologico abbia influito sulle esigenze e sulle modalità della riproduzione dei testi per immagine.

Certo sarebbe utile tentare un approccio quantitativo: individuare e studiare le caratteristiche principali di tutte le edizioni imitative (in facsimile fotografico, analogico o digitale, o ottenuto in altro modo) di manoscritti e documenti pubblicate in un dato ambito geografico in un lasso di tempo tanto ampio da permettere di rilevare negli andamenti quantitativi delle variazioni riconducibili

9 Si pensi, per chiarire in breve il concetto, alla panoramica proposta nei primi capitoli da W.J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Routledge, London-New York 1982.

all'evoluzione tecnologica, per poi provare a desumere gli elementi di carattere generale. Non è purtroppo possibile perché tra i metadati della descrizione standardizzata in ambito bibliografico, archivistico e di gestione degli oggetti digitali nel web, quelli relativi alla natura editoriale o alla *traditio* di quanto descritto non sono in genere valorizzati in modo soddisfacente.¹⁰

Si rende quindi necessaria l'adozione di un metodo inverso, che, partendo da casi già noti e facilmente individuabili, interpretati alla luce del quadro tecnologico di riferimento, provi a evidenziare le ragioni profonde e le esigenze a cui ciascun caso ha voluto rispondere.

Potremmo dividere la nostra storia in tre o quattro fasi tecnologiche: quella della riproduzione manoscritta, quella della riproduzione a stampa, quella della riproduzione fotografica, cui segue – senza però una separazione poi così netta – quella della fotografia digitale. Come generalmente avviene sarebbe ingenuo pensare che l'avvento di una nuova tecnologia determini la scomparsa di quelle precedenti che, pur ridimensionate e ricollocate entro il nuovo quadro, tuttavia sopravvivono e perpetuano alcuni elementi loro propri.

3. Prima della riproducibilità tecnica

Il fatto che un testo scritto possa essere copiato è parte costitutiva della tecnologia scrittoria. La vera domanda è: per quali ragioni tentare di riprodurre fedelmente l'antigrafo? L'idea di copia manoscritta imitativa può avere diverse ragioni: una su tutte la falsificazione dolosa, tuttavia la diplomazia ha ormai acclarato che, specie a partire dal basso medioevo, la maggior parte delle falsificazioni avviene tramite l'interpolazione del testo in fasi di redazione di una copia che magari si presenta o propone come autentica.¹¹ In assenza di dolo la copia imitativa, più che ingannare il lettore, vuole riprodurre l'impressione o l'"aura" dell'originale; vuole riproporre il carattere individuale e unico della matrice. Qualche esempio può definire meglio la questione.

All'interno del *Liber iurium* del Comune di Genova è riportata la trascrizione dell'epigrafe una volta presente nella basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme per ricordare i privilegi accordati ai Genovesi da re Baldovino nel

10 Le *Regole italiane di catalogazione* prescrivono al punto 4.2.1.1. *Trascrizione* che il record «può indicare che la pubblicazione è una riproduzione, se l'indicazione compare in evidenza nelle fonti prescritte». Sono presenti altri elementi della scheda catalografica che permettono l'espressione di simili informazioni, ma nel complesso, considerata anche la effettiva modalità di redazione delle schede catalografiche, non emergono soddisfacenti punti di accesso.

11 Sebbene il fenomeno del falso sia centrale e quindi abbia prodotto numerose e importanti riflessioni che certo risentono degli specifici contesti storici di cui si occupano, ritengo significativo per chiarire i concetti di falso in forma di originale o in forma di copia il contributo non certo recente di E. Cau, *Il falso nel documento privato fra XII e XIII secolo*, in *Civiltà comunale: libro, scrittura, documento. Atti del convegno, Genova, 8-11 novembre 1988*, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", n.s., 29/2, 1989, pp. 215-277.

1105.¹² All'interno di quel codice monumentale per formato e solennità compositiva il testo è generalmente minuscolo, mentre la trascrizione dell'epigrafe – indipendentemente dalla sua veridicità storica o credibilità diplomatica – è in caratteri capitali, proprio come si presume fosse l'iscrizione o come sarebbe di certo stata realizzata nel caso in cui non sia mai esistita – come alcuni sostengono.¹³ Con tutta evidenza chi ha voluto riprodurre quel testo su una pergamena ha scelto di conferirgli la forma che avrebbe avuto su un altro supporto, con lo scopo di evocarne l'impatto percettivo.

Un altro caso dalla medesima fonte pare ancora più significativo: alla cancelleria di un Comune medievale che sta consolidando la sua posizione di influenza in ambito mediterraneo può ovviamente capitare di entrare in contatto con potenze e burocrazie che si esprimono in lingue e alfabeti diversi dal latino. Se nel momento della dell'*actio* e della contestuale *scriptio* la mediazione culturale tra le parti linguisticamente distanti è effettuata con successo da traduttori e interpreti, nel percorso conservativo questo elemento può venir meno. Tanto è vero che il notaio Guglielmo di San Giorgio, incaricato della redazione del *Liber iurium*, si trova a trascrivere nel registro, in calce al testo di un diploma del re d'Armenia Leone, la sottoscrizione autografa del sovrano, apposta in inchiostro rosso, senza ovviamente comprenderne affatto il testo: «Apices vero rubei quos dominus rex dixit superius se propria manu signasse erant huius forme».¹⁴ Pur consapevole della natura e della funzione autenticatoria del testo che copia, non è in grado di decodificarne il senso letterale e ne riproduce fedelmente le forme. La riproduzione imitativa di un mezzo di convalida però non mi pare possa essere considerata come uno strumento efficace di rafforzamento della validità della copia, poiché essa risiede in altri elementi: il mandato pubblico di redazione della copia, la qualifica notarile del responsabile dell'estensione della copia e le formalità seguite nell'operazione.¹⁵

In qualche misura in regime di riproduzione a mano del testo l'elemento imitativo o di “riproduzione per immagine” credo voglia trasmettere aspetti

12 *I Libri iurium della Repubblica di Genova*, I/1, a cura di A. Rovere, Società ligure di storia patria, Genova 1992, doc. 59, pp. 97-98.

13 A. Rovere, «Rex Balduinus Ianuensis privilegia firmavit et fecit». *Sulla presunta falsità del diploma di Baldovino I in favore dei genovesi*, in “Studi Medievali”, s. 3, 37, 1996, pp. 95-113; ora in *Pro utilitate rei publice. Istituzioni, notai e procedure documentarie*, a cura di M. Calleri, S. Macchiavello, V. Ruzzin, Società ligure di storia patria, Genova 2022, pp. 383-420.

14 *I Libri iurium della Repubblica di Genova*, I/2, a cura di D. Puncuh, Società ligure di storia patria, Genova 1996, doc. 344, pp. 164-166. Vale la pena notare che il testo era già stato copiato senza essere parimenti inteso dai notai Atto Piacentino, estensore dell'antigrafo, e Nicolò di San Lorenzo, che lo aveva forse copiato dall'originale.

15 Per restare nel medesimo ambito degli esempi forniti v. A. Rovere, *Notariato e comune. Procedure autenticatorie delle copie a Genova nel XII secolo*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, n.s., 37/2, 1997, pp. 93-113; ora in *Pro utilitate rei publice*, pp. 421-438. Più in generale H. Bresslau, *Manuale di diplomazia per la Germania e l'Italia*, Ministero dei beni culturali, Roma 1998, pp. 85-89.

informativi che il solo testo non sarebbe in grado di comunicare, quelli cioè che la diplomatica chiama caratteri estrinseci, sebbene restino variabili e non sempre noti i moventi di simili comportamenti: forse il rafforzamento della credibilità, di rado la deliberata falsificazione, sempre – a mio avviso – la volontà garantire al lettore una esperienza sensoriale ed emotiva più completa e coinvolgente.

4. La copia imitativa nella riproduzione a stampa

La rappresentazione dei caratteri estrinseci ritorna, con motivazioni più chiare, anche nel successivo ambito tecnologico. Nell'antico regime tipografico la riproduzione grafica fedele di testi rappresenta una vera e propria deviazione dal paradigma costruito attorno alla centralità del carattere e alla modularità del suo impiego, perché presuppone di disegnare a mano e incidere lettere, parole e testi, senza poter ricorrere al set di caratteri disponibili nella cassa tipografica. In altre parole, abbandonare i vantaggi tecnologici della stampa a caratteri mobili richiama altre motivazioni, oltre alla semplicità e all'economicità della produzione di copie da una matrice, connaturate a ogni sistema di stampa rispetto alla copia a mano. Certo queste motivazioni possono essere plurime, concomitanti e non semplici da identificare in modo univoco nell'intreccio tra la natura culturale, comunicativa e commerciale del libro a stampa.

Una di queste motivazioni forti – potremmo definirle addirittura esigenze – emerge dall'editoria erudita. Lo sviluppo della critica diplomatica si basa anche sulla capacità di confrontare elementi grafici quindi visivi propri dei testi scritti in modo da costruire e riconoscere i modelli scrittori propri dei documenti e delle altre attestazioni scritte provenienti in modo diretto da un contesto più o meno antico. Rientrano chiaramente in questo ambito le tavole che illustrano il *De Re Diplomatica* di Jean Mabillon, ma anche gli *specimina* di alcuni dei codici da cui Ludovico Antonio Muratori trae i testi dei *Rerum italicarum scriptores*.¹⁶ In questo secondo caso la discrepanza tecnica e grafica che differenzia a colpo d'occhio le numerose incisioni di carattere decorativo e illustrativo di quanto narrato da quelle che invece mirano a riprodurre gli antichi manoscritti e monumenti pare sufficiente a comprendere il senso editoriale di queste ultime, ispirate a un realismo non scontato, a fronte dell'idealizzazione estetizzante di matrice neoclassica delle prime.¹⁷

16 J. Mabillon, *De re diplomatica libri VI*, Caroli Robustel, Luteciae-Parisiorum 1709, in particolare il *liber V* «In quo exhibentur explicanturque Specimina veterum scripturarum, Primò Specimina veterum codicum & inscriptionum cum variis alphabetis. Secundò Specimina diplomatum regionum à Dagoberto I. ad S. Ludovicum. Tertiò Specimina chartarum ecclesiasticarum».

17 Si vedano ad esempio i facsimili dei *Monumenta duo arabica* incisi da Marc'Antonio Dal Re nel tomo I, parte 2, pp. 242-243. S. Samek Ludovici, *Gli illustratori dei "Rerum Italicarum Scriptores"*, in L. A. Muratori *Storiografo*, Olschki, Firenze 1975, pp. 139-150.

A questa finalità che potremmo ricondurre nell'alveo delle crescenti esigenze di trasparenza che connotano il consolidarsi della cultura scientifica nei secoli moderni se ne aggiunge un'altra coeva nella sua prima comparsa, ma non necessariamente connessa: quella didattica. Il percorso intrapreso dalla evoluzione scrittoria a partire dalla fine del medioevo riduce via via la capacità dei lettori di decifrare e comprendere le scritture dei secoli precedenti. La comparsa dei primi manuali di paleografia non è a mio avviso da collocarsi entro l'ambito di un nascente dibattito scientifico, ma si pongono come sussidi pratici ad uso dei nuovi professionisti dell'archivio. Penso al manuale settecentesco Pierre Camille Le Moine e Joseph Batteney, *L'Archiviste françois, ou Méthode sûre pour apprendre à arranger les archives et déchiffrer les anciennes écritures*, nel quale l'immagine imitativa del segno grafico, ripetuta in numerosissime varianti nelle oltre 50 tavole di vario formato che caratterizzano l'opera, diventa l'elemento centrale di una comunicazione didattica indirizzata a

tout amateur, toute personne curieuse de s'instruire, dans cette matière, tout Seigneur, tout Supérieur, quiconque enfin est obligé, pour son propre intérêt, par devoir ou par honneur, de connaître cet objet, soit pour vérifier le travail des Archivistes, ou pour s'en acquitter soi-même.¹⁸

Non si tratta dell'unica opera che presta una simile attenzione alla riproduzione fedele del tratto grafico nella sua forma: in quegli stessi anni si presenta un nuovo genere bibliografico che risente di un'analoga inclinazione, quello dei dizinari delle abbreviazioni, a partire dal *Lexicon diplomaticum* di Walther (1756)¹⁹ fino al *Lexicon abbreviaturarum* di Adriano Cappelli, che tutti gli studenti di paleografia d'Italia conoscono e usano ancora oggi.²⁰

5. L'età della riproducibilità tecnica

Proprio il fortunato dizionario di Cappelli ci permette di introdurre la terza fase tecnologica. Nel trentennio intercorso tra la prima edizione nel 1899 del *Lexicon abbreviaturarum* e la terza, riveduta e corretta, del 1929, si può notare come l'apparato di tavole a corredo del saggio introduttivo sulla brachigrafia medievale, non solo sia aumentato da 4 a 9, ma abbia mutato forma passando dalla stampa alla riproduzione fotografica.²¹ Registriamo subito quindi il dato evidente: la diffusione della tecnologia fotografica trova applicazione nella

18 P.C. Le Moine, J. Batteney, *L'Archiviste françois, ou Méthode sûre pour apprendre à arranger les archives et déchiffrer les anciennes écritures*, Le Clerc, Paris 1775, p. [III].

19 J.L. Walther, *Lexicon diplomaticum, abbreviationes syllabarum et vorum*, Gaumianis, Ulmae 1756.

20 A. Cappelli, *Lexicon abbreviaturarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Hoepli, Milano 1899.

21 A. Cappelli, *Lexicon abbreviaturarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Hoepli, Milano 1929.

riproduzione dei testi scritti, perlomeno in ambito didattico e scientifico. Questa affermazione, banale nella sua evidenza, mostra la complessità del tema proposto laddove, come in questo caso, le fonti dirette risultano tanto numerose da non essere gestibili. La ricerca di un punto di osservazione efficace ha permesso di individuare nei verbali del Consiglio superiore degli Archivi una fonte di oggettivo interesse. L'organo consultivo del Ministero dell'interno, nelle sue 271 sedute comprese tra il 1874 e il 1976, ha affrontato questione di vario genere e rilevanza su tutti gli aspetti che hanno segnato la vita archivistica italiana nel primo secolo dopo l'unificazione nazionale.²² Tra i tanti temi emerge anche l'impiego della tecnologia fotografica per la riproduzione di documenti archivistici.

Come anticipato la tecnologia fotografica si conferma precocemente come un valido sussidio alla didattica della paleografia. Già nel 1875 su impulso delle scuole di archivistica con sede a Milano e a Torino il Consiglio superiore degli Archivi delibera «che si proceda alla collezione dei fac-simili occorrenti all'insegnamento elementare della paleografia nelle scuole d'archivio, che i fac-simili siano per fotografia od altro modo di diretta riproduzione sull'originale».²³ Sebbene una simile raccolta ufficiale non pare sia stata portata a termine, nella prassi didattica l'uso delle riproduzioni fotografiche si impone in modo stabile, ne abbiamo conferma indiretta dalla scheda di valutazione dell'Archivista Carlo Galleani D'Agliano docente di paleografia e dottrina archivistica che nel 1903 «si distingue tuttora per la spiegazione agli studiosi di carte storiche si originali che fotografate».²⁴

Con la tecnologia fotografica emergono però ulteriori usi dell'immagine dello scritto. Uno tra essi è la realizzazione di copie sostitutive per mostre documentarie. Nel 1883 il Comitato esecutivo per l'esposizione generale italiana in Torino domanda di poter esporre in originale «alcuni documenti e processi politici del periodo 1820-1870», superate alcune rigidità allora ben comprensibili, si consente «che sia fatta copia scritta o fotografica di quei documenti e autografi, che sia possibile e conveniente far oggetto di pubblica vista, pur usando in questi limiti alla Commissione predetta la maggiore larghezza che sieno per ammettere i regolamenti».²⁵

22 La serie dei verbali è conservata in originale presso l'Archivio centrale dello Stato, *Ministero degli interni, Direzione generale degli Archivi di Stato, Consiglio superiore degli archivi*, voll. 1-16; la trascrizione integrale della serie era stata pubblicata online a cura dell'Istituto Centrale per gli Archivi, ma per ragioni di carattere tecnico non è al momento disponibile. Ringrazio Pierluigi Felicati che con rara generosità ha voluto condividere con me copia delle trascrizioni in suo possesso.

23 *Consiglio superiore degli archivi*, verbale n. 13 del 3 febbraio 1875, «Richiesta del Sovrintendente agli archivi lombardi per la pubblicazione di una raccolta di fac-simili paleografici ad uso delle scuole d'archivio e successiva approvazione».

24 Ivi, verbale n. 165 del 10 aprile 1903.

25 Ivi, 1884

La percezione dell'adeguatezza della copia fotografica a fini espositivi nel tempo muta: una settantina di anni più tardi la tecnologia fotografica non è più una novità e nessuno resta sbigottito davanti alla sorprendente fedeltà della rappresentazione tanto che a metà del secolo scorso il Consiglio si pone il problema delle frequenti richieste agli Archivi di Stato di partecipare con il prestito di documenti «a Mostre celebrative di vario genere». In un clima generale di tendenza a comprimere o negare del tutto l'eventualità dell'uscita dei documenti dagli archivi – e persino a mettere in discussione l'utilità stessa delle mostre – in seno al Consiglio si leva una voce contraria:

L'on. Cessi dice che il problema non deve essere esaminato solo dal punto di vista degli eventuali smarrimenti di documenti, ma dal punto di vista sociale, per valorizzare il materiale e per educare. Vedere riuniti cimeli di una stessa materia è di alto valore educativo, mentre la fotografia non può dare la stessa impressione dell'originale.²⁶

Si diffonde nel corso del Novecento, prendendo sempre più piede, l'idea che la tecnologia fotografica applicata al testo scritto possa in qualche modo sopprimere l'assenza dell'originale, sostituendolo nell'uso. Un primo esempio piuttosto interessante risale al 1917, quando compare all'asta a Londra un lotto di 783 documenti della famiglia Medici Tornaquinci. Difficile accettare l'idea della dispersione e dell'uscita definitiva dal territorio nazionale, ma difficile anche per lo Stato partecipare all'asta o proibire la vendita in uno stato estero. Una soluzione proposta in seno al Consiglio è che «se ne potrebbe almeno trarre la fotografia perché essi non manchino agli studiosi». La proposta non è accolta con pieno favore da un lato perché vi è chi ritiene che «il venditore non consentirà certo a far fotografare i documenti» come se l'esistenza delle copie fotografiche svisasse il valore di mercato degli originali, dall'altro perché, considerato il numero dei documenti, ne deriverebbe una spesa comunque significativa.²⁷

Certo la dimensione economica della modalità di riproduzione ha la sua quota di significato: sembra curioso constatare che solo una trentina di anni più tardi un privato cittadino francese che «possiede circa 9000 fotogrammi» di pagine di registri della cancelleria angioina distrutti come è noto dalle truppe tedesche durante la loro ritirata dalla Campania «è disposto a consentirne la pubblicazione» a quanto pare senza un corrispettivo improponibile.²⁸ In questo caso, sebbene non in ragione di una opportuna pianificazione, la copia per immagini dei documenti finisce per essere un efficace presidio di *disaster recovery*. Ma anche in assenza di circostanze così gravi e traumatiche emerge dalle considerazioni del Consiglio degli Archivi la consapevolezza che la fotografia

26 Verbale n. 233 del 19 giugno 1952.

27 Verbale n. 187 del 14 dicembre 1917.

28 Verbale n. 230 del 12 maggio 1950.

è un efficace strumento di tutela. Nel 1937 emergono problemi conservativi presso l'Archivio di Stato di Venezia afflitto dall'umidità; invece di procedere al restauro si propone di provvedere a riproduzioni fotografiche dei documenti più soggetti a deperimento, «provvedendo, a tal uopo, di idonei e moderni apparecchi fotografici le direzioni degli Archivi più importanti».²⁹ La soluzione non è solo auspicata, ma di fatto messa in pratica a Genova nel 1949 dove si vuole contrastare il deperimento degli antichi cartolari notarili mediante la costituzione di «un deposito di copie da conservare in luogo diverso dagli originali, per la deprecata ipotesi della perdita di questi ultimi».³⁰

Dalla lettura dei verbali emergono non solo la duplicazione di oggetti in serie a fini di tutela ma anche l'applicazione della tecnologia fotografica alla costruzione di manufatti culturali in qualche modo nuovi: nel 1942 Mussolini dispone il concentramento a Palermo delle carte Crispi. La Giunta centrale per gli studi storici, interrogata in proposito, suggerisce che

in ogni caso ad una soluzione integrale del problema sarebbe ostacolo la circostanza che non si potrebbero sottrarre all'Archivio del Regno e all'Archivio del Ministero degli Affari Esteri le carte che interessano l'azione svolta dal Crispi come Uomo di Stato. La Giunta stessa ha ritenuto quindi che sarebbe migliore soluzione invitare tutti gli enti che posseggono carte di Francesco Crispi ad inviare all'Archivio di Stato di Palermo una copia dello schedario dei documenti posseduti e magari anche una copia fotografica dei documenti stessi.³¹

In realtà – per fortuna – il provvedimento coinvolgerà solo le carte personali e private del politico siciliano, ma l'idea che la copia per immagini del documento possa essere elemento di costruzione di narrazioni non archivistiche, volute e promosse magari da un potere totalitario, si affaccia alla nostra considerazione come qualcosa di più concreto della letteratura distopica.

L'archivio in fondo è anche gestione del potere e pertanto anche l'immagine dell'archivio e delle sue componenti risente di questa caratteristica. La velleitaria politica di potenza dell'Italia fascista e i mutati rapporti di forza internazionali del dopoguerra forniscono in questo senso ottimi esempi. Dopo la cessione di Nizza e della Savoia alla Francia quest'ultima aveva a lungo e invano reclamato gli archivi sabaudi prodotti nell'amministrare quelle regioni. Nel 1929, portata la questione all'attenzione del Capo del governo, che era anche Ministro dell'interno e degli Affari Esteri

deliberò la questione di massima della restituzione degli originali degli atti archivistici della Savoia dovesse essere risolta in senso negativo per sempre, e che al Governo Francese si dovessero rimettere di volta in volta, secondo le richieste

29 Verbale n. 210 del 7 gennaio 1937.

30 Verbale n. 227 dell'8 luglio 1949.

31 Verbale n. 221 del 7 settembre 1942.

che fossero in armonia con le stipulazioni del trattato del 1860, soltanto le copie e le fotografie.³²

Dopo la catastrofe della Seconda guerra mondiale le parti si invertono: le carte della Savoia – come noto – prendono la via della Francia e in Italia restano le copie, esito della prima grande campagna di microfilmatura condotta nel Paese.

Nel nuovo ordine mondiale anche i rapporti con l'alleato statunitense pongono qualche problema in cui archivi e immagini di documenti sono centrali. In un quadro sensibile ai vantaggi della tecnologia microfotografica «si inserisce la domanda della Library of Congress di Washington di riprodurre con microfilm il materiale archivistico europeo, ed in primo luogo quello italiano».

Nel dibattito interviene con un'osservazione critica Federico Chabod secondo il quale il problema della proposta americana presenta due aspetti: la salvaguardia del patrimonio archivistico e la protezione della cultura italiana. Rispetto alla seconda questione lo storico valdostano nota che

Noi non siamo attrezzati. Consentendo agli Americani indiscriminatamente di usare il nostro patrimonio documentario, ne viene a perdere la cultura italiana, che non ha le stesse disponibilità finanziarie di quella americana, con la conseguenza che gli Americani avrebbero la possibilità di pubblicare prima di noi i nostri atti.

A sostegno della sua posizione presenta al Consiglio il volume *The Rome-Berlin Axis* di Elizabeth Wiskeman, edito a Londra nel 1949 sulla base di documenti italiani fotografati dal Foreign Office alla fine della guerra e, in ragione della normativa allora vigente, non ancora disponibili agli studiosi italiani.³³

6. In conclusione: modelli e tendenze

Quest'ultima lunga carrellata di esempi riconducibili alla fase della riproducibilità fotografica, presentati senza un apparente ordine, evidenzia la necessità di sistematizzare meglio l'intero discorso, anche in relazione alla due precedenti fasi, evidenziando gli elementi comuni che potrebbero costituire un modello generale sulla cui base rispondere ai quesiti iniziali. In tutti i casi considerati emergono due distinte direttrici, talvolta concomitanti, verso cui l'attività di riproduzione dello scritto è orientata: la trasmissione del contenuto logico-testuale e quella delle componenti materiali del manufatto originale che lo rendono una manifestazione unica e pertanto rappresentabile ma non riproducibile nella sua completezza.³⁴

32 Verbale n. 205 del 27 novembre 1929.

33 Verbale n. 229 del 21 luglio 1949. E. Wiskemann, *The Rome-Berlin axis: a history of the relations between Hitler and Mussolini*, Oxford University Press, London 1949.

34 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

In termini in apparenza paradossali la più attenta ricerca dell'aderenza della copia agli aspetti materiali, e quindi visivi, è spia di un maggiore interesse dell'autore della copia a evocare con essa i valori immateriali di cui l'originale è portatore, esattamente come accade per le opere d'arte plastica o figurativa. Laddove invece prevale l'interesse alla dimensione testuale il ricorso alla copia per immagini in luogo di altre metodiche (copia a mano, incisione, stampa) dipende da non meno determinanti ragioni di efficienza ed economicità: nel primo decennio di questo secolo l'abnorme diffusione della fotografia digitale e il connesso abbattimento dei costi di riproduzione ha imposto tale tecnologia come soluzione principale per la riproduzione massiva di testi scritti originariamente in formato analogico. Se consideriamo la rapida evoluzione delle tecnologie di *Optical Character Recognition* (OCR) e di *Handwritten Text Recognition* (HTR) avvenuta negli ultimi anni grazie all'accelerazione nello sviluppo dei sistemi di *machine learning*, possiamo immaginare che in un futuro non lontano l'interesse alla copia fotografica digitale del testo scritto potrebbe ridimensionarsi parecchio, restando relegato a una semplice fase del processo di trasferimento di testi analogici verso formati testuali più accessibili. La riproduzione per immagini del testo infatti non abbatte affatto le barriere sensoriali e cognitive che escludono parte del pubblico umano dall'accesso al portato informativo testuale dello scritto, come spiega con efficacia Elisa Bastianello quando scrive che

per quanto, come recita l'adagio, una immagine valga più di mille parole, l'esistenza di queste scansioni di fonti, anastatiche digitali, non garantisce l'accessibilità ai contenuti dei documenti digitalizzati. Nel caso delle pagine di un codice manoscritto, per esempio, l'interpretazione del segno grafico e più semplicemente la lettura del contenuto è demandata al lettore che deve necessariamente avere le competenze, per esempio, di paleografia, esattamente come nel caso del manoscritto originale.³⁵

Riconsiderare a questo punto il dibattito con cui si è voluto aprire il ragionamento fa emergere l'abnorme lacuna nella attuale previsione normativa, cioè l'assenza di una qualunque distinzione tra i criteri per la riproduzione per immagini dei beni culturali scritti di pubblico dominio – per i quali sono ormai da oltre un secolo libere la trascrizione, la pubblicazione a stampa, la memorizzazione e la declamazione ad alta voce – e quelli per la riproduzione per immagini dei prodotti delle arti grafiche o plastiche. Questa distinzione dovrebbe essere in qualche modo introdotta per evitare che alcuni principi ragionevoli per uno dei due ambiti producano effetti paradossali quando applicati all'altro.

35 E. Bastianello, *Digitalizzazione, trascrizione, citazione: le fonti testuali per le pubblicazioni digitali*, in "DIGITALIA", XVIII, 2023/2, p. 162.

Bibliografia

- Bastianello, E., *Digitalizzazione, trascrizione, citazione: le fonti testuali per le pubblicazioni digitali*, in "DIGITALIA", XVIII, 2023/2, pp. 162-172.
- Beltrami, A., *Botta e risposta. «Nel mondo l'arte si paga». Ma la tendenza è a renderla gratuita*, in "Avvenire", 6 giugno 2023.
- Beltrami, A., *Il diritto all'immagine nell'arte e i rischi di una censura culturale*, in "Avvenire", 23 maggio 2023.
- Brando, M., *Il (caro) prezzo da pagare per le immagini dei beni culturali*, in "Atlante", 15 maggio 2023.
- Brando, M., *Il dibattito sul costo delle immagini. La controreplica*, in "Atlante", 25 maggio 2023.
- Bresslau, H., *Manuale di diplomatica per la Germania e l'Italia*, Ministero dei beni culturali, Roma 1998.
- Cappelli, A., *Lexicon abbreviaturarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Hoepli, Milano 1899.
- Cappelli, A., *Lexicon abbreviaturarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Hoepli, Milano 1929.
- Cau, E., *Il falso nel documento privato fra XII e XIII secolo*, in *Civiltà comunale: libro, scrittura, documento. Atti del convegno, Genova, 8-11 novembre 1988*, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", n.s., 29/2, 1989, pp. 215-277.
- De Santis, R., *Studiosi in rivolta contro il tariffario di Sangiuliano*, in "La Repubblica", 13 maggio 2023.
- I Libri iurium della Repubblica di Genova*, I/1, a cura di A. Rovere, Società ligure di storia patria, Genova 1992.
- I Libri iurium della Repubblica di Genova*, I/2, a cura di D. Puncuh, Società ligure di storia patria, Genova 1996.
- Le Moine, P. C., Batteney, J., *L'Archiviste françois, ou Méthode sûre pour apprendre à arranger les archives et déchiffrer les anciennes écritures*, Le Clerc, Paris 1775.
- Liverani, P., *Reproductions of State Cultural Property: the new Ministerial Decree 108/2024*, in "JLIS.it", 15, 2024/2, pp. 134-140.
- Mabillon, J. *De re diplomatica libri VI*, Caroli Robustel, Luteciae-Parisiorum 1709.
- Manacorda, D., *L'avevano detto e l'hanno fatto. «Le immagini si devono pagare!»*, in "Il Giornale dell'Arte", 4 maggio 2023.
- Manacorda, D., *Bello essere crociano (ma non soltanto a parole)*, in "Il Giornale dell'Arte", 1° maggio 2023.
- Manacorda, D., *L'immagine del bene culturale pubblico tra lucro e decoro: una questione di libertà*, in "Aedon", 2021/1.
- Manacorda, D., *L'Italia dica sì alla direttiva europea sul copyright*, in "Il Giornale dell'Arte", 10 luglio 2023.

- Manacorda, D., Modolo M., *Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa?*, Pacini, Pisa 2023.
- Modolo M., *La riproduzione del bene culturale pubblico tra norme di tutela, diritto d'autore e diritto al patrimonio*, in "Aedon", 2021/1.
- Modolo, M., *Il riuso delle immagini dei beni culturali pubblici (1962-2022): un percorso a ostacoli*, in "DIGITALIA", XVIII, 2023/2, pp. 123-133.
- Ong, W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Routledge, London-New York 1982.
- Rizzo, S., *L'assurda tassa sulle foto a monumenti e opere d'arte che piace tanto al governo*, in "Espresso.Repubblica.it", 1° giugno 2023.
- Rovere, A., *Notariato e comune. Procedure autenticatorie delle copie a Genova nel XII secolo*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", n.s., 37/2, 1997, pp. 93-113; ora in *Pro utilitate rei publice. Istituzioni, notai e procedure documentarie*, a cura di M. Calleri, S. Macchiavello, V. Ruzzin, Società ligure di storia patria, Genova 2022, pp. 421-438.
- Rovere, A., «Rex Balduinus Ianuensibus privilegia firmavit et fecit». *Sulla presunta falsità del diploma di Baldovino I in favore dei genovesi*, in "Studi Medievali", s. 3, 37 (1996), pp. 95-113; ora in *Pro utilitate rei publice. Istituzioni, notai e procedure documentarie*, a cura di M. Calleri, S. Macchiavello, V. Ruzzin, Società ligure di storia patria, Genova 2022, pp. 383-420.
- Samek, Ludovici, S., *Gli illustratori dei "Rerum Italicarum Scriptores"*, in L. A. Muratori *Storiografo*, Olschki, Firenze 1975, pp. 139-150.
- Stella, G. A., *Copyright dell'arte: caos e polemiche*, in "Corriere della sera", 4 maggio 2023.
- Stella, G. A., *Via alla vendita del puzzle dell'Homo Vitruvianus: nessun diritto di immagine all'Accademia di Venezia*, in "Corriere della Sera", 24 aprile 2024.
- Tarasco, A., *A chi è rivolto il tariffario per lei immagini*, in "La Repubblica", 15 maggio 2023.
- Tarasco, A., *Il costo delle immagini. La replica*, in "Atlante", 19 maggio 2023.
- Volpe, G., *Il ministro Sanginliano ci farà pagare anche le fotocopie. Ecco perché e come*, in "Huffington Post", 21 aprile 2023.
- Walther, J. L., *Lexicon diplomaticum, abbreviationes syllabarum et vocum*, Gaumianis, Ulmae, 1756.
- Wiskemann, E., *The Rome-Berlin axis: a history of the relations between Hitler and Mussolini*, Oxford university press, London 1949.

I dispositivi grafici nei *Libri iurium* dell'Italia settentrionale: una prima indagine

Ludovica Invernizzi

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2745-8614>

DOI: 10.54103/scriittidistoria.238.c438

Abstract

Tra le prospettive aperte dalla *Visual Turn* nell'ambito della diplomatica, non è ancora stato affrontato il tema dell'uso dei dispositivi grafici nei *libri iurium* dell'Italia comunale. Il presente studio intende dunque porsi come una prima indagine di un campione di cartulari di area padana e ligure (XII-XIV secolo) per individuare le forme dei principali elementi grafico-ornamentali che trovano spazio tra le loro carte, le funzioni che espletavano e la presenza di variazioni significative su base cronologica e/o geografica.

Among the perspectives opened by the *Visual Turn* in the field of diplomatics, the use of graphic devices in the production of *libri iurium* in communal Italy has yet to be addressed. This study aims to serve as a preliminary investigation into a sample of cartularies from the Padana and Ligurian areas (12th–14th centuries), identifying the forms of the main graphic-ornamental elements present in their pages, the functions they served, and any significant variation over time or across regions.

Parmi les perspectives ouvertes par la *Visual Turn* dans le domaine de la diplomatique, la question de l'utilisation des dispositifs graphiques dans les *libri iurium* de l'Italie communale n'a pas encore été abordée. Cette étude se veut donc une première enquête sur un échantillon de cartulaires des régions padane et ligurienne (XIIe–XIVe siècles), visant à identifier les formes des principaux éléments graphiques et ornementaux présents, les fonctions qu'ils remplissaient et l'existence de variations significatives sur une base chronologique et/ou géographique.

Parole chiave

Libri iurium, cartulari, notariato, dispositivi grafici, Nord Italia

Libri iurium, cartularies, notaries, graphic devices, Northern Italy

Libri iurium, cartulaires, notariat, dispositifs graphiques, Italie du Nord

1. Diplomatica e Visual History: quadro storiografico e nuove prospettive

Sulla scia delle novità prodotte dalla *Visual Turn* all'interno della ricerca storica, anche lo specifico ambito della diplomatica ha assistito al sorgere di nuove prospettive di studio e alla crescita di contributi mirati all'analisi degli aspetti più propriamente grafici e grafico-artistici della documentazione cancelleresca e notarile: dall'ampia gamma di segni necessari a fornire autenticità al documento stesso – monogrammi, rote ed altri segni di cancelleria nonché *signa* identificativi dei notai rogatari e redattori –, agli schizzi occasionali e ai veri e propri apparati decorativi che accompagnano o persino illustrano il contenuto dell'atto.¹ Il tema, ampio e articolato, rimane ancora in larghissima parte inesplorato nella diplomatica italiana dove la cultura grafica dei notai e le sue espressioni sia nel contesto della committenza privata sia nella sfera delle attività svolte per gli uffici comunali sono solo di recente diventati oggetto di indagini mirate ad analizzare forme, modalità, funzioni e significati dei molteplici elementi para-testuali presenti nei prodotti di questi professionisti della scrittura.²

1 Senza alcuna pretesa di esaustività, si vogliono ricordare in questa sede solo alcuni dei numerosi contributi che negli ultimi decenni hanno dato forma a questo campo di studi a partire dal volume *Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden: Beiträge zur diplomatischen Semiotik*, a cura di P. Rück, Thorbecke, Sigmaringen 1996; O. Guyotjeannin, *Les chartes ornées: Pour un parcours comparatif*, in «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», 169 (2011), pp. 255-268; M. Roland, A.H. Zajic, *Illuminierte Urkunden des Mittelalters in Mitteleuropa*, in «Archiv für Diplomatik», 59 (2013), pp. 241-432. Più recenti sono i volumi *Illuminierte Urkunden. Beiträge aus Diplomatik, Kunstgeschichte und Digital Humanities*, a cura di G. Bartz, M. Gneiß, Böhlau, Köln 2018; e *Die Urkunde: Text, Bild, Objekt*, a cura di A. Stieldorf, De Gruyter, Berlino 2019, con particolare rimando ai contributi di I. Fees, *Graphische Symbole in Bischofsurkunden des hohen Mittelalters*, pp. 199-232; M. Roland, *Illuminierte Urkunden. Bildmedium und Performanz*, pp. 259-328; e S. Wittekind, *Visuelle Rechtsordnung und Herrschaftslegitimation in katalanischen Libri feudorum und Capbreus*, pp. 383-418.

2 Prime riflessioni su questi temi erano già sporadicamente comparse nella storiografia del nuovo millennio nei contributi di G. Milani, M. Vallerani, *Esperienza grafica e cultura notarile a Bologna tra Due e Trecento*, in *Storia, Archivi, Amministrazione. Atti delle giornate di studio in onore di Isabella Zanni Rosiello (Bologna, 16-17 novembre 2000)*, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato 2004, pp. 311-336; L. Fois, «*Signa*» parlanti o grafici di notai milanesi duecenteschi. Utilizzo, tipologie, repertorio, in «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», (2013), pp. 5-48; e «*Ego signavi et roboravi*». *Signa e sigilli notarili nel tempo*, a cura di A. Rovere, Brigati, Genova 2014. È soltanto negli ultimi anni, tuttavia, che la questione si è avviata ad una nuova impostazione metodologica come nel saggio di V. Ruzzin, *Segni e disegni dei notai: prime valutazioni sulla documentazione genovese (secoli XII-XIII)*, in *Mediazione notarile. Forme e linguaggi tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. Bassani, M.L. Mangini, F. Pagnoni, Milano 2022, pp. 69-90; ed ancor più nel volume *Notai tra ars e arte. Mediazione, committenza e produzione tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. Bassani, E. Fusar Poli, M.L. Mangini, F. Scirea, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2023, del quale si segnala soprattutto il contributo di P. Buffo, M.L. Mangini, *Pervasivi, polimorfi, performanti. Interventi grafici nella produzione notarile su registro del basso medioevo*, pp. 11-68.

In parallelo a questi nuovi orientamenti storiografici, la diplomatica ha da tempo intrapreso un forte rinnovamento delle prospettive di studio circa uno specifico tipo di prodotto documentario: i cartulari. Queste raccolte di documenti trascritti all'interno di un codice – considerando ambedue i termini, cartulari e codici, nella loro accezione più ampia³ – furono difatti interessate da una sostanziale rivalutazione sin dalla fine del secolo scorso tanto a livello internazionale,⁴ quanto nel contesto italiano dove fiorì in particolare l'interesse per la categoria dei *libri iurium* comunali.⁵ In perfetta concordanza con gli sviluppi transalpini, le numerose iniziative di studio e di edizione – o, in certi casi, di riedizione – di cartulari comunali italiani accolsero la nuova concezione di questi materiali, da semplici contenitori di singoli documenti a libri-documenti di per sé con proprie caratteristiche da analizzare nella loro completezza per avere una piena comprensione del manufatto e del significato che esso aveva per l'istituzione produttrice.⁶ In conseguenza di questo cambiamento di prospettiva, condurre un'attenta analisi codicologica è diventato un requisito imprescindibile

- 3 La definizione di *cartulaire* nel *Vocabulaire international de la diplomatique*, a cura M.M. Càrcel Ortí, Universitat de Valencia, Valencia 1997, p. 36, rimanda a «un recueil de copies de ses propres documents, établi par une personne physique ou morale, qui, dans un volume ou plus rarement dans un rouleau, transcrit ou fait transcrire intégralement ou parfois en extraits, des titres relatifs à ses biens et à ses droits et des documents concernant son histoire ou son administration, pour en assurer la conservation et en faciliter la consultation.»
- 4 Fondamentale in tal senso è stato il consesso tenutosi a Parigi nel 1991, i cui atti sono stati pubblicati poi in *Les cartulaires. Actes de la table ronde organisée par l'Ecole nationale des chartes 1991*, a cura di O. Guyotjeannin, L. Morelle, M. Parisse, Librairie H. Champion, Parigi 1993.
- 5 Già definiti da Torelli nel suo libro P. Torelli, *Studi e ricerche di diplomatica comunale*, Regia Accademia Virgiliana di Mantova, Mondovì 1915, in particolare pp. 87-89, l'avvio di studi organici relativi ai *libri iurium* italiani deve molto alle figure di Dino Puncuh e Antonella Rovere che coordinarono le operazioni di censimento di questi manoscritti v. D. Puncuh, A. Rovere, *I "libri iurium" dell'Italia comunale: una iniziativa editoriale degli Archivi di Stato*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», 49 (1989), pp. 580-585, oltre che l'imponente impresa di edizione dei *libri iurium* di Savona e Genova, gettando le linee guida per le successive iniziative di edizione di *libri iurium* in Italia. Sul tema, centrali rimangono le riflessioni di Rovere adesso raccolte in *Pro utilitate rei publice: istituzioni, notai e procedure documentarie*, a cura di M. Calleri, S. Macchiavello, V. Ruzzin, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2022, in particolare i saggi *I "libri iurium" dell'Italia comunale*, pp. 205-238; *I "libri iurium" delle città italiane: problematiche di lettura e di edizione*, pp. 239-254; e *Tipologia documentale nei Libri iurium dell'Italia comunale*, pp. 255-276.
- 6 A. Rovere, *I "libri iurium" delle città italiane: problematiche di lettura e di edizione*, in *Pro utilitate rei publice*, pp. 251-254. Tale atteggiamento era stato anticipato in nuce da alcuni editori come Gatta che nel curare l'edizione del *liber* di Reggio Emilia già nel 1944 si esprimeva così «Credo invece, mantenendo la successione degli atti così come si trovano trascritti [...] di mostrare puramente e semplicemente in qual modo i notai del Comune procedettero, per ordine dell'autorità comunale medesima, alla trascrizione degli atti ai fini della loro conservazione, e quali furono, in sostanza, i criteri da essi seguiti nella loro disposizione.» v. *Liber grossus antiquus Communis Regii. Liber Pax Constantiae*, vol. 1, a cura di F.S. Gatta, Tip. R. Goretta, Reggio Emilia 1944, p. XXIV. Tuttavia, soltanto la riflessione condotta dai diplomaticisti italiani – Puncuh e Rovere in primis – alla fine del secolo scorso consentì l'avvio di una vera sistematizzazione della metodologia per l'analisi e l'edizione dei libri iurium.

nello studio di questi *libri* al fine di avere un quadro più completo possibile sulla loro storia dalla formazione dei loro nuclei originari attraverso gli interventi successivi e fino alla forma finale con cui ci sono pervenuti. Soprattutto in assenza di narrazioni “esplicite” quali proemi introduttivi o normative statutarie, sono infatti gli elementi materiali di un *liber* – sequenza e consistenza fascicolare, legature, *mise en page*, mani e tipi di scritture, tipologia e qualità del supporto scrittorio – a raccontarci dell’oggetto stesso, dell’iter di realizzazione e delle funzioni che ha assolto o che doveva assolvere.

Nonostante ciò, fino ad oggi non vi è stata una considerazione altrettanto approfondita per l’assetto grafico dei *libri iurium*, complice forse proprio il ritardo della diplomatica italiana a interessarsi a tali elementi nel contesto della documentazione notarile e, per estensione, comunale.⁷ Il presente contributo rappresenta dunque un primo tentativo di analisi delle varie componenti grafiche dei cartulari comunali e intende offrire solo uno spaccato preliminare di quello che sarebbe di certo un argomento da estendere su più vasta scala e da approfondire con la dovuta attenzione per ogni singolo esemplare e il suo relativo contesto di produzione. Senza alcuna pretesa di esaurire questo tema, ma al contrario volendo gettare le basi verso ulteriori sviluppi, l’attuale indagine ha preso in considerazione soltanto una parte di quanto rientra nella definizione di “*liber iurium*”,⁸ focalizzandosi in particolar modo sugli esemplari prodotti dai maggiori centri dell’area padana e di quella ligure: Bologna,⁹ Brescia,¹⁰ Como,¹¹

7 Tra le eccezioni, vi è il recente contributo di Valentina Ruzzin che nel saggio *Segni e disegni dei notai*, pp. 69-90, prende in esame i *libri iurium* in relazione alle «potenzialità espresse dal gruppo notarile» (p. 70) nella loro redazione.

8 Sulla difficoltà – o meglio, impossibilità – di fornire una definizione univoca e puntuale di “*liber iurium*” si rimanda in questa sede ad A. Rovere, *I “libri iurium” dell’Italia comunale*, in *Pro utilitate rei publicae*, pp. 207-209.

9 Bologna, Archivio di Stato (d’ora in avanti ASBo), Comune - Governo, nn. 30-31, *Registro Grosso*, sec. XIII; ASBo, Comune - Governo, n. 32, *Registro Nuovo*, sec. XIII (d’ora in avanti *Registro Nuovo*). Per quanto riguarda i volumi bolognesi si rimanda qui ai regesti in *I libri iurium del comune di Bologna. Registro Grosso I, Registro Grosso II, Registro Nuovo, Liber iuramentorum. Regesti*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, T. Duranti, Editrice Pliniana, Selci Lama 2010; oltre che ai saggi di D. Tura, *I libri iurium bolognesi: origini e struttura*, in *Cultura cittadina e documentazione. Formazione e circolazione di modelli*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, CLUEB, Bologna 2009, pp. 73-88; e G. Tamba, *Note per una diplomatica del Registro Grosso, il primo “liber iurium” bolognese*, in *Studi in memoria di Giovanni Cassandro*, voll. 3, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma 1991, pp. 1033-1048.

10 Brescia, Archivio di Stato (d’ora in avanti ASBs), Archivio Storico Civico, cassone ferrato, b. 4, *Liber 1*, sec. XIII (d’ora in avanti *Liber 1*); ASBs, Archivio Storico Civico, cassone ferrato, b. 5, *Liber 2*, sec. XIII (d’ora in avanti *Liber 2*); editi in *Historiae patriae Monumenta. Tomo 19. Liber Potheris communis civitatis Brixiae*, a cura di F. Bettoni Cazzago, L.F. Fè d’Ostiani, Regio Tipografo apud Fratres Bocca Bibliopolas Regis, Torino 1899.

11 Como, Archivio di Stato (d’ora in avanti ASCo), Archivio Storico Civico, Volumi, vol. 45, *Vetera Monumenta civitatis Novocomi de anno 1153 usque ad annum 1399, 1286-1399 ca.* (d’ora in avanti *Vetera Monumenta*). Il volume è in corso di edizione da parte dell’autrice come parte del suo progetto di dottorato.

Cremona,¹² Genova,¹³ Lodi,¹⁴ Mantova,¹⁵ Modena,¹⁶ Parma,¹⁷ Piacenza,¹⁸ Reggio

- 12 Cremona, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASCr), Comune di Cremona, Archivio segreto, Codici, n. 1, *Codice A*, sec. XII-XIII (d'ora in avanti *Codice A*). Il volume è edito in *Il Codice A del Comune di Cremona*, a cura di V. Leoni, Università degli Studi di Genova, tesi di Dottorato in Diplomatica, a.a. 1997, relatore prof. D. Puncuh. È inoltre disponibile una disamina di questo e degli altri codici del comune cremonese in V. Leoni, *Il Codice A del Comune di Cremona*, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova. Atti del Convegno di Studi. Genova 24-26 settembre 2001*, a cura di D. Puncuh, Genova 2002, pp. 171-193.
- 13 Dei numerosi volumi che compongono la serie dei libri iurium di Genova sono stati visionati Genova, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASGe), Manoscritti Membranacei, Libri iurium, I, *Vetustior*, sec. XIII (d'ora in avanti *Vetustior*); ASGe, Manoscritti Membranacei, Libri iurium, VII, *Septimum*, sec. XIII (d'ora in avanti *Septimum*); ASGe, Manoscritti Membranacei, LXXXVI, *Liber Iurium Duplicatum Reipublicae Januensis (Primus)*, sec. XIV (d'ora in avanti *Duplicatum*). La loro edizione, come già menzionato condotta sotto la direzione di Dino Puncuh e Antonella Rovere, è risultato di un lavoro quasi ventennale e consta in undici volumi pubblicati a cura della Società Ligure di Storia Patria: *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/1*, a cura di A. Rovere, Genova 1992; *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/2*, a cura di D. Puncuh, Genova 1996; *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/3*, a cura di D. Puncuh, Genova 1998; *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/4*, a cura di S. Della Casa, Genova 1998; *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/5*, a cura di E. Madia, Genova 1999; *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/6*, a cura di M. Bibolini, Genova 2000; *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/7*, a cura di E. Pallavicini, Genova 2001; *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/8*, a cura di E. Pallavicini, Genova 2002; *I Libri iurium della Repubblica di Genova. Liber iurium II*, a cura di F. Mambrini, Università degli Studi di Genova, tesi di Dottorato in Diplomatica, a.a. 2002, tutore A. Rovere; *I Libri Iurium della Repubblica di Genova II/2*, a cura di M. Lorenzetti, F. Mambrini, Genova 2007; *I Libri Iurium della Repubblica di Genova II/3*, a cura di F. Mambrini, Genova 2011. Si veda anche D. Puncuh, A. Rovere, *I Libri iurium della Repubblica di Genova. Introduzione*, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1992.
- 14 Lodi, Biblioteca comunale Laudense, Manoscritti, ms. XXVIII.A.6, *Liber iurium*, sec. XIII (d'ora in avanti *Liber iurium*). Edito in *Il "Liber iurium" del Comune di Lodi*, a cura di A. Grossi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato- Archivi di Stato, Roma 2004.
- 15 Mantova, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASMn), Archivio Gonzaga, Dominio della città e Stato di Mantova, sezione XXXIII Libri e registri miscellanei, b. 82, *Privilegia communis Mantue*, sec. XIII (d'ora in avanti *Privilegia*). Edito in *Liber privilegiorum communis Mantue*, a cura di R. Navarrini, Arcari, Mantova 1988.
- 16 Modena, Archivio Storico Comunale (d'ora in avanti ASCMo), Camera Segreta, I, 1, *Registrum privilegiorum, concessionum, pactorum et scripturarum ad Communem Mutine pertinentium*, sec. XIII (d'ora in avanti *Registrum privilegiorum*); ASCMo, Camera Segreta, I, 2, *Regitrum Antiquum*, secc. XIII-XV (d'ora in avanti *Registrum Antiquum*). Il primo esemplare è stato edito in *Registrum privilegiorum communis Mutine*, vol. 2, a cura di L. Simeoni, E.P. Vicini, Costi, Reggio Emilia - Modena 1940-1949; e più di recente in edizione parziale in *I registri dei privilegi di Modena: composizione e riordinamento notarile di un liber iurium nel secolo XIII*, a cura di R. Rölker, Edizioni Artestampa, Modena 2019.
- 17 Parma, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASPr), Comune di Parma, Congregazione della Riparazione, n. 749, *Liber iurium communis Parme*, sec. XIII (d'ora in avanti *Liber Parme*). Edito in *Liber iurium communis Parme*, a cura di G. La Ferla Morselli, Deputazione di storia patria per le province parmensi, Parma 1993.
- 18 Piacenza, Archivio di Stato (d'ora in poi ASPc), Comune di Piacenza, Raccolte di atti costitutivi dell'antica comunità, registro n. 1, *Registrum Magnum*, sec. XIII-1452 (d'ora in avanti *Registrum Magnum*); ASPc, Comune di Piacenza, Raccolte di atti costitutivi dell'antica comunità,

Emilia,¹⁹ Savona,²⁰ e Vercelli.²¹

Il campione considerato copre quindi un territorio esteso, ma omogeneo sotto il punto di vista delle vicende politico-istituzionali, abbracciando un arco cronologico che dagli albori dei *libri iurium* – con il *Registrum magnum* di Piacenza che rappresenta il più antico esemplare conservatosi²² – arriva fino al pieno XIV secolo, quando l'avvento dei regimi di stampo signorile segnò il tramonto del “libero Comune”, ma non dei cartulari comunali. Un orizzonte, questo, che consente di porre sotto osservazione entrambe le “generazioni” di *libri iurium*, sia che si intendano secondo l’accezione di Cammarosano²³ sia che ci si riferisca all’interpretazione di Rovere²⁴, e che permette di adottare una prospettiva dia-cronica atta a verificare variazioni nella presenza, nella tipologia e nell’uso dei dispositivi grafici all’interno dei *libri iurium* dell’Italia settentrionale. Obiettivo

registro n. 2, *Registrum Parvum*, sec. XIII-1452 (d’ora in avanti *Registrum Parvum*). Il primo dei due esemplari è edito in più volumi in *Il Registrum Magnum del Comune di Piacenza*, voll. 4, a cura di E. Falconi, R. Peveri, Giuffrè, Milano 1984-1988.

19 Reggio Emilia, Archivio di Stato (d’ora in avanti ASRe), Comune di Reggio Emilia, Capitoli, *Liber grossus antiquus* o *Liber Pax Constantiae*, sec. XIII-XIV (d’ora in avanti *Liber grossus*). Editi in *Liber grossus antiquus Communis Regii. Liber Pax Constantiae*, voll. 6, a cura di F.S. Gatta, Tip. R. Goretta, Reggio Emilia 1944-1962.

20 Savona, Archivio di Stato (d’ora in avanti ASSv), Comune di Savona, Serie I, b. 1, *Privilegia, iura et conventiones communis Saone Lib. I - (Registro della catena)*, sec. XIV-XVI (d’ora in avanti *Registro della catena I*); ASSv, Comune di Savona, Serie I, b. 2, *Privilegia, iura et conventiones communis Saone Lib. II - (Registro della catena)*, sec. XIV-XVI (d’ora in avanti *Registro della catena II*). Editi in *I registri della Catena del Comune di Savona. Registro I*, a cura di D. Puncuh, A. Rovere, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1986; e *I registri della Catena del Comune di Savona. Registro II*, a cura di M. Nocera, F. Perasso, D. Puncuh, A. Rovere, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1986.

21 Per Vercelli sono stati considerati sia i manoscritti che compongono il *liber iurium* duecentesco Vercelli, Archivio Storico Comunale (d’ora in avanti ASCVc), sezione Codici, *Libro degli Acquisti*, volumi I e II, sec. XIII (d’ora in avanti *Acquisti*); ASCVc, sezione Codici, *Libro delle Investiture*, volumi I e II, sec. XIII (d’ora in avanti *Investiture*); e ASCVc, sezione Codici, *Libro dei Pacta et Conventiones*, sec. XIII (d’ora in avanti *Pacta et Conventiones*); sia i due esemplari trecenteschi ASCVc, sezione Codici, *Biscioni*, volumi I-IV, sec. XIV (d’ora in avanti *Biscioni*, I-IV). I volumi sono editi rispettivamente in *I libri iurium duecenteschi del comune di Vercelli*. 2. *Il Libro degli Acquisti*, a cura di A. Olivieri, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 2009; *Il Libro dei “Pacta et Conventiones” del comune di Vercelli*, a cura di G.C. Faccio, Tipografia Cattaneo, Novara 1926; *I libri iurium duecenteschi del comune di Vercelli*. 4. *Il Libro delle investiture*, a cura di A. Degrandi, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 2005; *I Biscioni. I.1 e I.2*, a cura di G.C. Faccio, M. Ranno, Torino 1934-1939; *I Biscioni. I.3*, a cura di R. Ordano, Palazzo Carignano, Torino 1956; e *I Biscioni. Tomo II*, voll. 3, a cura di R. Ordano, Palazzo Carignano, Torino 1970-1994.

22 A. Rovere, *I “libri iurium” dell’Italia comunale*, p. 229.

23 Secondo quindi un’accezione più contenutistica, si veda P. Cammarosano, *Prospettive di ricerca dal “Liber Censuum” del Comune di Pistoia*, in *Pistoia e la Toscana nel medioevo. Studi per Natale Rauty*, a cura di E. Vannucchi, Società Pistoiese di Storia Patria, Pistoia 1997, p. 61.

24 Privilegiando dunque la differenza a livello di funzione e di procedure di elaborazione dei *libri iurium*, vedi A. Rovere, *Tipologia documentale nei Libri iurium dell’Italia comunale*, in *Pro utilitate rei publice*, pp. 273-274.

primario della ricerca condotta era infatti, innanzitutto, di verificare la presenza di elementi grafico-artistici all'interno dei cartulari di produzione comunale e di valutarne le forme e la funzione che dovevano assolvere in relazione al testo dei documenti riportati, oltre che in rapporto alle finalità che gli stessi libri dovevano avere nelle intenzioni dei loro ideatori. Tale studio rappresenta però altresì l'occasione per individuare le tracce di trend e di trasformazioni nell'impiego di elementi para-testuali su base geografica o temporale e di loro eventuali nessi coi relativi contesti culturali o con i cambiamenti storico-politici del loro ambiente di produzione. Se è vero, infatti, che passaggi quali l'instaurarsi di regimi di Popolo o il profilarsi delle forme di governo signorile impattarono solo relativamente sulla natura intrinseca dei *libri iurium*, è pur vero che proprio queste nuove strutture di potere coincisero con l'elaborazione di linguaggi innovativi anche sotto il profilo iconografico,²⁵ spingendo a chiedersi quale sia stato – se vi è stato – l'effetto su dei prodotti documentari così simbolici quali le raccolte di *iura* delle città comunali.

2. Gli elementi ornamentali dei *libri iurium*

L'indagine condotta ha evidenziato, in primo luogo, una sostanziale assenza di qualsivoglia apparato decorativo strutturato all'interno degli esemplari presi in considerazione. Nessun volume consultato mostra segni di un sistema di ornamentazione che accompagni con costanza la sequenza documentaria per esprimere in forma di immagine i contenuti del testo o semplicemente per impreziosire il manufatto. L'unica parziale eccezione è costituita da uno dei codici della serie dei libri genovesi, il *Duplicatum*, che presenta un elemento decorativo di rilievo nella forma di una grossa lettera incipitaria miniata in apertura al manoscritto. O meglio, presentava, dal momento che essa è in realtà stata asportata dal foglio lasciandoci solo la sagoma stessa e una parte del disegno originario quale indizio della sua esistenza: dal *cutting* della lettera – la I di “Ianuam” – è stato risparmiato solo il prolungamento inferiore che forma lungo tutto il margine interno e inferiore di f. 1r una cornice a motivo fitomorfo abitata da una figura umana barbata, dotata di orecchie a punta, corna e armata di spada, e

25 I linguaggi elaborati dalla politica comunale e signorile sono stati ampiamente oggetto di studio da parte degli storici. In questa sede mi limiterò a richiamare G. Milani, *I comuni italiani*, Laterza, Roma 2005, pp. 108-151 per una sintesi sullo sviluppo e le caratteristiche dei governi di Popolo, e A. Gamberini, *Lo stato visconteo. Linguaggi politici e dinamiche costituzionali*, F. Angeli, Milano 2005 riguardo invece all'elaborazione di nuovi linguaggi nel contesto dei poteri di stampo signorile nei territori sottoposti al controllo visconteo, in gran parte corrispondente proprio all'area considerata per l'attuale contributo. Tema che invece solo più di recente ha riscosso un crescente interesse è quello dell'iconografia comunale, per il quale si rimanda al lavoro di M. Ferrari, *La “politica in figure”: temi, funzioni, attori della comunicazione visiva nei comuni lombardi (XII-XIV secolo)*, Viella, Roma 2022.

terminante con il disegno di un uccello blu dai bargigli rossi²⁶. Una decorazione articolata, realizzata con diversi inchiostri – rosso, blu, giallo, e verde –, da cui traspare la maestosità di quello che doveva essere il decoro originale.

D'altronde, questa non è l'unica mutilazione subita dal *liber* genovese che risulta menomata anche nell'angolo superiore interno di f. 445r. In questo caso però non può trattarsi di una lettera incipitaria, nonostante la lacuna coincida proprio con l'inizio di un documento, un privilegio del 16 agosto 1261 con cui re Alfonso X di Castiglia conferma ed estende un precedente privilegio concesso dal suo predecessore re Ferdinando III ai genovesi.²⁷ È altresì improbabile che si trattasse di una miniatura considerando che non ve ne sono altre all'interno del manoscritto. È invece verosimile che nella porzione mancante vi fosse il monogramma di Cristo – le lettere P (rho) e X (chi) sovrapposte e inscritte in un cerchio –, impiegato negli atti emessi dalla cancelleria castigliana come invocazione non verbale di apertura.²⁸ Un elemento dunque di carattere grafico, ma non strettamente ornamentale essendo di fatto componente funzionale del documento, e che tuttavia doveva presentare delle caratteristiche di particolare pregio tali da motivarne l'asportazione. Concorrono a favore di questa ipotesi tanto le dimensioni del segno, considerevoli a giudicare dal vuoto da esso lasciato, quanto la presenza di ulteriori accorgimenti grafici – la lettera incipitaria N (di Notum) filigranata, l'uso di inchiostro rosso e blu sia per la lettera incipitaria sia per il nome del re nell'*intitulatio*, l'imponente *signum* regio a forma circolare nell'escatocollo²⁹ – che conferiscono all'atto un immediato risalto visivo al quale, con buona probabilità, l'ormai assente simbolo contribuiva.

Al di là del caso genovese, tra l'altro limitato all'attestazione di una singola lettera miniata e per il resto anch'esso privo di ulteriori elementi iconografici d'integrazione al testo, spicca quindi l'assoluta mancanza di una progettualità decorativa in questi *libri iurium* di area settentrionale. Un dato che non poteva essere aprioristicamente assunto come scontato considerata la natura di questa tipologia di prodotti documentari che a funzioni di tipo pratico ed amministrativo – come la conservazione e la consultazione degli atti³⁰ – univano spesso un forte valore ideologico, e considerato anche il grado di cultura grafica dimostrato

26 ASGe, *Duplicatum*, f. 1r.

27 Riguardo al contenuto e alla tradizione di tale documento si veda la sua edizione in *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/4*, a cura di S. Della Casa, n. 794, p. 440.

28 Il simbolo è ancora presente nel medesimo manoscritto ASGe, *Duplicatum*, f. 443v in apertura di un documento di Ferdinando III datato 22 maggio 1251, lo stesso a cui fa riferimento il già menzionato privilegio di Alfonso X; v. *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/4*, a cura di S. Della Casa, n. 721, p. 174.

29 Si avrà modo di approfondire questo particolare elemento più avanti all'interno del presente contributo.

30 Come ben evidenziato dal proemio di *Vetustior* dove si sottolinea che si è proceduto a produrre la raccolta «ut quesita falicius [inveniantur] et in uno volum[ine] commodius conserventur[ur].» *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/1*, a cura di A. Rovere, p. 3.

dai notai italiani bassomedievali. Presso gli uffici cittadini era infatti possibile trovare impiegati veri e propri notai-miniatori³¹ e soprattutto a partire dalla metà del secolo XIII non è così raro imbattersi in manoscritti documentari illuminati o comunque dotati di un effettivo apparato figurativo, come capita con una certa incidenza nei codici statutari sia di produzione comunale³² sia di corporazioni professionali cittadine.³³ E in effetti, tra gli stessi *libri iurium* vi è almeno un esemplare, il Caleffo Bianco o dell'Assunta di Siena, noto proprio perché impreziosito da una sontuosa miniatura a piena pagina raffigurante l'Ascensione della Vergine, immagine dalla quale deriva appunto uno dei suoi nomi.³⁴

Una tale assenza nei cartulari selezionati è quindi l'esito di una scelta che ha interessato non solo i prodotti risalenti al primissimo periodo di elaborazione e sviluppo dei *libri iurium*, tra la fine del sec. XII e la prima metà del sec. XIII, ma che ha continuato a caratterizzare queste raccolte anche al tempo della loro «ulteriore dilatazione» nella seconda metà del Duecento e nel secolo successivo.³⁵ Una scelta forse sintomo del prevalere del carattere primariamente funzionale di questi cartulari che nonostante la loro indubbia solennità – emergente in

31 Un esempio è Bologna v. G. Milani, M. Vallerani, *Esperienza grafica e cultura notarile*, p. 314.

32 Si vedano i casi degli statuti di Modena ASCMo, Camera Segreta, I, 4, *Statuta civitatis Mutine*, 1327; e Bologna ASBo, Comune - Governo, n. 46, *Volume XIII*, 1376, per la cui produzione si richiese l'intervento dell'artista Nicolò di Giacomo che realizzò le lettere miniate adornanti il testo statutario per le quali si rimanda anche all'articolo di A.L. Trombetti Budriesi, *Gli statuti di Bologna e la normativa statutaria dell'Emilia Romagna tra XII e XVI secolo*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 126/2 (2014), DOI: 10.4000/mefrm.2396. Anche gli statuti duecenteschi di Bergamo, per quanto non presentino una vera e propria illuminazione, si caratterizzano per un apparato ornamentale che accompagna con continuità il testo composto da segni di paragrafo in inchiostro rosso e blu ornati con svolazzi e da alcuni elementi di maggior "peso" grafico quali in particolare la grande "I" decorata con motivi fitomorfici a f. 5r, v. Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Manoscritti, *Statutum vetus*, sec. XIII.

33 Tra molti casi che potremmo richiamare vi sono, per esempio, gli statuti duecenteschi dell'arte dei falegnami di Bologna v. ASBo, Comune-Capitano del popolo, Società d'arti, b. I, 16, cod. min. 1, 1248-1265; e ASBo, Comune-Capitano del popolo, Società d'arti, b. I, 19, cod. min. 5, 1298; ma anche gli statuti dei giudici e degli avvocati di Modena redatto a inizio Trecento v. ASCMo, Camera Segreta, IV, Collegio degli Avvocati, 1, *Statuta collegii iuricum et advocatorum civitatis Mutinae*, sec. XIV-XV.

34 Siena, Archivio di Stato, Capitoli, n. 2, *Caleffo Bianco o dell'Assunta*, 1334-1336. Una breve analisi del volume, ancora inedito, e il suo rapporto col contesto di produzione si può trovare in A. Poloni, *Un liber iurium trecentesco: Il Caleffo dell'Assunta di Siena*, in *Ayso es lo comessamen. Écritures et mémoires du Montpellier médiéval*, a cura di V. Challet, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2017, pp. 243-256. Per la miniatura si rimanda invece alla scheda di restauro disponibile online: <https://opificiodellepietredure.cultura.gov.it/attivita/niccolo-di-ser-sozzo-frontespizio-miniato-del-caleffo-bianco-dellassunta-1336-ca-archivio-di-stato-siena/>.

35 P. Cammarosano, *I "libri iurium" e la memoria storica delle città comunali*, in *Le scritture del comune. Amministrazione e memoria nelle città dei secoli XII e XIII*, a cura di G. Albini, Scriptorium, Torino 1998, p. 106.

altri aspetti che avremo modo di affrontare più avanti –, rimanevano anzitutto raccolte di documenti che un Comune era interessato a conservare qualora ne avesse avuto bisogno in un futuro più o meno prossimo. Che fossero promossi in diretta connessione con la necessità di difendere specifiche prerogative giuridiche e territoriali³⁶ o per una volontà di generale sistemazione della documentazione d'archivio, non si è sentita l'esigenza di impreziosire dei manoscritti che di base il Comune realizzava a proprio uso e consumo. D'altro canto, le medesime procedure di realizzazione dei *libri iurium* non li rendevano particolarmente adatti ad accogliere un articolato apparato decorativo: la dipendenza dai processi di ricerca e selezione del materiale da trascrivere, la possibilità di ulteriori integrazioni favorita, in alcuni casi, dalla prassi di lasciare per lungo tempo i fascicoli privi di legatura³⁷ e il potenziale insorgere di stravolgimenti in corso d'opera dei progetti iniziali³⁸ non si confacevano alle complesse operazioni preparatorie richieste per la realizzazione di un codice illuminato.

Alla quasi totale mancanza di apparati decorativi sistemici si accompagna un'altra grande assenza, quella delle espressioni grafiche estemporanee che i notai non di rado realizzavano sui registri redatti nel loro servizio presso le istituzioni cittadine, dove fioriscono disegni e schizzi più o meno funzionali alla fruizione stessa del contenuto e al contempo occasione di manifestazione della cultura grafica e delle personali preferenze estetiche degli scribi comunali.³⁹ Anche sotto questo punto di vista sono difatti molto limitate le eccezioni all'aspetto generalmente spoglio dei *libri iurium* analizzati che solo in rari casi mostrano la presenza di disegni e tendenzialmente di modesta entità. Tra questi vi è il *Registrum privilegiorum* di Modena dove si può osservare un disegno geometrico composto da diverse sezioni semicircolari a f. 135v, i tratti di un volto umano e un muso animale abbozzati all'interno delle aste discendenti delle lettere dell'ultimo rigo di f. 160r e lo schizzo di una lepre inserito nello spazio tra

36 Come succede a Cremona v. V. Leoni, *Il Codice A del Comune di Cremona*, pp. 183-185; e più tardi a Lodi dove l'unica raccolta realizzata, promossa nel 1284 dal podestà Lotto de Aleis, mirava principalmente a suggellare le basi giuridiche su cui si fondavano il comune stesso e il suo potere sul territorio in contrapposizione alle mire espansionistiche milanesi; si veda A. Grossi, *Il Liber iurium di Lodi*, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova. Atti del Convegno di Studi. Genova 24-26 settembre 2001*, a cura di D. Puncuh, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2002, pp. 168-169.

37 A. Rovere, *I "libri iurium" dell'Italia comunale*, pp. 219-220.

38 A Vercelli, ad esempio, la redazione dei libri trecenteschi, iniziata nel 1337, fu interessata da delle aggiunte impreviste di gruppi documentari che determinarono oltretutto la decisione di dividere l'esemplare in due codici nel momento della legatura dei fascicoli; si veda a tal proposito F. Negro, *Omnia iura communis Vercellarum. Note sulla compilazione del liber iurium dei Biscioni*, in «Scrineum», 19 (2022), pp. 145-147.

39 G. Milani, M. Vallerani, *Esperienza grafica e cultura notarile*, pp. 322-324; P. Buffo, M.L. Mangini, *Perravasi, polimorfi, performanti. Interventi grafici nella produzione notarile*, in particolare pp. 14-18 e 38-40.

le righe di f. 162r.⁴⁰ Così come il *Vetustior* di Genova accoglie le sembianze di un muso animalesco nel margine inferiore di f. 113r.⁴¹ Un altro esempio è invece il secondo volume del Registro grosso di Bologna che presenta una serie di segni, in prevalenza semplici riquadri contenenti una lettera,⁴² ma in certi casi più complessi, arricchiti da appendici ed elementi floreali e in una occasione rimpiazzati dal disegno di un animale (forse la testa di un cane),⁴³ sempre comunque posti a chiusura di un fascicolo nell'ultimo foglio rimasto bianco o nel margine inferiore all'ultima porzione di testo. Una situazione, quest'ultima, in parte analoga a quella dei Biscioni di Vercelli dove delle teste di gallo sono occasionalmente impiegate al posto delle parole di richiamo a fine fascicolo.⁴⁴

Si potrebbero menzionare poi tutti quei segni quali *manicule*, graffe, frecce che di tanto in tanto si incontrano nei margini di questi manoscritti, saltuarie tracce del passaggio di coloro che ne hanno consultato il contenuto nel corso del tempo. Elementi che meriterebbero ulteriore approfondimento sia sotto il punto di vista grafico, sia per quello che hanno da dire sulla storia dei passaggi di fruizione e di interesse di questi codici, ma che proprio perché costituiscono tracce di interventi successivi, spesso anche cronologicamente molto distanti dal contesto di origine, in questa sede non saranno presi in considerazione e ci si limiterà soltanto a segnalarne la presenza.

In linea di massima la comparsa di segni/disegni tra i fogli dei *libri iurium* dell'Italia settentrionale sembra assumere una funzione di tipo pratico, mirata non tanto a facilitare l'accesso e la comprensione del contenuto quanto più a fornire supporto alla messa a punto strutturale del manoscritto. D'altro lato, la carenza di exploit artistici privi di una effettiva funzionalità, che appunto non è insolito trovare nella documentazione in forma di registro delle città comunali (e non), potrebbe essere dovuta all'importanza attribuita a questo particolare genere di cartulari che al di là di un ruolo più o meno monumentalistico erano ad ogni modo concepiti per contenere documenti di elevato rilievo giuridico di cui non si poteva escludere un utilizzo in sedi istituzionali esterne al Comune stesso. Anche in questo contesto, tuttavia, potrebbero aver influito questioni legate a un aspetto più gestionale dei *libri*, stavolta in relazione alle fasi di uso e conservazione: per quanto è indubbio che i cartulari comunali fossero oggetto di concreto utilizzo, il loro non si profilava come un impiego di carattere

40 ASCMo, *Registrum privilegiorum*. I disegni sono verosimilmente di mano coeva o poco successiva al testo.

41 ASGe, *Vetustior*.

42 ASBo, Comune - Governo, n. 31, *Registro Grosso*, sec. XIII, ff. 68v, 126v, 158v, 160v, 162v, 165v, 182v, 192v.

43 *Ini*, f. 167v.

44 F. Negro, *Omnia iura communis Vercellarum*, pp. 139-140. Come spiega l'autrice dell'articolo, l'utilizzo delle teste di gallo o di figure geometriche più semplici è attestato nei casi in cui un fascicolo iniziasse con un'autentica notarile il cui formulario, ripetitivo, avrebbe potuto costituire motivo di ambiguità minando le operazioni di assemblaggio dei fascicoli.

quotidiano al contrario di quanto avveniva con i registri amministrativi su cui si incontrano con maggior frequenza molteplici forme di intervento grafico notarile. Una volta realizzati, i *libri iurium* erano di norma portati nella sede designata alla loro conservazione – non sempre, tra l'altro, interna agli edifici del Comune stesso⁴⁵ – per essere prelevati quando si fosse sentito il bisogno di integrare nuovi documenti o di metterli in funzione ad esempio per estrarne copie, vedendo così ridotte le possibilità di contatto con il personale comunale.

Detto ciò, i cartulari osservati non si presentano del tutto privi di ornamentazione. Come in parte si è potuto scorgere da quanto illustrato finora, questi *libri* non sono stati impermeabili all'incursione di abbellimenti grafici che si manifestano principalmente nella forma di dispositivi integrati al testo stesso. Prime fra tutti, le lettere incipitarie che si prestano sovente a diventare elementi ornamentali. Se molto spesso infatti si presentano solo più in risalto rispetto al resto del testo (modulo maggiore, inspessite), assolvendo così più a una funzione di scansione visiva tra un documento e l'altro, alquanto di frequente assumono anche forme più elaborate mediante l'uso di svolazzi e ghirigori lineiformi più o meno intricati,⁴⁶ quando non direttamente filigranate;⁴⁷ oppure attraverso motivi creati col contrasto chiaro-scuro⁴⁸, o ancora l'impiego di inchiostri colorati,⁴⁹ fino ad arrivare a esempi di maggiore complessità come i capilettera dei cartulari piacentini, entrambi aperti da una "P" di formato ampio e decorata all'interno da «spazi lasciati bianchi che descrivono motivi a festoni» e all'esterno da «filettature e svolazzi su schemi floreali eseguiti con inchiostro bruno».⁵⁰ Caso par-

45 Sulla conservazione di *libri iurium* anche presso edifici ecclesiastici si rimanda a P. Torelli, *Studi e ricerche di diplomazia comunale*, pp. 87-89.

46 ASBo, Comune - Governo, n. 30, *Registro Grosso*, sec. XIII, ff. 14r, 22v, 28v, 38r, 299v; ASBs, *Liber 1*, ff. 9v, 20r-22v, 47v, 52r-54v, 360v, 363r-366r; ASBs, *Liber 2*, ff. 62v-63r, 64r-v, 229v, 270v, 273r-275r, 385r, 388r, 390r, 392r-v, 395r; ASGe, *Vetustior*, ff. 67r, 69r, 69v, 70r, 71v, 92r, 109v, 186r, 215v-216r, 230r, 235r; ASGe, *Septimum*, ff. 2v, 4r, 4v, 5v, 6v-17r, 64v, 67r-v, 68v-74r, 80r-v, 85r-v, 87r, 89r-91r, 92v, 136v, 140r, 175v-176v, 179r, 180r, 230r, 243r, 281r, 282v; ASGe, *Duplicatum*, ff. 458r, 459v, 460v; ASCMo, *Registrum privilegiorum*, ff. 192r, 193v, 195v.

47 ASBo, *Registro Nuovo*, ff. 420r, 422r, 427r, 503r; ASBs, *Liber 1*, ff. 1r, 11v; ASMn, *Privilegia*, f. 148v; ASCMo, *Registrum privilegiorum*, f. 69v; ASGe, *Vetustior*, f. 49r; ASGe, *Septimum*, f. 1r; ASGe, *Duplicatum*, ff. 32v, 33r-v, 34r, 120v, 122r, 414v, 443v, 445r.

48 ASBo, Comune - Governo, n. 30, *Registro Grosso*, sec. XIII, ff. 117v, 132v, 165v, 166v, 183r, 185r-v; ASCo, *Vetera Monumenta*, ff. 1r, 12r, 131v; ASGe, *Septimum*, ff. 7v-8r, 72r, 293r; ASGe, *Duplicatum*, ff. 30r-v, 31r, 99r, 133v, 137r, 149v, 151v, 168r, 173v, 178v, 180r, 182r, 184v, 189v, 190r, 192v; ASCVc, *Biscioni*, I, ff. 60r, 61r, 63r, 89r, 90r, 184r, 190v, 191v, 192v, 193v, 197r, 213r, 214r-v, 216r, 217r, 218r, 219r, 277r, 435v, 436r, 460v, 462r, 462v, 463v, 464r, 465r, 465v, 467v; ASCVc, *Biscioni*, II, ff. 211r, 216v, 219r, 271v, 281v, 302r, 338v, 339r, 340v, 341r, 350r-v, 374v, 402r, 424r-v; ASCVc, *Biscioni*, III, ff. 335r, 391v, 392r; ASCVc, *Biscioni*, IV, ff. 164v, 167r, 174r, 175v, 183r, 204v, 209r, 217r, 219r, 481v, 488r.

49 Un abbondante uso di inchiostri colorati, principalmente rosso e blu, è riscontrabile nei libri genovesi v. ASGe, *Vetustior*; ASGe, *Septimum* e soprattutto ASGe, *Duplicatum*.

50 *Il Registrum Magnum del Comune di Piacenza*, vol. 1, a cura di E. Falconi, R. Peveri, p. CIII.

ticolare sono i Biscioni vercellesi, più precisamente il primo esemplare⁵¹ che si distingue per la spettacolarità e la quantità delle lettere incipitarie ornate, presenti in quantità comunque modesta ma più diffuse che nel resto dei casi studiati. Nei due volumi di questo *liber*, a fianco delle molte lettere variamente decorate secondo le modalità già elencate, alcune anche in maniera piuttosto vistosa,⁵² si osservano infatti altre eccentriche tipologie di decorazione come in alcuni capitoli che sono sormontati da un disegno – di solito un profilo umano,⁵³ ma in un caso vi è una mano,⁵⁴ e in un altro un uccello⁵⁵ –, o in quelli direttamente disegnati per assumere le sembianze di un soggetto, quasi sempre un animale che sia esso un cane⁵⁶, una creatura cornuta⁵⁷ o, più spesso, un pesce⁵⁸.

In maniera simile, alcune lettere *notabiliores* o le prime parole di un documento accade che siano messe in risalto e si presentino di dimensioni maggiori, di colore rosso e/o blu, oppure filigranate come avviene nel *Duplicatum* genovese che contiene una serie di documenti pontifici in cui il nome del papa nell'*intitulatio* è in caratteri maiuscoli corredati da una fitta rete di fioriture lineari, verosimilmente a imitazione dell'antigrafo – in questi casi sempre l'originale – da cui erano state tratte le copie riportate nel manoscritto.⁵⁹ Nello specifico esempio non è tuttavia possibile determinare il grado di accuratezza con cui i notai genovesi abbiano riprodotto i caratteri grafici degli originali, dato che questi ultimi non si sono conservati⁶⁰.

Oltre a ciò, possono acquisire un certo valore ornamentale altri elementi che si trovano talvolta in apertura ai documenti quali le croci di foggia variabile – latine o greche, combinate con una “X”, ancorate o accerchiellate, potenziate, bombate, a otto punte, in alcuni casi accompagnate da svolazzi filiformi⁶¹ – a seconda delle preferenze dei singoli notai che in tal modo fornivano un ruolo in qualche misura estetico a dei segni dalle funzioni di base pratiche di invocazione simbolica di Dio e di scansione visiva del testo. E così i segni di paragrafo,

51 ASCVc, *Biscioni*, I e II.

52 ASCVc, *Biscioni*, I, ff. 1r, 57r, 59v, 458v; ASCVc, *Biscioni*, II, ff. 285r, 421v.

53 ASCVc, *Biscioni*, I, ff. 217r, 218r, 220r, 224r; ASCVc, *Biscioni*, II, f. 351v.

54 ASCVc, *Biscioni*, I, f. 185v.

55 *Ivi*, f. 223r.

56 ASCVc, *Biscioni*, II, f. 190r.

57 ASCVc, *Biscioni*, I, f. 457r.

58 *Ivi*, ff. 56r, 213r, 221r, 458r.

59 ASGe, *Duplicatum*, ff. 32v-35v. Nello stesso manoscritto succede di nuovo a f. 458r stavolta con un diploma di Arrigo VII del 27 marzo 1313 dove appunto il nome dell'imperatore è di modulo molto maggiore rispetto al testo, soprattutto l'iniziale “H”, e adornato con filettature leggere dentro e fuori alle lettere che lo compongono.

60 Per l'edizione e la *traditio* dei documenti a cui si fa riferimento si veda *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/6*, a cura di M. Bibolini, nn. 952, 953, 955, 956, 960, 962, 966 e 967, pp. 43-63.

61 Particolarmente vari sono i numerosi esempi di croci che si trovano nel primo *liber iurium* bolognese vedi ASBo, Comune - Governo, nn. 30-31, *Registro Grosso*, sec. XIII.

spesso presenti all'inizio di una sezione, di un atto o all'interno del suo testo, ad esempio in caso di elenchi, che variano dalla classica forma di *pied de mouche* fino a conformazioni più articolate, di dimensioni importanti e adorne di ghirighori, filettature e raramente anche di disegni⁶² in modo analogo alle lettere incipitarie, alle quali tali segni tendono come a sostituirsi nelle funzionalità pratico-ornamentali.⁶³

Infine, un ultimo "luogo" nel quale trova spazio il vezzo artistico dei responsabili della creazione di questi *libri iurium* sono i riquadri contenenti le parole di richiamo posti a chiusura dei fascicoli allo scopo di assicurare il mantenimento della corretta sequenza fascicolare. Quando presenti possono diventare infatti un'occasione per aggiungere un decoro al manoscritto ora come cornici a motivi geometrici più o meno semplici,⁶⁴ ora acquisendo un aspetto più creativo come nel *Duplicatum* di Genova nel quale in un paio di casi assumono le sembianze di un edificio, con tutta probabilità una chiesa.⁶⁵ O a Brescia nel primo *Liber Potheris* dove si trovano cornici a forma di scudo⁶⁶ e persino una costituita da un classico rettangolo chiuso a destra dal disegno di quello che ricorda un ostensorio.⁶⁷

Un ventaglio di elementi grafici variamente impiegati che si accorda perfettamente con le pratiche applicate dai notai italiani nella quotidianità sia nell'esercizio della loro libera professione, sia quando agenti per conto dei Comuni o di altre istituzioni, già evidenziate dalle più recenti indagini sul tema.⁶⁸ Quanto rilevato sui *libri iurium* qui studiati corrisponde infatti a pieno con quei "dispositivi funzionali e decorativi"⁶⁹ – lettere incipitarie, *notabiliores*, segni di paragrafo – che attraverso il ricorso a elementi ornamentali svolgono quei compiti pratici

62 Nel Codice A di Cremona vi è il disegno di un uccellino come appoggiato sul prolungamento orizzontale del segno che corre parallelo al testo; ASCr, *Codice A*, p. 309.

63 Molti esempi si possono trovare in Bologna, Archivio di Stato, Comune - Governo, nn. 30-31, *Registro Grosso*, sec. XIII; ASBs, *Liber 1* e *Liber 2*; ASGe *Vetustior*, *Septimum* e *Duplicatum*; Lodi, Biblioteca comunale Laudense, Manoscritti, *Liber iurium*; ASMn, *Privilegia*; ASCMo, *Registrum privilegiorum* e *Registrum Antiquum*; ASPc, *Registrum Parvum*; ASCVc, *Acquisti*, volumi I e II; ASCVc, *Biscioni*, I-IV.

64 ASCo, *Vetera Monumenta*, ff. 8v, 16v, 24v, 32v, 40v, 48v, 56v, 64v, 72v, 80v, 88v, 96v, 104v; ASGe, *Duplicatum*, ff. 12v, 24v, 48v, 60v, 72v, 104v, 116v, 128v, 140v, 152v, 164v, 176v, 188v, 200v, 212v, 224v, 248v, 272, 284, 296, 350v, 362v, 374v, 386v, 390v, 422v, 434v; Lodi, Biblioteca comunale Laudense, Manoscritti, *Liber iurium*, pp. 134, 166; ASCMo, *Registrum Antiquum*, ff. 8v, 16v, 24v, 126v; ASSv, *Registro della catena II*, pp. 64, 80, 96, 112, 128, 174, 206, 254, 340. Si è poi già avuto modo di menzionare il caso dei Biscioni di Vercelli dove le parole di richiamo a fine fascicolo sono in alcune occasioni sostituiti da disegni di forme geometriche o di teste di gallo, al quale proposito si rimanda a nota 44.

65 ASGe, *Duplicatum*, ff. 308v, 338v.

66 ASBs, *Liber 1*, ff. 104v, 114v, 130v.

67 *Ivi*, f. 142v.

68 In particolare, si rimanda di nuovo a P. Buffo, M.L. Mangini, *Pervasivi, polimorfi, performanti. Interventi grafici nella produzione notarile*, pp. 15-16.

69 G. Milani, M. Vallerani, *Esperienza grafica e cultura notarile*, p. 316.

di scansione logica o identificazione contenutistica dei documenti, plasmando il cartulare stesso e fornendogli al contempo un certo grado di solennità⁷⁰. Ciò che forse è più importante da sottolineare in questa sede è la varietà e soprattutto la variabilità con cui questi dispositivi compaiono tra le carte dei *libri* non solo se confrontati tra di loro, ma anche presi singolarmente. Infatti nessuno dei cartulari consultati mostra costanza né nella frequenza né nella forma degli elementi grafico-artistici, cosa che, se in parte è riconducibile alla loro struttura, spesse volte prodotto di momenti genetici differenti condotti in periodi diversi e da diverse mani,⁷¹ d'altra parte si riscontra allo stesso modo nelle carte redatte nel corso di una sola iniziativa e da una sola mano, confermando la mancanza di una progettualità prestabilita e la natura *work in progress* di questi codici.

3. Le coperte: una grande assenza

Affrontando il tema dell'ornamentazione e in generale delle espressioni grafiche notarili nei codici documentari, quali sono i *libri iurium*, vi è a questo punto bisogno di sottolineare un'altra significativa mancanza, quella delle coperte originali. Quasi tutti gli esemplari considerati difatti non possiedono più la legatura originaria il che non permette di indagare un lato potenzialmente foriero di tali espressioni come lo era tanto nei protocolli notarili,⁷² quanto nei registri degli uffici comunali che spesso accoglievano sulle coperte disegni di vario genere tra cui, ad esempio, simboli identitari della relativa città come la Lanterna per Genova⁷³ o la scrofa semilanuta per Milano.⁷⁴ Altra categoria di elementi grafici ricorrenti sulle coperte dei registri comunali sono invece riconducibili a quella sorta di primi sistemi di segnatore che iniziano a diffondersi dalla metà del secolo XIII,⁷⁵ e solitamente configurati nella forma di simboli rappresentativi di una

70 P. Buffo, M.L. Mangini, *Pervasivi, polimorfi, performanti. Interventi grafici nella produzione*, pp. 30-33.

71 A. Rovere, *I "libri iurium" dell'Italia comunale*, pp. 217-219.

72 P. Buffo, M.L. Mangini, *Pervasivi, polimorfi, performanti. Interventi grafici nella produzione*, pp. 18-19.

73 Il faro simbolo della città ligure si trova raffigurata proprio sulla coperta dei magistrati addetti alla sua manutenzione ed è accompagnata dai disegni del vessillo e di un gabbiano vedi V. Ruzzin, *Segni e disegni dei notai*, p. 74.

74 In questo caso l'animale leggendario, simbolo fondativo della città ambrosiana, è disegnato a secco sul piatto anteriore della coperta di un manoscritto prodotto in seno all'amministrazione di una delle circoscrizioni cittadine, il sestiere di porta Comasina, e riutilizzata a breve distanza dalla creazione per la legatura di un altro manoscritto M.L. Mangini, *Parole e immagini del perduto Liber instrumentorum porte Cumane (Milano, metà del secolo XIII)*, in *Ianuensis non nascitur sed fit. Studi per Dino Puncub*, Genova 2019, pp. 801-824.

75 G. Milani, M. Vallerani, *Esperienza grafica e cultura notarile*, pp. 314-315. Si veda anche M. Ferrari, *Notariato e sapere araldico: i disegni di stemmi dei notai piacentini alla fine del Medioevo*, in *Notai tra ars e arte*, pp. 99-103. Per il contesto fiorentino si rimanda agli studi di R. Woff, *Visualizzazioni giuridiche in pietra e su pergamena: gli stemmi dei podestà di Firenze*, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. Ferrari, Le Lettere, Firenze 2015, pp. 207-220; Ead., *Eigenhändigkeit und Kopie zwischen Kunst und Recht: Zu notariellen Kopien*

magistratura o dello stemma araldico del funzionario – podestà, capitano del Popolo – in carica durante la loro redazione e più o meno direttamente coinvolti nella loro realizzazione e tenuta. Ne sono esempio i registri tardo-duecenteschi dell'ufficio del giudice al disco dell'orso di Bologna che recano appunto l'immagine del relativo animale⁷⁶ e, più tardi, i primi manoscritti della serie delle *Sentenze del podestà* di Milano conservatisi soltanto a partire dall'ultimo quarto del Trecento e contrassegnati dalle armi del podestà sotto la cui autorità sono state emesse le sentenze registrate.⁷⁷

Non sarebbe dunque irrealistico ipotizzare che tali dispositivi grafici, ancora una volta al contempo artistico-funzionali, si trovassero in qualche misura sulle coperte degli stessi *libri iurium* che purtroppo non si sono conservate. Pochissimi appunto sono i cartulari comunali ancora in possesso di legatura coeva o comunque risalente a fasi molto vicine alla loro redazione come quella del *liber* di Parma, una pergamena assai rovinata e recante solo scritte di epoca successiva – dal secolo XVI in poi –,⁷⁸ e il *Codice A* di Cremona la cui legatura in assi di legno, databile entro la prima metà del secolo XIII, reca una lettera A sul piatto anteriore e il disegno di un volto sul piatto posteriore, tanto difficile da interpretare quanto da collocare cronologicamente.⁷⁹

Vi è d'altronde un esempio che, per quanto indiretto, contribuirebbe a consolidare questa idea o, meglio, ad attestare l'esistenza di effettiva decorazione sulle coperte di almeno una serie di *libri iurium*: i *Biscioni* di Vercelli. Questi esemplari trecenteschi trarrebbero il nome proprio dal simbolo visconteo, la vipera o “biscione”,⁸⁰ che verosimilmente era stato disegnato sulla legatura originaria a segnalare con chiarezza il ruolo avuto dagli ormai signori di Vercelli nello

von Text und Bild im Italien des Mittelalters, in *Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, a cura di A. Putzger, M. Haisterberg, S. Müller-Bechtel, De Gruyter, Berlino 2018, pp. 93-110.

76 G. Milani, M. Vallerani, *Esperienza grafica e cultura notarile*, p. 315, nota 19.

77 Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Cimeli, *Sentenze del podestà*, mss. 147-150, 1385-1401. Il primo di questi registri è edito in *Liber sententiarum potestatis Mediolani* (1385). 2. Edizione critica, a cura di P.F. Pizzi, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2021; mentre una prima analisi dei caratteri codicologici della serie si trova in L. Invernizzi, *I Libri sententiarum potestatis Mediolani (1385-1429): una prima analisi codicologica e diplomatica*, in «Studi di storia medioevale e di diplomatica», 7 (2023), pp. 419-441, DOI: 10.54103/2611-318X/20042.

78 *Liber iurium communis Parme*, a cura di G. La Ferla Morselli, pp. XXIV-XXVI.

79 *Il Codice A del Comune di Cremona*, a cura di V. Leoni, p. VI; si veda anche V. Leoni, *Il Codice A del Comune di Cremona*, pp. 173-174. Una disamina del cartulare cremonese e del *liber* parmense sopra citato era già presente in E. Falconi, “*Libri iurium*” a Parma e Cremona: ipotesi metodologiche, in «Archivio Storico Lombardo», 112 (1986) pp. 459-466.

80 Sulle origini e sulle leggende a lungo circolanti a riguardo dello stemma visconteo si rimanda a E. Galli, *Sulle origini araldiche della Biscia Viscontea*, in Archivio Storico Lombardo, 3 (1919), pp. 363-381.

stimolare il rifacimento dei cartulari.⁸¹ Un elemento dalla forte connotazione ideologica che pure poteva potenzialmente svolgere un compito pratico-identificativo e che deve averlo esercitato se ha finito per diventare la denominazione con cui sono ricordati tutt'oggi i *libri*. Dopotutto, la biscia delle coperte si accompagnava a un'altra serie di segni stavolta apposti nelle primissime carte dei codici della raccolta e corrispondenti alle armi di due figure concretamente coinvolte nella loro realizzazione: i podestà Gasparino Grassi e Giovanni Scaccabarozzi. Il primo, in carica nel 1337, è colui che ha impartito l'ordine di procedere alla creazione del nuovo *liber* e il suo stemma – «fasciato di nero e d'oro a sei pezze con la cotissa in banda dell'uno nell'altro»⁸² – campeggia ripetuto tre volte soltanto nel primo volume, a f. 14r, dove inizia la trascrizione dei documenti a seguito dell'indice. Il secondo è invece il podestà che, nel 1345, porta alla chiusura definitiva dell'opera di redazione e il cui blasone – uno scudo palato d'oro e nero – compare sul primo foglio di ciascun volume, con la sola eccezione del quarto dove manca a causa di una lacuna del supporto.⁸³ Un sistema iconografico che si allinea pienamente con l'affermarsi negli apparati comunali del ricorso a simboli e stemmi per uno scopo insieme ornamentale e pratico di gestione dei registri di cancelleria, in questo caso strutturato su una base quasi “gerarchica” dei segni coinvolti con la vipera viscontea posta all'esterno a caratterizzare in maniera inequivocabile i manoscritti come frutto di un'iniziativa signorile e con invece le insegne dei podestà in posizione secondaria all'interno dei codici.

4. I segni speciali: il carattere imitativo dei *libri iurium*

I *libri iurium* nascondono però, quasi “in bella vista”, un'altra tipologia di elementi grafici che alla luce dell'attuale studio si sono rivelati essere la componente di gran lunga più pervasiva in questi codici. Si tratta dei segni speciali, quell'ampia gamma di segni impiegati dalle cancellerie o dai notai rogatari e componenti costitutivi dei documenti da loro prodotti in quanto funzionali, in linea di massima, alla loro stessa convalidazione: monogrammi regi e imperiali, rote e bene valete, *signa manuum* e altri simboli di sottoscrizione dei testimoni, segni tabellionali e notarili, *chrismon* (gli unici, tra quelli qui elenecati, privi di valore convalidante), che si trovano in abbondanza nella maggioranza dei cartulari analizzati⁸⁴. Un'osservazione che a primo impatto potrebbe risultare

81 Le attuali legature sono un rifacimento di secolo XVIII, v. *I Biscioni. I.1*, a cura di G.C. Faccio, M. Ranno, Torino 1934, pp. VII-IX; e F. Negro, *Omnia iura communis Vercellarum*, p. 140.

82 *I Biscioni. I.1*, p. 3.

83 Si veda di nuovo F. Negro, *Omnia iura communis Vercellarum*, p. 152.

84 Sono riprodotti nei libri di Brescia v. ASBs, *Liber 1* e *Liber 2*; Cremona v. ASCr, *Codice A*; Genova v. ASGe, *Vetusior*, *Septimum* e *Duplicatum*; Lodi, Biblioteca comunale Laudense, Manoscritti, *Liber iurium*; Mantova v. ASMn, *Privilegia*; Modena v. ASCMo, *Registrum privilegiorum*

non particolarmente sorprendente trovandoci di fronte a manoscritti di contenuto documentario, se non che la presenza di questi segni non si limita a quei casi di originali – in genere documenti notarili – estratti direttamente nei *libri iurium* o alle formule con cui i notai autenticano le copie da loro stessi inserite nella raccolta. Al contrario, è interessante constatare come in gran parte dei casi i redattori abbiano voluto riprodurre la «image textuelle»⁸⁵ degli antighi riproducendone in maniera più o meno dettagliata l'aspetto grafico sia che essi fossero degli originali, sia che si trattasse di precedenti copie – tendenzialmente autentiche –, nel qual caso potevano essere riportati anche i *signa* in apertura alle sottoscrizioni dei notai autenticatori della copia-antigho.⁸⁶

Si osserva dunque un comportamento imitativo che caratterizza la compilazione di molti *libri iurium* italiani e che si manifesta in uno spettro che dalla semplice riproduzione dei soli segni più importanti – per lo più i monogrammi – può arrivare alla replica di tutta una serie di aspetti grafici quali i caratteri speciali nell'*intitulatio* o nella sezione escatocollare, *littere notabiliores* all'interno del tenore degli atti, lettere filigranate,⁸⁷ e la disposizione stessa di segni ed altri elementi in rapporto al testo del documento. I *libri iurium* di Genova incarnano sicuramente l'apice di questa attenzione formale unendo alla generale scrupolosità nella copia di segni e altri caratteri grafico-estetici – reiterati nei vari esemplari prodotti –, una altrettanto minuziosa diligenza nel descrivere quegli elementi impossibili da riprodurre nella copia, quali sigilli e bolle:⁸⁸

e *Registrum antiquum*, Piacenza v. ASPc, *Registrum Magnum* e *Registrum Parvum*, Reggio v. ASRe, *Liber grossus*; Savona v. ASSv, *Registro della catena I* e *Registro della catena II*; e i libri trecenteschi di Vercelli v. ASCVc, *Biscioni*, I-IV.

85 L. Troyoen Laloum, *De l'originale au cartulaire. Reproduction graphique des monogrammes dans les pratiques scripturales du chapitre de Notre-Dame de Paris (XIIe-XIIIe siècles)*, in *Les cartulaires. Entre mises en ordre des archives et mises en ordre du monde (IXe-XIIIe siècle)*, a cura di C. de Cazanove Hannecart, Turnhout, Brepols 2024, p. 65.

86 Si vedano, a titolo esemplificativo, alcuni dei documenti del *Codice A* di Cremona che ricorrono anche più volte dentro allo stesso manoscritto sempre corredati del *signum* del notaio redattore dell'originale come accade per i nn. 119-120-121 v. *Il Codice A del Comune di Cremona*, a cura di V. Leoni, pp. 382-388. Ma lo stesso avviene appunto in svariati altri *libri* come il *Registrum Parvum* di Piacenza che in parte duplica il *Registrum Magnum* dal quale riprende anche i *signa tabellionum* e *notariorum* presenti v. *Il Registrum Magnum del Comune di Piacenza*, vol. 1, a cura di E. Falconi, R. Peveri, pp. CI-CXI; ed anche nel *Registrum Privilegiorum* di Modena, nei libri genovesi, e nei *Biscioni* vercellesi.

87 Si è già fatto cenno alla sezione di *litterae pontificie* del *Duplicatum* di Genova v. nota 53. Sul ruolo della riproduzione degli elementi grafici in alcune tipologie di copia si veda R. Wollf, *Eigenhändigkeit und Kopie zwischen Kunst und Recht*, pp. 94-99.

88 Come già constatato da Rovere in A. Rovere, *I "libri iurium" dell'Italia comunale*, p. 183. Se infatti non è insolito trovare almeno la menzione, se non proprio la descrizione, di bolle e sigilli in quasi tutti i cartulari comunali, si deve confermare la peculiare accuratezza del notariato genovese nel trattamento degli antighi.

(SN) Ego Symon Donati hoc exemplum ab autentico et originali domini Henrici sexti Romanorum imperatoris eius cereo sigillo sigillato in quo videbatur esse quedam forma imperatoris sculpta sedentis in cathedra, habens in capite coronam, in una manu tenens quoddam longum ad formam virge, in alia quoddam rotundum cum cruce cuius circumscriptio talis erat “Henricus Dei gratia Romanorum imperator et sempre augustus” [...].⁸⁹

«(SN) Ego Rollandinus de Richardo sacri palatii notarius hec exempla extrassi et exemplavi ex autentici privilegis domini Nicolai pape III^e bullatis bullis plumbeis ipsius domini pape pendentibus cum filo serico, in quarum unaquaque bullarum erant ab una parte sculpta sive impressa capita Sancti Pauli et Sancti Petri et tales littere S. PA. S PE. Cum quadam cruce in medio ipsorum capitum [...].»⁹⁰

Una peculiarità, quella dei *libri* genovesi, che comprenderebbe molti altri aspetti che sottolineano ulteriormente la particolare propensione di questi notai all'imitazione grafica degli antigrifi impiegati: tra i vari, la trascrizione della sottoscrizione autografa di Leone II di Armenia riportata in caratteri armeni e in inchiostro rosso in fondo alla relativa copia,⁹¹ o la riproduzione di lettere ed alfabeti rinvenuti in calce ad alcuni documenti (carte partite)⁹² ed anch'essi riprodotti nella loro forma originaria al termine del testo, a volte prima a volte a seguito della sottoscrizione del notaio autenticatore⁹³. Senza tuttavia soffermarsi oltre su questo specifico caso, quello che interessa osservare ora è come sia ampiamente condivisa dai *libri iurium* la tendenza a produrre una copia in una qualche misura imitativa dei documenti originali. Una prassi che, se in ambito ecclesiastico e soprattutto transalpino era funzionale a fornire un carattere di

89 ASGe, *Septimum*, f. 52r-v; il relativo documento edito in *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/2*, a cura di D. Puncuh, pp. 18-19, n. 284.

90 ASGe, *Duplicatum*, f. 36r; i documenti, due *littere gratiosae* pontificie, a cui fa riferimento la sottoscrizione di Rolandino sono edite in *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/6*, a cura di M. Bibolini, nn. 966-967, pp. 61-63.

91 ASGe, *Vetustior*, f. 74v; ASGe, *Septimum*, f. 74v; ASGe, *Duplicatum*, f. 231r; il notaio introduce la sottoscrizione specificando che «Apices vero rubei quos dominus rex dixit superius se propria mano signasse erant huius forme»; anche in questo caso, tra l'altro, l'autentica del notaio riporta una dettagliata descrizione del sigillo reale impiegato «(SN) Ego Atto Placentinus, notarius sacri palatii, hoc exemplum ab autentico et originali domini Leonis, regis Armenie, eius sigilli aurei <munito> secundum quod ipse superius confitetur, habentis ab una parte formam leonis coronati sculptam tenentis crucem cum pede, cuius circumscriptio erat ut credo litteris Armenicis, quarum tam formas quam sensum ignoro, ab alia vero erat sculpta ymago regia coronata sedens in cathedra que tenebat in dextera quoddam rotundum cum cruce, in sinistra vero tenebat formam quasi floris lilii et erant circumscripse sicut credo littere Armenice [...]» v. *I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/2*, a cura di D. Puncuh, n. 346, pp. 168-171.

92 Sulla presenza di carte partite a Genova si veda M. Calleri, A. Rovere, *Genova e il Midi nei trattati del secolo XII*, in «Provence historique», 81 (2021), pp. 257-279.

93 ASGe, *Septimum*, ff. 57r-v, 58v, 92r, 108v, 109r, 112r, 119r, 120r, 123v, 128r, 131r, 133r, 134r-v, 137v, 138v, 139r-v, 140r, 141r, 144r, 171r, 172r-v, 173r, 202v, 203r.

autenticità alle copie prodotte per i cartulari,⁹⁴ nell'Italia comunale basso-medievale non poteva avere un simile ruolo di validazione della documentazione trascritta. Nell'Italia centro-settentrionale la concomitanza di una serie di fattori quali l'evoluzione giuridico-professionale del notaio con l'acquisizione della *publica fides* verso la metà del secolo XII,⁹⁵ il consolidamento delle pratiche notarili anche tramite la loro codificazione nelle *ars notariae* duecentesche che sancirono, tra le altre cose, le modalità per garantire valore giuridico alle copie,⁹⁶ e non ultimo il riconoscimento della piena legittimità dei Comuni dopo il conflitto con il Barbarossa dotarono le istituzioni comunali di un assortimento di solidi strumenti, idonei ad assicurare piena validità ai propri cartulari senza ricorrere a espedienti del genere. Una combinazione che in effetti rese i *libri iurium* italiani dei dispositivi documentari di valore considerevole e in certi casi perfino equiparabili – ed equiparati dai loro utilizzatori – a un vero e proprio *autenticum*.⁹⁷

Se quindi la riproduzione dei vari dispositivi grafici degli antigrafici non trova giustificazione in un ruolo autenticatorio,⁹⁸ di altro ordine devono essere state le ragioni che hanno sollecitato i notai a replicarli e la funzione da questi poi espletata nei cartulari comunali. Dovendoci muovere per via ipotetica, l'impressione principale è che tale pratica andasse nella direzione della creazione come di una sorta di “collezioni di originali” all'interno delle quali l'elemento grafico assumerebbe una effettiva rilevanza. Questo concetto – impiegato in uno studio su alcuni cartulari ecclesiastici di area francese⁹⁹ – acquisisce in effetti un senso nuovo e forse ancora più concreto se calato nel contesto dei cartulari comunali italiani nei quali trovano spazio anche veri e propri originali grazie alla possibilità

94 L. Troyoen Laloum, *De l'originale au cartulaire*, pp. 60-70.

95 Sulla figura del notaio italiano e sull'evoluzione avuta da questa figura durante il secolo XII numerosissimi sono i contributi che sono stati pubblicati dalla seconda metà del secolo scorso. In questa sede ci si limita pertanto a rimandare a due saggi particolarmente significativi e ancora validi punti di riferimento sul tema: G. Costamagna, *La triplice redazione dell'Instrumentum genovese*, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1961; e G. Cencetti, *Il notaio medievale italiano*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 78 (1964), pp. VII-XXIII.

96 La *Summa totius artis notarie* di Rolandino de Passaggeri, al cap. X *De exemplificationibus et reflectionibus scripturarum*, rubrica *quid sit exemplar et quid exemplum et qualiter his adhibeatur fides* recita “Hoc tamen verum est quod exemplo non adhibetur fides et quod ex eo non potest fieri exactio, nisi illis cum insinuatione iudicii et decreto et autoritate interposita factum sit, sed si fuerit illud exemplum presentibus literatis testibus, Tabellionibus, videlicet se subscribentibus coram iudice auctoritatem suam interponente ad autenticum auscultatum et concors inventum, adhibetur ipsi exemplo fides plena et poterit ex eo exactio fieri.” R. de Passeggeri, *Summa totius artis notariae*, Venezia 1546, pp. 731-732.

97 A. Rovere, I “*libri iurium*” dell'Italia comunale, pp. 227-229; D. Puncuh, A. Rovere, I *Libri iurium della Repubblica di Genova. Introduzione*, pp. 62-63; I *registri della Catena del Comune di Savona. Registro I*, a cura di D. Puncuh, A. Rovere, pp. XXXIX-XL.

98 Per quanto concerne i *libri iurium* genovesi è dello stesso parere anche Stefano Gardini nel contributo *Identità, immagine, riuso. Percorsi di ricerca tra diritto e memoria. L'immagine della parola scritta*, in questo volume.

99 L. Troyoen Laloum, *De l'originale au cartulaire*, pp. 67-70.

di procedere all'estrazione – o alla ri-estrazione – di *munda* dai registri di imbreviature notarili, e andrebbe a consolidare l'idea che tali raccolte potessero essere considerate come validi sostituti degli originali non tanto per una volontà di sostituzione, quanto piuttosto nella consapevolezza delle difficoltà di una loro corretta conservazione nel tempo e, dunque, nella malaugurata ipotesi di una loro perdita.¹⁰⁰

Allo stesso tempo tutti questi dispositivi grafici, indipendentemente che siano copiati dall'antigrafo o che siano invece inseriti *ex novo* dai redattori, finiscono per assumere pure una chiara funzione pratica affiancando altri elementi come lettere incipitarie, croci e segni di paragrafo nello scandire visivamente la sequenza degli atti: ciò è valido in particolare per i *signa* notarili che, quando si presentano in apertura ai documenti, vanno a sostituire del tutto le altre componenti pratico-ornamentali ricordate poco sopra, rappresentando una traccia sufficiente a segnalare l'inizio di un nuovo documento.¹⁰¹ Non solo, questo genere di segni, proprio in virtù del fatto che nascono come parte integrante dei documenti e che dunque si associano univocamente a precise tipologie documentarie, si prestano ad essere un utile elemento identificativo con il quale individuare a colpo d'occhio non solo la categoria documentaria – documento imperiale, regio, pontificio, notarile –, ma eventualmente anche l'autore e/o la sotto-categoria di atto.¹⁰²

5. Considerazioni conclusive

Come premesso, le considerazioni avanzate in questo contributo costituiscono un primo sondaggio dei molteplici aspetti grafici che si palesano a chi si trovi a consultare i *libri iurium* dell'Italia comunale. Molte altre questioni meriterebbero di essere prese in considerazione per sviluppare ulteriormente l'analisi: la scrittura, la *mise en page*, gli interventi successivi, per richiamarne alcuni. Soprattutto, al fine di ottenere un quadro quanto più completo e di operare

100 Molteplici fattori, accidentali o di natura dolosa, mettevano infatti a rischio la documentazione conservata negli archivi comunali e non è un caso che spesso e volentieri i documenti trascritti all'interno dei *libri iurium* siano gli unici testimoni rimanenti di tali atti come succede a Lodi v. A. Grossi, *Il Liber iurium di Lodi*, pp. 166-167; e a Como dove una grandissima parte della documentazione prodotta dal comune medievale è andata completamente persa a causa di un incendio appiccato al broletto nel 1408 (v. *Como e la sua storia. La città murata*, Nodolibri, Como 1994, p. 304) lasciando quasi sempre il *liber* cittadino quale unico testimone dei documenti in esso presenti v. ASCo, *Vetera Monumenta*.

101 Per le diverse funzioni svolte dai *signa* notarili, oltre che per gli altri aspetti che in questa sede non si sono potuti approfondire, si veda P. Buffo, M.L. Mangini, *Pervasivi, polimorfi, performanti. Interventi grafici nella produzione notarile*, pp. 34-36.

102 Si ripensi, di nuovo alla sezione di *litterae gratiosae* in ASGe, *Duplicatum*, ff. 32v-36r, nelle quali l'*intitulatio* di modulo grande e filigranata aiuta a distinguere con rapidità il pontefice a cui si deve la loro emissione.

eventuali comparazioni tra aree diverse sarebbe opportuno estendere l'indagine agli altri esemplari qui non inclusi nel campione e che pure formano l'ampia compagine di cartulari comunali italiani.

Sulla base del lavoro finora condotto è però possibile formulare alcune osservazioni. Innanzitutto, un primo aspetto rilevante è una certa omogeneità di fondo per quanto riguarda l'integrazione di elementi grafici nel testo. Pur considerando infatti la varietà del livello qualitativo di ciascun cartulare – e dei diversi nuclei redazionali all'interno di un singolo cartulare –, si rileva una certa uniformità nella loro resa estetica generale, piuttosto sobria, con elementi ornamentali che tendono a rimanere limitati sia nelle forme sia nel numero e a combinare il lato decorativo con un ruolo funzionale. Tale risultato forse non stupisce, ma non poteva essere dato per scontato senza prima passare al vaglio i codici stessi, considerando la particolare rilevanza che questi *libri* rivestivano nell'apparato documentale dei Comuni italiani e soprattutto tenendo conto dell'esistenza di prodotti dotati di decorazioni di grande pregio nella coeva produzione librario-documentaria, comunale e non, con la quale sarebbe tra l'altro opportuno portare avanti un confronto più approfondito. Nel caso dei *libri iurium*, l'avvicinamento alle forme dei manoscritti librari dettato dall'inserimento stesso di testi documentari all'interno di un codice, ma anche dalla tipologia di scrittura – in genere rientrante nella categoria delle cosiddette “scritture da cartulare”¹⁰³ o talvolta corrispondente a una gotica italiana di evidente stampo librario¹⁰⁴ – e dall'impiego di quegli «elementi tipici della composizione dei codici»,¹⁰⁵ non si traduce mai in un totale snaturamento verso un carattere librario.¹⁰⁶ Perfino in quei casi dove è ravvisabile un aspetto più curato e un maggiore uso di decorazioni – come il *Duplicatum* genovese o i *Biscioni* vercellesi – il punto focale di questi manoscritti rimane la singola unità-documento che viene messa in evidenza e, nel caso, anche identificata sotto il profilo contenutistico proprio attraverso il ricorso a elementi grafici dal carattere ora più o ora meno marcatamente decorativo.

In secondo luogo, l'altra questione che emerge è una fondamentale staticità della forma di questi cartulari che non sembrano manifestare una netta evoluzione nel corso del tempo. Se è infatti vero che gli esemplari dove si osserva una maggiore incidenza e ricchezza degli elementi ornamentali compaiono per

103 Non avendo avuto occasione di includere anche tale, importante aspetto, nell'attuale discorso, si rimanda qui alla definizione delle “scritture da cartulare” datone in *Il Registrum Magnum del Comune di Piacenza*, vol. 1, a cura di E. Falconi, R. Peveri, pp. CXXII-CXXIII.

104 Come in gran parte degli esemplari di Como (ASCo, *Vetera Monumenta*), Cremona (ASCr, *Codice A*), Genova (ASGe, *Vetustior*; ASGe, *Septimum*; ASGe, *Duplicatum*), Mantova (ASMn, *Privilegia*) e Reggio (ASRe, *Liber grossus*).

105 G. Milani, M. Vallerani, *Esperienza grafica e cultura notarile*, p. 314.

106 Al contrario di quanto può invece avvenire nei cartulari di produzione ecclesiastica, come illustrato da L. Troyoen Laloum, *De l'originale au cartulaire*, pp. 64-72.

lo più a partire dal secolo XIV,¹⁰⁷ è altrettanto vero che questi non arrivano ad espressioni estetiche pari a quelle raggiunte nel medesimo periodo da altre tipologie di codici documentari, comunali e non,¹⁰⁸ forse sempre in virtù della sopra menzionata predominanza del singolo documento sulla forma del libro. Proprio a questo proposito diventa ancora più indispensabile proseguire la ricerca verso due direzioni, da un lato ampliando il bacino a tutti gli esemplari di *libri iurium* esistenti in Italia settentrionale e non per verificare l'effettivo andamento su base cronologico-geografica del loro aspetto grafico-artistico; dall'altro focalizzandosi invece sui singoli esemplari per collocarli nel preciso contesto di produzione, che consentirebbe di approfondire le relazioni tra la comparsa di elementi ornamentali e le dinamiche di produzione dei *libri* – vi sono evoluzioni? Si evidenziano legami con certi nuclei documentari? – e di confrontarli con la cultura grafica di ambito documentario e librario-documentario del luogo.

107 Di nuovo, è il caso del *Duplicatum* di Genova e dei *Biscioni* di Vercelli.

108 Si vedano le note 32 e 33 del presente contributo.



Figura 1. Archivio di Stato di Genova, Manoscritti Membranacei, LXXXVI, *Duplicatum*, f. 1r. L'immagine è qui pubblicata su concessione del Ministero della Cultura e ne è vietato l'utilizzo per ulteriori riproduzioni.

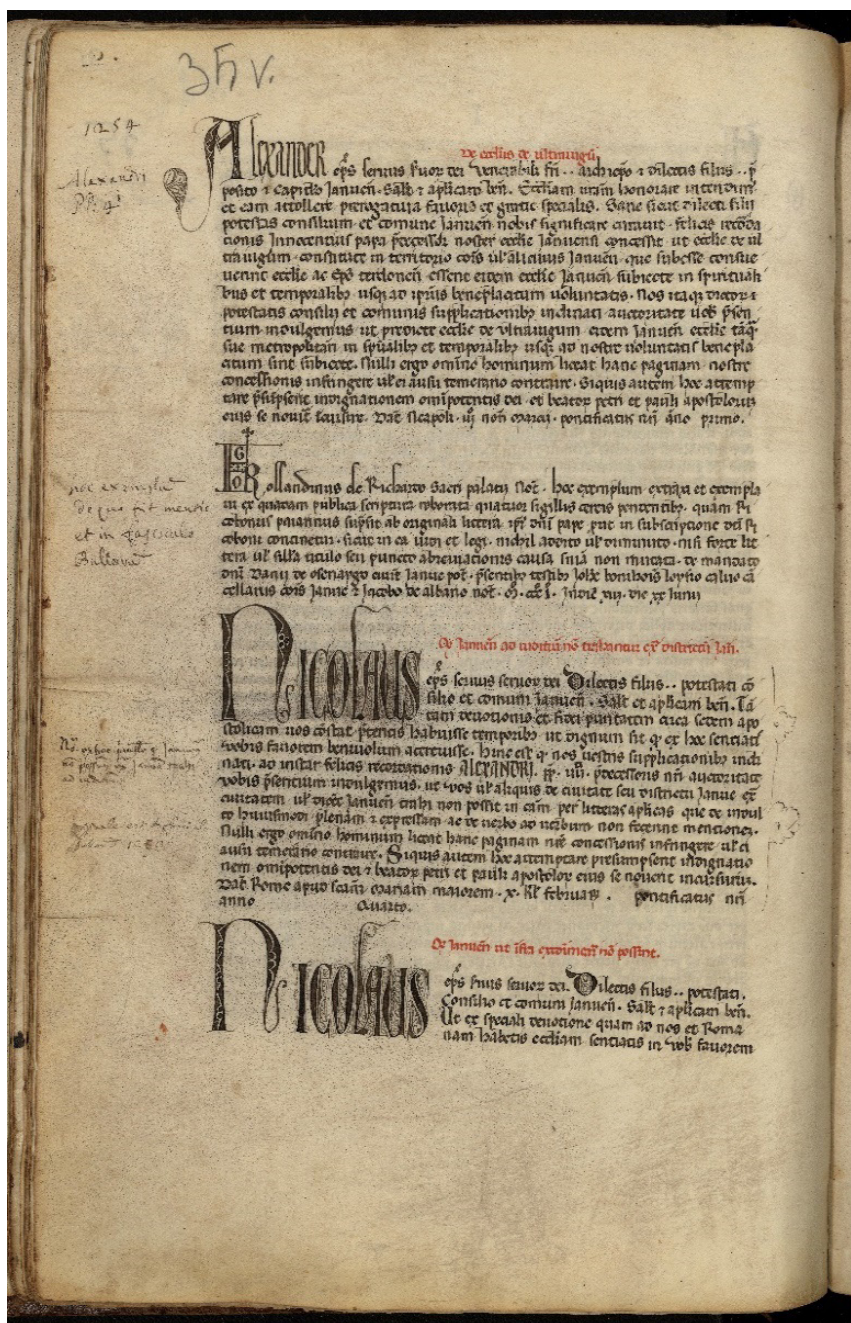


Figura 2. Archivio di Stato di Genova, Manoscritti Membranacei, LXXXVI, *Duplicatum*, f. 35v. L'immagine è qui pubblicata su concessione del Ministero della Cultura e ne è vietato l'utilizzo per ulteriori riproduzioni.

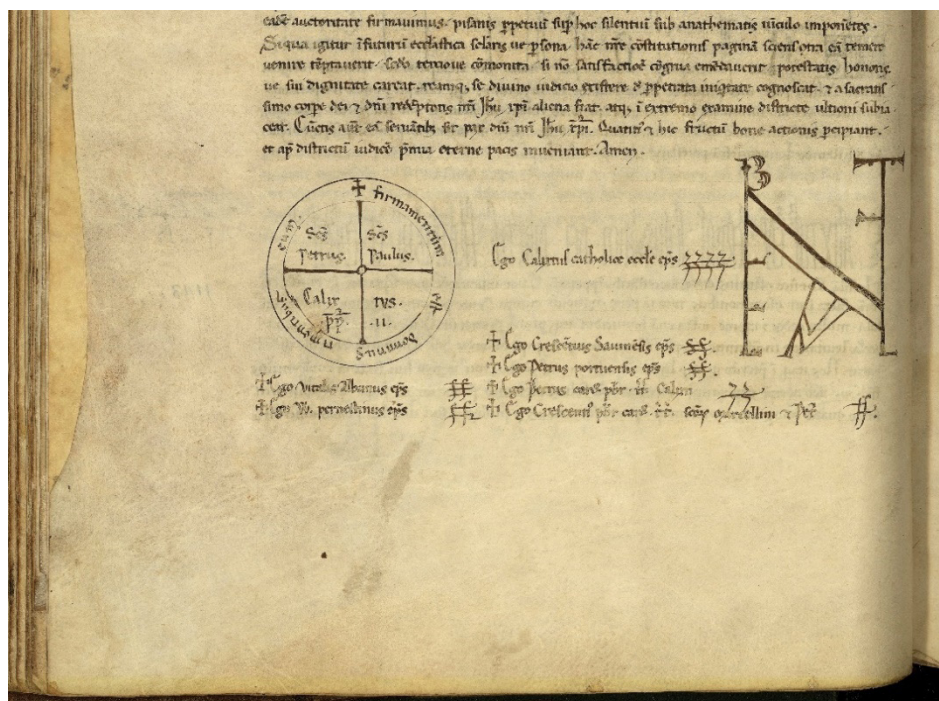


Figura 3. Archivio di Stato di Genova, Manoscritti Membranacei, Libri iurium, VII, *Septimum*, f. 50v, dettaglio. L'immagine è qui pubblicata su concessione del Ministero della Cultura e ne è vietato l'utilizzo per ulteriori riproduzioni.

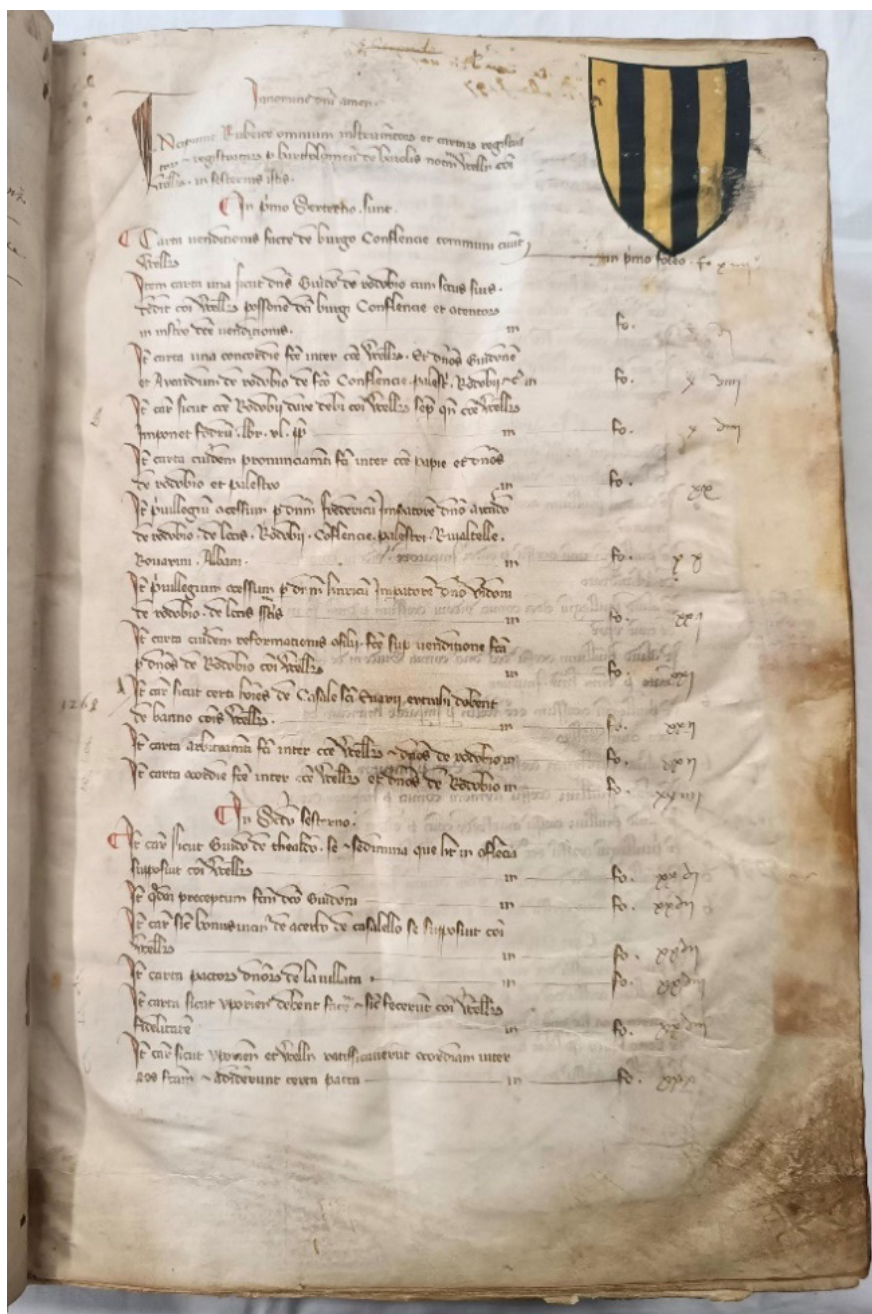


Figura 4. Archivio Storico della Città di Vercelli, *Biscioni*, volume I, f. 1r, su concessione dell'Archivio Storico Comunale di Vercelli.

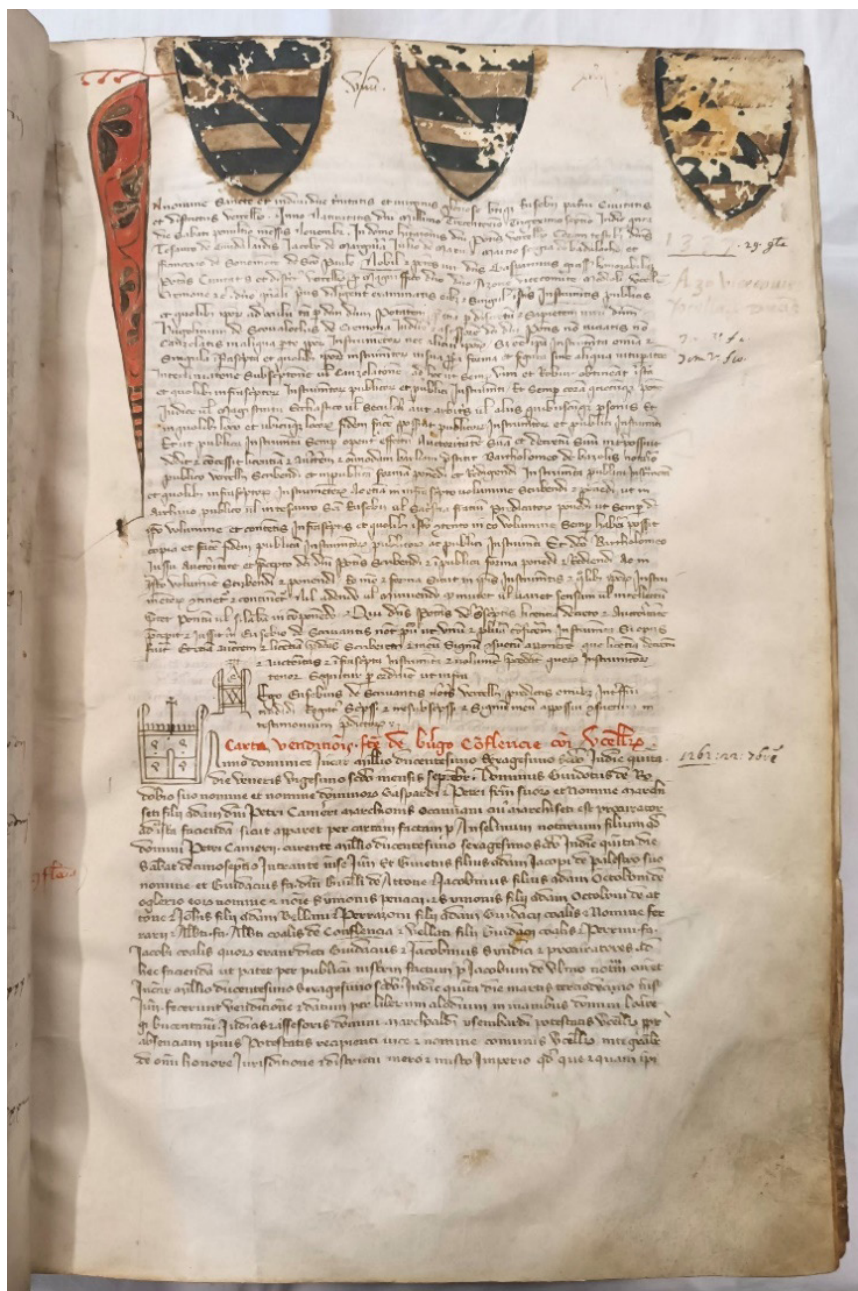


Figura 5. Archivio Storico della Città di Vercelli, *Biscioni*, volume I, f. 14r, su concessione dell'Archivio Storico Comunale di Vercelli.



Figura 6. Archivio Storico della Città di Vercelli, *Biscioni*, volume I, f. 56r, dettaglio, su concessione dell'Archivio Storico Comunale di Vercelli.

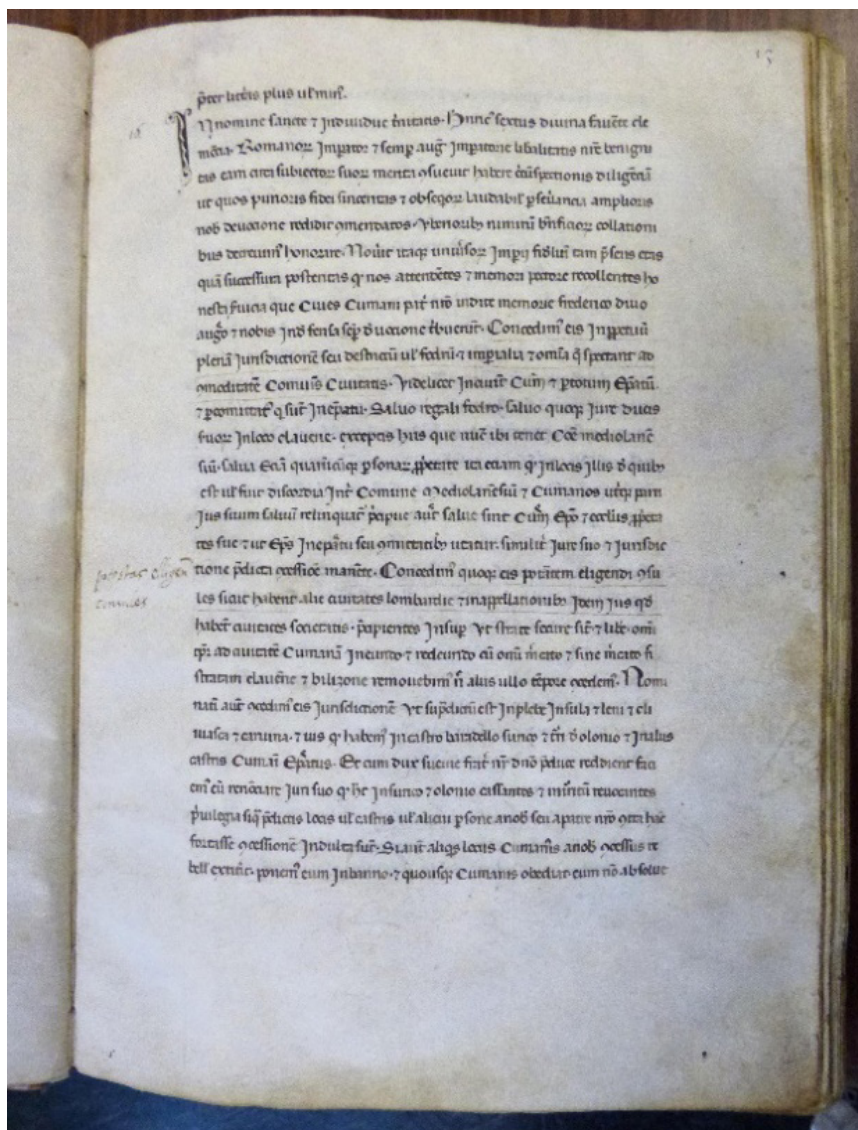


Figura 7. Archivio di Stato di Como, Archivio Storico Civico, Volumi, 45, *Vetera Monumenta*, f. 12r, L'immagine è qui pubblicata su concessione del Ministero della Cultura e ne è vietato l'utilizzo per ulteriori riproduzioni.

Fonti

- Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Manoscritti, *Statutum vetus*, sec. XIII.
- Bologna, Archivio di Stato, Comune-Capitano del popolo, Società d'arti, b. I, 16, cod. min. 1, 1248-1265.
- Bologna, Archivio di Stato, Comune-Capitano del popolo, Società d'arti, b. I, 19, cod. min. 5, 1298.
- Bologna, Archivio di Stato, Comune - Governo, nn. 30-31, *Registro Grosso*, sec. XIII.
- Bologna, Archivio di Stato, Comune - Governo, n. 32, *Registro Nuovo*, sec. XIII.
- Bologna, Archivio di Stato, Comune - Governo, n. 46, *Volume XIII*, 1376.
- Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, cassone ferrato, b. 4, *Liber 1*, sec. XIII.
- Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, cassone ferrato, b. 5, *Liber 2*, sec. XIII.
- Como, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, Volumi, vol. 45, *Vetera Monumenta civitatis Novocomi de anno 1153 usque ad annum 1399*, 1286-1399 ca.
- Cremona, Archivio di Stato, Comune di Cremona, Archivio segreto, Codici, n. 1, *Codice A*, sec. XII-XIII.
- Genova, Archivio di Stato, Manoscritti Membranacei, Libri iurium, I, *Vetustior*, sec. XIII.
- Genova, Archivio di Stato, Manoscritti Membranacei, Libri iurium, VII, *Septimum*, sec. XIII.
- Genova, Archivio di Stato, Manoscritti Membranacei, LXXXVI, *Liber Iurium Duplicatum Reipublicae Januensis (Primus)*, sec. XIV.
- Lodi, Biblioteca comunale Laudense, Manoscritti, ms. XXVIII.A.6, *Liber iurium*, sec. XIII.
- Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, Dominio della città e Stato di Mantova, sezione XXXIII Libri e registri miscellanei, b. 82, *Privilegia communis Mantue*, sec. XIII.
- Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Cimeli, Sentenze del podestà, mss. 147-150, 1385-1401.
- Modena, Archivio Storico Comunale, Camera Segreta, I, 1, *Registrum privilegiorum, concessionum, pactorum et scripturarum ad Communem Mutine pertinentium*, sec. XIII.
- Modena, Archivio Storico Comunale, Camera Segreta, I, 2, *Registrum Antiquum*, secc. XIII-XV.
- Modena, Archivio Storico Comunale, Camera Segreta, I, 4, *Statuta civitatis Mutine*, 1327.
- Modena, Archivio Storico Comunale, Camera Segreta, IV, Collegio degli Avvocati, 1, *Statuta collegii iuricum et advocatorum civitatis Mutinae*, sec. XIV-XV.

- Parma, Archivio di Stato, Comune di Parma, Congregazione della Riparazione, n. 749, *Liber iurium communis Parme*, sec. XIII.
- Piacenza, Archivio di Stato, Comune di Piacenza, Raccolte di atti costitutivi dell'antica comunità, registro n. 1, *Registrum Magnum*, sec. XIII-1452.
- Piacenza, Archivio di Stato, Comune di Piacenza, Raccolte di atti costitutivi dell'antica comunità, registro n. 2, *Registrum Parvum*, sec. XIII-1452.
- Reggio Emilia, Archivio di Stato, Comune di Reggio Emilia, Capitoli, *Liber grossus antiquus* o *Liber Pax Constantiae*, sec. XIII-XIV.
- Savona, Archivio di Stato, Comune di Savona, Serie I, b. 1, *Privilegia, iura et conventiones communis Saone Lib. I - (Registro della catena)*, sec. XIV-XVI.
- Savona, Archivio di Stato, Comune di Savona, Serie I, b. 2, *Privilegia, iura et conventiones communis Saone Lib. II - (Registro della catena)*, sec. XIV-XVI.
- Siena, Archivio di Stato, Capitoli, n. 2, *Caleffo Bianco o dell'Assunta*, 1334-1336.
- Vercelli, Archivio Storico Comunale, sezione Codici, *Biscioni*, volumi I-IV, sec. XIV.
- Vercelli, Archivio Storico Comunale, sezione Codici, *Libro degli Acquisti*, volumi I e II, sec. XIII.
- Vercelli, Archivio Storico Comunale, sezione Codici, *Libro delle Investiture*, volumi I e II, sec. XIII.
- Vercelli, Archivio Storico Comunale, sezione Codici, *Libro dei Pacta et Conventiones*, sec. XIII.

Bibliografia

- I Biscioni. I.1 e 1.2*, a cura di G.C. Faccio, M. Ranno, Torino 1934-1939.
- I Biscioni. I.3*, a cura di R. Ordano, Palazzo Carignano, Torino 1956.
- I Biscioni. Tomo II*, voll. 3, a cura di R. Ordano, Palazzo Carignano, Torino 1970-1994.
- Bologna, M., *I due registri della Catena del Comune di Savona*, in *Genova, la Liguria e l'oltremare tra medioevo ed età moderna*, Genova 1981, pp. 7-22.
- Bruno, A., *I registri della catena*, in «Atti e Memorie della Società Storica Savonese», 1 (1888), pp. 351-380.
- Buffo, P., Mangini, M.L., *Pervasivi, polimorfi, performanti. Interventi grafici nella produzione notarile su registro del basso medioevo*, in *Notai tra ars e arte. Mediazione, committenza e produzione tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. Bassani, E. Fusar Poli, M.L. Mangini, F. Scirea, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2023, pp. 11-68.
- Il Caleffo Vecchio del comune di Siena*, vol. 1, a cura di G. Cecchini, Stabilimento arti grafiche Lazzeri, Siena 1931.
- Calleri, M., Rovere, A., *Genova e il Midi nei trattati del secolo XII*, in «Provence historique», 81 (2021), pp. 257-279.

- Cammarosano, P., *I "libri iurium" e la memoria storica delle città comunali*, in *Le scritture del comune. Amministrazione e memoria nelle città dei secoli XII e XIII*, a cura di G. Albini, Scriptorium, Torino 1998, pp. 95-108.
- Cammarosano, P., *Prospettive di ricerca dal "Liber Censuum" del Comune di Pistoia*, in *Pistoia e la Toscana nel medioevo. Studi per Natale Rauty*, a cura di E. Vannucchi, Società Pistoiese di Storia Patria, Pistoia 1997, pp. 61-69.
- Les cartulaires. Actes de la table ronde organisée par l'Ecole nationale des chartes 1991*, a cura di O. Guyotjeannin, L. Morelle, M. Parisse, Librairie H. Champion, Parigi 1993.
- Cencetti, G., *Il notaio medievale italiano*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 78 (1964), pp. VII-XXIII.
- Il Codice A del Comune di Cremona*, a cura di V. Leoni, Università degli Studi di Genova, tesi di Dottorato in Diplomatica, a.a. 1997, tutore prof. D. Puncuh.
- Como e la sua storia. La città murata*, Nodolibri, Como 1994.
- Costamagna, G., *La triplice redazione dell'Instrumentum genovese*, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1961.
- Degrandi, A., *I libri iurium duecenteschi del comune di Vercelli*, in *Comuni e memoria storica: alle origini del comune di Genova. Atti del Convegno di Studi. Genova 24-26 settembre 2001*, a cura di D. Puncuh, Genova 2002, pp. 131-148.
- "Ego signavi et roboravi". Signa e sigilli notarili nel tempo*, a cura di A. Rovere, Brigati, Genova 2014.
- Falconi, E., *"Libri iurium" a Parma e Cremona: ipotesi metodologiche*, in «Archivio Storico Lombardo», 112 (1986) pp. 459-466.
- Fees, I., *Graphische Symbole in Bischofsurkunden des hohen Mittelalters*, in *Die Urkunde: Text, Bild, Objekt*, a cura di A. Stieldorf, De Gruyter, Berlino 2019, pp. 199-232.
- Ferrari, M., *La "politica in figure": temi, funzioni, attori della comunicazione visiva nei comuni lombardi (XII-XIV secolo)*, Viella, Roma 2022.
- Ferrari, M., *Notariato e sapere araldico: i disegni di stemmi dei notai piacentini alla fine del Medioevo*, in *Notai tra ars e arte. Mediazione, committenza e produzione tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. Bassani, E. Fusar Poli, M.L. Mangini, F. Scirea, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2023, pp. 89-110.
- Fois, L., *"Signa" parlanti o grafici di notai milanesi duecenteschi. Utilizzo, tipologie, repertorio*, in «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», (2013), pp. 5-48.
- Galli, E., *Sulle origini araldiche della Biscia Viscontea*, in *Archivio Storico Lombardo*, 3 (1919), pp. 363-381.
- Gamberini, A., *Lo stato visconteo. Linguaggi politici e dinamiche costituzionali*, F. Angeli, Milano 2005.
- Gardini, S., *Identità, immagine, riuso. Percorsi di ricerca tra diritto e memoria. L'immagine della parola scritta*, in *Images. Usi e riusi di materiale visivo in Europa dall'antichità ai giorni nostri*, a cura di M. Baioni, G. Giannini, M.L. Mangini, I. Piazzoni, Milano University Press, Milano ..., pp. ???.

- Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden: Beiträge zur diplomatischen Semiotik*, a cura di P. Rück, Thorbecke, Sigmaringen 1996.
- Grossi, A., *Il Liber iurium di Lodi*, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova. Atti del Convegno di Studi. Genova 24-26 settembre 2001*, a cura di D. Puncuh, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2002, pp. 149-169.
- Guyotjeannin, O., *Les chartes ornées: Pour un parcours comparatif*, in «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», 169 (2011), pp. 255-268.
- Historiae patriae Monumenta. Tomo 19. Liber Pottheris communis civitatis Brixiae*, a cura di F. Bettoni Cazzago, L.F. Fè d'Ostiani, Regio Tipografo apud Fratres Bocca Bibliopolas Regis, Torino 1899.
- Illuminierte Urkunden. Beiträge aus Diplomatie, Kunstgeschichte und Digital Humanities*, a cura di G. Bartz, M. Gneiß, Böhlau, Köln 2018.
- Invernizzi, L., *I Libri sententiarum potestatis Mediolani (1385-1429): una prima analisi codicologica e diplomatica*, in «Studi di storia medioevale e di diplomatica», 7 (2023), pp. 419-441, DOI: 10.54103/2611-318X/20042.
- Liber grossus antiquus Communis Regii. Liber Pax Constantiae*, voll. 6, a cura di F.S. Gatta, Tip. R. Goretti, Reggio Emilia 1944-1962.
- Liber iurium communis Parme*, a cura di G. La Ferla Morselli, Deputazione di storia patria per le province parmensi, Parma 1993.
- Il "Liber iurium" del Comune di Lodi*, a cura di A. Grossi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato- Archivi di Stato, Roma 2004.
- Liber privilegiorum communis Mantue*, a cura di R. Navarrini, Arcari, Mantova 1988.
- Liber sententiarum potestatis Mediolani (1385). 2. Edizione critica*, a cura di P.F. Pizzi, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2021.
- I libri iurium del comune di Bologna: Registro Grosso I, Registro Grosso II, Registro Nuovo, Liber iuramentorum. Regesti*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, T. Duranti, Editrice Pliniana, Selci Lama 2010.
- I libri iurium duecenteschi del comune di Vercelli. 2. Il Libro degli Acquisti*, a cura di A. Olivieri, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 2009.
- I libri iurium duecenteschi del comune di Vercelli. 4. Il Libro delle investiture*, a cura di A. Degrandi, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 2005.
- I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/1*, a cura di A. Rovere, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1992.
- I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/2*, a cura di D. Puncuh, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1996.
- I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/3*, a cura di D. Puncuh, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1998.
- I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/4*, a cura di S. Della Casa, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1998.

- I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/5*, a cura di E. Madia, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1999.
- I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/6*, a cura di M. Bibolini, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2000.
- I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/7*, a cura di E. Pallavicini, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2001.
- I Libri Iurium della Repubblica di Genova I/8*, a cura di E. Pallavicini, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2002.
- I Libri iurium della Repubblica di Genova. Liber iurium II*, a cura di F. Mambrini, Università degli Studi di Genova, tesi di Dottorato in Diplomatica, a.a. 2002, tutore A. Rovere.
- I Libri Iurium della Repubblica di Genova II/2*, a cura di M. Lorenzetti, F. Mambrini, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2007.
- I Libri Iurium della Repubblica di Genova II/3*, a cura di F. Mambrini, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2011.
- Il Libro dei "Pacta et Conventiones" del comune di Vercelli*, a cura di G.C. Faccio, Tipografia Cattaneo, Novara 1926.
- Leoni, V., *Il Codice A del Comune di Cremona*, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova. Atti del Convegno di Studi. Genova 24-26 settembre 2001*, a cura di D. Puncuh, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2002, pp. 171-193.
- Mangini, M.L., *Il registrum comunis Brixie*, in *La città del Leone. Brescia nell'età dei comuni e delle signorie*, a cura di M. Ferrari, Brescia 2022, pp. 178-179.
- Mangini, M.L., *Parole e immagini del perduto Liber instrumentorum porte Cumane (Milano, metà del secolo XIII)*, in *Ianuensis non nascitur sed fit. Studi per Dino Puncuh*, Genova 2019, pp. 801-824.
- Milani, G., *I comuni italiani*, Laterza, Roma 2005.
- Milani, G., Vallerani M., *Esperienza grafica e cultura notarile a Bologna tra Due e Trecento*, in *Storia, Archivi, Amministrazione. Atti delle giornate di studio in onore di Isabella Zanni Rosiello (Bologna, 16-17 novembre 2000)*, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato 2004, pp. 311-336.
- Notai tra ars e arte. Mediazione, committenza e produzione tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. Bassani, E. Fusar Poli, M.L. Mangini, F. Scirea, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2023.
- Negro, F., *Omnia iura communis Vercellarum. Note sulla compilazione del liber iurium dei Biscioni*, in «Scrineum», 19 (2022), pp. 131-173.
- Poloni, A., *Un liber iurium trecentesco: Il Caleffo dell'Assunta di Siena*, in *Ayso es lo comessamen. Écritures et mémoires du Montpellier médiéval*, a cura di V. Challet, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2017, pp. 243-256.
- Pro utilitate rei publice: istituzioni, notai e procedure documentarie*, a cura di M. Calleri, S. Macchiavello, V. Ruzzin, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2022.

- Puncuh, D., Rovere, A., *I "libri iurium" dell'Italia comunale: una iniziativa editoriale degli Archivi di Stato*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», 49 (1989), pp. 580-585.
- Puncuh, D., Rovere, A., *I Libri iurium della Repubblica di Genova. Introduzione*, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1992.
- I registri dei privilegi di Modena: composizione e riordinamento notarile di un liber iurium nel secolo XIII*, a cura di R. Rölker, Edizioni Artestampa, Modena 2019.
- I registri della Catena del Comune di Savona. Registro I*, a cura di D. Puncuh, A. Rovere, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1986.
- I registri della Catena del Comune di Savona. Registro II*, a cura di M. Nocera, F. Perasso, D. Puncuh, A. Rovere, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1986.
- Il Registrum Magnum del Comune di Piacenza*, voll. 4, a cura di E. Falconi, R. Peveri, Giuffrè, Milano 1984-1988.
- Registrum privilegiorum comunis Mutine*, vol. 2, a cura di L. Simeoni, E.P. Vicini, Costi, Reggio Emilia - Modena 1940-1949.
- Roland, M., *Illuminierte Urkunden. Bildmedium und Performanz*, in *Die Urkunde: Text, Bild, Objekt*, a cura di A. Stieldorf, De Gruyter, Berlino 2019, pp. 259-328.
- Roland, M., Zajic, A.H., *Illuminierte Urkunden des Mittelalters in Mitteleuropa*, in «Archiv für Diplomatik», 59 (2013), pp. 241-432.
- Rolandino de' Passeggeri, *Summa totius artis notariae*, Venezia 1546.
- Rölker, R., *Il Registrum Privilegiorum del Comune di Modena: fasi compositive e redazione notarile di un Liber iurium del secolo XIII*, in «Atti e memorie. Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, Modena», 6 (2003), pp. 55-83.
- Rovere, A., *I "libri iurium" delle città italiane: problematiche di lettura e di edizione*, in *Pro utilitate rei publice: istituzioni, notai e procedure documentarie*, a cura di M. Calleri, S. Macchiavello, V. Ruzzin, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2022, pp. 239-254.
- Rovere, A., *I "libri iurium" dell'Italia comunale*, in *Pro utilitate rei publice: istituzioni, notai e procedure documentarie*, a cura di M. Calleri, S. Macchiavello, V. Ruzzin, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2022, pp. 205-238.
- Rovere, A., *Tipologia documentale nei Libri iurium dell'Italia comunale*, in *Pro utilitate rei publice: istituzioni, notai e procedure documentarie*, a cura di M. Calleri, S. Macchiavello, V. Ruzzin, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2022, pp. 255-276.
- Rück, P., *Beiträge zur diplomatischen Symbolik*, in *Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden: Beiträge zur diplomatischen Semiotik*, a cura di Id., J. Thorbecke, Sigmaringen 1996, pp. 13-48.
- Ruzzin, V., *Segni e disegni dei notai: prime valutazioni sulla documentazione genovese (secoli XII-XIII)*, in *Mediazione notarile. Forme e linguaggi tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. Bassani, M.L. Mangini, F. Pagnoni, Pearson, Milano 2022, pp. 69-90.

- Tamba, G., *Note per una diplomatica del Registro Grosso, il primo "liber iurium" bolognese*, in *Studi in memoria di Giovanni Cassandro*, voll. 3, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma 1991, pp. 1033-1048.
- Torelli, P., *Studi e ricerche di diplomatica comunale*, Regia Accademia Virgiliana di Mantova, Mondovì 1915.
- Trombetti Budriesi, A.L., *Gli statuti di Bologna e la normativa statutaria dell'Emilia Romagna tra XII e XVI secolo*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 126/2 (2014), 10.4000/mefrm.2396.
- Troyoen Laloum, L., *De l'originale au cartulaire. Reproduction graphique des monogrammes dans les pratiques scripturales du chapitre de Notre-Dame de Paris (XIIe-XIIIe siècles)*, in *Les cartulaires. Entre mises en ordre des archives et mises en ordre du monde (IXe-XIIIe siècle)*, a cura di C. de Cazanove Hannecart, Turnhout, Brepols 2024, pp. 59-86.
- Tura, D., *I libri iurium bolognesi: origini e struttura*, in *Cultura cittadina e documentazione. Formazione e circolazione di modelli*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, CLUEB, Bologna 2009, pp. 73-88.
- Die Urkunde: Text, Bild, Objekt*, a cura di A. Stieldorf, De Gruyter, Berlino 2019.
- Vocabulaire international de la diplomatie*, a cura M.M. Càrcel Ortí, Universitat de Valencia, Valencia 1997.
- Wolff, R., *Eigenhändigkeit und Kopie zwischen Kunst und Recht: Zu notariellen Kopien von Text und Bild im Italien des Mittelalters*, in *Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, a cura di A. Putzger, M. Haisterberg, S. Müller-Bechtel, De Gruyter, Berlino 2018, pp. 93-110.
- Wolff, R., *Visualizzazioni giuridiche in pietra e su pergamena: gli stemmi dei podestà di Firenze*, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. Ferrari, Le Lettere, Firenze 2015, pp. 207-220.

Illustrazione e decorazione libraria tra Quattro e Cinquecento. Produzione originale, imitazione e riuso nelle edizioni perugine del primo periodo

Maria Alessandra Panzanelli Fratoni

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1809-7782>

DOI: 10.54103/scriittidistoria.238.c439

Abstract

Nella rapida evoluzione che il libro conobbe nei primi decenni successivi all'introduzione della stampa, un posto di primo piano spetta agli apparati decorativi e alle illustrazioni. In poco tempo, la xilografia e poi la calcografia si appropriarono degli spazi precedentemente delegati alla miniatura, e le nuove tecniche furono ampiamente coinvolte nella costruzione di una prima fondamentale pagina prima inesistente, il frontespizio. Di questo processo, che si svolse con modalità e tempi diversi nelle diverse città, la produzione realizzata a Perugia offre degli esempi significativi presentando, talvolta, anche pionieristiche sperimentazioni; se ne presentano qui alcuni, scelti anche in virtù del fatto che offrono spunti per riflessioni relative al più ampio contesto sociale e culturale.

During the first decades after the invention of the printing press, the book went through a rapid evolution, in which illustrations and decorative apparatuses played a major role. In a few years, woodcuts and engravings took over from hand-made decorations, illumination in the first place. Also, the new techniques were extensively used for the opening pages entirely new in the history of the book, such as the title-page. The entire process manifested itself in various ways in the different places and the city of Perugia, with its production, offers several interesting cases, including some pioneering experimentations. This article is dedicated to those cases which also offer the occasion for further analysis concerning the political and cultural context in which the book-production developed.

Pendant les premières décennies qui suivirent l'introduction de l'imprimerie, le livre connut rapides changements dans lesquels la décoration et l'illustrations jouaient un rôle très important. Xylographie et gravure furent de plus en plus utilisées en lieu de l'enluminure jusqu'à devenir les principales (et ensuite le

seuls) techniques décoratives. En plus, elles furent largement employées pour construire la page précédemment inexistante, le frontispice. Le procès qui changeait le livre se développait différemment dans les différents lieux ; la ville de Pérouse et sa production nous offrent plusieurs cas intéressants, certains entre eux aussi novateurs. Cet article est dédié à l'analyse de ces cas qui sont particulièrement significatives aussi dans une perspective qui inclut l'étude de la situation politique et culturel général dans laquelle l'imprimerie se développait.

Parole chiave

Libro illustrato, Xilografia, Incunaboli e cinquecentine, Perugia, Eustachio Celebrino

Book illustrations, Woodcut, Incunabula and 16th century editions, Eustachio Celebrino, Perugia

Livre illustré, Xylographie, Edition incunables et du XVI^e siècle, Eustachio Celebrino, Perugia

1. Premessa

Nella storia della stampa, Perugia si segnala per essere in Italia tra le prime città in cui fu introdotta l'*ars artificialiter scribendi*, perché conserva rara documentazione d'archivio legata alla tipografia delle origini; non da ultimo, per il numero di edizioni corredate da apparati decorativi e illustrazioni di buona qualità, spesso anche originali e in cui si rintracciano intricate reti di relazioni tra artisti e influenze stilistiche di cui i libri, forse più di altri prodotti culturali, si fanno testimonianza.

A Perugia operarono, talvolta negli anni della formazione, personaggi destinati a lasciare una traccia importante nella storia della stampa e dell'illustrazione. Tra questi si annoverano l'amburghese Steffen Arndes, per il Quattrocento, e l'udinese Eustachio Celebrino, per il Cinquecento. Resta ancora un dubbio circa la presenza a Perugia di un giovane Johann Amerbach, che vi avrebbe speso alcuni anni a sperimentare insieme ad altri suoi "connazionali" prima di impiantarsi a Basilea nel 1478. Restano però anonime le mani degli artisti responsabili di alcune notevoli placchette, come quelle con il grifo rampante, utilizzate dai Cartolari per manifestare il legame con la propria città – di cui la mitologica fiera è l'emblema. Resta altresì anonima la splendida vignetta fatta fare da Girolamo Cartolari per l'ultimo volume degli Statuti cittadini, da lui stampato nel 1528.

Nell'economia di una produzione quantitativamente contenuta, che in novant'anni non raggiunge le trecento unità, le edizioni illustrate sono molte e molte quelle di qualità.¹ In questa sede viene proposta la disamina di un campione

1 Si riprendono qui, per approfondirle, vicende che rientrano in una ricostruzione complessiva della produzione libraria del primo periodo: A. Panzanelli, *La stampa a Perugia nel Rinascimento*.

sufficiente a esemplificare le diverse tipologie (produzione originale, imitazione e riuso) selezionando casi interessanti per ragioni che talvolta superano i confini della storia tipografica.

2. Una dedica a Palazzo Baglioni

Nell'anno 1528 il tipografo-editore Girolamo Cartolari portava finalmente a compimento la stampa degli Statuti della città di Perugia. Aveva avviato l'impresa cinque anni prima, con la pubblicazione del libro secondo (gli Statuti erano tradizionalmente divisi in quattro libri, secondo le materie), ma quei cinque anni erano stati molto turbolenti, riflettendo il clima politico generale reso affocato dalle guerre d'Italia. A Perugia, in quegli anni, si consumava la faida interna alla famiglia principale, quei Baglioni che ancora mezzo secolo prima potevano a buon diritto aspirare a divenire signori della città a tutti gli effetti.² Le lotte interne e un'attitudine al mestiere delle armi, preponderante rispetto all'abilità politica, impedirono ai Baglioni di farsi signori e difensori della città, che finirono per perdere definitivamente nel 1540 quando papa Paolo III Farnese decise di suggellare la sua vittoria contro la città ribelle allestendo una fortezza (dal suo nome nota come Rocca Paolina) come sede del legato pontificio. La commissionò ad Antonio da Sangallo il giovane, imponendogli una progettazione di carattere militare (a fronte di un disegno originario di tipo signorile) che andasse a coprire, di fatto distruggendolo, lo spazio turrato in cui insistevano anche le case dei Baglioni, una teoria di palazzi realizzati nel Quattrocento e riccamente decorati. Insieme ai palazzi signorili, nel quartiere c'era un collegio per studenti, la Sapienza Nuova, costruito nella prima metà del Quattrocento

Dai tipografi tedeschi agli editori locali, FrancoAngeli, Milano 2020.

- 2 Quella faida si manifestò in vari episodi, tra cui il più cruento e famoso sono le cosiddette nozze rosse e la conseguente vendetta compiuta contro Grifonetto Baglioni da Giampaolo. Vennero così chiamate perché alle celebrazioni fece seguito una strage compiuta la notte del 3 luglio 1500 a danno dei novelli sposi Astorre Baglioni e Lavinia Colonna e di quel ramo della famiglia Baglioni e voluta da un gruppo di congiurati, capeggiati da Federico Baglioni, meglio noto come Grifonetto. Scampato alla strage, Giampaolo Baglioni tornò presto in città per vendicarsi su Grifonetto. Ferito a morte, questi si spense tra le braccia della madre Atalanta la quale, qualche anno dopo, commissionava a Raffaello una celebre Deposizione che un'interpretazione tradizionale vede come tentativo di celebrare la memoria del figlio morto essendosi pentito. La speranza che quello fosse l'ultimo episodio nella faida perugina rimase delusa. Come mostrano gli eventi che si riverberarono anche nella stampa degli Statuti, le feroci competizioni interne alla famiglia continuarono a produrre morti premature e rivolgimenti politici, in favore di attori esterni decisamente più forti. Il destino stesso che ebbe poi la magnifica deposizione dipinta da Raffaello ne è in qualche modo una tarda manifestazione: nel 1609 il dipinto venne prelevato dalla chiesa in cui si trovava (San Francesco al Prato, dove erano le sepolture dei principali della città) per essere portato a Roma al cardinale Scipione Borghese, che l'aveva ricevuto "in dono" da suo zio, il pontefice Paolo V e conservato ancora oggi nella villa del cardinale, il dipinto è noto oggi anche Deposizione Borghese.

e per la cui cappella Benozzo Gozzoli aveva dipinto una splendida pala; vi era anche il convento e la chiesa di S. Maria dei Servi, riferimento per la comunità dello *Studium* e sede di alcune sepolture di docenti. La costruzione della Rocca Paolina significò dunque, per Perugia, la perdita dello spazio urbano fortemente caratterizzato dalla presenza di architetture e opere d'arte di età rinascimentale; ne restano testimonianze singole, monumenti, quadri o affreschi ricollocati, ma nel complesso il profilo rinascimentale della città appare perduto mentre potente e apprezzabilissimo resta quello medievale.³

A fronte di queste perdite, la produzione a stampa acquisisce una capacità testimoniale raramente considerata: nella produzione libraria perugina dei decenni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, è possibile infatti rintracciare una vivacità di produzione artistica nota agli appassionati e agli esperti, ma che non ha riscosso la stessa attenzione dedicata invece alla miniatura. Tra i casi più interessanti è proprio la vignetta xilografica che orna il quarto e ultimo volume degli statuti cittadini (Fig. 1). L'illustrazione rappresentata una scena emblematica, la dedica del libro, raffigurata plasticamente nella consegna fisica del volume al suo destinatario, un condottiero di cui si legge il nome inciso sulla parete di fondo e a contorno del suo capo: MALA TESTA.

La scena è ambientata negli interni di un palazzo signorile, in una sala colonnata terminante in un loggiato aperto sul paesaggio collinare. La lettera di dedica, che occupa la metà inferiore della pagina, integra il nome del protagonista, che è Malatesta Baglioni, appellato col titolo di principe e capo della milizia veneta: "ILLVSTRISSIMO AC INVICTISSIMO PRINCIPI MALATESTAE BALIONO VENETAE MILITIAE DVCI STRENVISS. HIERONYMVS CHARTVLARIVS FAELICITATEM". L'impegno nella milizia è ribadito dalle figure poste alle spalle del condottiero, tre uomini armati di un'alabarda, che occupano la sezione destra della vignetta. Sulla sinistra, in primo piano, è l'editore-tipografo Girolamo Cartolari, che firma la dedica e che porge al signore il grosso volume, idealmente l'opera intera appena conclusa. Il confronto con la dedica stampata sul primo volume, indirizzata a Gentile Baglioni, lì appellato semplicemente capo dell'esercito (ARMORVM DVCI) e decorata solo da un'iniziale ornata, denuncia chiaramente la distanza che Cartolari sentì di dover mostrare tra il nuovo signore e quello appena precedente. Insieme al significato politico che la *princeps* degli Statuti cittadini acquisì, mercè il clima politico generale,⁴ quella vignetta ci interessa qui anche per la sua

3 Sopravvivono anche alcune testimonianze eccellenti, prima fra tutte il ciclo di affreschi del Collegio del Cambio, vero e proprio simbolo del Rinascimento italiano (realizzato da Pietro Vannucci, *il Perugino*, su progetto iconografico di Francesco Maturanzio), ma lo si apprezza solo entrando nel palazzo dei Priori che lo ospita e che fortunatamente conserva inalterato l'aspetto originario.

4 La vicenda è ricostruita in: M.A. Panzanelli Fratoni, *La princeps degli Statuti di Perugia (Cartolari, 1523-1528). Committenza pubblica, iniziativa privata e mecenatismo*, in *Con la penna e con il torchio. Atti del convegno internazionale* (Milano, Archivio di Stato, 14-15 dicembre 2020), a cura

capacità di testimoniare un ambiente che di lì a breve sarebbe andato perduto e nel quale s'era espresso il mecenatismo dei magnati anche nella promozione dell'arte tipografica.

Fu infatti proprio in uno dei palazzi dei Baglioni che si costituì la prima compagnia di stampa; era il 26 aprile 1471 e il palazzo era quello del «Magnificus vir ac Armorum Capitaneus» Braccio Baglioni, principale componente della compagnia. Braccio è l'unico membro della compagnia ad essere menzionato nelle prime edizioni da quella realizzate; compare in una lunga prefatoria volta a spiegare come l'attenzione per lo sviluppo degli studi avesse spinto il “magnifico” Braccio a chiamare in città esperti tipografi perché mettessero la loro arte al servizio dello *Studium*, già reso famoso da alcuni grandi maestri e che si voleva promuovere anche attraverso la produzione di testi curati e corretti, ora resi accessibili in gran numero e a prezzi inferiori.⁵

Lo *Studium* costituiva, anche fuori di retorica, il principale luogo istituzionale di riferimento per la stampa, sia perché agli *scholastici* i libri servivano, ma anche perché presso di loro si potevano recuperare manoscritti ancora inediti, o più corretti quando non addirittura autografi. Non solo: la presenza in città di due collegi, di cui il più antico con un numero di posti riservati a studenti originari di un certo numero di città d'oltralpe, costituì un facilitatore perché gli esperti artigiani portatori di una conoscenza ancora segreta necessaria alla stampa venissero a contatto con coloro che possedevano i libri da riprodurre o sapevano dove cercarli e coloro che avevano i fondi per avviare un'attività. Di ciò si ha prova a Perugia in una dichiarazione esplicita, stampata come prefatoria in apertura di una celebre edizione: la *princeps* del *Digestum Vetus* (prima delle tre parti in cui era diviso il Digesto di Giustiniano in età medievale) stampata a Perugia nel 1476. L'avevano realizzata – scrissero – gli «*almae Domus Sapientiae Veteris Perusinae scholastici Iacobi Langenbeke Saxonis et Ioannis Videnast Sicambri singulares beneficio et coelandi sculpendique Henrici Clayn Sueui*»⁶ un gruppo di tre persone tutte provenienti da aree dell'odierna Germania e con compiti diversi, in cui si evidenzia la maestria nel produrre i caratteri (*sculpendi*) attribuita a uno di loro, mentre il secondo citato, lo sappiamo da varie altre fonti, aveva un legame molto stretto con lo *Studium* essendovi impiegato con la funzione di bidello, verosimilmente, quindi, con un ruolo anche nella distribuzione dei testi. Un anno dopo la stampa del Digesto, troviamo Videnast unico responsabile di un'altra edizione, la *Lectura in Sexto Codicis* del giurista perugino Pier Filippo

di M. Francalanci e D. Martini, in “Annuario dell'Archivio di Stato di Milano”, 2021, pp. 269-292.

5 Il testo delle lettere prefatorie che si trovano, praticamente identiche, in quattro edizioni prodotte tra 1471 e 1474, è leggibile nella base dati IVS Commune *online* (www.iuscommune-online.unito.it), ai record ICo 486, 499, 1515 e 426.

6 Il testo si legge nel verso della prima carta del volume (ISTC ij00546500; ICo 2297).

Della Cornia, edizione che qui ci interessa particolarmente perché è la più antica edizione perugina in cui compare un'illustrazione.

3. Perugia-Basilea, solo andata. I percorsi di una vignetta xilografica nell'anno 1477

Il caso è piuttosto complicato e anche per questo interessante. Questi i fatti: il 14 giugno 1477 veniva portata a compimento la stampa della *Lectura*; l'autore, all'epoca ancora vivente, era un celebre professore dello Studio perugino, dove insegnava da decenni; aveva già pubblicato a Perugia una *repetitio* (sorta di lezione di approfondimento) ma il testo del suo commento al libro sesto del Codice lo aveva reso famoso presso gli studenti, tra i quali era anche Tommaso Diplovatazio, che ne scrisse la biografia nella sua compilazione.⁷ Preceduto da una lunga lettera prefatoria e apologetica nei confronti dell'autore, il testo era chiuso da un *colophon* che menzionava un solo responsabile della stampa: «Lecture in Sextum Codicis [...] per Johannem Vydenast Almanum almi Gymnasii Perusini ministrum Perusie impresse»⁸. Qualche mese dopo, però, si apriva un processo intentato contro il Vydenast da un certo Stefano da Magonza che chiedeva il compenso per prestazioni non retribuite nella cui descrizione è facile riconoscere la preparazione della stampa di quell'opera, che aveva coinvolto lui ed altri.⁹ Varie testimonianze furono rese nel corso del procedimento e informano di un gruppo di giovani intraprendenti che invece di lavorare in esclusiva per il Vydenast, «minister Gymnasii», si erano spesi in altre attività tipografiche, a Perugia e a Roma. Alcune notizie risultano di particolare interesse: Stefano aveva lavorato per Vydenast in due diversi periodi: dal luglio 1476 e fino al febbraio 1477 aveva lavorato per la famiglia del bidello ma da quel momento e fino a giugno era stato impegnato come compositore, ovvero nella preparazione delle forme per la stampa della *Lectura*: «ad componendas litteras ad exercitium imprimendi». Aveva ricevuto un compenso che però considerava insufficiente e a rafforzare la sua testimonianza portava quella di sodali, tra cui erano un certo Crafftto e un Johannes Ambach o Ainbach (come si trova scritto negli atti del processo) che studiosi come Max Sander e Victor Scholderer hanno voluto identificare con Johann Amerbach, che sarebbe diventato uno dei principali editori di Basilea tra Quattro e Cinquecento (vi fu attivo dal 1478 fino alla morte, occorsa nel 1513).¹⁰ Della sua attività negli anni precedenti non si hanno notizie

7 T. Diplovatatus, *Liber de claris iuriconsultis*. Pars posterior, cur. F. Schultz, H. Kantorowicz, G. Rabotti, Institutum Gratianum, Bologna 1968, pp. 407-408.

8 ISTD ic00921000; ICo 1096.

9 Perugia, Archivio di Stato, Giudiziario antico, *Processus*, a. 1477, Tomo III, fasc. 14; Panzanelli, *La stampa a Perugia*, pp. 72-78.

10 M. Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Stechert, New York 1941, sch. 2210, p. 389. Quanto a Scholderer, va attribuita a lui

e quanto emerge dal processo perugino, se davvero si confermasse l'identità, va a colmare in modo molto interessante una lacuna. Lo si dice «compatriota» di Stefano, anche lui dunque proveniente da Magonza; che per un certo periodo si era allontanato da Perugia per recarsi verosimilmente a Roma (dove Stefano s'era recato) e che poi tornato a Perugia era stato due mesi in ospedale avendo contratto la peste. Si farebbe luce, inoltre, sugli anni della sua formazione, che sarebbe avvenuta tra Perugia e Roma, in un ambiente in cui aveva potuto anche sperimentare nella produzione di tipi e di altri materiali. Quanto a Stefano, a lungo è stato erroneamente identificato con Steffen Arndes, che aveva ben altra provenienza (Amburgo) ma che a Perugia avrebbe realizzato di lì a breve le sue prime importanti edizioni illustrate, come vedremo nel paragrafo seguente.

Al di là delle identificazioni, frutto delle sperimentazioni dei giovani “tedeschi” sarebbe anche la matrice xilografica che troviamo impressa soltanto su un esemplare (di otto che ne conoscono oggi) dell'edizione della *Lectura* del Della Cornia¹¹. Si tratta dell'esemplare conservato a Vienna, nella Biblioteca Nazionale (Ink.16.a.21). La vignetta è impressa nella metà superiore della carta d'*incipit* (come in altri casi lasciata bianca appunto per ospitare illustrazioni, spesso effettuate a mano) e rappresenta verosimilmente una scena di scuola che si presta ad essere ulteriormente precisata come un momento chiave nella carriera dello studente, l'esame finale (Fig. 2).¹²

la nota manoscritta che si legge nella copia d'ufficio del BMC, e che fu aggiunta a margine della scheda introduttiva alle edizioni di Amerbach; Scholderer (la cui mano è identificata da John Goldfinch, fino al 2014 responsabile della sezione incunaboli della British Library, che ringrazio) la nota intende correggere l'affermazione «He appears to have learnt his craft in Venice, whence he is sometimes describes as 'Hans von Venedig' in the records.» con questo testo: «This is not certain, as Venediger (to-day Venedey) is found as a surname in Baden, e.g. in Constance as early as 1269. The 'Giovanni Ambrach [I] who worked in Perugia in 1477 (Haebler, *Ausland*, p. 62) is no doubt identical with A.'»; informazioni aggiornate su Amerbach si leggono anche nella versione online del *Typenrepertorium der Wiegendrucke* (<https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/pe0014500>).

11 Vale la pena riportare un estratto del commento di Sander alla vignetta che egli giudicava realizzata da mano non italiana: «On sait que ce livre a été terminé avec un très grand retard, ce qui a provoqué une procédure judiciaire entre Vydenast et son ouvrier Stefan Arndes, qui fut plus tard l'imprimeur d'un autre livre pérousin illustré, Lorenzo Spirito, Sorte, 1482. Dans ce procès, Johann Amerbach, qui devint par la suite grand imprimeur à Bâle, est nommé comme témoin.» Sander, *Le livre à figures italien*, p. 389. Stefano da Magonza è ancora identificato con Arndes da Scapecchi che lo cita nella voce dedicata a Johann Numeister in *Dizionario biografico degli Italiani*, 78 (2013), pp. 848-849, nella cui officina lo Stefano magontino e Crafft, pure lui di Magonza, avevano collaborato nella stampa della *princeps* della Commedia dantesca. Che fossero due persone diverse è stato scritto da vari studiosi (già dal 1970) e ribadito recentemente in F. Fabbri, *Arndes, Steffen*, in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, a cura di R.M. Borraccini, G. Lipari, C. Reale, M. Santoro, G. Volpato, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2013, 1, pp. 42-45.

12 La scena è ambientata in una sala, con sei figure divise in due gruppi; l'azione si svolge nella parte destra dove un uomo in abiti da maestro (mantello e tocco), seduto allo scranno, scambia un libro aperto con un giovane che gli si para davanti e che si porta l'altra mano al

Chiaramente la vignetta non venne stampata insieme al testo, come pure sarebbe stato possibile – la matrice xilografica si mette in forma insieme ai tipi; Sander ipotizzò che potesse essere stata utilizzata in un numero limitato di esemplari, forse successivamente.¹³ Oggi, con un numero di esemplari cresciuto (all'epoca di Sander se ne conoscevano sei), e una maggiore attenzione agli elementi specifici di copia, l'ipotesi che la matrice sia stata applicata dopo la stampa si rafforza. Ci torniamo al termine di questo paragrafo; prima dobbiamo occuparci di una seconda vita che conobbe la vignetta, che in quello stesso anno 1477 venne replicata, quasi identica, in un'edizione concepita a grande distanza da Perugia: i commentari di Niccolò Tedeschi ai cinque libri delle *Decretali*, stampati a Basilea in un'anonima tipografia.¹⁴

Il primo volume è arricchito da un'illustrazione che è appunto pressoché identica a quella perugina («presque le même bois»)¹⁵, con interventi di modifica che riguardano le sole due figure sulla destra, qui corredate da attributi che le fanno chiaramente identificare come membri delle gerarchie ecclesiastiche. L'uomo in piedi indossa un cappello cardinalizio e tiene in mano un pastorale terminante con una doppia croce lobata mentre la figura assisa indossa una tiara a tre corone, che è attributo pontificio. Le due figure potrebbero rappresentare rispettivamente Raimundo de Peñafort (Raimondo di Penyaafort), segretario di papa Gregorio IX ed estensore delle sue *Decretali*, mentre la figura assisa sarebbe appunto il pontefice, nel rispetto di un'iconografia consolidata, anche se un po' forzata, in particolare per la figura del papa che, al di là della tiara, non presenta altri attributi di solennità. In ogni caso l'identificazione risulta complicata dal fatto che il testo non è quello delle *Decretali*, bensì dei commentari di Niccolò Tedeschi, che si riferisce alle lettere pontificie ma non le riporta. Si dovrà allora pensare ad una diversa identificazione, dell'autore e del pontefice, che risulta ancora più forzata, perché l'autore vi risulta molto giovane e del tutto privo di

berretto; tra i due si trova un'altra figura maschile in piedi, che guarda con benevolenza verso il giovane, come a volerlo supportare. A sinistra i tre altri uomini assistono alla cerimonia. L'abbigliamento dei soggetti rappresentati, la scena nel suo insieme e due dettagli (lo scambio del libro aperto e l'attenzione posta al berretto, il *birectum*) sono un richiamo alla cerimonia dell'addottoramento, benché la cerimonia vera e propria dovrebbe svolgersi presso l'autorità ecclesiastica e qui siamo invece di fronte ai maestri, come nell'*examen privatum*. La cerimonia ci è nota per come si svolgeva ai primi del Seicento, quando Cesare Crispolti produsse una dettagliata descrizione delle «insigne che dar si sogliono nel dottorato» in: C. Crispolti, *Idea dello scolare che versa negli studi affine di prendere il grado del dottorato*, Vincenzo Colombara, Perugia 1604, pp. 51-83. Queste le insegne annoverate: sedere in cattedra; libro serrato poi aperto; anello; cintura d'oro; bacio in fronte; berretta, benedizione.

13 «on pourrait croire qu'il s'agit d'une xylographie tirée sur un nombre restreint d'exemplaires, peut-être postérieurement.» Sander, *Le livre à figures italien*, p. 389.

14 Nei volumi si trova più volte luogo e anno ma nessuna indicazione dello stampatore che è identificato in una triade di stampatori: Michael Wenssler, Berthold Ruppel e Bernhard Richel (ISTC ip00045000; ICo 2884).

15 Sander, *Le livre à figures italien*.

ogni attributo, mentre il Tedeschi era abate e vescovo – era noto e citato come *Abbas Panormitanus*.

Sembra dunque evidente che il disegno della vignetta usata a Basilea sia frutto del riadattamento di un'iconografia elaborata in un altro contesto, dove però non aveva avuto possibilità di sviluppo. A Basilea, in compenso, la vignetta e i suoi creatori ebbero ben diversa accoglienza: la stessa mano fu chiamata a realizzare un apparato iconografico completo per tutti e cinque libri in cui è divisa l'opera, realizzando quattro nuove vignette, delle stesse proporzioni della prima e stilisticamente vicine a quella, che furono stampate sulla pagina d'*incipit* di tutti i libri concretizzando un vero e proprio progetto editoriale (Fig. 3).

La qualità delle illustrazioni non è eccelsa, ma la proposta fu certamente innovativa: molte altre edizioni, dello stesso genere ma anche degli stessi testi, furono stampate in quel torno di tempo e tutte presentano la pagina d'*incipit* lasciata in bianco per essere completata con decorazioni o illustrazioni realizzate a mano. L'idea di illustrazioni realizzate interamente in tipografia fu pionieristica e ben si sposa con l'ipotesi che provenisse da giovani intraprendenti non del tutto apprezzati in terra umbra. Lì, probabilmente, l'idea venne concepita ma non necessariamente portata a compimento: non si può infatti escludere l'ipotesi che la matrice venisse utilizzata solo quando il volume aveva già raggiunto le terre ultramontane, dove certamente fu completata a mano l'iniziale ornata; lo rivela lo stile, con il segno della lettera riempito a foglia d'acanto, terminante in elementi fitomorfi con forme e una scala cromatica, rosa e verdi in particolare, tipiche delle aree meridionali dei paesi di lingua germanica e che ritroviamo anche nei cinque volumi delle Decretali di Basilea.¹⁶

In tutta questa complicata vicenda che ruolo svolse, se lo svolse, Johann Amerbach? Se aveva ragione Sander, lo dobbiamo pensare al lavoro con uno dei tre tipografi cui è attribuita la stampa delle Decretali, a Basilea, dove poi sarebbe diventato uno dei principali editori. Sarebbe bello (e non impossibile), pensare ad un primo periodo di formazione che il grande Amerbach avrebbe speso in centro Italia, tra Perugia, Roma e forse Foligno. Maggiori esplorazioni sono richieste per avvalorare questa affascinante ipotesi che lasciamo qui ad uno stadio di incertezza. Sembra invece certo che l'idea della vignetta, molto innovativa, non trovò subito l'accoglienza sperata, tantomeno il riconoscimento economico sperato. Sulle possibili cause si possono fare molte ipotesi, in questa sede ci limitiamo a notare come non fu la città in sé a creare un ambiente ostile, se guardiamo a quanto avvenne cinque anni dopo, con la stampa di uno dei libri più illustrati del Quattrocento: il *Libro delle sorti* di Lorenzo Spirito Gualtieri.

16 Un ampio focus sugli elementi ornamentali delle prime edizioni, corredato da molte illustrazioni, si trova in: *Early Printed Books as Material Objects*, ed. by B. Wagner, M. Reed, De Gruyter, Berlin-New York 2010, in particolare la sezione *Painted Decoration* con i contributi di M. Ikeda, L. Armstrong e C. Beier (pp. 39-134).

4. Una crisi stilistica nelle Sorti di Lorenzo Spirito (Perugia 1482)

«Qui finiscono le sorte fate e composte per mano di me Lorenzo Spirito de peroscia e recopiate per mia propria mano scritte a dì doi gennaio 1482 amen». Con questo *colophon* si chiude il manoscritto autografo del *Libro delle sorti*, codice di notevole bellezza conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e reso noto una quindicina di anni fa da un'edizione facsimilare corredata da alcuni studi, sul manoscritto e sulla fortuna del testo.¹⁷ Vi si mette in chiaro come il codice, il testo integralmente redatto dall'autore, che era anche scriba di professione, venisse tuttavia completato solo due/tre decenni più tardi, quando si ritiene venisse realizzato l'apparato iconografico che, in questo caso, non è elemento paratestuale, essendo parte integrante del tutto. Tutta la prima metà del volume, infatti, consiste in tavole figurate e schemi, funzionali al gioco, in cui la parte di testo è ridottissima; senza quegli elementi il gioco non funziona. Alla luce di questo, tanto più interessante appare la circostanza per cui nello stesso anno in cui Lorenzo Spirito compiva la redazione del testo, l'opera, intera, veniva messa in forma; e come venne messa in forma!

L'edizione a stampa del *Libro delle sorti* è un turbinio di novità, che si sommano al sontuoso apparato iconografico su cui s'è soprattutto appuntata l'attenzione degli studiosi, alcuni dei quali di grande peso, come Aby Warburg e Tammara De' Marinis. La prima novità è un ricco frontespizio con cui si apre il volume che, a quella data, non era certamente fatto comune, e che sembra essere sfuggito agli studi dedicati allo sviluppo della pagina del titolo.¹⁸

17 *Il libro delle sorti: Perugia, 1482: It. IX, 87 (=6226) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia*, Panini, Modena 2007. Il volume include saggi sul gioco e un'analisi storico-artistica di Silvia Urbini, con una nota di Susy Marcon.

18 Recentemente ripresi e commentati in: U. Rautenberg, "Last words on the history of the title-page": research on the origin and development of the title page from Alfred W. Pollard to today, in *Imago librorum. Mille anni di forme del libro in Europa*, a cura di E. Barbieri, Introduzione di F. Barbier, indici di S. Cassini, Olschki, Firenze, 2021, pp. 207-224. Si sottolinea, in particolare, come il frontespizio perugino del *Libro delle sorti* corrisponda ad una fase molto avanzata del suo sviluppo, che si ritiene raggiunta nell'ultimo decennio del Quattrocento, ma che può accostarsi anche alla sua fase definitiva, stante la sintesi proposta da Rautenberg (p. 209): «The development of the book title page took place over several stages. These include: an empty page or leaf at the beginning of the book from the middle of the 1460s onward; a simple typographic title (the so-called label title) appearing on the empty page from ca. 1480 onwards, possibly supplemented by a title woodcut from the middle of the 1480s onwards; and identification of the book's producer, including by a printer's or publisher's mark and/or the year of publication, beginning in the last decade of the incunable period. At the end of the development process stands a title page that in the ideal case can be described with the following criteria: a separate leaf or page at the beginning of the book that by definition contains information about the work and the author and about the book's production; the title page does not contain the beginning lines of the work which follows; and the information on the title page

Colpisce, qui, la quantità di informazioni oltre alla forma complessiva della composizione. Una grande P xilografica, interamente realizzata con elementi fitomorfi, apre un sonetto, dove le due quartine e la seconda terzina servono a presentare l'opera (che serva solo a divertire, il lettore ricordi che di gioco si tratta e che la fortuna non esiste, tutto è in mano all'Onnipotente); la prima terzina presenta l'autore: «Chi avesse disio voler sintire | Chi fu di queste sorte lo inventore | Lorenzo Spirito fu senza fallire». Il concetto viene poi ribadito in una lunga dichiarazione di responsabilità, in cui, oltre all'autore, vengono nominati uno per uno lo stampatore e i suoi soci (qui sta un'altra grande novità) e si forniscono luogo e data di stampa: «Sorte composite per lo nobile ingegno de Lorenzo Spirito perugino. Et impresse nella augusta città de Perugia. Per opera et ingegno de maestro Stephano Arendes de Hamborch et de Paulo Mechter et Gherardo Thome de Alamania compagni. Nelli anni del Signore. M. CCCC. LXXXII. foelicer». Segue, ribadito, il nome della città a lettere capitali (AVGVSTA PERVSIA, che di fatto riprende l'epigrafe incisa sul monumentale arco etrusco) posta appena sopra l'emblema della città: un grifo rampante, qui coronato e incluso in uno scudo contornato da due versi latini (unica occorrenza del latino in tutto il volume) in lode della fiera: «Auem et animal natura creauit | Hiis quatuor et me coronauit» (Fig. 4). Le ultime due righe sono altresì in caratteri romani, mentre il resto del frontespizio è composto con tipi gotici. L'accostamento tra due stili, uno più mediterraneo l'altro settentrionale, comincia già qui, ma si fa più evidente andando avanti. Una mano nordica si rileva sul verso del frontespizio, dove compare una grande ruota della fortuna: una donna posizionata al centro della ruota su cui sono agganciate quattro figure maschili, chiaramente sottoposte al movimento del marchingingno; ai quattro angoli altrettanti cartigli più altri due più piccoli, servono a contenere i vari quesiti sui quali i giocatori/lettori vorranno indagare la fortuna e con cui si dà inizio al gioco.

Il *Libro delle Sorti*, infatti, consiste in un gioco di società dove, con l'aiuto dei dadi, si effettuano vari percorsi, per incontrare diversi personaggi che conducono ad un responso finale, messo in bocca a profeti ed espresso in terzine. È un gioco fantastico, in tutti i sensi della parola, che infatti avrebbe conosciuto una grande fortuna e che Lorenzo Gualtieri, non a caso detto Spirito, elaborò attingendo a un bagaglio culturale ampiamente condiviso, popolato da figure mitologiche, bibliche e storiche. Il meccanismo del gioco ci è talmente familiare (funziona un po' come il Gioco dell'oca o il più recente Monopoli) che rimane quasi difficile descriverlo; si tratta di un sistema simile, solo cambiano i punti di riferimento che rinviano qui a un macrocosmo tipicamente rinascimentale.

follows a standardized order so that a fixed ensemble of design elements can be recognized. A "complete" title page corresponding to this definition was only able to establish itself as a core feature of the printed book during the first two decades of the sixteenth century. ».

Dalla ruota della fortuna, con cui si principia, si viene rinviati ai re: il primo generalissimo quesito indirizza al più saggio dei re: «Se la vita dey esser felice o sventurata vai al re Salomone». I re sono venti figure (tra cui David, Salomone, Turno, Agamennone, Artù), divisi in cinque tavole, ciascuna delle quali consta di un'articolata struttura architettonica, decorata con lesene, festoni e puttini, che incornicia quattro aperture da cui emergono le figure a mezzobusto dei re. Questi sono chiaramente realizzati con quattro matrici, di cui tre raffiguranti figure in ricche armature, ripetute a significare personaggi diversi; una sola, la prima, è utilizzata soltanto per re David, che si presenta non armato e con la sua lira. Lo ritroveremo in apertura della seconda metà del volume, a significare sé stesso in veste di profeta. È evidente l'attenzione particolare da parte dell'autore. Diciamo subito, infatti, che le caratteristiche complessive di quest'opera, la contemporaneità con la produzione del codice autografo, le competenze di Lorenzo Spirito, inducono a credere che fu lui a lavorare con lo stampatore per la messa in forma del suo testo e quindi anche a studiare l'apparato iconografico e a dirigere la produzione delle matrici xilografiche utilizzate per la prima parte (Fig. 5).

Alle cinque tavole dei re fanno seguito venti tavole con i “segni”. Queste sono tabelle di sei caselle per dieci, con un vuoto centrale a fare posto a ciascuno dei segni (anche qui una sintesi tra elementi del paesaggio astrale, figure mitologiche, elementi simbolici: luna, sole, leone, scorpione, grifone, cuore, diamante). Ognuna delle 52 caselle che si trovano in ogni tavola corrisponde a un tiro di tre dadi abbinato ad una nuova indicazione, in direzione ora di una sfera e del relativo fiume. Le tavole con le “sfere” sono tra le più spettacolari: una figura in tondo, raffigurante il titolare della sfera (qui prevalgono elementi celesti, astronomici e astrologici) è al centro della pagina e di un doppio cerchio diviso in tanti scomparti, intitolati ai diversi fiumi e da cui si viene indirizzati a una specifica terzina, l'ultima istruzione. Una ghirlanda contorna il grande cerchio e apre sul resto della tavola riccamente ornato a grottesche e racemi fioriti, chiari su fondo nero, con cornucopie, delfini ed altri elementi; un cartiglio in alto contiene il nome della sfera. Sono soprattutto queste tavole, credo, ad aver ispirato l'importante giudizio lasciatone da De' Marinis che le disse «fra le prime apparse di carattere schiettamente italiano»¹⁹, mentre Warburg scrisse di una «happy conjunction of the graphic arts of Italy and Northern Europe»²⁰.

19 E continuava: «salvo i disegni di macchine guerresche del Valturio (Verona, 1472) e le belle cornici che ornano alcune operette pubblicate a Venezia da Ratdolt [...] quel che si conosce fino al 1482 è di pretto tipo tedesco» in T. De Marinis, *Le illustrazioni per il Libro de le sorte di Lorenzo Spirito*, in T. De Marinis, *Appunti e ricerche bibliografiche*, Hoepli, Milano 1940, pp. 69-83; cit. da p. 70.

20 A. Warburg, *On images of planetary deities in the Low German Almanac of 1519*, saggio del 1908 ripubblicato in A. Warburg, *The renewal of pagan antiquity*, The Getty Research Institute, Los Angeles 1999, pp. 593-596.

Nelle sfere si trova l'indicazione verso il responso, avviando così la seconda parte del volume: venti carte, ciascuna dedicata ad un profeta, la cui raffigurazione, stereotipata, è posizionata in alto a sinistra nella posizione che avrebbe una iniziale, a principiare la serie delle terzine/responsi che idealmente escono dalla sua bocca. Il primo profeta è David, e lo si ritrova rappresentato con la stessa immagine usata nelle tavole dei re; per tutti gli altri profeti (diciannove) furono usate invece due sole matrici alternate, due figure a mezzo busto, vestite all'antica e corredate da uno svolazzante cartiglio. Il segno riprende quello nordico delle immagini della ruota della fortuna. In compenso il testo è tutto in caratteri romani e il nome del profeta che corre sul margine superiore è in capitali epigrafiche. Le stesse con cui in calce a tutto si dichiara dov'è che il gioco, e il testo, hanno termine: «FINISCIE A PERVSIA». Le terzine, si diceva, sono numerate, con numeri arabi ben disegnati; altra novità di questa edizione è proprio l'uso dei numeri, che compaiono qui, pionieristicamente, per numerare le carte (i fogli) da 2 a 44.

Sulla interessante giustapposizione degli stili, già sottolineata da Warburg e De Marinis, si è più di recente espressa Silvia Urbini, precisando le sezioni del volume nelle quali, secondo lei, è possibile distinguere nettamente la componente tedesca (la ruota della fortuna e le immagini dei profeti della seconda parte) da quella italiana (tutto il resto). Per quest'ultima, poi, la studiosa non prende neanche in considerazione l'ipotesi che a ideare e realizzare le matrici fossero artisti e artigiani attivi in botteghe locali, ritenendo che fossero da attribuire ad artisti fiorentini.²¹ Questo per via della somiglianza tra queste xilografie e quelle che ornavano un'edizione priva di datazione, testimoniata da un unico esemplare poi scomparso, considerata ipoteticamente fiorentina e di fine secolo, che De Marinis vide a Berlino nel 1940, e di cui scrisse, che nel realizzarla, l'artista aveva tenuto «presente l'edizione di Perugia»²². Nella lettura di Silvia Urbini, invece, questa somiglianza con un'edizione non datata (e considerata fiorentina sulla base dell'analisi dei tipi, con xilografie cronologicamente collocate al Cinquecento)²³ e una datata con chiarezza per luogo e anno (Perugia 1482) si risolve in una ricostruzione che vede prodotte a Firenze tavole che troviamo poi

21 «Nell'esemplare superstite dell'incunabolo la ruota della Fortuna e i profeti dell'ultima sezione tradiscono, sia dal punto di vista ideativo che esecutivo una mano tedesca. Le parti centrali – dal gruppo dei re fino a quello dei pianeti – provengono invece da una bottega di artisti fiorentini». S. Urbini, *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, saggio a corredo della ed. facs. Panini, Modena 2007; pp. 65-79.

22 T. De Marinis, *Le illustrazioni per il libro delle sorte*.

23 La datazione delle prime edizioni a stampa si basa tradizionalmente sull'analisi dei tipi, metodo messo a punto da Conrad Haebler e risultante nello straordinario repertorio dei tipi, oggi ricchissima risorsa online: *Typenrepertorium der Wiegendrucke* (<https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/>). Per la scheda di questa edizione, non essendo ancora pubblicato il relativo fascicolo nella versione a stampa del *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, è ancora necessario consultare il manoscritto della scheda, dove però si possono apprezzare i vari interventi di correzione e attribuzioni alternative (<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M43156.htm>).

incluse nell'edizione perugina. Perché? Evidentemente ed esplicitamente per ragioni di stile che necessariamente spostano su Firenze invenzioni di sapore rinascimentale squisitamente italiano; fondamentale, secondo Urbini, è la traccia fornita da una riga del diario di San Jacopo a Ripoli (il celebre giornale della stamperia omonima) che nel 1482 registrava cinquecento sorte: «È possibile, in conclusione, che le xilografie fiorentine presenti nella stampa perugina del 1482 fossero tirate dai legni destinati all'edizione di San Jacopo a Ripoli, già in lavorazione quell'anno». Peccato che nessun esemplare di una edizione di San Jacopo sia noto.

In che modo poi avrebbero potuto comporsi le tavole fiorentine con le altre? Come mai i legni con le tavole italiane recano una numerazione perfettamente coerente con la costruzione dell'edizione perugina? O ancora: i legni sarebbero stati spostati da Firenze a Perugia, e tutto nello stesso anno in cui il testo dell'autografo era stato compiuto? Viene più facile pensare che quell'opera sia il frutto di una stretta e felice collaborazione tra l'autore del testo, Lorenzo Spirito, che era un professionista del libro a tutto tondo (sono numerosi i suoi autografi, ebbe incarichi dal Comune di Perugia di redigerne gli atti e di alcuni codici gli viene attribuito anche l'apparato di miniature)²⁴ e uno stampatore che a Perugia aveva già dato prova di maestria anche nell'uso di matrici xilografiche di qualità²⁵ e che si sarebbe poi segnalato, una volta tornato "in patria", per la qualità delle sue edizioni, tra cui alcune notevoli proprio per l'apparato iconografico.²⁶

A chiusura di questa vicenda sembra utile sottolineare alcuni elementi che emergono chiaramente da studi approfonditi di storia del libro e di cui ci si può (potrebbe) avvalere in campo storico-artistico. Le collaborazioni tra maestranze di diversa origine e cultura sono note ma forse non è abbastanza indagato l'influsso reciproco; la mobilità degli stampatori/editori è pure nota e negli ultimi anni sempre più si presta attenzione alla collaborazione con gli artisti impegnati nella realizzazione degli apparati decorativi. La mobilità è anche alla base di una circolazione di idee e forme che, per una città come Perugia, significa ipotizzare un'area di influenza che include Firenze e Roma e non necessariamente solo in senso passivo. Per comprendere meglio chi può esserci stato dietro al disegno delle tavole "italiane" del *Libro delle Sorti*, non si può non pensare ai

24 G. Arbizzoni, *Gualtieri, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 60, Treccani, Roma 2003.

25 Nel 1481 Arndes stampò la *princeps* del *Quadriregio* di Federico Frezzi, in cui la pagina d'*incipit* compare ornata da un'ampia iniziale xilografica inclusiva di uno scudo vuoto e prolungantesi in una bordura marginale, con decori floreali su base nera. Se ne offrono le riproduzioni, associate ad alcune dei codici manoscritti, in: *Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, a cura di E. Laureti e D. Piccini, Longo, Ravenna 2020. Si è offerta lì un'ampia ricostruzione delle attività di Arndes (saggio di chi scrive, pp. 207-245).

26 Complessivamente ad Arndes sono ricondotte novantacinque edizioni nel Quattrocento, le prime dieci stampate a Perugia, le altre a Lubeca. Qui si segnalano il *Missale Slesvicense* (ISTC im00721800) e una Bibbia in volgare illustrata con oltre novanta vignette (ISTC ib00638000, vari esemplari sono digitalizzati).

mastri intagliatori responsabili, ad esempio, degli scranni del coro di S. Pietro di Perugia, o anche del rivestimento del Collegio della Mercanzia. O ancora come non pensare al celebre ciclo di affreschi del Collegio del Cambio, il cui impianto iconografico – lo si è già accennato – si deve alla mente dell'umanista Francesco Maturanzio, che a Perugia nel 1481 aveva pubblicato con lo stesso editore delle Sorti un suo trattatello di metrica.²⁷

5. Imitazione e riuso: due iniziali abitate da poeta laureato

La circolazione di idee forme e materiali sta al cuore di questa altra vicenda, che si svolge intorno a due iniziali xilografiche, una C e una P, che troviamo in vario modo ripetute, a Roma e a Perugia, tra secondo e terzo decennio del Cinquecento. Si tratta di iniziali abitate, chiaramente appartenenti ad una medesima serie o comunque realizzate con lo stesso stile caratterizzato dal segno della lettera tracciato in due momenti, così da evidenziarne il volume, terminante in volute a foglie d'acanto laddove si avrebbero le grazie e ulteriormente abbellito da una fascia decorata al centro dei segni principali (l'asta della P, la curvatura dell'occhiello e della C). Entrambe le iniziali sono abitate da una testa laureata: nella C il volto è quello di un uomo dotato di una folta barba, nella P, invece, ne è privo, ha, in compenso, una capigliatura più abbondante e tiene in mano un libro aperto. In entrambi i casi la lettera occupa quasi interamente lo spazio dell'iniziale e il poco spazio dello sfondo è interamente riempito dalle terminazioni del fogliame che orna le lettere.

La C fu segnalata la prima volta in Oscar Jennings, che la registrò in relazione ad un'edizione romana del 1515, stampata nella bottega di Giacomo Mazzocchi, e descrive la testa laureata come il ritratto di Lodovico Ariosto, benché non vi fosse nesso alcuno con il testo.²⁸ L'identificazione fu contestata già nel 1969 da Dennis Rhodes, che tornò su quella iniziale avendola trovata riutilizzata a Roma, nel 1521, in un'edizione stampata da Ariotto da Trino per Giovanni Mazzocchi (forse parente di Giacomo)²⁹ e ritrovando poi la stessa iniziale, o meglio lo stesso segno, negli Statuti perugini che Cartolari iniziò a stampare nel 1523. Ne traveva conclusioni non troppo stringenti su un passaggio di materiali, o comunque una forma di imitazione, da Roma verso Perugia.³⁰ In verità, fece notare alcuni anni dopo Jeremy Potter, poteva ben essere che Perugia non guardasse tanto (o

27 *De componendis versibus hexametro et pentametro* (ISTC im00348000).

28 Si tratta della traduzione in latino di Raffaele Maffei delle opere di Basilio Magno (Edit16 CNCE 4581). Sull'iniziale: O. Jennings, *Early woodcut initials containing over thirteen hundred reproductions of ornamental letters of the fifteenth and sixteenth centuries*, London 1908, pp. 65 e 185.

29 Anche in questo caso il testo è una traduzione dal greco in latino, dei fatti e detti memorabili di Socrate, scritti da Senofonte e tradotti da Bessarione (Edit16 CNCE 48350).

30 D.E. Rhodes, *Di alcuni prestiti e imitazioni tipografiche fra Roma e Perugia, 1515-1528*, in "La Bibliofilia", 71 (1969), pp. 253-258.

non soltanto) a Roma e che anzi potesse aver funzionato come passaggio verso Roma di stilemi, forme e materiali presi in prestito da altri luoghi, Venezia in particolare. Il ragionamento di Potter, che esaminava una serie di casi di riuso di materiali tipografici, prendeva avvio proprio dalla C abitata che egli giustamente ritrovava a Perugia già prima che Cartolari la utilizzasse negli Statuti. Era in una edizione del 1517, stampata da Cosimo di Bernardo da Verona (alias Bianchino dal Leone) del *De octo partibus orationis*, una compilazione di grammatiche classiche (in primis il “Donato”), con ampio commento moderno, in cui la C apre il testo dello pseudo-Catone, lasciando così al lettore la possibilità di interpretare la testa laureata come il ritratto dell’autore.³¹

A questa edizione, che fissava una tappa importante nel catalogo di Bianchino, verrà dedicato il dovuto spazio più avanti. Qui dobbiamo ancora soffermarci sulla seconda iniziale ornata, la P, che né Rhodes, ma neanche Potter (che a Perugia ha dedicato anni di studio e a cui pure si deve un primo tentativo di ricostruire la complessa rete di rapporti intessuti dai tipografi perugini con operatori attivi lungo l’asse adriatico) sembrano aver registrato e che invece compare in numerose edizioni stampate da Bianchino. A chi si debba il disegno delle due iniziali non è stato acclarato, né se ad intagliare le matrici fu una mano soltanto o più d’una; è tuttavia evidente che diverse matrici vennero utilizzate dai vari tipografi che utilizzarono la C, come già emerso negli studi pregressi, e come risulta anche da una mostra dei diversi campioni proposta in questa sede (Fig. 6). Che non si tratti di riuso di materiali sembrerebbe dunque evidente; si può però ipotizzare che uno stesso artista abbia realizzato diverse matrici poi utilizzate da diversi tipografi, non necessariamente su commissione. Allo stadio attuale delle ricerche risulta difficile stabilire la genesi esatta di queste iniziali; l’origine romana sembra rimanere la più probabile, soprattutto per la cronologia, ma una ricerca sistematica nelle edizioni stampate da Mazzocchi si rende necessaria, per verificare se la medesima iniziale compare in altre sue edizioni e soprattutto per verificare la presenza della P, che al momento, tra le edizioni perugine, compare solo in quelle di Bianchino.

Diciamo meglio: compare anche in un’edizione testimoniata da un solo esemplare lacunoso, privo del fascicolo del *colophon*, e che si ritiene di poter attribuire, con buona dose di certezza, a Bianchino, sulla base di questa iniziale e di vari altri materiali xilografici, collocandola cronologicamente intorno al 1520. Per apprezzare appieno le logiche di tale attribuzione è necessario ripercorrere il filo degli eventi e tornare sulla stampa del “Donato”, cui s’è accennato sopra, che Bianchino stampò nel 1517 usando lì, per la prima volta, la sua bella marca.

31 J. Potter, *Niccolò Zoppino and the book-trade network of Perugia*, in *The Italian Book 1465-1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes on his 70th birthday*, ed. by D.V. Reidy, The British Library, London 1993, pp. 135-159.

6. Bianchino dal Leone ed Eustachio Celebrino: opere note e opere nuove

Giunto a Perugia sul finire del Quattrocento, nel 1497 Cosimo di Bernardo da Verona ebbe dal Comune l'incarico di badare al leone che la città aveva ricevuto in dono da Giampaolo Baglioni. Nei primi quindici anni che spese a Perugia il veronese trovò occupazione, oltretutto nella custodia del leone, in attività legate al mercato del libro, impegno che rafforzò ulteriormente a partire (per quanto ne sappiamo oggi) dal 1513, quando iniziò a stampare.³² Nella sua prima edizione, un'operetta encomiastica per Giulio II (le *Iulides* di Rodolfo Iracinto) Bianchino recuperò una serie di iniziali ornate per impreziosire il testo e firmò con un leone passante, fissando così da subito il suo emblema. La sua non poca attenzione per gli aspetti decorativi ed iconografici la rese manifesta nell'inaugurare la collaborazione con un talentuoso giovane incisore che, come lui, proveniva da nord-est: Eustachio da Udine. Si può interpretare come un vero e proprio manifesto d'intenti il componimento poetico che si legge in calce ad un'operetta agiografica in versi, la *Leggenda di santa Margherita*, che si conserva in esemplare unico e lacunoso alla Fondazione Cini.³³ Nelle tre strofe finali si dichiarano le diverse responsabilità: stampatore, autore e artista intagliatore:

Et per far noto e chiar a ogni persona | chi la stampata questa istoria degna | di
questa sancta che porto corona | laqual oggi al presente inel ciel regna | **Cosmo**
mi chiamo & nacqui intro Verona | & se quachu(n) uol ueder la **miansegna** |
uenga Perosa & uederal Leone | del mio signor Ioha(n) Paulo Baglione.

Et quel che stato tanto affectionato | aritractare inuersi questa storia | con humil
cor lui ha ciaschu(n) preghato | chu(n) paternostro egliabbi alla memoria | & he
da ciaschedu(n) Mattheo chiamato | non perchel cerchi già triumpho e gloria |
mha solamente questo lui uì chiede | per sua fatica & per la sua mercede.

Et perche la piacesse a ogni Christiano | & ne comprasse ognuno i(n)moltitudine
| me cappito per uentura alle mano | **un forestiero elquel era da Vdene** | **Eu-**
stachio si chiama & e Furlano | **& per insegna sua porta Lancudene** | & la
corretta estoriata in modo | che dalla gente hara honor e lodo.³⁴

Lo stampatore forniva qui una serie di informazioni molto utili, soprattutto in relazione alla sua collaborazione con Eustachio da Udine, che egli scrisse di aver incontrato per caso e al quale aveva affidato il compito di rendere quel

32 Sulla datazione della prima produzione vedi A. Panzanelli, *La stampa a Perugia*, pp. 160-165.

33 *La leggenda di sancta Margherita* (unicum: CINI, FOAN TES 1109), f3v [1517?].

34 Le strofe si leggono a f3v; ne fornisco qui una trascrizione basata direttamente sulla immagine dell'originale che mi consente di correggere alcuni errori lasciati in precedenza (A. Panzanelli, *La stampa a Perugia*, pp. 164, 255-256).

testo più gradito a più persone. Come? Istoriandolo ma anche correggendolo. Il volumetto ci appare illustrato da dodici vignette xilografiche (ma potevano essercene altre nelle quattro carte di cui l'esemplare è privo: b1, b4, f1, f4), caratterizzate da elementi che si ritrovano poi in altre realizzazioni dell'artista udinese, tra cui: l'equilibrio tra pieni e vuoti, che mette bene in risalto le figure in primo piano e i paesaggi sullo sfondo; il disegno degli sfondi che, negli esterni consiste in prati o terreni scuri illuminati da ciuffetti d'erba in chiaro e negli interni in pavimenti a scacchi; il disegno delle figure, ben delineate e piene. In questa operetta le vignette presentano cornici decorate con due tipologie alternate. Nessuna delle vignette sembra contenere la firma dell'artista, ma sappiamo dallo stampatore che si tratta di un'incudine.

Ebbe modo di metterla bene in vista nella vignetta prodotta per ornare il frontespizio del "Donato", il manuale di grammatica già più volte ricordato e al quale possiamo finalmente dedicare qualche riga. Partiamo appunto dalla vignetta (Fig.7). Racchiusa da una cornice decorata come quella della santa Margherita, è una scena di studio, dettagliata e accuratamente realizzata: seduto alla scrivania sulla sinistra è il maestro: il capo incorniciato dalla corona d'alloro, veste abiti domenicani e segue, penna in mano, il volume che sorregge, appoggiato a un leggio su cui compaiono un teschio e una clessidra, a significare il tempo che fugge. Seduto sul lato opposto è un giovane studente, DISCIPVLVS lo dice la didascalia posta sotto al suo scranno e schiacciata sulla cornice, quasi fusa con essa, cifra, quest'ultima, tipica delle xilografie di Celebrino. Chi sia invece il maestro lo dicono tre lettere che campeggiano sul lato della sua cattedra: M.I.P. Le sciogliamo come Magister Ioannes Policarpus, guidati dal lungo titolo, che ben restituisce un testo ben più ricco e complesso di un semplice "Donato". L'opera infatti contiene più di un testo: sono due testi classicamente usati per l'insegnamento del latino ma qui ampiamente commentati da un autore vivente: Ioannes Policarpus Severitanus, domenicano, croato, poeta laureato.³⁵ Sullo scranno sul quale l'autore siede è invece impressa la firma dell'autore di quella vignetta: una incudine posta al centro delle iniziali E.F., *Eustachius Foroiuliensis*, Eustachio Friulano.

La vignetta che vividamente rende merito dei contenuti del volume non è l'unica opera che Eustachio produsse per quel volume, nel cui colophon compare, per la prima volta, la marca definitiva dell'editore nelle cui qualità estetiche e formali si riconosce senza difficoltà la mano dell'intagliatore friulano. Su uno sfondo che vede in lontananza il profilo di una città si staglia un leone passante, che poggia la branca anteriore armata di spada su un volume aperto posto sopra altri tre volumi chiusi. Probabilmente una reinterpretazione del leone marciano

35 Il titolo completo (trascrizione interpretativa) recita: *Dionisii Appollonii Donati de octo orationis partibus libri octo ad novam et optimam limam deducti et Senece junioris Catonis Cordubensis ethyconum libri quattuor cum commentariis. M. Io. Policarpi Severitani Sibenicensis Dalmate Predicatorum Ordinis opus aureum nuper ad unguem excussum.*

della Repubblica di Venezia, da cui pure lo stampatore originava. Completa la marca il suo nome d'arte: BLANCHINVS LEONIS, schiacciato in alto contro la cornice, che si può dunque intendere come il nome che egli scelse in qualità di tipografo editore, sciogliendolo esplicitamente come Bianchino dal Leone nelle edizioni in vernacolo.³⁶ Nella edizione del Donato di Policarpo, insieme alle due belle vignette, troviamo alcune iniziali ornate: oltre alla C abitata (già segnalata da Jeremy Potter) vi è anche una S di tipo molto diverso, con il segno della lettera molto lineare, sulla quale si appoggiano i rami di un rampicante, forse una vite, che si espandono poi ai lati della lettera a incontrare due eleganti cicogne in diversa posizione; il tutto in chiaro contro uno sfondo completamente nero.

A rendere interessante l'iniziale S "alle cicogne" sta il fatto che la si ritrova insieme alle due iniziali C e P abitate, nell'edizione testimoniata da un solo esemplare lacunoso, di cui s'è fatto cenno sopra (Fig. 8). Si tratta di una grammaticchetta latina, all'epoca molto popolare, del maestro Giovan Battista Valentini, meglio noto come Cantalicio: la *Summa perutilis in regulas distinctas totius artis grammatices & artis metricae Cantalicii viri doctissimi nuper emendata et noviter impressa*. La presenza delle tre iniziali, come anche il genere e la tipologia di pubblicazione, forniscono indizi per attribuire l'edizione allo stampatore veronese, ipotesi resa difficilmente contestabile da un terzo importante elemento, ancora una volta una xilografia.³⁷ Si tratta della vignetta che ne orna il frontespizio e che rappresenta un maestro in cattedra, posto stavolta al centro della scena e sovrastante rispetto a quattro allievi che gli stanno attorno. Sulla cattedra, e sul basamento della stessa, sono ripetute le iniziali: I.C. che l'analogia con la xilografia del Donato/Policarpo ci spinge a sciogliere come iniziali dell'autore: Ioannes Cantalicius. Non è questa analogia, tuttavia, la prova schiacciante dell'attribuzione; lo è invece il fatto che la stessa vignetta si trova sul frontespizio di un'altra edizione, testimoniata anche questa da un unico esemplare (Bologna, Biblioteca Universitaria, Raro A.18) e sicuramente stampata da Bianchino: il *Babuino* (Fig. 9).³⁸ Piccolo manuale per imparare a leggere, il *Babuino* presenta un contenuto

36 Nel colophon latino di questa edizione (come in altre) si legge: «Impressum fuit hoc opus Perusie apud Leonem per Cosmum cognomine Blanchinum Veronensem». Considerata la versione vernacola del nome, sono convinta che *cognomine* non debba interpretarsi come nome di famiglia, bensì come soprannome. Di qui anche la scelta effettuata in questa e altre sedi di usare la formula Bianchino dal Leone per riferirci all'editore, rifiutando di citarlo come Cosimo Bianchini (come invece fa Edit16: CNCT 182) che risulta del tutto fuorviante, lasciando credere che Bianchini sia un cognome. Il nome della persona del tipografo è quella del biografico: M. Ceresa, *Cosimo di Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Treccani, Roma 1984, pp. 22-23.

37 L'esemplare, che si conserva a Perugia, (Biblioteca Augusta, I.M.4451) è stato scoperto e valorizzato in: *Maestri, insegnamenti e libri. Contributi per la storia dell'Università (1308-2008)*, a cura di C. Frova, F. Treggiari, M.A. Panzanelli Fraton, Skira, Milano 2009, pp. 198, 203 (sch. 76).

38 Il titolo completo recita: *Libro utilissimo da imparare presto a leggere & profferire tutte le syllabe, chiamato el Babuino* (Impressum Perusie per Blanchinum apud leonem, anno Domini M.XXI (i.e. M.D.XXI; Edit16 CNCE 58762).

assimilabile alla grammatica e forse concepito come un utile complemento ad essa. L'uso della medesima vignetta per il frontespizio delle due pubblicazioni non stupisce, anzi rende l'intera operazione ancora più interessante e meritevole di ulteriori indagini sulla fortuna dei due testi e sugli apparati iconografici con cui furono diffusi.³⁹

Sappiamo per certo, peraltro, che a distanza di decenni la medesima vignetta fu ulteriormente riutilizzata per una grammatica latina di un autore tuderte, datata 1554 in base alla dedica. L'esemplare, come gli altri rarissimo, è stato portato alla luce in British Library da Dennis Rhodes che ne ha fornito una breve descrizione e un veloce riferimento alle precedenti occorrenze, che gli sono servite ad attribuire l'edizione a Girolamo di Bianchino, ipotizzando un passaggio di materiali dal padre al figlio. Quanto alla vignetta, Rhodes insinua un dubbio circa la possibilità di interpretare le iniziali I.C. come quelle del Cantalicio, proponendo, in alternativa, di scioglierle come riferimento all'anonimo intagliatore. Naturalmente le sue osservazioni stimolano ulteriori riflessioni, ma lasciano perplessi, non solo perché la soluzione I.C. come Ioannes Cantalicius è coerente con altri casi, ma anche per la posizione centralissima che la proposta di Rhodes darebbe all'intagliatore, con le iniziali incise sulla cattedra del maestro, per di più ripetute, a fronte di esempi in cui in cattedra sono le iniziali del maestro, mentre l'artista, quando lascia la propria sigla, lo fa in posizioni più defilate, così anche lo stesso Celebrino.⁴⁰

Neanche a Eustachio Celebrino, peraltro, fu sempre concesso di posizionare la firma in bella vista come nel Donato di Policarpo (dove comunque la sua cifra non aveva la posizione centrale di quella dell'autore). Del tutto angolare è, infatti, la firma che l'intagliatore udinese lasciò sulla vignetta del *Gisberto da Mascona*, romanzo cavalleresco stampato da Girolamo Cartolari nel 1521 (e non 1511, come a lungo è stato riportato) dove il nome compare scritto per intero nell'angolo inferiore sinistro.⁴¹ Nella stessa posizione si trova la sua cifra E.F.

39 Sul contenuto si veda l'ancora validissimo: P. P. Lucchi, *La Santacroce, il Salterio e il Babuino*, in "Studi Storici", 13, (mag-ago 1978), pp. 593-630, in particolare pp. 608-612. All'epoca non risultava ancora nota una edizione del Babuino di molti anni precedente stampata a Venezia da Sessa nel 1505 (Edit16 CNCE 78555).

40 D.E. Rhodes, *La stampa a Todi nel Cinquecento: sì o no?*, in "La Bibliofilia", 117 (2015), pp. 231-234.

41 Francesco Lutio. *Libro darne & damore chiamato Gisberto da Mascona* [...] (Stampato in Perosia: per Hieronymo de Francescho cartholaio, 1521) (Edit16 CNCE 69052). La data errata 1511 si deve al principe d'Essling (V. Masséna prince d'Essling, *Les livres à figure vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e. Étude sur l'art de la gravure et sur bois à Venise*. Olschki-Leclerc, Florence-Paris: 1907-1914, III, p. 118) che ha significato legare l'arrivo di Celebrino a Perugia alla sua collaborazione con Cartolari, mentre è evidente (dalle terzine commentate sopra) come egli avesse iniziato a collaborare con Bianchino; il dato è stato ripetuto in due articoli dedicati all'incisore (L. Servolini, *Eustachio Celebrino da Udine intagliatore, calligrafo, poligrafo ed editore del sec. XVI*, in "Gutenberg Jahrbuch", XIX-XXIV (1944-1949), pp. 179-189; M. Palma, *Celebrino, Eustachio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Treccani, Roma 1979,

in una edizione peraltro ignota agli studi dedicati a Celebrino⁴²: un frontespizio quasi interamente xilografico per il romanzo cavalleresco di Francesco Tromba *La Draga de Orlando innamorato*, che fu pubblicata a Perugia nel 1525 dalla società costituita allo scopo tra Bianchino dal Leone e lo stesso autore (Edit16 CNCE 64544). Il volume è ornato da numerose vignette, riconducibili per stile alla mano di Celebrino, attribuzione appunto confermata dalle sue iniziali.

Quanto al frontespizio, questo si segnala per la complessità della composizione che vede la vignetta centrale inserita in una ricca cornice nella quale, in quattro punti, è inserito lo stemma dei Varano di Camerino, un omaggio a Costanza Varano, madre di Gentile Baglioni, la “Casa Baglioni” essendo dedicataria dell’opera.

7. Conclusioni

Le ultime battute dedicate ad Eustachio Celebrino mostrano il bisogno di tornare sulla sua figura per produrre un contributo dedicato a lui soltanto, che ne aggiorni il catalogo, se non altro in relazione al suo “periodo perugino”, precisando e correggendo le informazioni che circolano ancora sulla sua figura. Mostrano anche altro: che molto c’è ancora da scoprire sulle attività degli artisti che nel primo secolo di stampa si trovarono a collaborare con i professionisti del libro e dettero un grande contributo alla creazione di un prodotto nuovo. Escluso Celebrino, i nomi degli artisti responsabili degli apparati iconografici che abbiamo qui illustrato ci sono ignoti; si può ancora discutere su come interpretare le cifre che si trovano talvolta sulle vignette. Ancora meno, forse, si sa delle mani che realizzarono le cassette di iniziali ornate che, ancor più delle vignette, circolarono in varie forme.

A chiusura di questo contributo torniamo sull’edizione con cui lo abbiamo aperto per mostrare la ricca e fantasiosa composizione di materiali diversi che Girolamo Cartolari utilizzò per rendere sontuosi i quattro volumi degli Statuti che egli stampò in un quinquennio: una rosa di iniziali diverse, sapientemente accostate, gli consentirono di impreziosire la pagine dei volumi, al principio dei quali egli pose alcune vignette originali, altre ereditate da suo padre, incorniciandole con materiali xilografici palesemente di riuso (Fig. 10).

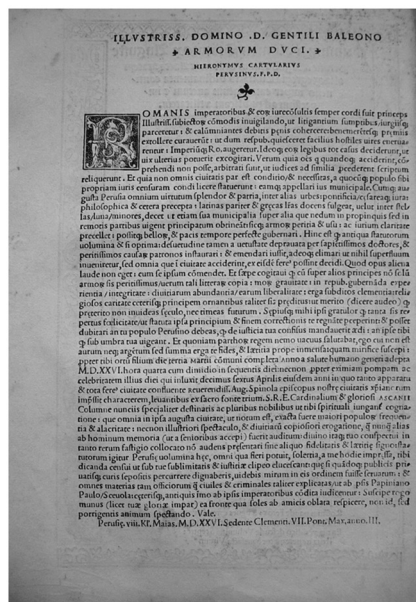
Quanto, infine, alla vignetta di dedica che egli fece produrre appositamente, nella qualità apprezzabile di quella piccola opera d’arte, se non possiamo riconoscere, per assenza di documenti, la responsabilità di Celebrino, vi troviamo tuttavia il riflesso del suo passaggio a Perugia e, più in generale, di un ambiente

pp. 361-362). E così anche compare anche nella voce di Wikipedia. Per maggiori dettagli: A. Panzanelli, *La stampa a Perugia*, pp. 165-166.

42 Ma presentato in A. Panzanelli, *La stampa a Perugia*, pp. 176-177.

in cui le arti legate all'illustrazione libraria vi ebbero uno sviluppo le cui dimensioni reali sono ancora tutte da esplorare.

Già così, tuttavia, si può ben apprezzare quanto il mondo del libro riesca a restituire, in piccolo, una importante porzione di produzione artistica di età rinascimentale.



La dedica a Malatesta Baglioni del quarto e ultimo libro degli Statuti di Perugia (1528) surclassa quella del primo, indirizzata a Gentile (1526). La raffigurazione è altresì rara testimonianza degli eleganti interni di uno dei palazzi signorili abitati dai Baglioni

Figura 1. La dedica parlante a Malatesta Baglioni e quella a Gentile Baglioni.



P.F. Della Cornia, *Lectura in sexto Codicis*. Perugia: Vydenast, 1477
ISTC: ic0092000; IC0 1096; Vienna ONB Ink.16.a.21, [a2r]



Niccolò Tedeschi, *Super V libris Decretalium*. Basilea: [Wessler et al.], 1477
ISTC: ip00045000; IC0 2884; Monaco BSB, 2 Inc. c.a. 644c-1, [a2r],
urn:nbn:de:hbz:12-bsb00035290-7



Nella vignetta applicata sull'edizione perugina la scena appare modificata per adattarsi al testo, con l'inserimento di un pontefice e un cardinale; non è caratterizzata la figura dell'autore (chi consegna il volume) che non ha i suoi consueti attributi.



Figura 2. La più antica vignetta perugina a confronto con la variante stampata a Basilea.

Niccolò Tedeschi, *Super quinque libris Decretalium*. Basilea: [Wenssler, Richel, Ruppel], 1477
 ISTC ip00045000; ICo 2884; Monaco Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc. c.a. 644c (2-4)



2 Inc. c.a. 644 c-2.1: *De iudiciis*
 urn:nbn:de:bvb:12-bsb00035291-3



2 Inc. c.a. 644 c-2.2: *De probationibus*
 urn:nbn:de:bvb:12-bsb00035292-8



2 Inc. c.a. 644 c-3: *De vita et honestate clericorum*
 urn:nbn:de:bvb:12-bsb00035294-9



2 Inc. c.a. 644 c-4: *De matrimoniis*
 urn:nbn:de:bvb:12-bsb00035295-4

Figura 3. Il resto del programma iconografico dell'edizione di Basilea.

Il Libro delle sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri (Perugia: Arndes, 1482)

ISTC iso068500 (*unicum*: Ulm, Staatsbibliothek, Schad 13281)

Recto e verso della prima carta (frontespizio e ruota della fortuna)

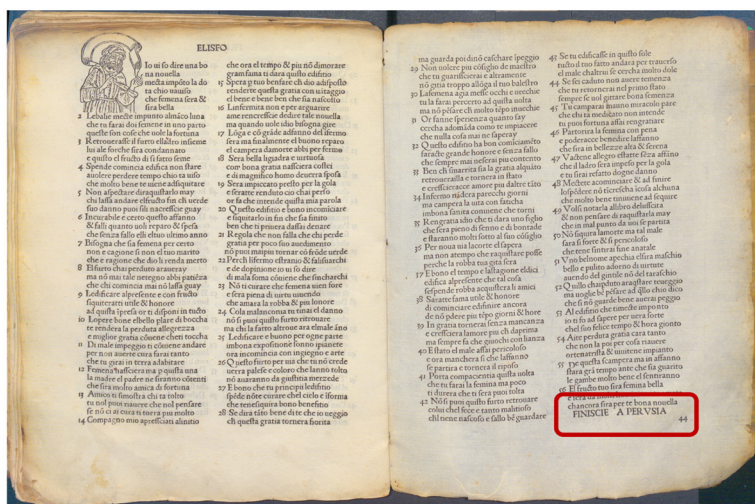


La tavola dei re dà inizio al gioco e al libro (notare la carta numerata)
Il primo è David che apre anche la seconda parte, come primo dei profeti

Figura 4. Il *Libro delle sorti* di Lorenzo Spirito Gualtieri: frontespizio, ruota della fortuna e tavola dei re.



Il re indica il segno: David indirizza alla Luna
dal segno Luna alla sfera di Mercurio (in base al risultato ottenuto con i dati)



L'ultimo passaggio è verso il responso dato dai profeti
il gioco (e il libro) FINISCE A PERVSIA, carta 44

Figura 5. Libro delle sorti: tavole dei segni, delle sfere e pagine dei responsi.

Le ricorrenze della iniziale C evidenziate in studi pregressi

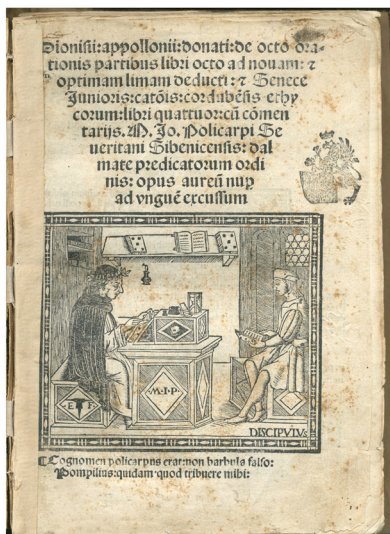
			
Jennings 1908 1515: <i>Opera magni Basilii per Raphaelem Volaterranum</i> . Roma: Mazzocchi (Edit16 CNCE 4581)	Rhodes 1969 1521: <i>Xenophonitis De factis & dictis Sacris</i> . Roma: Ariotto da Trino (Edit16 CNCE 48350)	Rhodes 1969 1523-28: <i>Statutorum Auguste Perustie</i> . Perugia: Cartolari (Edit16 CNCE 23860)	Potter 1993 1517: <i>Donati De octo orationis</i> . Perugia: Bianchino del Leone, 1517 (Edit16 CNCE 17642)

Nuovi rilevamenti: a Perugia l'iniziale C è usata soprattutto da BIANCHINO DAL LEONE
che vi associa una P di identico stile

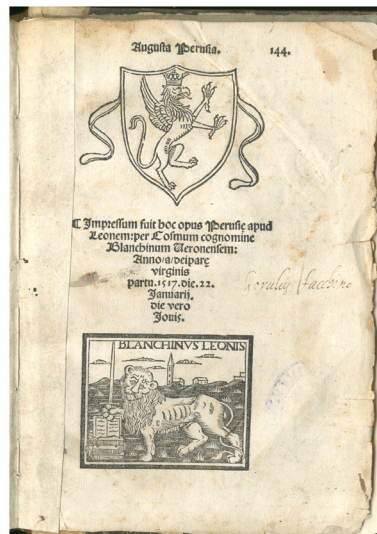
				
1517 <i>Donatus/Polycarpus</i> (Edit16 CNCE 17642)	1519 <i>Epistolae Iacobi Antiquari</i> (Edit16 CNCE 1990)	1522 <i>Tabula constitutionum M. Anconitane</i> (Edit16 CNCE 308)	1523 <i>Vitelli, De pestilentia</i> (Edit16 CNCE 33986)	

Figura 6. Iniziali C e P abitate, occorrenze romane e perugine, studi pregressi e recenti scoperte.

Le iniziali del maestro (e commentatore) sono incise sulla cattedra nell'edizione del Donato del 1517, con illustrazioni 'firmate' Eustachio Celebrino
(Editio CNCE 17642; Perugia, Bibl. Augusta I.E. 4330)



M.L.P. = Magister Ioannes Policarpus
E.F. = Eustachius Foroiuliensis
l'incudine tra le iniziali è marchio dichiarato
dell'artista



Compare qui per la prima volta la marca definitiva di
Bianchino del Leone associata ad un eloquente colophon:
*Perusie apud Leonem, per Cosmum cognomine Blanchinum
Veronensem*

Figura 7. La firma di Eustachio Celebrino nell'edizione che inaugura la marca di Bianchino dal Leone.

In G.B. Cantalicio, *Summa perutilis in regulas distinctas unicum* privo del colophon (Perugia, Biblioteca Augusta I.M. 4451)
ci sono tre iniziali:
C, P e una S ornata di cicogne che è anche nel Donato



Cantalicio, E7r



Cantalicio, H4v



Cantalicio, D8v



Donato/Policarpo, F3r

Figura 8. Le iniziali ornate del Cantalicio senza colophon indizi di provenienza da Bianchino dal Leone.

Sul frontespizio del Cantalicio c'è la stessa vignetta del Babuino stampato da Bianchino del Leone nel 1521



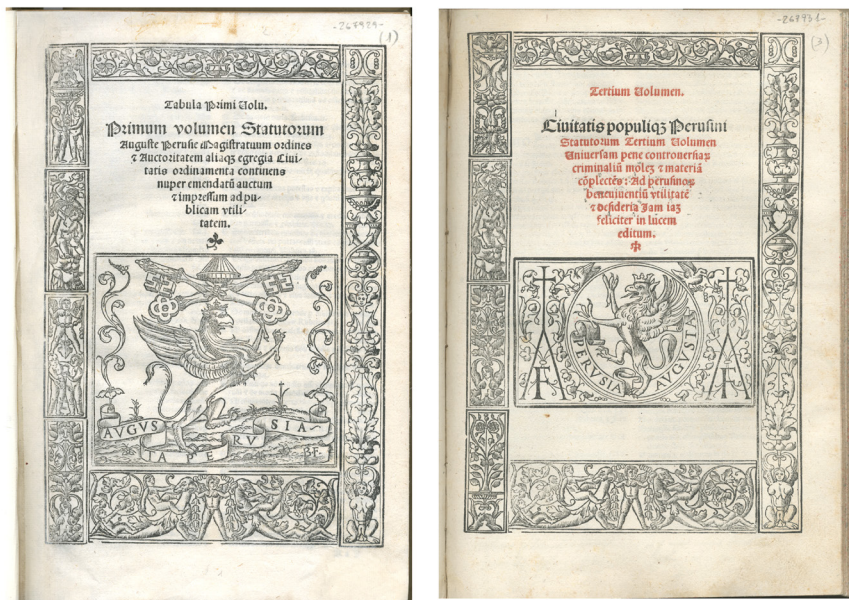
*Summa perutilis ... artis grammaticae ...
Cantalicii viri doctissimi ... noviter impressa
Jussente l'ultimo faccedel
(Perugia, Bibl Augusta I.M. 4451, unicum)*



*Babuino ... (Impressum Perusie per Blanchinum apud Leonem,
anno D.ni MXXI [sic])
©Alma Mater Studiorum Università di Bologna - Biblioteca Universitaria di Bologna
(Raro A 18, unicum); vietata ogni riproduzione con qualunque mezzo.*

Figura 9. Una stessa vignetta anima il frontespizio del Cantalicio e quello di un celebre Babuino.

Una sapiente combinazione di materiali di riuso (cornici e iniziali) e vignette originali crea il sontuoso apparato decorativo degli Statuti perugini



Isolate iniziali maggiori (38/55x37/55) di stili diversi



Alfabeti di iniziali medie e minori



Figura 10. La ricca dotazione di materiali originali e di riuso allestita da Girolamo Cartolari per gli Statuti.

Fonti

Perugia, Archivio di Stato, Giudiziario antico, *Processus*, a. 1477, Tomo III, fasc. 14.

Bibliografia

NB: non include le edizioni antiche che sono oggetto di analisi nel saggio stesso

Arbizzoni, G., *Gualtieri, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Treccani, Roma 2003, pp. 208-212.

BMC – *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum [British Library]*. 13 parts. Goy-Houten, London, 1963-2007. (Pts I-IX riprodotte dalle copie d'ufficio e annotate della edizione originale (London, 1908-62).

Ceresa, M., *Cosimo di Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Treccani, Roma 1984, pp. 22-23.

Crispoliti, C., *Idea dello scolare che versa negli studi affine di prendere il grado del dottorato*, Vincenzo Colombara, Perugia, 1604.

De Marinis, T., *Le illustrazioni per il Libro de le sorte di Lorenzo Spirito*, in T. De Marinis, *Appunti e ricerche bibliografiche*, Hoepli, Milano 1940, pp. 69-83.

Diplovatatus, T., *Liber de claris iuriconsultis*. Pars posterior, cur. F. Schultz, H. Kantorowicz, G. Rabotti, Institutum Gratianum, Bologna, 1968.

Early Printed Books as Material Objects, ed. by B. Wagner, M. Reed, De Gruyter, Berlin-New York 2010.

Fabbri, F., *Arndes, Steffen*, in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, a cura di R.M. Borraccini, G. Lipari, C. Reale, M. Santoro, G. Volpato, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2013, 1, pp. 42-45.

Federico Frezzi e il Quadriregno nel sesto centenario della sua morte (1416-2016), a cura di E. Laureti e D. Piccini, Longo, Ravenna 2020.

Jennings, O., *Early woodcut initials containing over thirteen hundred reproductions of ornamental letters of the fifteenth and sixteenth centuries*, London 1908.

Il libro delle sorti: Perugia, 1482: It. IX, 87 (=6226) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, ed. facs. Panini, Modena 2007.

Lucchi, P., *La Santacroce, il Salterio e il Babuino*, in "Studi Storici", 13, (mag-ago 1978), pp. 593-630.

Maestri, insegnamenti e libri a Perugia. Contributi per la storia dell'Università (1308-2008), a cura di C. Frova, F. Treggiari, M.A. Panzanelli Fratoni, Skira, Milano 2009.

- Masséna prince d'Essling, V., *Les livres à figure vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe. Étude sur l'art de la gravure et sur bois à Venise*. Olschki-Leclerc, Florence-Paris 1907-1914.
- Palma, M., *Celebrino, Eustachio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Treccani, Roma 1979, pp. 361-362.
- Panzanelli, A., *La stampa a Perugia nel Rinascimento. Dai tipografi tedeschi agli editori locali*, FrancoAngeli, Milano 2020.
- Panzanelli Fraton, M.A., *La princeps degli Statuti di Perugia (Cartolari, 1523-1528). Committenza pubblica, iniziativa privata e mecenatismo*, in *Con la penna e con il torchio. Atti del convegno internazionale* (Milano, Archivio di Stato, 14-15 dicembre 2020), a cura di M. Francalanci e D. Martini, in "Annuario dell'Archivio di Stato di Milano", 2021, pp. 269-292.
- Potter, J., *Nicolò Zoppino and the book-trade network of Perugia*, in *The Italian Book 1465-1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes on his 70th birthday*, ed. by D.V. Reidy, The British Library, London 1993, pp. 135-159.
- Rautenberg, U., "Last words on the history of the title-page": research on the origin and development of the title page from Alfred W. Pollard to today, in *Imago librorum. Mille anni di forme del libro in Europa*, a cura di E. Barbieri, Introduzione di F. Barbieri, indici di S. Cassini, Olschki, Firenze 2021, pp. 207-224.
- Rhodes, D. E., *Di alcuni prestiti e imitazioni tipografiche fra Roma e Perugia, 1515-1528*, in "La Bibliofilia", 71 (1969), pp. 253-258.
- Rhodes, D. E., *La stampa a Todi nel Cinquecento: sì o no?*, in "La Bibliofilia", 117 (2015), pp. 231-234.
- Sander, M., *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Stechert, New York 1941.
- Scapecchi, P., *Numeister, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78 (2013), pp. 848-849.
- Servolini, L., *Eustachio Celebrino da Udine intagliatore, calligrafo, poligrafo ed editore del sec. XVI*, in "Gutenberg Jahrbuch", XIX-XXIV (1944-1949), pp. 179-189.
- Urbini, U., *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, saggio a corredo della ed. facs. Panini, Modena 2007.
- Warburg, A., *On images of planetary deities in the Low German Almanac of 1519*, saggio del 1908 ripubblicato in A. Warburg, *The renewal of pagan antiquity*, The Getty Research Institute, Los Angeles 1999, pp. 593-596.

Edit16 – Edizioni Italiane del XVI secolo (<https://edit16.iccu.sbn.it/>)

Gesamtkatalog der Wiegendrucke (<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>)

ICo – IVS Commune online (www.iuscommuneonline.unito.it)

ISTC - *Incunabula short-title catalogue* (<https://data.cerl.org/istc>)

Typenrepertorium der Wiegendrucke (<https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/>).

Dalla terra al cielo: il riutilizzo delle illustrazioni cartesiane nell'ipotesi di Lorenzo Magalotti sulla struttura degli anelli di Saturno

Ruggero Pace Gravina

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8177-0281>

DOI: 10.54103/scrittidistoria.238.c439

Acknowledgement: This work is part of a project that has received funding from the European Research Council (ERC) as part of the European Union's Horizon 2020 research and innovation program (TACITROOTS, PI: Giulia Giannini, Grant agreement No. 818098)

Abstract

Nel 1660, Lorenzo Magalotti, segretario dell'Accademia del Cimento, si trovò coinvolto nella celebre disputa sulla forma del pianeta Saturno. Il letterato, la cui figura rimane ancora un'incognita da molteplici angolature, prima tra tutte quella filosofico-naturale, ebbe in questa occasione un ruolo da protagonista, cimentandosi per primo nella formulazione di un'ipotesi che riguardava non solo la forma del pianeta, ma anche la costituzione fisica dell'anello recentemente scoperto da Huygens. La sua soluzione rappresenta un caso esemplare di come nel Seicento le immagini scientifiche potessero essere reinterpretate e riutilizzate in contesti nuovi, trasformando rappresentazioni di fenomeni terrestri in chiavi di lettura per comprendere i misteri del mondo celeste. A partire dal raffronto tra testi e immagini e dal peculiare riutilizzo in forma verbale di queste, il presente contributo mira ad evidenziare l'adesione (e la successiva rielaborazione) del segretario del Cimento ad alcune dottrine cartesiane esposte nelle *Mémoires*.

In 1660, Lorenzo Magalotti, the second and last secretary of the Accademia del Cimento, became involved in the famous dispute over the shape of the planet Saturn. The scholar, whose character still remains an unknown quantity from many perspectives, first and foremost the philosophical-natural one, played a leading role in this occasion. He was the first to formulate a hypothesis not only about the planet's shape but also about the physical composition of the ring recently discovered by Huygens. His solution represents an exemplary case of how, in the seventeenth century, scientific images could be reinterpreted and

reused in new contexts, transforming representations of terrestrial phenomena into interpretive keys for unraveling the mysteries of the celestial world. By comparing texts and images and analysing their verbal reuse, this contribution aims to highlight the espousal (and subsequent reworking) of certain Cartesian doctrines set out in the *Météores* by the Secretary of the Cimento.

En 1660, Lorenzo Magalotti, dernier secrétaire de l'Accademia del Cimento, fut impliqué dans la célèbre dispute sur la forme de la planète Saturne. La figure de Magalotti, mystérieuse sous plusieurs angles, notamment celui de la philosophie naturelle, joua un rôle central dans cette affaire, étant le premier à formuler une hypothèse non seulement sur la forme de la planète, mais aussi sur la constitution physique de l'anneau récemment découvert par Huygens. Sa solution représente un cas exemplaire de la façon dont, au XVII^e siècle, les images scientifiques pouvaient être réinterprétées et réutilisées dans de nouveaux contextes, transformant les représentations des phénomènes terrestres en clés d'interprétation pour comprendre les mystères du monde céleste. À partir de la comparaison entre textes et images, et du réemploi particulier de celles-ci sous forme verbale, cette contribution vise à éclairer l'adhésion (et la réélaboration subséquente) du secrétaire du Cimento à certaines doctrines cartésiennes présentées dans les *Météores*.

Parole chiave

Lorenzo Magalotti, meteorologia cartesiana, astronomia, Saturno, Christiaan Huygens

Lorenzo Magalotti, Cartesian Meteorology, Astronomy, Saturn, Christiaan Huygens

Lorenzo Magalotti, météorologie cartésienne, astronomie, Saturne, Christiaan Huygens

1. Introduzione

In un passaggio noto alla storiografia, Raffaello Caverni, nella sua monumentale *Storia del metodo sperimentale in Italia*, sminuiva gli aspetti “scientifici” della figura di Lorenzo Magalotti, descrivendolo come “più inclinato forse allo speculare che allo sperimentare” e precisando che “non sappiamo di lui se non ch'ei lesse, ne' consensi accademici, un discorso, in cui si proponeva di rassomigliar l'anello di Saturno agli aloni e alle corone”.¹ Con questo giudizio *tranchant* Caverni aggirava, ignorandolo, il ragionamento di Magalotti sulla conformazione fisica

1 S. Miniati, *Lorenzo Magalotti (1637-1712): rassegna di studi e nuove prospettive di ricerca*, in “Annali di Storia di Firenze”, 2010, n. V, p. 31; M. Baldini, *Magalotti, religione e scienza nel Seicento*, Editrice La Scuola, Brescia 1984, p. 26.

della fascia che circonda il pianeta, utilizzandolo come pretesto per sottolineare, d'altro canto, il valore del Magalotti come raffinato scrittore e come letterato erudito.²

Seguendo questa linea di interpretazione, l'italianistica del Novecento, a partire dal lavoro di Stefano Fermi,³ ha focalizzato la sua attenzione sugli aspetti più squisitamente letterari della produzione magalottiana, relegando in secondo piano la sua attività di sperimentatore negli anni del Cimento⁴, documentata nei manoscritti superstiti.⁵ Si è così tentato di mantenere un arduo equilibrio tra i contenuti di tipo filosofico-naturale presenti in alcune opere quali le *Lettere scientifiche ed erudite*⁶ e le questioni linguistiche e stilistiche.⁷ Proprio in questo contesto è stato coniato il termine “odorismo”, in riferimento alle teorie sensiste del Magalotti esposte negli scritti posteriori al periodo in cui rivestiva la carica di segretario del Cimento, fase in cui la sua attitudine da sperimentatore e filosofo naturale appare assai più marcata.⁸ Maurizio De Benedictis citava a tal proposito la nona delle *Lettere*, nella quale Magalotti si autodefiniva un “odorista”, riferendosi alla pratica di esperimenti slegati “dai principi dei procedimenti propriamente scientifici”, muovendosi in direzione di “un’ermeneutica dei meccanismi complessivi matematico-geometrici”.⁹ Sulla scorta di questa lettura,

2 R. Caverni, *Storia del metodo sperimentale in Italia*, I, Civelli, Firenze 1891, p. 197.

3 S. Fermi, *Lorenzo Magalotti, scienziato e letterato (1637-1712)*, Bertola, Piacenza 1903. Fermi definiva Magalotti “uno scienziato di seconda grandezza”, avvalorando quindi anch’egli l’ipotesi che vedrebbe nel segretario del Cimento un brillante letterato, privo però della caratura scientifica degli altri membri dell’Accademia.

4 Sulla partecipazione di Magalotti alla cerchia di studiosi cfr. anche M. Feingold, *The Accademia del Cimento and the Royal Society*, in “The Accademia del Cimento and its European Context”, a cura di A. Clericuzio, M. Beretta, L.M. Principe, Science History Publications, Sagamore 2009, pp. 229-242.

5 Si veda ad esempio l’oggetto fabbricato da Magalotti stesso in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Serie Ms. Gal. 269, fol. 18r. Nel foglio è possibile distinguere due ampolline in vetro utilizzate durante l’Eucarestia, alcune forme geometriche di contorno e, infine, una sorta di supporto formato da tre piedi che reggono un cerchio di metallo nel quale è inscritta la sopracitata dicitura che ne attribuisce la paternità a Magalotti, testimoniando un suo diretto coinvolgimento nell’attività sperimentale del Cimento e nella realizzazione di artefatti a supporto di questa.

6 Walter Moretti ad esempio sottolinea la differenza stilistica tra i *Saggi* e le *Lettere scientifiche*, nelle quali si capovolge l’ottica galileiana in favore di un’osservazione dall’interno degli eventi. W. Moretti, *Magalotti ritrattista e altri studi magalottiani*, Mucchi, Modena 1991, p. 85.

7 S. Miniati, *Lorenzo Magalotti*, cit., p. 31: secondo Miniati, “almeno dalla fine del XIX secolo, la critica storico-scientifica ha teso a classificare Magalotti come scienziato, ma, considerati i limiti della sua attività di ricerca, lo ha quasi subito squalificato, per recuperarlo in seguito come letterato e divulgatore scientifico”.

8 M. Torrini, *Le Lettere sugli Atei di Magalotti. Apologia o libertinismo?*, in “Philosophie et libre pensée. Philosophy and Free Thought, XVIIe et XVIIIe siècles”, a cura di L. Bianchi, N. Gengoux, G. Paganini, Honoré Champion, Paris 2017, pp. 441-454.

9 M. De Benedictis, *L’ideologia dell’uomo di garbo. Studio su Lorenzo Magalotti*, Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, Roma 1978, pp. 8-12.

una monografia di Georges Güntert ha tentato di approfondire ulteriormente il sensismo di Magalotti, fondendo gli aspetti letterari con quelli più propriamente filosofici, e scorgendo a tal proposito differenze sostanziali con il sensismo telesiano: nella visione magalottiana i sensi erano l'unico strumento capace di far conoscere all'uomo la realtà, in quanto atti a disvelare quest'ultima attraverso gli effetti prodotti su di essi durante il momento sperimentale, inteso in senso galileiano.¹⁰ Per Magalotti, dunque, l'esperienza dei sensi era una autentica regola di verità, in grado di fornire – se applicata scientificamente – una solida conoscenza della realtà. In tale prospettiva, i dati percettibili da soli non sarebbero tuttavia sufficienti per comprendere in modo organico il libro della natura. Era necessario un passo epistemologico ulteriore, più volte tentato da Magalotti: analizzarne l'essenza e i principi fondativi.¹¹ Tale approccio teoretico emerge chiaramente nel discorso relativo alla struttura fisica dell'anello di Saturno.¹² Qui, dopo aver esaminato a fondo le *Météores*, Magalotti muoveva in avanti sul piano della conoscenza del sensibile: riutilizzando in forma verbale l'apparato iconografico dell'opera, egli non si limitava a una semplice dimostrazione – attraverso il supporto della strumentazione ottica – della effettiva forma di Saturno, ma si interrogava anche sulle cause e i meccanismi di formazione dell'anello cingente il pianeta, approdando in spazi e ragionamenti filosofico-naturali molto affini a quelli del filosofo di La Haye-en-Touraine.

Riguardo invece la letteratura di ambito storico-scientifico, numerosi sono stati i lavori che, sfiorando soltanto il suo discorso su Saturno, hanno dialogato con la figura del Magalotti, definito già da Leibniz “poeta e matematico”.¹³ Tra questi spicca quello di William Middleton, che nell'introduzione alla sua traduzione del 1980 della *Relazione d'Inghilterra* del 1668 di Magalotti, sottolineava la conoscenza di quest'ultimo di discipline quali anatomia, fisica e matematica. Magalotti aveva avuto occasione di studiarle sotto la guida rispettivamente di Marcello Malpighi, Giovanni Alfonso Borelli e Vincenzio Viviani, e Middleton affermava pertanto che «although we may question whether he had any real mathematical ability, he must have been fairly well grounded in the science of

10 Se per Telesio “lo spirito conservava rimembranze di passate sensazioni, risultando capace di intuire e presagire le future”, i suoni e gli odori in Magalotti non fanno parte della struttura oggettiva del reale, ma sono prodotti dal corpo umano nel contatto con il mondo attraverso i sensi. G. Güntert, *Un poeta scienziato del Seicento: Lorenzo Magalotti*, Olschki, Firenze 1966, pp. 36-8.

11 Ivi, pp. 39-45. Magalotti tornò più volte sul problema della conoscenza ultima del mondo materiale, ad esempio nel celebre proemio ai *Saggi di Naturali Esperienze*. Qui, da una prospettiva pessimistica, affermava che la natura non darebbe all'uomo la possibilità di scoprire “le sue più stupende fatture”, offuscando così le sue capacità intellettive.

12 BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 289, foll. 70r.-76r. Una cospicua parte del documento è stata trascritta in R. Caverni, *Storia del metodo sperimentale in Italia*, tomo II, cit., pp. 481-492. Cfr. anche G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche*, cit., tomo I, pp. 387-390.

13 A. Robinet, G.W. Leibniz *iter italicum, mars 1689-mars 1690. La dynamique de la République des lettres: nombreux textes inédits*, Olschki, Firenze 1988, p. 274.

the time when on May 20, 1660 he replaced Alessandro Segni as secretary of the scientific Accademia del Cimento».¹⁴ Proprio sul tema dei segretari della cerchia di studiosi, Luciano Boschiero, nella sua monografia sul Cimento, ha inserito un paragrafo dal titolo *The Cimento's secretaries and the last word on courtly culture and experimental science*, con l'obiettivo di analizzare in parallelo gli aspetti cortigiano-eruditi con quelli legati all'attività sperimentale portata avanti all'interno dell'Accademia. A proposito di Magalotti, infatti, Boschiero ha affermato che non fu affatto estraneo a interessi filosofico-naturali, ma – sulla scorta di Middleton – che possedette una buona preparazione in matematica, fisiologia, oltre che in letteratura e diritto, sottolineando il legame e la collaborazione intercorsa con Viviani. Magalotti quindi, oltre a spiccare per *savoir faire* nella corte medica, prese parte sia allo svolgimento di alcune “esperienze”, che alle discussioni speculative avvenute all'interno del consesso, spesso tese a rovesciare alcuni noti assiomi aristotelici.¹⁵ Di opinione diametralmente opposta Alberto Vanzo, che in una recente pubblicazione sul rapporto tra sperimentalismo e religione nella penisola italiana in età moderna, ha affermato che, seppure partecipasse attivamente alle riunioni del Cimento, Magalotti «firmly committed neither to experimental philosophy nor to any other natural philosophical system», citando come riprova una lettera dello stesso del 1681 e definendolo infine «an amateur natural philosopher».¹⁶

Queste considerazioni introduttive ci permettono di inquadrare più accuratamente il discorso magalottiano sull'anello di Saturno. È a questo punto significativo notare come la citazione del testo e il conseguente il riuso delle immagini delle *Météores* fossero, oltre che a spiegare l'effettiva conformazione dell'anello, tesi in secondo luogo a far poggiare la dissertazione sull'autorità cartesiana: in una comunicazione epistolare con uno dei più noti astronomi dell'epoca, la citazione dell'opera del filosofo francese e delle sue tavole era certamente funzionale a rafforzare la veridicità dell'ipotesi del segretario dell'Accademia,

14 W.E. Middleton, *Lorenzo Magalotti at the court of Charles II. His Relazione d'Inghilterra of 1668*, Wilfried Laurier University Press, Waterloo 1980, p. 1.

15 L. Boschiero, *Experiment and Natural Philosophy in Seventeenth-Century Tuscany. The History of the Accademia del Cimento*, Dordrecht, Springer 2007, pp. 106-9. Così Boschiero a proposito del ruolo di Magalotti: «Indeed, instead of assuming that Magalotti learnt about an atheoretical experimental method that neither Borelli nor Viviani ever claimed to use, we should understand that Magalotti was being trained according to the skills of two of Galileo's most talented students. That is to say that Magalotti was well aware of the anti-Aristotelian natural philosophical commitments of the academicians».

16 A. Vanzo, *Experimental Philosophy and Religion in Seventeenth-Century Italy*, in *Experiment, Speculation and Religion in Early Modern Philosophy*, a cura di A. Vanzo, P.R. Anstey, Routledge, New York 2019, pp. 220-1. Anche Vanzo ha insistito sulla visione di Magalotti come libertino erudito, non riconoscendogli un autentico valore di sperimentatore e di studioso in grado di confrontarsi alla pari con altri membri del Cimento. Sul tema del libertinismo erudito si veda C. Borghero, *Rinascimento, rivoluzione scientifica e libertinismo erudito*, in “Noctua”, VI, 2019, nn. 1-2, pp. 182-218.

il quale, in un consesso che annoverava tra i suoi membri astronomi e studiosi di meteorologia del calibro di Borelli o Viviani, si muoveva tra erudizione e filosofia naturale.¹⁷ Nella redazione della lettera da inviare in Olanda poi, va notato come Magalotti abbia omesso l'inserimento di illustrazioni, limitandosi alla citazione e alla trasposizione verbale di quelle cartesiane. Anche questa può però essere senza dubbio considerata una forma di riuso dell'immagine, nella quale quest'ultima non veniva replicata figurativamente ma verbalmente, dando la possibilità a un lettore versato nell'argomento di visualizzare mentalmente – seguendo il discorso scritto – le tavole che venivano richiamate di volta in volta.

2. La disputa sulla “forma” del pianeta Saturno

È indispensabile, prima di analizzare nel dettaglio la dissertazione, fare una breve premessa per introdurre la disputa sulla conformazione del pianeta, che aveva assunto nel 1660 una dimensione transnazionale in seno alla Repubblica delle Lettere. Nel 1659 l'astronomo olandese Christiaan Huygens aveva “rivelato” nel suo *Systema Saturnium*, dedicato al principe Leopoldo de' Medici, il fatto che Saturno fosse cinto da un anello, raffigurando in tale inedita maniera il pianeta, e non, come ipotizzato fino a quel momento dagli studiosi, affiancato da due satelliti oppure dalla fantasiosa forma tricorporea che vedeva un nucleo centrale e due “maniglie” laterali.¹⁸ L'ipotesi anulare di Huygens fu subito contrastata da alcuni eminenti esponenti del mondo gesuitico, tra cui spiccava il francese Honoré Fabri. Questi, supportato dal noto ottico e costruttore di strumenti Eustachio Divini, formulò in risposta una macchinosa congettura per cui attorno a Saturno non orbitavano più due, ma quattro “pianetini”, di cui due più grandi e opachi posti a una minore distanza dal corpo celeste, mentre i due più piccoli e luminosi si trovavano più lontani. Per salvare quindi l'ipotesi satellitare (e geocentrica), nel 1660 uscì a firma di Divini la *Brevis annotatio in Systema Saturnium*, anch'essa dedicata al principe Leopoldo.¹⁹ Egli, nel segno della continuità di una pratica che vedeva i Medici arbitri di controversie di vario genere, veniva adesso chiamato a giudicare quale delle due teorie fosse corretta;

17 Sul nesso tra autorità e riuso delle immagini cfr. S. Fransen, K.M. Reinhart, *The practice of copying in making knowledge in Early Modern Europe: an introduction*, in “Word & Image”, 35, 2019, n. 3, pp. 211-222.

18 A. van Helden, M.L. Righini Bonelli, *Divini and Campani: a forgotten chapter in the history of the Accademia del Cimento*, Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze 1981; G. Giannini, *An indirect convergence between the Accademia del Cimento and the Montmor Academy: 'The Saturn dispute'*, in “The Institutionalization of Science in Early Modern Europe”, a cura di G. Giannini, M. Feingold, Brill, Leiden 2019, pp. 83-108.

19 E. Divini, *Brevis annotatio in Systema Saturnium Christiani Hugenii*, Stamperia Dragonelli, Roma 1660.

in questa complessa verifica il principe fu affiancato dai più abili in materia astronomica degli accademici del Cimento.²⁰

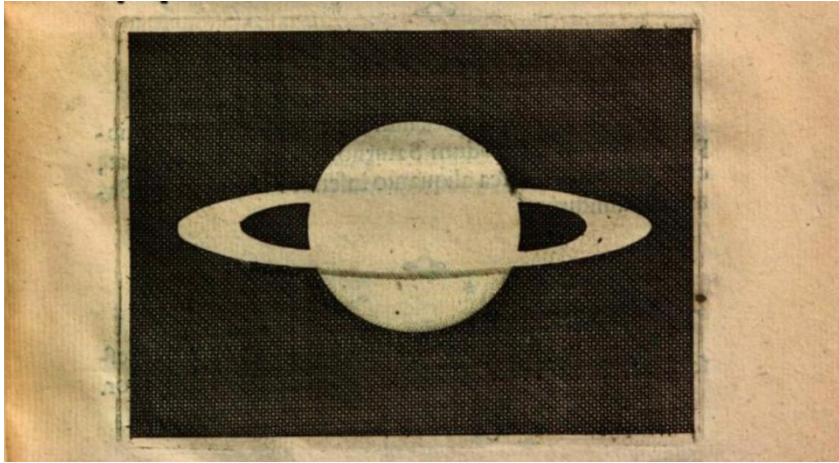


Figura 1. Illustrazione tratta da p. 21 del *Systema Saturnium* e raffigurante il pianeta come era apparso a Huygens il 17 dicembre 1657.

20 S. Calonaci, *Non solo onore. Vertenze patrimoniali e arbitrato medico nell'Italia del Seicento*, in “«Stringere la pace». Teorie e pratiche della conciliazione nell’Europa moderna (secoli XVI-XVIII)”, a cura di P. Broglio, M.P. Paoli, Viella, Roma 2011, pp. 107-134. Importanti riferimenti al giudizio “scientifico” dei Medici si riscontrano anche a proposito del granduca Ferdinando II, del quale Urbano Davisi affermava che si volle ergere a “giudice delle qualità del caldo e freddo”. Cfr. B. Savi, *Trattato della Sfera di Galileo Galilei*, Niccolò Tinassi, Roma 1656, p. 189. Sempre Ferdinando II fu inoltre l’organizzatore di una sorta di gara tra pittori, incaricati di ritrarre la luna così come veniva osservata attraverso il telescopio; la competizione avrebbe avuto l’obiettivo di osservare “come ciascheduno di loro in proporzione grande avesse intese quelle maravigliose macchie, per maggiore illustrazione e conferma delle verità, scoperte per mezzo di quel nobile strumento”. F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all’antica loro perfezione*, vol. V, Batelli e compagni, Firenze 1847, pp. 30-1.

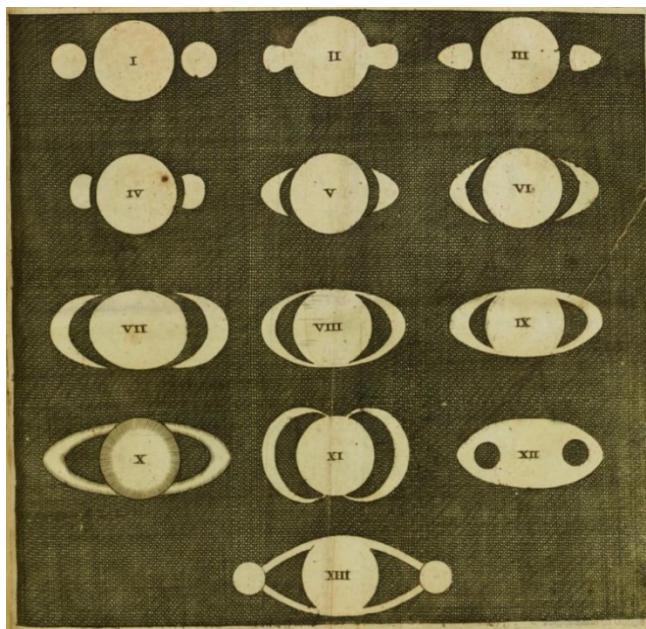


Figura 2. Tavola contenuta nella *Brevis annotatio in Systema Saturnium* di Eustachio Divini, raffigurante le varie “apparenze” del pianeta osservate da Honoré Fabri.

Dopo un’intensa fase di osservazioni del pianeta, trasposizioni grafiche e discussioni all’interno della cerchia,²¹ il 17 agosto 1660 Magalotti inviava a Michelangelo Ricci il primo parere dell’Accademia in favore dell’ipotesi di Huygens. L’opinione del Cimento veniva comunicata sotto forma di due discorsi, chiedendo al Ricci di far pervenire il giudizio a Fabri e Divini; firmatario del primo era Borelli, del secondo Carlo Roberto Dati.²² In primo luogo, Borelli ribadiva la veridicità della teoria anulare, adducendo come argomenti a suo favore una spiegazione che faceva perno sull’inclinazione dei raggi solari: tale formulazione era stata confermata per l’appunto dalle osservazioni della “macchina saturnina” – una riproduzione in scala del pianeta – a Palazzo Pitti. Subito dopo egli sosteneva però che la superficie esterna dell’anello non sarebbe stata incapace di riflettere la luce del sole come aveva dichiarato Huygens, ma che «l’ipotesi dell’Ugenio dovesse qualche poco alterarsi col ridurre più tosto l’anello di Saturno ad una estrema sottigliezza, perché in tal maniera agevolmente si salva, e questa, et altre apparenze, che seco ne portano delle difficoltà considerabili».²³

21 Molti dei documenti che raccontano questa fase della disputa sono contenuti in: BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 271, foll. 50r. e ss.

22 BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 289, foll. 11r.-11v.

23 Il discorso di Borelli si trova in: ivi, foll. 15r.-19v.

Dati dal canto suo, focalizzandosi sull'analisi delle tavole a corredo dell'opera a firma di Divini, individuava la principale fallacia dell'ipotesi di quest'ultimo nell'affermare che i satelliti dalla superficie scura, durante il loro moto attorno a Saturno, al momento di trovarsi dietro il pianeta avrebbero dovuto causare un allungamento della figura, cosa che invece nella *Brevis annotatio* non era mai descritta. Subito dopo, Dati affermava che sarebbe stato impossibile osservare le "maniglie" dalle forme spigolose o ellittiche dal momento che, a detta di Divini, i supposti satelliti sarebbero stati di forma perfettamente sferica, in accordo alla concezione aristotelico-tolemaica del mondo celeste.

Ormai appurata nel consesso l'esistenza dell'anello cingente Saturno, fu però solo tra il finire di settembre e gli inizi di ottobre del 1660 che Borelli e Magalotti decisero di compiere un secondo passaggio epistemologico, cercando di illustrarne la costituzione; per ricostruire con precisione la vicenda risultano di grande valore alcune carte contenute all'interno del faldone 289 della serie *Manoscritti Galileiani*, custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Tra queste spiccano certamente le due missive che nell'ottobre del 1660 Magalotti inviò a Leopoldo: nelle lettere in questione, il segretario dell'Accademia e Borelli si ponevano l'ambizioso obiettivo di chiarire sia la effettiva conformazione fisica dell'anello, sia le cause naturali della sua origine. A partire dalle osservazioni effettuate, il filosofo del meridione della Penisola esordiva nella prima lettera affermando che, sebbene l'ipotesi della fascia spiegasse le immagini di Saturno visualizzate attraverso il cannocchiale, rimaneva ancora da esaminare «la fisica possibilità di tal posizione, cioè in primo luogo, se l'esistenza, o la generazione di detta ciambella sia possibile o no: secondo, se possa durare e conservarsi perpetuamente: terzo, se possa obediare, e secondare il moto di Saturno, mentre egli scorre per l'etere fluido».²⁴

Per spiegare le prime due tesi Borelli utilizzava la teoria – ricorrente all'interno della sua produzione scientifica – delle esalazioni provenienti dal sottosuolo: egli argomentava affermando che tali vapori, una volta giunti nella zona in cui è localizzato l'anello, similmente a quanto accade sulla terra in prossimità del circolo polare artico.

Per lungo tratto sono già agghiacciati in forma di neve, che per il suo poco peso con gran lentezza va movendosi allo 'n giù, ma la medesima avvicinandosi a terra si dissolve e di nuovo riducesi in forma fluida acqua; ma per tutto lo spazio superiore, nel quale si manteneva in forma di neve era bianchissima, e però efficacemente riflettendo il lume ripercosso dovrebbe a chi da lontano riguardasse tal regione trasversalmente rappresentare come un anello opaco, e bianchissimo attorno quella terra settentrionale staccato dalla superficie terrestre.

24 BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 289, fol. 66r.

Egli reputava quindi plausibile che il medesimo fenomeno si verificasse su Saturno, ove l'assenza di venti nella "regione eterea" del pianeta avrebbe reso possibile il perpetuarsi del sistema del pianeta. Il terzo quesito veniva poi risolto servendosi mediante la teoria delle "virtù magnetiche" dei corpi, argomento anch'esso caro a Borelli che lo avrebbe sviluppato in maniera assai più ampia nella sua opera più celebre, le *Theoricae Mediceorum Planetarum*.²⁵

3. "La machina più maravigliosa del mondo"

Ma è per l'appunto sulla relazione magalottiana, custodita in un'altra lettera destinata a Huygens –ma indirizzata sempre al principe Leopoldo – che si vuole focalizzare l'attenzione in questo contributo. Nell'apertura della missiva Magalotti definiva il sistema di Saturno come "la machina più maravigliosa del mondo", a riprova dell'enorme stupore che la scoperta dell'astronomo olandese aveva destato in lui e negli altri membri del Cimento, spingendoli ad approfondire, attraverso l'investigazione e le verifiche sperimentali, l'effettiva conformazione di un corpo celeste che appariva loro di enorme interesse proprio per la sua peculiarità e il suo essere in grado di sorprendere gli osservatori.²⁶ Degno di particolare attenzione appare il fatto che questo venisse appunto definito una "machina", facendo probabilmente riferimento alla sua dualità, con un corpo attorno al cui centro di gravità era situato, quasi a contatto, e non a grande distanza come un satellite, l'anello: l'equilibrarsi del secondo attorno al primo veniva pertanto percepita attraverso una chiave di lettura meccanicistica, nella quale Saturno e il suo anello erano le due componenti di un sistema-automa abile a "funzionare" attraverso le dinamiche che Magalotti avrebbe descritto in un secondo momento.²⁷

Il segretario proseguiva quindi la sua analisi citando due filosofi francesi, Gilles Personne de Roberval e René Descartes, per corroborare il suo tentativo di spiegare dal punto di vista fisico l'origine dell'anello a partire dall'escalazione di vapori dalla zona equatoriale del pianeta: "Renato Des Cartes", come

25 D. Bertoloni Meli, *Shadows and Deception: From Borelli's "Theoricae" to the "Saggi" of the Cimento*, in *The British Journal for the History of Science*, 31, 1998, n. 4, pp. 383-402.

26 Riguardo il *topos* della meraviglia, elemento in rilievo nel discorso magalottiano su Saturno, assai calzante è quanto sostenuto da L. Daston, K. Park, *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*, Zone Books, Brooklyn 1998, trad. it. *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, Carocci, Roma 2000, pp. 15-6 e 181-219. L'attenzione, da parte di molti filosofi naturali del Seicento, nei confronti di quanto appariva loro stupefacente e meraviglioso nello studio del mondo naturale, fu un vero e proprio catalizzatore di indagini e studi.

27 D. Bertoloni Meli, *Thinking with objects: the transformation of mechanics in the seventeenth century*, John Hopkins University Press, Baltimore 2006.

riportava Magalotti, nel nono discorso delle *Météores* (1637),²⁸ per chiarire il fenomeno meteorologico del parelio,²⁹ affermava che nelle regioni aeree superiori della terra erano presenti «alcuni vapori addiacciati a guisa di stelline minutissime, le quali abbattendosi in gran copia da alcuna stella, e la nostra vista di quella oltre alla piramide diretta, che viene a ferirci l'occhio, molti etiamdio di quei raggi, che per altri dove si spargano con le loro superficie, rinfrangono, e sì all'intorno di essa dipingono l'apparenza d'un'iride, che, che sia della verità di questo discorso».³⁰

Magalotti, che faceva riferimento alle pagine di apertura del discorso *De la couleur des nues, et des cercles ou couronnes qu'on voit quelquefois autour des astres*, poté osservare l'illustrazione che affiancava la parafrasi del fenomeno, nella quale le “petites estoiles” che formavano le nubi venivano raffigurate a metà tra l'occhio dell'osservatore e il sole; l'azione rifrangente dei raggi solari avrebbe generato la comparsa degli aloni. A questo punto si può constatare appieno l'evidente influenza che ebbe sul discorso di Magalotti l'apparato iconografico a corredo dell'opera cartesiana, la cui chiarezza seguiva di pari passo quella dell'esposizione nel testo. Difatti, le illustrazioni del *Discours* miravano a generare un forte impatto visivo nel lettore; ciò avveniva anche mediante la loro reiterazione, la

28 Non essendo possibile risalire all'edizione esatta del *Discours* in possesso di Magalotti, per la stesura di questo saggio e per le tavole qui riportate si è scelto di utilizzare l'edizione parigina del 1658, una di quelle di cui il segretario del Cimento avrebbe potuto servirsi per la formulazione della sua ipotesi sull'anello che circonda Saturno. R. Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison & chercher la vérité dans les sciences. Plus la dioptrique et les météores*, Henry Le Gras, Paris 1658.

29 Vincenzio Viviani, tra i principali animatori dell'Accademia del Cimento, aveva studiato le *Dioptriques* di Cartesio, come testimonia una lettera inviata a Orazio Ricasoli Rucellai: qui Viviani citava il secondo capitolo del testo cartesiano, affermando quindi di trovare assai ingegnosa e stupefacente la spiegazione cartesiana dei fenomeni di riflessione e refrazione. R. Caverni, *Storia del Metodo Sperimentale in Italia*, cit., pp. 78-80. Inoltre lo stesso Viviani tradusse in volgare dal francese i cinque paragrafi iniziali del secondo capitolo della “Dioptrique”. BNCF, Serie Ms. Gal. 248, foll. 154r.-157r.

30 Lorenzo Magalotti con queste parole sintetizzava alcune pagine del nono discorso delle *Météores*, dove Cartesio a proposito della formazione degli aloni affermava che: “Ce qui montre qu'ils ne sont pas causés par la refraction qui se fait en des gouttes d'eau ou en de la gresle, mais par celle qui se fait en ces petites estoiles des glace transparentes dont il a esté parlé cy dessus [...] Soit par exemple ABC le soleil D, l'oeil EFG, plusieurs petites parcelles de glaces transparentes, arangées coste à coste les unes des autres; ainsi qu'elles sont en se formant; et dont la convexité est telle, que le rayon venant par exemple du point A sur l'extrémité de celle qui est marquée G, et du point C sur l'extrémité de celle qui est marquée F, retourne vers D; et qu'il en vient vers D plusieurs autres de ceux qui traversent les autres parcelles de glace qui sont vers E, mais non point aucun de ceux qui traversent celles qui sont au delà du cercle GG: Il est manifeste qu'outre que les rayons AD, CD, et semblables, qui passent en ligne droite, font paroître le soleil de la grandeur accoustumée, les autres qui souffrent refraction vers EE, doivent rendre toute l'aire comprise dans le cercle FF assés brillante, et fair eque la circonference entre les cercles FF, et GG, soit comme une couronne peinte des couleurs de l'arc-en-ciel”. R. Descartes, *Discours de la méthode*, cit., pp. 274-6.

quale aveva il fine di accompagnare visualmente l'intera spiegazione delle questioni trattate.³¹

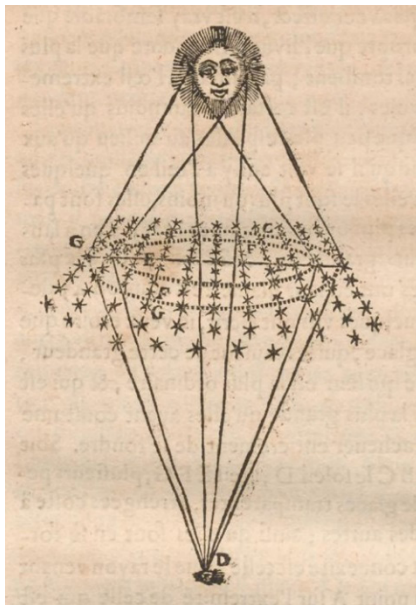


Figura 3. Illustrazione tratta da p. 276 del nono discorso delle *Météores*.

La decifrazione che Magalotti proponeva del sistema di Saturno prendeva le mosse proprio da un riuso verbale della raffigurazione degli aloni nel brano di Cartesio, laddove quelle piccole “stelline” di ghiaccio erano situate in un piano posto a metà tra l’occhio dell’osservatore e la fonte luminosa.

Il paragrafo successivo del discorso di Magalotti vedeva la traslazione del modello cartesiano dal piano meteorologico a quello astronomico: in accordo alla sua formulazione, la “regione aerea” di Saturno sarebbe stata pertanto “gravida di vapori grossissimi”, i quali, congelatisi rapidamente per il forte freddo, avrebbero formato dei “diaccioli minutissimi”. Questi vapori non avrebbero

31 Sulla valenza epistemologica degli apparati iconografici cartesiani cfr. C. Lüthy, *Where Logical Necessity Becomes Visual Persuasion: Descartes's Clear and Distinct Illustrations*, in “*Transmitting Knowledge. Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe*”, a cura di S. Kusukawa, I. Maclean, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 97-133. Nel saggio viene peraltro menzionata un’interessante lettera di Borelli a Malpighi nella quale il primo sottolineava come le illustrazioni riportate nelle opere di Cartesio avessero affascinato molti studiosi grazie alla loro capacità di rappresentare con chiarezza anche gli elementi più piccoli presenti in natura. Sul tema si veda pure A. Kaplan, *Descartes at School: His Rules as a Jesuit Study Manual*, in “*Renaissance Quarterly*”, 75, 2022, n. 1, pp. 46-87, e A. Strazzoni, *The didactic, persuasive, and scientific uses of illustrations after Descartes*, in “*Noctua*”, II, 2015, nn. 1-2, pp. 432-480.

però circondato uniformemente il globo di Saturno come una perfetta sfera, formando piuttosto uno sferoide prolato e risultando quindi molto più tenui intorno all'equinoziale di Saturno che ai poli del pianeta. Allora Magalotti reputava molto probabile che i suddetti vapori, sollevati ad un'elevata altezza, si congelassero in maniera tale che

quei che sono intorno all'equinoziale come più tenui s'addiaccino in stelline più minute, onde agevolmente s'equilibrino; al contrario di quei più densi addiacciati di qua e di là dall'equatore per notabile spazio in verso i poli, i quali per la loro gravezza saranno più facili a ricadere. Sì che spiccandosi di qua e di là all'asse maggiore dello sferoide vaporoso due porzioni d'esso, dovrà rimaner per notabile spazio intorno all'equatore una zona di minutissime stelline di diaccio.

Riguardo queste affermazioni è inoltre rilevante evidenziare come Magalotti rompesse in maniera molto netta con i *Meteorologica* di Aristotele, prendendo le mosse dalle tavole cartesiane per sostenere la presenza della qualità del freddo e dell'elemento acqueo anche nel mondo sopra-lunare, laddove solo l'etere sarebbe stato concepibile nel sistema dello Stagirita. Magalotti, muovendosi abilmente tra meteorologia e cosmologia, utilizzava dunque l'autorevole spiegazione testuale-visuale del filosofo francese per compiere un ulteriore passaggio epistemologico che chiarisse l'esistenza e la composizione dell'anello di Saturno: questo veniva descritto come una fascia formata da piccoli cristalli di ghiaccio in grado di mantenersi in equilibrio solo nei pressi dell'equatore del pianeta in quanto di dimensioni ridotte e di consistenza maggiormente rarefatta rispetto alle "stelline" sollevate in aree più prossime ai poli. Parimenti Cartesio, nel quinto discorso delle *Météores*, quello dedicato ai venti, asseriva, a proposito delle particelle di ghiaccio che formavano le nubi, che queste «ne peuvent estre que tres petites, car si elles estoient tant soit peu grosses, leur pesanteur les feroit descendre assés promptement vers la terre».³²

Sempre facendo riferimento al quinto discorso, scorrendo in avanti le pagine magalottiane, è di grande interesse notare come, a suo avviso, i frammenti di ghiaccio "in quei flussi e reflussi aerei" si urtassero e si arrotondassero, divenendo particolarmente adatti alla riflessione della luce. Anche qui vi è una spiccata analogia con quanto Cartesio asseriva trattando il tema dei venti: il filosofo di La Haye en Touraine era convinto che il vento esercitasse un'azione levigatrice e piallante sulle particelle di ghiaccio all'interno delle nubi, particelle formatesi proprio a partire dai sopracitati vapori provenienti dall'interno della terra. Con queste parole Cartesio descriveva il fenomeno:

Mais pource que souvent elles sont poussées par des vents qui n'occupent pas esgalement tout l'air qui les environne, et qui par consequent ne les pouvant faire

32 R. Descartes, *Discours de la méthode*, cit., p. 209.

mouvoir de mesme mesure que cet air, coulent par dessus, et par dessous, en les pressant, et les contraignant de prendre la figure, qui peut les moins empescher leur mouvement: celles de leurs superficies contre lesquelles passent ces vents devienent toutes plates et unies.³³

Nel sesto discorso poi, Cartesio insisteva nuovamente sul ruolo del vento, affermando che: «il fait plier et ondoyer en mesme sorte les superficies des nûes, et qu'y remuant continuellement chasque parcelle de glace, un peu autrement que les voisines, il ne leur permet pas de se coller ensemble tout à fait, encore qu'il ne les desarrenge point pour cela, et qu'il ne laisse pas cependant d'aplanir et de polir leurs petites superficies».³⁴

La condizione delle particelle di ghiaccio all'interno delle nubi cartesiane appare quindi ancora molto simile a quella delle "stelline" di ghiaccio che, nella lettera di Magalotti, dopo esser state sollevate all'altezza dell'equatore di Saturno, vorticandosi attorno al centro del pianeta ne andavano a formare l'anello. Pure nel trattare questo punto Magalotti si era servito della rappresentazione visuale fornita dalle tavole contenute nelle *Météores*: il discorso sesto dell'opera cartesiana, dedicato allo studio delle precipitazioni, è particolarmente ricco di illustrazioni che riprendevano il tema della forma dei corpuscoli di ghiaccio all'interno delle nubi. Cartesio, oltre a definire più volte "petites estoiles" le sopracitate particelle, ne analizzava molto dettagliatamente la forma e la lucentezza.

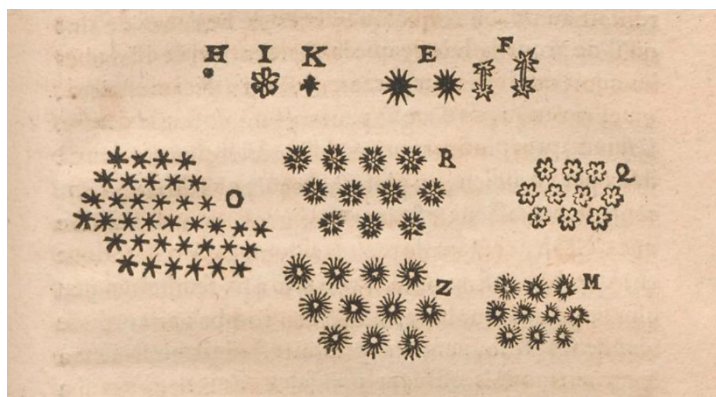


Figura 4. Illustrazione tratta da p. 224 del sesto discorso delle *Météores*. Cartesio nell'arco di sei pagine ripeté per ben tre volte questa raffigurazione, in tal maniera accompagnando visualmente l'intero *explanandum*.

In particolare, la figura O della tavola nella quale è rappresentata la classificazione delle differenti particelle di ghiaccio mostra una significativa analogia

33 Ivi, 210.

34 Ivi, 216-7.

con le parole mediante le quali Magalotti aveva descritto i frammenti che costituivano l'anello di Saturno. A differenza degli insiemi R, Z, Q o M, le particelle indicate in O sono molto più piccole – alcune hanno sei punte, altre otto – e separate da una distanza inferiore rispetto a quella che intercorre tra gli altri tipi di grani raffigurati; inoltre, proprio queste sono raffigurate nella tavola relativa alla formazione degli aloni, punto di avvio del ragionamento di Magalotti.

Passando adesso in rassegna la sezione conclusiva del discorso del segretario del Cimento, ossia quella vertente sulla stabilizzazione dell'anello, si evince come egli si avventurasse in una spiegazione facente perno sull'azione sull'acqua congelata da parte di “sali volatili e zolfo”, sostanze legate alla tradizione spagirica paracelsiana, che esalavano sempre dall'equatore del pianeta.³⁵ Magalotti introduceva qui una verifica sperimentale – riferendosi ad un esperimento affine eseguito a Firenze – di quanto affermato fino a quel momento, a dire quella della sfera di vetro dal collo sottile riempita d'acqua e collocata in mezzo a una mistura di ghiaccio e sali.³⁶ E pure Cartesio, nel terzo discorso, intitolato “Del sale”, menzionava una riprova molto simile riguardo la possibilità di ottenere del ghiaccio anche durante la stagione estiva.³⁷ Mentre nel primo discorso, allorché sosteneva che le particelle d'acqua venivano prima piegate dal freddo per poi riallungarsi, per dimostrarlo descriveva l'esperimento nel quale un recipiente di vetro dal collo lungo e stretto e riempito di acqua calda veniva esposto all'aria aperta a temperature molto basse: in un primo momento l'acqua scendeva di livello raffreddandosi gradualmente, per gonfiarsi rapidamente in seguito fino a congelare del tutto.³⁸ Magalotti utilizzava parole analoghe nell'ultima sezione della missiva destinata a Huygens, il quale sicuramente doveva ben conoscere il testo cartesiano.³⁹ Tentando di risolvere la questione per cui i vapori che si sa-

35 Appare qui evidente l'influenza che le dottrine spagiriche del medico svizzero Teofrasto Paracelso ebbero sulle attività sperimentali condotte all'interno dell'Accademia Cimento. Paracelso superò per primo la dottrina dei quattro elementi, sovrapponendovi quella dei *tria principia*: sale, mercurio e zolfo erano, nella sua visione dell'universo, gli autentici principi costituenti non solo del mondo sublunare, ma anche degli astri, i quali avrebbero anch'essi esalato queste sostanze. Sul tema cfr. A.G. Debus, *Chemistry, Alchemy and the New Philosophy, 1550-1700*, Variorum, London 1987. Sulle influenze paracelsiane nello spazio sperimentale fiorentino si veda G.D. Hedesan, *Alchemy and Paracelsianism at the Casino di San Marco in Florence An Examination of La fonderia dell'Ill.mo et Ecc.mo Signor Don Antonio de' Medici (1604)*, in “Nuncius”, 37, 2022, n. 1, pp. 119-143; P. Galluzzi, *Motivi paracelsiani nella Toscana di Cosimo II e di Don Antonio dei Medici: alchimia, medicina «chimica» e riforma del sapere*, in AA.VV., “Scienze, credenze occulte, livelli di cultura”, Olschki, Firenze 1982, pp. 31-62.

36 Un esperimento somigliante lo si ritrova in BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 262, foll. 40v-41r., un altro in BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 263, fol. 55r.

37 R. Descartes, *Discours de la méthode*, cit., pp. 177-8.

38 Ivi, p. 164: esposto il vaso all'aria aperta, al momento della gelata l'acqua al suo interno “s'abaissera visiblement peu à peu, iusques à ce qu'elle soit toute gelée: en sorte que le mesme froid qui l'aura condensée ou referée au commencement, la rarefiera par après”.

39 G. Rodis-Lewis, *L'accueil fait aux Météores*, in “Problématique et réception du Discours de la Méthode et des Essais”, a cura di H. Méchoulan, Librairie Vrin, Paris 1988, pp. 99-108.

rebbero innalzati fino al livello dell'anello, una volta condensati, non avrebbero causato un occultamento della superficie del pianeta, Magalotti riportava un esperimento effettuato con l'ausilio di una sfera vitrea dal collo sottile che veniva riempita d'acqua (o con un altro liquido) e seppellita in mezzo a ghiaccio e "sali".⁴⁰ Il liquido, dopo un iniziale abbassamento,

arrivato ch'egl'è a quel segno, che replicandosi l'esperienza nel vaso istesso sarà sempre invariato, incomincia a sollevarsi, e giunto con moto assai lento ad una tale altezza, cavandosi la palla di sotto il diaccio, si vedrà il liquore ancor fluido, e trasparente, ma se sarà sul confine dell'addiacciarsi in un tratto si turba, et istantaneamente la limpidezza si perde, diacciandosi in fino al centro del vaso uniformemente, e rarefacendosi con forza maravigliosa.

Il repentino aumento di volume del liquido contenuto all'interno del recipiente causava infine la rottura della sfera, raffreddata e irrigidita dal ghiaccio nel quale era stata immersa.

Giungendo adesso al termine della dissertazione, è interessante notare come Magalotti ritornasse nuovamente sul tema dello stupore nei confronti dell'azione della natura per giustificare il suo aver rimodellato attorno a Saturno le teorie cartesiane. Infatti, risolveva affermando che la natura:

«avrà saputo dalle proprie angustie operare a suo pro', havendo riparato al rigore intollerabile dell'immensa lontananza del Sole, con fabbricarsi a forza di freddi, e di diacci un riflesso di lume, et un fomento perpetuo, onde s'attemperi l'aere di quel pianeta, e si cavato dal proprio male indirettamente il suo bene».

4. Alcune considerazioni conclusive

Anzitutto, al di là del fatto che la immaginosa ipotesi di Magalotti sia stata in tempi molto più recenti (sorprendentemente) in parte confermata dalla sonda

40 Di seguito la questione preliminare posta da Magalotti: "Rimane ancora una difficoltà, che essendosi collocata questa fascia nell'altezza permessa all'elevazione de' vapori, sarebbe da noi impercettibile, oltre che inalzandosi tal volta quelli in maggior copia, e condensandosi notabilmente a guisa delle nostre nuvole, dovrebbero bene spesso arrivare a quella medesima altezza, e formando di qua, e di là alla fascia due porzioni nuvolose di sfera, torlaci sovente volte di vista, e confondendo con la loro riflessione il di lei tratto, mostrarci solitario Saturno rinchiuso in una sfera concentrica di vapori. Bisogna immaginarsi tal fabbrica fatta non col globo di Saturno, ma in progresso di qualche tempo, e poter essersi dato caso che doppio ridotta ad una zona di stelline minutissime di diaccio, a poco a poco habbia hauto un fissamento più forte, come è credibile sortirsi dalle perle, o altre gioie, benché non trasparenti, e per ciò atte alla riflessione del lume, le quali si credono generate per addiacciamenti, e che tutte sieno prima passate nel primo grado d'acqua semplicemente congelata. Quali possano poi essere state le cagioni di tal fissamento nella fascia di Saturno, si puol credere esservene concorse tante quante son quelle, che operano un tal effetto in natura. Sieno questi o sali volatili, o zolfi potrò figurarmi intorno all'equatore di Saturno spessissime miniere di quelle materie, che operino continuamente nella sustanza di quel diaccio con le loro esalazioni".

spaziale Cassini-Huygens, la scelta di una formulazione teorica di stampo cartesiano facente perno sul ghiaccio non appare affatto casuale:⁴¹ da un lato alla luce dello spiccato interesse del Cimento e del granduca Ferdinando II per i fenomeni di congelamento, per le qualità e i passaggi di stato dell'elemento acqueo,⁴² dall'altro se si tengono in conto le influenze di stampo sensista-cartesiano che fecero il loro ingresso nel sostrato intellettuale della cerchia del granduca prima, e dell'Accademia del Cimento poi.⁴³ Esaminando adesso un'inedita lista di libri, probabilmente redatta da Viviani, veniva citata la misteriosa figura di "Timeo Locrense": il riferimento non era al protagonista dell'omonimo dialogo platonico, ma al filosofo sensista Tommaso Cornelio,⁴⁴ fondatore, nel 1650, dell'Accademia degli Investiganti a Napoli e autore, sotto lo pseudonimo del filosofo pitagorico, della *Epistola qua motum illorum, qui vulgo ob fugam vacui qui fieri dicuntur, vera causa per circumpulsionem ad mentem Platonis explicantur*.⁴⁵ Rivolgendo

41 H. Hsu, J. Schmidt, S. Kempf, F. Postberg, G. Moragas-Klostermeyer, M. Seiß, H. Hoffmann, M. Burton, S. Ye, W.S. Kurth, M. Horányi, N. Khawaja, F. Spahn, D. Schirdehahn, J. O'Donoghue, L. Moore, J. Cuzzi, G.H. Jones, R. Srama, *In situ collection of dust grains falling from Saturn's rings into its atmosphere*, in "Science", 362, 2018, n. 49, pp. 1-6.

42 BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 259, *Esperienze anteriori all'Istituzione dell'Accademia*, foll. 1r-31v.

43 L. Magalotti, *Saggi di naturali esperienze*, Stamperia di Giuseppe Cocchini all'insegna della stella, Firenze 1667, pp. 156-7.

44 M. Torrini, *Descartes e il cartesianesimo nelle corrispondenze italiane al tempo della rivoluzione scientifica*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", 93, 2001, n. 4, pp. 550-570. Il lavoro di Torrini si focalizza sulla ricostruzione del *network* cartesiano con particolare riferimento allo spazio napoletano a cavallo tra i secoli XVII e XVIII. Così Torrini evidenziava il ruolo di Tommaso Cornelio nella penetrazione del cartesianesimo a Napoli: "Era a Tommaso Cornelio, medico e filosofo calabrese, che la città partenopea, come ricorderà un altro cartesiano, il giurista Francesco D'Andrea, doveva «tutto ciò che ancor oggi si sa di più verosimile nella filosofia e nella medicina [...] con far venire in Napoli le opere di Renato des Cartes, di cui sino a quel tempo n'era stato a noi incognito il nome»". Sulla figura di Cornelio cfr. F. Crispini, *Metafisica del senso e scienze della vita: Tommaso Cornelio*, Guida, Napoli 1975. Sulla penetrazione del cartesianesimo nella Penisola e sulla parte che ebbe Cornelio in questo processo si veda il recente contributo di R. Carbone, *The Critical Reception of Cartesian Physiology in Tommaso Cornelio's Progymnasmata Physica*, in D. Antoine-Mahut, S. Gaukroger, a cura di, *Descartes' Treatise on Man and its Reception*, Studies in History and Philosophy of Science 43, Springer, Leiden 2016, pp. 91-101.

45 Timaei Locrensi Crathigenae, *Epistola qua motum illorum, qui vulgo ob fugam vacui qui fieri dicuntur, vera causa per circumpulsionem ad mentem Platonis explicantur*, Tipografia di Manelfo Manelfi, Roma 1648. Cornelio ebbe svariati contatti con Firenze, dove si recò negli anni '40 del XVII secolo: sia nell'*Epistola* che in un'altra opera, il *De cognitione aeris et aquae*, Cornelio riportava alcuni resoconti di esperienze svolte proprio a Firenze, come quella che utilizzava un contenitore vitreo di forma cilindrica riempito d'acqua. Sulla falsariga tracciata da queste relazioni, alcune lettere testimoniano il momento preciso dell'ingresso dell'*Epistola qua motum illorum* nello spazio fiorentino. In una missiva indirizzata a Viviani da Michelangelo Ricci così si può leggere: "un virtuoso mio amico, che i giorni passati mandò alle stampe l'acclusa operetta, desidera che da' letterati di cotesta città sia considerata, ond'io che, dopo la morte del Signor Vangelista Torricelli, ebbi fortuna di aver V.S. costì, col quale posso continuare il commercio di lettere in ogn'occasione di problemi curiosi, ho intrapreso di servir l'amico e mando a V.S.

una seconda volta l'attenzione al discorso di Magalotti sugli anelli di Saturno, si può notare il delinearci di un'ulteriore simmetria proprio per quel che riguarda il moto rotatorio e l'equilibrarsi dell'anello che cinge il corpo celeste. Dinanzi alle tre vie prese in considerazione – la leggerezza positiva, le virtù magnetiche borelliane, e la *circumpulsione* di Timeo Locrense/Tommaso Cornelio – Magalotti optava proprio per quest'ultima, senza però menzionarla esplicitamente. Nel definire l'anello “obedientissimo al moto circolare” e composto da “stelline di ghiaccio galleggianti nell'aria”, il segretario del Cimento lasciava trasparire una sua parziale adesione alla teoria platonica – ripresa dal medico calabrese nel 1648 – della *circumpulsione* come possibile spiegazione per il bilanciamento dell'anello attorno all'asse di Saturno.⁴⁶

Guardando a un secondo documento, avente come protagonista nuovamente Magalotti, si possono individuare ulteriori preziosi elementi funzionali ad inquadrare le dinamiche mediante le quali influenze intellettuali cartesiane penetrarono nello spazio fiorentino,⁴⁷ allontanandoci da una prospettiva avente come centro il Regno di Napoli, oggetto privilegiato di studio da parte dalla

qui annesso il libretto. Resti servita V.S. di esaminar bene que' sensi che vi leggerà”. BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 254, fol. 10r., datata Roma, 31 ottobre 1648. Pubblicata in: P. Galluzzi, M. Torrini, *Le opere dei discepoli di Galileo Galilei. Carteggio*, Giunti-Barbera, Firenze 1975, p. 521. La risposta non tardò ad arrivare e, il 24 novembre 1648, Viviani ringraziava il Ricci per l'invio di un libretto opera di un autore “mascherato”, per discutere del quale Viviani progettava di organizzare un momento di confronto con altri membri della cerchia di cortigiani-filosofi operanti sotto l'egida del granduca Ferdinando II. Cfr. BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 157, fol. 4r., datata Firenze, 24 novembre 1648. Pubblicata in: P. Galluzzi, M. Torrini, *Le opere dei discepoli di Galileo Galilei*, cit., pp. 522-3. A testimonianza dell'interesse scaturito presso la corte medicea nei confronti del volumetto di Timeo/Cornelio, è rimasta anche una traduzione – di mano probabilmente dello stesso Viviani – della lettera a Crescenzi, oggi collocata anch'essa presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 246, *Lettera all'Illustrissimo Signor Marchese Marcello Crescenzi di Tommaso Cornelii da Cosenza nella quale si esplica per mezzo della circumpulsione, secondo l'opinione platonica, la vera cagione di quei moti che volgarmente dicono farsi per ragione di fuggire il vacuo*, fol. 48r.

46 Ricordiamo che la teoria platonica negava l'esistenza del vuoto. Peraltro lo stesso Huygens, in una lettera a Leopoldo, definiva inverosimile il pensiero cartesiano sulla questione degli spazi vuoti. A. Fabroni, *Lettere inedite di uomini illustri*, I, Stamperia di Francesco Moÿcke, Firenze 1773, pp. 216-9.

47 In particolare, sulla ricezione delle opere cartesiane a Firenze, cfr. il saggio di G. Micheli, *Le Discours chez les scientifiques italiens du XVIIème siècle*, in H. Méchoulan, *Problématique et réception du Discours de la Méthode et des Essais*, cit., pp. 153-169. Micheli a proposito della diffusione dell'opera di Cartesio tra i discepoli di Galileo afferma che: “Un des premiers à subir le charme de la science cartésienne est Paolo del Buono, membre de l'Accademia del Cimento avec son frère Candido. [...] Il écrit à Leopoldo de' Medici: «Per adesso mi conviene fare scritture in jure, non proposizioni geometriche, ma nonostante non posso lasciare di studiare l'ingegnosa filosofia del Descartes» [...] Giovanni Alfonso Borelli, le plus célèbre des membres du Cimento, a vraisemblablement fait connaissance avec le cartésianisme vers 1658”.

storiografia sul tema.⁴⁸ Il riferimento è a un biglietto a firma di Magalotti nel quale egli desiderava avere conferma da Viviani della sua presenza ad un incontro – al quale avrebbe preso parte anche il priore Orazio Ricasoli Rucellai – vertente proprio sull'esame delle teorie di Cartesio.⁴⁹ Questa importante comunicazione contribuirebbe quindi a dimostrare come gli scritti del filosofo francese venissero dibattuti all'interno del consesso di studiosi,⁵⁰ non solo durante le riunioni dell'Accademia, ma anche durante incontri informali tra alcuni membri.⁵¹ E la figura di Ricasoli Rucellai è rilevante per contestualizzare con più precisione la questione dell'interesse nei confronti del freddo e dei passaggi di stato dell'acqua. Egli fu autore di un *Discorso contro il freddo positivo*, pronunciato all'Accademia della Crusca nel 1666 e che rifletteva appieno gli interessi filosofico-naturali degli studiosi e dello stesso potere medico, promotore della fondazione del primo *network* meteorologico europeo nell'inverno del 1654.⁵² tale operazione aveva come obiettivi dichiarati proprio la misura del freddo in vari luoghi, oltre che dei tempi e delle modalità di congelamento dell'acqua nelle varie stazioni che componevano la rete.⁵³

La testimonianza data dal discorso di Magalotti risulta quindi di notevole interesse soprattutto perché consente di percepire una ricezione spiccatamente fiorentina – che non passava pertanto da Napoli – delle *Météores*, autentica fonte di rinnovamento sia nel campo del sapere meteorologico che in quello della rappresentazione visuale di tali fenomeni.⁵⁴ Magalotti, nel solco delle at-

48 Oltre ai già citati lavori di Torrini e Crispini, si veda pure M.T. Marcialis, *Il "cogito" e la coscienza. Letture cartesiane nella Napoli settecentesca*, in "Rivista di Storia della Filosofia", 51, 1996, n. 3, pp. 581-612 e M. Agrimi, *Descartes nella Napoli di fine Seicento*, in "Descartes: il metodo e i saggi", II, a cura di G. Belgioioso, G. Cimino, P. Costabel, G. Papuli, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1990, pp. 545-587.

49 BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 168, fol. 49r., senza indicazione di data, menzionato in M. Torrini, *Descartes e il cartesianesimo nelle corrispondenze italiane al tempo della rivoluzione scientifica*, cit.

50 Bisogna inoltre aggiungere che Carlo Rinaldini aveva inserito l'*opera omnia* di Cartesio nella sua nota "Lista di quei libri de' quali mi son servito e sono per servirmi in proposito delle cose sperimentali" presentata al principe Leopoldo sul finire del 1656, momento prodromico dell'avvio delle attività sperimentali del Cimento. BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 275, foll. 44r. e 48r., pubblicata in: P. Galluzzi, M. Torrini, cit., *Le opere dei discepoli di Galileo Galilei*, pp. 377-383.

51 È bene però ricordare che il Cimento non ebbe mai una struttura istituzionale, a causa soprattutto della mancanza di uno statuto interno e di una propria cassa. Inoltre le sue attività in alcuni casi si sovrapponevano a quelle dell'Accademia della Crusca, data l'appartenenza di alcuni studiosi ad entrambe: non è pertanto da escludere che il biglietto in questione possa fare riferimento ad una discussione avvenuta in seno alla Crusca.

52 P. Galluzzi, *L'Accademia del Cimento: «Gusti» del principe, filosofia e ideologia dell'esperimento*, in "Quaderni Storici", 16, 1981, n. 48, pp. 817-8.

53 BNCF, Serie Ms. Gal., vol. 307, foll. 87r., 93r., 95r., 97r., 98r., 101r.

54 In seguito Magalotti avrebbe nuovamente fatto riferimento alla filosofia cartesiana, stavolta a proposito di questioni di fisica e metafisica. Nella quinta delle *Lettere familiari contro l'ateismo* ad esempio, Magalotti si serviva della celebre affermazione cartesiana "cogito ergo sum" per mostrare come il filosofo francese, con la sua pretesa "di cavarne la dimostrazione

tività dell'Accademia di cui rivestiva la funzione di segretario, portava avanti il tentativo di prendere progressivamente le distanze dalla meteorologia aristotelica esplorando nuove strade percorribili: se nella documentazione superstite si riscontrano numerosi riferimenti ai *Commentaria* di Niccolò Cabeo,⁵⁵ convinto avversario delle dottrine tradizionali, la lettera di Magalotti a Huygens aggiunge ulteriori elementi in questa direzione, dimostrando come gli accademici del Cimento avessero prestato particolare attenzione alle teorie di stampo corpuscolare formulate da Cartesio facendo perno sui principi di materia e movimento.⁵⁶

Riguardo la cruciale questione del riutilizzo dell'apparato iconografico cartesiano, le parole di Magalotti circa la costituzione dell'anello cingente Saturno evidenziano lo svolgimento – e in questo passaggio appare ancora particolarmente in rilievo il ruolo delle immagini – di un'operazione di riadattamento di alcune delle teorie meteorologiche del filosofo francese. Tali congetture, fino a quel momento “confinare” al tradizionale mondo sublunare, venivano riadoperate per decifrare altre manifestazioni della natura – più complesse e stupefacenti – presenti nel cosmo, come la stessa esistenza di quella “machina più meravigliosa del mondo” quale appariva agli occhi degli accademici il pianeta. Se in Cartesio però l'esigenza di un'oggettività epistemica coesisteva con l'inganno intrinseco alla visione ottica,⁵⁷ l'operazione magalottiana trascendeva il semplice prestito iconografico per configurarsi come una trasposizione epistemologica complessa in cui le immagini fungevano da mediatori concettuali tra i fenomeni terrestri e quelli astronomici osservati al telescopio. Lo studio della dissertazione del segretario del Cimento mostrerebbe quindi come il riutilizzo dell'iconografia in campo storico-scientifico potesse costituire uno strumento euristico sofisticato per l'elaborazione di nuove ammissibili teorie interpretative. In ultima analisi, tale approccio metodologico invita a riconsiderare il ruolo dell'apparato

dell'esistenza di Dio”, avesse causato la reazione piccata degli atei, sempre pronti a scardinare qualsiasi discorso teologico. Invece nella terza lettera – indirizzata a Viviani – del primo gruppo delle *Lettere scientifiche ed erudite*, Magalotti, riposizionandosi parzialmente rispetto a quanto scritto nella relazione inviata a Huygens, negava il moto interno del fuoco e della luce, dando parere contrario nei confronti del principio dell'estrusione, cioè del moto di un elemento causato da un altro: “se l'azione del secondo sul primo venga ridotta a principi come la maggiore propensione al centro, si riduce un'altra volta all'assegnar ragioni ridotte a vocaboli”. L'unica certezza per Magalotti era rappresentata dalla virtù magnetica terrestre, e a tal proposito affermava: “Adunque s'io veggio la calamita tirare il ferro e la terra i gravi, ben avrò con che appagar l'intelletto, benché io non sappia se quei fili che tirano siano gli atomi d'Epicuro, o le qualità dei Peripatetici, o le chiocciole di Renato Des-Cartes”. M. De Benedictis, *L'ideologia dell'uomo di garbo*, cit., p. 43.

55 BNCF, Serie Ms. Gal. 269, *Quesiti riguardanti l'acqua*, foll. 249r.-252v. BNCF, Serie Ms. Gal. 268, *Notazioni*, fol. 83r.

56 C. Martin, *Renaissance Meteorology. Pomponazzi to Descartes*, John Hopkins University Press, Baltimore 2011, p. 129.

57 K. Jacobs, *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*, Cornell University Press, New York 2011, pp. 9-11.

iconografico nella storia del pensiero scientifico non solo di supporto illustrativo, ma di autentico strumento di conoscenza del sensibile.

Bibliografia:

- Agrimi, M., *Descartes nella Napoli di fine Seicento*, in “Descartes: il metodo e i saggi”, a cura di G. Belgioioso, G. Cimino, P. Costabel, G. Papuli, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma 1990, pp. 545-587, 2 voll.
- Baldini, M., *Magalotti, religione e scienza nel Seicento*, Editrice La Scuola, Brescia 1984.
- Baldinucci, F., *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all’antica loro perfezione*, Batelli e compagni, Firenze 1847 (1° ed. 1681-1728), 6 voll.
- Bertoloni Meli, D., *Shadows and Deception: From Borelli’s “Theoricae” to the “Saggi” of the Cimento*, in *The British Journal for the History of Science*, 31, 1998, n. 4, pp. 383-402.
- Bertoloni Meli, D., *Thinking with objects: the transformation of mechanics in the seventeenth century*, John Hopkins University Press, Baltimore 2006.
- Borghero, C., *Rinascimento, rivoluzione scientifica e libertinismo erudito*, in “Noctua”, VI, 2019, nn. 1-2, pp. 182-218.
- Boschiero, L., *Experiment and Natural Philosophy in Seventeenth-Century Tuscany. The History of the Accademia del Cimento*, Dordrecht, Springer 2007.
- Calonaci, S., *Non solo onore. Vertenze patrimoniali e arbitrato medico nell’Italia del Seicento*, in “«Stringere la pace». Teorie e pratiche della conciliazione nell’Europa moderna (secoli XVI-XVIII)”, a cura di P. Broggio, M.P. Paoli, Viella, Roma 2011, pp. 107-134.
- Carbone, R., *The Critical Reception of Cartesian Physiology in Tommaso Cornelio’s Progyrnasmata Physica*, in D. Antoine-Mahut, S. Gaukroger, a cura di, *Descartes’ Treatise on Man and its Reception, Studies in History and Philosophy of Science 43*, Springer, Leiden 2016, pp. 91-101.
- Caverni, R., *Storia del metodo sperimentale in Italia*, Civelli, Firenze 1891-1900, 6 voll.
- Timaei Locrensi Crathigenae (ps. di T. Cornelio), *Epistola qua motum illorum, qui vulgo ob fugam vacni qui fieri dicuntur, vera causa per circumpulsionem ad mentem Platonis explicantur*, Tipografia di Manelfo Manelfi, Roma 1648.
- Crispini, F., *Metafisica del senso e scienze della vita: Tommaso Cornelio*, Guida, Napoli 1975.
- Daston, L., Park, K., *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*, Zone Books, Brooklyn 2001, trad. it. *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all’Illuminismo*, Carocci, Roma 2000.

- De Benedictis, M., *L'ideologia dell'uomo di garbo. Studio su Lorenzo Magalotti*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1978.
- Debus, A. G., *Chemistry, Alchemy and the New Philosophy, 1550-1700*, Variorum, London 1987.
- Descartes, R., *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison & chercher la vérité dans les sciences. Plus la dioptrique et les météores*, Henry Le Gras, Paris 1658 (1° ed. 1637).
- Divini, E., *Brevis annotatio in Systema Saturnium Christiani Hugenii*, Stamperia Dragondelli, Roma 1660.
- Fabroni, A., *Lettere inedite di uomini illustri*, Stamperia di Francesco Moücke, Firenze 1773.
- Feingold, M., *The Accademia del Cimento and the Royal Society*, in "The Accademia del Cimento and its European Context", a cura di A. Clericuzio, M. Beretta, L.M. Principe, Science History Publications, Sagamore 2009, pp. 229-242.
- Fermi, S., *Lorenzo Magalotti, scienziato e letterato (1637-1712)*, Bertola, Piacenza 1903.
- Fransen, S., Reinhart, K. M., *The practice of copying in making knowledge in Early Modern Europe: an introduction*, in "Word & Image", 35, 2019, n. 3, pp. 211-222.
- Galluzzi, P., *L'Accademia del Cimento: «Gusti» del principe, filosofia e ideologia dell'esperimento*, in "Quaderni Storici", 16, 1981, n. 48, pp. 788-844.
- Galluzzi, P., *Motivi paracelsiani nella Toscana di Cosimo II e di Don Antonio dei Medici: alchimia, medicina «chimica» e riforma del sapere*, in AA.VV., "Scienze, credenze occulte, livelli di cultura", Olschki, Firenze 1982, pp. 31-62.
- Galluzzi, P., Torrini, M., *Le opere dei discepoli di Galileo Galilei. Carteggio*, Giunti-Barbera, Firenze 1975, 2 voll.
- Giannini, G., *An indirect convergence between the Accademia del Cimento and the Montmor Academy: 'The Saturn dispute'*, in "The Institutionalization of Science in Early Modern Europe", a cura di G. Giannini, M. Feingold, Brill, Leiden 2019, pp. 83-108.
- Güntert, G., *Un poeta scienziato del Seicento: Lorenzo Magalotti*, Olschki, Firenze 1966.
- Hedesan, G. D., *Alchemy and Paracelsianism at the Casino di San Marco in Florence An Examination of La fonderia dell'Ill.mo et Ecc.mo Signor Don Antonio de' Medici (1604)*, in "Nuncius", 37, 2022, n. 1, pp. 119-143.
- van Helden A., Righini Bonelli M. L., *Divini and Campani: a forgotten chapter in the history of the Accademia del Cimento*, Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze 1981.
- Hsu, H., Schmidt, J., Kempf, S., Postberg, F., Moragas-Klostermeyer, G., Seiß, M., Hoffmann, H., Burton, M., Ye, S., Kurth, W. S., Horányi, M., Khawaja, N., Spahn, F., Schirdehahn, D., O'Donoghue, J., Moore L., Cuzzi, J., Jones, G. H., Srama, R., *In situ collection of dust grains falling from Saturn's rings into its atmosphere*, in "Science", 362, 2018, n. 49, pp. 1-6.
- Jacobs, K., *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*, Cornell University Press, New York 2011.

- Kaplan, K. *Descartes at School: His Rules as a Jesuit Study Manual*, in "Renaissance Quarterly", 75, 2022, n. 1, pp. 46-87.
- Lüthy, C., *Where Logical Necessity Becomes Visual Persuasion: Descartes's Clear and Distinct Illustrations*, in "Transmitting Knowledge. Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe", a cura di S. Kusakawa, I. Maclean, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 97-133.
- Magalotti, L., *Saggi di naturali esperienze*, Stamperia di Giuseppe Cocchini all'insegna della stella, Firenze 1667.
- Marcialis, M. T., *Il "cogito" e la coscienza. Letture cartesiane nella Napoli settecentesca*, in "Rivista di Storia della Filosofia", 51, 1996, n. 3, pp. 581-612.
- Martin, C., *Renaissance Meteorology. Pomponazzi to Descartes*, John Hopkins University Press, Baltimore 2011.
- Middleton, W. E., *Lorenzo Magalotti at the court of Charles II. His Relazione d'Inghilterra of 1668*, Wilfried Laurier University Press, Waterloo 1980.
- Miniati, S., *Lorenzo Magalotti (1637-1712): rassegna di studi e nuove prospettive di ricerca*, in "Annali di Storia di Firenze", 2010, n. V, pp. 31-47.
- Moretti, W., *Magalotti ritrattista e altri studi magalottiani*, Mucchi, Modena 1991.
- Robinet, A., *G.W. Leibniz iter italicum, mars 1689-mars 1690. La dynamique de la République des lettres: nombreux textes inédits*, Olschki, Firenze 1988.
- Rodis-Lewis, G., *L'accueil fait aux Météores*, in "Problématique et réception du Discours de la Méthode et des Essais", a cura di H. Méchoulan, Librairie Vrin, Paris 1988, pp. 99-108.
- Savi, B. (ps. di U. Davisi), *Trattato della Sfera di Galileo Galilei*, Niccolò Tinassi, Roma 1656.
- Strazzoni, A., *The didactic, persuasive, and scientific uses of illustrations after Descartes*, in "Noctua", II, 2015, nn. 1-2, pp. 432-480.
- Torrini, M., *Descartes e il cartesianesimo nelle corrispondenze italiane al tempo della rivoluzione scientifica*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", 93, 2001, n. 4, pp. 550-570.
- Torrini, M., *Le Lettere sugli Atei di Magalotti. Apologia o libertinismo?*, in "Philosophie et libre pensée. Philosophy and Free Thought, XVIIe et XVIIIe siècles", a cura di L. Bianchi, N. Gengoux, G. Paganini, Honoré Champion, Paris 2017, pp. 441-454.
- Vanzo, A., *Experimental Philosophy and Religion in Seventeenth-Century Italy*, in "Experiment, Speculation and Religion in Early Modern Philosophy", a cura di A. Vanzo, P.R. Anstey, Routledge, New York 2019, pp. 204-228.

Immagini dell’Arcicanna nella Repubblica delle Lettere: proliferazione e riuso di fonti iconografiche di uno strumento tra contesti scientifici e culturali

Gianluca Magro

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4182-4590>

DOI: 10.54103/scrittidistoria.238.c441

Abstract

Il seguente contributo esamina la circolazione e il riutilizzo delle rappresentazioni iconografiche dell’Arcicanna, uno strumento astronomico inventato nel 1660 nell’ambito della fiorentina Accademia del Cimento (1657-67). Attraverso l’analisi fornita da Giovanni Targioni Tozzetti nel 1780 e grazie a fonti archivistiche inedite, tra cui lettere e disegni, si ricostruisce la rete di diffusione dell’iconografia dello strumento tra i principali centri scientifici europei. Il caso dell’Arcicanna offre un esempio significativo di come le immagini tecniche fungessero da veicolo di conoscenza nella Repubblica delle Lettere del XVII secolo, evidenziando le pratiche di copia, adattamento e riuso in diversi contesti culturali e scientifici.

The following paper examines the circulation and reuse of iconographic representations of the Arcicanna, an astronomical instrument invented in 1660 within the Florentine Accademia del Cimento (1657-67). Through the analysis provided by Giovanni Targioni Tozzetti in 1780 and through unpublished archival sources, including letters and drawings, the network of dissemination of the instrument’s iconography among major European scientific centres is reconstructed. The case of the Arcicanna offers a significant example of how technical images served as a vehicle of knowledge in the 17th century Republic of Letters, highlighting the practices of copying, adaptation and reuse in different cultural and scientific contexts.

La contribution suivante examine la circulation et la réutilisation des représentations iconographiques de l’Arcicanna, un instrument astronomique inventé à Florence en 1660, dans le cadre de l’Accademia del Cimento (1657-67). À travers l’analyse fournie par Giovanni Targioni Tozzetti en 1780 et grâce à des sources d’archives inédites, notamment des lettres et des dessins, il est possible de reconstruire le réseau de diffusion de l’iconographie relative à cet instrument

entre les principaux centres scientifiques européens. Le cas de l'Arcicanna offre un exemple significatif de la manière dont les images techniques ont servi de vecteur à la connaissance dans la République des Lettres au XVII^e siècle, et met en évidence les pratiques de copie, d'adaptation et de réutilisation dans différents contextes culturels et scientifiques.

Parole chiave

Arcicanna, Network, Strumenti scientifici, Disegni, Astronomia

Arcicanna, Network, Scientific instruments, Drawings, astronomy

Arcicanna, Réseau, Instruments scientifiques, Dessins, Astronomie

1. Introduzione

L'Accademia del Cimento (1657-1667) fu la prima istituzione scientifica europea ad essere supportata dal potere pubblico e ad aver posto al centro del proprio programma l'attività sperimentale.¹ Leopoldo de' Medici (1617-1675), principe e futuro cardinale, fu il principale sostenitore dell'Accademia e, insieme al fratello, il granduca Ferdinando II (1610-1670), si impegnò a valorizzare e proteggere le scienze e le arti. Entrambi, infatti, non solo adottarono una politica di mecenatismo scientifico ma presero parte attiva alle sedute sperimentali che si svolgevano a Palazzo Pitti, il palazzo granducale.² Nell'Europa del XVII secolo, l'Accademia del Cimento svolse un ruolo da protagonista favorendo la circolazione di disegni di strumenti scientifici e aprendo così nuovi canali di comunicazione di natura tecnica.

Come il lavoro curato da Marco Beretta, Antonio Clericuzio e Lawrence Principe ha messo in luce, l'atmosfera dell'Accademia non fu circoscritta alla sola penisola ma fu caratterizzata da una dimensione europea tramite

1 L'Accademia del Cimento è oggetto d'indagine del progetto ERC CoG TACITROOTS di cui la Professoressa Giulia Giannini è P.I. Si rimanda al sito del progetto per maggiori informazioni: <https://sites.unimi.it/tacitroots/>.

2 *Le opere dei discepoli di Galileo Galilei. Edizione nazionale*, a cura di G. Abetti, P. Pagnini, Barbera, Firenze 1942; W. E. Knowles Middleton, *The experimenters: a study of the Accademia del Cimento*, John Hopkins Press, Baltimore 1971; P. Galluzzi, *L'Accademia del Cimento: "gusti" del principe, filosofia e ideologia dell'esperimento*, in "Quaderni Storici", 16, 1981, n. 48/3, pp. 788-844; M. Beretta, *At the source of Western science. The organization of experimentalism at the Accademia del Cimento (1657-1667)*, in "Notes and record of the Royal Society of London", 54, 2000, n.2, pp. 131-151; L. Boschiero, *Experiment and natural philosophy in Seventeenth century Tuscany. The history of the Accademia del Cimento*, Springer, Dordrecht 2007; *The Accademia del Cimento and its European Context*, a cura di M. Beretta, A. Clericuzio, L. M. Principe, Watson Publishing International, Sagamore Beach 2009; *The Institutionalization of Science in Early Modern Europe*, a cura di M. Feingold, G. Giannini, BRILL, Leiden 2020; G. Giannini, *Establishing an Experimental Agenda at the Accademia del Cimento: Carlo Rinaldini's Book Lists*, in "Annals of Science", 80, 2023, n.2, pp. 112-142.

l'organizzazione di «collaborative work places».³ In questo contesto assunse una particolare rilevanza l'attività di Leopoldo de' Medici che, negli anni '60 del Seicento, contribuì alla formazione di una «*république des lettres* sviluppata attorno a Firenze».⁴ Gli studi condotti da Stefano Dall'Aglio⁵ hanno evidenziato il ruolo di Leopoldo nella promozione e nella diffusione a livello europeo di testi scientifici, tra cui il *Trattato della direzione de' fiumi* (1664) di Famiano Michelini (1604-1665). Non si trattava solamente di un'operazione di distribuzione libraria: Leopoldo de' Medici, inviando copia dell'opera, rinnovava costantemente la speranza che potesse nascere un dibattito scientifico più ampio. Come riconosciuto dalla storiografia, il fine ultimo che sottostava all'invio, ma anche alla ricezione, capillare di lettere, libri, opere, manufatti e disegni rientrava in una più ampia politica di rappresentazione dell'ambiente scientifico-culturale toscano.⁶

Le riflessioni di Sebastian Molina-Betancur sulla distribuzione dei *Saggi di Naturali Esperienze* (1667) come dono diplomatico confermano quanto appena detto:⁷ l'obiettivo era quello di inserire la corte medicea nel panorama intellettuale dell'Europa del Seicento. Se da un lato lo stesso principe Leopoldo intendeva promuovere la propria figura come patrono della scienza sperimentale, la strategia del dono diplomatico assolveva alla funzione di rappresentazione del granducato di Toscana nel sistema dell'economia di conoscenza europea.⁸

In questi anni, l'astronomia favorì una convergenza di interessi tra i maggiori studiosi europei. A partire dal 1659, in diverse parti d'Europa si sviluppò un acceso dibattito sulla natura degli anelli di Saturno. In questo contesto, l'Accademia del Cimento e il principe Leopoldo rivestirono un ruolo centrale in tre direzioni: nelle osservazioni astronomiche, nella progettazione e realizzazione

3 *The Accademia del Cimento and its European Context*, a cura di M. Beretta, A. Clericuzio, L. M. Principe, Watson Publishing International, Sagamore Beach 2009, p. XII.

4 S. Dall'Aglio, *Volumi in viaggio. Una storia di circolazione libraria nell'Europa del Seicento*, in "Con licenza de' Superiori". Studi in onore di Mario Infelise, a cura di F. De Rubeis, A. Rapetti, Venice University Press, Venezia 2023, p. 89. Sul tema si veda anche G. Giannini, 2024. *Vehicles of knowledge: the circulation of thermometers between Florence, Warsaw and Paris (1654-1660)*, in "Physis", 59, 2024, n.2, pp. 501-535.

5 S. Dall'Aglio, *Volumi in viaggio. Una storia di circolazione libraria nell'Europa del Seicento*, in "Con licenza de' Superiori". Studi in onore di Mario Infelise. A cura di F. De Rubeis, A. Rapetti, Venice University Press, Venezia 2023, pp. 83-90.

6 W. E. Knowles Middleton, *The experimenters: a study of the Accademia del Cimento*, John Hopkins Press, Baltimore 1971, p. 78; E. Goudriaan, *Florentine Patricians and Their Networks. Structures Behind the Cultural Success and the Political Representation of the Medici Court (1600-1660)*, BRILL, Leiden-Boston 2018, pp. 192-225; G. Giannini, *Capturing, Modeling, Overseeing, and Making Credible: The Functions of Vision and Visual Material at the Accademia del Cimento*, in *Scientific Visual Representations in History*, a cura di M. Valleriani, G. Giannini, E. Giannetto, Springer, Cham 2023, pp. 213-236; A. Triepel, *International Perspectives on the Florentine Edition of Apollonius' Conics. The Case of Michelangelo Ricci (1661)*, in "Nuncius", 38, 2023, n.3, pp. 690-710.

7 S. Molina-Betancur, *The Saggi di Naturali Esperienze as a diplomatic gift*, in "Physis", 59, 2024, n.2, pp. 573-596.

8 *Ibidem*.

di nuovi strumenti scientifici e nella loro diffusione a livello europeo tramite il *medium* iconografico. Il seguente contributo vuole, però, tralasciare quanto già sottolineato in relazione alla discussione europea che caratterizzò le indagini astronomiche dell'Accademia⁹ per concentrarsi sull'analisi del *network* che si strutturò in quegli stessi anni e che coinvolse la circolazione e il riuso del disegno di uno specifico strumento, creato per rendere possibili le osservazioni astronomiche.

Volgendo gli occhi al cielo, ci si accorse infatti che, per ovviare al problema dell'aberrazione cromatica, era necessario aumentare la lunghezza dell'oculare del cannocchiale; tuttavia, così facendo, lo strumento diveniva sempre più pesante e meno manovrabile.¹⁰ Fu proprio nell'atmosfera dell'Accademia del Cimento che tra l'agosto e il settembre 1660 Anton Maria del Buono, e il fratello Candido, idearono uno strumento, chiamato Arcicanna, utile come supporto per i sempre più grandi e pesanti cannocchiali.

L'invenzione dell'Arcicanna entrò a far parte della rete di conoscenze scientifiche di quegli anni dal momento che il principe Leopoldo de' Medici, in contatto epistolare con i più importanti studiosi dell'epoca come Christiaan Huygens, Ismael Boulliau o Michelangelo Ricci, diffuse la notizia della recente scoperta allegando alle lettere una copia del disegno dello strumento. Tale diffusione fu possibile anche grazie all'azione di intermediari scientifici come Robert Southwell che, visitando Firenze, ricopiò il disegno dello strumento per poi mostrarlo alla Royal Society a Londra. In questo, la produzione e la circolazione dell'immagine dell'Arcicanna mette in luce la funzione assunta dalle rappresentazioni iconografiche in differenti contesti storici e comunicativi come elemento strutturale per un *network* scientifico.

La storiografia sulle reti di conoscenza nella Repubblica delle Lettere ha messo in evidenza l'importanza dell'elemento iconografico quale mezzo di interattività.¹¹ Riprendendo le riflessioni di Charles Van Den Heuvel, l'analisi dei disegni

9 M. L. Righini Bonelli, Van Helden A., *Divini and Campani: a forgotten chapter in the history of the Accademia del Cimento*, Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze 1981; L. Boschiero, *Experiment and natural philosophy in Seventeenth century Tuscany. The history of the Accademia del Cimento*, Springer, Dordrecht 2007, pp. 195-231; G. Strano, *Saturn's Handles: Observations, Explanations and Censorship from Galileo to the Accademia del Cimento*, in *The Accademia del Cimento and its European Context*; G. Giannini, *An Indirect Convergence between the Accademia del Cimento and the Montmor Academy: The 'Saturn dispute'*, in *The Institutionalization of Science in Early Modern Europe*, a cura di M. Feingold, G. Giannini, Brill, Leiden 2020, pp. 83-108; S. Bedini, *Giuseppe Campani, "inventor romae", an uncommon genius*, Zanetti Cristiano (a cura di), Brill, Leiden 2022.

10 G. Monaco, *Alcune considerazioni sul "Maximus Tubus" di Hevelius*, in "Nuncius", 13, 1998, n. 2, pp. 533-550.

11 C. Van Den Heuvel, *Mapping knowledge exchange in Early Modern Europe intellectual and technological geographies and network representations*, in "International Journal of Humanities and Arts Computing", 9, 2014, n. 1, pp. 95-114; C. Van Den Heuvel, S. B. Weingart, N. Spelt, H. Nellen, *Circles of Confidence in Correspondence Modeling Confidentiality and Secrecy in Knowledge Exchange Networks of Letters and Drawings in the Early Modern Period*, in "Nuncius", 31, 2016, pp. 78-106;

che accompagnano le lettere che circolano in Europa assume una rilevanza particolare dal momento che si configurano come delle vere e proprie forme visive di conoscenza. L'importanza del disegno è duplice: da un lato aiuta a supportare il contenuto intellettuale della lettera e dall'altro si configura come un mezzo per veicolare la conoscenza tecnologica. Per questo motivo il caso studio in esame punterà non solamente a ricostruire un *network* – fino ad ora sconosciuto – ma anche a delineare una serie di caratteristiche tecnologiche e culturali che definiscono una geografia spaziale della conoscenza tecnica¹² e che sono supportate dall'elemento iconografico come strumento di riproducibilità dell'Arcicanna.

2. L'invenzione dell'Arcicanna di Anton Maria del Buono

I fratelli del Buono, Candido (1618-1676),¹³ Anton Maria¹⁴ e Paolo (1625-1659),¹⁵ furono tra i primi a gravitare nell'orbita dell'Accademia del Cimento¹⁶

Communicating Observations in Early Modern Letters (1500-1675): Epistolography and Epistemology in the Age of the Scientific Revolution, a cura di D. Van Miert, The Warburg Institute-Nino Aragno Editore, London-Torino 2013.

- 12 C. Van Den Heuvel, *Mapping knowledge exchange in Early Modern Europe intellectual and technological geographies and network representations*, in "International Journal of Humanities and Arts Computing", 9, 2014, n.1, pp. 95-114; S. Harris, *Networks of Travel, Correspondence, and Exchange*, in *The Cambridge History of Science. Early Modern Science*, Vol. 3, a cura di K. Park, L. Daston, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 341-362.
- 13 G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII*, Bouchard, Firenze 1780, Vol. 1, p. 435. L'autore afferma che «Il sacerdote Candido del Buono, valente filosofo, fu anch'esso uno di quelli che formavano l'Accademia del Cimento», aggiunge poi, a p. 438, che «questo Prete Candido fu Camerlingo dello Spedale di S. Maria Nuova, e dipoi Priore della Chiesa di S. Stefano a Campoli, ove morì il dì 19 settembre 1676, in età d'anni 56». Su Candido si veda S. Bedini, *Patrons, Artisans and Instruments of Science, 1600-1750*, Ashgate Variorum 1999, pp. 42-44, citato in relazione alla progettazione di una clessidra, in dialogo con Vincenzo Viviani. Si veda anche V. Antinori, *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento*, Tipografia Galileiana, Firenze 1841, p. 77. W. E. Knowles Middleton, *The experimenters: a study of the Accademia del Cimento*, John Hopkins Press, Baltimore 1971, p. 30.
- 14 Per quanto riguarda Anton Maria del Buono, Giovanni Targioni Tozzetti ci dice che «con questi due dotti ed ingegnosi Fratelli, Candido cioè, e Paolo del Buono, deve fare onorifica comparsa anche il terzo, per nome Anton Maria, il quale verosimilmente fu l'inventore dell'Arcicanna», cfr. G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII*, Bouchard, Firenze 1780, Vol. 1, p. 442.
- 15 W. E. Knowles Middleton, *Paolo del Buono on the Elasticity of Air*, in "Archive for History of Exact Sciences", 6, 1969, n.1, pp. 1-28. Su Paolo del Buono, Targioni Tozzetti afferma che «si deve considerare come uno de' più rispettabili Accademici del Cimento, o per lo meno come uno de' più utili Corrispondenti. Egli per il suo sapere era molto gradito dal Granduca, e dal Principe Leopoldo, ed aveva l'onore d'esser messo a parte dei loro Studj». Cfr. G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII*, Bouchard, Firenze 1780, Vol. 1, p. 438.
- 16 Per quanto riguarda le prime ricerche nel XVIII si veda una lettera che Nelli invia a Targioni Tozzetti nel luglio 1759 in relazione al dubbio se Alessandro Marchetti fosse stato un

anche se poco si sa di loro.¹⁷ Per quanto riguarda il primogenito, egli fu camerlengo dell'Ospedale di Santa Maria Nuova e inventò diversi strumenti, mentre l'ultimogenito affiancò un altro studioso italiano, Tito Livio Burattini (1617-1680), al servizio della Confederazione polacco-lituana con incarichi di ingegneria militare e idraulica.¹⁸ In relazione alle sue indagini in campo idraulico, Giovan Battista Clemente Nelli (1725-1793) ricorda che inventò uno strumento in cui, ricreando il vuoto «si può sapere che proporzione abbia un liquido all'altro» e un altro per misurare «l'esalazione vaporose di tutti i fluidi». ¹⁹ Per quanto riguarda, invece, Anton Maria, egli fu zecchiere del granducato di Toscana ma incorse in una serie di problemi giuridici, come attestato da tre fascicoli conservati presso il fondo Mediceo del Principato dell'Archivio di Stato di Firenze, contenenti i capi d'accusa e il processo.²⁰

Il principale motivo dell'accusa fu di aver «battuto crazie leggieri, e in conto proprio», come si legge da un *pamphlet* del 1666 intitolato *Florentina monetarum defensio pro dd. Antonio Maria, et Bono Leonidis del Buono zeccheriis S.C.S.*²¹ di mano di Franciscus Cencinius, avvocato aretino. Inoltre, Anton Maria del Buono venne accusato di aver coniato monete «in conto proprio senz'ordine, licenza ò saputa di S.A.I.», in particolare di aver «fatto battere in contro proprio quantità notabilissima di 12.mi; ò ferdinandini» e infine di essersi appropriato degli «utili, che

accademico del Cimento o meno e, nella risposta, Targioni Tozzetti, elencando gli accademici originari, cita solamente Paolo e Candido del Buono, mentre non v'è traccia di Anton Maria. La lettera di risposta è stata pubblicata da G. B. C. Nelli, *Saggio d'Istoria Letteraria Fiorentina del Secolo XVII*, Vincenzo Giuntini, Lucca 1759, p. 82 ma una copia lettera di mano di Targioni Tozzetti è presente in BNCF, Targ. Tozz. 182, cc. 36r-v.

17 Al tema dell'invisibilità dei tecnici si veda S. Shapin, *The Invisible Technician*, in "American Scientist", 77, 1989, n.6, pp. 554-563. Egli dedica spazio con una brillante riflessione a partire dalla pratica scientifica inglese di Robert Boyle. Sul tema ritorna I. Rhys Morus, *Invisible Technicians, Instrument-makers*, in *A Companion to the History of Science*, a cura di B. Lightman, Wiley Blackwell, West Sussex 2016, pp. 97-110. Anche in questo caso, purtroppo, entra in gioco il fenomeno del «telescopic paradox» identificato da Cristiano Zanetti, per il quale più gli artigiani erano a stretto contatto con l'Accademia e meno sono le testimonianze scritte pervenute. Si veda C. Zanetti, *A telescopic paradox: the artisans of the Accademia del Cimento, their instruments and their (in)visibility*, in "Annals of Science", 2023, pp. 1-50.

18 I. Tancon, *Lo scienziato Tito Livio Burattini (1617-1681) al servizio dei re di Polonia*, Università degli Studi di Trento, Trento 2005, p. 125. Si veda anche la descrizione fornita da G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII*, Bouchard, Firenze 1780, Vol. 1, p. 439: «Esso Paolo del Buono se ne andò poi in Germania, al servizio dell'Imperatore, [...] e di là informò il Principe Leopoldo, circ'all'esito del suo tentativo per le Miniere». Aggiunge poi, p. 440, che nel diario dell'Accademia si trova registrata un'esperienza con data 10 settembre 1657 «per conoscer se l'Acqua sia capace di Compressione [...]. Altresì fu il primo ad osservare l'alzamento d'un Piatto d'una Bilancia da Saggiatori, cagionato dall'approssimazione di un ferro rovente».

19 G. B. C. Nelli, *Saggio d'Istoria Letteraria Fiorentina del Secolo XVII*, Vincenzo Giuntini, Lucca 1759, pp. 107-108.

20 Archivio di stato di Firenze (AsFi), Mediceo del Principato, 6414, fasc. 10-11-12.

21 AsFi, Mediceo del Principato, 6414, fasc. 10.

doveva conseguire la Dep[osite]ria G[ener]ale della Prefata Alt[ezz]a».²² Non sono state rinvenute maggiori informazioni circa l'esito del processo ad Anton Maria del Buono, tuttavia, da una lettera di supplica che Buono del Buono, un altro fratello,²³ inviò al granduca Ferdinando II nel luglio 1663²⁴ è possibile dedurre la prima sentenza: la carcerazione. Un'ulteriore prova archivistica avvalorava questa tesi chiarendo che il periodo di reclusione dovette essere assai prolungato poiché lo stesso Anton Maria del Buono inviò quattro lettere ad Antonio Magliabechi nel 1671²⁵ chiedendo l'invio di alcuni libri da recapitare presso il Carcere delle Stinche, indicato come data topica della lettera. Nonostante le vicissitudini che tormentarono la vita di Anton Maria del Buono, Targioni Tozzetti ricorda il suo apporto fondamentale alle indagini astronomiche condotte dall'Accademia del Cimento, affermando che «soprattutto è memorabile una macchina, che egli inventò per alzare, e maneggiare un lunghissimo telescopio del Campani [...]».²⁶ Per meglio comprendere la natura di questa macchina, l'Arcicanna, è opportuno rifarsi alla narrazione proposta da Targioni Tozzetti nelle *Notizie* circa l'attività astronomica dell'Accademia del Cimento.

3. La ricostruzione di Giovanni Targioni Tozzetti: le *Notizie degli Aggrandimenti delle Scienze Fisiche* (1780)

Nel corso del XVIII secolo la storia toscana fu oggetto d'indagine da parte di diversi eruditi e studiosi locali.²⁷ In particolar modo, Giovanni Targioni Tozzetti (1712-1783)²⁸ scrisse una prima storia dell'Accademia del Cimento dal titolo *Notizie degli Aggrandimenti delle Scienze Fisiche Accaduti in Toscana nel Corso di Anni*

22 AsFi, Mediceo del Principato, 6414, fasc. 11.

23 *Le opere dei discepoli di Galileo Galilei. Edizione nazionale*, a cura di G. Abetti, P. Pagnini, Barbera, Firenze 1942, p. 20.

24 BNCF, Gal. 286, cc. 34r-v. Lettera di Buono del Buono a Ferdinando II de' Medici, Leopoli, 3 luglio 1663.

25 BNCF, Magliabechiano, Vol. VIII, S. IV, T. VIII, cc. 184r-192v.

26 G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del Secolo XVII*, Bouchard, Firenze 1780, Vol. I, p. 436.

27 P. Findlen, *Long After the Trial: Galileo's Rediscovery, Florentine Nostalgia, and Enlightened Passions, in Florence after the Medici. Tuscan Enlightenment, 1737-1790*, a cura di C. Tazzara, P. Findlen, J. Soll, Routledge, New York-London 2020, pp. 227-276; *L'invenzione del passato nel Settecento*, a cura di M. Formica, A. M. Rao, S. Tatti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022; *Cultura storica antiquaria, politica e società in Italia nell'età moderna*, a cura di F. Luise, Franco Angeli, Milano 2012; M. Cavarzere, *Historical culture and political reform in the Italian Enlightenment*, Voltaire Foundation, Oxford 2022; *La pratica della storia in Toscana. Continuità e mutamenti tra la fine del '400 e la fine del '700*, a cura di E. Fasano Guarini, F. Angiolini, Franco Angeli, Milano 2009.

28 T. Arrigoni, *Uno scienziato nella Toscana del Settecento. Giovanni Targioni Tozzetti*, Edizioni Gonnelli, Firenze 1987; R. Pasta, *Targioni Tozzetti, Giovanni*, "Dizionario Biografico degli Italiani", 95, 2019.

*LX del Secolo XVII*²⁹ (d'ora in avanti: *Notizie*), pubblicata nel 1780. L'autore ricostruì la storia della scienza toscana tra il 1610 e il 1670 descrivendo quanto «fu meditato, inventato, ed operato dal Gran Galileo, e da tanti Uomini Sommi suoi Discepoli e Seguaci, per effettuare la sempre memorabile Rinnovazione delle Scienze Fisiche».³⁰

Targioni Tozzetti, grazie al sincretismo dei suoi interessi, fu capace di spaziare tra diversi campi del sapere ricoprendo diversi incarichi e attività, sia in ambienti privati che in contesti pubblici. Negli anni si impegnò a riscoprire il passato toscano, a studiarlo e a valorizzarlo sfruttando i materiali che ebbe l'opportunità di osservare durante il suo incarico quale prefetto con funzioni di catalogazione dell'immenso patrimonio librario di Antonio Magliabechi³¹ (1633-1714), presso la Biblioteca Magliabechiana, definita come una vera e propria «miniera».

Tra il 1759 e il 1760 venne incaricato dalla Congregazione del Fisco di «esaminare e classare le scritture»³² contenute all'interno dell'eredità di Giuseppe Segni, figlio di Alessandro Segni (1633-1697),³³ il cui patrimonio, in mancanza di eredi, era passato in gestione al Regio Fisco. Oltre a diversi documenti che attestavano l'attività di Alessandro Segni come socio dell'Accademia della Crusca, vi erano le «scritture della tanto famosa Accademia del Cimento»³⁴ che Targioni Tozzetti ebbe l'opportunità di portare a casa sua, insieme alle carte relative agli studi del cardinale Leopoldo e del granduca Ferdinando II.³⁵ Il suo obiettivo era quello di restituire al pubblico la storia dell'Accademia del Cimento e, per far questo, strutturò le *Notizie* in quattro tomi: il primo dedicato alla storia della scienza nel XVII secolo, partendo dal 1610 per finire con l'anno 1670, mentre i restanti tre tomi alla trascrizione dei materiali inediti che l'autore aveva rinvenuto tra le carte di Alessandro Segni. In particolare, nel secondo tomo, è presente un corpus iconografico, composto da undici tavole raffiguranti gli strumenti utilizzati dagli accademici del Cimento nelle loro sedute sperimentali a Palazzo Pitti. Anche in questo caso, come per la trascrizione delle carte manoscritte, Targioni Tozzetti attinse dal patrimonio di Segni ove era conservato un fascicolo contenente «schizzi di disegni di vasi [...]». Alto quasi un dito, con

29 G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del Secolo XVII*, Bouchard, Firenze 1780.

30 *Ivi*, Vol. I, p. V.

31 M. Mannelli Goggioli, *La Biblioteca Magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*, Leo S. Olschki, Firenze 2000. Per i rapporti di Magliabechi con il potere C. Callard, *Diogène au service des princes: Antonio Magliabechi à la cour de Toscane (1633-1714)*, in "Histoire, Economie et Société", 19, 2000, n.1, pp. 85-103; F. Waquet, *Antonio Magliabechi: nouvelles interprétations, nouveaux problèmes*, in "Nouvelles de la République des lettres", I, 1982, pp. 173-188.

32 BNCF, Targ. Tozz. 189, Vol. I, c. 21r.

33 A. Mirtò, *Segni, Alessandro*, "Dizionario Biografico degli Italiani", 91, 2018.

34 BNCF, Targ. Tozz. 189, Vol. I, c. 21v.

35 *Ibidem*.

molte figure in acquerello ed alcune tocche in penna, sull'andare di quelle pubblicate ne' *Saggi*, e parecchie inedite, che io feci ricopiare, [...]».³⁶ Dopo una serie di ricerche archivistiche condotte nel fondo Targioni Tozzetti della BNCF, è stato identificato il fascicolo 217³⁷ contenente le bozze, gli schizzi e le prove di incisioni alla base della pubblicazione del corpus iconografico presente nelle *Notizie*. La particolarità di questo fascicolo è data dal fatto che qui confluirono alcune carte inedite seicentesche, prodotte all'interno dell'Accademia del Cimento, raffiguranti l'Arcicanna, lo strumento ideato nel 1660 da Anton Maria del Buono per migliorare la manovrabilità dei cannocchiali utilizzati per le osservazioni astronomiche di Saturno. Nelle *Notizie* Targioni Tozzetti non mancò di analizzare l'attività astronomica che svolse l'Accademia del Cimento sottolineando il suo ruolo nel dibattito sulla natura degli anelli di Saturno. L'autore avvia la propria riflessione parlando degli studi del granduca Ferdinando II de' Medici (1610-1670), dipingendolo come un appassionato astronomo che tanto apprezzava osservare il cielo grazie ai cannocchiali recentemente inventati e in costante via di perfezionamento, come quello progettato da Giuseppe Campani,³⁸ definito «occhialone» date le enormi dimensioni.³⁹ In riferimento a questo grande cannocchiale, Targioni Tozzetti affermò di aver rinvenuto fra le carte del Cimento i disegni di due cannocchiali lunghissimi con delle «armature per montarli e adoprarli verosimilmente inventati da Candido del Buono» in cui veniva riportata la descrizione di tutti i pezzi che componevano questo strumento e, continua Targioni Tozzetti, di questi disegni ne fece la copia nel secondo tomo delle *Notizie* (Tav. XII). Rispetto a questo strumento, egli affermò di aver visto alcune delle sue componenti nella Real Galleria di Firenze, in particolare «una lente di cristallo [...] con un'armatura di legno nera, nella quale si vedono certi buchi, dai quali sospetto ch'ella servisse di Oggettiva per uno di essi grandi Cannocchiali disegnati fralle scritture del Cimento».⁴⁰ Inoltre, continua Targioni Tozzetti, «Fralle scritture dell'Accademia del Cimento, trovai un Disegno in Acquerello, ed un altro diverso, tocco in Penna, di Macchine per maneggiare Cannocchiali di gran lunghezza, ed assai gravi, ma senza alcuna spiegazione o indicazione [...]».⁴¹

Riprendendo le informazioni fornite su Candido del Buono,⁴² Targioni Tozzetti evidenziò la circolazione che conobbe l'invenzione dell'Arcicanna

36 G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del Secolo XVII*, Bouchard, Firenze 1780, Vol. I, p. 377.

37 BNCF, Targ. Tozz. 217.

38 S. Bedini, *Giuseppe Campani, "inventor romae", an uncommon genius*, Zanetti Cristiano (a cura di), Brill, Leiden 2022.

39 G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del Secolo XVII*, Bouchard, Firenze 1780, Vol. I, p. 241 e segg.

40 *Ivi*, p. 242.

41 *Ivi*, p. 403.

42 *Ivi*, pp. 435 e segg.

grazie alla diffusione del suo progetto sotto forma di disegno. Infatti, l'autore delle *Notizie* propose una serie di indicazioni iniziali utili per ricostruire il viaggio di questi disegni: dal 1660 il principe Leopoldo inviò il disegno dello strumento a Roma a Michelangelo Ricci (1619-1682), a L'Aia a Christiaan Huygens (1629-1695), e a Parigi a Ismael Boulliau (1605-1694).

Tuttavia è importante sottolineare che il disegno non solamente fu spedito da Firenze ma venne anche osservato e ricopiato da altri studiosi stranieri che, durante i loro *grand tour*, osservarono lo strumento a Palazzo Pitti, come il caso di Robert Southwell (1635-1702) che, in contatto con Robert Boyle, contribuì a diffondere la rappresentazione iconografica dell'Arcicanna in Inghilterra. Un'ulteriore tipologia, che include anche il caso inglese, riguarda il ruolo degli intermediari scientifici. Tra questi, oltre a Robert Southwell, anche Michelangelo Ricci svolse una funzione di collegamento tra Firenze e Roma. Ricci, infatti, fu designato dal principe Leopoldo come intermediario con Eustachio Divini (1610-1685) e Honoré Fabri (1607-1668), che vennero tempestivamente informati dell'invenzione di Anton Maria del Buono.

4. Roma

Nel luglio 1660 il gesuita Eustachio Divini inviò una lettera a Leopoldo de' Medici⁴³ contenente «un poco d'istruzione» per la costruzione di un «cannone» per osservare il cielo.⁴⁴ Il gesuita, però, avvertì che il cannocchiale aveva un difetto: fletteva a causa della lunghezza di 39 $\frac{3}{4}$ palmi fiorentini, corrispondenti agli attuali 11,39 metri. Egli aggiunse, inoltre, che incontrò molte difficoltà nella fabbricazione di questi strumenti che soffrivano dell'estrema lunghezza. Era, dunque, necessario trovare dei metodi per utilizzare i nuovi occhiali: «il modo d'alzarlo per il cielo mi sono servito d'un'antenna con le ventole et il cannone tirato per via d'una girella, ma di modi d'alzarlo ve ne sono molti». Evidentemente il suggerimento e le modalità di istruzione circa la fabbricazione del cannocchiale erano state recepite a Firenze, tanto che in un'altra lettera inviata da Leopoldo a Divini, il principe affermò che

subito per tanto diedi ordine, che si mettesse mano ad un cannocchiale della grandezza necessaria per ridurlo alla mag[gio]re perfezione, che i nostri artefici non molto pratici di simil lavoro sapranno fare, incontrando in q[ue]ste non ordinarie lunghezze di tante braccia come ella bensì nella difficoltà non facile a sapersi, del piegam[ent]o in qualche parte del cannocchiale, e si vero nell'altra dell'estrema

43 BNCF, Gal. 276, cc. 38r-41r. Lettera di Eustachio Divini a Leopoldo de' Medici, Roma, 24 luglio 1660.

44 Su Eustachio Divini si veda M. L. Righini Bonelli, Van Helden A., *Divini and Campani: a forgotten chapter in the history of the Accademia del Cimento*, Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze 1981.

gravezza che lo renda poco capace di maneggiarlo. Se ella potesse darmi qualche lume opportuno di poter perfezionare al possibile un cannocchiale della grandezza che ricerca il vizzo da lei inviati, mi farei cosa grata, io tenterò in p[rim]o luogo che si fabbrichi con tavolette da scatole delle più leggeri, e solleciterò il lavoro per poter q[u]anto prima godere degli effetti degli occhiali, così per gli oggetti terreni, come ne celesti, e con ogni sincerità darò relazione del seguito [...].⁴⁵

Ciò che emerge dalla lettera è sicuramente la volontà di impegnarsi in una ricerca di tipo tecnico-scientifico, condotta grazie a tecnici specializzati, ossia gli «artefici», per risolvere il problema delle «non ordinarie lunghezze» e dell'«estrema gravezza» dei cannocchiali. Per questo motivo, egli si impegnò nella ricerca di una soluzione per «quanto prima godere degli effetti degli occhiali», creando dei supporti per manovrare lo strumento.

L'ambiente scientifico romano era quindi attento alle novità e ai nuovi strumenti in circolazione e soprattutto vi era un fitto scambio di informazioni tra Roma e Firenze,⁴⁶ come testimonia la frase finale di Leopoldo, il quale afferma che «con ogni sincerità [darà] relazione del seguito», ossia aggiornerà Eustachio Divini circa lo stato delle ricerche in corso. Una lettera di Leopoldo de' Medici a Michelangelo Ricci del settembre 1660, in cui ribadisce la «difficoltà che si trova nel maneggiar i cannocchiali grandi, o per la troppa grandezza, o per il brandim[en]to nelle gran lunghezze»⁴⁷, testimonia l'estrema vivacità culturale dei due ambienti, tanto per quanto riguarda gli scambi di informazioni scientifiche quanto tecniche.

Inoltre, incorso in questo problema, egli chiarì che era stata approntata una soluzione grazie all'invenzione di Anton Maria del Buono che individuò «un modo di fare il cannocchiale con tutte le qualità di leggerezza, facilità nel *muoversi* e certezza di non brandire»: si tratta evidentemente di una delle prime attestazioni dell'Arcicanna. Il principe Leopoldo proseguì nell'illustrazione di questo strumento e, per rendere al meglio l'invenzione, allegò alla lettera un disegno: «spero habbia sommam[en]te a piacere a V.S. et a chiunque vuol valersi di gl'occhiali di grandezza non ordinaria, come ella potrà vedere dall'incluso disegno». L'ipotesi principale è che il disegno inviato da Leopoldo de' Medici a Michelangelo Ricci sia stato scorporato dal corpus dei manoscritti galileiani da Targioni Tozzetti che, essendosi imbattuto in questa carta, l'avrebbe tenuta per sé, confluenndo poi all'interno del fascicolo 217 del fondo Targioni Tozzetti, contenente le bozze e i disegni per la pubblicazione del corpus iconografico che correda il secondo tomo del secondo volume delle *Notizie*⁴⁸ (Fig. 1). In questo

45 BNCF, Gal. 289, cc. 10r-v. Lettera di Leopoldo de' Medici a Eustachio Divini, Firenze, 13 agosto 1660.

46 *Jesuit science and the Republic of Letters*, a cura di M. Feingold, MIT, Cambridge-London 2003.

47 BNCF, Gal. 282, c. 32r. Lettera di Leopoldo de' Medici a Michelangelo Ricci, Firenze, 7 settembre 1660. Risposta in BNCF, Gal. 276, c. 179r-v.

48 BNCF, Targ. Tozz. 217, c. 11r.

caso, si tratta di un disegno in acquerello con l'indicazione e la descrizione delle componenti dello strumento: proprio la fattura del disegno corrisponderebbe a quanto raccontato da Targioni Tozzetti nelle *Notizie*, dove afferma che tra le carte di Alessandro Segni aveva rinvenuto anche una rappresentazione in acquerello dell'Arcicanna.⁴⁹

La particolarità del disegno è data dalla scelta di includere in un'unica raffigurazione tre scene per far comprendere meglio all'osservatore il funzionamento e la composizione dello strumento: da un lato vi è la presentazione dello strumento nella sua interezza, di seguito vengono raffigurate le singole componenti con una dettagliata descrizione di ogni pezzo (Fig. 2) ed infine è rappresentata una vera e propria scena di osservazione, come si evince dal personaggio sulla destra intento a osservare attraverso il cannocchiale (Fig. 3).

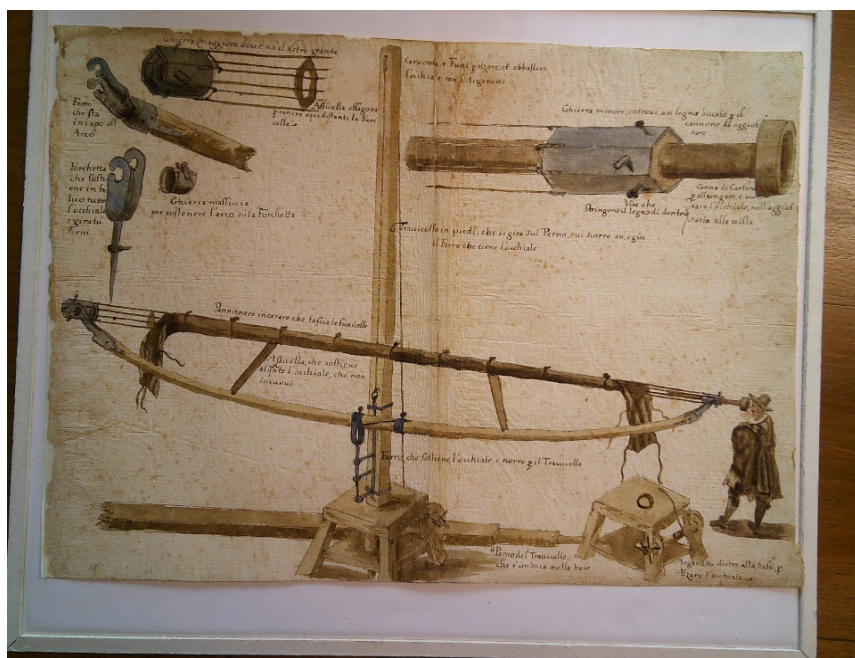


Figura 1. BNCF, Targ. Tozz. 217, c. 11r. Su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze.

49 G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII*, Bouchard, Firenze 1780, Vol. 1, p. 403.

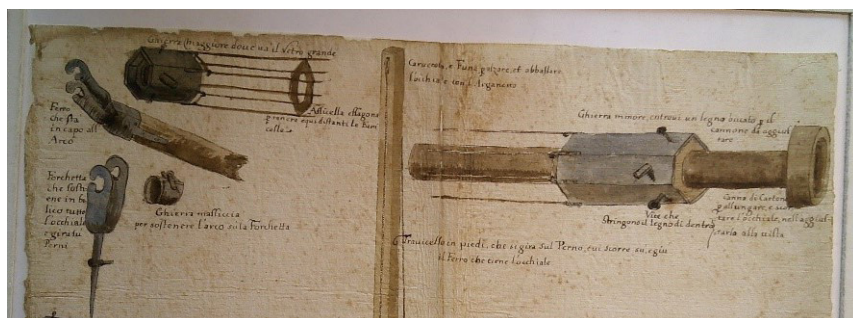


Figura 2. BNCF, Targ. Tozz 217, c. 11r. Ingrandimento su alcune componenti dello strumento.



Figura 3. BNCF, Targ. Tozz. 217, c. 11r. Ingrandimento sulla scena dell'osservazione in atto.

Secondo quanto riportato da Targioni Tozzetti, il disegno inviato da Leopoldo de' Medici a Michelangelo Ricci nel settembre 1660 sarebbe la prima attestazione della circolazione della rappresentazione dello strumento oltre i confini del granducato di Toscana. Inoltre, nell'inviare questo disegno a Roma, Leopoldo de' Medici raccomandò che questo fosse mostrato a Honoré Fabri e a Eustachio Divini che, seguendo le parole di Leopoldo, sarebbero stati liberi «volendo, pigliar copia»:

L'occasione delle osservazioni di Saturno, e la difficoltà che si trova nel maneggiar i cannocchiali grandi, o per la troppa grandezza, o per il brandim[en]to nelle gran lunghezza, il che rende offuscato il vedere, ha dato occasione ad Anton Maria fratello di Paolo del Buono (che sta in cielo) molto noto a V.S., di trovare un modo di fare il cannocchiale con tutte le qualità di leggierezza, facilità nel muoversi e

certezza di non brandire, che spero habbia sommam.t e a piacere a V.S. et a chiunque vuol valersi di gl'occhiali di grandezza non ordinaria, come ella potrà vedere dall'incluso disegno, il quale si contenterà mostrare al P. Fabbri, et al Divini, et lascargliene, volendo, pigliar copia. L'invenzione certo pare a noi pellegrini, e che deva riuscire di molta utilità per le osservazioni celesti, almeno nella facilità a noi qua è riuscita tale. [...].⁵⁰

Da queste parole è possibile comprendere davvero l'importanza rivestita da Ricci in questo *network* come intermediario tra l'ambiente fiorentino e quello romano. Nella sua risposta, il 13 settembre dello stesso anno, Ricci affermò di aver apprezzato a pieno il «disegno di quell'ordigno ingegnossiss[i]mo trovato dal Buoni, senza il quale nulla valeva l'accrescere gli occhiali, poiché restavano senza di esso inutili per le grandi difficoltà in adoprarli».⁵¹ Ricci continuò manifestando nuovamente la propria gioia nell'aver a disposizione, finalmente, «degli istromenti proporzionati a quell'impresa», ossia le prime osservazioni di Saturno. Fu proprio questo il campo privilegiato di connessione tra vari ambienti scientifici e culturali del XVII secolo, dove persone come Michelangelo Ricci e Robert Southwell svolsero un ruolo di «intermediazione intellettuale».⁵²

Il raggio d'azione in cui si mosse l'Accademia del Cimento non fu solamente italiano⁵³, bensì europeo, dal momento che questa rete, che ruota attorno all'invenzione dell'Arcicanna, si estese nelle zone settentrionali dell'Europa, ossia l'Olanda di Christiaan Huygens⁵⁴ e la Parigi di Ismael Boulliau. Lo scambio di manufatti, tra cui anche disegni, è stato recentemente analizzato da Sven Dupré⁵⁵ il quale definisce questi oggetti «silent messengers». Utilizzando questa

50 BNCF, Gal. 282, cc. 32r-33v. Lettera di Leopoldo de' Medici a Michelangelo Ricci, Roma, 7 settembre 1660.

51 BNCF, Gal. 276, cc. 63r-64v. Lettera di Michelangelo Ricci a Leopoldo de' Medici, Roma, 13 settembre 1660.

52 A. Del Prete, *Gli astronomi romani e i loro strumenti: Christiaan Huygens di fronte agli estimatori e detrattori romani delle osservazioni di Saturno (1655-1665)*, in *Rome et la science moderne entre Renaissance et Lumières*, a cura di A. Romano, Ecole Française de Rome, Roma 2008, p. 475.

53 Sul tema si veda M. P. Donato, *Late Seventeenth-Century "Scientific" Academies in Roma and the Cimento's Disputed Legacy*, in *The Accademia del Cimento and its European Context*, a cura di M. Beretta, A. Clericuzio, L. M. Principe, Waston Publishing International, Sagamore Beach 2009, pp. 151-164; *The Accademia del Cimento and its European Context*, a cura di M. Beretta, A. Clericuzio, L. M. Principe, Watson Publishing International, Sagamore Beach 2009. Si veda anche *Toscana e Europa. Nuova scienza e filosofia tra '600 e '700*, a cura di F. Abbri, M. Bucciantini, FrancoAngeli, Milano 2006; *Empires of Knowledge. Scientific Networks in the Early Modern Europe*, a cura di P. Findlen, Routledge, New York 2019.

54 I. Van Vugt, *The structure and dynamics of scholarly networks between the Dutch Republic and the Grand Duchy of Tuscany in the 17th century*, PhD Thesis Univeristy of Amsterdam and Scuola Normale Superiore, 2019.

55 *Silent Messengers. The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries*, a cura di S. Dupré, C. Lüthy, LIT, Münster 2011. Ringrazio la Prof.ssa Giulia Giannini per il riferimento.

formula, egli vuole indicare quel mondo di artefatti, tra cui piante, disegni, stampe, reperti archeologici o fossili⁵⁶ circolanti nella Repubblica delle Lettere che assunsero una rilevanza particolare nella conformazione di un sapere e di una conoscenza scientifica che mette in contatto i diversi punti cardinali dell'Europa moderna.

5. L'Aja

Leopoldo de' Medici, inviando una lettera a Christiaan Huygens il 14 settembre 1660, inserì anche l'Olanda nella geografia di diffusione del disegno dell'Arcicanna nell'Europa del XVII secolo.⁵⁷

Il principe ringraziava il «Signor Christiano Ugenio» per avergli mandato la sua pubblicazione sul sistema di Saturno⁵⁸ e dichiarò di averne apprezzato il contenuto, forte dell'utilizzo di un «occhiale perfetto», concordando con quanto espresso dall'astronomo olandese anche dopo ulteriori osservazioni il cui risultato «non repugni al suo Sistema». Dopo aver implicitamente affermato che anche a Firenze erano in corso osservazioni astronomiche, Leopoldo affermò di essere incorso in diversi problemi «nel fabbricare li cannocchiali di grandezza non ordinaria, nelle solite difficoltà di gravezza poco maneggiabile». Proprio in questa situazione ad Anton Maria del Buono «sovvenne un modo di formare un cannocchiale, [...], molto peregrino, et facile ad adoprarsi» e Leopoldo allegò alla lettera un disegno con l'obiettivo, non solo che venisse apprezzato da Huygens, ma anche «che se ne valerà, come ogni altro che vorrà usare di vetri, che richiegono cannocchiale di simile, e maggiore grandezza de nostrj, havendo fra le sue qualità questo nuovo modo di potersi fare con non molta difficoltà di quale si sia lunghezza, e tutto di un pezzo». In calce all'edizione della lettera è presente il disegno inviato da Leopoldo de' Medici a Christiaan Huygens (Fig. 4).

56 *Ivi*, p. 1, «mute objects as ancient or recently produced artifacts, ethnographic items, materia medica, plant bulbs, drawn, painted or printed images, archeological findings, tusks, bones of fossils and other naturalia».

57 *Ceuvres complètes de Christiaan Huygens*, a cura di D. Bierens de Haan, The Hague, Nijhoff 1888-1950, 22 voll., Vol. III, 1891, doc. 781.

58 C. Huygens, *Systema Saturnium*, Typographia Adriani Valcq, 1659.

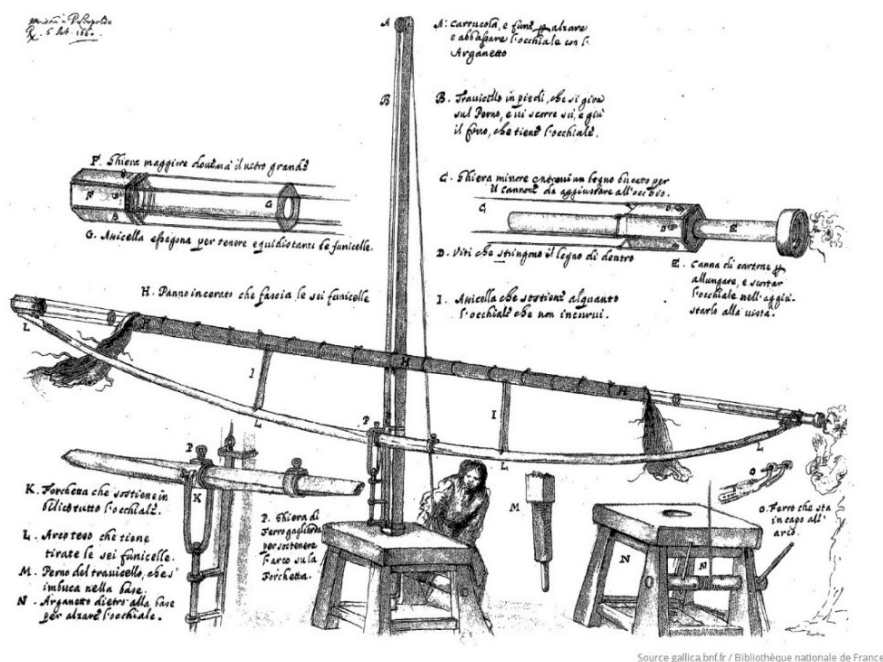


Figura 4. Oeuvres complètes de Christiaan Huygens. Correspondance 1660-1661, Vol. III, 1890. Doc. n° 781. Leopoldo de' Medici a Christiaan Huygens, 14 settembre 1660.

Il disegno rappresenta l'Arcicanna, con un ingrandimento sui pezzi principali a cui è associata una lettera, a mo' di didascalia, e la rispettiva descrizione. Ad esempio i due estremi dell'oculare sono stati isolati e descritti finemente, con l'inserimento di diverse lettere: C, D, E per l'oculare minore ed F e G per l'oculare maggiore a cui è associata una descrizione dettagliata:

C: Ghiera minore (...) un legno bucato per il cannone da aggiustare all'occhio

D: Viti che stringono il legno di dentro

E: Canna di cartone per allungare, e scortar l'occhiale nell'aggiustarlo alla vista

F: Ghiera maggiore dove va il vetro grande

G: Asticella esagona per tenere equidistanti le funicelle.

Altra caratteristica del disegno è la scelta di mostrare lo strumento nella sua interezza e anche l'ingrandimento sulle singole parti, per dare una visione d'insieme senza perdere di vista l'importanza delle componenti. Inoltre, è da segnalare la presenza di due uomini, uno intento ad osservare tramite il cannocchiale, in piedi, l'altro a manovrare lo strumento. Nel complesso il disegno inviato a Christiaan Huygens nel settembre 1660 è molto simile a quello indirizzato a Michelangelo Ricci tanto per la scelta della modalità di rappresentazione

iconografica dello strumento nella sua interezza, quanto per la scelta di dedicare spazio alle singole componenti dello strumento, con didascalia dedicata, e la scelta di mostrare effettivamente lo strumento in azione.

6. Parigi

Lo stesso Targioni Tozzetti provvede a fornire delle indicazioni di massima circa l'arrivo di questo disegno anche nella Parigi di Ismael Boulliau.⁵⁹ Come ha ricordato Robert Alan Hatch,⁶⁰ la figura di Boulliau fu fondamentale nell'intessere le relazioni transalpine che legarono l'Accademia del Cimento a diversi intellettuali e studiosi d'oltralpe. Il contributo dello scienziato francese fu fondamentale nel fornire all'Accademia una nuova prospettiva di cooperazione e di proiezione internazionale, tramite scambi d'informazione, controversie, dibattiti e lettere. In questa prospettiva la disputa intorno agli anelli di Saturno è peculiare in quanto mette in evidenza il ruolo di Boulliau quale «choreographer, director, and stage hand», grazie alla sua autorità intellettuale e alle sue capacità diplomatiche.⁶¹

È dunque da inserire in questa prospettiva, e nel più ampio contesto delle osservazioni astronomiche degli anni '60, lo scambio di informazioni e di novità in campo strumentale che ruotarono intorno alla diffusione del disegno dell'Arcicanna. Per far questo, il punto di partenza è ancora una volta l'analisi condotta da Targioni Tozzetti nelle *Notizie*. Egli infatti affermò che Leopoldo de' Medici inviò il disegno a Ismael Boulliau nel 1661⁶² e che Angelo Fabroni aveva proposto l'edizione della lettera nel 1773,⁶³ commettendo però un errore. Analizzando l'opera di Fabroni, infatti, emerge che la lettera pubblicata non è effettivamente quella inviata da Leopoldo allo scienziato francese, quanto la risposta, datata 5 aprile 1661. Nella lettera pubblicata da Fabroni, Boulliau ringrazia il principe fiorentino per avergli mandato alle «kalend. Octobris» i tubi ottici e le macchine

59 Su Boulliau si veda la ricostruzione di H. Nellen, *Ismael Boulliau (1605-1694). Astronome, épistolier, novelliste et intermédiaire scientifique*, Holland University Press, Amsterdam 1994. È interessante sottolineare un caso peculiare che caratterizza la corrispondenza scientifica di Boulliau dal momento che tra il 1654 e il 1660 egli fu al centro di un altro scambio di strumenti scientifici e di informazioni con Firenze, relativo alla diffusione del termometro fiorentino. Sul tema si veda G. Giannini, *Vehicles of knowledge: the circulation of thermometers between Florence, Warsaw and Paris (1654-1660)*, in "Physis", 59, 2024, n.2, pp. 501-533.

60 R. A. Hatch, *The Republic of Letters. Boulliau, Leopoldo and the Accademia del Cimento*, in *The Accademia del Cimento and its European Context*, a cura di M. Beretta, A. Clericuzio, L. M. Principe, Watson Publishing International, Sagamore Beach 2009, pp. 165-180.

61 *Ibidem*, p. 169.

62 G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII*, Bouchard, Firenze 1780, 3 voll, vol. I, p. 436.

63 A. Fabroni, *Lettere inedite di uomini illustri per servire d'Appendice all'Opera Intitolata Vitae Italorum*, Francesco Moucke, Firenze 1773, voll. 3.

utili per manovrare questo strumento e aggiunge che questa macchina è sì un bell'apparecchio ma anche abbastanza laboriosa. Tramite un'attenta ricerca attraverso la corrispondenza di Ismael Boulliau, conservata presso la BnF di Parigi, è stata rinvenuta la lettera di invio di Leopoldo de' Medici dell'ottobre 1660. Ancora una volta il fratello del granduca Ferdinando II, sottolineò le circostanze tramite le quali prese vita l'Arcicanna:

Sig.^r Ismael. Con l'occasione havutasi di osservare Saturno, si sono messe in opera gl'occhiali di magg[ior]e lunghezza, et essendosi incontrato nella solita difficoltà del fare i Cannocchiali che siano perfettam[en]te dirittj, e facili a maneggiarsi, mentre da tutti si speculava qualche maniera opportuna per ottenersi l'intento, è sovvenuto ad Anton Maria fratello del già Paolo del Buono (che sta in cielo) uno modo faciliss[i]mo, et utilis[s]imo per osservare le cose celesti, il disegno del qual invio qui incluso a V.S., che per [...] si perfetto, e diligente astronomo, sperò che gli gusterà, e se ne servirà, nientedim[em]o ho voluto prontam[en]te inviargli il disegno, potendo ella costà da artifizj squisiti, che non ne manca, farne fabbricarsi uno, se stimerà haverne necessità. Il nostro Occhiale migliore è di braccia fiorentine 18; et è certam[en]te esquisito; sì che haviamo potuto osservare bene al pari degl'altri Saturno, e perché la figura dell'osservazione, che pensavo mandarle, non mi è giunta in tempo, et il corriere vuol partire, gliela manderò con altra occasione; mentre le confermo il mio affetto, et le auguro ogni felicità.⁶⁴

Anche in questo caso, furono le impellenti necessità imposte dalla pratica e dal presente che stimolarono l'Accademia, nelle persone di Leopoldo de' Medici e di Anton Maria del Buono, a ideare un nuovo strumento, ancora una volta a causa della «solita difficoltà del fare i cannocchiali». Leopoldo continuava affermando che l'attività di osservazione astronomica si era giovata di uno strumento di «braccia fiorentine 18», ossia di circa dieci metri, definito come «certamente esquisito», del quale allegava alla lettera un disegno (Fig. 5). Come sottolineato in introduzione, anche in questa circostanza l'immagine assunse una particolare funzione quale mezzo di rappresentazione tanto della conoscenza tecnologica quanto di quella culturale.⁶⁵

64 Bibliothèque Nationale de France (BnF), Collection française, *Correspondance et papiers politiques et astronomiques d'Ismaël BOULLIAU (1605-1694)*, 13049, cc. 117r-v. Lettera di Leopoldo de' Medici a Ismael Boulliau, Firenze, 1° ottobre 1660.

65 C. Van Den Heuvel, S. B. Weingart, N. Spelt, H. Nellen, *Circles of Confidence in Correspondence Modeling Confidentiality and Secrecy in Knowledge Exchange Networks of Letters and Drawings in the Early Modern Period*, in "Nuncius", 31, 2016, pp. 78-106.

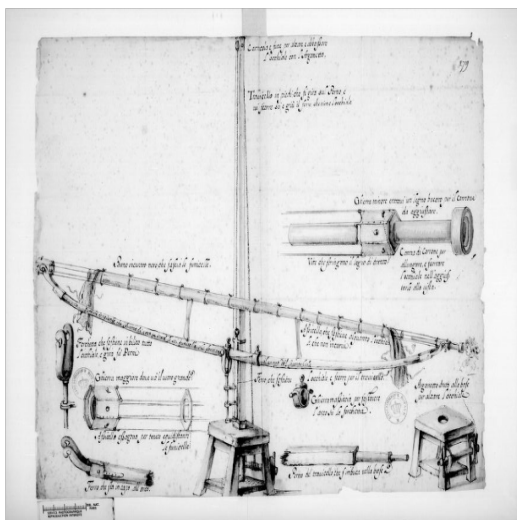


Figura 5. BnF, Collection français, Correspondance et papiers politiques et astronomiques d'Ismaël BOULLIAU (1605-1694), 13044, c. 279r. Allegato alla lettera di Leopoldo de' Medici a Ismael Boulliau, Firenze, 1° ottobre 1660.

Anche in questo caso, come avvenuto per i disegni inviati a Michelangelo Ricci e a Christiaan Huygens, il registro comunicativo utilizzato per rendere graficamente l'invenzione dell'Arcicanna è il medesimo: è presente la raffigurazione dello strumento nella sua interezza, la scomposizione dei singoli pezzi e la scena di osservazione con un osservatore all'opera. Effettivamente, è da segnalare l'estrema somiglianza da un punto di vista grafico tra i tre disegni: la stessa modalità di rappresentazione delle parti dello strumento, la stessa descrizione di queste e lo stesso stile. Si prendano come esempi alcuni ingrandimenti (Figg. 6, 7, 8).

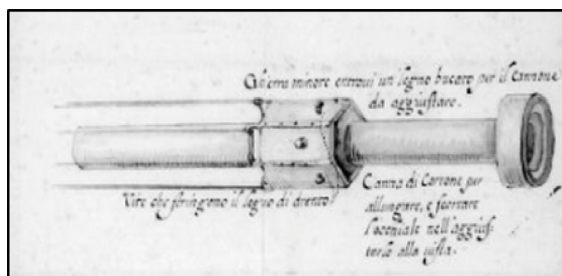


Figura 6. Ingrandimento sull'oculare minore rappresentato nell'allegato a Boulliau.

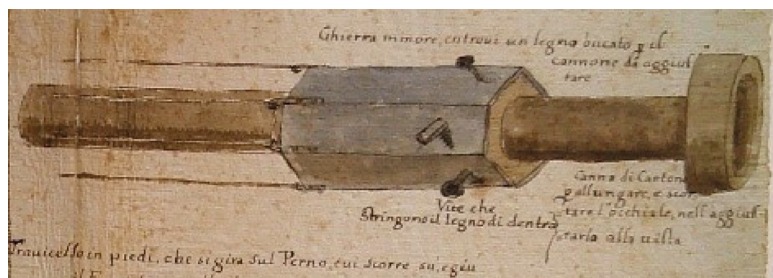


Figura 7. Ingrandimento sull'oculare minore rappresentato nel disegno rinvenuto fra le carte Targioni Tozzetti e indirizzato a Michelangelo Ricci

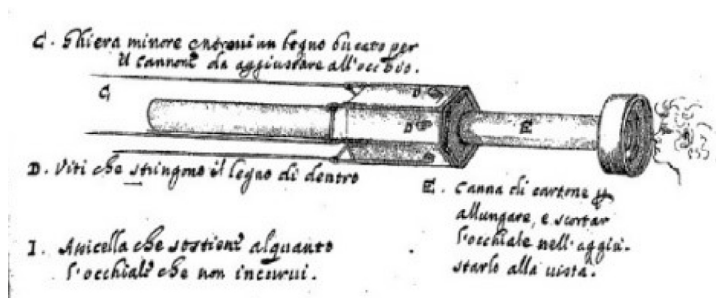


Figura 8. Ingrandimento sull'oculare minore rappresentato nell'allegato alla lettera a Christiaan Huygens

In questo caso è evidente la somiglianza dell'oggetto rappresentato, ossia l'oculare minore su cui l'osservatore poggerà l'occhio per volgere lo sguardo al cielo, e la relativa descrizione. Nella fig. 7 infatti si legge: «Ghierra minore contro un legno buco per il cannone da aggiustare. Viti che stringono il legno

di dentro. Canna di Cartone per allungare e fermare l'occhiale nell'aggiustarlo alla vista». E la didascalia presente in fig. 8: «Ghiera minore, controvi un legno bucato per il cannone di aggiustare. Vite che stringono il legno di dentro. Canna di cartone per allungare, e scortare l'occhiale, nell'aggiustarlo alla vita». La medesima si ritrova anche in fig. 9: si tratta quindi dell'esatta corrispondenza tra le tre descrizioni.

Ad analoghe conclusioni si giunge se si osserva un altro caso particolare, la cosiddetta «forchetta» che sostiene l'arco ricurvo che funge da supporto per evitare la flessione del cannocchiale (Figg. 9, 10, 11).



Figura 9. Ingrandimento sulla «forchetta» rappresentata nell'allegato a Boulliau.

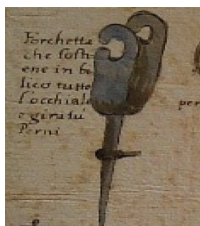


Figura 10. Ingrandimento sulla «forchetta» rappresentata nelle carte Targioni Tozzetti.



Figura 11. Ingrandimento sulla «forchetta» rappresentata nell'allegato a Huygens.

Anche in questo caso lo stile iconografico scelto per rappresentare il singolo pezzo è il medesimo e medesime sono le due descrizioni informative sull'ingrandimento: «Forchetta che sostiene in bilico tutto l'occhiale e gira su' Perni e Forchetta che sostiene in bilico tutto l'occhiale e gira su' perni».

In questo *network* di informazioni e di invenzioni, strutturatosi intorno all'Arcicanna, è importante sottolineare la volontà da parte del centro, ossia la corte medicea, di diffondere le proprie innovazioni e di farle conoscere all'Europa intera, non solo superficialmente, ma favorendo soprattutto uno scambio e stimolando la riproducibilità del medesimo strumento in diversi contesti scientifici e culturali. Non si trattò solamente di diffondere un semplice disegno dello strumento, ma un vero e proprio foglio illustrativo contenente la descrizione dei singoli pezzi, con la spiegazione del funzionamento, ed è peculiare anche la scelta di inviare il disegno in maniera standardizzata, sempre nel medesimo formato e con le medesime scelte stilistiche.

Come ha sottolineato Lorraine Daston,⁶⁶ dal XVI secolo in avanti iniziarono a circolare nuovi modelli di rappresentazione e, in particolar modo, la scienza ha

66 L. Daston, *Epistemic Images*, in *Vision and its Instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, a cura di A. Payne, The Pennsylvania University State Press, University Park 2005, pp. 13-35.

attraversato una *visual turn*: nuove forme di empirismo hanno enfatizzato l'osservazione minuta e puntuale dei dettagli il che, in abbinamento a nuove istanze di conoscenza della natura, ha prodotto immagini scientifiche sempre più parlanti. In questi anni l'osservazione scientifica divenne una capacità da coltivare e che distinse il profilo degli studiosi e, per questo motivo, è importante ribadire che non tutte le immagini assumono una caratteristica epistemica. Lorraine Daston definisce come epistemiche quelle immagini confezionate con un duplice obiettivo: non solo raffigurare l'oggetto dell'indagine scientifica ma anche sostituirlo⁶⁷ e, aggiunge, che un'immagine epistemica efficace «became a working object of science» che viene condiviso all'interno di una più ampia e dispersa comunità di studiosi che non avevano accesso diretto all'oggetto dell'indagine.⁶⁸ Su questa linea si inserisce anche la riflessione di Gianna Pomata sulla nascita del genere epistemico dell'*observatio* e dell'*observationes*,⁶⁹ domandandosi quando e come questi termini siano entrati a far parte del lessico utilizzato per indagare la natura nella *Early Modern*. L'autrice sottolinea che uno tra i primi campi del sapere a subire questa traslazione in senso epistemico della pratica dell'*observatio* fosse stata proprio l'astronomia dal momento che il termine acquisì una complessità maggiore dalla seconda metà del XVI secolo, passando da serie spurie di osservazioni a prodotti scientifici di un singolo autore. In questo senso il caso studio in esame è esemplare: la nascita di strumenti scientifici, utilizzati per manovrare e sfruttare al meglio i cannocchiali per le osservazioni astronomiche, è un esempio di come ci si sforzi sempre di più di accumulare e diffondere la conoscenza: il genere delle *observationes* emerge dunque come ponte in grado di connettere piccoli e grandi circuiti di conoscenza in una più ampia comunità di studiosi di astronomia. Ancora più interessante ai nostri fini è la funzione svolta da queste *observationes*, ossia stabilire un archetipo e un modello a cui rifarsi come riferimento.⁷⁰ La diffusione a livello europeo di un disegno di uno strumento utilizzato per meglio comprendere la natura e per comprovare teorie o modelli contrapposti sarebbe indicativa di questa nuova forma di conoscenza e di comunicazione dei saperi che si sviluppò nella seconda metà del XVII secolo.

67 *Ibidem*, «not only of depicting the object of scientific inquiry but also of replacing it».

68 *Ibidem*, pp. 17-18.

69 G. Pomata, *Observation Rising: Birth of an Epistemic Genre, 1500-1650*, in *Histories of Scientific Observation*, a cura di L. Daston, E. Lunbeck, The University of Chicago Press, Chicago-London 2011, pp. 45-80.

70 *Ibidem*, p. 50. «The *observationes* emerge here as a bridge from the small circles formed by generational chains of teachers and pupils to a wider astronomical community. Within this community, the *observationes* of the best author should circulate to provide a standard and a model»

7. Londra

Stabilita, dunque, la genesi e la prima circolazione del disegno dell'Arcicanna, è ora importante inserire un ulteriore tassello che amplia la geografia di questo *network*: l'Inghilterra. Come è risaputo, negli anni della Rivoluzione scientifica nacquero anche altre due accademie scientifiche europee altrettanto importanti: la *Royal Society* (1660) e l'*Académie Royale des Sciences* (1666). In questa dimensione, molti furono gli studiosi e i virtuosi in contatto con Firenze,⁷¹ intenti a stabilire dei rapporti tra le due realtà, come evidente nel caso dell'Arcicanna. Il principale artefice di questo legame fu Robert Southwell (1635-1702), nobile inglese e futuro presidente della *Royal Society*, formatosi ad Oxford dove conobbe Robert Boyle (1627-1691).⁷² Egli, durante il suo *grand tour*,⁷³ visitò Francia, Olanda e, sul finire del 1659, l'Italia, dove trascorse diverso tempo a Firenze incontrando il principe Leopoldo de' Medici. In una lettera di quegli anni a Robert Boyle,⁷⁴ Southwell ricordò la sua partecipazione ad una riunione dell'Accademia del Cimento nel 1660,⁷⁵ definita a «meeting of their [di Leopoldo de' Medici] virtuosi». Ricordò anche di essere stato invitato «every night to the palace, and view the stars, especially Saturns; whereof his highness took special observations, according to Eugenius, having prospective glasses of nine ells long».⁷⁶

Una volta rientrato, Southwell riferì nuovamente con Boyle⁷⁷ ribadendo di essere stato quotidianamente invitato da Leopoldo de' Medici ad assistere alle osservazioni di Saturno effettuate con «severall Prospectives glasses», il più lungo dei quali misurava diciotto braccia. Southwell riconobbe, però, che questi cannocchiali, data la considerevole lunghezza e pesantezza, risultavano «unmanageable» e per questo motivo «one of the Company found out a pretty invention»: si trattava dell'invenzione dell'Arcicanna di Anton Maria del Buono.

71 Si veda ad esempio il rapporto di amicizia che si instaurò tra Robert Southwell e Vincenzo Viviani. Per maggiori informazioni si rimanda qui al saggio di L. Boschiero, *Robert Southwell and Vincenzo Viviani: their friendship and an attempt at italian-english scientific collaboration*, in "Parergon", 26, 2009, n.2, pp. 87-108. Per approfondire, in via più generale, i rapporti Firenze-Londra nel XVII secolo si veda A. M. Crinò, *Fatti e figure del Seicento anglo-toscano. Documenti inediti sui rapporti letterari, diplomatici, culturali fra Toscana e Inghilterra*, Leo S. Olschki, Firenze 1957. Sul tema dei rapporti tra Inghilterra e Firenze in ambito scientifico, si veda anche G. Giannini, *Un'«esperienza gentile». Fumo nel vuoto e leggerezza positiva all'Accademia del Cimento*, in "Galilaean. Studies in Renaissance and Early Modern Science", 13, 2016, pp. 77-109, in particolare pp. 96-100.

72 Sulla scienza inglese si veda S. Shapin, S. Shaffer, *Leviathan and the air-pump. Hobbes, Boyle, and the experimental life*, Princeton University Press, Princeton 1985.

73 Il diario del Grand Tour di Southwell è conservato presso la British Library, Ms Egerton 1632.

74 *The Correspondence of Robert Boyle*, a cura di M. Hunter, A. Clericuzio, L. M. Principe, 6 Voll, Pickering&Chatto, London 2001.

75 *Ivi*, p. 428-29. Lettera di Robert Southwell a Robert Boyle, Firenze, 10 ottobre 1660.

76 *Ivi*, p. 429.

77 *Ivi*, pp. 457-460. Lettera di Robert Southwell a Robert Boyle, s. l., prima del settembre 1661.

L'autore della lettera proseguì descrivendo brevemente il funzionamento dello strumento: si trattava di «a kind of Bow, which being bent the String of it served to convey the sight». Inoltre, Southwell dichiarò di allegare alla lettera un disegno di questo strumento, parlando di un «designe of the Experiment» dal momento che lo aveva trovato molto «practicable, and of good use».⁷⁸

Era stato Vincenzo Viviani nell'ottobre dello stesso anno a scrivere a Robert Southwell, affinché questi facesse da tramite con Robert Boyle, esprimendo le proprie speranze di intessere una «scambievole corrispondenza» e una «virtuosa e perpetua amicizia tra quella nostra adunanza [l'Accademia del Cimento] et alcuni dei Signori Litterati di quel Regno [la Royal Society]».⁷⁹ Un esito positivo di quella «scambievole corrispondenza» tanto auspicata da Viviani può essere visto effettivamente nello scambio di informazioni sull'Arcicanna: Southwell dichiarò di aver inviato il disegno a Boyle in quanto sperava che «shall venture to make some rude construction of it». La particolarità del disegno inviato da Southwell (Fig. 12) è data dalla presenza di lettere che indicano le componenti dello strumento, con la rispettiva didascalia e spiegazione presente nel testo della missiva.

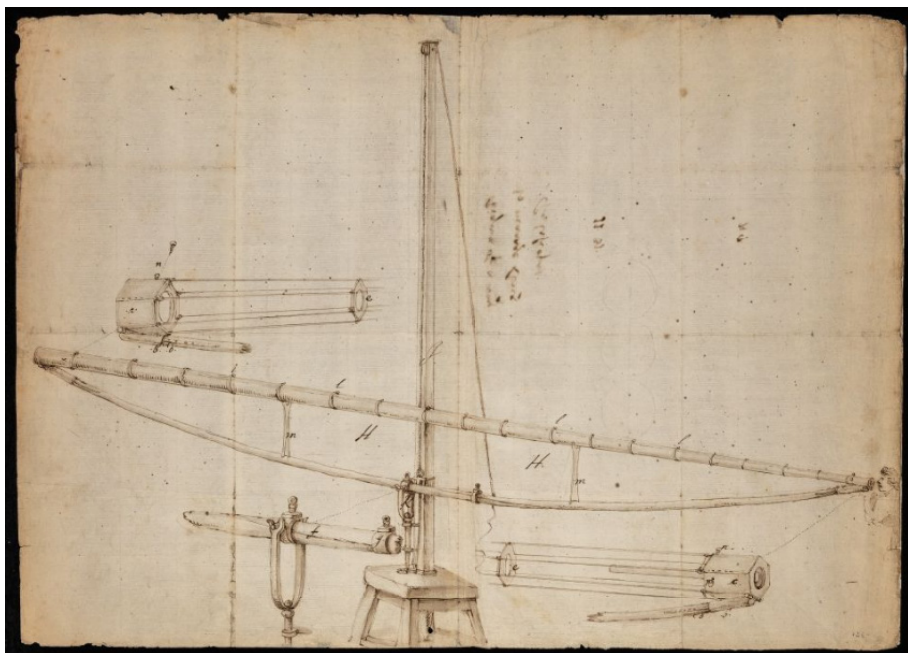


Figura 12. Royal Society Library, CLP/20/61, c. 136r.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 459.

⁷⁹ Royal Society Library, BL 5, fols. 166-7. Fol/2. Vincenzo Viviani a Robert Southwell, Firenze, 6 ottobre 1660. La lettera è pubblicata in *The Correspondence of Robert Boyle*, a cura di M. Hunter, A. Clericuzio, L. M. Principe, 6 Voll, Pickering&Chatto, London 2001, Vol. 1, pp. 431-434.

Ad esempio, vengono descritte le componenti A e C, che corrispondono agli estremi del cannocchiale (Figg. 13,14):

(.a.c.) Are certaine rings of Iron of 4 or 5 inches broad, with Six angles, and a little ring in each angle, on one side; thorough one of these rings, or loopes, you passe a small Cord from (a) into one of the loopes of (c) and then repasse it to (a) where being againe in an other noose, your [sic] returne it to (c) and soe you lace these two (a) and (c) together: but at such distance as you have designed for the length of your Tube.



Figura 13. Ingrandimento sul pezzo contrassegnato con la lettera A.

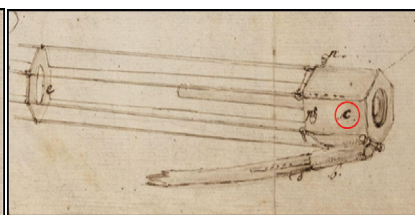


Figura 14. Ingrandimento sul pezzo contrassegnato con la lettera C.

Per i disegni inviati da Firenze a Roma, Parigi e Leiden la scelta della modalità di rappresentazione dello strumento è sempre la medesima, mentre il caso inglese si presenta come un *unicum*. Le circostanze che hanno portato alla realizzazione di questo disegno sono singolari, poiché, a differenza degli altri casi in cui il disegno era inviato all’esterno del granducato, in questo caso è lo stesso Soouthwell a disegnare lo strumento dopo averlo visto dal vivo a Firenze. Tuttavia, è importante sottolineare la presenza di un’immagine molto simile dell’Arcicanna nei manoscritti della collezione galileiana⁸⁰ (Fig. 15). Si tratta dell’unica rappresentazione iconografica dello strumento di Anton Maria del Buono presente tra le carte dell’Accademia del Cimento; tuttavia, il disegno non è accompagnato da nessuna descrizione né informazione ulteriore.⁸¹ Un’ipotesi potrebbe essere quella per cui questo disegno fosse il progetto originario dell’Arcicanna, da cui presero spunto le successive raffigurazioni di cui si è parlato.

⁸⁰ BNCF, Gal. 272, c. 5r.

⁸¹ Il disegno è riportato anche da C. Zanetti, *A telescopic paradox: the artisans of the Accademia del Cimento, their instruments and their (in)visibility*, in “Annals of Science”, 2023, pp. 1-50, in particolare p. 10.

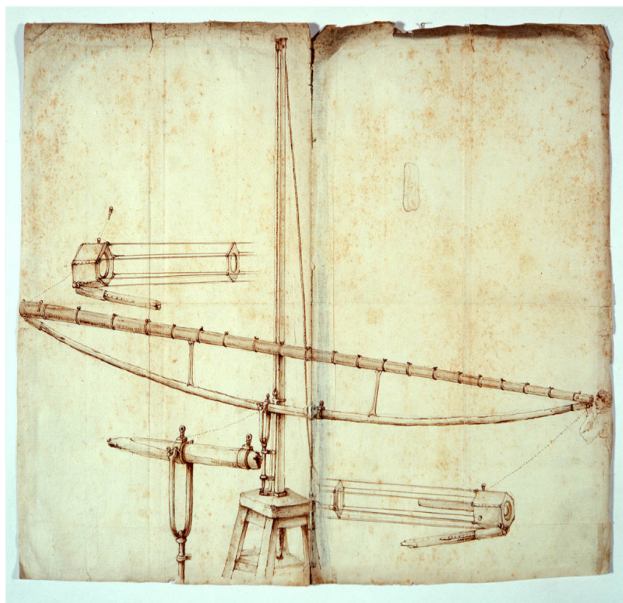


Figura 15. BNCF, Gal. 272, c. 5r. Su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze.

La vicinanza con l'Accademia del Cimento attestata da Robert Southwell stesso potrebbe far pensare al fatto che egli avesse visto dal vivo tanto lo strumento quanto questo progetto originario e che quindi l'immagine riprodotta da Southwell altro non sarebbe che la copia del disegno presente nelle carte dell'Accademia. Il destinatario finale di questo disegno fu Robert Boyle: la figura di Robert Southwell funse dunque da intermediario per far giungere l'iconografia dell'Arcicanna direttamente nei circoli della Royal Society. La strategia comunicativa è singolare dal momento che non si decise di integrare alla visione d'insieme dello strumento degli ingrandimenti su ogni sua singola componente, ma Southwell si limitò a ricopiare fedelmente il progetto dell'Arcicanna presente nei manoscritti galileiani: in entrambi i casi, infatti, si decise di proporre un ingrandimento sugli estremi del cannocchiale e sulla cosiddetta «forchetta» che funge da perno per l'intera struttura. Tuttavia, la raffigurazione non presenta descrizioni verbali di questi pezzi, ma soltanto lettere di riferimento come rimando nel testo della lettera. Anche in questo caso, è da notare la presenza di un osservatore, nella parte destra del disegno, che utilizza lo strumento, elemento comune anche alle immagini allegate alle lettere destinate a Michelangelo Ricci, Christiaan Huygens e Ismael Boulliau.

8. Conclusione

Le recenti ricerche storiografiche hanno messo in luce l'importanza dell'elemento iconografico come allegato agli scambi epistolari che caratterizzarono la Repubblica delle Lettere del XVII secolo, quale mezzo di visualizzazione della conoscenza tecnica e culturale. Le immagini contribuirono a plasmare una vera e propria geografia di saperi all'interno della quale vennero a delinearsi attori e intermediari scientifici e intellettuali. Il caso studio preso in esame esprime al meglio queste caratteristiche: in seguito al dibattito europeo sugli anelli del pianeta Saturno, si rese necessaria in Europa la costruzione di cannocchiali sempre più grandi con conseguenti problematiche legate alla scarsa manovrabilità e alla pesantezza. Per risolvere tale difficoltà, all'interno dell'Accademia del Cimento, nel settembre 1660 fu inventata l'Arcicanna: uno strumento utilizzato come supporto per i sempre più grandi e pesanti cannocchiali. Il principe Leopoldo de' Medici prontamente decise di mostrare ai più importanti studiosi europei, come Christiaan Huygens, Michelangelo Ricci, Ismael Boulliau e Robert Southwell, copia del disegno, con annessa descrizione e contesto di produzione, per informarli della nuova invenzione. È peculiare la volontà da parte del principe di far circolare copia del disegno dello strumento in una maniera quasi standardizzata, proponendo ingrandimenti sulle componenti e accompagnando ad esse una descrizione puntuale con l'obiettivo di rendere possibile la riproducibilità dello strumento all'estero. Leopoldo de' Medici, in questo modo, non solo legittimò il riuso dell'immagine dell'Arcicanna ma stabilì un archetipo a cui rifarsi per ulteriori raffigurazioni.

In questo senso l'iconografia dell'Arcicanna assunse una caratteristica epistémica, come veicolo di conoscenza, divenendo un «working object of science».⁸² In conclusione, il presente contributo ha voluto gettare una nuova luce su un *network* che si strutturò nella seconda metà del XVII secolo intorno alla rappresentazione iconografica di uno strumento con l'obiettivo di dimostrare quanto lo scambio epistolare fosse foriero delle novità scientifiche e tecniche dell'epoca. La pratica di copia delle immagini scientifiche, e in particolare il concetto di *imitatio auctorum*, come stabilito da Sietske Fransen e Katherine Reinhart, assolve a diverse funzioni nel più ampio quadro della Rivoluzione Scientifica. In primo luogo, tale operazione era funzionale a formare e divulgare la conoscenza, diffondendo immagini e nuove idee con l'obiettivo, in ultimo, di registrare una scoperta e creare i presupposti per un dibattito a livello europeo per alimentare la conoscenza.⁸³

82 L. Daston, *Epistemic Images*, in *Vision and its Instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, p. 18.

83 S. Fransen, K. Reinhart, *The practice of copying in making knowledge in Early Modern Europe: an introduction*, in "World & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry", 35, 2019, n. 3, pp. 211-222, p. 217.

Il caso studio presentato, inoltre, consente di tracciare efficacemente gli scambi di carattere scientifico e tecnico che intercorsero tra i maggiori studiosi dell'Europa moderna mostrando come, in un periodo in cui non sono registrati scambi di informazioni di carattere sperimentale, si vennero a creare delle reti di conoscenza di matrice tecnica utilizzando il *medium* iconografico come fonte di conoscenza.

Fonti d'archivio

- Nelli, G. B. C., *Saggio d'Istoria Letteraria Fiorentina del Secolo XVII*, Vincenzo Giuntini, Lucca 1759.
- Fabroni A., *Lettere inedite di uomini illustri per servire d'Appendice all'Opera Intitolata Vitae Italarum*, Francesco Moucke, Firenze 1773, voll. 3.
- Huygens C., *Systema Saturnium*, Typographia Adriani Valcq 1659.
- Huygens C., *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, a cura di Bierens de Haan D., The Hague, Nijhoff, 1888-1950, Voll. 22.
- Targioni Tozzetti G., *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del Secolo XVII*, Voll. 3, Tomi 4, Giuseppe Bouchard, Firenze 1780.
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (BNCF), Fondo Galileiano (Gal.): 270, 272, 276, 282, 286, 289.
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (BNCF), Fondo Targioni Tozzetti (Targ. Tozz.): 182, 189, 217.
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (BNCF), Fondo Magliabechiano: Vol. VIII, S. IV, T. VIII.
- Firenze, Archivio di Stato, Fondo Mediceo del Principato, 6414, fasc. 10-11-12.
- Parigi, Bibliothèque Nationale de France (BnF), Collection français, Correspondance et papiers politiques et astronomiques d'Ismaël Boulliau (1605-1694): 13044, 13049
- Londra, Royal Society Library, Classified papers of the Royal Society (Cl.P): 20/61.

Bibliografia

- The Accademia del Cimento and its European Context*, a cura di M. Beretta, A. Clericuzio, L. M. Principe, Watson Publishing International, Sagamore Beach 2009.
- Antinori, V., *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento*, Tipografia Galileiana, Firenze 1841.

- Arrigoni, T., *Uno scienziato nella Toscana del Settecento. Giovanni Targioni Tozzetti*, Edizioni Gonnelli, Firenze 1987.
- Bedini, S., *Patrons, Artisans and Instruments of Science, 1600-1750*, Ashgate Variorum 1999.
- Bedini, S. *Giuseppe Campani, "inventor romae", an uncommon genius*, Zanetti Cristiano (a cura di), Brill, Leiden 2022.
- Beretta, M., *At the source of Western science. The organization of experimentalism at the Accademia del Cimento (1657-1667)*, in "Notes and record of the Royal Society of London", 54, 2000, n.2, pp. 131-151.
- Boschiero, L., *Robert Southwell and Vincenzo Viviani: their friendship and an attempt at italian-english scientific collaboration*, in "Parergon", 26, 2009, n.2, pp. 87-108.
- Boschiero, L., *Experiment and natural philosophy in Seventeenth century Tuscany. The history of the Accademia del Cimento*, Springer, Dordrecht 2007.
- Callard, C., *Diogène au service des princes: Antonio Magliabechi à la cour de Toscane (1633-1714)*, in "Histoire, Economie et Société", 19, 2000, n.1, pp. 85-103.
- Cavarzere, M., *Historical culture and political reform in the Italian Enlightenment*, Voltaire Foundation, Oxford 2022.
- Communicating Observations in Early Modern Letters (1500-1675): Epistolography and Epistemology in the Age of the Scientific Revolution*, a cura di D. Van Miert, The Warburg Institute-Nino Aragno Editore, London-Torino 2013.
- The Correspondence of Robert Boyle*, a cura di Hunter M., Clericuzio A., Principe L. M., Voll. 6, Pickering&Chatto, London 2001.
- Crinò, A. M., *Fatti e figure del Seicento anglo-toscano. Documenti inediti sui rapporti letterari, diplomatici, culturali fra Toscana e Inghilterra*, Leo S. Olschki, Firenze 1957.
- Cultura storica antiquaria, politica e società in Italia nell'età moderna*, a cura di F. Luise, Franco Angeli, Milano 2012.
- Dall'Aglio, S., *Volumi in viaggio. Una storia di circolazione libraria nell'Europa del Seicento*, in "Con licenza de' Superiori". *Studi in onore di Mario Infelise*, a cura di F. De Rubeis, A. Rapetti, Venice University Press, Venezia 2023, pp. 83-90.
- Daston, L., *Epistemic Images*, in *Vision and its Instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, a cura di A. Payne, The Pennsylvania University State Press, University Park 205, pp. 13-35.
- Del Prete, A., *Gli astronomi romani e i loro strumenti: Christiaan Huygens di fronte agli estimatori e detrattori romani delle osservazioni di Saturno (1655-1665)*, in *Rome et la science moderne entre Renaissance et Lumières*, a cura di A. Romano, Ecole Française de Rome, Roma 2008, pp. 473-489.
- Donato, M. P., *Late Seventeenth-Century "Scientific" Academies in Roma and the Cimento's Disputed Legacy*, in *The Accademia del Cimento and its European Context*, a cura di M. Beretta, A. Clericuzio, L. M. Principe, Waston Publishing International, Sagamore Beach 2009, pp. 151-164.

- Empires of Knowledge. Scientific Networks in the Early Modern Europe*, a cura di P. Findlen, Routledge, New York 2019.
- Findlen, P., *Long After the Trial: Galileo's Rediscovery, Florentine Nostalgia, and Enlightened Passions*, in *Florence after the Medici. Tuscan Enlightenment, 1737-1790*, a cura di C. Tazzara, P. Findlen, J. Soll, Routledge, New York-London 2020, pp. 227-276.
- Fransen, S., Reinhar, K., *The practice of copying in making knowledge in Early Modern Europe: an introduction*, in "World & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry", 35, 2019, n. 3, pp. 211-222.
- Galluzzi, P., *L'Accademia del Cimento: "gusti" del principe, filosofia e ideologia dell'esperimento*, in "Quaderni Storici", 16, 1981, n. 48/3, pp. 788-844.
- Giannini, G., *Un'"esperienza gentile". Fumo nel vuoto e leggerezza positiva all'Accademia del Cimento*, in "Galilaean. Studies in Renaissance and Early Modern Science", 13, 2016, pp. 77- 109.
- Giannini, G., *An Indirect Convergence between the Accademia del Cimento and the Montmor Academy: The 'Saturn dispute'*, in *The Institutionalization of Science in Early Modern Europe*, a cura di M. Feingold, G. Giannini, Brill, Leiden 2020, pp. 83-108.
- Giannini, G., *Establishing an Experimental Agenda at the Accademia del Cimento: Carlo Rinaldini's Book Lists*, in "Annals of Science", 80, 2023, n.2, pp. 112-142.
- Giannini, G., *Capturing, Modeling, Overseeing, and Making Credible: The Functions of Vision and Visual Material at the Accademia del Cimento*, in *Scientific Visual Representations in History*, a cura di M. Valleriani, G. Giannini, E. Giannetto, Springer, Cham 2023, pp. 213-236.
- Giannini, G., *Vehicles of knowledge: the circulation of thermometers between Florence, Warsaw and Paris (1654-1660)*, in "Physis", 59, 2024, n.2, pp. 501-533.
- Harris, S., *Networks of Travel, Correspondence, and Exchange in The Cambridge History of Science. Early Modern Science*, Vol. III, a cura di K. Park, L. Daston, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 341-362.
- Hatch, R. A., *Between Erudition & Science: The Archive & Correspondence Network of Ismaël Boulliau*, in *Archives of the Scientific Revolution: the Formation and Exchange of Ideas in Seventeenth-Century Europe*, V, a cura di M. Hunter, Boydell and Brewer, Woodbridge 1998, pp. 49-71.
- Hatch, R. A., *The Republic of Letters. Boulliau, Leopoldo and the Accademia del Cimento*, in *The Accademia del Cimento and its European Context*, a cura di M. Beretta, A. Clericuzio, L. M. Principe, Watson Publishing International, Sagamore Beach 2009, pp. 165-180.
- The Institutionalization of Science in Early Modern Europe*, a cura di M. Feingold, G. Giannini, Brill, Leiden 2020.
- L'invenzione del passato nel Settecento*, a cura di M. Formica, A. M. Rao, S. Tatti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022.
- Jesuit science and the Republic of Letters*, a cura di M. Feingold, MIT, Cambridge-London 2003.

- Knowles Middleton, W. E., *Paolo del Buono on the Elasticity of Air*, in "Archive for History of Exact Sciences", 6, 1969, n.1, pp. 1-28.
- Knowles Middleton, W. E., *The experimenters: a study of the Accademia del Cimento*, John Hopkins Press, Baltimore 1971.
- Lux D. S., Cook, H. J., *Closed Circles or Open Networks? Communicating at a Distance during the Scientific Revolution*, in "History of Science", 36, 1998, pp.179–211.
- Mannelli Goggioli, M., *La Biblioteca Magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*, Leo S. Olschki, Firenze 2000.
- Mirto, A., *Segni, Alessandro*, "Dizionario Biografico degli Italiani", 91, 2018.
- Molina-Betancur, S., *The Saggi di Naturali Esperienze as a diplomatic gift*, in "Physis", 59, 2024, n.2, pp. 573-596.
- Monaco, G., *Alcune considerazioni sul "Maximus Tubus" di Hevelius*, in "Nuncius", 13, 1998, n. 2, pp. 533-550.
- Nellen, H., *Ismael Boulliau (1605-1694). Astronome, épistolier, nouvelliste et intermédiaire scientifique*, Holland University Press, Amsterdam 1994.
- Le opere dei discepoli di Galileo Galilei. Edizione nazionale*, a cura di G. Abetti, P. Pagnini, Barbera, Firenze 1942.
- Pasta, R., *Targioni Tozzetti, Giovanni*, "Dizionario Biografico degli Italiani", 95, 2019.
- La pratica della storia in Toscana. Continuità e mutamenti tra la fine del '400 e la fine del '700*, a cura di E. Fasano Guarini, F. Angiolini, Franco Angeli, Milano 2009.
- Pomata, G., *Observation Rising: Birth of an Epistemic Genre, 1500-1650*, in *Histories of Scientific Observation*, a cura di L. Daston, E. Lunbeck, The University of Chicago Press, Chicago-London 2011, pp. 45-80.
- Rhys, Morus I., *Invisible Technicians, Instrument-makers and Artisans*, in *A Companion to the History of Science*, a cura di B. Lightman, Wiley Blackwell, West Sussex 2016, pp. 97-110.
- Righini Bonelli, M. L., Van Helden A., *Divini and Campani: a forgotten chapter in the history of the Accademia del Cimento*, Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze 1981.
- Silent Messengers. The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries*, a cura di S. Duprè, C. Lüthy, LIT, Münster 2011.
- Shapin, S., *The Invisible Technician*, in "American Scientist", 77, 1989, n.6, pp. 554-563.
- Shapin, S., Shaffer, S., *Leviathan and the air-pump. Hobbes, Boyle, and the experimental life*, Princeton University Press, Princeton 1985.
- Strano, G., *Saturn's Handles: Observations, Explanations and Censorship from Galileo to the Accademia del Cimento*, in *The Accademia del Cimento and its European Context*, a cura di M. Beretta, A. Clericuzio, L. M. Principe, Watston Publishing International, Sagamore Beach 2009, pp. 73-90.
- Tancon, I., *Lo scienziato Tito Livio Burattini (1617-1681) al servizio dei re di Polonia*, Università degli Studi di Trento, Trento, 2005.

- Toscana e Europa. Nuova scienza e filosofia tra '600 e '700*, a cura di F. Abbri, M. Bucciandini, FrancoAngeli, Milano 2006.
- Tripepi, A., *International Perspectives on the Florentine Edition of Apollonius'Conics. The Case of Michelangelo Ricci (1661)*, in "Nuncius", 38, 2023, n.3, pp. 690-710.
- Van Den Heuvel, C., *Mapping knowledge exchange in Early Modern Europe intellectual and technological geographies and network representations*, in "International Journal of Humanities and Arts Computing", 9, 2014, n.1, pp. 95-114.
- Van Den Heuvel, C., Weingart, S. B., Spelt, N., Nellen, H., *Circles of Confidence in Correspondence Modeling Confidentiality and Secrecy in Knowledge Exchange Networks of Letters and Drawings in the Early Modern Period*, in "Nuncius", 31, 2016, pp. 78-106.
- Van Vugt, I., *The structure and dynamics of scholarly networks between the Dutch Republic and the Grand Duchy of Tuscany in the 17th century*, PhD Thesis University of Amsterdam and Scuola Normale Superiore, 2019.
- Waquet, F., *Antonio Magliabechi: nouvelles interprétations, nouveaux problèmes*, in "Nouvelles de la République des lettres", I, 1982, pp. 173-188.
- Zanetti, C., *A telescopic paradox: the artisans of the Accademia del Cimento, their instruments and their (in)visibility*, in "Annals of Science", 2023, pp. 1-50

Immagini della Grande Guerra.

Usi e riusi dei sacrari militari italiani dal Fascismo alla Repubblica

Hannah Malone

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7679-4594>

DOI: 10.54103/scrittidistoria.238.c442

Abstract

Il saggio analizza i sacrari militari che furono creati dal regime fascista negli anni trenta per valorizzare la memoria dei soldati caduti nella prima guerra mondiale. In particolare, esamina una serie di immagini (fotografie, cartoline, manifesti, disegni e filmati) che servirono a semantizzare i sacrari sia durante il Ventennio che nel dopoguerra. Queste immagini offrono una prospettiva per capire come i sacrari siano stati interpretati, e reinterpretati, dalla loro creazione fino ai giorni nostri. L'obiettivo di questo saggio è di evidenziare il potere delle immagini di plasmare i significati mutevoli dell'architettura.

This paper explores a group of military ossuaries that were created by Italy's Fascist regime in the 1930s to exploit the memory of soldiers who had died fighting in the First World War. Specifically, it examines an array of images (photographs, postcards, posters, drawings and films), which served to give meaning to the ossuaries both under Fascism and in the post-war period. The images offer a window onto how the ossuaries have been interpreted, and re-interpreted, from their creation until the present day. The goal of this paper is to highlight the power of images in shaping the shifting meanings attached to architecture.

Cet article étudie un groupe d'ossuaires militaires créés par le régime fasciste italien dans les années 1930 afin d'exploiter la mémoire des soldats morts au combat pendant la Première Guerre mondiale. Plus précisément, l'article examine un ensemble d'images (photographies, cartes postales, affiches, dessins et films) qui ont servi à donner un sens aux ossuaires à la fois sous le fascisme et plus tard dans la période d'après-guerre. Les images offrent une fenêtre sur la façon dont les ossuaires ont été interprétés, et réinterprétés, depuis leur création jusqu'à aujourd'hui. L'objectif est de mettre en évidence le pouvoir des images pour façonner les significations changeantes attachées à l'architecture.

Parole chiave

Fascismo, architettura, sacrari, immagini, Prima guerra mondiale

Fascism, architecture, ossuaries, images, First World War

Fascisme, architecture, ossuaires, images, Première Guerre mondiale

Il sacrario di Monte Grappa è un'immensa costruzione che ospita i resti di oltre 22.000 soldati italiani che caddero nella Prima guerra mondiale (Fig. 1). Fa parte di un gruppo di circa trenta sacrari, o ossari, che furono costruiti dal regime fascista negli anni trenta per ospitare i corpi risepelliti dei soldati morti nella Grande Guerra.¹ Il sacrario esiste come oggetto fisico, ma anche nelle immagini che lo rappresentano. Difatti, un vasto numero di fotografie e filmati fu prodotto durante il Ventennio per promuovere il sacrario per motivi di propaganda. Dalla caduta del fascismo fino al giorno d'oggi, il sacrario di Monte Grappa ha continuato ad essere rappresentato attraverso numerose immagini, ma ora queste immagini svolgono nuove funzioni politiche, culturali e sociali. Sebbene sia in tutto e per tutto un prodotto del regime fascista, il sacrario è ora considerato un monumento nazionale e una parte importante del patrimonio italiano. Come testimoniato dagli eventi commemorativi che si tengono ogni anno a inizio agosto, il ruolo del sacrario è cambiato da veicolo per l'ideologia fascista a meta di gite, commemorazioni e feste campestri.²

Questo saggio si concentra sui sacrari della Prima guerra mondiale creati dalla dittatura fascista come esempio del potere simbolico delle immagini. Intende mostrare come le immagini, o le rappresentazioni iconografiche, dei sacrari abbiano dato loro un significato e come questo significato sia cambiato nel tempo. L'obiettivo è quindi di indagare, attraverso le immagini, l'uso e il riuso dei sacrari, dalla loro creazione negli anni trenta fino al giorno d'oggi. In generale, il saggio tratta di come le immagini, la loro circolazione, e il loro utilizzo, possano determinare la funzione di un monumento come i sacrari. In questo senso, essi sono particolarmente interessanti perché sono stati oggetto di tante rappresentazioni, che hanno contribuito a plasmarne e a cambiarne il significato nel corso degli anni. Per raggiungere questo obiettivo, il saggio si articola in tre parti: la prima analizza le origini dei sacrari negli anni venti e trenta; la seconda si focalizza sulle immagini dei sacrari prodotte durante il Ventennio; la terza parte si concentra sulle immagini create nell'Italia repubblicana.

1 Sulla storia dei sacrari si veda: A. M. Fiore, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra*, tesi di dottorato, IUAV, 2001; L. Bregantin, *Per non morire mai: la percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 49-87; H. Malone, *The Republican legacy of Italy's Fascist ossuaries of the First World War*, in "Modern Italy" 24, 2019, n. 2, pp. 199-217 e *Fascist Italy's Ossuaries of the Great War: Objects or Symbols?*, in "RIHA Journal", 0166, 27 giugno 2017.

2 Si veda ad esempio: <https://www.vivereilgrappa.it/it/manifestazioni/festa-formaggi-monte-grappa.htm>.

1. Alle origini dei sacrari della Grande Guerra

Come è noto, il fronte italiano si estendeva nel nord-est Italia fino all'attuale Slovenia. Alla fine della guerra, oltre mezzo milione di soldati italiani era morto. Si trattò di uno spargimento di sangue senza precedenti nella storia italiana che non fu superato neppure nella Seconda guerra mondiale. L'Italia soffrì anche un numero relativamente alto di perdite rispetto ad altri paesi in guerra.³ Quando i soldati italiani cadevano in battaglia, venivano sepolti ovunque fosse possibile. I corpi venivano inumati in cimiteri improvvisati o in fosse comuni vicino ai campi di battaglia. Questi primi cimiteri erano piuttosto modesti, simili nella forma a piccoli cimiteri civili. Una volta salito al potere nel 1922, Benito Mussolini trovò questi cimiteri insoddisfacenti per gli obiettivi della propaganda fascista. Pertanto, nel 1928, il Duce lanciò un grande progetto per risepellire i caduti italiani. Incaricato da Mussolini di trovare una soluzione onorevole, il generale Giovanni Faracovi propose di esumare centinaia di migliaia di soldati e di traslarli in nuovi ossari che sarebbero stati costruiti vicino ai precedenti luoghi di sepoltura e campi di battaglia.⁴ Questa strategia ebbe l'approvazione di Mussolini e fu trasformata in legge nel 1931. Il Duce nominò quindi Faracovi a capo della commissione militare per le Onoranze ai Caduti che venne incaricata del seppellimento dei soldati italiani caduti in patria e all'estero.

Su ordine di Mussolini, i corpi di oltre 300.000 soldati caduti nella Grande Guerra furono esumati, o dissotterrati, dai cimiteri esistenti. Sotto la sorveglianza di un sacerdote, ogni corpo fu posto in una piccola cassa con un cartellino e poi spostato sotto scorta militare. I resti vennero trasferiti in nuovi sacrari che furono costruiti in un periodo relativamente breve, tra il 1929 e il 1938. In particolare, per i soldati caduti in combattimento si costruirono 36 sacrari vicino ai vecchi cimiteri e ai campi di battaglia nel nord-est Italia e nell'odierna Slovenia. Dopo la rimozione delle salme, i vecchi cimiteri furono poi demoliti.

In quanto a stile e forma, i nuovi sacrari sono piuttosto vari. In totale, ospitano resti che in precedenza erano stati inumati in circa 2.650 cimiteri di piccola o media dimensione. Quindi, mentre prima i morti erano sparsi tra un grande numero di piccoli cimiteri, con il programma fascista di risepellimento i resti furono concentrati in pochi grandi ossari. Ad esempio, il sacrario del Montello è piuttosto piccolo rispetto ad altri, anche se contiene oltre 9000 corpi provenienti da 130 cimiteri nell'area circostante. Per dare un'idea delle dimensioni, è

3 Sebbene l'Italia non sia entrata in guerra fino al 1915, circa il 7,5% degli uomini italiani di età compresa tra i 15 e i 49 anni morirono nel corso del conflitto, rispetto al 6,3% nella stessa categoria demografica della Gran Bretagna, che è entrata in guerra prima dell'Italia: P. Scolè, *War losses (Italy)*, in "1914–1918 online: International Encyclopaedia of the First World War", https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/war_losses_italy.

4 G. Faracovi, *Memoria sulla sistemazione definitiva delle salme dei militari italiani caduti in guerra*, in *Leggi, decreti e disposizioni varie riguardanti il servizio del Commissariato Generale Onoranze Caduti in Guerra*, I, Ministero della Difesa, Roma 1962.

opportuno notare che il sacrario di Redipuglia è il più grande in quanto contiene i resti di oltre 100.000 cadaveri, di cui circa 60.000 sconosciuti o non identificabili (Fig. 2).⁵ A Redipuglia, le piccole casse contenenti le ossa dei defunti esumati dai vecchi cimiteri furono inserite in nicchie della forma e delle dimensioni di un forno. I resti non identificati vennero collocati in massa all'interno di cripte. L'intenzione nel concentrare i caduti in grandi sacrari era di aumentare il loro potere simbolico, secondo il principio che «meno saranno gli Ossari, e più imponenti saranno le commemorazioni».⁶ In effetti, la concentrazione dei morti in un numero minore ma in grandi siti forniva la scala e la monumentalità richieste da Mussolini e dalle esigenze della propaganda fascista.

La concentrazione geografica dei caduti accompagnò una concentrazione di potere nelle mani dello Stato fascista per quanto riguarda la memoria dei caduti della Grande Guerra. Prima del 1928, la commemorazione era stata lasciata ai parenti in lutto, ai comuni e ai veterani. Durante e subito dopo la Prima guerra mondiale, comunità di tutta Italia eressero monumenti ai caduti nelle piazze, nelle chiese e nei cimiteri, incanalando così le espressioni spontanee di lutto.⁷ In quanto si trattava di iniziative civiche con scarso o nessun coinvolgimento statale, questi primi monumenti riflettevano reazioni alla guerra che oscillavano tra i poli dell'orgoglio e del rimpianto, del nazionalismo e del socialismo, del militarismo e del pacifismo. Più tardi, soprattutto negli anni violenti del Biennio Rosso (1919-20), i fascisti distrussero monumenti con sfumature pacifiste ed eressero contro-monumenti alla vittoria, al trionfalismo e alla memoria fascista della guerra. Inoltre, nel 1928 il regime vietò le iniziative locali e private, per cui le associazioni civili non poterono più costruire monumenti ai caduti o organizzare cerimonie senza l'approvazione dello Stato. In questo modo, giacché il controllo sui rituali commemorativi passò alle forze armate, il regime monopolizzò di fatto la commemorazione dei caduti, secondo il principio che esso solo aveva «la prerogativa di compiere la grande opera di omaggio ai Morti gloriosi».⁸ La costruzione dei sacrari fu gestita interamente dalla commissione militare capeggiata da Faracovi e i suoi successori, che prendeva ordini direttamente da Mussolini. In effetti, demolendo i vecchi cimiteri di guerra del fronte, il regime andò contro la volontà di molti dei familiari in lutto, ma l'obiettivo qui non era di fornire conforto e consolazione, bensì di assumere il controllo della commemorazione e di utilizzarla a fini politici. Sostanzialmente, nelle intenzioni

5 Cfr. H. Malone, *Redipuglia and the dead*, in "Mausolus", estate 2017, pp. 26-33.

6 Carlo Fisogni (1929) citato in Faracovi, *Memoria*, p. 38.

7 Cfr. C. Canal, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra*, in "Rivista di Storia Contemporanea" 4, 1982, n. XI, pp. 659-69; R. Monteleone, P. Sarasini, *I monumenti italiani della Grande guerra*, in *La Grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. Leoni e C. Zadra, Il Mulino, Bologna 1986.

8 Faracovi, *Memoria*, pp. 50-51.

del regime il lutto delle famiglie dei caduti andava risemantizzato per essere in sintonia con la propaganda fascista.⁹

La commissione militare che costruì i sacrari durante il Ventennio esiste ancora oggi come parte del Ministero della Difesa e con sede a Roma. Attualmente la commissione continua a svolgere il compito di custodire le tombe dei militari italiani seppelliti in Italia o all'estero, sebbene con mezzi molto ridotti. Sotto il fascismo, la commissione originaria esercitava invece un potere considerevole. Disponeva di un budget di denaro sufficiente per intraprendere un grande programma di costruzione in un periodo di tempo relativamente breve. Sebbene le autorità fasciste avessero presentato la campagna come una soluzione pratica ed economica al problema dei cimiteri piccoli, sparsi e in cattive condizioni, questa proposta era in contrasto con il grande sforzo richiesto per la costruzione degli ossari, e richiese un esborso di oltre 50 milioni di lire (ossia circa 45 milioni di euro al giorno d'oggi).¹⁰ Il sacrario di Asiago, ad esempio, costò oltre quattro milioni di lire. Una somma ingente, se si considera che nel 1935 un operaio del cantiere era pagato meno di 14 lire al giorno: per cui il budget totale è di circa 300.000 volte il lavoro di un giorno.¹¹

Qui sorge spontanea la domanda sul perché il regime investì così tanto lavoro e denaro nel risepellimento dei caduti della Prima guerra mondiale e nella costruzione dei sacrari. Come si evince da documenti archivistici, il regime fece costruire i sacrari per raggiungere specifici fini politici e culturali. Segnatamente, i sacrari avevano lo scopo di comunicare determinati messaggi agli italiani – messaggi legati all'ideologia fascista e a una visione idealizzata della Grande Guerra. In questo senso, i sacrari fecero parte del vasto programma edilizio con cui la dittatura costruì edifici pubblici e opere infrastrutturali, tra cui stazioni ferroviarie, scuole, ospedali, stadi, e case del fascio.¹² Il progetto per ricostruire l'Italia aveva lo scopo di rifare gli italiani stessi e cioè di generare una nuova razza di fascisti. Difatti, i leader fascisti credevano nella capacità dell'architettura di esprimere messaggi che fossero in grado di cambiare il modo di pensare, sentire e comportarsi degli italiani.¹³

9 Cfr. H. Malone, *Italian Fascism and the Politics of Grief*, in "Feeling Political: Emotions and Institutions since 1789", a cura di Ute Frevert e Kerstin Maria Pahl, Palgrave, London 2022, pp. 219-248.

10 Le conversioni in valuta odierna si basano sul sito <https://inflationhistory.com> [accesso 7 giugno 2024].

11 Archivio delle Onoranze ai Caduti in Guerra di Roma, Rovereto, sezione tecnica, busta 1, fascicolo "Contabilità (1935-1936)".

12 Cfr. D. Ghirardo, *Italian architects and Fascist politics: an evaluation of the Rationalists' role in regime building*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 39, 1980, n. 2, pp. 121-124; G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 1989; R.A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1991; P. Nicoloso, *Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Gaspari, Udine 2012.

13 Nicoloso, *Architetture per un'identità italiana*, pp. 9-19.

2. Le immagini dei sacrari

Per capire quali messaggi dovessero veicolare i sacrari, è utile analizzare la loro iconografia. Infatti, sin dall'inizio, ai sacrari furono associate molte immagini. Queste possono aiutarci a capire l'obiettivo dei sacrari perché costituivano parte integrante dell'operazione propagandistica del regime, ovvero della funzione di trasmettere a un pubblico italiano e internazionale messaggi di propaganda. Sostanzialmente, si parla qui di due tipi di immagini che furono generati dai sacrari. In primo luogo, le immagini che decorano i sacrari, cioè, i dipinti, i mosaici, i bassorilievi, e le sculture – sia all'interno che all'esterno (Figg. 3-4). In secondo luogo, le immagini che riproducono i sacrari. Questa categoria comprende quelle create durante la progettazione e la costruzione – per esempio, per il sacrario di Asiago, circolarono sui media disegni progettuali, fotografie dei modelli, e fotografie scattate durante i lavori (Fig. 5). In più, ci sono le immagini create a lavori ultimati, tra cui le cartoline prodotte per i turisti e i servizi fotografici sulle riviste. Queste immagini circolarono in vari modi: sulle riviste, sui giornali, in opuscoli pubblicati per promuovere i progetti. In particolare, il Touring Club Italiano – l'agenzia turistica che le autorità fasciste tentarono di utilizzare a scopo politico – pubblicò una serie di guide ai campi di battaglia della Grande Guerra che fecero conoscere i sacrari ad un pubblico più ampio.¹⁴ Immagini raffiguranti i sacrari apparvero anche sulla rivista mensile del Touring, «Le Vie d'Italia» (Figg. 6-7). In modo analogo, l'Istituto LUCE, un'agenzia cinematografica nata sotto il regime e divenuta un importante strumento di propaganda, realizzò riprese dei sacrari e le proiettò nei cinema di tutta Italia, facendoli conoscere un pubblico più vasto¹⁵. Tale materiale fu diffuso da varie organizzazioni sia statali che private, tra cui le autorità militari, il Partito Nazionale Fascista, le associazioni di combattenti e reduci, gli enti turistici, le agenzie giornalistiche. Alcune di queste organizzazioni usarono le immagini a fini politici, altre a fini commerciali, ma tutte condividevano uno scopo: quello di portare messaggi al pubblico italiano. Nonostante la eterogeneità delle immagini associate ai sacrari, esse contribuirono tutte in qualche modo a diffondere messaggi propagandistici. Tuttavia, è opportuno qui notare che questi messaggi

14 Cfr. R.J.B. Bosworth, *The Touring Club Italiano and the Nationalization of the Italian Bourgeoisie*, in "European History Quarterly" 27, 1997, n. 3, pp. 371-410, <https://doi.org/10.1177/026569149702700303>; S. Malia Hom, *The Beautiful Country: Tourism and the Impossible State of Destination Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2015, pp. 105-21; D. Aliano, *Italy's Fields of Glory: First World War Battlefield Travel and the Uses of Public Memory, 1919-1953*, in *Italy and the Military: Cultural Perspectives from Unification to Contemporary Italy*, a cura di M. Roveri, Palgrave, Cham 2020, pp. 223-46.

15 Sul ruolo dell'Istituto LUCE durante il Ventennio si veda: R. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*, University of California Press, Berkley 2001, p. 20; F. Caprotti, *Information Management and Fascist Identity: Newsreels in Fascist Italy*, in "Media History" 11, 2005, n. 3, pp. 177-91. <https://doi.org/10.1080/13688800500323899>.

non erano né univoci né omogenei. Come è noto, il regime non fu mai un sistema monolitico, bensì un organismo frammentario e mutevole, composto da istituzioni, gruppi e individui con interessi e spinte diversi.¹⁶ Quindi quando si parla di ideologia, o di messaggi ideologici, non ci si riferisce a un credo unitario, ma a una babele di comunicazioni spesso incoerenti e polisemici. Nello specifico, i sacrari furono influenzati da gruppi e individui con motivazioni e interessi diversi, tra cui gli architetti, i costruttori, i membri del clero, le autorità locali e statali.

Le autorità fasciste fecero costruire i sacrari con l'intenzione che diventassero luoghi di pellegrinaggio politico, in modo che italiani da tutta la penisola vi si recassero per rendere omaggio ai morti e per essere educati ai valori fascisti. Effettivamente, per un periodo relativamente breve tra la inaugurazione dei sacrari negli anni trenta fino al momento in cui la Seconda guerra mondiale impedì agli italiani di viaggiare, i sacrari furono la meta di turisti, scolaresche, associazioni di veterani, soci del Dopolavoro, e altri gruppi. Si veda, ad esempio, il video dell'Istituto LUCE che riprende la visita di 15.000 milanesi al cimitero di Colle Sant'Elia nel 1931.¹⁷ Le immagini appese alle pareti dei sacrari, tra cui gli affreschi, i dipinti, e i bassorilievi, servivano a trasmettere messaggi ai visitatori. Inoltre, per i turisti, si vendevano cartoline dei sacrari (Fig. 9). Inizialmente, quando le autorità militari scoprirono che ditte private avevano iniziato a produrre cartoline, rimasero interdette. In seguito, però, iniziarono a produrne esse stesse, forse per il guadagno o forse per la pubblicità. Ciò dimostra come in genere il regime, nonostante la sua posizione anticonsumistica, incoraggiasse la produzione di oggetti commerciali raffiguranti simboli fascisti, in quanto la trasformazione di questi in prodotti di consumo ne favoriva la diffusione nella società.¹⁸ Cartoline circolarono in numero assai elevato e molte furono inviate a parenti o amici da coloro che si recavano in visita ai sacrari. Molti più italiani videro i sacrari attraverso queste immagini rispetto a quelli che li visitarono di persona, il che sottolinea come le immagini contribuissero a espandere il pubblico dei sacrari. In breve, mentre l'immaginario associato agli ossari variava nel

16 Si veda, per esempio: D.D. Roberts, *How Not to Think about Fascism and Ideology. Intellectual Antecedents and Historical Meaning*, in "Journal of Contemporary History", Vol. 35, 2000, n. 2, pp. 185-211, 208-209; G. Melis, *La macchina imperfetta: immagine e realtà dello Stato fascista*, Il Mulino, Bologna 2018.

17 https://www.youtube.com/watch?v=2BbN0C0FBj8&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fhubblecontent.osi.office.net%2F&source_ve_path=Mjg2NjY&feature=emb_logo. Nel 1935, il vecchio cimitero di Colle Sant'Elia, eretto nel 1919-1923, fu sostituito con il più grande e monumentale sacrario di Redipuglia. Si veda a proposito: Ministero della Difesa, *Sacrari Militari della Prima guerra mondiale: Redipuglia, Oslavia (ed altri sacrari del Friuli-Venezia Giulia e d'oltre confine)*, Ministero della Difesa, Roma 1988, pp. 22-36, 42-44.

18 Per un'analisi approfondita, si veda B. Gaudenzi, *Fascismi in vetrina: Pubblicità e modelli di consumo nel Ventennio e nel Terzo Reich*, Viella, Roma 2023.

tempo e in linea con le politiche ufficiali, la commercializzazione e i prodotti di consumo accrescevano il valore di quell'immaginario per il fascismo.

Oltre alle visite di singoli individui o gruppi, i sacrari ospitarono grandi adunate, cerimonie e rituali, eventi che furono immortalati in fotografie e video. L'Istituto LUCE riprese l'inaugurazione di vari sacrari e le visite del Duce, del re e di alti funzionari.¹⁹ Fotografie di questi eventi apparvero anche sui giornali e sulle riviste (Fig. 9). In genere, tali immagini mostrano la folla in movimento, guidata dal Duce o da altri leader, enfatizzando quindi principi dell'ideologia fascista quali la funzione di guida della gerarchia sulla massa. Queste immagini contribuirono non solo ad ampliare il pubblico per questi eventi, ma anche a tramandare il loro ricordo nel tempo, aumentandone quindi la risonanza politica.

Come si è precedentemente detto, i sacrari furono concepiti come luoghi per l'educazione politica degli italiani. A questo fine, le immagini diffuse attraverso i giornali, i cinema o le cartoline favoriscono la ricezione di messaggi politici. Principalmente, si tratta di messaggi connessi a concetti fondamentali nell'ideologia fascista, quali la guerra, il territorio, la religione.

In primo luogo, le immagini aiutarono a raggiungere l'obiettivo principale dei sacrari, che era di influenzare la memoria collettiva della Grande Guerra. Come è noto, la guerra creò spaccature nella popolazione italiana tra chi ricordava il conflitto come una vittoria gloriosa, e chi lo vedeva come un inutile massacro.²⁰ Fin dalla sua fondazione nel 1919, il movimento fascista sfruttò a proprio vantaggio le divisioni sociali portate dalla guerra. Come evento fortemente conteso nella storia italiana, il conflitto era una fonte di memorie divise.²¹ Comunque,

19 L'Istituto LUCE riprese, per esempio, l'inaugurazione del sacrario di Bassano del Grappa nel 1934 (<https://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL5000018286/2/consacrazione-del-nuovo-cimitero-del-littorio-commemorazione-caduti-nella-grande-guerra-alla-presenza-del-re.html?startPage=0>), di Monte Grappa nel 1935 ([https://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL5000018286/2/consacrazione-del-nuovo-cimitero-del-littorio-commemorazione-caduti-nella-grande-guerra-alla-presenza-del-re.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22grappa%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL5000018286/2/consacrazione-del-nuovo-cimitero-del-littorio-commemorazione-caduti-nella-grande-guerra-alla-presenza-del-re.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22grappa%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}})), e di Asiago nel 1937 (<https://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL5000030945/2/il-sacrario-26-medaglie-d-oro.html?startPage=20>), Montello in 1938 (<https://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL5000030196/2/il-monumento-ossario.html?startPage=20>); il seppellimento del Generale Gaetano Giardino nel sacrario Monte Grappa nel 1936 (<https://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL5000025887/2/la-tumulazione-della-salma-gaetano-giardino-sul-monte-grappa.html?startPage=0>), e la visita di Mussolini a Redipuglia nel 1942: <https://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL5000017219/2/momenti-della-visita-del-duce-gorizia.html?startPage=0>.

20 M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 19; M. Isnenghi e G. Rochat, *La Grande Guerra: 1914-1918*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 123-125; H. Malone, *Redefining peace: Fascist Italy and fallen soldiers of the First World War*, in "Ricerche Storiche" LII, 2022, n. 2, pp. 63-78.

21 Sul lungo periodo si veda Q. Antonelli, *Cento anni di Grande Guerra. Cerimonie, monumenti, memorie e contro-memorie*, Donzelli, Roma 2018.

una volta salito al potere, il fascismo impose una memoria trionfante della guerra.²² In quanto il regime si proponeva come erede della vittoria, la guerra divenne una fonte di immagini, miti e propaganda. In sostanza, i sacrari affondavano le radici nel desiderio di dare al conflitto un significato che fosse vantaggioso per il regime. Dunque, il loro ruolo principale fu di commemorare la vittoria così come veniva visualizzata nella propaganda fascista. Ad esempio, le fotografie e i video di Monte Grappa mostrano un'enorme scultura che raffigura la personificazione dell'Italia come guerriera accompagnata da un fante (Fig. 8).²³ Originariamente, la scultura si trovava all'inizio della cosiddetta Via Eroica, un percorso trionfale fiancheggiato da lastre verticali che commemorano battaglie nella Grande Guerra (Fig. 9). Si tratta, in effetti, del percorso eroico dell'Italia verso la vittoria.

Nel dare un'immagine positiva della Prima guerra mondiale, i sacrari dovevano in teoria preparare gli italiani a combattere in guerre future. Questa propaganda si intensificò negli anni tra il 1935 e il 1940, che videro l'invasione dell'Etiopia, la guerra civile spagnola, lo scoppio della Seconda guerra mondiale, ma anche l'apertura della maggior parte dei sacrari. In sostanza, l'iconografia dei sacrari promuoveva un culto della guerra e una moralità basata sui valori militari. Le opere d'arte che si trovano nei sacrari ritraggono i caduti come modelli da seguire di sacrificio, di disciplina e di obbedienza (Fig. 10).²⁴ L'intenzione, quindi, era di persuadere gli spettatori che combattere fosse un dovere di tutti gli italiani verso i morti. Infatti, all'apertura del sacrario di Asiago nel 1938, Pietro Badoglio, che allora era capo di Stato Maggiore generale, e che dopo la rimozione di Mussolini nel 1943 sarebbe diventato Capo del Governo, disse che per essere «degni» dei caduti, tutti gli italiani si dovevano sentire sempre «pronti a seguirne il mirabile esempio».²⁵ Il discorso di Badoglio fu pubblicato in un

22 Sul significato della Grande Guerra per il regime, si veda per esempio C. Fogu, *Fare storia al presente. Il Fascismo e la rappresentazione della Grande Guerra*, in "Memoria e Ricerca", 2001, n. 7, pp. 49-69; O. Janz, *Grande Guerra, Memoria della*, in *Dizionario del Fascismo*, vol. A-L, a cura di V. de Grazia e S. Luzzatto, Einaudi, Torino 2005, pp. 627-630.

23 Siccome la statua che si vede nelle foto fu rimossa poco dopo l'inaugurazione, si può supporre che si trattasse di un bozzetto e che la statua finale non sia mai stata creata, o per mancanza di tempo, o per mancanza di fondi: cfr. H. Malone, *Monte Grappa: Il sito, il sacrario e la memoria*, in *Per non dimenticare: sacrari del Novecento*, a cura di M.G. D'Amelio, Accademia di San Luca, Roma 2019, pp. 46-53. Sul sacrario in generale, si veda: L. Vanzetto, *Monte Grappa*, in *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 361-374; A. Massignani, *Monte Grappa*, in *Gli italiani in guerra: Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, a cura di M. Isnenghi e E. Cecchinato, vol. III, *La Grande Guerra e la Vittoria mutilata*, t. 2, Utet, Torino 2009, pp. 761-771.

24 H. Malone, *The Fallen Soldier as Fascist Exemplar: Military Cemeteries and Dead Heroes in Mussolini's Italy*, in "Comparative Studies in Society and History", 64, 2022, n. 1, pp. 34-62.

25 *Il Comune di Asiago per la Inaugurazione del Monumento ai Caduti: Altipiano dei Sette Comuni*, Tip. del Messaggero di S. Antonio, Padova 1938, p. 10.

opuscolo corredato da immagini del sacrario, il che aiutò a diffondere questo messaggio.

Un secondo tema importante nella rappresentazione dei sacrari è il territorio. In primo luogo, il significato attribuito al territorio era dovuto, in parte, al fatto che gli italiani avevano combattuto in ambienti montuosi e inospitali, spesso ad alta quota, in condizioni climatiche difficili, e in posizioni più basse rispetto al nemico. Ad esempio, a oltre 2000 metri di altitudine, il sacrario sulla cima del Monte Grappa segna il luogo di sanguinose battaglie durante la Grande Guerra che portarono la montagna a diventare un potente simbolo della vittoria italiana (Fig. 11).²⁶ Data la loro ubicazione in zone montuose, i sacrari sostenevano anche gli sforzi compiuti dal regime per promuovere l'arrampicata e l'esursionismo come attività fisiche che potevano essere considerate parte della preparazione alla guerra.²⁷ In secondo luogo, molti dei sacrari sorsero nelle zone del Trentino-Alto Adige, della Venezia Giulia e dell'Istria che l'Italia conquistò a seguito della guerra. Dunque, la presenza dei sacrari rafforzava la posizione dello Stato nei territori recentemente acquisiti. Poiché gli ossari avevano il ruolo di comunicare agli abitanti di questi nuovi territori che erano ora sotto dominazione italiana, contribuirono alle politiche per "italianizzare" la popolazione locale, e soprattutto i cosiddetti "allogeni" che parlavano altre lingue come il tedesco, lo sloveno, il croato e il ladino – politiche che presero forme anche coercitive e violente tra cui le espulsioni, le aggressioni e le uccisioni.²⁸ I turisti che venivano a visitare i sacrari da altre parti d'Italia contribuivano anche ad italianizzare le nuove regioni e compravano cartoline che rappresentavano i sacrari come "sentinelle di confine" contro un'invasione straniera (così infatti venivano chiamati).²⁹ Invero, i sacrari nelle nuove regioni furono progettati per assomigliare a fortezze militari in stile neo-medievale, e furono anche posizionati lungo le strade maggiori o in cima alle colline in modo da dominare i centri abitati dall'alto (Figg. 12-13).

Un terzo elemento che emerge dalle immagini dei sacrari è la religione cattolica. Il clero svolse un ruolo importante nella gestione dei sacrari – un ruolo che rifletteva l'alleanza ufficiale stretta dal regime con il Vaticano attraverso i

26 Sul ruolo simbolico attribuito al Monte Grappa durante il regime si veda: Consociazione turistica italiana (Touring Club Italiano), *Sui campi di battaglia: Il monte Grappa, guida storico-turistica*, TCI, Milano 1940, pp. 12-13.

27 M. Armiero, *Nationalizing the mountains: natural and political landscapes in World War I*, in *Nation and History in Modern Italy*, a cura di Marco Armiero e M. Hall, Ohio University Press, Athens, OH 2010, pp. 231-250 e *A Rugged Nation: Mountains and the Making of Modern Italy*, White Horse Press, Winwick 2012, pp. 87-108.

28 R. Pergher, *Mussolini's Nation-Empire: Sovereignty and Settlement in Italy's Borderlands, 1922-1943*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 12-13, 64-65; A. Vinci, *Sentinelle della patria. Il fascismo al confine orientale 1918-1941*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 26-30, 34-42, 161-168.

29 Vinci, *Sentinelle della patria*, p. 62.

Patti Lateranensi del 1929.³⁰ I sacrari erano luoghi sacri intrisi di cattolicesimo ma che guardavano anche al fascismo come «religione politica».³¹ Le immagini connesse ai sacrari mostrano come la dittatura fascista si appropriò del linguaggio simbolico del cattolicesimo e lo sfruttò per comunicare in modo più persuasivo, per esempio associando il sacrario al culto della Madonna del Grappa. Particolarmente comuni sono le immagini che paragonano i caduti a Cristo, perché come costui si sacrificò per la salvezza dell'umanità, i soldati morirono per la salvezza della patria (Fig. 14). Il paragone, che ha parallelismi in altri paesi coinvolti nella Grande Guerra, poneva le radici in una tradizione risorgimentale che identificava i caduti come martiri per la patria.³²

Questa adozione dell'iconografia cattolica a fini politici domina il sacrario di Redipuglia, il quale prende la forma di una scala gigante con tre croci in cima (Fig. 15). Le croci rappresentano il Calvario dei caduti, ossia la loro morte per la redenzione della patria a immagine e somiglianza di Cristo. A Redipuglia, i visitatori sono invitati a salire le ripide scale laterali in processione per ringraziare i morti del loro sacrificio. Le tombe dei comandanti sono disposte davanti, mentre dietro, i soldati sono allineati in file serrate (Fig. 2). La propaganda descrive i soldati come un esercito di anime risorte pronte a seguire i loro comandanti in battaglia. «I nostri morti saranno tutti schierati in battaglia, vigili custodi dei nostri sacri confini».³³ L'immagine dell'esercito dei morti si basa su una tradizione secolare in cui i caduti ritornano sul campo di battaglia per continuare la lotta.³⁴ La volontà dei soldati di combattere è suggerita dalla ripetizione ossessiva della parola PRESENTE, incisa 880 volte in cima alle scale. La parola si riferisce al rituale fascista dell'appello, nel quale il capo chiama il nome del caduto e i camerati rispondono «presente»³⁵. Oggi il rituale viene ancora periodicamente eseguito da gruppi neofascisti.³⁶ Il concetto è che i morti sono sempre presenti nella memoria dei vivi e sempre pronti a servire la patria.

30 Cfr. J.F. Pollard, *The Vatican and Italian Fascism, 1929–1932: A Study in Conflict*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 42–47; G. Formigoni, *L'Italia dei cattolici. Dal Risorgimento a oggi*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 107–109.

31 E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 31–36.

32 Cfr. R. Suzzi Valli, *Il culto dei martiri fascisti*, in *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, a cura di O. Janz e L. Klinkhammer, Donzelli, Roma 2008, pp. 101–107. Sulle connessioni con altri paesi europei si veda: J. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning: Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 89–93.

33 *Discussione del disegno di legge: Sistemazione definitiva delle Salme dei Caduti in guerra*, in *Atti Parlamentari*, Camera dei Deputati, 29 maggio 1931, p. 5096.

34 C. Caravaglios, *L'anima religiosa in guerra*, Mondadori, Milano 1935, p. 37; F. Todero, *Le metamorfosi della memoria. La Grande guerra tra modernità e tradizione*, Del Bianco, Udine 2002, pp. 29, 43, 101.

35 Suzzi Valli, *Il culto dei martiri fascisti*, p. 108.

36 Un esempio recente è la commemorazione dei morti di Acca Larenzia tenutasi a Roma il 7 gennaio 2024: <https://youtu.be/uIzhArtSeCY?si=thjm6KYz3f3lHqSU>

Per riassumere, le immagini associate ai sacrari servirono come importanti mezzi di comunicazione per il regime, anche se è difficile valutarne la effettiva ricezione presso i destinatari. Non a caso, nelle parole di Walter Benjamin, il fascismo è un'ideologia caratterizzata dall'«estetizzazione della politica», basata sulle immagini come portatrici di miti e spettacoli.³⁷

3. I sacrari nel dopoguerra

Dopo la caduta del regime fascista nel 1943, la sconfitta della Repubblica sociale italiana alleata dei tedeschi e la fine della Seconda guerra mondiale, i sacrari continuarono ad esistere. Le autorità dell'Italia liberata rimossero i fasci, quali simboli fascisti per eccellenza, ma lasciarono la maggior parte degli altri simboli fascisti, tra cui le iscrizioni di natura politica, e sculture rappresentanti pugnali, soldati, e Vittorie alate. L'aspetto fisico dei sacrari rimase quasi invariato, ma cambiò la loro funzione pratica e simbolica. Avendo perso il loro ruolo originario come strumenti di propaganda fascista, essi assunsero nuove funzioni nell'Italia repubblicana. Furono reinventati come monumenti nazionali, come simboli di pace e democrazia, e come piattaforme per varie campagne politiche. Per inciso, la gestione dei sacrari nel dopoguerra riflette, a più largo campo, quella dell'arte e dell'architettura fascista in Italia.³⁸ La maggior parte dei luoghi fascisti è sopravvissuta fino a oggi con poche alterazioni. Sicuramente, necessità pratiche ed economiche contribuirono anche al riutilizzo di edifici creati dal regime. Tuttavia, la sopravvivenza di luoghi fascisti si può attribuire, almeno in parte, ad una mancanza di consenso attorno alla memoria del fascismo. Il caso dei sacrari è tipico, nel senso che ci fu la tendenza a nascondere o ignorare le loro associazione con il regime. In questo senso, essi rappresentano un'opportunità per esaminare fluttuazioni negli atteggiamenti italiani nei confronti dell'eredità materiale del fascismo.

Nel dopoguerra, come durante il Ventennio, i sacrari continuarono a essere visitati da turisti che compravano cartoline spesso raffiguranti gite estive o

37 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di M. Montanelli, Feltrinelli, Milano 2022 (prima edizione, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935).

38 H. Malone, *Legacies of Fascism: Architecture, Heritage and Memory in contemporary Italy*, in "Modern Italy", 22, 2017, n. 4, pp. 445-470; *The Difficult Heritage of Italian Fascism* (special issue), a cura di N. Carter and S. Martin, in "Modern Italy", 24, 2019, n. 2; *The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture*, a cura di K. Bea and S. Pilat, Routledge, London 2020; *I luoghi del fascismo. Memoria, politica, rimozione*, a cura di G. Albanese e L. Ceci, Viella, Roma 2022; H. Malone, *Questioning the idea of difficult heritage as applied to the architecture of Fascist Italy*, in *A Difficult Heritage: The Afterlives of Fascist-Era Art and Architecture*, a cura di C. Belmonte, Silvana Editoriale, Cisinello Balsamo (Milano) 2023.

rituali patriottici (Fig. 16).³⁹ In generale, il turista di oggi si reca al sacrario per immergersi nel patrimonio locale, invece che nell'ideologia fascista. Si tratta per lo più di appassionati di storia militare, di architettura modernista, di escursionismo, di ciclismo o di motociclismo. Dopo il '45, i sacrari continuarono inoltre ad essere ritratti in numerose fotografie e video nei media. Queste immagini contribuirono ad adattare i sacrari per servire nuovi ruoli nel mutato contesto politico dell'Italia repubblicana. Le immagini diedero nuovo significato ai sacrari, aiutando a "riscrivere" i messaggi da loro trasmessi. Attraverso le immagini, possiamo quindi tracciare l'evoluzione del rapporto tra gli italiani e i sacrari, ma anche tra gli italiani e la memoria del fascismo. La terza e ultima parte di questo saggio esamina tre casi in cui nel periodo del dopoguerra le immagini facilitarono la reinvenzione dei sacrari in senso patriottico, politico e culturale.

In seguito alla Seconda guerra mondiale, i sacrari continuarono, e continuano tutt'oggi, a svolgere un ruolo ufficiale come monumenti patriottici. Subito dopo il 1945, le commemorazioni della Prima guerra mondiale passarono in sordina, in parte perché contaminate dalla retorica trionfalistica del fascismo.⁴⁰ Di conseguenza, le visite ufficiali agli ossari subirono un netto calo da parte delle autorità statali, ansiose di dissociarsi dalla monumentalità delle commemorazioni fasciste. Ciononostante, ogni anno dall'immediato dopoguerra a oggi, le più alte autorità politiche e militari partecipano a una cerimonia che si tiene a Redipuglia il 4 novembre, ossia la Festa dell'Unità Nazionale e delle Forze Armate. La festa, introdotta nel 1921 e sfruttata durante il Ventennio per commemorare la vittoria nella Grande Guerra, non ha mai ottenuto la popolarità delle feste associate all'antifascismo, quali la Liberazione e la Repubblica.⁴¹ Ciononostante, le immagini del Presidente della Repubblica a Redipuglia il 4 novembre si diffondono nei media, ufficializzando il ruolo del sacrario come cimitero militare nazionale nella memoria collettiva.

L'Istituto LUCE, che si è descritto prima come portavoce di propaganda fascista, continuò a filmare l'evento a Redipuglia fino almeno alla metà degli anni cinquanta. Da un punto di vista visivo, i film girati prima e dopo il 1945 sono molto simili in quanto riprendono parate che coinvolgono funzionari pubblici, militari, veterani e bambini.⁴² Anche nei discorsi, c'è una certa continuità nella retorica della vittoria, del sacrificio e della patria. Per esempio, il 4 novembre

39 Per un'immagine di una gita a Redipuglia nel 1969, si veda: https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3ACCFototeca_BAL-02762&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU.

40 P. Dogliani, *Constructing memory and anti-memory, the monumental representation of fascism and its denial in Republican Italy*, in *Italian Fascism: History, Memory, Representation*, a cura di R.J.B. Bosworth e P. Dogliani, St. Martin's Press, New York 2001, p. 26.

41 M. Ridolfi, *Le feste nazionali*, Mulino, Bologna 2003, pp. 145-198.

42 Si paragoni il video del 1942 che riprende una visita di Mussolini (<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000017219/2/momenti-della-visita-del-duce-gorizia.html?startPage=0>) con i filmati del 4 novembre 1950, 1951, 1952 e 1953, sempre a Redipuglia.

1950 si tenne il rituale dell'appello, e l'allora Presidente del Consiglio, Alcide De Gasperi affermò: «I morti di Redipuglia risorgeranno per guidare le legioni dei vivi».⁴³ Malgrado ciò, ci sono anche ovviamente differenze sostanziali nei discorsi: si parla di pace invece che di vittoria, il tono è addolorato piuttosto che trionfale, e i caduti sono ritratti come vittime piuttosto che come eroi.

È significativo che, nonostante gli evidenti legami con la dittatura, politici sia di destra che di sinistra abbiano adottato i sacrari come monumenti nazionali. Il fatto che questi monumenti fossero legati al ricordo della Grande Guerra ha reso questo processo più facile perché ha permesso di spostare l'attenzione dal fascismo a un altro evento storico. Tra il 2014 e il 2018 i sacrari hanno avuto una posizione di rilievo nell'ambito delle commemorazioni del centenario della Prima guerra mondiale. Vari eventi si sono svolti presso i sacrari, tra cui una messa per la pace celebrata da Papa Francesco nel 2014. Lo Stato ha stanziato 15 milioni di euro per restaurare sei dei sacrari più importanti. In genere durante le commemorazioni, sia la stampa che i documenti ufficiali hanno evitato di nominare il Ventennio, minimizzando il nesso con il regime per sottolineare quello con Grande Guerra.⁴⁴

Il secondo esempio tratta di immagini che usano i sacrari a scopi politici, inteso nel senso di una politica di partito. Per esempio, nel marzo 2018, durante la campagna elettorale, il candidato di CasaPound Simone Di Stefano girò a Redipuglia uno spot elettorale in cui esortava gli italiani a difendere i propri confini e le proprie tradizioni dalla minaccia di governi stranieri e organizzazioni internazionali.⁴⁵ Nelle parole di Di Stefano, «oggi l'Italia è in pericolo e tocca a te difenderla». Alcuni condannarono il video come un uso inappropriato di un luogo di sepoltura.⁴⁶

Il mese successivo, durante le trattative per la formazione di un nuovo governo, Matteo Salvini, che sarebbe stato nominato vicepresidente del Consiglio a giugno, si fece fotografare a Redipuglia, dove intonò «una preghiera per i ragazzi che sono caduti ... per difendere i confini e il futuro dei loro figli».⁴⁷ Queste immagini ritraggono il sacrario in un modo che non è dissimile dalla sua funzione originaria come simbolo dell'identità nazionale, come fonte di orgoglio e come

43 G. Dato, *Redipuglia. Il Sacrario e la memoria della Grande Guerra 1938-1993*, Irsml Friuli-Venezia Giulia, Trieste 2015, p. 83.

44 Per un'analisi approfondita si veda Malone, *Republican legacies*, pp. 209-210.

45 <https://www.youtube.com/watch?v=z4RXWy5WVw&t=2s> [accesso 11 giugno 2024].

46 Cfr. *Casa Pound si promuove con un video dal Sacrario di Redipuglia*, in "Il Friuli", 22 febbraio 2018, <https://www.ilfriuli.it/politica/casa-pound-si-promuove-con-un-video-dal-sacrario-di-redipuglia/> [accesso 11 giugno 2024]; *Elezioni 2018, CasaPound gira spot sul Sacrario Redipuglia*, in "Il Corriere della Sera", 22 febbraio 2018, <https://www.corriere.it/elezioni-2018/notizie/elezioni-2018-casapound-gira-spot-sacrario-redipuglia-65783132-17fe-11e8-b6ca-29cefb-b5fc31.shtml> [accesso 11 giugno 2024].

47 <https://www.facebook.com/salviniofficial/photos/a.10151670912208155/10155689334838155/?type=3&theater>

richiamo alla difesa dell'Italia contro le minacce esterne. Al contempo però, adattano i messaggi originari dei sacrari ai bisogni della politica contemporanea in risposta a fenomeni nuovi quali la globalizzazione, l'immigrazione, e l'Unione Europea.

Si è fatto riferimento alla denuncia contro Di Stefano per aver girato un video a Redipuglia senza autorizzazione, che non ha avuto seguito. Invece, nel 2020, un rapper ventiseienne di nome Justin Owusu è stato condannato a otto mesi di carcere o al pagamento di una multa per aver girato a Redipuglia alcune scene di un video musicale. Owusu fu accusato in base a una legge contro il vilipendio delle tombe.⁴⁸ I suoi critici ritennero che fosse offensivo ballare e cantare in uno spazio "sacro", mentre i suoi difensori sottolinearono che il testo della canzone non faceva alcun riferimento al sacrario o ai caduti. Alcuni ipotizzarono che l'identità di Owusu in quanto persona di colore nata in Friuli da genitori ghanesi potesse aver influenzato la sua condanna. Stefano Salmè, leader del partito di estrema destra Fiamma Nazionale, definì il video un «vilipendio alla nazione» e la prova che a chi è nato in Italia da genitori stranieri dovrebbe essere negata la cittadinanza italiana.⁴⁹ Owusu stesso spiegò che la sua intenzione non era quella di «irridere e offendere», ma di rendere omaggio alla sua regione (il Friuli) mettendo in mostra vari luoghi del patrimonio locale.⁵⁰ In questo senso, il rapper sposa una visione depoliticizzata e destoricizzata di Redipuglia, che è in linea con le iniziative della regione volte a promuovere il sacrario come attrazione turistica.⁵¹ Tuttavia, i critici di Owusu gli contestarono il diritto di utilizzare Redipuglia come la propria eredità culturale. Al centro di questo conflitto tra un giovane rapper e i suoi critici c'è la questione di chi ha diritto di utilizzare le immagini di Redipuglia – proprio perché quelle immagini hanno un potere simbolico. Per tirare le fila, nel dopoguerra, vari gruppi hanno raffigurato i sacrari: giornalisti, politici, attivisti, autorità militari e rapper. Queste immagini sono

48 Il video è accessibile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=d5ErrgwUhVo>. D. Ribaldi and I. Bianchi, *Rapper ballò sul Sacrario di Redipuglia, condanna confermata a Owusu*, in "Il Goriziano", 12 luglio 2023, <https://www.ilgoriziano.it/articolo/ballo-sacrario-redipuglia-confermata-condanna-rapper-owusu-12-luglio-2023> [accesso 11 giugno 2024].

49 *Sacrario di Redipuglia location in un video di Justin Owusu: è polemica*, in "Udine Today", 13 novembre 2017, <https://www.udinetoday.it/cronaca/polemica-vilipendio-sacrario-redipuglia-location-video-rapper-justin-owusu.html> [accesso 11 giugno 2024].

50 L. Romano, *Sfregio del rapper: cammina sul sacrario di Redipuglia*, in "Il Giornale", 14 novembre 2017, <https://www.ilgiornale.it/news/cronache/sfegio-rapper-cammina-sul-sacrario-redipuglia-1463279.html> [accesso 11 giugno 2024]. Si veda anche: G. Virgilio, "Udine città", *l'inno del rapper Justin Owusu al capoluogo friulano*, in "Udine Today", 6 novembre 2017, <https://www.udinetoday.it/cronaca/udine-citta-nuovo-videoclip-musicale-justin-owusu.html> [accesso 11 giugno 2024].

51 Si veda ad esempio la legge regionale n. 11 del 4 ottobre 2013: Valorizzazione del patrimonio storico-culturale della Prima guerra mondiale e interventi per la promozione delle commemorazioni del centenario dell'inizio del conflitto, nonché norme urgenti in materia di cultura, in Bollettino Ufficiale Regionale, n. 041, 9 ottobre 2013.

servite a reintegrare i sacrari nel patrimonio culturale italiano e a ridefinire le loro funzioni alla luce del nuovo quadro politico e culturale dell'Italia repubblicana.

4. Conclusione

I sacrari fascisti della Grande Guerra mostrano l'importanza che le immagini rivestono rispetto all'insieme del patrimonio culturale. Come mezzo di comunicazione, le immagini svolgono un ruolo rilevante: definiscono il significato dei sacrari o i messaggi da loro trasmessi; ampliano il pubblico che riceve questi messaggi; espandono il potere simbolico di questi siti. Gli italiani sono venuti (e vengono tutt'ora) in contatto con i sacrari attraverso l'esperienza diretta di una visita, ma anche attraverso le immagini che circolarono nei media o altrove. Per questo, il significato simbolico dei sacrari è definito non soltanto dalla loro architettura, ma anche dall'insieme delle immagini che la decorano e la rappresentano.

Durante il Ventennio, le immagini servirono a far circolare messaggi di propaganda fascista. Per contro, dopo la caduta del fascismo, aiutarono a cambiare l'identità dei sacrari da monumenti fascisti a monumenti repubblicani. Un gruppo molto vario di persone, che comprende sia politici dell'estrema destra che giovani musicisti, ha utilizzato le immagini dei sacrari per i propri scopi politici, culturali o commerciali. Ciò indica la versatilità e la forza delle immagini come mezzo di comunicazione e di interpretazione. Questo saggio tratta di sacrari fascisti, ma potremmo estendere questa riflessione a qualsiasi monumento o edificio di rilevanza politica o culturale. Le immagini di un sito fisico ne estendono l'orizzonte simbolico, aggiungendo nuovi significati, nuovi ricordi e nuove esperienze.



Figura 1. Sacrario di Monte Grappa, 1935 (fotografia dell'autrice, 2014).



Figura 2. Sacrario di Redipuglia, 1938 (fotografia dell'autrice, 2014).



Figura 3. Affreschi raffiguranti figure religiose, sacrario di Pasubio, 1929
(fotografia dell'autrice, 2014).



Figura 4. Affreschi raffiguranti scene di combattimento, sacrario di Pasubio, 1929 (fotografia dell'autrice, 2014).



Ossario ad Asiago
(Arch. Rossato)

nella nostra canzone di guerra, il monumento Ossario in cui l'architetto Nori ha risentito con nuova veste romana la possente estetica egizia dei grandi rocchi di colonne e delle piramidi.

Asiago infine, questo martirizzato altipiano, tutto sconvolto e travagliato dalle artiglierie, che di anno in anno risorge a nuova vita, presto raccoglierà da tutti i suoi Cimiteri di guerra le gloriose Salme e le porterà trionfalmente nel nuovo Ossario che l'architetto Rossato ha disegnato per il Colle Laiten. Sopra una cripta coperta a terrazza, vasta come una piazza, sorgerà nella rossa pietra locale

l'arco quadrifronte, donde per quattro lati saranno inquadrati i superbi panorami di questi sette gloriosi Comuni.

Padova, sede del Comando di guerra, darà anch'Essa presto il Suo tributo di glorificazione. Il Tempio della Pace, che per avventurate vicende era irrimediabilmente troncato nella primitiva idea fu ripreso con altro progetto di completamento per ospitare quasi seimila Salme.

Udine, come Padova avrà, su disegni dell'architetto Limongelli e Del Fabro, un nuovo Tempio progettato sin dall'inizio con funzione celebrativa di Ossario Monumentale.

Figura 5. Un modello del sacrario di Asiago raffigurato in una rivista d'architettura (N. Gallimberti, *Gli ossari di guerra. L'ufficio centrale di Padova per le onoranze alle Salme*, in "Padova" XI, dicembre 1932, p. 58).

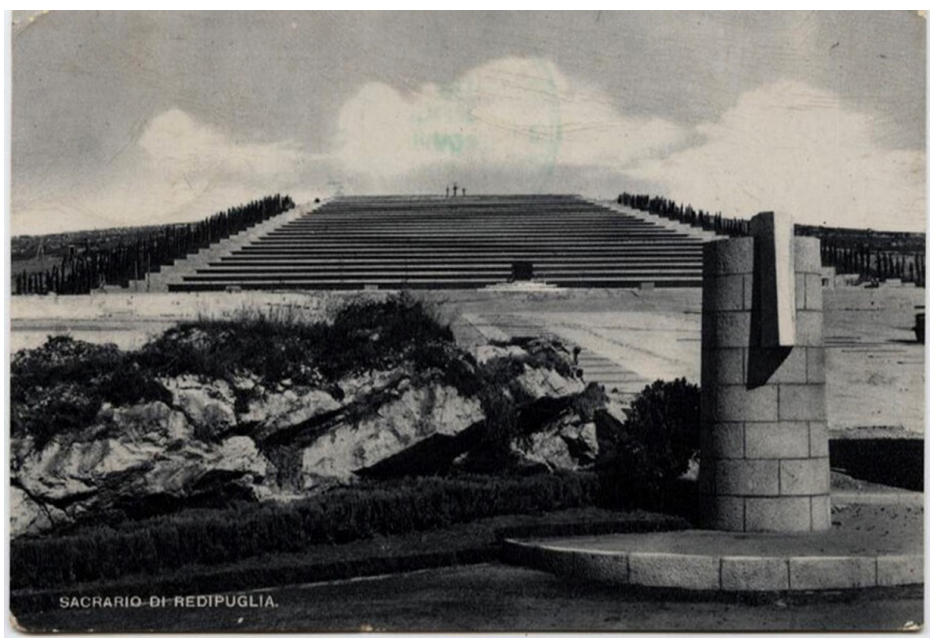


Figura 6. Cartolina del 1942 raffigurante il sacrario di Redipuglia (archivio privato dell'autrice).



Figura 7. Inaugurazione del sacrario di Pasubio ("Le Vie d'Italia", 1926).



Figura 8. Scultura rappresentante l'Italia e il fante al sacrario di Monte Grappa, 1935 (archivio privato dell'autrice).



Figura 9. La Via Eroica al sacrario di Monte Grappa (fotografia dell'autrice, 2014).



Figura 10. Quadro intitolato *La partenza*, realizzato da Giuseppe Ciotti per il cimitero di Colle Sant'Elia nel 1923 e poi trasferito al sacrario di Redipuglia (fotografia dell'autrice, 2022).



Figura 11. Il sacrario sulla vetta di Monte Grappa (fotografia dell'autrice, 2014).



Figura 12. Il sacrario di Oslavia (1938) come fortezza medievale al confine nord-orientale (fotografia dell'autrice, 2014).



Figura 13. Il sacrario di Rovereto costruito nel 1936-38 (fotografia dell'autrice, 2022).

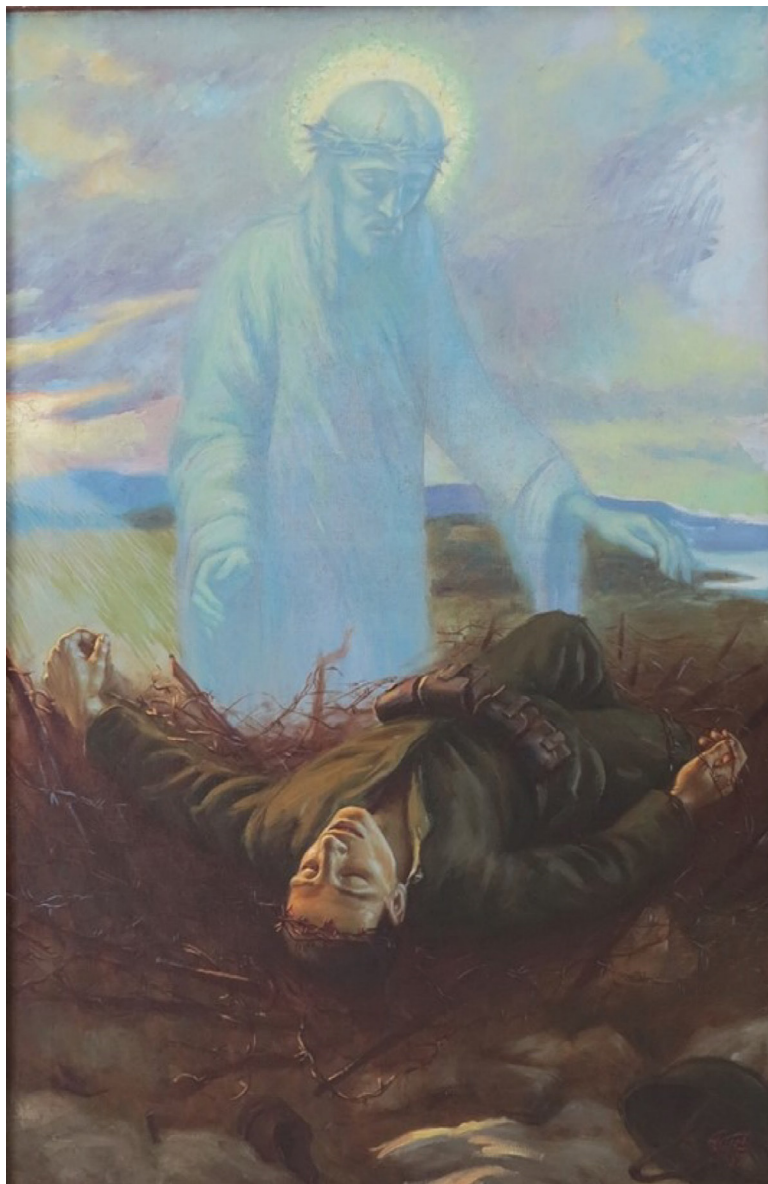


Figura 14. Quadro intitolato *L'apoteosi*, realizzato da Giuseppe Ciotti per il cimitero di Colle Sant'Elia nel 1923 e poi trasferito al sacrario di Redipuglia (fotografia dell'autrice, 2022).

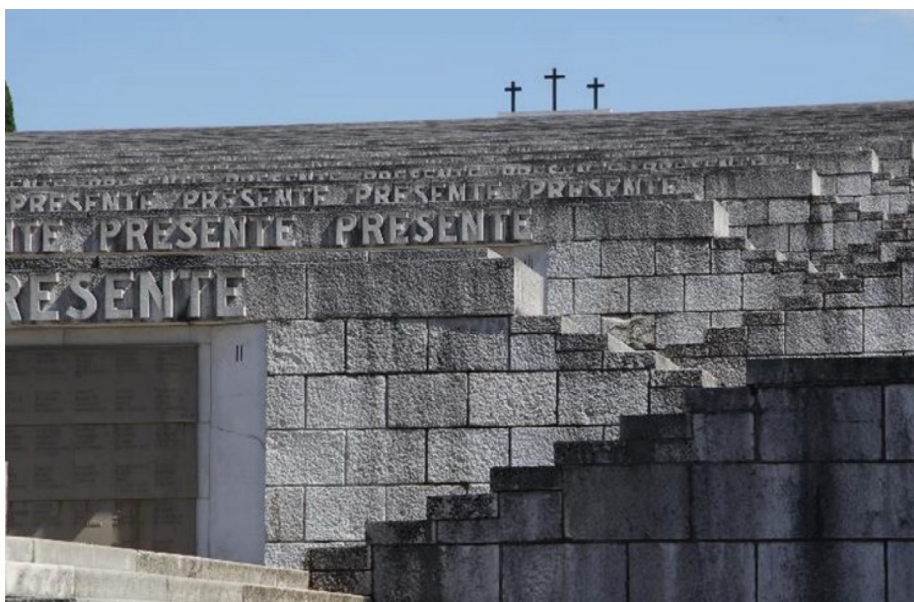


Figura 15. Il sacrario di Redipuglia con le tre croci che rappresentano il “Calvario” dei caduti (fotografia dell’autrice, 2014).



Figura 16. Cartolina raffigurante il sacrario di Asiago degli anni Sessanta (archivio privato dell'autrice).

Bibliografia

- Albanese, G., Ceci, L. (a cura di), *I luoghi del fascismo. Memoria, politica, rimozione*, Viella, Roma 2023.
- Aliano, D., *Italy's Fields of Glory: First World War Battlefield Travel and the Uses of Public Memory, 1919-1953*, in *Italy and the Military: Cultural Perspectives from Unification to Contemporary Italy*, a cura di M. Roveri, Palgrave, Cham 2020, pp. 223-246.
- Antonelli, Q., *Cento anni di Grande Guerra. Cerimonie, monumenti, memorie e contro-memorie*, Donzelli, Roma 2018.
- Bea, K., Pilat, S., *The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture*, Routledge, London 2020.
- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di M. Montanelli, Feltrinelli, Milano 2022 (prima edizione, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935).

- Bosworth, R.J.B., *The Touring Club Italiano and the Nationalization of the Italian Bourgeoisie*, in "European History Quarterly" 27, 1997, n. 3, pp. 371-410, <https://doi.org/10.1177/026569149702700303>.
- Bregantin, L., *Per non morire mai. La percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Il Poligrafo, Padua 2010.
- Canal, C., *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra*, in "Rivista di Storia Contemporanea" 4, 1982, n. XI, pp. 659-669.
- Caprotti, F., *Information Management and Fascist Identity: Newsreels in Fascist Italy*, in "Media History" 11, 2005, n. 3, pp. 177-191.
- Caravaglios, C., *L'anima religiosa in guerra*, Mondadori, Milano 1935.
- Carter, N., Martin, S., *The Difficult Heritage of Italian Fascism* (special issue) of "Modern Italy", 24, 2019, n. 2.
- Casa Pound si promuove con un video dal Sacrario di Redipuglia, in "Il Friuli", 22 febbraio 2018, <https://www.ilfriuli.it/politica/casa-pound-si-promuove-con-un-video-dal-sacrario-di-redipuglia/> [accesso 11 giugno 2024].
- Ciucci, G., *Gli architetti e il fascismo: Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 1989.
- Il Comune di Asiago per la Inaugurazione del Monumento ai Caduti: Altipiano dei Sette Comuni*, Tip. del Messaggero di S. Antonio, Padova 1938.
- Consociazione turistica italiana (Touring Club Italiano), *Sui campi di battaglia: Il monte Grappa, guida storico-turistica*, TCI, Milano 1940.
- Dato, G., *Redipuglia: Il Sacrario e la memoria della Grande Guerra 1938-1993*, Irsml Friuli-Venezia Giulia, Trieste 2015.
- Discussione del disegno di legge: *Sistemazione definitiva delle Salme dei Caduti in guerra*, in *Atti Parlamentari*, Camera dei Deputati, 29 maggio 1931.
- Dogliani, P., *Constructing memory and anti-memory, the monumental representation of fascism and its denial in Republican Italy*, in *Italian Fascism: History, Memory, Representation*, a cura di R.J.B. Bosworth e P. Dogliani, St. Martin's Press, New York 2001.
- Elezioni 2018, CasaPound gira spot sul Sacrario Redipuglia*, in "Il Corriere della Sera", 22 febbraio 2018, <https://www.corriere.it/elezioni-2018/notizie/elezioni-2018-casapound-gira-spot-sacrario-redipuglia-65783132-17fe-11e8-b6ca-29cefb5fc31.shtml>.
- Etlin, R. A., *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1991.
- Fiore, A.M., *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra*, tesi di dottorato, IUAV, 2001.
- Formigoni, G., *L'Italia dei cattolici. Dal Risorgimento a oggi*, Il Mulino, Bologna 2010.
- Gentile, E., *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993.

- Gallimberti, N., *Gli ossari di guerra. L'ufficio centrale di Padova per le onoranze alle Salme*, in "Padova XI", dicembre 1932, pp. 46-60.
- Faracovi, G., *Memoria sulla sistemazione definitiva delle salme dei militari italiani caduti in guerra in Leggi, decreti e disposizioni varie riguardanti il servizio del Commissariato Generale Onoranze Caduti in Guerra*, I, Ministero della Difesa, Roma 1962.
- Gaudenzi, B., *Fascismi in vetrina. Pubblicità e modelli di consumo nel Ventennio e nel Terzo Reich*, Viella, Roma 2023.
- Ghirardo, D., *Italian architects and Fascist politics: an evaluation of the Rationalists' role in regime building*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 39, 1980, n. 2, pp. 109-127.
- Isnenghi, M., Rochat, G., *La Grande Guerra: 1914-1918*, Il Mulino, Bologna 2004.
- Isnenghi, M., *Il mito della Grande Guerra*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Malia Hom, S., *The Beautiful Country: Tourism and the Impossible State of Destination Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2015, pp. 105-121.
- Malone, H., *Fascist Italy's Ossuaries of the Great War: Objects or Symbols?*, in "RIHA Journal", 0166, 27 giugno 2017.
- Malone, H., *Italian Fascism and the Politics of Grief*, in *Feeling Political: Emotions and Institutions since 1789*, a cura di U. Frevert e K.M. Pahl, Palgrave, London 2022, pp. 219-248.
- Malone, H., *Legacies of Fascism: Architecture, Heritage and Memory in contemporary Italy*, in "Modern Italy", 22, 2017, n. 4.
- Malone, H., *Monte Grappa: Il sito, il sacrario e la memoria*, in *Per non dimenticare: sacrari del Novecento*, a cura di M.G. D'Amelio, Accademia di San Luca, Roma 2019, pp. 46-53.
- Malone, H., *Questioning the idea of difficult heritage as applied to the architecture of Fascist Italy*, in *A Difficult Heritage: The Afterlives of Fascist-Era Art and Architecture*, a cura di C. Belmonte, Silvana Editoriale, Cisinello Balsamo (Milano) 2023.
- Malone, H., *Redefining peace: Fascist Italy and fallen soldiers of the First World War*, in "Ricerche Storiche" LII, 2022, n. 2, pp. 63-78.
- Malone, H., *Redipuglia and the dead*, in "Mausolus", estate 2017, pp. 26-33.
- Malone, H., *The Republican legacy of Italy's Fascist ossuaries of the First World War*, in "Modern Italy" 24, 2019, n. 2.
- Massignani, A., *Monte Grappa*, in *Gli italiani in guerra: Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, a cura di M. Isnenghi e E. Cecchinato, vol. III, *La Grande Guerra e la Vittoria mutilata*, t. 2, UTET, Torino 2009), pp. 761-771.
- Ministero della Difesa, *Sacrari Militari della Prima guerra mondiale: Redipuglia, Oslavia (ed altri sacrari del Friuli-Venezia Giulia e d'oltre confine)*, Ministero della Difesa, Roma 1988.

- Monteleone, R., Sarasini, P., *I monumenti italiani della Grande guerra*, in *La Grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. Leoni e C. Zadra, Il Mulino, Bologna 1986.
- Nicoloso, P., *Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Gaspari, Udine 2012.
- Pergher, R., *Mussolini's Nation-Empire: Sovereignty and Settlement in Italy's Borderlands, 1922-1943*, Cambridge University Press, Cambridge 2017.
- Pollard, J. F., *The Vatican and Italian Fascism, 1929-1932: A Study in Conflict*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- Ribaldi, D. Bianchi, I., *Rapper ballò sul Sacrario di Redipuglia, condanna confermata a Owusu*, in "Il Goriziano", 12 luglio 2023, <https://www.ilgoriziano.it/articolo/ballo-sacrario-redipuglia-confermata-condanna-rapper-owusu-12-luglio-2023>.
- Ridolfi, M., *Le feste nazionali*, Il Mulino, Bologna 2003.
- Sacrario di Redipuglia location in un video di Justin Owusu: è polemica*, in "Udine Today", 13 novembre 2017, <https://www.udinetoday.it/cronaca/polemica-vilipendio-sacrario-redipuglia-location-video-rapper-justin-owusu.html>.
- Scolè, P., *War losses (Italy)*, in "1914-1918 online: International Encyclopaedia of the First World War", https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/war_losses_italy
- Suzzi Valli, R., *Il culto dei martiri fascisti*, in *La morte per la patria: La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, a cura di O. Janz e L. Klinkhammer, Donzelli, Roma 2008.
- Todero, F., *Le metamorfosi della memoria. La Grande guerra tra modernità e tradizione*, Del Bianco, Udine 2002.
- Vanzetto, L., *Monte Grappa*, in *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Vinci, A., *Sentinelle della patria. Il fascismo al confine orientale: 1918-1941*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Virgilio, G., "Udine città", *l'inno del rapper Justin Owusu al capoluogo friulano*, in "Udine Today", 6 novembre 2017, <https://www.udinetoday.it/cronaca/udine-citta-nuovo-videoclip-musicale-justin-owusu.html>.
- Winter, J., *Sites of Memory, Sites of Mourning: Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

IMAGINES

USI E RIUSI DI MATERIALE VISIVO IN EUROPA DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ CONTEMPORANEA

A CURA DI MASSIMO BAIONI, GIULIA GIANNINI, MARTA LUIGINA MANGINI, IRENE PIAZZONI

Il volume costituisce la prima pubblicazione del *Centre for visual hlstOry* (CLIO), istituito nel 2023 presso il Dipartimento di Studi storici dell'Università degli Studi di Milano nel contesto del progetto "IMAGINeS: Immagini e Storia", finanziato dal programma *Dipartimenti di eccellenza* del MUR per il periodo 2023-2027. I saggi qui raccolti rappresentano un contributo significativo all'avanzamento degli studi sulla cultura visuale in prospettiva storica, in dialogo costante con le più innovative istanze metodologiche e teoriche.

ISBN 979-125-510-263-2 (print)
ISBN 979-125-510-265-6 (PDF)
ISBN 979-125-510-267-0 (EPUB)
DOI 10.54103/scrittidistoria.238