

QUADERNI ESTENSI

Rivista *on line* degli Istituti culturali estensi



2 (2010)

Rivista edita dall'Archivio di Stato di Modena
www.archivi.beniculturali.it/ASMO/QE

Modena 2011

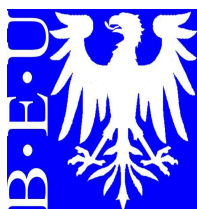


MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

Archivio di Stato
di Modena



Biblioteca Estense
Universitaria



Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed
Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia



Galleria Museo Medagliere Estense

Pubblicazione elettronica a periodicità variabile

Direttore responsabile: Euride Fregni

Comitato di redazione: Luca Bellingeri, Stefano Casciu, Alessandra Chiarelli, Patrizia Cremonini, Paola Di Pietro, Giovanna Paolozzi Strozzi, Angelo Spaggiari, Anna Rosa Venturi, Gilberto Zacchè

Segreteria di redazione: Gilberto Zacchè

Realizzazione tecnica: Maria Carfi, Teresa De Masi

ISSN 2036-5101

© Enrico Mucchi Editore s.r.l.

Via Emilia Est, 1527 - 41100 Modena

< www.mucchieditore.it >

< info@mucchieditore.it >

iscritta: AIE, USPI, AEM

Publicato in Modena nel Novembre 2011

FESTA EUROPEA DELLA MUSICA 2010, GIORNATA DI STUDI, SAGGI

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

Teatro per musica nella Modena austro-estense, tra palazzo e città p. 11

FABRIZIO BUGANI

Gli Austria-Este e il Teatro Arciduciale di Monza (1778-1795):
luogo di svago o di sperimentazione? p. 49

GIOVANNA PAOLOZZI STROZZI

I sipari storici tra Modena e Reggio Emilia a metà Ottocento p. 75

CARLO GIOVANNINI

L'arte organaria a Modena nella prima metà dell'Ottocento p. 83

ALESSANDRA CHIARELLI

"*In guerra ed in amor*": spettacoli in musica tra Este e Asburgo-Este p. 105

GIANNA DOTTI MESSORI

Suonare, cantare, ballare ... uno spaccato della società modenese
dalle carte dell'Archivio storico comunale p. 111

ALBERTO MENZIANI

Il Battaglione estense p. 115

GIOVANNI INDULTI

Melodrammi, accademie, musiche militari nella Modena austro- estense p. 119

CONTRIBUTI

STEFANO CASCIU

Il ritorno dopo il restauro del *Memento mori* di Grinling Gibbons
nella Galleria estense di Modena p. 125

ENRICO BELLEI

Nota sulla musica del cartiglio musicale del *Memento mori* di Gibbons p. 138

ALESSANDRO CONT

"*Sono nato principe libero e tale voglio conservarmi*":
Francesco II d'Este (1660- 1694) p. 143

DIANNE YVONNE GHIRARDO Lucrezia Borgia duchessa, imprenditrice e devota	p. 195
FRANCO CAZZOLA Lucrezia Borgia	p. 211
LUCA BELLINGERI L'apporto del deposito legale nella formazione delle raccolte della Biblioteca Estense Universitaria dopo l'Unità d'Italia	p. 215
LAVORI IN CORSO	
LAURA BANDINI La documentazione ebraica presso l'Archivio di Stato di Modena: "Ebrei e Banche" e "Banchi Feneratizi" (XIII secolo- XIX secolo)	p. 231
ENRICA MANENTI L'archivio di Filippo Valenti	p. 243
IL PUNTO SUGLI INVENTARI	
ILARIA DI CILLO L'inventario del fondo della Questura di Modena	p. 249
ANDAR PER CARTE E NEI DEPOSITI	
ENRICO ANGIOLINI Il "privilegio purpureo" di Enrico IV per l'abbazia di Pomposa del 7 ottobre 1095 conservato presso l'Archivio di Stato di Modena	p. 259
PATRIZIA CREMONINI Il rabarbaro di Lucrezia Borgia e la lettera di fra' Nicolò da Tossignano, custode di Terra Santa: questioni d'Oriente, spezie, medici e commerci	p. 271
ANNA ROSA VENTURI Peste, astri, cure e profilassi nel trattato trecentesco di Maino de Manieri	p. 307

GIOVANNA PAOLOZZI STROZZI Nuove proposte per un dipinto di Dosso Dossi: committenza, datazione e risultati di un restauro importante	p. 315
GIOVANNA PAOLOZZI STROZZI Due ritratti inediti di Ludovico Lana in Galleria Estense	p. 319
NOTIZIE DALLE SALE DI STUDIO	
ARMANDO ANTONELLI Lo studio dei frammenti romanzeschi conservati presso l'Archivio di Stato di Modena	p. 327
CARLO GIOVANNINI Le antiche abbazie di San Pietro in Modena	p. 331
PAOLA TREVISAN La presenza di Sinti (zingari italiani) nel territorio emiliano dalla metà del XIX secolo al fascismo	p. 333
TACCUINI DELLA SCUOLA DI ARCHIVISTICA	
MARIA GRAZIA PASTURA Da Anagrafe a SAN	p. 341
GILBERTO ZACCHÈ La presentazione di <i>Aurora</i> a Modena	p. 359
Il programma della Scuola di archivistica, paleografia e diplomazia, biennio 2010- 2012, primo anno	p. 363
EVENTI	
Eventi 2010. L'Archivio dentro e fuori di sé	p. 369
Eventi 2010. La Biblioteca dentro e fuori di sé	p. 381

Sommario

Eventi 2010. La Soprintendenza dentro e fuori di sé	p. 387
STATISTICHE	
L'Archivio	p. 391
La Biblioteca	p. 393
RECENSIONI	
DICONO DI NOI	p. 415
SEGNALIBRO	p. 421

FESTA EUROPEA DELLA MUSICA 2010

Musica e spettacolo alla fine di una dinastia

Giornata di studi e musica
nel Palazzo dei Musei di Modena

Martedì 22 giugno 2010

Festa europea della Musica 2010
Musica e spettacolo alla fine di una dinastia
Giornata di studi e musica nel Palazzo dei Musei di Modena
Martedì 22 giugno 2010

Anche nel 2010 si è tenuta la Festa Europea della Musica, organizzata dagli Istituti di cultura modenesi, del Ministero per i Beni e le Attività culturali (Archivio di Stato di Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Soprintendenza ai Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici) e del Comune (Archivio Storico Comunale, Museo Civico), con la collaborazione del Dipartimento di Storie e Metodi della Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Bologna e dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Vecchi-Tonelli".

L'iniziativa del 2010 fa capo al Comitato scientifico e organizzativo composto da Ivan Bacchi, Luca Bellingeri, Aldo Borsari, Stefano Casciu, Alessandra Chiarelli, Carla Di Francesco, Gianna Dotti Messori, Euride Fregni, Giovanni Indulti, Giovanna Paolozzi Strozzi, Francesca Piccinini, Angelo Pompilio, Mario Scalini, Anna Rosa Venturi, con il coordinamento di Patrizia Cremonini e Paola Monari. Il tema *Musica e Spettacolo alla fine di una dinastia* si ricollega all'occasione dei Centocinquanta Anni di Unità d'Italia, avrà infatti una continuazione ideale nel 2011, quando l'oggetto degli studi rientrerà nell'arco cronologico successivo all'unificazione nazionale.

Nel 2008 e 2009 l'appuntamento annuale (fondato sulla collaborazione dell'Archivio di Stato di Modena con il Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali, Università di Bologna-sede di Ravenna, con la partecipazione dell'Archivio Storico Comunale) si è configurato come un'intera giornata di studi relativi al patrimonio musicale estense. Dal 2010 si vuole invece articolare la Festa della Musica come un percorso di completa valorizzazione, che passa dal recupero e dall'indagine sulle fonti all'esposizione delle medesime, quale immediata evidenza delle tematiche e dei contesti da esse rivelati, fino alla logica conclusione dell'esecuzione musicale. Inoltre il coinvolgimento a tutto campo degli Istituti modenesi e la loro prevalente collocazione nel Palazzo dei Musei hanno indotto a individuare questo come sede delle iniziative dell'anno.

La giornata si è dunque articolata in una serie di attività di varia natura, secondo il programma seguente.

Come apertura delle iniziative, nella Saletta dell'ex Oratorio di S. Agostino, si è tenuto dalle ore 10 alle ore 13 l'incontro di studi (cfr. gli atti in questa sede) intitolato "*Quell'ardor che l'alme accende*": *musica e*

teatro tra Sette e Ottocento, con una tavola rotonda; il tutto a cura dell'Archivio di Stato di Modena e del Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali, Università di Bologna-sede di Ravenna. La tavola rotonda, presieduta da Angelo Pompilio, ha avuto come relazioni di base *I teatri: al tramonto d'una discontinua "longue durée"*, di Alessandro Roccatagliati, e *Gli Austria-Este e il teatro Arciducato di Monza (1778-1795): luogo di svago o di sperimentazione?* di Fabrizio Bugani. Invitati a partecipare alla discussione: Marco Beghelli, Tarcisio Balbo, Alessandra Chiarelli, Barbara Cipollone, Gianna Dotti Messori, Paolo Fabbri, Gerardo Guccini, Saverio Lamacchia, Paolo Russo. A conclusione, le relazioni di Giovanna Paolozzi Strozzi, *I sipari storici tra Modena e Reggio Emilia a metà Ottocento*, e di Carlo Giovannini, *L'arte organaria a Modena nel primo Ottocento*.

Le relazioni di base della tavola rotonda hanno toccato aspetti significativi sul tema e il periodo indicati. Tali aspetti sono legati, in un caso, direttamente all'ambito asburgico-estense. Nell'altro si rapportano ad un contesto più generale, nel momento in cui la connotazione romantica ed eroica dell'opera primo-ottocentesca raggiunge il suo culmine, mentre comincia ad accogliere i primi elementi di trasformazione successiva (qualche tema più orientato ad aspetti umani e sociali e una sempre maggiore rispondenza agli interessi di impresari ed editori). Gli interventi hanno offerto una scelta di argomenti correlati e di spunti per ulteriori sviluppi di indagine, grazie all'esperienza di studi sul periodo garantita da tutti i partecipanti. Le due relazioni successive hanno illustrato altre categorie di fonti per la storia della musica: le scene teatrali (in particolare un sipario restaurato) e la produzione di organi nel territorio.

Dalle 14,30 alle 15,30 si è tenuta un'interessante visita guidata alla Galleria, Museo e Medagliere Estense, a cura del Soprintendente Stefano Casciu.

Dalle 15,30 alle 17,30 negli altri Istituti del Palazzo dei Musei si sono tenute visite guidate alle esposizioni ivi curate o alle raccolte di pertinenza.

Nel Museo Civico d'Arte, dalle ore 15,30, si è dato libero accesso alle raccolte museali, con particolare riguardo alla collezione di strumenti musicali antichi; Roberto Penta ha condotto la visita a questo interessante materiale, in massima parte proveniente dalla raccolta Valdrighi.

Presso la Biblioteca Estense Universitaria, nella Sala Campori, si è tenuta alle 16,15 la visita, guidata da Alessandra Chiarelli, all'esposizione bibliografica e documentaria "*In guerra ed in amor*": *spettacoli in musica tra Este e Asburgo-Este* (cfr. la scheda specifica).

Nell'Archivio Storico Comunale, alle 16,50, Gianna Dotti Messori ha guidato la visita alla mostra documentaria: *Suonare, cantare, ballare ... uno spaccato della società modenese dalle carte dell'Archivio storico comunale* (cfr. la scheda specifica).

Dalle 17,30 alle 19, in una sala sempre della Galleria Estense, si è tenuta la lezione-concerto *Melodrammi, accademie, musiche militari nella Modena austro-estense*, organizzata dall'Istituto Superiore di Studi Musicali "O. Vecchi-A.Tonelli". Giovanni Indulti ha introdotto il pubblico alle musiche, ai loro autori, al contesto e alle caratteristiche salienti. Il repertorio ha presentato musiche di anonimo, Antonio Gandini, Gioachino Rossini e dei Köhler; tutte eseguite da: Chiara Fiorani (soprano), Andrea Oliva (flauto), l'Armonia di Corte Estense *Modena Flute Ensemble* (maestro concertatore Michele Marasco), gli allievi del Biennio di II livello dell'Istituto Superiore di Studi Musicali.

Durante l'esecuzione il "Battaglione Estense" di S.Possidonio si è esibito indossando divise ottocentesche, fedelmente riprodotte sulla base di ricerche storiche condotte e per l'occasione illustrate da Alberto Menziani (cfr. la scheda specifica).

*“Quell’ardor che l’alme accende”:
musica e teatro tra Sette e Ottocento*

Incontro di studi
Modena, Palazzo dei Musei, Saletta dell’Oratorio
22 giugno 2010

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

Teatro per musica nella Modena austro-estense,
tra palazzo e città

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

*Teatro per musica nella Modena austro-estense,
tra palazzo e città*

1.

Quando Angelo Pompilio e Alessandra Chiarelli mi hanno chiesto una relazione di base per la Festa Europea della Musica 2010 desideravano avere, credo, uno sguardo vergine. Uno sguardo cioè poco addentro alla storia musicale di Modena, seppur non privo di qualche competenza sul sistema dell'opera italiana di primo Ottocento e, più in specifico, sul microcosmo dei teatri emiliani minori di quell'epoca (frutto soprattutto di ricerche sulla realtà in cui opero, Ferrara).

Partivo però da un dato di fatto: che su Modena si è studiato davvero tanto. Anche su questo periodo, anche sui suoi teatri. Esiste infatti una ricca memorialistica tardo ottocentesca, per merito anzitutto dei noti Gandini, Valdrighi e Tardini; né sono mancate interessanti sillogi ancora negli anni Sessanta del secolo scorso, a partire da quelle fitte e utili *Cronachette* che un Torelli si prese la briga di raccogliere a stampa. Un impatto ancor più intenso lo hanno poi assunto le molte ricerche approfondite svolte in anni più recenti, da Alessandra Chiarelli così come da valenti esploratori quali Ghirardini, Dotti Messori, Lucchi o Gherpelli. Giocoforza, lo sguardo dell'ultimo arrivato si è quindi dovuto sostanziare in talune tracce di lavoro ulteriori: in "nuove domande", diciamo così, da porre ai molti materiali noti grazie alle accurate perlustrazioni precedenti; senza con ciò volersi negare qualche ulteriore incursione, in quei fondi così ricchi ed estesi che le gentili Istituzioni promotrici – Archivio di Stato, Archivio Storico Comunale, Biblioteca Estense Universitaria – conservano e rendono quotidianamente ben accessibili a noi storici.

Mi sono perciò concentrato in tre direzioni, nell'articolare la ricerca e questo scritto che ne è il frutto: su alcune letture panoramiche, un po' da lontano (con occhio vergine appunto), della vita dei teatri cittadini nel periodo 1814-1860; su qualche possibile connessione tra storia locale del piccolo stato e storia musicale della sua capitale, tanto segnata dalla presenza del sovrano; e infine su uno studio di caso, volgendo l'attenzione al Teatro di Corte come microcosmo interessante e rivelatore.

2.

Sulla periodizzazione dei quarantacinque anni di governo austro-estense tutti i libri di storia, *grosso modo*, convergono. Pochi i dubbi,

insomma, sui momenti in cui i cittadini di Modena poterono cogliere i più decisi cambiamenti di clima e di fase, dopo aver accolto a metà luglio 1814 il nuovo duca Francesco IV (a quanto pare ben disposti e persino sollevati, dopo tanto marasma). Dovette accadere col Congresso di Verona del 1822, allorché il duca stesso assunse un piglio da leader non solo locale nella propugnazione d'un rinnovato paternalismo assolutistico, a fronte dei recenti moti carbonari; ma poi anche con le rivolte armate liberali del febbraio-marzo 1831, che costrinsero sovrano e corte a riparare oltre Po in attesa di rinforzi ma che soprattutto originarono, ad ordine ristabilito, una decisa stretta politico-ideologica e poliziesca. Fu poi avvertibile il passaggio dinastico del 1846, giacché il giovane Francesco V appariva più aperto e moderno del padre, nel pur indiscusso lealismo verso il potere di Vienna. Ma certo più netto fu lo spartiacque segnato da rivoluzioni e guerra del 1848: nel decennio dell'ultima restaurazione il ducato, mentre il sovrano si spendeva in progetti confederativi abortiti e in modernizzazioni legislative, visse sì tranquillo, ma sostanzialmente bloccato nella sudditanza geopolitica all'Austria.

Alcuni snodi decisivi nella vita teatrale di Modena capitale, lungo lo stesso periodo, è invece facile desumerli dalle cronistorie. Anzitutto, nel 1816, la cessione da parte dei palchettisti al duca, e da questi alla Comunità, della sala pubblica storica all'angolo tra l'attuale via Farini e la via Emilia, di nuovo in piena attività dopo il suo restauro del 1817. Ma già col 1815 erano riprese le rappresentazioni, sebbene per un pubblico selezionato, anche nel ben più piccolo Teatro di Corte all'interno del Palazzo Ducale. Evento capitale fu poi l'apertura del Teatro Comunale nuovo in Canalgrande che, deliberata nel 1838, avvenne con una stagione inaugurale di grande impegno e rilievo nell'autunno 1841 (con corrispondente disattivazione e trasferimento di dotazioni della sala di via Emilia). Infine, col 1846 il Teatro di Corte smise sostanzialmente ogni attività: in pratica, Francesco V non lo usò pressoché mai.

Tuttavia, per addentrarsi nella quotidianità della prassi teatrale cittadina occorre avvicinare lo sguardo ai suoi andamenti più particolari; e occorre farlo distintamente per luoghi¹, senza perdere d'occhio le contestualità.

¹ La geografia modenese dei luoghi del far musica deve tenere anche conto delle sedi ove si svolsero in quei decenni – sorta di costante in sottofondo – le attività musicali promosse dalla Società Filarmonica cittadina, rifondata nel 1816. Subito e per il primo quadriennio ebbero luogo negli spazi dell'ex convento di S. Chiara, mentre dal 1820 le ospitò perlopiù una sala del palazzo municipale, restaurata con magnificenza allo scopo, anche con contributi del sovrano. Queste esibizioni musicali ebbero un'altissima intensità iniziale (si ha notizia di almeno sei accademie vocali e strumentali annue nel 1816, 1817 e 1818; di non meno di tre nel 1819, 1821, 1822 e 1824) per poi diradersi in seguito, sebbene nel 1843 l'autentico *exploit* dello *Stabat mater* rossiniano, nell'ambito dei festeggiamenti per il matrimonio dell'erede Francesco V, avvenisse ancora sotto l'egida della Società

Per quanto concerne la sala pubblica principale, quella Comunitativa di via Emilia, fanno da guida, oltre alle cronologie degli spettacoli, i vari contratti d'appalto che via via si succedettero. Si scorge così con chiarezza che dal 1816 e per tutto il corso degli anni Venti la cittadinanza modenese riconobbe grandissima importanza alla stagione d'Estate, per la quale i capitolati prevedevano tassativamente l'allestimento di «opera seria con ballo». Per Carnevale fu invece prassi richiedere ed allestire «opera buffa» (anche se qualche titolo serio o semiserio non mancò), mentre l'Autunno fu pressoché sempre appannaggio delle compagnie comiche che, due distinte o una sola che fossero, offrirono spesso in stagione due abbonamenti per altrettanti corsi di spettacoli (ventiquattro recite ciascuno, di norma). Da ricordare poi, quanto a gerarchia di rilevanza tra le stagioni, che per le cinque annate 1825-1830 il duca volle far sì che la stagione invernale fosse interamente riservata a spettacoli di teatro recitato, con un repertorio a netta preponderanza di classici italiani (Goldoni su tutti). Fu l'esperienza della cosiddetta Compagnia privilegiata del Duca di Modena, ossia dell'ingaggio quinquennale a condizioni di favore – teatro gratuito e sovvenzione sovrana – d'un gruppo d'attori pur sempre itineranti che riuniva le famiglie d'arte Bon, Alberti, Romagnoli e Berlaffa, affinché desse un cospicuo numero di rappresentazioni (la solita cinquantina) appunto a Carnevale, e talvolta anche in Primavera².

Un deciso cambio di passo nei ritmi operativi del Teatro Comunale di via Emilia lo si registra piuttosto a partire dai contratti d'appalto stipulati a cavallo tra 1831 e 1832. Al di là di quant'essi come d'uso locale prevedevano, di fatto nel giro d'un paio d'anni, sotto la gestione di Francesco Mogliè (impresario professionista assai attivo in area padana), si stabilizzò come stagione d'opera principale quella di Carnevale; mentre una seconda stagione meno impegnativa venne organizzata volta a volta in

Filarmonica (cfr. M. LUCCHI, *La Società Filarmonica Modenese*, in *Teatro musica e comunità. Da Modena capitale a Modena italiana*, a cura di A. Borsari, Modena, Comune di Modena, 1996 («Quaderni dell'Archivio storico», 4), pp. 127-203; A. CHIARELLI, *L'Accademia e la Società Filarmonica*, in *Orchestra in Emilia-Romagna nell'Ottocento e Novecento*, a cura di M. Conati e M. Pavarani, Parma, Orchestra Sinfonica Emilia-Romagna "A. Toscanini", 1982, pp. 263-267). Naturalmente, nel frattempo, molte accademie vocal-strumentali s'erano avute anche nei teatri pubblici, per iniziativa degli impresari.

² Sul fenomeno delle compagnie privilegiate si veda almeno C. MELDOLESI – F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1991, pp. 184-191, dove si evidenzia pure che il modello politico-culturale di riferimento fu quello della Reale Sarda, pensata dalla corte sabauda di Carlo Felice come istituzione di ammaestramento e controllo dei propri sudditi attraverso i divertimenti teatrali. Per il contratto e i bilanci della Ducale modenese, cfr. ALESSANDRO GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, I, Modena, Tipografia Sociale, 1878 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969), pp. 280, 286 e 306 sg.

Primavera (1833, 1834 e 1835, sempre da Moglié) o in Estate (1832, 1836, 1837, 1838), finché al volgere del decennio (1839, 1840, 1841) si cominciò a farne a meno. Fu nuovo equilibrio annuale tra i periodi di spettacolo che perdurò anche lungo gli anni Quaranta, nei più lussuosi spazi del nuovo Teatro Comunale; dove, al di là dell'apertura dell'Autunno 1841, si rinsaldò sempre più la consuetudine tanto del massimo sfarzo per Carnevale quanto della chiusura nei periodi di primavera ed estate (con eccezioni solo nella Primavera 1842 e 1847). Nel dopo Quarantotto invece, allorché tacquero del tutto le attività presso il teatro di Palazzo Ducale, la sala di Corso Canalgrande si assestò su aperture regolari a Carnevale (primaria) e Primavera (secondaria) per l'opera, in Estate ed Autunno per le attività minori (di commedia o arte varia).

Al Teatro di Corte la stagione d'elezione per gli spettacoli d'opera fu viceversa sempre l'Autunno, dai primi di ottobre a fine novembre; cioè al rientro della nobiltà dalla villeggiatura, famiglia sovrana in testa (che la trascorreva di solito al Catajo, nei Colli Euganei), quando al teatro pubblico usava darsi commedia. In pratica, si può dire che dal 1827 al 1845 non passò anno che non si programmassero a Palazzo, per quel periodo, allestimenti in musica (di solito due opere e un ballo). Qualche volta non s'andò in scena, è vero, ma furono eccezioni: nel 1836 prevalsero i timori per il colera, nel 1840 morì la duchessa Maria Beatrice e nel 1841 proprio in Autunno si inaugurò il Comunale Nuovo. Peraltro, anche nel precedente periodo 1815-1827 tutte le produzioni operistiche nella sala di Corte s'erano date in quella medesima stagione (seppur con qualche maggiore intermittenza d'annate): fu il caso ad esempio dei vari *Erminia*, *Ruggiero*, *Antigono*, *Demetrio* su musiche dei «nobiluomini della Nobile Guardia d'Onore» Antonio e Alessandro Gandini (spettacoli di cui diremo meglio più oltre).

Va notato quello che fu forse un fattore condizionante, o quantomeno correlato, per detto passaggio da una prima fase più discontinua di produzioni alla seguente più sistematica: composizione, compiti, compensi e regole di lavoro dell'orchestra di corte, nonché lo stesso ampliamento del complesso, vennero più organicamente normati con un dettagliato chirografo di Francesco IV proprio nell'aprile del 1827³. Ma un mutamento nelle attività teatrali di corte almeno altrettanto sensibile lo si avvertì – di nuovo, qui pure – all'indomani dei traumi politici del 1831-32. Le documentazioni mostrano infatti un passaggio graduale, e pur piuttosto

³ Il documento intitolato *Nuova organizzazione della Orchestra e della Cappella di Corte*, indirizzato dal duca «Al N[obil] U[omo] Antonio Gandini, Guardia Nobile d'Onore, e Direttore della Musica di Corte», fu pubblicato già da L. F. VALDRIGHI, *Alcune ristrette biografie di musicisti modenesi e dell'antico dominio Estense specie degli ultimi tempi (Musurgiana, 14, serie I)*, Modena, Rossi, 1886, pp. 36-41 (rist. anast.: Id., *Musurgiana*, Bologna, Forni, 1970, pp. 490-495).

rapido, da una gestione degli allestimenti a Palazzo sostanzialmente diretta, ossia governata con tutta attenzione e su impulso d'alto loco dai cerimonieri di corte (che pure ovviamente si valevano di organizzatori specializzati: agenti, corrispondenti, impresari), ad un'altra fase in cui il Teatro di Corte sembra assumere via via una fisionomia para-pubblica. Ed è passaggio che si lascia seguire bene in termini di titoli rappresentati, sempre meno avulsi dal repertorio corrente, e soprattutto di organizzatori coinvolti: dal 1832 in poi l'impresario delle stagioni d'Autunno a Palazzo fu praticamente sempre lo stesso appaltatore in carica presso il teatro pubblico. Quanto al fatto già menzionato che il nuovo duca Francesco V, col 1846, decidesse di dismettere l'uso delle stagioni d'opera a corte esiste addirittura un'esplicita testimonianza burocratica: cambiò la classificazione stessa delle carte amministrative dell'Economato della Real Casa, il cosiddetto «Titolario», che a partire proprio da quell'anno vide modificarsi la voce «Opere e Feste di Ballo» sin lì esistita semplicemente in «Balli»⁴.

Se tali furono i ritmi e la distribuzione nelle aperture degli spazi teatrali, la visione d'insieme delle decine di stagioni susseguitesì in quel mezzo secolo scarso porta poi a interrogarsi sull'«ambito d'esperienza» operistica toccato alle due-tre generazioni di nobili e benestanti modenesi che le frequentarono⁵. Spontaneo chiedersi, cioè, se le dinamiche del repertorio operistico in città assumessero per caso qualche piegatura peculiare, rispetto alla grande stagione creativa del melodramma ottocentesco proprio allora in corso.

Riguardo al fenomeno Rossini si può rispondere tranquillamente di no. Tra l'uno e l'altro teatro, dal 1815 in poi, si assistette a quel dilagare suo irresistibile che investì l'Italia intera (e non solo), con i titoli tutti o quasi tutti presentati anno dopo anno, seppur in ritardo variabile rispetto alla loro «prima»: dall'anno o poco più di mezzo per i successi maggiori (ad es. *Tancredi* 1814E,⁶ *L'italiana in Algeri* 1815P, *Il barbiere di Siviglia* apertura 1818C, *La Cenerentola* apertura 1819C, *Semiramide* 1825E) alla recezione più procrastinata dei titoli d'effetto meno certo (*Aureliano in Palmira*

⁴ ARCHIVIO DI STATO DI MODENA [d'ora in poi ASMO, secondo la sigla istituzionale], *Archivio Austro Estense*, sezione *Economato della Real Casa*, inventario in uso presso la sala di studio.

⁵ Su chi all'epoca poté frequentare d'abitudine i teatri d'opera, e sul come e perché li frequentava, bastino due soli riferimenti generali, nell'abbondante messe di studi dedicata nell'ultimo quarto di secolo a ricostruire quegli usi sociali, nonché le relative funzioni: J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT/Musica, 1985 e C. SORBA, *Teatri: l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.

⁶ Per riferirsi alle stagioni di spettacolo si adotta qui la siglatura d'uso nelle cronologie teatrali metodologicamente più aggiornate: E per la stagione d'Estate, A per Autunno, C per Carnevale, P per Primavera, precedute dall'anno di riferimento.

1820E, *Il turco in Italia* 1821E, *Matilde di Shabran* 1824E). Ma conta anche quanto rapidamente attecchirono in repertorio locale, con varie riprese ravvicinate, le sue vere e proprie “opere di cassetta”: *L’italiana in Algeri* di nuovo a 1816C, 1816E, 1822C, 1828E; *La Cenerentola* a 1823C, 1825E, 1832C, 1833C; *Il barbiere di Siviglia* a 1822C, 1826E, 1829E, 1832A.

Una ventina d’anni dopo, per Verdi, l’interesse dei modenesi fu altrettanto o fors’anche più subitaneo. Forse la reazione folgorata a *Nabucco* del più promettente musicista cittadino – l’Angelo Catelani che nel 1842, *hélas*, ne uscì bruciacciato in ambizioni e speranze⁷ – va considerata sintomatica dell’effetto scatenatosi di lì a poco sotto la Ghirlandina. Fatto sta che, di nuovo, gli impresari fecero passare solo poco più dell’anno di prammatica prima di presentare in città i vari pezzi forti dell’ascesa del bussetano: *Nabucco* a 1844C (apertura), *Ernani* 1845C (*idem*), *I masnadieri* 1849C (*idem*), *Luisa Miller* 1850P, *Viscardello* 1853P (*Rigoletto* depurato d’antitirannica carica osé), *Il trovatore* 1854C (apertura), *Violetta* 1855P (*La traviata* angelicata). Così invece, e va notato, non era accaduto per Bellini. Quasi tutte le sue opere maggiori furono infatti allestite con tre o più anni di ritardo rispetto agli esordi, senza particolari distinzioni: *Il pirata* a 1832E, *La straniera* 1833A, *La sonnambula* 1834A, *I Capuleti e i Montecchi* 1835A, *Norma* (completa⁸) 1837E, *Beatrice di Tenda* 1838E; unica eccezione: *I puritani*, che si poté vedere al Teatro di Corte già nell’1837A. Peraltro, a Modena pare non si registrasse affatto quell’ “effetto Donizetti” che interessò non pochi teatri italiani, lungo il decennio 1835-45: la presenza delle molte sue opere – a partire va da sé dalle maggiori – appare costante ma diluita fin dall’inizio degli anni Trenta, senza picchi di particolare clamore.

Un sguardo d’insieme lo merita da ultimo, per quanto è possibile ricostruire, il sistema dell’impresa teatrale in sé, in particolare per ciò che riguarda la rete di rapporti in cui erano implicati i singoli appaltatori presenti sulla piazza modenese. I nomi degli impresari, così come quelli dei loro vari collaboratori, sono in buona misura gli stessi ricorrenti anche in altri teatri dell’area, quella che oggi definiremmo emiliano-romagnola e basso veneta. Al suo centro molto ancora contava Bologna, luogo di

⁷ Cfr. le *Memorie autobiografiche* del musicista – vivace spaccato di un apprendistato al mestiere d’operista medio negli anni 1820-40 – in L. F. VALDRIGHI, *Cataloghi della musica di composizione e proprietà del M.° Angelo Catelani preceduti dalle sue memorie autobiografiche*, Modena, Soliani, 1893 (*Musurgiana*, 1, serie II; rist. anast. Bologna, Forni, 1980), p. 54 sg.

⁸ Il solo second’atto dell’opera era già stato presentato al Teatro di Corte per iniziativa di Amalia Schütz nella serata a suo beneficio (ultima della stagione) del 28 novembre 1835, insieme all’atto primo dei *Capuleti e i Montecchi*: cfr. oltre a A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 110 sg., l’avviso serale datato 26 novembre 1835 in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 337.

smistamento e coordinamento anche grazie ai tanti agenti o corrispondenti che da lì intermediavano tra le varie sedi d'impresa. Qualche caso può fare da esempio.

Il già menzionato Francesco Moglié, romano di nascita e in anni precedenti spesso attivo a Perugia, ebbe a Modena gli appalti del Comunale vecchio tra il 1832 e il 1835, con buoni successi che gli meritavano gli encomi di Alessandro Gandini cronista qual «uomo accorto e onesto» (nel ricordare «l'immatura di lui morte» del gennaio 1835⁹). In contemporanea egli sovrintese anche alle stagioni di Autunno al Teatro di Corte, mentre si conservano tracce del 1834 di «patti preconvenuti ... per la simultanea condotta» da parte sua anche «dell'altro [teatro] di ragione di S.A.R. in Padova»: vale a dire di quel Teatro ex Obizzi del capoluogo veneto, detto Nuovissimo dopo i restauri del 1827, che Francesco IV aveva dinasticamente ereditato insieme al castello del Catajo¹⁰. In pari tempo Moglié gestì pure spettacoli nella sottocapitale Reggio, per la stagione di Fiera 1833, mentre alcuni anni prima aveva operato al Teatro Comunale di Ferrara, per le tre stagioni operistiche del 1828-1829.

Più vecchio d'una generazione era stato l'impresario faentino Osea Francia, ma sempre d'ambito regionale fu il suo raggio d'azione, in un carriera emblematica. Dopo un decennio di prime esperienze professionali appunto in Faenza, tra il 1788 e il 1799, appalti frequenti li ebbe a Ferrara nel periodo repubblicano e napoleonico: dal 1799 al 1803 e, di nuovo, dal 1808 al 1810. In pari tempo fu attivo al teatro di Reggio, divenendone presto organizzatore assiduo: nel 1807, nel 1809, e in seguito quasi ininterrottamente per le primarie stagioni di Fiera dal 1811 al 1821 (a

⁹ Cfr. A. GANDINI, *Cronistoria* cit. I, p. 340.

¹⁰ Sulla storia del teatro padovano e del suo lascito nel 1805 alla casa d'Este da parte dell'ultimo Obizzi, Tommaso, si veda almeno B. BRUNELLI, voce *Padova*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, VII, Roma, Le Maschere, 1954, col. 1468. Il documento citato si conserva, insieme ad altri relativi alla stagione d'Autunno 1834 nel Teatro di Corte, in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 337. *Ibidem* si trova pure un contratto, datato 21 aprile 1835, che a partire dal seguente Carnevale 1835 assegnava all'impresario «Pietro Camuri modenese» la «locazione impresaria» sessennale del teatro di Padova, prevedendo «come principale corrispettivo della locazione ... l'obbligo» da parte di Camuri «di fare eseguire in cadauno anno della Stagione d'Autunno e per il consueto numero di recite uno spettacolo d'opera in questo R.^e Teatro di Corte, alla condizione che la scelta degli Artisti e dello spettacolo ottenga l'approvazione della persona a ciò delegata da S.A.R.». Peraltro, dal Carnevale 1835 decorreva anche l'appalto triennale che Camuri s'era assunto per il Teatro Comunale di via Emilia, da cui chiese d'essere sciolto pochi mesi dopo (era impegnato anche al Tor di Nona di Roma): cfr. A. GANDINI, *Cronistoria* cit., I, pp. 347-349. Due documenti del 1824 riguardanti le prospettive con cui l'«Agente Generale e Cassiere di S.A.R. Francesco IV» di stanza a Padova sosteneva l'opportunità di ristrutturare il teatro Obizzi per farne il Nuovissimo – l'uno dal punto di vista di capienza e incassi, l'altro con possibili progetti di stagione inaugurale – sono in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 310.

cavaliere dei regimi, dunque). In questo periodo, su un'ulteriore piazza, ebbe la sua maggiore disavventura imprenditoriale: un fallimento memorabile nel Carnevale 1818 al Ducale di Parma, che gli costò anche un arresto e i fulmini di Maria Luisa regnante¹¹. E proprio a Modena terminò la sua più che onorevole carriera, a partire da una sfolgorante stagione dell'Estate 1823¹², prima di morirvi nel marzo 1824.

Il turbolento epilogo dell'avventura modenese di un altro impresario, negli anni Quaranta, mostra forse invece, *e contrario*, quanto quell'intenso tirocinio tra le piazze padane fosse garanzia di salda professionalità. Il milanese Pietro Rovaglia era infatti, di mestiere, anzitutto un confezionatore di costumi, un «vestiarista»: come tale aveva lavorato per Napoli, Bologna, Padova, Parma e Ferrara a partire da fine anni Trenta. L'appalto da impresario che tenne invece al Nuovo Comunale di Modena dalla Primavera 1842 per quattro anni – dopo aver prodotto i costumi per la stagione inaugurale – risultò molto travagliato. Sentendosi favorito e protetto dal governatore della città nonché ministro degli interni («di Buon Governo») Girolamo Riccini, forzò in più momenti la mano per favorire proprie speculazioni, col risultato di calamitare su di sé anche odii volti al suo patrono politico. Tanto osò da inimicarsi dignitari di corte come i maestri Gandini padre e figlio, e infine persino l'erede al trono: poche parole di quest'ultimo, di critica all'allestimento micragnoso dei *Lombardi alla prima crociata* che apriva il Carnevale il 27 dicembre 1845, diedero la stura a furibonde manifestazioni che ottennero la chiusura del teatro e l'allestimento d'altri titoli; mentre di lì a tre settimane la morte di Francesco IV significò, insieme, la caduta di Riccini e di Rovaglia¹³.

¹¹ Sulle attività ferraresi e reggiane di Mogliè e Francia si vedano, coi relativi rinvii bibliografici e archivistici: *I teatri di Ferrara. Il Comunale*, a cura di P. FABBRI e M. C. BERTIERI, II, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004, rispettivamente pp. 68-74 e 5-11, 22-26; A. ROCCATAGLIATI, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone e denari nell'organizzazione del Teatro Comunale (1786-1940)*, ivi, I, pp. 51-198: in particolare pp. 71 e 55 sg., 61-63; P. FABBRI – R. VERTI, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli, 1987, p. 217 sg. e 147 sg., 151 sg., 155-178. Sulle vicissitudini di Francia a Parma, cfr. J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera* cit., p. 12 sg.

¹² Lodi esplicite all'impresario si lessero, per l'allestimento del ballo *Elisabetta Regina d'Inghilterra al Castello di Kenilworth*, sul «Messaggere modenese», 49, 21 giugno 1823, articolo ripubblicato modernamente in A. TORELLI, *Cronachette teatrali – mondane – sportive di Modena capitale 1750-1859*, Modena, Cooperativa Tipografi, 1966, pp. 228-230.

¹³ Le vicende di quel dicembre-gennaio 1845-46 vennero descritte nei particolari da A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, 335-343 (cfr. anche J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera* cit., p. 16 sg.). Meno noto ma altrettanto significativo l'episodio riportato *ibidem*, p. 301, risalente a quasi quatt'anni prima, quando Rovaglia era ad inizio impresa: un suo tentativo di profittare finanziariamente dell'orchestra di corte che gli mise contro fin da subito i responsabili della musica di Francesco IV.

Le dinamiche più o meno fortunate di tutte quelle imprese, nell'appalto del teatro pubblico comunitativo, furono soggette anche – al di là dell'alea fra successo e insuccesso – ai tipici fattori condizionanti l'economia teatrale dell'epoca: l'erogazione di una dote pubblica più o meno consistente e l'effettivo equilibrio tra queste sovvenzioni e gli oneri d'allestimento contemplati nei contratti. Quest'ultimo obiettivo si dovette faticare a centrarlo per un decennio abbondante nel Teatro di via Emilia, almeno a giudicare dalla serie di appalti che si susseguirono con scarsa continuità, tra aste andate deserte (ad es. nel maggio-giugno 1822 o nel marzo 1823), abbandoni precoci di vari impresari (Antonini 1817, Vergani 1821), riaggiustamenti continui dei capitolati proposti o soluzioni trovate stagione per stagione (Casali con spettacolo da Reggio per l'Estate 1826, o Lanari con quello di Ancona l'Estate seguente; anni, peraltro, in cui il Carnevale vedeva attivi in esclusiva gli attori della Compagnia privilegiata).

Maggiore stabilità risulta invece subentrare dopo la difficile annata 1831-32, proprio con l'appalto Moglié di cui s'è detto, sulla base di un più consolidato equilibrio dovuto probabilmente a più fattori. Sul lato delle entrate, si ebbe un avvertibile aumento della dote comunale, ormai ascesa a 24.000 franchi annui rispetto ai 17.200 del 1817 o alle cifre oscillanti tra i 5000 e 10000 circa che erano state erogate a fine anni Venti per singole stagioni¹⁴. Sul lato delle uscite un bell'aiuto veniva ora dalla possibilità di impiegare l'orchestra di Corte gratuitamente, giacché coi regolamenti del 1827 il duca l'aveva messa a disposizione del Teatro Comunale per una o più stagioni all'anno¹⁵. Né va affatto escluso che il poter unire alla gestione

¹⁴ L'impegno dotale per le casse comunali era destinato, con dinamica riscontrabile anche su altre piazze, ad espandersi cogli anni: nel Comunale Nuovo il privilegiato Rovaglia poté godere di 40.000 annue nel 1842-45 (cfr. A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 306; da essa si sono desunti anche gli altri dati), ma anche il suo successore Camuri stipulò nel 1846-47 un appalto triennale che ne prevedeva 34.900 (cfr. ASMO, *Archivio Austro-Estense. Ministero di Pubblica Economia ed Istruzione*, b. 950: Contratto d'appalto prot. n. 1431, 7 dicembre 1846).

¹⁵ È indubbio che la decisione ducale di sovvenzionare in questa maniera 'strutturale' i corsi di spettacolo in città risalisse appunto alla regolamentazione citata a nota 3, visto che il molto più sommario *Regolamento per la Cappella della Ducal Corte* del dicembre 1816 (riportato anch'esso in L.F. VALDRIGHI, *Musurgiana* cit., p. 486) non configurava ancora una vera e propria orchestra e specificava che «né esso [un contrabbassista] né la Cappella di Corte sono obbligati a suonare al Teatro». Più difficile invece distinguere con precisione quali fossero modalità e limiti originariamente previsti per tale concessione gratuita dell'orchestra. Infatti il documento del 1827, mentre era esplicito nell'escludere la gratuità per i balli, le feste danzanti e le commedie (artt. 15, 17 e 19), pareva prevedere massima liberalità circa le opere, giacché vi si parlava di orchestrali obbligati «alle fatiche teatrali, tanto nel teatro Comunale, che in quello di Corte» e ci si premurava dell'«Opera nel teatro Comunale, a cui secondo il nuovo regolamento daremo sempre l'Orchestra intiera di Corte» (*ibidem*, p. 492). Allo stesso tempo sappiamo che già nel 1832 la concessione a Moglié dell'orchestra era prevista gratuita per la sola stagione d'Estate (A. GANDINI, *Cronistoria*

del teatro pubblico anche quella della stagione autunnale al Teatro di Corte – uso affermatosi proprio allora, si ricorderà – consentisse all’impresario su piazza utili economie di scala.

3.

Concentrarsi sul ruolo oggettivamente centrale della corte è anche il modo migliore per addentrarsi ora un poco nelle vicende politico-sociali della città, in relazione ai suoi teatri. Ed è possibile farlo tornando a parlare, per un momento ancora, di repertorio operistico. Infatti, se in generale vale quanto detto circa le grandi correnti di gusto melodrammatico che si poterono affermare tra i modenesi, non v’è alcun dubbio che per il primo periodo 1815-1830 circa – per chi era più anziano dunque, ed usava avere accesso privilegiato al Teatro di Palazzo Ducale – aspettative ed esperienze ebbero modo di sintonizzarsi anche su altre lunghezze d’onda di gusto musicale, ben più connotate e particolari.

Penso ad un “effetto Metastasio”, innanzitutto. Si citavano prima alcune delle «opere nuove» – ossia appositamente scritte per la piazza (fra le poche del mezzo secolo in esame) – che vi furono allestite: nell’ordine, *Ruggiero* 1820 (ma poi ridato nell’autunno 1822); *Antigono*, 1824 (ridato l’anno dopo, Autunno 1825); *Demetrio*, 1827. Le prime due, su musiche del maestro di corte Antonio Gandini; il *Demetrio* come primo esperimento del figlio Alessandro Gandini, che quarant’anni dopo scriveva papale papale: «mi fu imposto sul finire del 1827 dalla Corte di porre in musica il libretto del *Demetrio* tratto dal Metastasio». E penso poi ad un “effetto Casa d’Este”, a magnificazione dei fasti dell’antica dinastia. Che valeva per l’ariostesco *Ruggiero*, non solo per via del poeta, ma anche perché il titolo era stato creato da Metastasio e Hasse proprio per le nozze dei genitori di

cit., I, p. 323) e che prima del 1846 v’era stata una «venerata disposizione dell’Augusto Francesco IV di gloriosa memoria ... per cui l’Impresario ottiene dalla munificenza sovrana gratuitamente l’Orchestra di servizio della R. Corte nel corso d’opera che si eseguisca in epoca diversa dal Carnevale» (ASMO, *Archivio Austro-Estense. Ministero di Pubblica Economia e Istruzione*, b. 950), alla quale Camuri – attraverso il suo procuratore Zuccoli – poteva retroattivamente appellarsi in una supplica all’erede Francesco V. Il quale a sua volta aveva recepito formalmente l’uso consolidato nel nuovo *Regolamento per la Musica, e Cappella di Corte* da lui emanato già a giugno 1846 («Tutti gli individui dell’Orchestra di Corte [saranno] obbligati e a prestar servizio ... senz’altro emolumento tanto nell’Opera seria, o buffa non più lunga di 28 rappresentazioni, che si potessero dare in primavera, o d’estate nel Teatro Comunale»: *Musurgiana* cit., p. 498). Lo studio di riferimento – completo di indici nominativi molto utili – sulla presenza costante degli strumentisti dell’orchestra di corte presso gli altri poli istituzionali delle attività musicali cittadine è A. CHIARELLI, *L’opera al Teatro Comunale, il contesto musicale coevo e la funzione aggregante della Corte fino all’Unità, nei libretti ottocenteschi della Biblioteca Estense, in Teatro musica e comunità* cit., pp. 30-126.

Francesco IV, Ferdinando e Maria Beatrice Ricciarda (in Milano nel 1771). E che valeva naturalmente per quanto di Tasso poté evocare la stessa *Erminia* di Antonio Gandini del 1818, anch'essa ridata poi nel 1819 e una terza volta nel 1825.

Ora, è ben noto che «nel loro aspetto politico i drammi per musica che il Metastasio scrive per la corte imperiale di Vienna a partire dal 1731 costituiscono una meditazione ideale, quasi una prolungata riflessione filosofica sul rapporto tra il monarca e i suoi sudditi».¹⁶ La corte asburgica di Maria Teresa, anche nelle sue succursali arciducali come la milanese del padre di Francesco IV, era profondamente intrisa di quell'immaginario di sé. Difficile dunque pensare che solo per caso il sovrano ora austro-estense facesse sfoggio di eloquio metastasianeggiante nei suoi proclami al popolo modenese, tra «paterne cure», «amatissimi sudditi» e così via. Viceversa, mettere in scena Metastasio nel teatro di Palazzo Ducale, agli inizi d'un nuovo regno post Restaurazione, risultava coerentissimo tassello nella complessiva riaffermazione d'un modello gerarchico di società: al cui apice sta il sovrano assoluto, compreso e sinceramente convinto del proprio paterno e protettivo ruolo di responsabilità verso i sudditi, ruolo a sua volta legittimato dalla sovranità d'emanazione divina.

Erano atteggiamenti e gusti condivisi strettamente, insieme a molte altre cose, con la corte di Torino, e con Carlo Felice di Savoia in particolare. Questi era doppiamente imparentato con Francesco IV, sia zio acquisito sia fratello del cognato¹⁷, e non di rado soggiornava a Modena. In particolare, vi risiedette per mesi nel marzo-settembre 1821, da lì gestendo tutta l'intricata partita della rivoluzione torinese, dell'abdicazione del fratello e della reggenza dello scapestrato Carlo Alberto. Carlo Felice era però anche un appassionato di teatro, inteso come parte della «etichetta di corte», di «tutte le regole e cerimoniali», tant'è che «sapeva sempre a memoria il titolo di tutte le opere e balli dati al Teatro Regio, l'anno preciso in cui furono rappresentati»; così che è del tutto plausibile pensare che una siffatta concezione dell'uso degli spettacoli di corte improntasse di sé le attività teatrali al Palazzo Ducale modenese, in quegli stessi anni Venti (ci si tornerà sopra). È un fatto, in ogni caso, che gli allestimenti di drammi del Metastasio riadattati e messi in musica *ex novo* furono altrettanto frequenti

¹⁶ E. SENICI, *Mayr e il Metastasio: un contesto per "Demetrio"*, in *Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra*, a cura di F. Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo – Assessorato allo Spettacolo, 1997, pp. 285-307: 288; saggio al quale si deve la più parte degli spunti rielaborati in questi paragrafi.

¹⁷ Il giovane Asburgo Este futuro duca di Modena aveva infatti sposato, dopo dispensa papale, sua nipote, la figlia primogenita di Vittorio Emanuele I di Savoia e della propria sorella Maria Teresa.

in Torino, nel periodo. E che quelle due corti, assieme alla napoletana, costituirono così un'eccezione ben visibile nel panorama nazionale¹⁸.

Se poi si cerca di ricostruire talune tracce più quotidiane del rapporto tra autorità sovrana e cittadinanza a partire dall'angolo visuale delle pratiche musicali, torna utile comunque prendere le mosse da quelle enunciazioni di principi di governo restaurativo che Francesco IV presentò ai suoi pari al Congresso di Verona del 1822 e che lo storico Luigi Amorth ha così voluto compendiare:

- a) Favorire la Religione e i suoi ministri, per la quiete dello Stato e la formazione di sudditi tranquilli
- b) Dare credito alla nobiltà
- c) Rinviare ed estendere l'autorità paterna del regnante
- d) Semplificare la procedura per i delitti di lesa maestà ed evitare l'arbitrio dei giudici in favore dei colpevoli negativi.
- e) Distribuire gli studenti in luoghi diversi, non in una sola università; educarli secondo la loro condizione; limitarne il numero.
- f) Vigilare sulla stampa ed impedire il diffondersi dei libri cattivi¹⁹.

Pare di poter dire che secondo, terzo e ultimo assunto investirono più direttamente la vita musicale cittadina – in special modo lungo il primo quindicennio di regno – per via d'un peculiare atteggiamento del duca: di autoritaria e pur protettiva vicinanza ai suoi sudditi anche attraverso l'arte dei suoni.

Robuste tracce della ricostruzione di una vera e propria corte, sia sul piano burocratico e di rappresentanza sia su quello della frequentazione altolocata di palazzo, è come se fossero impresse negli atti e nelle testimonianze riguardanti la musica di diretta emanazione sovrana. Basti pensare, per l'un verso, alla già citata ricostituzione e normazione dei complessi di corte, o alla stessa precocissima individuazione – 1° settembre 1814 – di Antonio Gandini come maestro della ducale cappella (nonché poi, acclarata la sua nobiltà col 1818, sempre più sorta di “primo musicista del duca”). D'altro canto, circa il consolidamento del reintegrato “libro d'oro” anche attraverso i divertimenti in musica, appaiono piuttosto eloquenti le

¹⁸ Cfr. ancora E. SENICI, *Mayr e il Metastasio* cit.: a p. 289 le testimonianze su Carlo Felice citate da scritti torinesi d'epoca; a p. 301 sg. l'eloquente tavola 1. Ad accomunare le due corti nei medesimi anni, già vi si accennava, furono poi la promozione e il sostegno di una compagnia privilegiata di teatro recitato, quasi a fini di conservativa stabilizzazione d'un “classicismo” teatrale nazionale, rispetto al gusto moderno (*i.e.* postrivoluzionario) diffuso dalle compagnie di giro e dal loro repertorio prevalentemente francesizzante e *mélo*.

¹⁹ L. AMORTH, *Modena capitale. Storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia Romagna, 1998, p. 183

carte delle prime attività del riaperto Teatro di Corte. Ove ad esempio per l'*Erminia* d'Autunno 1818 troviamo tutte schierate su pianta, in gerarchico ordine, «le Case Nobili che accettano il Palco in Teatro di Corte», o nel giugno 1819 vediamo diramare tramite gli stessi alti dignitari patrizi duemila inviti ad una «Festa di Ballo che si darà in Corte in circostanza della venuta di S.M. l'Imperatore» (che però infine non ci fu per il mancato passaggio di Francesco I)²⁰.

Fuori dal Palazzo Ducale pare invece degno di nota quanto regolarmente le «Altezze Reali» presenzino, in quei medesimi primi anni, sia alle serate musicali nel Teatro Comunale di via Emilia sia alle accademie vocal-strumentali che i maggiorenti di città organizzano presso la neo costituita Società Filarmonica Modenese²¹. A giudicare anche dalle varie cantate encomiastico-celebrative che vi si producono, è sede quella in cui il ceto modenese influente – non mancano nemmeno i liberaleggianti Menotti e Borelli, tra i filarmonici promotori – manifesta a sua volta con lustro la propria vicinanza ai sovrani, rappresentandosi insieme come tale agli occhi della città. Né il duca esita a condividere con loro pure i momenti di mero divertimento, come quando nel carnevale 1819, in una delle quattro «brillantissime Feste da Ballo in maschera» date dal sodalizio nella sala di S. Chiara, «si trattenne per ben due ore, degnandosi di dare manifesti indizi del suo gradimento»²². Del resto, una similare prossimità in musica con aristocratici e benestanti Francesco IV la manifesta anche là dove spesso si esibiscono nobili dilettanti di canto insieme a suoi musicisti di corte, e cioè presso l'altro sodalizio da lui stesso rimesso in auge, la Reale Accademia (talvolta detta pure Società) de' Filarmonici (o Filarmonica). La quale, nella sua diversa sala sociale presso la Scuola delle Belle Arti, pare deputata anche ad illustrare in suoni il ferreo confessionalismo sovrano, almeno a giudicare dalla serie di drammi sacri ed oratori che lì furono tenuti a battesimo da quegli accademici *consorts* di professionisti e non²³.

²⁰ Cfr. i documenti in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 293. Nella pianta datata 1818 dei tre ordini di 18 palchetti del Teatro di Corte troviamo al secondo, a far da ali ai quattro palchi centrali appannaggio della «Corte», i nomi dei patrizi più in vista: Campori, Guicciardi, Livizzani, Marchisio, Fontanelli, Coccapani, Montecuccoli, Taccoli, Cassoli, Boschetti (mentre Gandini ebbe quello di proscenio sinistro al terz'ordine...).

²¹ Per registrare tale assiduità basta scorrere le notizie di stampa di quegli anni: cfr. A. TORELLI, *Cronachette* cit., pp. 168 sg. (1815, accademia in teatro), 172 (febbraio 1816, a teatro, *Ginevra di Scozia*), 176 (ottobre 1816, in S. Chiara, cantata di Gandini), 185 sg. (1817, in S. Chiara, cantata di Gandini per nascita primogenita).

²² «Il Messaggiere modenese», 17, 27 febbraio 1819, ora in A. TORELLI, *Cronachette* cit., p. 198. Analoga presenza ducale a un ballo, il 24 gennaio 1818, era stata segnalata anche l'anno prima (*ibidem*, p. 187).

²³ Si vedano di nuovo gli articoli del «Messaggiere modenese» ristampati *ibidem*: pp. 176 (1816, riapertura sodalizio), 188 (1818, *Ciro in Babilonia* di Rossini a sole «parti vocali e

Quanto al controllo sulla stampa, si ha l'impressione che le cronache di vita musicale lo lascino trasparire nell'estrema compostezza e nell'atteggiamento omogeneamente positivo, quasi al limite della paludata reticenza, con cui danno conto dei vari eventi. Quasi che prevalesse costantemente l'etichetta, sulle pagine dell'ufficialissimo «Messaggiere modenese»: che s'impegnava insomma a spargere sempre, più che notizie, rassicuranti messaggi sulla classe dirigente intenta ad un ritrovarsi benigno e idilliaco, durante i trattenimenti in musica. Ad edificazione, va da sé, degli «amati sudditi».

Oltrepassata la profonda rottura politica del 1831-32 questo clima risulta invece drasticamente mutato. Hanno rimbombato le armi, dei rivoltosi e dei plotoni d'esecuzione; così che pure quella sorta di vezzeggiarsi per musica, tra corte e alta società modenese, par proprio essere passato di moda. Certo, è impossibile appurare se il netto cambiamento di passo osservato nell'andamento delle stagioni teatrali – stabilizzazione delle condotte d'appalto grazie agli aumenti di dote, riconduzione sotto la competenza degli impresari «pubblici» delle stagioni d'autunno a corte, normalizzazione del repertorio e dell'organizzazione serale in quest'ultime, ecc. – avesse qualcosa a che fare con quelle volontà di controllo politico e d'ordine pubblico sulla società attraverso i teatri che appunto negli anni Trenta baluginano sempre più forti nelle menti degli italici governanti²⁴. Di sicuro però ebbero riflessi anche nei territori della

strumentali): veste oratoriale), 200 (marzo 1819, *Il trionfo di Gedeone* di Pavesi), 201 sg. (maggio 1819, cantata di Malagoli per nascita erede, nel teatro del Ducal Collegio di S. Carlo «come locale più capace del consueto»), 207 sg. (1820, *Ester* di Baraldi). La compresenza di cantanti dilettanti e professionisti quale peculiarità della Reale Accademia sembra confermata anche da un episodio più tardo: un allestimento di *Semiramide* al Teatro di Corte nel 1829, per il quale furono espressamente sottolineati sia «i dovuti encomi agli Attori per la massima parte dilettanti [all'altezza] di quest'ardua impresa», sia che lo «spettacolo [fu] quasi sempre onorato dalla presenza dei sovrani»: cfr. *ibidem*, p. 274. Su un piano ben diverso (teatro recitato) e in tutt'altra epoca, vi fu un altro episodio di attenzione a dilettanti altolocati da parte della corte: Francesco V appena insediato concesse nel 1846-48 l'ormai vetusto Teatro di Corte alla Istituzione Filodrammatica-Armonica Modenese, promossa e diretta da Giovan Battista Ferrari (fratello del drammaturgo Paolo), perché vi desse spettacoli a fini caritatevoli; cfr. A. GANDINI (ma le pagine furono opera dei curatori, L.F. VALDRIGHI o G. FERRARI MORENI), *Cronistoria* cit., II, pp. 128-136.

²⁴ Ad esempio nel luglio 1833, nella non certo remota Ferrara, il rappresentante del governo di Roma prolegato Asquini perorò il rifinanziamento della stagione operistica d'inverno nel locale Comunale anche con questo argomento: «Se il Teatro non si vuol dire di assoluta necessità per viste e ragioni politiche, è senza dubbio un mezzo utile e sicuro non tanto per divagare le menti da idee tumultuarie, quanto per togliere agli animi riscaldati una parte di tempo (ed il notturno è per essi il più accetto) che sogliono dedicare ai pericolosi loro convegni. Ma ciò non è tutto: il popolo raccolto in teatro è sotto gl'occhi della polizia che lo sorveglia non solo, ma con maggiore facilità ne può seguire i passi allorché sorte per conoscere dove ognuno si dirige, e può quindi con minore difficoltà sorprenderlo, e tenerlo

musica i non semplici equilibri nuovi che ora il granduca deve gestire, sia nei confronti d'una società rivelatasi politicamente ben frastagliata (come da suo editto che distingueva in quattro categorie i sudditi: fedelissimi da encomiare, fedeli-codardi da spronare, «traviati meritevoli di compassione» previo pentimento e sanzioni sociali, «sovvertitori del legittimo governo» da punire), sia verso le spinte reazionarie più e meno accese presenti nel suo *entourage* governativo (tra famigerati cacciatori di streghe come i Canosa, Garofalo o Riccini e più ponderati reggitori quali un Molza, un Coccapani o un Guicciardi)²⁵.

Appaiono in tal senso sintomatici almeno due episodi. Uno minore, ma d'una certa forza simbolica, avvenne nel gennaio 1833. Il duca in persona comandò ad Antonio Gandini d'organizzare una sorta di pubblico concerto punitivo, che fungesse quasi da simbolica decimazione di alcuni musicisti di corte (del genere «traviati meritevoli» redimibili, si direbbe), esemplare per loro e, di riflesso, per l'intera città:

Essendo venuta a Modena una Cantante Contralto ... e avendo essa chiesto di dare un'Accademia musicale nel nostro teatro di Corte glielo abbiamo accordato per la sera di venerdì prossimo. E siccome essa ha il merito di essersi a Bologna nella rivolta del febbraio 1831 costantemente ruscata a cantare qualsivoglia inno, cantata od altro di rivoluzionario ... ci è venuto in pensiero di formarle anche l'Orchestra per la sua Accademia tutta di soggetti, che non abbian mai servito i ribelli né suonato per essi. Quindi ... vogliamo d'istrumenti ad arco escluso solo il contrabasso Ghinetti ... Resteranno in orchestra li suonatori di corno da caccia Gallotti, e Cavedoni, l'oboe Hirsch, il 2° flauto Nobili. Per [rimpiazzare] il 1° flauto sarà il tedesco della nuova banda; per Clarinetti Dobihal e il 3° tedesco o forse anche Cuboni; si può prendere Angiolini al caso pel corno inglese, e il fagotto 2°, le due trombe, il trombone e li timpani si prenderanno dalla banda del Reggimento Kinsky²⁶.

Il secondo episodio, meno nitido nei suoi contorni ma senz'altro più insidioso e foriero di strascichi, lo riferì il Valdrighi e riguardò direttamente i musicisti ducali per eccellenza:

in dovere». L'intera memoria, colma d'utili notazioni sui costumi teatrali d'una media città del tempo, si legge in A. ROCCATAGLIATI, *Ferrara dà spettacolo* cit., pp. 194-198.

²⁵ Cfr. L. AMORTH, *Modena capitale* cit., p. 208 sg. Al netto delle comprensibili accensioni postrisorgimentali risulta ancora utile e interessante, circa le reazioni politico-governative al 1831, A. NAMIAS, *Storia di Modena e dei paesi circostanti dalle origini sino al 1860*, II, Modena, Tipografia Namias e c., 1894 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969), pp. 751-771.

²⁶ L'originale completo del documento è riprodotto, con trascrizione (qui perfezionata), in A. TORELLI, *Cronachette* cit., pp. 297-300. La contralto antiliberalista ch'ebbe aperte le porte al Teatro di Corte per meriti politici (25 gennaio 1833) era Emilia Botticelli Boniotti; la quale però non fu esempio altrettanto fulgido sul piano vocale, visto che «non era gran cosa come artista» e che i «pezzi strumentali della banda Austriaca compensarono l'esigenza del pubblico di quanto s'attendeva in più dalla protagonista» (A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 105).

Questo crescendo onorifico, con che circondavasi la famiglia d'Antonio e d'Alessandro [Gandini], generò invidie ed inimicizie, pel che piccoli intrighi e raggiri e cabale e macchinazioni cominciarono a pullularle intorno ... E feroci tempi eran quelli davvero dell'anno di grazia 1832 ... Cassato Giuseppe Ricci dal corpo della Guardia Nobile prima della sua esecuzione, dettersi i zelanti a soffiare sulla necessità di allontanare ancora da quel corpo coloro, i quali, con termine tutto loro proprio, asserivano *starvi male*. E più di quattro o cinque erano gli indicati alla proscrizione tra i quali i tre Gandini, Antonio, Alessandro, Ferdinando. Ciascuno di essi era spiato. Loro facevasi delitto di ricevere individui appartenuti al cessato regno d'Italia in specie un F.B. A un'altissima dama, a un decorato di primi gradi nelle truppe ducali e ad una famiglia gelosa della benevolenza del principe pei Gandini, devesi attribuire la cabala loro ordita contro: dipingevasi Ferdinando freddo nel servizio, Alessandro amico de' *carbonari* in Bologna... Il Gandini [Antonio] a sventare l'intrigo dovette risolversi a sporgere querela criminale contro l'autrice dalle calunnie appostegli²⁷.

Non ci si può dunque stupire che da un certo punto in poi la stessa *Cronistoria* del Gandini giovane lasci chiaramente trapelare, tra un passo e l'altro, che robuste differenze di visione e netti antagonismi, quando non addirittura odii, si agitavano sottotraccia nell'ambiente – pur nel suo insieme del tutto leale al sovrano – che attorno alla corte e agli incarichi pubblici cittadini si muoveva. E che ciò poteva valere tra i vari personaggi attivi nella vita musicale cittadina così come, poniamo caso, tra le penne tra loro ben distinguibili che redigevano quel foglio cittadino passato alla storia come univoca «Voce della verità» codina e sanfedista²⁸.

Un episodio importante della storia operistica di Modena è, al contempo, un buon osservatorio per cogliere proprio dinamiche di quel tipo, nel *milieu* musical-teatrale cittadino in rapporto al potere locale, ducale e non. Si tratta, facile immaginarlo, della stagione inaugurale del Teatro Comunale Nuovo nell'autunno 1841, le cui cronache avventurose – in specie quelle d'ordine politico connesse alle recite del *Carattaco* di Angelo Catelani e alle tensioni pubblico-private scatenatesi a margine – sono state più volte narrate (e van qui date a grandi linee per note)²⁹. Qualche

²⁷ L. F. VALDRIGHI, *Alcune ristrette biografie* cit., p. 18 (rist. anast. Id, *Musurgiana* cit., p. 472).

²⁸ Su questa visione più articolata riguardo a linea e contenuti del giornale insiste L. AMORTH, *Modena capitale* cit., p. 210 sg.

²⁹ I resoconti testimoniali diretti cui si può agevolmente tornare sono da un lato quello classico e a tutto spettro sulla stagione, più e più volte citato nella letteratura storica sull'opera italiana dell'epoca, di A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, pp. 264-288; dall'altro, quello molto meno sondato, ovviamente più concentrato sul *Carattaco* e quindi più ricco di dettagli in merito, lasciato dal musicista Catelani nella propria autobiografia: L.F. VALDRIGHI, *Cataloghi della musica* cit., pp. 40-53. Utili ragguagli si lasciano poi desumere dalle recensioni degli spettacoli della stagione, per una volta apparsi su più testate non solo

considerazione a mo' di commentario integrativo, tuttavia, merita d'essere proposta.

Un fatto, intanto, andava di per sé a toccare abitudini consolidate in città: fosse caso o progetto, il nuovo teatro della comunità apriva proprio nella stagione – Autunno – che ormai da molti anni vedeva invece inscenare opere al Teatro di Corte (come accadrà ancora). Ovvio certo che la cosa fosse stata programmata e concertata, tra palazzo e municipalità. Ma è indubbio che in quell'occasione, su piani più minuti e prosaici, non proprio tutto filasse liscio nel rapporto tra le due istituzioni. Alessandro Gandini ad esempio, ormai quasi supplente stabile nelle responsabilità di corte del padre, visse con qualche esitazione l'incarico che gli veniva conferito per l'opera d'apertura della stagione, e con parecchio fastidio talune scelte organizzativo-impresariali operate dalla comunità (stando almeno a quanto ne scrisse nelle sue cronache, stilate qualche anno dopo). L'uomo era d'indole pacata, ammaestrata alla diplomazia dal fresco patriziato e dalla frequentazione assidua di Palazzo Ducale. Nondimeno egli dichiarò d'essere stato «esitante ad accettare tale responsabilità» per poi infine accettare, «prendendo parte a questa patria soddisfazione», giacché «si richiedeva che il Maestro e il Poeta della prima produzione ... fossero pure di Modena» (GAN, 266³⁰); constatò acre che la «Delegazione Economica» che gestiva direttamente la stagione «a conto del Comune» non aveva avuto per «scopo ... l'economia, perché si piegò dal lato della prodigalità favorendo gl'interessi dell'Agente Teatrale *Antonio Magotti* di Bologna ... piuttosto che vegliare scrupolosamente a ... ragionevoli risparmi» (GAN, 265); criticò la poco lungimirante scelta di «stabilire fuori d'abbonamento le cinque prime rappresentazioni» che, unita all'alto prezzo serale dei biglietti, finì per danneggiare l'esito di pubblico della sua *Adelaide di Borgogna al castello di Canossa*: «dopo la prima sera, gran parte degli abbonati si riservò d'andare al Teatro all'aprirsi dell'abbonamento» (GAN, 273). Cosa questa che ben più mordacemente rimarcò pure il recensore del «Ricoglitore fiorentino»³¹.

locali, che si leggono in A. TORELLI, *Cronachette* cit., pp. 321-339.

³⁰ Per sveltire citazioni e riferimenti in testo, gli scritti di Alessandro Gandini e Angelo Catelani citati alla nota precedente verranno richiamati qui di seguito rispettivamente con le sigle GAN e CAT, seguite da rimando alla pagina.

³¹ «Fatto sta però che né i paesani, né i forestieri accorrono al Teatro, perché nella quarta sera, come nella terza, la platea era spopolata, i palchi vuoti». Né si ebbe minore reticenza – ben diversamente dagli abituali guanti bianchi del domestico «Messaggere» – riguardo all'opera di Gandini: «Nel libretto confusione di affetti, di passioni, nella musica rumore, ineguaglianza, frastuono, pochi concetti, meno motivi. Sarà forse musica bella per gli intelligenti, ma io che mi curo dell'effetto che mi fa ridere o piangere, o sdegnarmi, non calcolo gran fatto il profondo ed eruditissimo suo magistero scientifico» («Il Ricoglitore fiorentino», 30, 23 ottobre 1841; ora in A. TORELLI, *Cronachette* cit., p. 323).

Eppure, a quanto pare, la municipalità aveva tentato di tutelare le prerogative della propria “prima scelta modenese” – Gandini appunto, con la sua opera su poesia del concittadino Malmusi – rispetto a un’insidia che a lui veniva da dove forse meno se l’aspettava: da atti personali, chi sa quanto meditati, dello stesso Francesco IV. Il duca infatti s’era impegnato già da due anni con Angelo Catelani perché pure una sua opera venisse allestita nella stagione d’apertura del nuovo Comunale (CAT, 40). E sebbene avesse proposto a quest’altro talento nativo appena rientrato a Modena di soprassedere, offrendogli di mandarlo «a Milano o a Vienna» (CAT, 45) – la municipalità infatti faceva muro, spalleggiata dal governatore Riccini, giacché nel contratto del tenore Poggi quella quarta opera non era contemplata (da cui nuove spese) –, volle infine mantenere la parola e impose l’ampliamento del programma, per di più concedendo che fosse il suo nuovo poeta di corte Antonio Peretti, amico e sodale di Catelani, a scrivere il libretto. Né esitò nel suo sostegno a quel progetto, Francesco IV, quando Peretti presentò tra i versi iniziali del suo *Carattaco* un giuramento «di morire per la patria» (CAT, 46) dal significato quantomeno ambiguo, per i tempi.

Dalla prospettiva di Catelani, invece, quella vicenda teatrale che per lui s’annunciava così importante vedeva in campo sì, da un lato, un proprio sostenitore potente quant’altri mai, ma attivi dall’altra parte avversari importanti e ben agguerriti, primo tra tutti il temutissimo e odiatissimo campione della reazione locale, il ministro Riccini. A notizia del musicista e del suo poeta, tra l’altro, questi persisteva a sabotare il loro lavoro anche alla vigilia dell’inizio della stagione, subornando i cantanti di gran nome reclutati e già su piazza – Erminia Frezzolini, suo marito Antonio Poggi e Giorgio Ronconi – mediante calunnie circa la loro presunta incapacità; tant’è che Peretti non si trattenne dal denunciare la cosa al segretario di corte, con risultati ulteriormente dannosi («Il Duca vide la lettera, volle tenerla e un giorno la piantò sotto il muso a Riccini ... [che] se la legò al dito»: CAT, 45 sg.)

Mentre la stagione s’era avviata del tutto tra bassi (l’*Adelaide* di Gandini) e alti (i successi importanti arrisi agli interpreti col *Bravo* di Mercadante e la *Beatrice di Tenda* di Bellini), Gandini volle compiacersi da par suo dell’onore d’un riconoscimento formale («[la mia] opera seguì per diverse sere, e il Podestà del Comune mi dimostrò il suo aggradimento con suo cortese dispaccio, del quale rimasi soddisfattissimo»: GAN, 274) fino poi a defilarsi dal corso di spettacoli per assistere il padre Antonio, che in quei giorni s’era sentito davvero male (morì di lì a meno d’un anno). Quanto all’ostilità verso il *Carattaco*, soprattutto Poggi continuava a palesarla, ad esempio battendo cassa fino a spuntare 5000 franchi ulteriori per eseguirla e pressando poi gli artefici – che invece stavano simpatici a Ronconi – per

ricevere l'intera propria parte. Nondimeno, e nonostante prestazioni vocali non eccelse dei coniugi Poggi, quando l'opera di Catelani esordì in coda di stagione il successo fu grande, e per tutt'e tre le sere di rappresentazione (con «la Corte sempre presente»: CAT, 47). Se questo accadesse anche per reazione a quanto si sapeva che Riccini pensava (nonché palesava dal suo palco), nessuno lo disse allora né si può dirlo oggi; certo però che la sassaiola verso la carrozza dei Poggi avvenuta alla fine della terza recita, fosse davvero opera di facinorosi (come sostenne la polizia) o invece strumentale montatura del governatore stesso (come sospettò e forse denunciò Catelani), venne a provocare un discreto scossone in città e, soprattutto, nei rapporti tra il palazzo, quei due artisti, il pubblico del teatro e le autorità locali di Modena.

Ad essere di sicuro in ballo, in quei due-tre di giorni di fine novembre 1841, fu un risentimento politico verso l'alfiere delle forze più retrive, che prese a valvola di sfogo («Ad ogni angolo si leggeva: *Morte a Riccini; morte a Poggi; ... viva Catelani ...* Mi spiacquero questi scritti e dissi fra me: eccomi tribuno della plebe, senza volerlo!»: CAT, 49) il deflagrare aperto di partigianerie ch'erano teatrali solo in superficie. Qualche brezza di liberalismo rivoltoso, insomma, sulla vicenda dovette davvero spirare; e Riccini aveva buon naso, in materia. Interessante è però seguire la dinamica dei comportamenti della famiglia ducale rispetto a questo palese scatenarsi di pezzi di società – intellettuali, cittadini benestanti, artigiani, politici – con idee e visioni distinte, e pure tutti da governare e tenere comunitariamente insieme da parte del sovrano, con equanimità commisurata ad una situazione non certo emergenziale.

Per come la vide e ce la racconta Catelani, appaiono in primo piano quattro elementi: un suo ruolo pugnace e di sfida al cospetto del governatore (forse a tinte ravvivate dalla retorica postunitaria); un duca furente nei confronti di lui musicista e del poeta, ma poi pian piano rabbonito (accettarono la pena a prima vista stravagante «che la sera successiva, serata della Frezzolini, stessimo in un palco garanti della quiete e dell'ordine»: CAT, 50); all'indomani, una sua ardita e inusitata richiesta di protezione al principe ereditario («acerrimo nemico del Riccini»: CAT, 52); infine, il suo gongolare di soddisfazione quando gli occhi dell'intero teatro si volgeranno a loro due, artisti confinati in loggia, che a forza di fiera remissività hanno vinto la sfida contro Riccini dinanzi alla città, nel luogo “pubblico” per eccellenza (col futuro Francesco V a sottolineare la cosa nel palco reale). Questa narrazione tuttavia, per quanto veritiera e in parte già eloquente, sconta il rischio dell'oleografia e della superficialità nella lettura dei ruoli – in particolare di quello di Francesco IV – se non si prova a riguardarla e interpretarla anche in traluce. Cosa per la quale non mancano utili indizi, in Catelani stesso e altrove.

Fraasi brevi e ammiccanti sparse tra le *Memorie* del musicista mettono in traccia. Molte riguardano Peretti, una par proprio la pronunciassero il duca. Tutte però convergono a fare sospettare una situazione: che il sussulto liberale sedizioso dietro quella faccenda ci fosse stato davvero, che il duca ne fosse consapevole, che altrettanto consapevolmente volesse salvaguardare quei due possibili promotori o seguaci dell'innocua scaramuccia, che allo stesso tempo non volesse affatto sconfessare il Riccini. Si intravede insomma Francesco IV (assieme all'erede) intento a stabilizzare di nuovo un complesso *status quo* di compromesso, così da potervi ricomprendere suoi sudditi – tra cui uomini e artisti di spessore³² – d'idee anche assai differenti dalle sue. Vediamo perché.

La figura chiave è Antonio Peretti. Quando Catelani parla di lui spesso appunto ammicca, allude. Al momento della nomina a poeta di corte (ottobre 1840), «Peretti ne rimase turbato, ma dovette accettare», anche se «l'affare era delicato assai» (CAT, 41). La mattina in cui apparvero le scritte sediziose sui muri di Modena apparve pure «Qualche *viva Peretti* qua e là» (CAT, 49). All'ingiunzione di comparire a palazzo, Peretti fu «mal disposto ad obbedire; ma si piegò, trattandosi di una chiamata del Duca» (CAT, 49). Più tardi, nel tentativo di rabbonire il sovrano, «Peretti muto lungamente, venne in mio soccorso, appena si avvide che mi scemava l'eloquenza» (CAT, 50). Di seguito, il duca minacciò con parole chiarissime, e tanto di nomi: «via, parlate ai vostri amici, Carlotti, Galassi, Tonini ... fate che desistano dal commettere imprudenze che tutti vi faranno pentire, tutti vi perderanno ... perché vi manderò tutti a Sestola»; col che, mentre Catelani rispose che «i miei amici non erano coloro» e infine «uscì contento», «Peretti si mantenne cupo» (CAT, 51). All'indomani, dopo l'abboccamento segreto col principe ereditario, Catelani: «Tacqu[e] con tutti, meno che col Peretti, sempre stralunato e taciturno» (CAT, 52). Poi, la sera in teatro, a sottomettersi quel minimo dinanzi a Riccini ritirando la chiave del loro palco-prigione simbolica, «Peretti non volle venire, come doveva» (CAT, 52). Quando più tardi molti in teatro sorrisero divertiti della vittoria morale d'entrambi, «Peretti stava col muso e non volle applaudire mai alla inarrivabile Frezzolini» (CAT, 52). Orbene: difficile pensare che questi fugaci accenni in serie siano casuali, o mirino a mera aneddotta sul carattere del poeta. L'allusione invece appare palese tanto quanto reiterata: Peretti forse sa o fa cose che Catelani non sa né fa; può darsi che quei tre noti sovversivi nominati dal duca siano conoscenti suoi, non del musicista; e

³² La protezione ducale verso il *Carattaco* e i suoi artefici, si noti, perdurò ferma e concreta anche dopo questi fatti (forse anche per quieto vivere con la municipalità). Come mostrano gli stessi bilanci della stagione, «il Comune [con la mia opera] fece tre introiti favolosi; tuttavia presentò al Duca una lista da arlecchino, e il Duca pagò»: per la precisione 5406,73 franchi, alla voce «rimborso del Duca per le spese dell'Opera *Il Carattaco*» (cfr. A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 288).

quasi di certo pensa cose tali dei potenti modenesi che esse affiorano irrefrenabili nei suoi vari atteggiamenti scostanti.

E il duca Francesco? Sa qualcosa? E come mai pare oscillare, minacciando e pur congedandoli, paterno, senza «pote[r] frenare una risatina» (CAT. 51). Probabilmente proprio perché di due cose è ben consapevole: dei sentimenti francamente liberali di Perotti e, insieme, del valore di quell'uomo e poeta, da proteggere. Quando sprona ambedue i convocati a parlare «ai vostri amici», può darsi che in realtà, scientemente, stia parlando a uno solo: al poeta. E giacché a questo punto è opportuno supportare le sequela di congetture, occorre sapere che il duca conosceva bene Peretti, e da molti anni, anche per le sue idee. È quanto ci attesta il primo autorevole biografo del letterato, Ferdinando Ruffini, che nel dedicargli un *Discorso* di prolusione accademica già nel 1864 – Peretti era morto nel 1858 – descrive momenti e aspetti dei di lui rapporti col sovrano forse più facili da cogliere per i contemporanei modenesi, ma che certo tornano utili a noi per comprendere ancora meglio il teso e sfaccettato contesto in cui l'opera *Carattaco* fu inscenata.

Stava il fanciullo Peretti a studio nel seminario vescovile di Marola, e il duca Francesco IV, che per avventura attraversava que' monti, volle, com'era suo costume di tutto per se stesso osservare ed esaminare, far visita a quell'istituto. Si commossero que' semplici e dabben sacerdoti all'annuncio di sì fausto avvenimento, e dato ordine a ogni cosa per ben riceverlo, misero anche in pronto un discorsino in versi, che Antonio poco più che bilustre recitò con tanta garbatezza alla presenza dell'alto principe che questi se ne diletto grandemente, meravigliato eziandio della disinvoltura e vivacità del prestante giovanetto. Del quale appena saputo il nome, premurosamente chiese se di già gli fosse nota la sua disgrazia (da due giorni gli era morta la madre), e sentito che gliela avevano tenuta nascosta ... ei lo compianse e l'accarezzò ... sicché nell'animo candido ma generoso e ardente di lui dovè rimanere strettamente accompagnata alla rimembranza del suo primo dolore quella dell'uomo che affettuosamente lo aveva compianto.

Corsero da quel di quasi dieci anni, e Francesco IV visitava il convitto di Reggio, in cui erano obbligati a rinserrarsi gli studenti di legge. I reggitori del convitto mossero al Principe altissime lagnanze della indocilità di un irrequieto alunno, che alle loro esigenze poco e malamente piegavasi, che distratto dalla lettura di libri perniciosi o almeno pericolosi, trascurava lo studio del foro, che invece di commenti a' codici scriveva versi ed epigrammi, e infine sussurrarono (ed era quest'accusa gravissima e a que' tempi tremenda) parer loro che mostrasse tendenze liberali. E questo indisciplinato e pericoloso giovane era il Peretti. Ognuno sa di qual memoria ferrea fosse dotato Francesco IV, per cui conservava tenacemente il nome e anche l'aspetto delle persone con cui avesse conversato anche solo una volta. Ond'è da pensare che il nome del Peretti gli richiamasse alla mente il fanciullo di Marola; e tanto più facilmente, che gli era molto noto il padre, il quale aveva voce di integro magistrato, ma devoto al governo. E il modo come si condusse verso il giovane incolpato m'è avviso il dimostri apertamente; poiché nol punì come attendeasi, e solo il

riprese; il riprese si vivamente e pubblicamente, ma pur si poté scorgere da chi ben vedeva, che la veemenza delle parole ascondeva un sentimento che non era quello apparente dell'ira, sicché il Peretti, cui parlava al cuore una mesta e dolce ricordanza, ne fu commosso ma per nulla offeso, parendogli, egli stesso confessavalo poi ingenuamente, che corresse fra loro una segreta intelligenza, la quale nello sdegnoso rimprovero non gli lasciò vedere che un'ammonizione amorevole. Fatto sta che dopo quel di facilmente ottenne quanto allora non si concedeva che per particolare favore di principe, di essere, cioè, esentato dal far dimore in convitto e lasciato a continuarvi gli studii.

Tutto ciò spiega come il Peretti serbasse pel duca prementovato sentimenti di gratitudine verace; come nel maggio 1848 allorché più fervide erano in Modena le ire popolari contro gli Estensi, parlando del figlio di lui Francesco V, potesse scrivere con sincero convincimento, che «fu educato e cresciuto in que' principii *che avevano tratto lo stesso suo padre in quella via di terrore per cui (oso dirlo) non era nato*»; come ne' suoi componimenti riguardanti questo principe si trovi una particolar vena d'affetto che certo non apparisce in quelli che si riferiscono ad altri regnanti; come infine ei potesse persuadersi, che accettando l'ufficio di poeta cesareo, che l'avvicinava alla persona del principe, avrebbe potuto giovare alla causa dei popoli, coll'esporgliene liberamente i bisogni e i voti. E se a questo scopo mirò, quando acconsenti al cenno di chi lo chiamava a quel carico, non sarà chi non voglia per ciò lodarlo, anzi ammirarlo³³.

Del resto, in quei primi anni postunitari lo stesso Catelani ricordava commosso e partecipe la scomparsa del poeta compagno d'un tempo³⁴. Come partecipe doveva aver seguito nel 1848-49, da Modena tornata piuttosto presto sotto Francesco V, i resoconti puntuali e perlopiù dolenti che gli faceva da Bologna ancora liberata quel buon moderato, probabilmente neoguelfo, che era l'amico Gaetano Gaspari³⁵ (per anni poi suo stimato collega, da memorialista e bibliotecario musicale). I regimi erano mutati, i Riccini non c'erano più, le garanzie liberali s'erano conquistate. Ma a Modena, come ovunque e sempre nell'Italia unita, la tanto agognata costituzione non garantiva certo di per sé saggezza e lungimiranza nel governo della pluralità sociale e delle idee.

³³ F. RUFFINI, *Della vita e delle opere di Antonio Peretti. Discorso letto pel solenne riaprimiento degli studi nella R. Università di Modena il giorno 16 novembre 1863*, Modena, Zanichelli, 1864, pp. 10-13.

³⁴ «Come poeta di corte Peretti non prostituì mai il suo ingegno, non fece l'adulatore, non fece divorzio coi sentimenti di libertà che nel petto nutriva. Al contrario gli affetti di patria, di libertà e d'indipendenza, che in stato di germe covavano in lui, germogliarono nelle aure mefitiche di una corte sospettosa, e rigogliosi fruttificarono nel 1848 ... Si è calunniato Peretti dal 1840 al 1848: dei calunniatori non si parlò più: di Peretti la memoria e la fama vivranno immortali» (CAT, 41).

³⁵ Si legga la serie delle lettere in P. FABBRI, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*, Lucca, LIM, 2001, pp. VII-XXIII e 91 sg.

4.

Se in pianura padana i teatri pubblici societari e comunitativi erano la norma da vari decenni, la Restaurazione riportò in auge, insieme ai sovrani, anche i loro teatri di palazzo. Per Modena austro-estense appare quindi utile dedicare qualche attenzione in più alle peculiari attività del Teatro di Corte nell'epoca di Francesco IV, visto tra l'altro che una certa mole di documentazione sin qui poco studiata se ne conserva ancora.

Per le serie di spettacoli d'autunno in Palazzo Ducale già s'è detto delle differenziazioni gestionali, tra fase ante e fase post 1831, che risultano facili da leggere anche nella mera cronistoria esterna degli eventi. Di quel passaggio – da una più netta impronta sovrana negli allestimenti ad una loro standardizzazione para-impresariale – non stupisce perciò di ritrovare negli archivi sia le evidenze più macroscopiche ove se ne sondino gli estremi cronologici, sia la gradualità delle trasformazioni ove mai ci si dedicasse ad uno scrutinio sistematico delle abbondanti carte superstiti. Nei limiti di questo studio basterà tuttavia soffermarsi, a mo' di esempio, su alcuni momenti dalla storia materiale di quelle produzioni.

Quanto il duca vivesse la ripresa delle attività nel teatro di palazzo come un'emanazione del suo ruolo, non solo sul piano della magnificenza sovrana ma anche dell'attitudine paterna e confessionalistica con cui lo esercitava, lo mostra persino l'architettura di bilancio d'una delle prime stagioni, quella del 1818. L'avviso sui costi di ingresso indirizzato a ciascuna «Rispettabile Casa», a firma del «maggior-domo maggiore» Guicciardi, era stato esplicito:

Andandosi a porre sulle scene di questo privato Reale Teatro un Drama in Musica del quale si daranno circa 20 Rappresentazioni ... SUA ALTEZZA REALE L'Augusto Nostro Sovrano ha stabilito, che debba aver luogo il pagamento qui sotto distinto per l'Ingresso Serale in Platea, non che per l'affitto e nolo dei Palchi, il di cui totale da erogarsi a vantaggio soltanto della Congregazione di S. Filippo Neri in Modena, e delle Scuole di Carità delle Povere Fanciulle, ai quali Stabilimenti verrà per intiero ripartito l'introito tutto senza la più piccola deduzione di Spesa.

Si trattava dunque, in pratica, di un invito al ceto altolocato perché si facesse coralmemente carico di un'azione di beneficenza verso ricostituiti istituti religiosi d'istruzione, che si sarebbe protratta di sera in sera col riunirsi a pagamento in quel “gran salotto” di palazzo fatto a palchetti; mentre il padrone di casa, di suo, avrebbe provveduto a pagare il divertimento teatrale per tutti, ossia il singolo allestimento d'una partitura del maestro di corte (rappresentata per tutte le serate a palazzo). Difatti a fine stagione, nel *Conto generale della Spesa e dell'Introito per l'Opera l'Erminia*, il suo «direttore» Teodoro Baraccani – che era poi l'economista capo di corte – documentava da un lato che la vendita di 3832 biglietti serali

unita al resto (affitti e noli palchi, vendite libretti, offerte spontanee, ecc.) aveva prodotto un «totale introito» di 4113,66 lire italiane, dall'altro che le 14.314,91 di spese globali le stavano coprendo per intero gli «assegni fatti da S.A.R.». Al quale toccava ancora una sovrana incombenza: «Ora resterà che S.A.R si degni di determinarsi come debbasi ripartire, ed in quale proporzione, l'introito sud.º destinato a favore dei due stabilimenti prescelti dalla Sua munificenza».³⁶

Francesco IV, d'altro canto, aveva seguito molto da vicino l'allestimento degli spettacoli: nota da sempre è la sua lettera del 7 settembre 1818 con la quale dava disposizioni precise ad Antonio Gandini perché assoldasse in stagione, per ben determinate cifre, le cantanti Casotti e Marchesini (o eventualmente altre sostitute) e il tenore Curioni. Ma anche la duchessa Maria Beatrice si dava assai da fare. Retrospectivamente, nel 1824, in versi dedicati al Gandini in lode del suo *Antigono*, l'intellettuale di corte Galvani evocò esplicitamente che il soggetto dell'*Erminia*, sei anni prima, era stato scelto proprio «dall'augusta Sovrana»³⁷. Il che appare del tutto plausibile, se si pensa che ella si occupò pure – da autentica “regina della Casa” – di cose ben più particolari:

S.A.R. l'Augusta mia Sovrana ha disposto che li stemmi dei scudi dei vari combattenti sieno conformi [alle accluse descrizioni] da passarsi al Sig. Rubbi per sua norma al quale dovrà sotto la sua responsabilità attenersi strettamente.

Così si legge nella lettera d'accompagnamento delle note d'ordine per stemmi e stendardi che Baraccani inviava al «mediatore teatrale» Francesco Zappi, il suo tramite coll'attrezzista Antonio Rubbi e il vestiarista Domenico Bolognini (tutti e tre di stanza a Bologna). In essa il funzionario di corte si soffermava sia sull'esattezza degli stemmi, sia sulla necessità di confezionare costumi da guerriero vuoi per Erminia vuoi (ma un po' meno ricco) per Zemira, non senza raccomandare che gli elmi fossero leggeri e che lo stendardo più importante fosse visibilmente più bello e sfarzoso degli altri. Di rimando i due solerti artigiani esecutori, di lì a due giorni, ci tenevano a comunicare di essersi «determinati a partire [per Modena] per meglio conoscere quanto precisamente occorre, onde sia compiuto precisamente quanto S. A. si è degnata per di lei mezzo ordinare»³⁸.

³⁶ Ambedue i documenti citati in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 295 .

³⁷ Sia i versi allusivi del Galvani sia la lettera di Francesco IV appena menzionata si leggono in L.F. VALDRIGHI, *Musurgiana* cit., rispettivamente alle pp. 447 e 437.

³⁸ Le due lettere, l'una da Modena dell'8 ottobre, l'altra da Bologna a firma Zappi del 10 ottobre 1818, sono in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 295.

Sei anni dopo, quando al maestro di corte fu commissionata la nuova partitura dell'*Antigono* quale titolo unico delle rappresentazioni d'autunno, l'attenzione dei reali sulle modalità d'allestimento fu di nuovo massima. In pieno agosto, dalla villeggiatura al Catajo, era lo stesso Gandini ad orientare l'indaffararsi preparatorio di Baraccani in Modena; e tra l'altro stavolta v'era di mezzo il poeta cesareo dei cesarei avi:

Le trasmetto qui acclusa la nota dello scenario, e vestiario analogo nell'*Antigono*, che S.A.R. la nostra Padrona mi ha abbassato. Per conoscere bene lo spirito ed entrare in massima onde il Pittore ed il Sarto non facciano incongruenze è indispensabile il leggere ed osservare il dramma che sopra tale soggetto compose l'immortale Metastasio. Da questo identicamente ha la nostra augusta Padrona preso il materiale.³⁹

Era ora un diverso sarto teatrale a sforzarsi di soddisfare questa peculiare attenzione della sovrana al piacere degli occhi dei convenuti a palazzo (signore in particolare?): tal Giovanni Ghelli, pure lui bolognese, che in anni seguenti a Modena avrebbe lavorato molto, anche da impresario di stagioni. E dovette tribolare parecchio, a giudicare dalla lettera – perentoria, negli scanditi diktat appena ingentiliti – che ancora dai Colli Euganei la dama di corte Marsciano inviò a Baraccani a un mese dalla prima:

Ho subito presentato a S.A.R. l'Arciduchessa i figurini che Ella mi ha rimesso. S.A.R. trova bellissimi quelli ultimi venuti da Bologna, e può pure fare eseguire il vestiario a norma di quelli, ha fatto però i seguenti cambiamenti. Vuole che la primadonna Berenice sia più ricca ed invece di essere in Rosso e Bianco che sia in un bel color di Rosa marcato ed Argento anche a motivo di distinguerla dagli altri manti tutti Rossi. Vuole che il taglio degli Abiti delle Donne sia rotondo sul petto ed un poco più accollato, e che abbiano una manichina alla Greca che copra un poco il principio del braccio. Vuole che l'amarante del manto della Cecconi sia amarante decisissimo e piuttosto cupo acciò non si confonda col Rosso Porpora dei due dei Re e dal color di Rosa di Berenice, che desidera ricca ed elegante.⁴⁰

Sugli interpreti, di nuovo, il duca aveva espresso le sue preferenze: il tenore era stato assoldato già nella primavera, dopo che lo aveva visto all'opera durante la Fiera a Reggio Emilia⁴¹. Per assicurarsi le cantanti

³⁹ Lettera dell'11 agosto 1824, in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 310.

⁴⁰ Lettera del 24 settembre 1824, *ibidem*. La prosecuzione della lettera mostra che la scelta in favore dei costumi di Ghelli fu fatta a seguito d'una sorta di gara: «Ella farà il piacere di far rimettere a Sig^r Marchese Tacoli i suoi figurini di cui non si ha più bisogno».

⁴¹ In una lettera del 30 maggio 1824, da Reggio, così scriveva Gandini a Baraccani: «Debbo notificarle che d'ordine di S.A.R. è stato fissato il tenore Binaghi dell'attuale spettacolo per il nostro Teatro di Corte nel prossimo Autunno. Sono pure incaricato dal Sig^r

donne ci si valse invece, più a ridosso della stagione, del solito agente Zappi; che peraltro agì anche con l'intraprendenza d'un vero e proprio impresario quand'ebbe a fronteggiare una (chissà se genuina) emergenza:

Le compiego la scrittura della P.^{ma} Donna Cavalli firmata per essa dal suo marito; sono stato in persona dal marito, che si trova presentemente a Lendinara in occasione di quella Fiera. Siccome ho saputo dall'Impres.^o di Verona che sperava di combinare la detta cantante per il prossimo autunno, e tosto saputo feci la risoluzione di partire ad istante perché vedevo che certamente rimaneva fissata per il Teatro grande di Verona. Ricevei dal Sig^r Gandini la risposta, il quale approvava la scritturazione della Cavalli. Ecco dato termine alla mia incombenza⁴².

I funzionari di corte continuavano dunque ad assicurare, tramite i vari professionisti, il controllo diretto dell'allestimento e la sua gestione "in economia". L'organizzazione doveva però risultare per molti versi sempre più gravosa, tant'è che non era mancato, nella primavera, un primo tentativo di stipulare «Trattati coll'Impresario Sig^r Redi di Bologna per l'Opera in Teatro di Corte d'Autunno», salvo poi risolvere, a fronte della sua proposta economica, che «nessun contratto» andava con lui «stabilito»⁴³. A fine stagione tuttavia, nel rendicontare l'andamento economico del corso di rappresentazioni, Baraccani sentiva il dovere di giustificarsi:

Ad onta di tutta mai la possibile economia nel mandare ad effetto lo spettacolo ciò non ostante la spesa totale è ascisa per le seguenti cause ad italiane lire 16222,28. La prima è attribuibile alle forti paghe date alli primi de' Parti Cantanti, le quali hanno superato quelle che furono convenute nel *Ruggero* di £ 2800.

Il che, se si pensa che il l'«assegno straordinario di S.A.R.» per la stagione ammontava a 5000 lire e che l'incasso globale non era andato oltre le 5808,20, portava ad un deficit da ripianare con le casse ducali quasi pari all'introito medesimo⁴⁴.

L'alternativa gestionale, ossia quella "privatizzazione" – l'appalto ad un impresario – che rendeva al contempo più "pubbliche" le stagioni al Teatro di Corte, si è detto come si stabilizzasse con la stagione 1832 e

Generale di prevenirla a non venire ad alcuna conclusione coll'Impresario di Modena senza prima avere la compiacenza di farne partecipe la sullodata E[ccellenza?] S[ovrana?]: in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 310.

⁴² Lettera di Francesco Zappi a Teodoro Baraccani, datata Bologna 5 settembre 1824, *ibidem*.

⁴³ *Ibidem*: dall'intestazione dell'involto dei documenti relativi, tra cui la risposta dello stesso Carlo Redi del 4 giugno 1824 circa l'ipotesi modenese (lo si era contattato in pari tempo per un'eventuale stagione di Carnevale al teatro di Padova).

⁴⁴ Dal *Conto generale degli Introiti e delle Spese per l'Opera Seria l'Antigono rappresentata nel Reale Teatro in Autunno 1824*, datato 4 dicembre 1824, *ibidem*.

seguenti. La prima volta in cui si adottò il diverso sistema fu tuttavia la stagione d'Autunno 1829, che vide andare in scena il titolo più noto tra le "prime assolute" modenese di quegli anni (la *Zaira* del Gandini giovane, il poco più che esordiente Alessandro) e che ebbe una gestazione degna d'essere infine seguita nei particolari, per quanto questi appaiono significativi ed esemplari.

Talune scelte decisive maturarono già in primavera. È Antonio Gandini che, di nuovo, le comunica al direttore di corte Baraccani, scrivendogli mentre sono in corso gli spettacoli della stagione principale a Reggio Emilia:

È mente di S.A. Padrone di affidare quest'anno, o per meglio dire accordare all'Impresario attuale di Reggio Sig^r Nicola Orsini l'impresa della nostra Opera di Corte in 8bre. È indubitabile che questo sarà il miglior mezzo possibile onde cavarci dagli stracci, e coll'occasione che detto Orsini sta formando la compagnia di Lugo che termina il suo corso in 7bre, potrà allargare le sue idee a comprendere il corso di Modena. In tale stato di cose occorrerebbe che Ella indilatamente e con tutta segretezza mi mettesse a giorno dell'introito presso a poco che suole ricavarsi, delle discipline che avessero a praticarsi, delle spese d'illuminazione e d'inservienti di Casa, nonché della rimessa che d'ordinario ha subito l'Erario Ducale. Qualora con sollecitudine si definisse questo Trattato sarei per sperare che in questi quattro mesi mio figlio potesse assumere l'incarico di una nuova produzione. Le LL. AA. RR. chiaramente al solito ne hanno addimostato il desiderio.⁴⁵

Era il 27 maggio 1829 e il cenno al titolo nuovo che i duchi «al solito» desideravano non lascia comprendere se Francesco IV e consorte avessero già pure concepito il loro disegno simbolicamente concorrenziale: quello cioè di far porre di nuovo in musica al loro "talento di corte" più giovane lo stesso libretto che aveva appena fatto quasi fiasco – sebbene a musicarlo fosse venuto l'astro sorgente Bellini! – nella tanto decantata stagione inaugurale del nuovo Teatro Regio di Parma, e che essi stessi avevano visto in scena appena pochi giorni prima, il 18 maggio⁴⁶, su invito di Maria Luisa, sovrana dello stato vicino. Era però già chiaro che con la scelta di affidarsi ad un professionista così attivo nel circuito regionale ci si inseriva in un quadro di compatibilità economiche della sua impresa (di qui la richiesta confidenziale di dati che gli consentissero di predisporre un preventivo), che ci si acconciava a porsi in scia d'una serie di stagioni commerciali, che di conseguenza si poteva sperare in un calmieramento delle spese in virtù di probabili economie di scala (il cenno alla programmazione unica con la

⁴⁵ La ricca documentazione sui prodromi della stagione si legge in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 322.

⁴⁶ Diede conto della visita dei duchi di Modena e della serata di gala in teatro la «Gazzetta di Parma» il 20 maggio 1829, con resoconti di cui cita un breve passo F. PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 188.

precedente stagione di Lugo) e che cionondimeno si sarebbe ottenuta un'elevazione del livello degli allestimenti (rispetto ai metaforici «stracci» antecedenti).

Quando di lì a tre giorni, ancora da Reggio, l'impresario Orsini fu in grado di presentare la sua offerta i vantaggi ottenibili apparvero ancora più chiari:

Dalla clemenza di V.A.R. onorato a poterla servire nel Real Teatro di Corte di Modena per l'Autunno prossimo, ed anche per un triennio, se piacerà all'A.V.R., debbo umilmente, e rispettosamente formare il seguente progetto.

1. La Compagnia di Canto si troverà in Modena a disposizione della Regia Corte non più tardi del giorno 8 ottobre per provare e recitare tutti quelli spartiti seri, che gli verranno ordinati, e terminerà la sua obbligazione il giorno 8 dicembre.

2. La detta Compagnia sarà composta da scelti Cantanti, che avranno agito al Teatro di Lugo per la Fiera di settembre, o da altri di approvazione di V.A.R.

3. Il Vestiario ed Attrezzi saranno in carattere, e di quel lusso, che le rappresentazioni esigeranno.

4. I spartiti di musica, a meno che non siano della Regia Corte, saranno a carico del progettante.

5. Nel corso delle recite si rappresenteranno uno, o due spartiti a piacere di V.A.R.

6. Le scene saranno dipinte da abile Professore, e possibilmente dal Sig^r Crespolani di Modena.

7. Tutte le spese serali, e qualunque altra occorrente al buon andamento dello spettacolo saranno a carico del progettante.

8. In ricompensa delle sopraddette cose si domandano Franchi Cinquemila pagabili in tre rate ... La completa Orchestra gratis, non che tutti i Palchi, salvo quelli soliti da ritenersi dalla Real Casa, come pure l'Introito di Porta, Abbuonati, Lubbione, Caffè ecc.

9. Dovendosi fare due spartiti, siccome si aumenterebbero le spese di Vestiario, Attrezzi, Scene, e Musica, così il progettante rispettosamente domanda un aumento di Franchi Mille e Cinquecento in aggiunta delli Franchi 5000 domandati di sopra per un solo spartito, onde far fronte alle indispensabili spese enunciate di un secondo spartito.

Finalmente l'umile progettante si rimette totalmente a quanto verrà stabilito dalla bontà, e magnanimo cuore di V.A.R. intendendo col presente progetto di solo aver fatto un'approssimativo bilancio d'Introito, ed Esito, onde aver l'alto onore di servirla con una scelta Compagnia di Professori, per meritarsi il vevolissimo patrocinio di V.A.R. dal quale tutto spera, ed implora con il maggior ossequio, e riverenza.

Il fatto più macroscopico era che, per la prima volta dal 1815, si apriva la concretissima possibilità – infatti poi realizzatasi – di dare non una sola ma due diverse opere allestite, durante quel paio di mesi di spettacoli. E anche con ciò in ogni caso, grazie anche all'impiego della bella orchestra predisposta col 1827 (che comunque veniva pagata), la spesa sarebbe

rimasta assai al di sotto – si torni ai dati di bilancio sia di *Erminia* che di *Antigono* – di quanto di solito s’era dovuto erogare.

Il contratto definitivo che il seguente 11 giugno venne inviato da Baraccani ad Orsini riprendeva praticamente tutti i punti della suddetta proposta, ma con qualche particolarità di formulazione che merita riportare, poiché quando si venne al dunque ne sortì qualche effetto:

Sua Altezza reale l’Augusto mio Padrone ha veduto il Progetto che Ella al Medesimo ha umiliato con supplica 30 Maggio p^o p^o datata da Reggio alla quale si è degnato ordinarli risponderle:

1^{mo} Accorda che la Compagnia di Cantanti si trovi in Modena il giorno 8 ottobre p^o v^o e ivi rimanga a disposizione fino a tutto li 8 dicembre 1829 corrente.

2^{do} Accorda pure che la Compagnia sia composta di due Cantanti destinati pel Teatro di Lugo in tempo di Fiera, od altri lusingandosi, che saranno buoni, li quali dovranno essere fatti conoscere il più presto possibile per ottenere l’approvazione della prelodata A.S.R. ...

3^o È ben da credersi che il vestiario, Scenarj ed Attrezzi debbono essere sempre in pieno carattere, belli ed analoghi alle rappresentazioni, il che si vuole da Sua Altezza Reale.

4^o Li Spartiti da darsi nel prossimo Autunno saranno due, uno dei quali sarà fornito dalla Real Corte, e l’altro resta in di Lei arbitrio, ma però di approvazione di S.A.R. per cui dovrà tosto notificarlo per ottenerne la sua sanzione. Le spese di quest’ultimo sono a di Lei peso.

5^o Sarà gradito se le scene saranno dipinte dal Sig^f Crespolani; qualcheduna delle esistenti potranno servire.

6^o Resta[no] a di Lei carico tutte le spese serali qualunque occorrenti al buon andamento dello Spettacolo, nonché la stampa dei Libretti.

7^o In ricompensa accorda Sua Altezza Reale la somma di £ 5000, dico Cinquemila Italiane pagabili come Ella ha chiesto nella Sua supplica, oltre la completa Orchestra *gratis*, e restano pure a carico della Reale Casa le spese per il servizio interno del Palco Scenico, con gli uomini necessarj al movimento delle scene e meccanismo serale, ben inteso che le Scene, Attrezzi, Mecanismi, Accessorj ecc. od altre imprevedute debbono stare a peso di Lei Sig^f Impresario.

8^o Tutti li palchi, a riserva di 14 e 15, che rimangono come di solito a disposizione della Real Corte, rimangono in piena proprietà sua, Sig^f Impresario, durante il corso di Autunno p^o v^o.

I mesi estivi trascorsero piuttosto tranquilli, non fosse che a metà giugno si volle sottolineare ad Orsini (al lavoro come «impresario in Forlì») che «S.A.R. l’Arciduca Padrone» dava per certo d’essere «da lei ottimamente servito particolarmente in soggetti [*scil.* cantanti] buoni» e – non ci si stupisce, conoscendo le cure del passato in merito – «abiti nonché decorazioni»; peraltro, si attendeva di sapere quale «spartito intenderà di dare oltre quello che Le sarà fornito dalla Real Corte». Tutt’altro che

placide, invece, furono le ultime sei settimane prima dell'arrivo della compagnia su piazza.

Tra 27 agosto e 1° ottobre i vari incaricati dell'organizzazione dello spettacolo – Gandini padre al Catajo coi duchi, Baraccani e Gandini figlio a Modena, Orsini a Lugo e il suo intermediario Tommaso Marchesi fisso in Bologna – si scambiarono una cinquantina di lettere, al ritmo talvolta di due-tre incrociate al giorno, su tutte le direttrici possibili. Le cose da sistemare erano infatti più d'una, con Baraccani nei panni del tutore della volontà sovrana e del conto spese, Antonio Gandini a diretto contatto con le somme volontà e Orsini intento a curare il più possibile, seppur in evidente condizione di sudditanza, i propri interessi economici e la propria rete di rapporti.

Sui pittori delle scenografie, ad esempio, vi fu un cauto ma insistito tentativo dell'impresario di fare entrare nella partita un tal Fantoni bolognese (probabilmente del suo team abituale), sebbene l'artista di corte Crespolani fosse stato menzionato dai modenesi come opzione preferita, si è visto, sin dall'epoca della stesura dei contratti. Ne scrisse infatti in contemporanea al giovane Gandini e a Baraccani già a fine agosto⁴⁷ e quest'ultimo, in risposta, prese subito a fare pressioni – con Gandini padre che dalla villeggiatura manifestava approvazione (1 settembre) – perché la commissione dell'impresario finisse tutta all'artista di Casa: «giacché le opere sono due quindi doppio il scenario», vedeva «necessario che esso incominci per tempo a dipingere» e quindi invitava Orsini a «intender[sela] seco lui sulla dipintura delle scene tutte con sollecitudine», una volta verificato «cosa potrebbero costarle tutte le scene delle due opere se si dovessero fare dal suo pittore bolognese» (29 agosto). Così, quando l'impresario riferì che il Fantoni avrebbe lavorato per un compenso di 15 scudi a fondale ed espose il suo «umile parere» di assoldarli «tutti e due facendogli fare uno spartito per uno così vi entrerebbe l'emulazione e si vedrebbero delle bellissime scene» (3 settembre), Baraccani si affrettò a rispondere che «Crespolani ... assumerà l'impegno di dipingere tutto che sarà necessario per le ... due opere al prezzo dei 15 scudi per cadauna scena» e a chiudere poi seccamente il discorso: «l'intenzione precisa di Sua Altezza Reale è che il Sig^r Crespolani sia sempre il preferito per le scene del suo Reale Teatro quando esso si presta ai prezzi in parità di altro pittore» (5 settembre).

⁴⁷ Del periodo menzionato, in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 322 si conservano ventiquattro lettere, quelle transitate sulla scrivania di Baraccani in partenza (le minute) o in arrivo (gli originali); ad esse si rinvierà d'ora in poi con la semplice indicazione della data, posta in coda a riferimenti o citazioni. Nel loro testo, peraltro, si fa spesso riferimento ad altre lettere che gli interlocutori andavano spedendo a corrispondenti diversi: in questo caso, scrivendo a Baraccani il 27 agosto, Orsini menziona l'altra sua inviata al compositore di *Zaira*.

La questione scenografie riguardava appunto anche la seconda opera, quella scelta dall'impresario per aprire la stagione, titolo che venne comunicato a fine agosto; e il Marchesi che faceva da tramite organizzativo tra Lugo e Modena, dando per scontato che avrebbe prevalso il pittore di casa, si attivò: «ad accelerare il di Lei [Baraccani] desiderio di avere un Libretto della *Ginevra* [di *Scozia* di Mayr] le spedisco uno che rimase al negozio ... su cui può osservare l'occorrente riguardo al scenario». Egli teneva molto a definire con chiarezza il proprio ruolo e insieme ad accreditarsi come mediatore diplomatico assai deferente, sul cui apporto la corte poteva senz'altro contare:

Io non posso che aggradire la di Lei bontà che mostra a mio riguardo quantunque in tal fatto io non abbia altro interesse che di ben servire alla R. Corte, ed all'Orsini come mio committente, e non socio, essend'egli unico nella sua Impresa, ma pure sono interessatissimo al di Lui vantaggio e gradisco infinitamente le di Lei premure anco a mio riguardo. Ho perciò scritto all'Orsini che procuri di far tutto quanto è da Lei suggerito. (2 settembre)

Tra l'altro, sull'allestimento della *Ginevra di Scozia* la pressione si fece via via più alta per una ragione tipica da vita di corte, più che da teatro in appalto. Così sempre Marchesi a Baccarani:

Le trasmetto ... un pacchetto contenente le parti e partitura dei Cori della *Ginevra* rimessemi iersera dal Sig^r Orsini ... pregandola di fare avere l'uno e l'altra al Sig^r M^o Alessandro Gandini, inculcandogli di sollicitarne le prove, mentre anticiperò l'andata in iscena di qualche giorno stante che il Sig^r M^o [Antonio] Gandini dal Cattajo ne scrive che S.A.R. ha mostrato desiderio di sollecitare, dovendo prima del 10 ott^e forse passare per Modena S.M. il Re di Napoli. La prego ancora far sollecitare il Crespolani, e tutto affidandosi alla di lei bontà e premura si tien certo l'Orsini del buon andamento. (26 settembre)

Quell'occasione di sovrana ospitalità faceva sì che pure Orsini, ancora in Lugo, venisse incalzato perché giungesse quanto prima a Modena con la sua compagnia. Al che lui rispose rassicurante, ma con sottolineature non casuali – come quella di Marchesi appena vista – circa gli aspetti dell'allestimento in carico ai modenesi e sui quali non s'era voluto che lui avesse il controllo, scenografo *in primis*:

La compagnia partirà il giorno quattro e sarà in Modena indubitabilmente il giorno 5 del cor.^{te} ... Ieri l'altro ricevetti una lettera ... [onde] porre in scena lo spettacolo per il passaggio di S.M. il Re di Napoli, che si suppone circa il 10 o il 12 del corrente mese, per cui spero di essere in scena. Prego l'E.V. di sollecitare il Sig^r Crespolani, e nel rimanente sarà mia cura che tutto possibilmente sia all'ordine per quel giorno che piacerà all'Ottimo Sovrano. Scrivo con questo ordinario alla Sig^{ra} Corinaldesi perché si tenga pronta di provare con l'orchestra appena giungerà la compagnia. (1 ottobre)

Fini che l'apertura di stagione con *Ginevra di Scozia* si ebbe il 13 seguente, con re e regina di Napoli ancora a Firenze (furono in Modena e a teatro il 15) ma preceduti dal di lui fratello e signora, principi di Salerno, che erano in sala. E se non è dato sapere come infine Crespolini avesse fatto il dover suo, una cosa è certa: quella cantante, la Corinaldesi, avesse provato per tempo o meno, pregiudicò tanto l'esito dell'opera da dover essere sostituita nel giro di pochi giorni⁴⁸.

Quel fiasco, d'altronde, era anche un po' l'esito di volontà della corte stessa su questioni di cantanti. Tra tre possibili sostitute d'una primadonna che dopo Lugo lasciava la compagnia (29 settembre), una Cortesi e una Pastori le vollero scartare, tramite Gandini, direttamente dal Catajo («la Pastori non si voleva per essere stata altre volte sentita», 9 settembre). Quanto poi alla scelta sovrana di rifare *Zaira*, un particolare economicamente non irrilevante il duca certo non lo aveva calcolato, come sottolineò Orsini a Baraccani:

Sento pure che nella *Zaira* occorreranno due buoni bassi, per cui avendone nella *Ginevra* uno solo converrà prenderne un altro, e ne ho scritto già onde se sarà possibile avere il Sig^r Paltrinieri modenese ... Voglio sperare che l'ottimo Sovrano sarà contento della Compagnia, e che verso me vorrà usare uno di quei tanti tratti di beneficenza per la spesa che dovrò incontrare scritturando un soggetto di più di quello [che] forma la compagnia di Lugo. (3 settembre)

Ma sul piano dei quattrini vi fu ben altra discussione. Nella stessa lettera l'impresario aveva accennato, di passaggio, che spettava alla «Regia Corte pensare alle scene della *Zaira*, ed io a quelle della *Ginevra*». Al che il direttore di corte reagì immediatamente:

Mi pare che ella incominci a scostarsi dalla nostra convenzione perché le scene di ambo le opere saranno a di lei carico, e soltanto la spesa dello spartito dev'essere fatta dalla Real Corte trattandosi di un'opera la di cui musica è stata ordinata appositamente dalla Real Corte stessa. La prego di esaminare meglio gli articoli 3°, 4° e 5° della mia lettera 11 giugno p° p° e così può anche osservare il di lei progetto 30 maggio p° p° agli articoli 4°, 5° e 6°. Vedo, che ella ha fatto un equivoco, e quindi non se ne parla più. (5 settembre)

⁴⁸ Le notizie sulle presenze dei reali napoletani a Modena, provenienti dalle pagine del «Messaggiere modenese», si leggono in A. TORELLI, *Cronachette* cit., p. 277 sg. La prestazione disastrosa della Corinaldesi è descritta da A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 95; e già il 16 ottobre l'agente Marchesi – il figlio Agostino ne scrisse prontamente a Baraccani – aveva provveduto a scritturare la sostituta Brighenti, non senza giustificarsi accludendo «la lettera del Maestro Rossi di Perugia che portava [sulla Corinaldesi] le favorevoli informazioni di cui parlammo, e veda come in buona fede fummo tutti ingannati»: ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 322.

Il solerte e un po' servile Marchesi, di fronte allo scontro, si affrettò a gettare ottimisticamente acqua sul fuoco («sono persuaso che Orsini si convincerà e farà tutto quanto è in dovere di fare», 9 settembre). Ma l'impresario, da Lugo, era tutt'altro che remissivo:

In quanto all'equivoco che dice, essere a mio carico la pittura delle scene d'ambo le opere, subordinatamente sembrami possa essere in errore, giacché nel mio progetto all'articolo n. 9 ho detto che avrei assunte le spese di Vestiario, Attrezzi, Scene e Musica quante volte mi venissero assegnati altri franchi 1500 oltre li 5000 destinati per una sola opera, e trovando nella sua stimabilissima dell'undici scorso giugno all'articolo quarto che li spartiti saranno due, uno però verrà fornito gratuitamente dalla reale Corte, e l'altro da me, e osservato ... che l'assegno accordatomi è di soli franchi 5000 sembrami che la giusta conseguenza ne sia, che il mio obbligo non sia se non che fornire uno spartito del necessario, e l'altro venga gratuitamente fornito dalla Reale Corte. Posso in più assicurarla che parlando in Reggio con l'ottimo Sovrano questa ne fu l'intelligenza, giacché sarebbe impossibile fornire due spartiti per soli franchi 5000 dovendo pensare io a Scene, Vestiari ed Attrezzi, che assorbirebbero quasi l'intero regalo. (10 settembre)

Al che il buon Marchesi dovette sfoderare misure d'emergenza, per ricondurlo alla ragione (accreditandosi in corte sempre di più): «Orsini io vedo che effettivamente ha preso un granchio ... farò di persona una scorsa a Lugo espressamente per tale oggetto onde farle avere una plausibile e pronta definizione» (13 settembre; finì per andarci suo figlio Agostino). L'impresario, a denti stretti, si piegò: «Rilevo che l'E.V. si mostra un poco alterato per le riflessioni che rispettosamente le avanzai ed è perciò questo solo titolo bastante perché io non ne parli più»; e, ricordata anche la spesa in più per il secondo basso, chiuse la questione con una genuflessione in forma di frase singola, capoverso a sé nella lettera sua (14 settembre): «Persuaso mi faccio ch'Ella vorrà essere convinto del mio buon animo e docilità». Solo a quel punto – benignamente, paternamente, sovranamente – giunsero da corte (da Baraccani a Marchesi) i segni d'un tangibile andargli incontro. A spese altrui, però:

Per fare conoscere al Sig^r Orsini quanto gli sia propenso può assicurarla avevo io coll'ordinario di jeri mattina ottenuta la Sovrana concessione di portare il viglietto serale dalli c^{mi} 60 alli 80, e così proporzionatamente il resto. Il che dovrà portargli un maggior profitto, giacché li nostri calcoli sono stati fatti col viglietto a c^{mi} 60. (17 settembre).

Mentre tutto ciò accadeva, il giovane Alessandro Gandini, silenzioso, andava componendo la sua *Zaira* «in quattro mesi, riescendomi, non so come, meno faticosa di quanto mi sarei aspettato»⁴⁹. Nessuna

⁴⁹ A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 96.

documentazione ci è pervenuta a spiegare cosa mai originasse la sua scelta di modificare la struttura iniziale dell'opera, rispetto a quella belliniana, inserendo due arie solistiche di sortita per Orosmane (I, 5) e Nerestano (I, 7) là dove, rispettivamente, v'erano stati un pur maestoso recitativo e un brano d'insieme con cori fra i due stessi personaggi (con maggior spicco del primo). Né si sa chi fosse il poeta che approntò i versi sciolti e lirici necessari ai nuovi brani, tra suture dei recitativi e strofe buone a divenir cantabili. Ciò che la partitura di *Zaira* ci dice, con la forma di quei due pezzi nuovi, è che per Gandini il modello rossiniano era ancora altamente determinante: cavatine in Adagio-Allegro come la prima o arie a tre cantabili come la seconda un Bellini o un Donizetti, all'epoca, se le erano già stilisticamente lasciate alle spalle.

Non incise però certo questo, sulla vicenda storico-materiale dei teatri modenesi che qui s'è voluta lumeggiare, ma assai di più che a Gandini ed Orsini capitasse il guaio peggiore possibile, per la buona riuscita d'una stagione: un lutto dinastico⁵⁰ che imponeva, come da tradizione, di troncane il corso degli spettacoli (di norma con pessimi riflessi di bilancio). L'uno e l'altro, ovviamente, ripresero presto e di buona lena la rispettiva carriera: il musicista con una nuova opera al Teatro di Corte già l'anno dopo (insieme alla ripresa di *Zaira*, troppo poco rappresentata), l'impresario con successi professionali anche durevoli (come al Teatro Comunale di Ferrara, che tenne in gestione ininterrottamente dal 1835 al 1846). Ma è giusto chiudere qui la nostra esplorazione: sotto il simbolico segno, un volta ancora, del ruolo determinante dei sovrani austro-estensi sulla vita teatrale di Modena capitale, avviata al crepuscolo.

⁵⁰ Il 14 novembre morì a Vienna la madre del duca, Maria Beatrice Ricciarda d'Este, tanto che egli diede «un generoso regalo» anche alla compagnia comica attiva al Teatro Comunale di via Emilia perché «cessasse di recitare» (cfr. A. GANDINI, *Cronistoria* cit., I, p. 306).

FABRIZIO BUGANI

Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale
di Monza (1778-1795):
luogo di svago o di sperimentazione?

FABRIZIO BUGANI

*Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale di Monza (1778-1795):
luogo di svago o di sperimentazione?*

Questo parrebbe un titolo ambizioso se non presuntuoso, se non si ponesse semplicemente come il volenteroso tentativo di ordinare e sistematizzare, nell'occasione della giornata di studi, i più recenti contributi sull'argomento. Si vuole porre al centro della relazione la particolare alchimia che si viene a creare con l'unione di due grandi famiglie europee note per la loro attenzione nei confronti delle arti, in particolare verso la musica e verso il ruolo del teatro arciducale come scenario per una sperimentazione di genere che ha la sua espressione più caratteristica nel nucleo di *opéras-comiques* in traduzione italiana ivi rappresentate tra il 1787 e il 1795. Una disamina generale quindi, senza pretese di completezza ma con l'ambizione di fornire una visione d'insieme del particolare contesto monzese, assieme a spunti per nuovi percorsi di indagine.

1 - Il contesto generale: l'Europa di fine Settecento sotto la cappa degli Asburgo-Lorena

Fin dalla seconda metà del 1700, dopo il termine delle guerre di successione austriaca (1740-1748) che si erano concluse con il Trattato di Aquisgrana, l'Austria, con la sua imperatrice *de facto* Maria Teresa, iniziò a tessere una rete di relazioni con molti paesi e case regnanti europee, nell'ottica di creare i presupposti per il consenso al progetto di un Impero che avesse al centro una grande Austria unita alla Germania (progetto poi intrapreso dal figlio di Maria Teresa, l'imperatore Giuseppe II, che scatenò quasi ovunque tendenze nazionaliste e rivolte popolari tali da costringerlo a recedere). Come spesso avveniva all'epoca, i fili della tela tessuta da Maria Teresa furono alcuni dei suoi figli.

Oggi vogliamo considerare solamente alcune delle relazioni che si vennero a creare, tratteggiandone i principali protagonisti, mediante una sintetica presentazione.

Milano e Monza: l'arciduca Ferdinando d'Austria

Quattordicesimo figlio di Maria Teresa d'Austria e di Francesco Stefano di Lorena, è uno dei due protagonisti del legame Austria-Este: Ferdinando fu promesso a Maria Beatrice Ricciarda d'Este (1750-1829) -

nipote di Francesco III d'Este duca di Modena, più anziana dello sposo di quattro anni - per motivi politici legati all'eredità del ducato estense, che illustrerò più dettagliatamente in seguito. L'arciduca e l'arciduchessa governarono Milano dal 1771 al 1795, anno nel quale le armate napoleoniche invasero i territori sottoposti alla giurisdizione austriaca.

La corte elettorale di Bonn-Colonia: Maximilian Franz von Österreich

Il secondo scenario nel quale troviamo l'influenza dell'imperatrice Maria Teresa è la corte elettorale di Bonn-Colonia¹. Il 15 aprile 1784 moriva a Colonia Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels, principe elettore di Colonia dal 1761², e il più importante elettorato imperiale in area germanica passava sotto il controllo diretto della famiglia Asburgo-Lorena, con l'ascesa al trono elettorale di Maximilian Franz von Österreich, ultimogenito dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria. La storiografia ci riporta un uomo gentile, colto, affabile e coscienzioso che ebbe la saggezza e la volontà di supplire ai propri limiti giovandosi dell'aiuto di ministri illuminati e capaci, nonché il buonsenso di governare tenendo presenti sia i propri interessi sia quelli dei suoi sudditi. Seppe infatti gestire brillantemente la difficile congiuntura finanziaria che trovò al momento del suo insediamento, con l'adozione di un rigido piano di restrizioni economiche, tanto da meritare dai suoi contemporanei la nomea di avaro: la sua azione in realtà si tradusse nell'eliminazione del superfluo, se non nei casi in cui la posizione sociale e la dignità elettorale lo obbligavano a dare ostentazione di magnificenza. Le sue spese personali erano quindi contenute, ma indulgenti per quanto riguarda la musica e il teatro. Passioni che Maximilian Franz aveva coltivato fin da bambino - come del resto tutti i membri della famiglia imperiale austriaca - e che erano dovute all'educazione ricevuta: sappiamo che l'Arciduca aveva acquisito una buona abilità sia nel canto sia nella pratica del suo strumento preferito, la viola. Un

¹ Mi permetto una digressione di carattere storico sul tema della nomina ad Arcivescovo e ad Elettore. Colonia era uno dei tre principati ecclesiastici tedeschi in cui risiedevano gli arcivescovi che possedevano il potere di eleggere l'Imperatore. La pace sembra essere stata cosa assai rara fra la città di Colonia e i suoi vescovi precedenti; nel tredicesimo secolo una lunga e sanguinosa disputa ebbe come risultato la vittoria della città che rimase libera città imperiale: l'arcivescovo non vi possedeva più alcun potere politico o civile, neppure quello di risiedervi per più di tre giorni alla volta. Così accadde che fin dal 1257, quando fu scelta dall'Arcivescovo Engelbert come propria residenza, la capitale formale dell'elettorato divenne Bonn, condizione che conservò fino al 1794. Per un ulteriore approfondimento vedi A. W. THAYER, *The life of Ludwig van Beethoven*, New York, Beethoven Association, 1932, pp. 1-5.

² Della casata colonnese Königsegg-Rothenfels resse il principato elettorale di Bonn e Colonia dal 6 aprile 1761. Cfr. S. SIEBERT, *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexicon*, a cura di F.-W. BAUTZ e T. BAUTZ, Herzberg, Bautz Verlag, 1992, vol. 4, colonna 289.

anonimo redattore riferisce in una lettera pubblicata sul *Cramer Magazine* di una “mirabile esecuzione” tenutasi a Bonn il 5 aprile 1786 in cui «L’Elettore suonò la viola, il Duca Albrecht il violino e l’affascinante contessa Belderbusch la tastiera in modo delizioso»³.

La Francia: Maria Antonietta

Nacque alla Hofburg di Vienna il 2 novembre 1755, penultima dei sedici figli di Maria Teresa d’Austria e di Francesco Stefano di Lorena.

Nel 1767, i piani matrimoniali concepiti dall’imperatrice per ampliare o costruire nuove alleanze vennero quasi completamente distrutti da un’epidemia di vaiolo che colpì anche la famiglia imperiale. Maria Antonia ne era immune, poiché aveva contratto il vaiolo in forma lieve, e quindi senza conseguenze, quando aveva due anni. Antonia, come pedina politica, venne utilizzata dalla madre per cementare la neo alleanza con la secolare acerrima nemica dell’Austria, la Francia. Dopo lunghe trattative si giunse al fidanzamento di Antonia con Luigi Augusto, delfino di Francia: le nozze furono celebrate il 16 maggio 1770 nella reggia di Versailles.

Si rendeva così concreto un legame anche culturale molto forte tra due paesi e due capitali che rappresentavano il meglio della cultura dell’epoca: appare plausibile che questa circostanza abbia facilitato la conoscenza e la circolazione verso Vienna e da lì verso i satelliti dell’impero asburgico delle ultime novità nel campo della musica ed in particolare dell’opera nelle sue varie forme⁴.

Questi i singoli contesti e i personaggi che li univano: tre fratelli, gli ultimi tre figli della donna che aveva saputo proporsi come la vera imperatrice del Sacro Romano Impero. Tre realtà che se sono osservate nelle relazioni e parallelismi musicali, presentano tra i punti in comune una significativa identità e corrispondenza nei generi musical-teatrali messi in scena, e un notevole scambio nella circolazione dei titoli stessi. Da ciò nasce lo spunto per una proposta di indagine più approfondita su alcune identità in ambito musicale tra le corti viennese, parigina, bonnese. Non sembra anomala infatti la presenza e diffusione di un genere musicale caratteristico della Francia, e così particolarmente caratterizzato, cioè l’*opéra-comique*, al di fuori del territorio francese. Viceversa, a partire dalla seconda metà del Settecento, il genere del *opéra-comique*, sia in lingua originale sia con i testi tradotti, si era rapidamente diffuso nel resto d’Europa, trovando terreno fertile in modo particolare a Vienna, attraverso i lavori scritti da Christoph

³ Cfr. A.W. THAYER, cit., p. 81.

⁴ Della passione e dedizione alla musica e al teatro della regina di Francia non si sa molto: ci sono giunte composizioni, per lo più vocali o per arpa insieme ad altri strumenti, a firma della regina, che per la verità non sono altro che il frutto della collaborazione con i suoi *protégés* (si veda l’esempio delle composizioni per arpa recentemente attribuite al suo insegnante François-Joseph Nadermann).

Willibald Gluck tra il 1755 e il 1764.

ELENCO SINTETICO DELLE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI OPÉRAS-COMIQUES DI
CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK DATE A VIENNA

(Tra parentesi tonda il luogo e la data della prima rappresentazione)

La fausse esclave (Vienna, 8 gennaio 1758)

L'île de Merlin, ou Le monde renversé (Vienna, 3 ottobre 1758)

La Cythère assiégée (Vienna, inizio 1759)

Le diable à quatre, ou La double métamorphose (Laxemburg, 28 maggio 1759)

L'arbre enchanté, ou Le tuteur dupé (Vienna, 3 ottobre 1759)

L'ivrogne corrigé (Vienna, aprile 1760)

Le cadì dupé (Vienna, 9 dicembre 1761)

La rencontre imprévue (Vienna, 7 gennaio 1764)

È arcinoto il ruolo fondamentale avuto in questo processo dal conte Giacomo Durazzo, dal 1753 direttore dei Teatri Imperiali. Durazzo aveva un progetto: favorire un rinnovamento del *dramma per musica*, ancora imperniato sul modello metastasiano, e aprire i palcoscenici viennesi al nuovo repertorio teatrale, di prosa e musicale, proveniente dalla Francia. Ambedue le operazioni avevano uno scopo comune: tentare di approdare ad un nuovo tipo di teatro in musica che, attraverso una decisiva rivalutazione di fattori come il sentimento e la spontaneità, si affrancasse dalle convenzioni auliche e dagli artifici retorici dell'arcadia. Un modo insomma per seguire quel *retour à la Nature* sostenuto dalle nuove idee illuministe transalpine - in particolare di Rousseau - che in campo musicale era stato uno dei temi al centro della celebre *querelle de bouffons* (1752). Sui palcoscenici viennesi incominciarono quindi a vedersi gli ultimi e più famosi *opéras-comiques*, alternati ad affermate commedie francesi, per lo più di carattere patetico-sentimentale (*comédies larmoyantes*).

Ma il genere francese del *opéra-comique* stava diffondendosi anche in altre parti d'Europa. A Bonn, sede dell'elettorato arcivescovile più importante della Germania, si hanno attestazioni di sporadiche rappresentazioni di *opéras-comiques* fin dal 1772, sotto il regno di Maximilian Friedrich⁵.

⁵ Le notizie sono ricavate da T. A. HENSELER, *Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit der jungen Beethoven*, in «Bonner Geschichtsblätter», I, 1937, e A. W. THAYER, op. cit.

ELENCO SINTETICO DELLE RAPPRESENTAZIONI DI *OPÉRAS-COMIQUES* A BONN DAL 1771 AL 1774

Teatro ⁶	Titolo ⁷	Autore delle musiche	Librettista
1771			
	<i>Le déserteur</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Michel-Jean Sedaine
	<i>Silvain</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
1772			
Corte	<i>Les deux avares</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Charles Georges Fenouillot
Corte	<i>Silvain</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
1774			
Corte	<i>Le déserteur</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Michel-Jean Sedaine

PRIMO SINTETICO ELENCO DELLE RAPPRESENTAZIONI DI *OPÉRAS-COMIQUES* (TRADOTTE IN LINGUA TEDESCA) A BONN DAL 1779 AL 1783⁸

Titolo ⁹	Compositore	Librettista
1778-1779		
<i>Julie</i>	Nicolas-Alexandre Dezède	Jacques-Marie Boutet de Monvel
<i>Die Jäger und das Milchmädchen (Les Deux Chasseurs et la Laitière)</i>	Egidio Romualdo Duni	Louis Anseaume
<i>Der Hufschmied (Le maréchal ferrant)</i>	François-André Danican Philidor	François-Antoine Quétant
<i>Röschen und Colas (Rose et Colas)</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Michel-Jean Sedaine

⁶ Senza indicazioni per l'anno 1771.

⁷ In francese, come nelle fonti sopracitate.

⁸ Di tutte le rappresentazioni così come è stato possibile ricostruire dalle notizie desunte in A. W. THAYER, op. cit., pp. 25-27. L'assenza dell'indicazione del teatro è dovuta alla mancanza di informazioni specifiche, se non quelle purtroppo scarse che indicano come sede il Teatro Nazionale: si ipotizza che anche le altre si siano tenute nella stessa sala.

⁹ Quando è stato possibile risalire al titolo originale in francese questo è dato tra parentesi tonda.

1779-1780		
<i>Die schöne Arsene (La belle Arsène)</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Charles-Simon Favart
<i>Die drei Pächter (Les trois fermiers)</i>	Nicolas-Alexandre Dezède	Jacques-Marie Boutet de Monvel
<i>Der Deserteur (Le Déserteur)</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Michel-Jean Sedaine
1780-1781		
<i>Das blendwerk (La fausse Magie)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
<i>Der Hufschmied (Le maréchal ferrant)</i>	François-André Danican Philidor	François-Antoine Quétant
<i>Die drei Pächter (Les trois fermiers)</i>	Nicolas-Alexandre Dezède	Jacques-Marie Boutet de Monvel
<i>Das Urteil das Midas (Le jugement de Mida)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Thomas D'Héle e Louis Anseaume
1781-1782		
<i>Der eifersüchtige Liebhaber (L'amant jaloux)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Thomas D'Héle
<i>Der Hausfreund (L'ami de la maison)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
<i>Die Freundschaft auf der Probe (L'amitié à l'Épreuve)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Charles-Simon Favart
<i>Lucille (Lucile)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
<i>Ernst und Lucinde (Sylvain)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
<i>Die Samnitsche Vermählungsfeier (Le mariage des samnites)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Barnabé Farmain de Rosoi
1782-1783		
<i>Zemire und Azor (Zémire et Azor)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
<i>Felix, oder der Findling (Félix ou l'enfant trouvé)</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Michel-Jean Sedaine

<i>Unverhofft kommt oft</i> (<i>Les évènements</i> <i>imprévus</i>)	André-Ernest-Modeste Grétry	Thomas D'Héle
---	--------------------------------	---------------

Ho già accennato al fatto che, nonostante la disastrosa situazione economica trovata al suo insediamento, Maximilian Franz non toccò le spese per la Cappella di Corte e le rappresentazioni teatrali. Le fonti ci informano sulla presenza a Bonn e Colonia, nelle stagioni teatrali dal 1784 al 1787, rispettivamente delle compagnie itineranti di Böhm, specializzata nell'opera buffa italiana, di una non identificata compagnia specializzata nel repertorio francese - tra i titoli più rappresentati quelli di compositori come François-André Danican Philidor, André-Ernest-Modeste Grétry, Pierre-Alexandre Monsigny - e della ricostituita compagnia di Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann. Ad esse si deve molto probabilmente la diffusione e la circolazione in area bonnese di ulteriori *opéras-comiques*, le cui tracce possono individuarsi nell'incremento della biblioteca musicale dell'elettore. Gli inventari comprendenti anche le composizioni acquisite dalla cappella musicale durante la reggenza di Maximilian Franz denotano infatti un incremento significativo sia per quanto riguarda la musica strumentale sia per la musica per il teatro, in particolare di *opéra-comiques*, tra i quali ben sette composti da Grétry, dei quali però le fonti¹⁰ non riportano il titolo (è presente solo la generica dicitura melodrammi alla francese, la loro consistenza numerica e il nome del compositore).

Parigi, Vienna, Bonn: tre vertici di un quadrilatero che ha come quarto punto Milano, dal 1764 governatorato asburgico; la sua storia è in parte legata all'ambito modenese attraverso il matrimonio tra la principessa Maria Beatrice Ricciarda d'Este e l'arciduca Ferdinando d'Austria.

¹⁰ BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA [d'ora in poi BEU], Catalogo 53.1-2. Si avverte una volta per tutte che le sigle utilizzate per gli istituti possessori dei documenti sono quelle istituzionali; in mancanza di queste si utilizzano le sigle del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM). Il Catalogo 53.1-2 fu impostato durante la reggenza di Maximilian Franz e aggiornato molto presumibilmente fino alla fine del principato nell'ottobre del 1794, termine della reggenza asburgica. Segnalo inoltre una notizia che si rinviene dalla c. 1 del Catalogo 19.1.A.B redatto da Angelo Catelani. Secondo un'annotazione dell'estensore del catalogo, esisteva, ancora nel 1851, un catalogo tematico intitolato *Catalogue de la Musique Vocale et pour la Capelle de S.A.S.E de Cologne. Fait ce 8 Avril 1785*. Si tratta con molta probabilità di un catalogo simile come struttura e presentazione al Catalogo 53.1-2, riguardante la sola musica vocale sacra e profana, approntato all'incirca alla stessa epoca del Catalogo 53.1-2. La supposizione non è priva di fondamento, soprattutto se consideriamo che nel catalogo coevo conservato presso la biblioteca sono presenti solo pochissime composizioni vocali e mancano quasi tutte quelle descritte nell'inventario Neefe-Ries del 1784 e nel precedente inventario del 1766 (con aggiornamenti). È plausibile quindi che vi fosse un altro inventario o catalogo, non giunto ai nostri giorni, con registrate le composizioni vocali, sacre e profane, comprendenti quelle già presenti nel 1784 e quelle accumulate durante la reggenza di Maximilian Franz.

2 - Il contesto storico e culturale a Monza sotto la reggenza di Ferdinando d'Austria

Il matrimonio tra Maria Beatrice Ricciarda d'Este e Ferdinando d'Austria

Figlia del duca Ercole Rinaldo III, Maria Beatrice era stata promessa in sposa al terzo figlio maschio di Maria Teresa d'Austria, secondo quanto convenuto nel patto stipulato in data 11 maggio 1753 tra il duca di Modena suo nonno, Francesco III d'Este, re Giorgio II d'Inghilterra e Maria Teresa d'Austria. Il marito della duchessa modenese designato dall'accordo era l'arciduca Pietro Leopoldo, ma sopravvenuti mutamenti nella politica estera della casa d'Austria imposero all'imperatrice di destinare l'arciduca Pietro Leopoldo al titolo di Granduca di Toscana. L'imperatrice Maria Teresa, che dalla morte del marito Francesco Stefano I aveva diviso la reggenza col primogenito Giuseppe, dispose allora che il nuovo marito della principessa fosse il penultimo figlio maschio, l'arciduca Ferdinando, fin dal 1764 incaricato dalla madre di rappresentare il potere austriaco a Milano in qualità di Governatore Generale della Lombardia¹¹. Il matrimonio tra l'arciduca austriaco Ferdinando e la principessa Maria Beatrice Ricciarda d'Este fu celebrato il 15 ottobre 1771, con un apparato cerimoniale sfarzoso anche dal punto di vista musicale, in ossequio all'importanza delle famiglie che erano così unite¹².

Una corte arciduciale a Milano

Secondo le intenzioni e le indicazioni della madre Maria Teresa, Ferdinando non avrebbe dovuto interessarsi agli affari di governo e non doveva disturbare il lavoro dei funzionari austriaci che portavano avanti gli affari del ducato, gestito da una efficiente macchina amministrativa di burocrati che rispondevano direttamente all'imperatrice. La sua mansione, dunque, era quella di dedicarsi unicamente agli obblighi di rappresentanza, esibendo il proprio rango aristocratico: per questo organizzò attorno a sé una corte nella quale i patrizi lombardi, esclusi dal governo, potevano trovare una collocazione e una ragion d'essere.

¹¹ La notizia dell'incarico si trova in un documento a stampa conservato all'ARCHIVIO DI STATO DI MILANO [d'ora in poi ASM], Potenze Sovrane 75. Notizia ricavata da F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique al Teatro Arciduciale di Monza 1778-1795*, Lucca, Lim, 2003, p. 36.

¹² Com'è noto in occasione di questi festeggiamenti Wolfgang Amadeus Mozart, fermatosi a Milano durante il suo secondo viaggio in Italia, compose la serenata *Ascanio in Alba*, su libretto del Parini, mentre Johann Adolph Hasse compose l'opera seria *Il Ruggiero* su libretto del Metastasio.

L'insediamento a Milano di una corte di tale grandezza portò naturalmente a mutamenti notevoli sia dal punto di vista della riorganizzazione e riqualificazione urbanistica, sia dal punto di vista della politica sociale e culturale. È infatti l'epoca delle grandi opere del Piermarini, già nominato *Imperial Regio Architetto* da Maria Teresa nel 1769¹³: a lui si devono la trasformazione del Palazzo Reale di Milano e, a partire dal 1776, su esplicita e forte richiesta dell'arciduca, appassionato di teatro e musica, la costruzione dei teatri La Scala (1778) e Canobbiana (1779), (anch'essi strettamente legati al Teatro Arciducale di Monza sia perché dipendevano dal medesimo arciduca Ferdinando, sia perché anch'essi gestiti per lungo tempo - dieci anni - dai Cavalieri Associati, di cui facevano parte alcuni dei nobili membri della "Società dei Cavalieri").

Ma all'architetto Piermarini dobbiamo soprattutto la costruzione della residenza estiva della corte arciducale a Monza, con la Villa e il Teatro Arciducale. Questo teatro, all'italiana con tre ordini di palchi, doveva servire, nelle intenzioni dei proprietari (la Società Cavalieri del Teatro di Monza, di cui facevano parte le famiglie degli Isimbardi, dei Durini, dei Ghirlanda, dei Greppi, dei Dugnani, dei Confalonieri), all'intrattenimento musicale degli arciduchi e dei loro ospiti, oltre che per il pubblico svago della cittadinanza, e rappresentare una sorta di versione italiana della francese reggia di Versailles.

Il Teatro Arciducale sembra essere la prima testimonianza di un'attività teatrale stabile a Monza e la scelta di erigerlo nella Piazza del Mercato, sede delle attività commerciali della città, sembra suggerire la volontà di assumerlo a simbolo del legame esistente tra il governo e il potere economico locale. Com'era consuetudine per molti teatri italiani dell'epoca, le rappresentazioni del Teatro Arciducale si svolgevano nelle stagioni d'opera d'autunno e d'estate (nel caso particolare di Monza, per la festa di San Giovanni patrono della città). L'organizzazione delle stagioni teatrali era affidata ai Cavalieri Associati, un gruppo di nobili esponenti delle più ricche famiglie monzesi e milanesi che fungevano da impresari; ma, come si ricava dalle dediche nei libretti, l'arciduca manteneva una certa influenza nella scelta dei titoli da mettere in scena. Valga come esempio questo estratto dalla Dedicata nel libretto del *Riccardo Cor di Leone*:

Un simile tentativo, [...] non dispiacerà alle ALTEZZE VOSTRE REALI
d'onde ne procede l'idea, ed alle quali con umile profondo ossequio ci
rasssegnamo delle AA. VV. RR. umilissimi, divotissimi, obbligatissimi servitori.

I CAVALIERI ASSOCIATI

¹³ Cfr. C. MAZZARELLI, *La Villa, la Corte e Milano capitale*, in *La Villa Reale di Monza*, a cura di F. de GIACOMI, Monza, Pro Monza, 1984, p. 20. Visto in: F. BASCIALLI, op. cit., pp. 19-20.

Un repertorio la cui scelta era legata alla tipologia e al compito del Teatro Arciduciale, destinato, secondo le intenzioni degli arciduchi, allo svago della corte e dei suoi ospiti nei periodi di villeggiatura nella villa monzese. Il repertorio scelto per le rappresentazioni monzesi rifletteva appunto questa esigenza: scorrendo la cronologia delle rappresentazioni possiamo infatti notare che i generi maggiormente rappresentati erano il dramma giocoso (o commedia per musica) di tradizione napoletana¹⁴, e gli *opéras-comiques* di produzione francese. Questi ultimi erano quasi sempre rappresentati mantenendo la musica originale con il testo tradotto in italiano da Giuseppe Carpani¹⁵.

ELENCO SINTETICO DELLE RAPPRESENTAZIONI DEL TEATRO ARCIDUCALE DI MONZA
DAL 1778 AL 1795¹⁶

Stagione	Titolo	Autore delle musiche	Librettista
1778			
A ¹⁷	<i>Il curioso indiscreto</i>	Pasquale Anfossi	Giovanni Bertati
1779			
SG	<i>Le vendemmie</i>	Giuseppe Cazzaniga	Giovanni Bertati- Giuseppe Petrosellini
A ¹⁸	<i>La scuola de' gelosi</i>	Antonio Salieri	Caterino Mazzolà

¹⁴ Fra gli autori rappresentati spiccano Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Pasquale Anfossi.

¹⁵ Così come Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann faceva per i teatri di Bonn e Colonia, vedi A.W. THAYER, op. cit., pp. 25-27.

¹⁶ Le stagioni d'opera si danno con abbreviazione: A per autunno, SG per la Fiera di San Giovanni. Sono state prese in considerazione le rappresentazioni eseguite dall'apertura del Teatro arciduciale fino al 1795, poiché nel 1796 la corte lasciò Milano per rifugiarsi prima a Venezia poi a Vienna e quindi non si tennero rappresentazioni; se nella colonna librettista il nome è mancante è perché l'autore del testo per musica non è stato riscontrato nei repertori. I dati sono stati estrapolati da *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di R. VERTI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, 2 v.

¹⁷ Rappresentato nel giugno 1778 al Teatro Ducale di Modena, M. F. ROBINSON, et al., *Anfossi, Pasquale*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1, 2nd ed., Macmillan Publishers Limited, London, 1995, pp. 415-419

¹⁸ Rappresentato al Teatro Ducale di Modena nel 1781, J. S. HETRICK E J. A. RICE, *Salieri, Antonio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16, cit., pp. 415-419.

A	<i>Il matrimonio per inganno</i>	Pasquale Anfossi	Giovanni Bertati
1780			
SG ¹⁹	<i>La forza delle donne</i>	Pasquale Anfossi	Giovanni Bertati
SG ²⁰	<i>L'italiana a Londra</i>	Domenico Cimarosa	Giuseppe Petrosellini
A	<i>La figlia ubbidiente</i>	Carlo Bosi	
1781			
SG ²¹	<i>L'albergatrice vivace</i>	Luigi Caruso	
SG ²²	<i>Le due contesse</i>	Giovanni Paisiello	Giuseppe Petrosellini
A	<i>La partenza inaspettata</i>	Antono Salieri	Giuseppe Petrosellini
A	<i>I contrattempi</i>	Giuseppe Sarti	Nunziato Porta
1782			
SG ²³	<i>Il convito</i>	Domenico Cimarosa	Filippo Livigni
A	<i>Il finto pazzo per amore</i>	Antonio Sacchini	Tommaso Mariani
A	<i>Le sorelle rivali</i>	Giovanni Valentini	Giovanni Bertati

¹⁹ Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nell'aprile 1780, M. F. ROBINSON, *Anfossi, Pasquale*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1, cit., pp. 421-422, e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, op. cit., p. 372.

²⁰ Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nel luglio 1780, J. E. JOHNSON e G. LAZAREVICH, *Cimarosa, Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4, cit., pp. 399-403.

²¹ Rappresentato al Teatro Ducale di Modena nel 1780, G. CILIBERTI e M. P. McCLYMONDS, *Caruso, Luigi*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 3, cit., pp. 840-841, e dalla stessa compagnia al Teatro in Contrada Larga di Milano, estate 1781, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 410

²² Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nella primavera 1782, M. F. ROBINSON, *Paisiello, Giovanni*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 14, cit., pp. 97-102; *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 436; dalla stessa compagnia al Teatro in Contrada Larga di Milano, estate 1781, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 410

²³ Rappresentato a Modena, Teatro Rangoni, nel giugno 1782, J. E. JOHNSON e G. LAZAREVICH, *Cimarosa, Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4, cit., pp. 399-403, e dalla stessa compagnia al Teatro in Contrada Larga di Milano, estate 1782, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 439

1783			
A	<i>Il raggiratore di poca fortuna</i>	Alessandro Guglielmi	Giuseppe Palomba
1784			
SG ²⁴	<i>Le gelosie Villane</i>	Giuseppe Sarti	Tommaso Grandi
A	<i>I filosofi immaginari</i>	Giovanni Paisiello	Giovanni Bertati
A	<i>Il geloso in cimento</i>	Pasquale Anfossi	Giovanni Bertati
1785			
SG	<i>La finta principessa</i>	Felice Alessandri	Filippo Livigni
A ²⁵	<i>I due baroni di Rocca Azzurra</i>	Domenico Cimarosa	Giuseppe Palomba
A ²⁶	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Giovanni Paisiello	Giuseppe Petrosellini
1786			
SG ²⁷	<i>Giannina e Bernardone</i>	Domenico Cimarosa	Filippo Livigni
A	<i>I castellani burlati</i>	Vincenzo Fabrizi	Filippo Livigni
1787			
A ²⁸	<i>Una cosa rara</i>	Vicente Martín y Soler	Lorenzo da Ponte
A ²⁹	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Giovanni Paisiello	

²⁴ Rappresentato dalla stessa compagnia a Milano, Teatro alla Scala, nel giugno 1784, D. DI CHERA, et al., *Sarti, Giuseppe*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16, cit., pp. 503-506; e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 503

²⁵ Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nel maggio 1786, J.E. JOHNSON - G. LAZAREVICH, *Cimarosa, Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4, cit., pp. 399-403, e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 614

²⁶ Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nel settembre 1786, M.F. ROBINSON, *Paisiello, Giovanni*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 14, cit., pp. 97-102, e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 614

²⁷ Rappresentato a Milano nell'estate 1786 al Teatro alla Canobbiana di Milano, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 615

²⁸ Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nell'ottobre 1787, D. LINK, *Martin y Soler, Vicente*, in *The new grove dictionary of music and musicians*, 11, cit., pp. 735-736, e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 680.

A	<i>Le nozze di Figaro</i>	Wolfgang Amadeus Mozart-Angelo Tarchi	Lorenzo da Ponte
A	<i>Riccardo Cor di leone</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Giuseppe Carpani
1788			
SG ³⁰	<i>La grotta di Trofonio</i>	Giovanni Paisiello	Giuseppe Palomba
A	<i>I castellani burlati</i>	Vincenzo Fabrizi	Filippo Livigni
A ³¹	<i>Le due gemelle</i>	Pietro Alessandro Guglielmi	Giuseppe Palomba
A ³²	<i>Nina ossia la pazza per amore</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Il credulo</i>	Domenico Cimarosa	Giuseppe Palomba
1789			
SG	<i>La cuffiara</i>	Giovanni Paisiello	Giovanni Battista Lorenzi
SG	<i>Il marito disperato</i>	Domenico Cimarosa	Giovanni Battista Lorenzi
A	<i>La molinara ossia l'amor contrastato</i>	Giovanni Paisiello	Giuseppe Palomba
A	<i>La dote</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Rinaldo d'Aste</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
1790			
A	<i>Rinaldo d'Aste</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>La maga Circe</i>	Pasquale Anfossi	

²⁹ Rappresentato a Milano nella Quaresima 1788, Teatro alla Scala, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 744.

³⁰ Rappresentato dalla stessa compagnia a Milano, Teatro alla Canobbiana, 8-13 luglio 1788, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 747.

³¹ Rappresentato a Milano, Teatro alla Canobbiana, nel marzo 1789, M. HUNTER e J. L. JACKMAN, *Guglielmi, Pietro Alessandro*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7, cit., pp. 793-796 e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 820.

³² Rappresentato a Milano, Teatro alla Canobbiana, nel marzo 1789, cfr. *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 820.

A	<i>Lo spazzacamino principe</i>	Angelo Tarchi	Giuseppe Carpani
1791			
SG ³³	<i>Cajo Mario</i>	Giuseppe Giordani	Gaetano Roccaforte
A	<i>Le due rivali</i>	Domenico Cimarosa	Giuseppe Petrosellini
A	<i>I due ragazzi savojardi</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Raollo Signore di Crequi</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
1792			
A	<i>Le confusioni per la somiglianza</i>	Luigi Crippa	Francesco Marconi
A ³⁴	<i>Il matrimonio segreto</i>	Domenico Cimarosa	Giovanni Bertati
1793			
SG	<i>L'impresario in rovina</i>	Giuseppe Valenti	
SG	<i>Il convitato di pietra</i>	Giuseppe Gazzaniga	Giovanni Bertati
SG	<i>Il Conte brillante</i>	Marcello Bernardini e Carlo Uboldi	
SG	<i>Giannina e Bernardone</i>	Domenico Cimarosa	Filippo Livigni
A	<i>Raollo Signore di Crequi</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Lodoiska</i>	Rodolphe Kreutzer (col finale di Luigi Cherubini)	Giuseppe Carpani
1794			

³³ Rappresentato a Milano, Teatro alla Canobbiana, nel giugno 1789, U. GIRONACCI, *Giordani, Giuseppe*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7, cit., pp. 393.

³⁴ Una novità per l'Italia, se era andato in scena come prima rappresentazione solamente il 7 febbraio 1792 all'Imperial Teatro di Corte di Vienna, rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nel giugno 1784, J. E. JOHNSON e G. LAZAREVICH, *Cimarosa, Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4, cit., pp. 399-403.

SG	<i>Le astuzie amorose</i>	Ferdinando Paër	Antonio Brambilla
SG	<i>La confusione della somiglianza ossia Li due gobbi</i>	Marcos António Portugal	
A ³⁵	<i>Il divorzio senza matrimonio ossia La donna che non parla</i>	Giuseppe Gazzaniga	Getano Sentor
A	<i>Camilla ossia Il sotterraneo</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
1795			
SG	<i>Gl'innamorati</i>	Sebastiano Nasolini	Giuseppe Maria Foppa
SG	<i>Venere e Amore [cantata]</i>		Giovanni Battista Chiari
A	<i>Belisa ossia La fedeltà riconosciuta</i>	Pietro Winter	Alessandro Pepoli
A	<i>La carovana del Cairo</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Giuseppe Carpani

Una breve indagine³⁶ sulla circolazione dei titoli rappresentati a Monza permette di osservare che quasi tutti i lavori conobbero una grande diffusione sia prima sia dopo le rappresentazioni monzesi: in particolare va sottolineato l'alto livello qualitativo delle rappresentazioni. Si noti infatti come molte delle opere comiche messe in scena nelle stagioni di inizio estate (Fiera di San Giovanni) e di autunno fossero le stesse che venivano messe in scena, spesso nella stagione seguente, nei teatri della Canobbiana e alla Scala di Milano. Un'analisi delle fonti, al momento compiuta in maniera non sistematica, ha comunque permesso di rilevare all'interno della circolazione nell'ambito milanese anche degli artisti. Si potrebbe azzardare una funzione del Teatro Arciduciale monzese come di luogo di sperimentazione e audizione per un pubblico più informato delle opere e degli artisti che avrebbero poi calcato i palcoscenici milanesi? E perché addirittura non immaginare che le stagioni monzesi avessero in sé anche la peculiarità di rappresentare titoli nuovi, offrendo agli esclusivi ospiti della corte arciduciale la possibilità di assistere a quelle che per l'ambito milanese erano vere e proprie *premières*? Per quanto azzardata, una simile ipotesi non

³⁵ Rappresentato a Modena nel 1794, R. ANGERMÜLLER, et al., *Gazzaniga, Giuseppe*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7, cit., pp. 205-206.

³⁶ Mi sono limitato in questa sede a dare indicazione delle rappresentazioni milanesi e modenesi in periodi contigui a quelle monzesi.

ha elementi che dimostrino il contrario³⁷.

3 - *Le due anime del teatro monzese: tradizione e sperimentazione. Una proposta di sintesi tra le interpretazioni più recenti: il progetto di Giuseppe Carpani per Monza*

Il punto di partenza, il *la* di questa proposta di lettura della particolare attività del Teatro Arciduciale monzese prende avvio da un lavoro e una riflessione che sono scaturiti nella mia dissertazione dottorale *Traduzioni di opéras-comiques nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena: il Riccardo Cor di Leone*. Chiedo scusa se molte delle citazioni che saranno riportate sono tratte da questo lavoro, ma mi pare che nell'Avvertimento al lettore e nella Dedicca del Carpani vi siano già molte, se non tutte, le motivazioni e gli indizi utili a delineare un'interpretazione.

Premessa: uno dei processi di contaminazione più significativi in ambito musicale tra Francia e Italia è avvenuto alla fine del Settecento tra opera buffa italiana e *opéra-comique* francese. Molti studiosi hanno affrontato questo tema, affrontandolo da prospettive differenti: alcuni di loro hanno studiato singole composizioni³⁸, altri hanno contestualizzato il fenomeno in un ambito più esteso, evidenziando l'influenza del *opéra-comique* nella nascita di generi operistici quali la farsa e l'opera semiseria³⁹. È inoltre un dato ormai riconosciuto che molti dei libretti italiani scritti tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento non sono altro che adattamenti di libretti di *opéras-comiques*⁴⁰.

Marco Marica, a cui si deve la prima indagine sistematica sulla

³⁷ Si consideri appunto che alcuni dei titoli messi in scena a Monza si ritrovano anche a Modena, spesso in periodi molto vicini e con parte del cast in comune.

³⁸ S. CASTELVECCHI, *From Nina to Nina: Psycodrama, Absorption, and Sentiment in the 1780s*, in «Cambridge Opera Journal», VIII, 2, 1996, pp. 91-112; E. SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra-comique français: le cas du Renard d'Ast*, in *Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di H. SCHNEIDER e N. WILD, Hildesheim, Olms, 1997, pp. 363-383; D. DAOLMI, *Nina ossia La pazza per amore: Commedia d'un atto in prosa e in verso, e per musica (Monza 1788)*, Milano, LED, 2006.

³⁹ P. P. VENDRIX, *En inversant le processus. De l'opéra-comique à l'opera buffa*, in *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Loveno di Menaggio (Como), 28-30 giugno 1993*, a cura di A. COLZANI, N. DUBOWY, A. LUPPI e M. PADOAN, Como, Antiquae Musicae Italiae Studiosi, 1995; D. BRYANT, *La farsa musicale: coordinate per la storia di un genere non genere*, in *I vicini di Mozart. La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di D. BRYANT e M. T. MURARO, Firenze, Olschki, 1987, pp. 431-455.

⁴⁰ M. MARICA, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma, 1998, tabelle 7-10.

diffusione del *opéra-comique* in Italia⁴¹, ha tracciato una mappa della sua circolazione qui nella seconda metà del Settecento⁴², sia in lingua originale – in messinscene di compagnie itineranti francesi - sia in traduzione italiana. Il Teatro Arciduciale di Monza si viene a configurare come un laboratorio in cui ad un affermato repertorio legato alla tradizione dell'opera buffa si affianca un progetto di sperimentazione: di questo appunto cercherò di illustrare gli elementi principali⁴³.

L'esistenza del consistente nucleo di traduzioni e adattamenti di *opéras-comiques*, all'interno del repertorio monzese, è motivata chiaramente nella Dedicca nel libretto della prima messinscena tradotta per quel teatro, il *Riccardo Cor di Leone*, che così riferisce:

Il genere non usitato in Italia, la musica forestiera, il dialogo in prosa senza note musicali sono tutte cose alle quali non sono assuefatti i nostri attori, né accostumate le orecchie degli spettatori, e che per ciò potrebbero offendere il particolar gusto della nazione. Ciò non ostante non s'è voluto lasciare un tentativo, che potrebbe formar epoca sul teatro italiano, ed arricchirlo di grandissima quantità di composizioni di genere nuovo, ed altronde belle.

La Dedicca e la successiva Avvertenza del traduttore sembrano assumere in questo particolare caso valore programmatico; si può comprendere già da queste parole, seppur *in nuce*, il progetto di Carpani: un tentativo di accostamento, se non addirittura di mediazione, tra *opéra-comique* e opera buffa. Probabilmente solo a Monza si sarebbe potuto operare una simile sperimentazione. Le ragioni di ciò sono molteplici, ma una sembra essere la principale: il teatro monzese, per la sua gestione privata e la posizione defilata rispetto ai teatri milanesi del Ducale e della Canobbiana, permetteva al responsabile effettivo delle rappresentazioni, Giuseppe Carpani, di sperimentare nuovi modelli e soluzioni per una riforma italiana del teatro d'opera senza preoccuparsi troppo delle reazioni del pubblico. Sperimentazioni che erano inoltre sostenute e incoraggiate dallo stesso arciduca, se non è errata l'interpretazione del passo della Dedicca già citato:

⁴¹ M. MARICA, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, cit. Dello stesso autore vedi anche: *Le traduzioni italiane di opéras-comiques francesi (1763-1813)*, in *Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheatre im 19. Jahrhundert*, cit., pp. 385-447, e *Le rappresentazioni di opéras-comiques in Italia (1750-1820)*, in *Le rayonnement de l'opéra-comique en l'Europe au XIX^e siècle*, a cura di M. POSPIŠIL, A. JACOBSHAGEN, F. CLAUDON, M. OTTLOVÁ, Praga, Koniasch Latin Press, 2003, pp. 299-360.

⁴² Cfr. M. MARICA, *Le rappresentazioni di opéras-comiques in Italia (1750-1820)*, in *Le rayonnement de l'opéra-comique en l'Europe au XIX^e siècle*, cit., pp. 338-360.

⁴³ Fondamentale sull'argomento *L'opera francese in Italia: Giuseppe Carpani e le stagioni 1787-1795 del teatro arciduciale di Monza*, a cura di E. SALA, in «Musicalia, Annuario internazionale di studi musicologici», Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, III, 2006.

Un simile tentativo, che semplicemente come tale si espone, dovrebbe al certo riuscire di soddisfazione al pubblico, [...] e non dispiacerà alle ALTEZZE VOSTRE REALI d'onde ne procede l'idea [...].

Possiamo credere a quanto affermato nella Dedicata. Dalle dediche dei libretti monzesi si evince che l'arciduca interveniva direttamente nella scelta delle opere da rappresentarsi; ed è probabile che l'arciduca mostrasse una particolare predilezione verso un genere, quello del *opéra-comique*, che conosceva molto bene, venendo questo utilizzato a scopo educativo presso la corte di Vienna a partire dal 1755. Cito da un saggio di Bruce Alan Brown⁴⁴

Nel 1755 l'*opéra-comique* diventò parte integrante del repertorio, e così come i libretti dell'opera seria erano studiati per formare ed istruire i membri della famiglia imperiale, così i testi del *opéra-comique* furono modificati al fine di essere portatori di lezioni morali.

Giuseppe Carpani, poeta della corte arciducale milanese, aveva ricevuto l'incarico di responsabile del teatro monzese dall'arciduca Ferdinando, come risulta da una sua lettera a Saverio Bettinelli del 10 dicembre 1788:

[...] la clemenza di S.A.R. pare mi abbia destinato a correr questa via. Con quali forze poi non oso dirlo. L'impegno è grande, grande la voglia di far bene, ma l'ingegno troppo addietro e inoltre i pochi miei studi furono mai sempre a tutt'altro diretti.

Sia Carpani sia gli impresari del teatro, i Cavalieri Associati, condividevano la necessità di seguire un nuovo modello per la rinascita e il rinnovamento del gusto italiano, scegliendo di avvalersi del modello francese del *opéra-comique*: ma Carpani era anche ben consapevole delle possibili reazioni sfavorevoli del pubblico alle novità introdotte con la rappresentazione del *Riccardo Cor di Leone*. Nell'Avvertimento del traduttore Carpani pare voler manifestare una vera e propria dichiarazione di intenti che ne chiarisca e insieme legittimi l'operato:

[...] divien preciso il dovere di prevenirla sulla natura del presente nuovo lavoro. [...] Uno spettacolo per musica pieno di fuoco, di novità, d'eleganza si è il Riccardo del celebre Monsieur Sedaine posto in musica dall'ingegnoso Gretri. [...] Un re prode, poeta, e innamorato, là nei tempi eroici della moderna galanteria, in cui queste qualità non eran mai disgiunte dall'eroe: per tradimento imprigionato da altro principe nel passar ch'ei faceva pei di lui Stati; cercato indi col maggior zelo dal suo fido scudiere egualmente prode e poeta, che per una

⁴⁴ *La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIII^e siècle*, in *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, a cura di P. P. VENDRIX, Liege, Mardaga, 1992, pp. 302-303.

serie di felici stratagemmi giunge a liberarlo, ecco il soggetto, in parte vero, in parte favoloso del dramma.

Una chiara *captatio benevolentiae* che continua con la descrizione, da parte del poeta, delle modalità del suo operato in merito all'adattamento del libretto francese, realizzato senza alterare la musica originale:

Applicar dunque vocaboli piani e sonanti ad una musica espressiva sì, ma vibrata per note velocissime, piena di fuoco, e serrata quanto mai, conservar traducendo non solo il senso poetico, ma le note, e per quanto potevasi lo stesso accento musicale, poiché da lui dipende oltre il bello della musica imitativa il vero, ed originale carattere della composizione, era ciò che sembrava impossibile ed è ciò che si è tentato.

Il frammento citato termina con una sorta di giustificazione, una ricerca di attenuanti alle possibili conseguenze che sarebbero sorte come reazione a quello che si può fissare come il primo atto di un progetto di cui Carpani aveva comunque ben chiaro l'obiettivo finale, nonché i passi intermedi. Se esaminiamo la cronologia degli spettacoli rappresentati Monza dal 1787 al 1790 osserviamo che i primi quattro *opéras-comiques* messi in scena (*Riccardo Cor di Leone*, *Nina ossia La pazza per amore*, *La dote* e *Rinaldo d'Aste*) paiono organizzarsi come le tappe del percorso di avvicinamento e di educazione del gusto, oserei dire di assuefazione, al primo vero e proprio esperimento di *opéra-comique* autoctono, *Lo spazzacamino principe*, in cui Carpani mette in atto un graduale affrancamento dalle fonti francesi sia per quanto riguarda il libretto, sia per quanto riguarda l'aspetto musicale.

Leggiamo l'Avvertimento della *Nina ossia La pazza per amore*: in esso Carpani giustifica la scelta di proporre nuovamente un adattamento di *opéra-comique* francese con il successo ottenuto dalla messa in scena del *Riccardo*, ma soprattutto, illustrando l'intervento operato sul libretto, avverte che:

L'indole di un tale lavoro, e l'obbligo di conservare intatta la musica dell'originale, mossero il traduttore a darne piuttosto una imitazione che una traduzione, con che potrebbe aver ottenuto quel sapore d'originalità che al *Riccardo* mancava necessariamente.

Non si tratta più quindi della pura e semplice traduzione del testo «conservar traducendo non solo il senso poetico», ma di una imitazione del genere «che potrebbe aver ottenuto quel sapore d'originalità che al *Riccardo* mancava necessariamente». Sono due enunciazioni discordanti pronunciate ad un solo anno di distanza. Ora i casi son due: o Carpani era solito mutar d'idea molto facilmente, oppure questo è un indizio che Carpani aveva congegnato un piano per educare il gusto del già colto e avvertito pubblico monzese ad una forma di teatro musicale nuovo, un genere "originale" che

manifestasse in un certo senso la sintesi tra l'opera buffa italiana e l'*opéra-comique* francese. Certamente, nella scelta di Carpani di imitare e non di riproporre “fedelmente” il libretto della *Nina* non è estraneo l'insoddisfacente risultato linguistico, della traduzione del *Riccardo*. Una conferma a tale ipotesi si può ravvisare tra le righe della lettera che Carpani inviò a Saverio Bettinelli il 18 novembre 1788⁴⁵, in cui Carpani domanda benevolenza nel formulare un giudizio della *Nina*, e afferma che avrebbe volentieri chiesto al letterato alcuni consigli di carattere linguistico:

Intanto le mando la Nina ch'ella guarderà con un occhio di parzialità, perché è fatta con intenzioni buone idest di scuotere, se si può, i nostri ingegni e mettere su un miglior piede le misere scene italiane. S'ella fosse stata qui mi sarei giovato della sua amicizia per togliere gli errori di lingua che vi saranno e diminuirne insomma i difetti.

Difetti che erano certamente quelli della scarsa eleganza alla quale lo aveva costretto la traduzione letterale, e di cui Carpani è conscio tanto da averlo dichiarato nell'Avvertenza del traduttore nel libretto del *Riccardo*, il suo primo esperimento, in cui pare volersi scusare con il pubblico per aver, nella velleità di rimanere fedele all'originale, «sacrificata la sacra purità, e l'indole del nostro idioma» nel tentativo di ricreare quella fortunata combinazione di prosa e melodramma che tanto successo aveva avuto in Francia.

Il progetto di Carpani per l'elaborazione di un genere “nuovo” ha interessato ovviamente anche la parte musicale. Nel *Riccardo* non vi sono varianti rilevanti, se si escludono l'inserimento dell'Aria della Contessa nel primo atto e l'ampliamento delle danze nel terzo atto; allo stesso modo la *Nina*, nella versione monzese, non presenta varianti di rilievo⁴⁶. Non così per *La dote*, per la quale lo stesso Carpani dichiara nell'Avvertimento:

La stessa difficoltà nel tradurle, e quindi gli stessi difetti nonostante lo stesso impegno di riuscir bene. Ma esse sono di un nuovo genere, e tradotte con maggior libertà del solito. [...] All'incomparabile Dalairac deesi la musica [...] tranne qualche piccolo pezzo aggiunto.

Carpani ancora una volta ci fornisce due nuove importanti informazioni: la prima è che comunque le sue traduzioni, fin dal *Riccardo*, non erano state oltremisura vincolate all'originale; la seconda è l'ammissione riguardo un intervento sulla musica. Sia chiaro, non si

⁴⁵ Riportata integralmente in: H. C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration: Studien zu Giuseppe Carpani (1751-1825)*, Frankfurt, Peter Lang, 1988, vol. I, p. 204.

⁴⁶ Per le varianti nelle versioni monzese del 1788 e milanese del 1789 vedi: D. DAOLMI, *Nina ossia La pazza per amore: Commedia d'un atto in prosa e in verso, e per musica (Monza 1788)*, Milano, LED, 2006, pp. 67-90.

interpreti questa puntualizzazione come un'accusa al Carpani di malafede: è infatti ammissibile che anche in una situazione protetta come quella monzese Carpani ritenesse di dover essere comunque prudente, di dover agire con cautela, evitando di presentare tutt'insieme le novità drammaturgiche, musicali, letterarie che avrebbero dovuto contribuire al formarsi di un nuovo gusto e di un nuovo e più moderno genere.

Ed è solo dopo il tirocinio dei quattro *opéras-comiques* messi in scena tra il 1787 e il 1790 che Carpani poteva ritenere che il pubblico fosse avvezzo al nuovo genere e quindi preparato per il *coup de théâtre* finale, che è manifestamente *Lo spazzacamino principe*. Lavoro che non è una traduzione o un adattamento di un *opéra-comique* francese come nel caso dei quattro *opéras* citati, ma un'opera completamente originale, che, come ha fatto puntualmente notare Alessandro di Profio⁴⁷ è un «laboratorio di dosaggio misurato tra novità e tradizione»: Carpani non si limita infatti a scrivere un *opéra-comique* in italiano - seppur utilizzando un soggetto derivato da una commedia francese - ma concepisce un libretto esclusivo in cui siano presenti elementi nuovi e della tradizione. Ecco allora spiegata la presenza sia di modelli tipici dell'opera buffa settecentesca, quali finali d'atto e recitativi⁴⁸, sia di alcuni stilemi caratteristici del *opéra-comique* quali le forme strofiche e la prevalenza di duetti ed ensemble sulle arie solistiche.

L'esperimento di Carpani non parve però aver riscontrato l'esito sperato. Dopo la messa in scena nel 1790 de *Lo spazzacamino principe*, nel periodo che va dal 1791 al 1795 furono messi in scena al Teatro Arciducale, oltre al consueto repertorio di opere buffe solo altri cinque adattamenti di *opéras-comiques* in traduzione italiana: in questo mutamento di rotta si può individuare la consapevolezza di Carpani di aver compiuto un passo forse troppo azzardato, di aver appurato che il pubblico monzese non era ancora pronto ad accogliere e ad apprezzare i primi frutti di quei tentativi dettati dall'esigenza sentita per tutto il Settecento di innovazione e evoluzione dell'opera italiana.

Sia chiaro che questo ripiegamento verso gli adattamenti di *opéras-comiques* non deve essere interpretato come una fuga, una sconfitta, ma come un assennato passo indietro verso un genere conosciuto e accettato del quale il poeta conosceva la portata innovativa, e di cui egli non era riuscito forse ad esprimere, in quel particolare momento e contesto, il potenziale. E le scelte del Carpani sembrano confermare questa mia impressione: le

⁴⁷ A. DI PROFIO, *Lo spazzacamino principe*, in «Musicalia», III, 2006.

⁴⁸ La partitura del recitativo per il rondò *Caro bene* è stata da me ritrovata durante il lavoro di ricerca e di identificazione del fondo FRAMMENTI, conservato presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena: vedi F. BUGANI, *Frammenti di musica del Sette e Ottocento nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena*, tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Conservazione dei beni culturali, a.a. 2003-2004.

proposte si concentrano su titoli che avevano riscosso notevole successo, sia in Francia che all'estero.

Conclusioni

Carpani aveva un'idea, idea esplicitamente dichiarata fin nell'Avvertimento del *Riccardo Cor di Leone*, che assume il significato di una concreta dichiarazione programmatica da parte di un poeta pienamente consapevole di aver avviato un esperimento certamente innovativo e di rottura con la tradizione dell'opera comica italiana, che come abbiamo visto era il genere maggiormente eseguito a Monza; l'elemento più evidente è la sostituzione del recitativo secco con i dialoghi parlati.

Se agli succennati pregi si aggiunga l'altro comune ai drammi francesi, di sostituire cioè allo spesso monotono, e noioso recitativo la declamazione naturale mercè di cui si concilia meglio l'attenzione, e si dispongono gli animi a ricevere con maggior sentimento i rapidi squarci di musica qua e là dalla passione opportunamente condotti, uno spettacolo ne risulta tenero verisimile e giocondo non che novissimo per noi.

Una affermazione di carattere estetico che sembra essere in antitesi con quanto Carpani stesso scriverà nel 1824 nelle *Rossiniane, ovvero Lettere musico-teatrali*. In questo suo famoso lavoro Carpani sostiene l'importanza del recitativo alternato alle arie per lo svolgimento logico del dramma, criticando l'opera italiana coeva che essendone quasi priva pareva

[...] un ammasso di conseguenze senza premesse, una successione di effetti senza cause apparenti; un melodico caos, in cui le vaghe e mostruose forme s'incontrano, si succedono, si distruggono a vicenda⁴⁹.

È ammissibile che un intellettuale possa mutare d'opinione col passare del tempo, soprattutto se in relazione all'evolversi dei generi nel teatro musicale: tra l'Avvertimento del *Riccardo* e le *Rossiniane* vi sono 37 anni di trasformazioni, a cui anche l'esperimento monzese di Carpani ha dato un apporto rinnovatore. Sia chiaro, Carpani non rinnega quanto affermato nel 1787; viceversa, prende atto che il tentativo di riforma del teatro musicale italiano di cui egli è stato tra i promotori non ha conseguito gli effetti desiderati, e, con lo spirito acuto che pervade la sua produzione critica letteraria, individua quali manchevolezze potrebbero essere colmate per giungere al suo ideale. Le parole delle *Rossiniane* paiono assumere in questo caso una funzione autocritica: Carpani si accorge che il suo ideale di

⁴⁹ G. CARPANI, *Le Rossiniane, ovvero Lettere musico-teatrali*, Padova, Tipografia della Minerva, 1824, p. 113.

introdurre un nuovo modello che potesse sostituirsi al meno intellegibile - ma necessario allo sviluppo del dramma - recitativo può essere uno degli fattori che ha contribuito a sminuire l'importanza di quest'ultimo, con le conseguenze manifestate. Carpani dimostra una estrema coerenza quindi, nel porsi alla ricerca della forma e della struttura ideale, in cui il recitativo o il "meno monotono e noioso" dialogo fan sì che la musica, o per dirlo con le sue parole, la melodia, conservi e accresca la capacità di trasfondere emozioni e sentimenti, sia pur all'interno di una struttura drammaturgica rigorosamente coerente⁵⁰:

La musica è in ciò diversa dalle arti sorelle, ché in esse il piacere fisico è più dominante e più della essenza sua che il piacere intellettuale. La base della musica è questo piacere fisico e dopo di lei l'armonia. La melodia consiste nel canto: chi per reprimere le perturbazioni dell'animo e l'eccesso delle passioni sostituisce, come usò il Gluck non di rado, gli urli e le grida alla troncata melodia, offende ugualmente l'orecchio che la ragione; gli urli dipingono piuttosto i dolori del senso che quelli dello spirito⁵¹.

Seguitando la lettura dell'*Avvertimento* cogliamo inoltre chiaramente un altro dei motivi che hanno pervaso Carpani ad operare un così ardito esperimento:

[...] ed abbracciato una volta il pensiero di presentar questo saggio francese allo spirito italiano come cosa ben degna di lui e capace insieme di scuotere una folla di nobili ingegni, che lasciarono coll'abbandonarla essi decader tanto la scena comico-musicale nel paese stesso che le fu culla [...].

Una critica forte, alla quale segue un augurio che non è solo un invito, ma un vero e proprio appello a riconquistare il proprio ruolo di preminenza ed eccellenza nella produzione poetica per musica:

Si degni la colta nazione accoglierle con quella benignità che parte dal core, e onora la mente, e possa il tentativo servir di stimolo ai valorosi italiani non già per tradurre, mentre più secoli di luce nativa hanno dimostrato che noi siamo nati per esser tradotti, ma per dare, battendo questa via più sensata, e di vere bellezze feconda delle produzioni in cui il nostro valor poetico corrisponda anche in questo genere al nostro valor musicale.

Se ci sia riuscito o meno è un dato sul quale ancora gli storici della

⁵⁰ Per un approfondimento sulla critica di Carpani e la sua concezione in merito al decadimento del melodramma nell'Ottocento vedi: M. PADOAN, *Teoresi e storicità nell'estetica di Giuseppe Carpani*, in *Statuti della Musica: studi sull'estetica musicale tra Sei e Ottocento*, a cura di A. LUPPI e M. PADOAN, Como, Antiquae Musicae Italiae Studiosi, 1989, pp. 139-141.

⁵¹ G. CARPANI, *Le Haydine, ovvero Lettera sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova, 1823 (Ristampa anastatica, Bologna, *Bibliotheca Musica Bononiensis*, 1969), p. 293.

musica stanno dibattendo: innegabile è comunque l'apporto che il progetto di Carpani ha dato al rinnovamento del teatro per musica italiano tra il Sette e l'Ottocento. Così spero sia anche per questo mio contributo.

GIOVANNA PAOLOZZI STROZZI

I sipari storici tra Modena e Reggio Emilia
a metà Ottocento

GIOVANNA PAOLOZZI STROZZI

I sipari storici tra Modena e Reggio Emilia a metà Ottocento

Tra il teatro, inteso come grande macchina simbolica e come luogo di ritualità civica e mondana, e il sipario vi è uno stretto rapporto. L'immagine dipinta del sipario ottocentesco è un po' come il frontespizio in un libro, svolge all'interno dell'apparato scenografico la presentazione e la sintesi di quei contenuti complessivi. Espressione artistica quindi che si sottrae alle logiche prettamente decorative per assumere un valore simbolico in quanto estrinseca valori morali, etici ed ideologici in cui la collettività si riconosce.

Recentemente sono stati restaurati, sotto la supervisione della Soprintendenza Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia, due importanti sipari storici di due altrettanto importanti teatri: il sipario principale del teatro Comunale di Modena e quello del teatro Comunale di Reggio Emilia.

I due sipari hanno caratteristiche comuni: ambedue furono eseguiti da pittori famosi nati nelle due città, cresciuti professionalmente a Roma nello stesso ambiente purista sotto l'egida estense: il modenese Adeodato Malatesta fu l'artefice del sipario principale del Teatro Comunale di Modena mentre fu il reggiano Alfonso Chierici ad eseguire il secondo. Tra le due esecuzioni passa un modesto lasso di tempo, sedici anni: il sipario di Malatesta fu presentato il giorno dell'inaugurazione del teatro stesso nel 1841, mentre Alfonso Chierici lo confezionò per il teatro nel 1857. Eppure i contenuti espressi dai due grandi teleri fanno comprendere i grandi cambiamenti storici avvenuti a metà secolo, con il sipario modenese che esalta ancora il mecenatismo estense in campo artistico, mentre, ormai rivoluzionario e risorgimentale, il secondo indica le glorie italiane quale spinta alla liberazione nazionale.

Teatro Comunale di Modena - Sipario principale di Adeodato Malatesta

Il sipario di Adeodato Malatesta completava il lavoro dell'edificio teatrale iniziato dall'architetto ducale Francesco Vandelli nel 1838 e concluso nel 1841.

Il tema fu tratto dalle *Antichità Estensi* di Ludovico Antonio Muratori e cioè *Ercole I d'Este in visita al teatro da lui fatto costruire a Ferrara nel 1486 per la rappresentazione dei Menecmi di Plauto*. Era innanzitutto un

recupero nostalgico del Quattrocento, già affrontato col dipinto *Tobiolo e l'angelo* secondo la poetica purista, visto come epoca dell'oro dell'arte rinascimentale giunta poi con Raffaello al suo massimo splendore, ma anche un tema apologetico, esaltante il mecenatismo della corte estense che, dopo la restaurazione, si era nuovamente insediata al potere: agli Este si faceva risalire la prima recita in volgare della commedia di Plauto, fondamentale episodio per lo sviluppo del teatro rinascimentale e la costruzione del primo teatro pubblico. Ed ora era Francesco IV d'Austria d'Este a costruire il nuovo, moderno teatro della città. Non solo: il sipario sottolinea come l'evento della costruzione di un teatro sia momento culturale d'incontro tra popolo e governanti.

Malatesta era all'epoca un artista famoso, se pur ancora giovane: dopo un importante apprendistato a Roma a contatto con l'ambiente purista, fu nominato nel 1839, alla morte di Giuseppe Pisani, chirografo ducale e direttore dell'Accademia modenese. Lo studio fuori Modena era stato prezioso per il pittore: non era passata inosservata la grande sapienza accademica concentrata nella purezza di un disegno stilizzante ispirata ad Ingres già incontrato a Venezia all'inizio degli anni Trenta e poi a Roma come direttore dell'Accademia di Francia. Ancora più diretta e profonda l'inclinazione verso la produzione di Overbeck e della scuola dei Nazareni che prendevano come modello assoluto l'arte di Raffaello. Oltre che pittore di spicco, era anche un uomo di fiducia del nuovo governo di Francesco IV d' Este a cui affidare una commissione importante ma anche delicata considerando i tempi politicamente non troppo tranquilli.

Il telero è costituito da 24 tele di canapa poste in verticale a raggiungere un'altezza di 10 metri e 16 di larghezza, per un totale complessivo di 160 metri quadri: in questa bianca, vasta superficie Malatesta immaginò, più che una tradizionale ricostruzione storica, la messa in scena, appunto, di una grande rappresentazione teatrale con attori che, nell'occasione, indossano costumi dell'epoca ricostruiti con verosimiglianza secondo l'attitudine di un vero pittore di storie.

Domina tutta la composizione il grande castello estense con le sue torri e il vessillo. In primo piano un grande monumento equestre bronzeo di non chiara identificazione: probabilmente si tratta del monumento di Borso commissionato dallo stesso allo scultore fiorentino Nicolò Baroncelli, l'artista più vicino alla maniera donatelliana, e oggi distrutto.

Ercole I d'Este si muove al centro del proscenio cavalcando un magnifico destriero bianco e tenendo in mano un vessillo: il marchese è rappresentato giovane, mentre all'epoca dei fatti aveva oltre cinquant'anni, interessato al progetto di cui chiede informazioni all'architetto che lo sta realizzando: il teatro si mostra in costruzione nello sfondo. Il gioco compositivo sta nella riproposizione abbastanza fedele dei due cavalli in

primo piano, del soldato e del marchese, resi nei movimenti speculari al cavallo bronzeo del monumento. Interessante la figura del cavaliere, in particolare, che scaccia i viandanti lungo il percorso definito per il corteo perché si tratta di una citazione quasi puntuale della *Cacciata di Eliodoro dal tempio* di Raffaello nelle Stanze Vaticane.

Al momento della sua presentazione il sipario ebbe grande successo per la modernità di quella pittura di storia che, rifacendosi alla contemporanea produzione di Hayez, rappresentava una novità rispetto ai più convenzionali sipari ottocenteschi dai soggetti mitologici o classici.

L'ispirazione ha lontane radici: l'insieme ricorda in particolare i grandi teleri veneziani rinascimentali con fatti importanti di vita cittadina commessi in serie dalla Repubblica Veneziana, soprattutto per quel gusto di descrivere la gente che si accalca lungo i portici degli edifici lungo la via, per guardare incuriosita l'evento storico che si sta svolgendo sotto gli occhi, e per certi *tranches de vie* come il bambino sopra il basamento o i cagnolini che accorrono richiamati dalla confusione.

Ad iniziare dagli scritti di Adolfo Venturi, nell'ultimo quarto dell'Ottocento, che fornivano dell'artista un profilo negativo e sorpassato, Adeodato Malatesta fu ben presto dimenticato.

Per comprendere il cono d'ombra dove fu relegata ben presto la sua opera e in generale, la pittura d'accademia, si deve partire dalla seconda metà dell'Ottocento quando la critica tutta esalta la pittura "moderna" postunitaria di cui Delacroix era l'esponente di spicco: l'evoluzione stilistica nata sulla scia del processo unitario veniva vista come di rottura e rinnovamento rispetto al vecchio schema consolidato, fatto di pratica artistica e di accademie. Emergeva una pittura ricca di contenuti ideologici che si venivano a sostituire alla realtà storica attraverso la volontà di costruire la nuova identità nazionale, prima attraverso la negazione delle espressioni artistiche dei vecchi regimi e poi con la definizione di una nuova pittura. L'ambizioso progetto però fallirà e il susseguirsi delle esposizioni nazionali nella seconda metà del secolo vedrà, all'opposto, delinearsi di sempre più chiare tendenze artistiche regionalistiche.

Teatro Comunale di Reggio Emilia - Sipario principale di Alfonso Chierici

Ciò che divide in modo netto questi due sipari sono gli eventi storici che in pochi anni modificarono drasticamente gli assetti a lungo vigenti, e cioè i moti rivoluzionari del 1848 che scoppiarono un po' in tutta Italia.

Nel 1851 il Teatro della Cittadella di Reggio Emilia viene distrutto da uno spaventoso incendio, fatto non raro considerato che i teatri all'epoca

erano in gran parte di legno ed erano illuminati in modo precario e pericoloso.

Si ricostruì affidando il progetto all'architetto modenese Cesare Costa, mentre per il sipario principale venne fatto il nome di un reggiano, Alfonso Chierici. Il pittore era all'apice della sua carriera artistica: già allievo di Prospero Minghetti era riuscito, grazie al suo interessamento, ad andare a Roma e far pratica presso l'esclusivo circolo di orientamento purista di Tommaso Minardi. Roma diventa la sua patria artistica e qui studia i grandi classici a partire da Raffaello che più di ogni altro, secondo la filosofia purista, era riuscito a raggiungere il vero equilibrio tra forma ed espressione, linea e colore: la teoria del bello consisteva nello scegliere tra gli esempi della natura secondo un principio ideale che li trasformi in 'bello morale' secondo l'esempio dell'arte classica e rinascimentale al fine di giungere ad un classico "decoro" tra contenuto e immagine.

Per le sue capacità, divenne accademico di San Luca e poi, in patria, Professore Onorario della Reale Accademia Atestina, qualifica che gli procacciò molte occasioni di lavoro in città.

I pareri sul sipario al momento dell'esposizione furono discordi: alcuni lo accolsero come «il pezzo più triste del nuovo teatro». In realtà Chierici crea un grande manifesto politico di denuncia dei suoi tempi in cui le Arti, da sempre chiamate "libere" si erano dovute inginocchiare di fronte al potere politico più gretto. È un manifesto contro l'autoritarismo imperante, contro quella restaurazione dei vecchi regimi la cui disfatta era sembrata possibile durante i moti rivoluzionari del '48.

Il tema è complesso e complessa quindi la composizione: viene affiancato nella sua redazione concettuale dal fratello Gaetano, erudito e letterato famoso, che pubblicherà contemporaneamente anche un libretto di approfondimento dei contenuti.

L'insieme immagine-scritto rende chiara l'intenzione didattica dell'operazione volta a denunciare l'epoca presente ed ad istruire le nuove generazioni.

Il titolo era già eloquente: *Il Genio delle Arti Italiane che loro addita i più chiari uomini d'Italia in ogni età, né quali guardando s'ispirino esse e risorgano.*

La figura centrale simboleggia l'Italia in sembianze di giovane donna coronata che scende in terra tenendo in mano lo scettro simbolo del suo potere. Era una sfida aperta alle autorità costuite per questo dovette nascondersi sotto il nome "Genio". Questi indica alle arti contemporanee, sdraiate in primo piano, avviliti e dormienti, le glorie dell'ingegno italico in modo da farle risvegliare.

La composizione si svolge secondo una prospettiva a cannocchiale che guida la visione dai primi piani fino al fondo dove, nell'Olimpo, si trovano

le schiere dei grandi italiani che hanno dato momenti di gloria al proprio Paese: quelli più vicini sono gli Italiani dell'epoca moderna, a partire dai grandi del Rinascimento (Raffaello, Michelangelo, Canova, Foscolo e Leopardi), nella seconda schiera ci sono gli antichi popoli dei Latini, poi degli Etruschi e infine i popoli della Magna Grecia. In primo piano le Arti: a sinistra l'Architettura, la Scultura e la Pittura, a destra la Musica, la Tragedia e la Commedia. La terra deserta in cui si sdraiano è Roma, capitale di una Nazione ancora tutta da costruire, con a destra il Colosseo e a sinistra la dolce campagna laziale.

Anche il colore diventa mezzo per sottolineare i concetti espressi: per esempio la triplice schiera degli italiani illustri s'illumina di gialli sempre più luminosi per dare maggior visibilità alla scena. Anche in questo caso Raffaello della Stanza della Segnatura è il vero ispiratore della scena.

Chierici costruisce una vera macchina teatrale attraverso mezzi tecnici anche sofisticati al fine di raggiungere lo spettatore e colpirlo emotivamente, diventando così un importante documento di impegno civile che attesta, in quel determinato momento storico, il travaglio delle coscienze ma anche la ricchezza dei nuovi fermenti ideali che si sviluppano all'interno di ogni città italiana.

CARLO GIOVANNINI

L'arte organaria a Modena
nella prima metà dell'Ottocento

CARLO GIOVANNINI

*L'arte organaria a Modena
nella prima metà dell'Ottocento*

Per motivi che andrò esponendo in seguito, non si ha notizia della costruzione di nuovi organi nella città di Modena - e tranne poche eccezioni anche nella sua provincia - negli anni compresi fra l'ultimo decennio del Settecento ed il 1840¹. Pertanto la maggior parte degli organisti attivi in quei decenni si trovò costretto ad eseguire le moderne partiture musicali su strumenti sei-settecenteschi, le cui qualità timbriche erano in parte inadatte allo scopo, mancando delle sonorità simili a quelle degli strumenti musicali allora in voga nelle orchestre. Non volendo rinunciare a diffondere fra la popolazione la musica ottocentesca, si decise in alcuni casi di sottoporre gli organi di maggiori dimensioni ad ampliamenti della tastiera e a sostituzioni di alcuni “vecchi” registri con altri più moderni. Tali operazioni furono portate a termine in qualche caso da organari esperti, ma in altri casi da sedicenti organari che intervennero arrecando sensibili modifiche e talvolta veri e propri danni agli originari impianti meccanici e sonori degli antichi strumenti.

Nel seguito vediamo ora di illustrare alcuni dei più importanti organi che - pur con i limiti sopra accennati - vennero utilizzati a Modena nella prima metà dell'Ottocento, molti dei quali ancora oggi presenti in loco, citando i nomi di alcuni dei costruttori più famosi ed evidenziando - quando possibile - le condizioni in cui si trovavano nella prima metà dell'Ottocento.

Uno degli organi più importanti per la storia organaria modenese - soprattutto quello esteticamente più bello - è quello ancora oggi conservato presso la chiesa abbaziale dei padri Benedettini di S. Pietro di Modena, realizzato dall'organaro bresciano Giovan Battista Facchetti nel 1524, con portelle dipinte dai fratelli Taraschi nel 1546, strumento che oggi racchiude al suo interno un organo a trasmissione elettro-pneumatica realizzato dalla Ditta Ruffatti nel 1964 (figg. 1 e 2).

La bella cassa rinascimentale decorata con ricchi intagli presenta ancora in facciata molte canne cinquecentesche del registro di *Principale*, la cui canna maggiore misura 12 piedi musicali. In origine lo strumento presentava una tastiera di 50 tasti con prima ottava “scavezza”, delle

¹ Quanto andremo esponendo in questo articolo è una sintesi di quanto si può dedurre consultando il volume C. GIOVANNINI - P. TOLLARI, *Antichi Organi Italiani. La Provincia di Modena*, Modena, Panini, 1991, pp. XI-XXI e pp. 1- 657, al cui ampio apparato di indici e documenti rimandiamo il lettore.

consuete file di Ripieno (*Ottava, Quintadecima, Decimanona, Vigesimaesecunda, Vigesimaesesta, Vigesimaonona*) duplicati o triplicati nella stesura alta. Era inoltre dotato di due registri “da concerto” rappresentati dai *Flauti*, uno in VIII e l'altro in XV col Principale, ai quali venne affiancato nel 1562 un registro di *Trombe*. Nel corso del Settecento l'organaro ducale Domenico Traeri aggiunse due registri, un *Principale II* ed un registro di canne di *Contrabbassi* di legno al pedale. Non si ha notizia di interventi di rilievo operati su quest'organo nel corso della prima metà dell'Ottocento, probabilmente perché i monaci Benedettini - soppressi dal governo napoleonico nel 1797 e ricostituitisi nella stessa chiesa di S. Pietro nel 1818 – rimasero fedeli cultori del canto monodico e delle musiche liturgiche più tradizionali almeno fino alla fine del secolo².

Un organo quasi gemello di quello di S. Pietro, cioè con la stessa estensione di tastiera e composto in origine dagli stessi registri tranne quello di *Flauti* in XV col *Principale*, è quello che lo stesso organaro Giovanni Battista Facchetti aveva collocato nel 1519 nella chiesa di S. Agostino di Modena (fig. 3). Il secondo registro di *Flauti* fu aggiunto in seguito, probabilmente nel Seicento, assieme ad un altro registro di *Ripieno* e a quello di *Voce Umana*.

Domenico Traeri fu chiamato ad ampliarlo nei bassi e negli acuti nel corso della prima metà del Settecento, e la tastiera fu allora portata a 57 tasti. Nel 1771 toccò ad Agostino Traeri rifare completamente l'organo, ma l'artista ebbe l'accortezza di riutilizzare le canne di lega di piombo del Facchetti, tanto che in un recente restauro è stato possibile individuarne ancora un importante nucleo ammontante al 40% del totale. Purtroppo le canne di facciata rinascimentali andarono sostituite verso la metà del sec. XX. Nel corso dell'Ottocento un organaro rimasto anonimo volle ammodernare l'organo aggiungendo un registro di *Flauto Traverso*. Lo strumento subì in seguito una serie di manomissioni fra la fine dell'Ottocento e la prima metà del secolo successivo, quando vennero sostituite le canne rinascimentali in stagno della facciata con altre di fattura industriale realizzate in zinco. Nel corso di un recente restauro operato dalla ditta Bigi queste ultime sono state rifabbricate in stagno e la struttura dell'organo è stata riportata a quella conferitagli nel 1771 da Agostino Traeri.

² Per una storia più dettagliata e completa delle vicende dell'organo della chiesa di S. Pietro di Modena e degli organisti che qui esercitarono la propria arte, si veda l'articolo C. GIOVANNINI, *Organi e organisti*, in *La chiesa di San Pietro a Modena*, a cura di E. CORRADINI, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, stampa Cinisello Balsamo (Mi) 2006, pp. 189-213.

Verso la fine del Cinquecento vi era un importante organo a Modena dove oltre al *Principale* e relative file di *Ripieno* comparivano interessanti registri da concerto, quali i *Flauti* in XII ed in XV, il *Fiffaro* o *Voce Umana*, i *Tromboni*, i *Regali* e i *Rosignoli*. Si trattava dello strumento che Baldassarre Malamini aveva realizzato nel 1595-1596 per il Duomo di Modena. Lo strumento fu completamente rifatto nel 1769 da Agostino Traeri, il quale ebbe l'accortezza di conservare molti registri di canne del Malamini. Nel corso dell'Ottocento lo strumento non subì manomissioni di rilievo, ma verso la fine del secolo la bella cantoria venne demolita e la bella cassa intagliata e dorata venne sostituita con una di dubbio gusto neoromanico. Nel 1924 i Canonici del Duomo decisero l'acquisto di un nuovo organo costruito secondo i dettami della Riforma Ceciliana dalla ditta Vegezzi-Bossi e il "vecchio" venne ceduto alla chiesa parrocchiale di Collegara (Modena), dove si trova tuttora nascosto entro un'angusta cantoria in muratura posta dal lato del Vangelo dell'altare maggiore, in modo tale da risultare praticamente impresentabile come immagine.

La presenza crescente nel Quattro-Cinquecento di registri detti comunemente "da concerto" suggerisce che a Modena come altrove agli organisti era richiesto di assolvere ad una duplice funzione. In primo luogo quella di accompagnare i canti di tradizione monodica durante le celebrazioni liturgiche; in secondo luogo quella - spesso osteggiata dagli ambienti ecclesiastici più conservatori - di diffondere la musica composta secondo lo stile contrappuntistico imitativo, derivato dalla polifonia vocale che proprio in quel periodo conosceva in Italia una fase di sviluppo straordinario grazie a compositori come Dufay, Josquin, Orlando di Lasso, Costanzo Festa, Palestrina e Marenzio. Anche a Modena emergeranno nel Rinascimento alcuni famosi compositori, fra cui ci limitiamo a ricordare il celebre Giacomo Fogliani, che per molti anni terrà lezioni ai suoi allievi proprio sulle cantorie dell'organo di S. Pietro e della Cattedrale.

Per quanto riguarda Modena i cattolici più "conservatori" ebbero per alcuni decenni partita vinta a partire dall'ultimo quarto del Cinquecento, quando in seguito a rigide direttive emanate dalle Commissioni post-Tridentine, fatte applicare più o meno severamente dai vescovi locali nelle proprie diocesi, non solo a Modena furono posti severi limiti all'insegnamento della musica nei monasteri femminili, ma si intervenne anche regolamentando in modo più stringente tutte le celebrazioni liturgiche e il tipo di musica che vi si poteva eseguire, attivandosi per costringere l'esecuzione della musica polifonica entro forti limitazioni.

Questo clima dovette evidentemente influire sulle committenze di nuovi organi perché - ben diversamente che in altre città italiane - notiamo che per lo spazio di una quarantina d'anni i nuovi strumenti costruiti per le

chiese cittadine - molti dei quali usciti dalla bottega bolognese del grande artista Antonio Dal Corno *alias* Colonna - limitarono la presenza di registri "da concerto" alla sola *Voce Umana* e ad uno o due registri di *Flauti*.

Nella fig. 4 possiamo ammirare la mostra dell'organo che il Colonna realizzò nel 1640 ca. per la chiesa di S. Bartolomeo di Modena, eretta pochi decenni prima dai padri Gesuiti³. Si tratta di uno strumento di 16 piedi, dotato inizialmente di pochissimi registri di concerto, al quale il gesuita fiammingo Guglielmo Hermans aggiunse nel 1661 i registri di *Terzino soprani*, *Cornetto* a quattro file, *Trombe* ai pedali, *Tromboncini bassi e soprani*. Inoltre inserì all'interno della grande cassa un secondo corpo d'organo costituito da un *Principale*, col relativo *Ripieno* a tre file, e da alcuni registri allora inusuali a Modena quali un *Flautino bassi e soprani*, un *Terzino bassi e soprani*, un *Cornetto a tre canne*, ed un *Musetto bassi e soprani*, azionabili mediante una seconda tastiera, portando così a termine una operazione di chiaro gusto transalpino, scelta che per molti decenni non troverà però imitatori in ambito modenese, se non nell'adozione del solo registro di *Cornetto*.

Quando nel 1773 i Gesuiti vennero soppressi dal pontefice, l'organo passò sotto l'Amministrazione

del Patrimonio degli Studi di Modena. Nell'inventario redatto in tale occasione venne descritto come un organo di 16 piedi, composto di 18 registri e di due tastiere. Nel 1774 fu venduto ai padri Francescani Conventuali, che erano passati nel frattempo ad officiare la chiesa, e l'organaro Agostino Traeri redasse in quell'occasione una minutissima descrizione dello strumento. Successivamente, allontanati anche i Francescani, l'organo passò sotto l'Amministrazione dell'Albergo Arti di Modena, che non ebbe cura di conservarlo com'era. In occasione di un lavoro di "accomodatura" generale dell'organo effettuato nel 1792 dal ferrarese Andrea Fedeli, anziché far rifare numerose canne mancanti si preferì utilizzare quelle del secondo corpo d'organo, ridurre lo strumento ad una sola tastiera e accantonare 260 canne piccole rimaste inutilizzate.

Nel 1821 i Gesuiti tornarono in S. Bartolomeo, ma le spese per l'organo rimasero a carico dell'Amministrazione della Congregazione di Carità, che nell'agosto 1824 decise di far rimodernare lo strumento dall'organaro mantovano Luigi Montesanti. Questi redasse allora una "proposta ragionata" che è emblematica del modo in cui si interveniva nel corso della prima metà dell'Ottocento per "riformare" gli organi costruiti nei secoli precedenti.

³ In effetti la cassa entro cui è oggi racchiuso l'organo fu realizzata dalla ditta Tacconi di Spilamberto dopo che un fortuito incendio l'aveva seriamente danneggiata nel 1902. Tuttavia, grazie alla presenza *in loco* della controscassa gemella seicentesca posta dal lato opposto del finto transetto, fu possibile ricostruire cassa e intagli esattamente uguali agli originali.

Innanzitutto il Montesanti descrisse l'organo nello stato in cui si trovava allora, composto da soli 13 registri, cioè *Principale I e II* di 16 piedi, *l'Ottava* seguita da varie file di Ripieno fino alla *Trigesimaterza*. I registri da concerto erano rappresentati solo da un *Flauto in ottava* ed un *Flauto in duodecima* “incompleti”, la *Voce Umana* ed un *Cornetto*. Fra i vari interventi il Montesanti propose ed effettuò la costruzione *ex novo* dei registri seguenti: *Ottave ai Contrabassi*, *Trombe reali bassi e soprani*, *Corno Inglese soprani*, *Flutta reale* e *Timpani* ai pedali. Inoltre allestì il nuovo somiere in previsione dell'aggiunta - quando i padri Gesuiti lo avessero desiderato - dei registri di *Violoncello*, *Viola*, *Sesquialtera* e *Trigesima sesta* da accoppiarsi alla *Trigesima terza*⁴. Non sappiamo se l'aggiunta ebbe effettivamente luogo. L'organo andò distrutto nel 1902 in seguito all'incendio provocato da una candela dimenticata accesa sulla cantoria. Nel 1903, una volta ricostruita la cassa, vi fu collocato all'interno un nuovo organo a trasmissione elettro-pneumatica della ditta Rieger – Gebrüder di Jägerndorf (Budapest), che nel 1960 venne elettrificato dalla ditta Ruffatti (Padova).

Scomparso nel 1666 l'organaro Antonio Colonna, per alcuni anni la sua attività nella città di Bologna fu portata avanti dal figlio Giovan Paolo, al quale ebbe occasione di costruire per il duca Francesco II d'Este - grande amante della musica - due splendidi organi positivi di 7 registri ciascuno riccamente decorati, utilizzati dalla cappella Musicale Estense a partire dal 1687, nel periodo cioè del suo massimo fulgore.

Essendo però Giovan Paolo Colonna prevalentemente dedito alla composizione e alla direzione della cappella musicale di S. Petronio in Bologna, attorno al 1679 si era già trasferito da Brescia nella ricca piazza di Bologna un altro organaro, Carlo Traeri, presumibilmente allievo dei famosi Antegnati. Figlio di un intagliatore di legno, Carlo produrrà strumenti mirabili sia sotto l'aspetto della perfezione sonora che estetica.

Nella città di Modena non rimangono purtroppo organi da lui costruiti. Come esempio della sua attività possiamo solo mostrare in fig. 5 lo strumento per realizzare il quale Carlo Traeri stipulò nel 1689 un contratto con gli aderenti alla confraternita di S. Pietro Martire di Formigine. Pochi mesi più tardi l'organaro morirà, e la costruzione dell'organo verrà portata a termine dai figli Francesco e Domenico. Sarà proprio il minore dei due fratelli, Domenico, che a partire dal 1707 si trasferirà da Bologna a Modena

⁴ Poiché questo documento, che ci appare di qualche interesse per la storia organaria, è stato da me rinvenuto solo dopo la pubblicazione del volume di cui alla nota 1, ho pensato di riportarlo per intero nell'Appendice documentaria.

per assumere l'ambito incarico di organaro e cembalaro ducale, e diventerà il più famoso artista della storia organaria modenese. La perfezione sonora, la precisione meccanica e la bellezza estetica degli organi da lui costruiti sarà tale da elevarlo in breve tempo a grande fama, e nell'arco di circa 37 anni di attività non vi sarà strumento degli Stati Estensi che non sia stato sottoposto alle sue abili cure.

Nella fig. 6 possiamo ammirare uno degli strumenti di maggiori dimensioni realizzato da Domenico Traeri nell'arco della sua attività artistica, collocato nel 1714 nella chiesa di S. Carlo del Castellaro in Modena entro una cassa realizzata e intagliata nel 1699 su disegno di un suo cugino, lo stuccatore Carlo Traeri detto il Cestellino. Fin dall'origine era dotato dei registri di *Principale I*, *Principale II*, *Ottava*, file di Ripieno fino alla *Trigesimaterza*, *Flauto in VIII* e *Flauto in XII*, *Voce Umana* e *Contrabasso*. Questo organo, come molti altri realizzati da Domenico, non presenta segni di manomissioni operate nei secoli successivi, e questo ci conferma come nel Modenese gli organi del Traeri abbiano sempre goduto della massima considerazione e rispetto da parte dei committenti e degli organari, anche in periodi di intense “modernizzazioni” come quello ottocentesco.

Essendo le maggiori chiese di Modena già dotate di splendidi ed efficienti organi rinascimentali e seicenteschi, la maggior parte della produzione di Domenico Traeri dovette necessariamente incentrarsi sulla costruzione di strumenti di piccole e medie dimensioni, dal costo relativamente contenuto. Questo contribuì a favorire la loro diffusione anche in molte chiese della pianura e della montagna che fino ad allora ne erano rimaste sprovviste.

Alla morte di Domenico, avvenuta nel 1744, l'incarico di organaro della Corte Estense passerà ad Agostino Scarabelli, un suo lavorante nativo di Castelfranco Emilia che aveva accettato di assumere il cognome Traeri sposando una nipote di Domenico. Agostino eserciterà la sua arte per circa quarant'anni, realizzando a sua volta ottimi strumenti, facilmente distinguibili da quelli del suo maestro in quanto preferirà disporre le canne di facciata in un'unica campata a cuspide centrale con ali laterali piuttosto che su tre campate, soluzione che era stata adottata quasi invariabilmente da Domenico negli strumenti di dimensioni medio-grandi. Verso la metà del XVIII secolo Agostino si mostrerà molto interessato anche alle soluzioni adottate un secolo prima dall'Hermans nell'organo della chiesa di S. Bartolomeo di Modena, e costruirà alcuni organi di gusto transalpino, dotati cioè di due tastiere, di registri di *Cornetto*, di *Tromboncini* e di un positivo tergale. Uno di questi, realizzato nel 1755 per la chiesa di S. Barnaba di Modena, fu venduto dal governo napoleonico nel 1812 al parroco della

chiesa di Cadelbosco di Sopra (Re); dopo fu ricomposto, benché privato del positivo tergale.

Come esempio dell'attività di Agostino possiamo osservare in fig. 7 la facciata dell'organo costruito nel 1764 da Agostino Traeri per i Canonici Regolari di S. Maria delle Assi di Modena, la cui bella cassa ricca di intagli in legno di pioppo fu lasciata inizialmente color legno naturale, e solo nel 1790 fu fatta dipingere con delicati colori a tempera da un confratello della Confraternita dell'Annunziata, sodalizio che nel frattempo era subentrato ai Canonici Regolari nell'officiare la chiesa.

Come accennato all'inizio, a partire dalla seconda metà del Settecento e fino al 1840 circa, a Modena si smise di commissionare nuovi organi. Vediamone ora i principali motivi.

A partire dall'anno 1764 il duca Francesco III d'Este iniziò ad esercitare una politica giurisdizionalista, tesa cioè a controllare i patrimoni dei benefici ecclesiastici, ufficialmente nell'intenzione di concentrare sotto un'unica direzione e amministrazione i patrimoni immobiliari di piccoli conventi, di piccoli ospedali e di confraternite laicali per offrire alla cittadinanza servizi più moderni ed efficienti. Fu quindi deciso di utilizzare tali risorse per favorire l'erezione di un unico Grande Ospedale cittadino e di un Grande Albergo ove ospitare i poveri per insegnare loro mestieri artigianali e renderli così in grado di autosostentarsi senza il continuo ricorso alla pubblica carità.

Fu l'inizio di una serie di soppressioni di enti religiosi e relative chiese, soprattutto nei paesi della provincia, che si protrasse fino agli anni Ottanta del Settecento. Poiché tutti gli arredi dei sodalizi soppressi venivano venduti all'asta, anche gli organi cominciarono ad essere trasferiti da una chiesa all'altra, perché acquistati a basso prezzo da parroci che fino a quel momento non avevano potuto disporre delle ingenti somme necessarie per acquistarne uno nuovo.

La grande disponibilità sul mercato di strumenti usati a prezzi concorrenziali determinò gradatamente un calo della committenza di nuovi strumenti e fu probabilmente questo uno dei motivi principali che convinse Giovanni Giuseppe e Gaetano Traeri, i due figli maschi di Agostino, che pure avevano coadiuvato il padre nell'esercizio della sua arte, ad orientarsi verso altre attività, pur continuando ad operare saltuariamente fino agli inizi dell'Ottocento in piccoli lavori di manutenzione ed accordatura. Giovanni Giuseppe eserciterà la professione di Perito Agrimensore, mentre Gaetano sarà ordinato sacerdote. Verso la fine del Settecento gli organi della città di Modena cominciarono allora ad essere accuditi da organari chiamati dalle

città limitrofe. I documenti d'archivio ci segnalano fra le scuole organarie più attive a Modena quella ferrarese, con Andrea e Filippo Fedeli, e quella gardesana, con Girolamo Bonatti e i fratelli Paolo e Giuseppe Benedetti.

A partire dal 1797 si venne poi a determinare un'ulteriore sovrabbondanza di organi messi all'asta, in misura ancora superiore a quella registrata in seguito alle soppressioni ducali. Sotto il dominio del Governo Napoleonico infatti, tra il 1798 ed il 1810, venne decretata negli Stati Estensi la progressiva soppressione di quasi tutti i monasteri e conventi maschili e femminili e delle Confraternite laicali. Solo le chiese parrocchiali e le Confraternite del Santissimo Sacramento vennero risparmiate. Come già avvenuto in precedenza, moltissimi organi furono posti in vendita a prezzi molto convenienti e questo determinò la totale scomparsa della committenza di nuovi strumenti. Come rovescio della medaglia possiamo solo rilevare che allora anche le più povere chiese della montagna e della pianura modenese riuscirono a procurarsi begli strumenti dotati di sette o più registri, in certi casi di qualità foniche ed estetiche veramente eccezionali. In tal modo la quasi totalità della popolazione più povera e lontana dai grandi centri urbani poté iniziare ad ascoltare, seppure tramite le mani spesso inesperte di organisti locali, le arie musicali allora in voga.

Come esempio di uno di questi trasferimenti possiamo ammirare in fig. 8 l'organo che era stato realizzato da Domenico Traeri nel 1716 per le monache di S. Paolo di Modena e che fu venduto nel 1803 dal Demanio Napoleonico al parroco della Pieve di Ganaceto. Si noti la raffinatezza degli ornamenti della cassa, con fregi intagliati, laccature e dorature, ornamenti questi assai frequenti negli strumenti conservati nei monasteri femminili modenesi, indice di quale fosse la considerazione e la cura con cui le monache di clausura conservavano i loro organi, spesso l'unico strumento di svago loro concesso, poiché la Regola imponeva di trascorrere la maggior parte del tempo in silenzio o in preghiera.

Nella prima metà dell'Ottocento i documenti modenesi ci segnalano l'attività di organari di secondaria importanza, come il modenese Geminiano Sighinolfi e il vicentino Luigi Cappelletti, o di veri e propri dilettanti, quali i modenesi Carlo Ricci e Giovanni Battista Pignatti.

Anche la scuola organaria mantovana si mostrerà particolarmente attiva, sia a Modena sia nella pianura modenese, per operazioni di manutenzione, restauro, sostituzione o aggiunta di nuovi registri, nelle figure di Andrea, Luigi e Ferdinando Montesanti, dei veronesi Giovanni Battista e Antonio Sona e in seguito di Luigi Butturini-Sona.

A partire dai primi dell'Ottocento e per tutto il corso del secolo sono rintracciabili inoltre i nomi di maestri della scuola organaria bolognese, in particolare di Antonio e Gioacchino Pilotti, Vincenzo Mazzetti, Giuseppe Sarti, Alessio ed Adriano Verati.

La scuola toscana - pistoiese in particolare - rappresentata inizialmente dalla ditta Agati e successivamente dalla ditta Tronci, riuscirà a fare capolino sui crinali dell'Appennino modenese collocando alcuni organi nuovi nei paesi più prossimi al confine con la Toscana. Si tratta di strumenti piuttosto disadorni, se confrontati con le belle mostre ricche di intagli e dorature degli organi sei-settecenteschi, ma dotati di una tavolozza di suoni di notevole vivacità timbrica.

La fig. 9 mostra una di queste rarità, cioè l'organo di 16 registri che Giosué Agati di Pistoia costruì nel 1821, su commissione del nuovo arciprete di Frassinoro don Domenico Maria Manfredini, un musicista dilettante la cui chiesa ancora agli inizi dell'800 era sprovvista. Si trattava di uno splendido strumento perfettamente rappresentativo dei gusti musicali dell'epoca, dotato, oltre che dei classici registri di *Principale* e relativo Ripieno, anche di *Voce Angelica*, *Flauto* in VIII, *Trombe* basse e soprane, *Clarone*, *Oboe*, *Timpano*, *Tamburo*, *Cucco* e *Rosignoli*.

Questo strumento è da ricordare in quanto venne a rivestire una certa importanza per la storia organaria modenese. Un abitante di Frassinoro infatti, don Tommaso Piacentini, probabilmente esperto di falegnameria, partecipò alla costruzione del nuovo strumento, e ne fu talmente affascinato da prendere la decisione di recarsi a Pistoia per entrare come apprendista nella bottega dagli Agati. Verso il 1830 tornò nel paese natio e fondò - unitamente ai frassinoresi Giosué Battani ed suo figlio Antonio - una nuova ditta organaria. Nell'arco di circa sett'antanni di attività la ditta Piacentini-Battani (poi solo Battani, affiancati da Luigi, Elia ed Attilio Turrini) arriverà a produrre più di un centinaio di strumenti, però senza riuscire ad adattarsi ai nuovi dettami della Riforma Ceciliana di fine secolo, quindi soccombendo alla concorrenza delle grandi ditte lombarde, tanto da cessare la propria attività nel Modenese agli inizi del Novecento

A chiusura di queste righe vogliamo citare, come esempio di organi "positivi" costruiti nel corso della prima metà dell'Ottocento nel Modenese, quello che il bolognese Vincenzo Mazzetti allestì nel 1841 per la chiesa di S.Vito (Modena), strumento che presenta a chiusura delle luci sopra le canne di facciata una bella ornamentazione di gusto tipico di quegli anni (fig. 10).

Nella storia della Musica per indicare il periodo compreso fra la metà del Settecento e gli anni immediatamente successivi alla caduta di Napoleone si usa il termine *Classicismo*. Furono gli anni in cui i più importanti centri italiani ed europei videro formarsi grandi orchestre, ove

fecero la loro comparsa strumenti musicali di nuova concezione, alle cui sonorità si ispirarono i maggiori compositori del tempo.

A Modena fin dal 1772 era stata eretta una Accademia Ducale di Filarmonici sotto gli auspici del duca Francesco III, allo scopo di promuovere «il buon gusto della Musica e di eccitare l'incoraggiamento e l'emulazione tanto fra i Professori che fra i Dilettanti della medesima»⁵. Sviluppatisi anche sotto il successivo regno di Ercole III, l'Accademia Filarmonica diminuì gradatamente i suoi esercizi subito dopo l'invasione francese del 1796, e finì col cadere in un totale silenzio per una decina d'anni. Solo dal 1816, con il ritorno in città degli Este, il complesso orchestrale si riorganizzò sotto la denominazione di Accademia Reale dei Filarmonici di Modena e continuò ad esercitare la sua attività fino al 1845.

Anche grazie all'attività e alle relazioni personali di questi musicisti, in quei decenni circolarono nel Modenese gli spartiti di tutti i più famosi compositori e maestri di cappella italiani e stranieri, nomi da tutti conosciuti e che è inutile qui elencare. Ci limitiamo a ricordare che in ambito locale raggiunsero una certa fama anche alcuni compositori quali Innocenzo Gigli, Giuseppe Bainsi, Bonifazio Asioli, Antonio Gandini e Antonio Malagoli.

Parallelamente alla diffusione di musiche orchestrali, a partire dalla prima metà dell'Ottocento agli organari locali Cesare Zoboli ed Ermenegildo Sighinolfi cominciarono a giungere pressanti richieste da parte degli organisti che volevano riprodurre sui loro strumenti le musiche dei maestri sopra citati. Negli organi di maggiori dimensioni in molti casi si intervenne, come abbiamo visto, sostituendo alcuni registri settecenteschi dalle sonorità ormai desuete, come i *Cornetti* ed *Tromboncini*, con altri imitanti gli strumenti delle moderne orchestre, come ad esempio l'*Ottavino*, il *Corno Inglese*, la *Flutta* o *Flauto Traversiere*, i *Corni da Caccia*, il *Clarone*, la *Viola*, l'*Oboe* ed il *Violoncello*.

In quegli stessi anni dalla tradizione austriaca si andava inoltre diffondendo anche nel Modenese l'uso di inserire all'interno delle casse d'organo strumenti a percussione quali *Gran cassa*, *Piatti*, *Sistri* e *Campanelli* chiamati complessivamente *Banda*, adatti a suonare le musiche marziali di origine turca importate in Austria dai soldati Giannizzeri, e successivamente diventate di gran moda anche in Italia. Pur non avendo riscontrato l'adozione di simili registri nella città di Modena, la prova che anche in città queste musiche erano particolarmente apprezzate alla Corte di Francesco IV d'Austria-Este ci è rivelata da un inventario degli arredi del Palazzo Ducale di Modena che porta la data 1860⁶. In esso appare chiaro che - ormai dispersa in epoca napoleonica la splendida collezione di

⁵ Archivio di Stato di Modena, Uffici diversi 1816-1845, foglio sciolto.

⁶ Archivio di Stato di Modena, Intendenza della Casa di Sua Maestà in Modena, *Inventario del Reale Palazzo di Modena* -1860.

clavicembali, violini, violoncelli e di altri strumenti che un tempo aveva rappresentato l'orgoglio della Casa ducale – dopo la Restaurazione per arredare il palazzo si era fatto acquisto di alcuni pianoforti, fra i quali uno a coda, di legno, della ditta viennese Bosendorfen. Ma troviamo anche elencati «un grande organo a cilindro con banda completa di legno di noce verniciato naturale con sportello superiormente traforato a disegno, con suo manubrio per suonare, lunghezza 2 larghezza 1,60 – valore L. 5.000.»⁷ (che sarà dopo poco tempo trasferito presso il castello di Moncalieri a disposizione dei Savoia), oltre a «un Cariglione di legno mogano a forma di armadio con molte figure di legno scolpite e dorate, pendola al di sopra fatta a cetra, a sei sportelli traforati, con entro macchine a cilindro e due piccoli armadi di legno noce contenenti dieci cilindri pel detto Cariglione, che è della misura lunghezza m. 2,16, larghezza 1,40, del valore di L. 8000».⁸

Il plurisecolare tentativo di ascoltare e diffondere le musiche eseguite dalle cappelle musicali e dalle orchestre stava incanalandosi verso nuove strade, grazie alla scoperta di invenzioni meccaniche in grado di offrire soluzioni di ascolto assai meno costose rispetto all'utilizzo di musicisti in carne ed ossa. Nei decenni successivi questi tentativi sfoceranno, come sappiamo, nell'invenzione dei grammofoni, dei dischi in vinile, della radio, della televisione, dei registratori e di tutti gli altri apparecchi elettronici di riproduzione del suono che si andranno inventando e sviluppando nel corso del XX secolo, fino ad approdare alle più moderne soluzioni.

Ma non è da dimenticare la funzione importantissima svolta per secoli dagli organi e dagli organisti, che - soprattutto a partire dalla prima metà dell'Ottocento - sostennero a Modena come altrove un ruolo di primaria importanza nella diffusione della cultura musicale fra i ceti popolari.

Negli ultimi decenni si è andato riscoprendo il piacere dell'ascolto della antica letteratura organistica, in particolare se eseguita su strumenti d'epoca ben conservati, in grado di far maggiormente apprezzare tutte le sue coloriture. Anche a Modena, come altrove, è cresciuta la consapevolezza dell'importanza di conservare gli antichi organi, tanto che, grazie a ingenti stanziamenti della locale Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici e della Conferenza Episcopale Italiana e alle somme raccolte da privati, sono stati avviati e portati a compimento - in città e in provincia – decine di restauri conservativi; ciò specialmente nel decennio 1996 – 2006, quando ai contributi sopraccennati si aggiunsero quelli stanziati dalla Provincia di Modena, rendendo possibile in tal modo tutelare molti strumenti, sia in città sia nel Modenese, destinati altrimenti ad un colpevole abbandono e distruzione.

⁷ *Ibidem*, p. 421, n.° 5571.

⁸ *Ibidem*, p. 448, n.° 5814.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Archivio di Stato di Modena, fondo E.C.A., Congregazione di Carità di Modena, busta n.° 3284, (Anni 1814-1873 – Scritture varie), fasc. 57^{2a}.
Restauri all'Organo della Chiesa di S. Bartolomeo da parte dell'organaro Luigi Montesanti di Mantova.

Modena diecisette – 17 Agosto 1824.

Con la presente privata scrittura da valere in ogni miglior modo assume sopra di sé ed a proprio carico il S.^r Luigi Montesanti di Mantova di accomodare e riordinare l'organo della chiesa di San Bartolomeo qui in Modena, che è presentemente de' PP. Gesuiti, eseguendone una riforma ragionata sì rapporto ai bisogni come macchina antica, come per molte mancanze cagionatevi da riparazioni mal' eseguite, e ciò pel prezzo d'italiane lire Mille ottocento - £. 1800 - corrispettivo dei seguenti lavori.

Si promette (*sic*) che esso organo è composto di tredici registri cioè

- 1.° Principale Primo di sedici piedi in facciata con canne 29.
- 2.° Principale Secondo pure di sedici piedi con quindici canne di legno nei bassi.
- 3.° Ottava.
- 4.° Quintadecima.
- 5.° Decimanona.
- 6.° Vigesimaseconda.
- 7.° Vigesimasesta.
- 8.° Vigesimanona.
- 9.° Trigesimaterza.
- 10.° Flauto in ottava.
- 11.° Flauto in duodecima.
- 12.° Voce Umana.
- 13.° Cornetto.

1.° Si formerà un somiere nuovo a susta essendo stato riscontrato il vecchio tutto tarlato e inservibile.

2.° Si costruiranno di nuovo tutte le canne del Principale Primo Soprano che viene di seguito alla facciata, essendo le canne di stagno affatto logorate dalla polvere.

3.° Si costruiranno pure nell'Ottava Bassa tutte le canne dei Flauti in ottava e duodecima di cui è mancante, e per supplire a tale mancanza si comincerà la tastatura dell'organo nel secondo Csolfaut di otto piedi, ottava

distesa, e le prime canne di sedici piedi suoneranno coi pedali come avviene ordinariamente.

4.° Si farà l'aggiunta di cinque tasti acutissimi, i quali portano l'aumento di sessanta canne.

5.° Sarà rinnovata la maggior parte delle canne acute tanto del Ripieno come dei Flauti pel numero di 100 circa.

6.° Si costruiranno le Ottave ai Contrabassi come porta la vastità dell'Organo.

7.° Le canne vecchie che siano per riscontrarsi servibili si ridurranno in uno stato lodevole di pulimento, ripassandole tutte, e accordandole come porta l'arte.

8.° Si farà di nuovo la Tastatura, la Pedagliera e la Registratura.

9.° Saranno aggiunte le Trombe Reali divise in due registri, in totalità di cinquanta canne, costrutte di banda d'Inghilterra.

10.° Si aggiungerà ne' Soprani il Corno Inglese, come pure

11.° La Flauta reale, che portano in completo cinquanta canne.

12.° Si costruiranno due mantici del tutto nuovi, rimpellati entro e fuori, in aumento alli quattro esistenti; questi ultimi saranno corretti, e collocati entro la cassa dell'organo.

13.° Si formeranno quattro Timpani nei pedali, cioè in Do, Re, Sol, La, estesi in otto canne.

14.° Vi sarà nel somiero nuovo il luogo per altri quattro registri, cioè pel Violoncello, Viola, Sesquialtera, e Trigesima sesta da accopiarsi colla Trigesima terza, quando in seguito i PP. Gesuiti volessero e si determinassero di supplire a quest'ultima aggiunta.

15.° Il pagamento sarà diviso in due rate la prima delle quali si verificherà a lavoro compiuto e perfezionato, la seconda un anno dopo, nel qual tempo verrà l'artefice a visitarlo e corregerlo ovunque abbisognasse come macchina nuova.

16.° Niun altra spesa per qualunque siasi titolo dovrà stare a carico del Pio luogo fuori solamente delle rate di prezzo anzidette.

Il tutto sotto l'obbligo della persona e dei beni, rifusione dei danni, spese ed interessi in caso di contravvenzione, ed inadempimento, e tanto in giudizio come fuori; elleggendo ad ogni fine ed effetto il detto S.^r Montesanti il suo domicilio entro il Collegio dei RR. PP. Gesuita in Modena per tutto ciò che riguarda l'esecuzione del presente contratto, e rinunziando quindi al beneficio di qualunque altro Foro diverso da quello del Tribunal competente di Modena.

Luigi Montesanti Artefice d'Organi

Seguono le firme di due testimoni e la sottoscrizione sotto la stessa data del notaio modenese Giuseppe Zoboli. A questo documento è allegato un altro foglio dal testo seguente:]

Modena 22 Maggio 1826

L'Artefice d'organi Luigi Montesanti dovendo portarsi a Modena entro l'anno corrente per la costruzione dell'organo della Congregazione degli Scolari, si obbliga in quell'epoca di rivedere il nuovo organo della Chiesa di S. Bortolomeo, onde corregerlo dagli sconcerti che possono essere avvenuti qualunque sieno, esclusi i casi fortuiti.

In fede mi sottoscrivo obbligandomi a quanto sopra

Luigi Montesanti

Ferdinando Montesanti figlio si obbliga come il padre.

n.d.r. – La Congregazione degli Scolari, e la relativa cappella, si trovavano all'interno del Collegio dei PP. Gesuiti di Modena]



Fig.1. Modena, chiesa di San Pietro

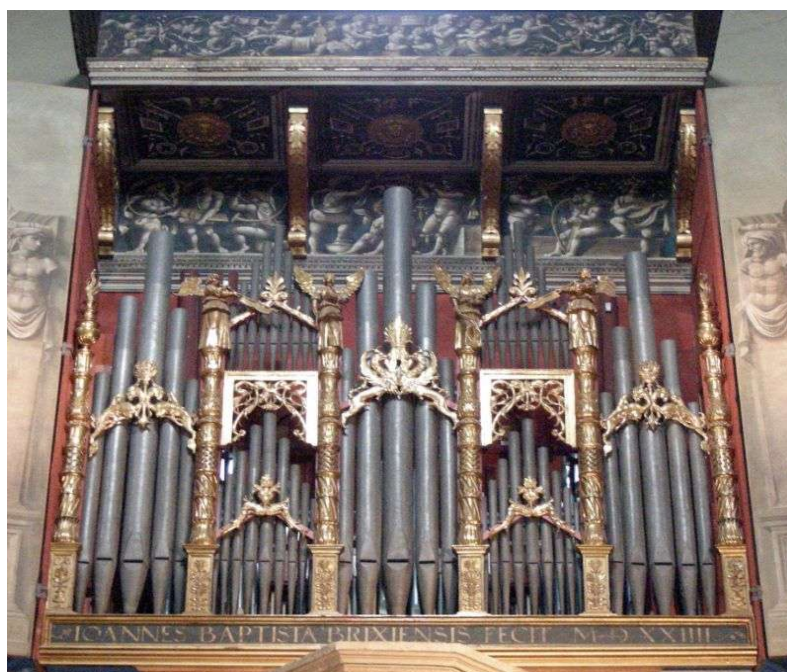


Fig. 2. Modena, chiesa di San Pietro



Fig. 3. Modena, chiesa di S. Agostino

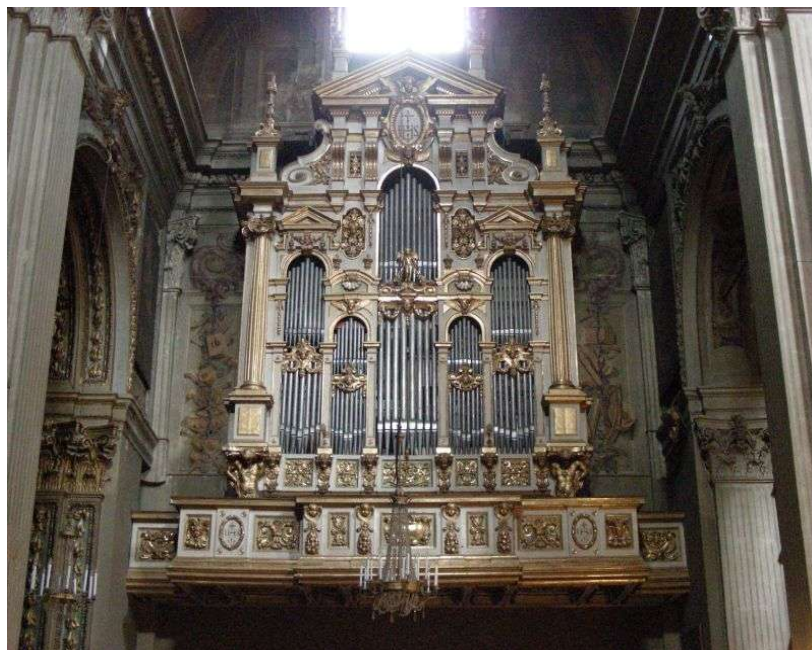


Fig. 4. Modena, chiesa di S. Bartolomeo



Fig. 5. Formigine (MO), chiesa di S. Bartolomeo

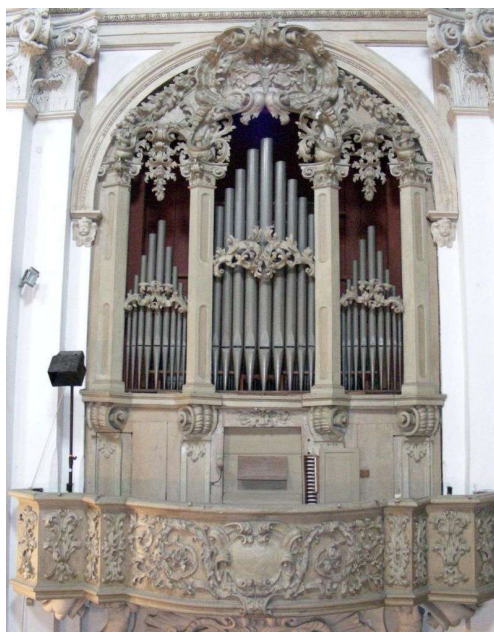


Fig. 6. Modena, chiesa di S. Carlo



Fig. 7. Modena, chiesa di S. Maria delle Assi

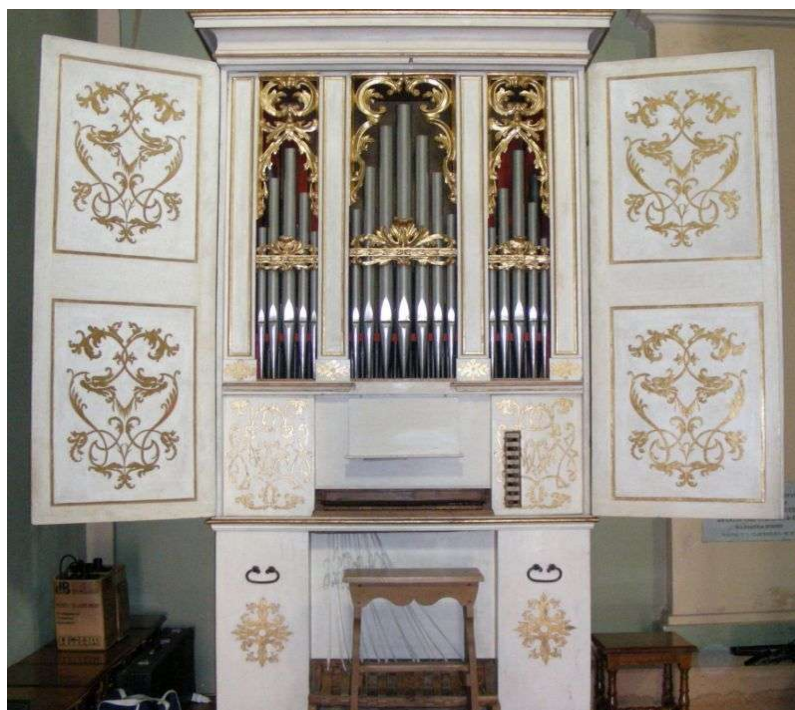


Fig. 8. Ganaceto (MO), pieve di S. Giorgio



Fig. 9. Frassinoro (MO), chiesa della B. V. Assunta

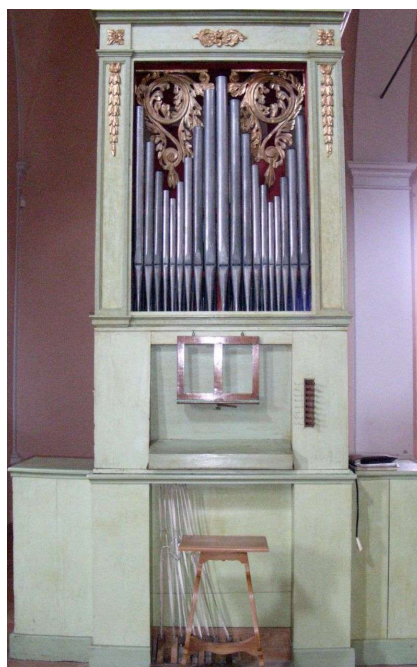


Fig. 10. S. Vito (MO), pieve di S. Vito

ALESSANDRA CHIARELLI

“In guerra ed in amor”:
spettacoli in musica tra Este e Asburgo-Este

ALESSANDRA CHIARELLI

“In guerra ed in amor”: spettacoli in musica
tra Este e Asburgo-Este

Modena, Palazzo dei Musei
Biblioteca Estense Universitaria
22 giugno-16 luglio 2010

Nell’ambito della Festa Europea della Musica, la Biblioteca Estense Universitaria ha allestito un’esposizione bibliografica e documentaria dal titolo *“In guerra ed in amor”*: spettacoli in musica tra Este e Asburgo-Este, inserita per l’occasione in una mostra di diversa tematica. Il nucleo espositivo¹ getta uno sguardo veloce agli aspetti salienti dello spettacolo in musica a Modena tra Sette e Ottocento, con accenni al nuovo Teatro Comunale, alle scelte del repertorio e ad alcuni dei suoi interpreti; ciò, sempre in rapporto alla coeva attività modenese, con qualche spunto correlato all’ambito dell’Italia non ancora unita. Il tutto sulla base di studi condotti da studiosi locali ed esterni². Così alle fonti bibliografiche (soprattutto libretti, in particolare della Miscellanea Teatrale Ferrari Moreni, forse inizialmente aggregata per le funzioni di Podestà e di Conservatore rivestite da Giovanni Francesco nell’ambito della Comunità, poi continuata da Giorgio) si affiancano documenti di varia natura, alcuni provenienti dall’Archivio di Stato di Modena, in una scelta di fonti che testimonia più livelli della vita musicale coeva: il repertorio - tutto e solo nell’ambito della tradizione italiana - e il pubblico favore (attestato da ritratti e versi) riservato a cantanti e ballerini, non di rado a circolazione nazionale e talvolta di esteso successo. Tutto ciò dal punto di vista dell’*entourage* estense e del relativo deposito bibliografico e archivistico.

Le necessità di spazio implicano un’ovvia drastica selezione secondo i temi principali; qua e là si danno cenni ad altri aspetti importanti ma impossibili da illustrare tutti. Il nucleo espositivo è inoltre a integrazione reciproca con la mostra allestita presso l’Archivio Storico Comunale la cui documentazione sull’attività del principale Teatro cittadino è in ovvio esclusivo legame (soprattutto attraverso il funzionamento della Direzione

¹ Curato da Alessandra Chiarelli, già responsabile del Settore Musica della Biblioteca Estense Universitaria, con il coordinamento del Direttore della Biblioteca, dott. Luca Bellingeri

² Per gli argomenti toccati nella mostra, soprattutto Fabrizio Bugani, Alessandra Chiarelli, Gianna Dotti Messori, Gherardo Ghirardini, Marta Lucchi, Raffaele Mellace, Carmen Severi

agli Spettacoli) e permette uno sguardo anche a rappresentazioni di varia natura.

L'esposizione si articola quindi negli aspetti principali che illustrano le tematiche appena indicate.

Per il secondo Settecento, quando Modena non è più un centro di produzione originale, si dà un cenno al repertorio di usuale circolazione (per lo più napoletano e veneziano), eseguito ad ottimo livello soprattutto nel Teatro di Corte e nel Rangoni (successivamente Teatro in via Emilia e poi Comunale in via Emilia); al cadere del secolo, anche il Teatro di Monza è nell'orbita degli Asburgo Este, Ferdinando e Maria Beatrice Ricciarda. Si attesta poi l'importante produzione mitteleuropea non eseguita localmente, bensì solo pervenuta dopo la Restaurazione, grazie a due lasciti ereditari a favore della famiglia austro-estense: di Tommaso Obizzi del Cataio (materiali per lo più precedenti il sec. XVIII, posti da Francesco IV nella biblioteca pubblica) e di Maximilian Franz, arciduca d'Austria, Elettore di Colonia, Arcivescovo di Bonn e Münster (produzione tardo settecentesca di noti compositori tedeschi, francesi, austriaci e boemi - come Carl Philip Emanuel e Johann Christian Bach, André Grétry, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Josef Myslivecek - collocata presso la famiglia Asburgo-Este e trasferita nella biblioteca pubblica solo dopo l'Unità).

Non può mancare uno sguardo all'Armonia o Musica e Cappella di Corte, strutturata come organismo stabile già nel secondo Settecento, ricostituita dopo la Restaurazione, organizzata secondo il Regolamento del 1846, in base ai principi di un Sovrano Chirografo del 27 dicembre 1827: tra gli obblighi, il servizio anche nel Teatro Comunale, l'impiego occasionale in altre orchestre della provincia e la didattica per il proprio strumento a fini di formazione professionale.

Una lettura di libretti e documenti dell'Ottocento austro-estense attesta che da questo organismo è sostenuto il repertorio dato soprattutto nel teatro di Corte e nel Comunale: gli spettacoli sono controllati dall'autorità, mediante la censura, ma anche con l'approvazione del repertorio e dei suoi esecutori, attuata da organismi governativi e comunali, come i Conservatori e la Direzione agli Spettacoli o Direzione Teatrale. Ne sono membri anche i maestri della Musica di Corte Antonio e Alessandro Gandini, nel 1837-1840 e nel 1846-53.

Accanto ad alcune composizioni celebrative di eventi dinastici o a messe in scena dedicate ai governanti, libretti e fonti musicali tratteggiano rapidamente il repertorio, danno un cenno agli esecutori di miglior livello e ai maestri, con uno spunto anche alla circolazione locale. L'unica produzione originale, data in prima rappresentazione nel Teatro di Corte, è quella dei due Gandini, entrambi sulla linea della tradizione (si veda soprattutto il recupero di ultimi echi metastasiani in alcune opere di

Antonio). Per il resto, uno sguardo rapido alle messe in scena - soprattutto del Comunale (vecchio e nuovo) e in parte del Teatro di Corte - rileva la preferenza per determinati compositori: nell'ordine, si dà quasi tutto di Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti; tra gli altri, prevalgono soprattutto Pietro Generali, Giovanni Pacini, i Ricci, ma anche Domenico Cimarosa, Valentino Fioravanti, Pietro Carlo Gugliemi e Ferdinando Paër; ovviamente Verdi diviene subito predominante al suo primo apparire su queste scene. I temi sono prima o giocosi o, se di opera seria, soprattutto storici; ma, nel corso del secolo, diventano per lo più un intreccio eroico e amoroso, in conformità alle tendenze del Romanticismo; al filone eroico non è estraneo un risvolto di ispirazione o – forse più esattamente – di ricezione in chiave risorgimentale (ciò vale soprattutto per le opere verdiane). Si riserva uno sguardo mirato all'inaugurazione del nuovo Teatro Comunale, nel 1841, e alle rappresentazioni al momento dell'annessione all'Italia.

Ritratti o versi di omaggio, commissionati dagli ammiratori, si affiancano a cronache e giornali locali nell'attestare successi di spettacoli e favori agli esecutori, soprattutto cantanti e ballerini. In un campione delle opere più frequenti dal 1800 al 1860 si rileva che, su 284 tra cantanti e ballerini insieme, 22 hanno fama nazionale o internazionale (come Luigia e Virginia Boccabadati, Teresa Brambilla, Giuseppe ed Erminia Frezzolini, Sofia Fuoco, Augusta Maywood, Nicola e Fanny Tacchinardi, Carolina Ungher), altri 20 hanno parti principali in teatri prestigiosi, 91 sostengono parti secondarie sulle stesse scene o parti principali su teatri meno prestigiosi ma ben accreditati.

D'altro canto, la stessa fama delle opere messe in scena attesta la buona qualità dell'organico di corte. Quindi non si trascura un'occhiata rapida ai musicisti locali, impiegati nel giro delle istituzioni modenesi - tutte controllate dalla corte o per diretta dipendenza o per condizionamento - talvolta a contatto con personalità musicali di fama (come Angelo Catelani con Gioachino Rossini, secondo quanto attestano lettere e la dedica autografa del maestro pesarese sulla partitura del *Guglielmo Tell* già facente parte della raccolta Catelani). Sempre da un sondaggio a campione si tratteggia una circolazione locale degli stessi individui in diverse funzioni professionali: oltre alle personalità principali (nel tempo, Catelani, Michele Fusco, Gaetano Malagoli, Prospero Silva, Giovanni Mari, Ignazio Manni Antonio Sighicelli) altri 77 tra maestri o direttori e prime parti d'orchestra nelle compagnie ducale e comunale sono anche insegnanti nel Collegio dei Nobili, maestri o strumentisti apicali in Duomo (come ad es. Luigi Cristoni, Antonio Ferrari, Francesco Parmigiani, Marco Seghedoni o Sghedoni, Antonio Tavoni).

GIANNA DOTTI MESSORI

Suonare, cantare, ballare ...
uno spaccato della società modenese
dalle carte dell'Archivio storico comunale

GIANNA DOTTI MESSORI

*Suonare, cantare, ballare ... uno spaccato della società
modenese dalle carte dell'Archivio storico comunale*

Modena, Palazzo dei Musei,
Archivio Storico Comunale
22 giugno-15 ottobre 2010

In occasione della *Festa europea della Musica 2010* al Palazzo dei Musei, sull'onda del tema *Musica e Spettacolo alla fine di una dinastia*, è stata allestita nelle sale dell'Archivio storico comunale di Modena, la mostra documentaria dal titolo *Suonare, cantare, ballare ... uno spaccato della società modenese dalle carte dell'Archivio storico comunale*.

L'esposizione, inaugurata il 22 giugno e protratta fino al 15 ottobre, ha inteso offrire, attraverso i documenti conservati nell'Archivio storico comunale, un panorama dell'attività operistica e concertistica a Modena nella prima metà dell'Ottocento.

La mostra, curata dalla scrivente con il coordinamento di Aldo Borsari (allora direttore dell'Archivio Comunale) è stata corredata da un giornale di mostra, in cui sono state riportate le didascalie commentate dei documenti esposti (circa una trentina): manifesti teatrali, partiture musicali, avvisi, libretti d'opera, dal 1816 al 1860. Fra questi, hanno destato particolare interesse i programmi delle Accademie vocali e strumentali, organizzate dalla Società Filarmonica modenese (quali quella in onore del duca Francesco V del 1816, con le sinfonie di Antonio Gandini e Gioacchino Rossini, oppure la "Cantata" del 1857, scritta per la venuta a Modena dell'imperatore Francesco Giuseppe e della moglie "Sissi", opera del maestro Alessandro Gandini), quindi odi o sonetti laudativi dedicati alle "prime donne", che si esibirono sia nel teatro comunale che nella sala della Filarmonica, come Anna Ciapini, Annetta Cosatti, Carolina Ungher, Fanny Salvini Donatelli, e i tanti manifesti per le stagioni al teatro comunale, con la descrizione delle opere di Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Giovanni Pacini, Saverio Mercadante, Gaetano Donizetti e, infine, Giuseppe Verdi.

Dalla mostra è emerso, pur nella dovuta essenzialità espositiva, uno spaccato della società modenese in quel periodo storico che, dalla Restaurazione, condusse alla fine della dinastia austro-estense. E' stato possibile, inoltre, cogliere come la vita teatrale fosse influenzata dagli avvenimenti e dagli ideali politici, sociali e morali dell'epoca e ne divenisse,

volutamente o consequenzialmente, il riflesso e, in taluni casi, anche l'anticipatrice.

Se da un lato, dalla lettura delle carte, è affiorata una società ancora strettamente legata al dominio ducale, al cui controllo e condizionamento neppure l'attività teatrale si sottraeva, dall'altro sono emersi chiari gli ideali che agitarono l'età romantica. Il teatro occupò nell'Ottocento un posto centrale nella vita sociale e culturale; per l'aristocrazia e la borghesia agiata "andare a teatro" rappresentava un'occasione mondana, un luogo di incontri importanti, di "pubbliche relazioni".

Dalle carte, infine, è emerso, a tutto tondo, uno spaccato di vita "agiata" cittadina: le feste da ballo, i grandi saloni all'uopo decorati e abbelliti, le accademie di musica e canto, dove il più delle volte presenziavano i duchi e i membri della corte, le grandiose stagioni al Comunale e i loro protagonisti: compositori, cantanti e musicisti, il più delle volte gli stessi al "servizio della Real Corte".

La mostra ha preso avvio dalla ricostituzione nel 1816 della Società Filarmonica, le cui sale vennero animate dalla musica e dal "bel canto" fino al 1857, proseguendo, dopo l'apertura del teatro comunale di via Emilia, con l'attività della Direzione agli Spettacoli istituita formalmente nel 1820.

Al termine del percorso espositivo, sono stati collocati i due importanti manifesti del 1860, il primo relativo alle rappresentazioni tenutesi al teatro municipale per l'arrivo a Modena, il 4 e 5 maggio, del re Vittorio Emanuele II, e l'altro (un "grande manifesto") per i festeggiamenti, esattamente 150 anni fa, del 23 giugno 1860 inneggianti alle grandiose imprese per il processo di unificazione italiana.

ALBERTO MENZIANI

Il Battaglione Estense

ALBERTO MENZIANI

Il Battaglione Estense

Palazzo dei Musei, Galleria Estense, 22 giugno 2010

Fra le altre opportunità, la giornata “Musei in musica” del 22 giugno 2010 ha offerto anche quella di far conoscere alla Modena della cultura l’Associazione *Battaglione Estense* di San Possidonio. Nella prestigiosa cornice della Galleria Estense, il pubblico intervenuto per la lezione-concerto destinata a chiudere la manifestazione ha potuto infatti ammirare un drappello di “soldati” ducali, equipaggiati ed armati di tutto punto, chiamato -come si sarebbe detto in epoca austro-estense- a “condecorare” l’evento.

Invitato a presentare il *Battaglione*, in qualità di studioso esperto di storia militare modenese, ho anzitutto evidenziato che l’associazione, sorta alcuni anni or sono e che conta fra i suoi membri appassionati della più diversa provenienza, si segnala, rispetto ai numerosi altri gruppi di rievocazione storica attivi in Italia e all’estero, per una duplice caratteristica.

Sdegnando il fascino di più prestigiose uniformi, al quale quasi tutti i gruppi di questo genere hanno ceduto, ricreando unità francesi, austriache ecc., l’associazione possidiese ha infatti scelto di ricostruire un reparto dell’esercito estense dell’Ottocento, appunto il Battaglione (poi Reggimento) di Linea, principale forza operativa mobile delle truppe ducali. E di legare strettamente, di conseguenza, la propria attività al nostro territorio, l’antico Stato di Modena, il cui nome e la cui plurisecolare esistenza vengono in tal modo rammentati al vasto pubblico che assiste alle manifestazioni alle quali il *Battaglione* è frequentemente chiamato a partecipare in varie parti d’Italia.

L’altra peculiarità che ho posto in risalto è il grande rigore storico al quale il *Battaglione* ha sempre voluto attenersi nella riproduzione di bandiere, divise ed equipaggiamento nonché nell’armamento adottato, rigore che viene percepito anche dal pubblico che trae in effetti ordinariamente un’impressione di “autenticità” al comparire del reparto. Del resto il *Battaglione* affianca all’attività ludica e *latu sensu* sportiva anche un’attività culturale, che lo ha portato ad organizzare, in stretta collaborazione con l’amministrazione comunale di San Possidonio, numerose conferenze e presentazioni di libri su temi inerenti alla storia del Ducato di Modena, con notevole affluenza di pubblico, non solo locale. L’Associazione *Battaglione Estense* è pure uno degli Enti aderenti alla Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi.

Ho infine brevemente illustrato le uniformi indossate dai “militari” presenti, bleu con mostre bianche, precisando trattarsi delle uniformi vestite negli anni Cinquanta e Sessanta dell’Ottocento dal 1°, 2° e 4° battaglione appunto del *Reale Reggimento Estense di Linea*, ed evidenziando che le stesse sono state accuratamente ricostruite sulla base di figurini, disegni e documenti conservati presso l’Archivio di Stato di Modena. Il *Battaglione* dispone peraltro anche di un’altra uniforme, che riproduce quella del 1814-1815, per la quale le fonti sono rappresentate dai figurini della *Cronaca Rovatti* conservata presso la Biblioteca Estense, nonché ovviamente ancora dalla documentazione custodita presso l’Archivio di Stato modenese.

La presenza del *Battaglione* e quanto illustrato a suo riguardo hanno suscitato vivo interesse, come testimoniato dalle numerose domande formulate dal pubblico dopo il termine della manifestazione.

GIOVANNI INDULTI

Melodrammi, accademie, musiche militari
nella Modena austro-estense

GIOVANNI INDULTI

*Melodrammi, accademie, musiche militari
nella Modena austro-estense*

Lezione-concerto

Palazzo dei Musei, Galleria Estense, 22 giugno 2010

Il concerto del 22 giugno 2010, organizzato nell'ambito del Biennio di II livello dell'Istituto Superiore di Studi Musicali di Modena, è stato realizzato dalla «Armonia di Corte Estense», un *ensemble* di strumenti a fiato guidato da Michele Marasco, dal soprano Chiara Fiorani e da Andrea Oliva, primo flauto solista dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

La composizione d'esordio è stata la *Marcia della Banda del Battaglione Estense*, ricostruita per insieme di fiati dalla riduzione pianistica contenuta in un manoscritto ottocentesco. Si tratta verosimilmente di uno dei brani "favoriti" del repertorio della banda militare estense, di autore non identificato ma attribuibile all'ambiente viennese dei primi decenni dell'Ottocento. L'Armonia di Corte Estense ha poi accompagnato Chiara Fiorani ed Andrea Oliva in alcune composizioni per lo più di autori modenese, o riferibili comunque ad importanti eventi musicali modenese.

Chiara Fiorani ha cantato «Son qual lacera tartana», aria di bravura da *La secchia rapita* di Antonio Salieri, rappresentata a Modena nel Teatro di Corte nel 1787, e ripresa in epoca moderna dal Teatro Comunale di Modena nella stagione 1990-1991. Ha fatto seguito la Cavatina del primo atto dell'*Erminia*, opera di Antonio Gandini su libretto di Lodovico Antonio Vincenzi, rappresentata per la prima volta nel Teatro di Corte di Modena nel 1818 e ripresa nel medesimo teatro nel 1819 e 1825. Chiara Fiorani ha infine eseguito, insieme con il flautista Mario Notaristefano, un altro brano di bravura: *La cantatrice e l'usignolo* di Matteo L. Fischetti.

Andrea Oliva ha proposto il *Divertimento brillante* su motivi de *Il ballo in maschera* di Verdi, fantasia composta "a quattro mani" da Giuseppe Venceslao Koehler (a suo tempo primo flauto della banda militare e dell'Orchestra di Corte) e Isidoro Rossi.

A completamento del programma Andrea Oliva ha eseguito uno tra i più frequentati brani virtuosistici ottocenteschi per flauto, *Il pastore svizzero* di Pietro Morlacchi, e i flautisti Clementina Savini, Roberta Ramponi, Anna Boschi e Mario Notaristefano. hanno proposto il *Quartetto* op. 92 di Ernesto Koehler, il più noto tra i componenti della famiglia di musicisti modenese di origine boema.

Contributi

STEFANO CASCIU

Il ritorno dopo il restauro del *Memento mori*
di Grinling Gibbons
nella Galleria Estense di Modena

ENRICO BELLEI

Nota sulla musica del cartiglio musicale
del *Memento mori* di Gibbons

STEFANO CASCIU

*Il ritorno dopo il restauro del Memento mori
di Grinling Gibbons nella Galleria Estense di Modena**

Nel dicembre 2010 è ritornato nella Galleria Estense, dopo un restauro avviato nel 2003¹, uno dei capolavori del museo più interessanti e meno noti. Si tratta del bellissimo altorilievo in legno di tiglio, raffigurante un *Memento mori*, opera dell'intagliatore inglese di origine olandese Grinling Gibbons (Rotterdam 1648 – Londra 1721)². Il pannello (Fig. 1), un sorta di natura morta in tre dimensioni, è da sempre conservato nella Galleria Estense di Modena. Ne riteniamo certa la provenienza dalle antiche collezioni modenesi dei duchi d'Este, pur non essendo state finora rintracciate testimonianze documentarie che la attestino. Non si hanno infatti riscontri d'archivio né per la sua esecuzione, né per il suo arrivo in Italia³. Ma il contesto storico e i legami dinastici che alla fine del Seicento univano le due casate regnanti a Modena e nel Regno inglese forniscono sufficienti elementi per inquadrare l'opera nell'ambito dei rapporti tra le due dinastie, e per ricostruire con ragionevole certezza le motivazioni e le modalità della sua realizzazione.

Il rilievo, realizzato in legno di tiglio con una tecnica raffinata e virtuosistica, propone il tema del *Memento mori* secondo una modalità

*Nota alle illustrazioni: le immagini nn. 1, 3-8 provengono dall'archivio fotografico dell'Opificio delle Pietre Dure, che ringrazio per la collaborazione.

¹ Il restauro è stato eseguito presso l'Opificio delle Pietre di Dure di Firenze, a cui era stato affidato da Filippo Trevisani. L'intervento è stato realizzato da Maria Cristina Gigli, sotto la direzione di Laura Speranza, e seguito nell'ultima fase da chi scrive. Gli aspetti tecnici dell'intervento sono dettagliatamente documentati nel recente articolo di S. CASCIU, M. C. GIGLI e L. SPERANZA, *Il Memento mori di Grinling Gibbons nella Galleria Estense di Modena. Note storico-artistiche, di conservazione e restauro*, in «OPD Restauro. Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze», 22, 2010, pp. 167- 179. Il presente articolo riprende le linee della sezione a mia cura dedicata all'analisi storico-artistica dell'opera, mentre per i dati tecnici del restauro si rimanda alla sezione del testo su OPD curata da Maria Cristina Gigli e Laura Speranza.

² Per la biografia e le opere dell'artista inglese si rimanda alla esauriente monografia di D. ESTERLY, *Grinling Gibbons and the Art of Carving*, London, 1998, pubblicata in occasione della mostra omonima presso il Victoria and Albert Museum di Londra.

³ Desidero ringraziare Lidia Righi Guerzoni per lo scambio di idee e di informazioni sull'argomento. Sull'opera cfr. A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1883, p. 289; *Restauri fra Modena e Reggio*, catalogo della mostra a cura di G. BONSAANTI, Modena 1978, pp. 43-46, n. 10, con completa bibliografia precedente; ESTERLY 1998 cit, con ulteriore bibliografia.

allegorica. L'opera, considerata nel suo contesto di provenienza, è eccezionale per la sua qualità artistica, ma anche per la sua connotazione di pannello figurativo autonomo, destinato di certo all'esposizione in una galleria principesca, una tipologia non frequente nella pur ampia produzione del Gibbons. Inoltre, insieme all'analogo *pannello Medici* (o *di Cosimo*) (Fig. 2) conservato nel Museo degli Argenti di Palazzo Pitti a Firenze, il pannello di Modena è l'unica altra opera dell'artista inglese conservata in Italia: ambedue si trovano ancora nei luoghi per i quali furono concepite.

I due pannelli di Pitti e dell'Estense furono infatti commissionati al Gibbons dalla corte inglese del tempo proprio per due principi italiani per diversi motivi in stretto rapporto con Londra: nel caso fiorentino l'opera venne eseguita su richiesta dello stesso re d'Inghilterra, Charles II Stuart, per il granduca fiorentino Cosimo III de' Medici⁴; nel caso del rilievo modenese, il destinatario fu con probabilità il duca Francesco II d'Este, come si vedrà meglio più avanti. Queste circostanze rendono il pannello di Modena un pezzo veramente notevole, così come è molto significativo che, nonostante le vicende che hanno coinvolto e disperso le collezioni estensi dal Seicento sino al momento dell'istituzione dell'attuale Galleria Estense, subito dopo l'unità d'Italia, l'opera sia sempre stata conservata a Modena e sia giunta a noi in condizioni complessivamente discrete. Non sono però mancati danni, perdite di interi elementi intagliati e varie modifiche ed integrazioni, tutti problemi conservativi che il presente restauro ha affrontato e risolto in maniera esemplare, riportando l'opera alla migliore leggibilità possibile⁵.

Il soggetto dell'intaglio, come si è detto, è un *Memento mori*, una sontuosa allegoria in forma di natura morta destinata a commemorare la scomparsa di uno tra i principali personaggi della casata reale degli Stuart, Charles II (che abbiamo già ricordato come committente del Gibbons per l'analogo pannello Medici). Il nome del sovrano, che riuniva in sé dal 1660 i titoli di re d'Inghilterra, Scozia, Irlanda e Francia (quest'ultimo puramente nominale), compare in una delle medaglie intagliate al centro del pannello (CAROL II DEI GRATIE). Allo stesso tempo il rilievo celebra, in senso universale, il trionfo della morte sul potere e la gloria dei re e dei principi. Charles II, figlio di Charles I e di Enrichetta Maria di Francia, fu uno dei sovrani più importanti della storia dell'Inghilterra. Il re fu infatti uno dei protagonisti assoluti della storia inglese del Seicento negli anni che videro gli eventi legati alla figura di Oliver Cromwell, la proclamazione della repubblica, il ritorno sul trono degli Stuart, la riforma del Parlamento, le

⁴ Cfr. ESTERLY 1998, cit., pp. 132-145.

⁵ L'opera era stata in passato già oggetto di alcuni interventi di restauro, l'ultimo dei quali è documentato nel catalogo della mostra *Restauri fra Modena e Reggio*, cit.

contese religiose tra protestanti e cattolici, sino a giungere al passaggio della corona alla nuova dinastia.

Per comprendere le motivazioni che portarono alla commissione di questo capolavoro modenese del Gibbons, va ricordato che Maria Beatrice d'Este (Modena 1658 – Saint Germain-en-Laye 1718), figlia del duca Alfonso IV e di Laura Martinuzzi, era andata in sposa nel 1673, a quindici anni, al fratello del re Charles, James Duca di York, che era già stato sposato con la cattolica Anna Hyde, morta nel 1671. I legami che univano gli Este di Modena al Regno inglese erano quindi molto stretti e diretti. Non sembra possa esservi dubbio sul fatto che, dopo la morte di Charles II (6 febbraio 1685), Maria d'Este ed il suo consorte abbiano voluto inviare al giovane duca Francesco II d'Este (1660-1694), fratello di Maria, un ricordo eloquente e fastoso del re appena defunto, commissionando questo pannello a uno dei maggiori artisti del momento, quel Grinling Gibbons che a partire dai primi anni Settanta del Seicento aveva contribuito in maniera determinante a definire l'immagine elegante e fastosa delle dimore reali e nobili d'Inghilterra, coi suoi stupefacenti arredi e decori lignei che fasciano le pareti degli ambienti di rappresentanza delle maggiori residenze a Londra e nella campagna. Resta però tutto da chiarire, in assenza – come si è detto - di notizie da fonti e documenti, quale possa essere stata l'esatta destinazione e la collocazione del rilievo nel Palazzo Ducale di Modena.

La morte di Charles II, che non aveva avuto eredi legittimi dalla moglie Caterina di Braganza (anche se furono almeno dodici i figli nati dalle sue numerose relazioni esterne al matrimonio) innescò una complessa vicenda dinastica che coinvolse direttamente il fratello James, Duca di York, che era però di fede cattolica. Come è noto, la corona inglese non avrebbe potuto essere assegnata ad un sovrano di fede cattolica in virtù dell'*Exclusion Bill* del 1678, emanato proprio per evitare che James potesse divenire re d'Inghilterra. In realtà nel 1685 si dovette giungere alla sua designazione come re d'Inghilterra e di Scozia, ma il nuovo sovrano rimase sul trono solo sino al 1688. James II fu l'unico sovrano cattolico della storia inglese e Maria Beatrice d'Este, ricordata come 'Mary of Modena', fu quindi per breve tempo regina d'Inghilterra. Al momento della deposizione di James II, avvenuta nel 1688 (nel 1689 per il regno di Scozia) la corona passò a Mary II, sua figlia di primo letto, ma di fede protestante e sposa dell'olandese Guglielmo III d'Orange. La dinastia degli Stuart giunse così alla sua fine.

Questa digressione dinastica era necessaria per collocare il nostro rilievo nella corretta situazione cronologica e per chiarire i motivi della commissione e del suo arrivo a Modena. Pur in mancanza di riscontri documentari (che non disperiamo ancora di poter rintracciare negli archivi modenesi), si può quindi affermare che il *Memento mori* del Gibbons venne eseguito nel corso del 1685, immediatamente dopo la morte di Charles II,

forse anche in occasione dell'incoronazione di James II, avvenuta nell'abbazia di Westminster il 23 aprile di quello stesso anno. Non vi sono poi dubbi sull'attribuzione dell'opera, dal momento che il Gibbons si firma nella medaglia visibile quasi al centro del rilievo, immediatamente sotto il teschio, come G. GIBBONS INVENTOR ET SCULPSIT LONDINA, accompagnando la firma con il suo autoritratto (Fig. 3).

Venendo alla parte figurativa, si conferma anche in quest'opera la propensione del Gibbons a fondere elementi allegorici e simbolici espliciti, ben riconoscibili ed aderenti al tema raffigurato, con altri di origine naturalistica che non hanno però legami evidenti con l'iconografia prescelta. Questi ultimi elementi hanno funzione essenzialmente decorativa, e li ritroviamo ripetuti e variati anche in altre opere del Gibbons, a formare il suo vastissimo repertorio ricco di fiori e frutti in festoni, ghirlande, volute e viticci, uccelli morti, pesci, conchiglie e strumenti musicali derivati dalla contemporanea pittura olandese e fiamminga di natura morta, vasi, putti ed elementi araldici, il tutto eseguito con una tecnica sopraffina. Ma nella vasta attività dell'artista erano naturalmente previste anche ripetizioni di singoli motivi, ben comprensibili per una produzione che, destinata prevalentemente al decoro di ambienti, era organizzata anche secondo procedimenti seriali ⁶. Anche se non si può del tutto escludere che il *Memento mori* estense abbia potuto far parte di una più ampia decorazione lignea di un ambiente, nel genere di quelle *boiseries* per le quali il Gibbons era celebre, resto più propenso a ritenere che il rilievo (alla stregua del suo compagno fiorentino) sia nato come opera autonoma a sé stante. Il pannello di Modena si apparenta strettamente, infatti, al pannello Medici ed agli altri non numerosi 'trofei' noti del Gibbons ⁷, opere uniche, concepite al di fuori di un sistema decorativo di un ambiente, veri *exploits* destinati alla commemorazione di singoli personaggi o a visualizzare concetti significativi per il committente od il destinatario. Questo loro carattere rende particolarmente importante l'aspetto simbolico ed allegorico, che carica di significati più o meno espliciti molti degli elementi in essi raffigurati, siano essi vegetali od animali, od anche manufatti prodotti dall'uomo.

Nel pannello di Modena predomina il gruppo centrale (Fig. 4), con le sue evidentissime indicazioni allegoriche, un festone quasi sospeso nel

⁶ Per la tecnica ed il metodo di lavoro del Gibbons si veda l'interessantissima parte terza, *Gibbons's Techniques*, della già citata monografia di ESTERLY, cit., alle pp. 173 e ss.

⁷ Oltre ai due pannelli di Firenze e di Modena, sono noti del Gibbons il trofeo cosiddetto Cullen (del quale si sono perse le tracce dal 1976), vicino allo stile del pannello Medici, con armi, uccelli morti, una cravatta di pizzo, strumenti musicali, fiori e frutti, ed un quarto trofeo di squisita bellezza e raffinatezza noto come Kirlington (ca. 1690-1700, oggi in collezione privata), una vera natura morta con tre gruppi di animali morti e appesi (al centro un gruppo di uccelli, ai lati vari pesci) e festoni con vegetali, crostacei e conchiglie (Cfr. ESTERLY, cit., pp. 150-152, figg. 126 e 127).

vuoto (sembra essere infatti appeso a leggeri girali vegetali che a loro volta non risultano fissati a nessun supporto) nel quale si concentrano gli oggetti più significativi per la loro pregnanza simbolica: un teschio, innanzitutto, una corona rovesciata, uno spartito musicale che riporta una partitura ed un testo letterario ben riconoscibili, altri strumenti musicali (un flauto e un oboe ?), una spada (se ne vede solo l'elsa), varie medaglie commemorative solo in parte identificabili ⁸, una penna d'oca (probabile allusione alla letteratura, che tramanda la gloria terrena del defunto). Altri oggetti erano certamente presenti in origine, ma sono andati perduti a causa dei danni subiti dall'opera: una catena ormai spezzata (a causa di rotture moderne) poteva sostenere forse un orologio (possibile allusione al tempo che scorre) od altre medaglie (con le effigi del re Charles II, di suo fratello James e di Maria di Modena ?).

Di particolare importanza è poi il testo poetico leggibile sullo spartito al centro (Fig. 5). Si tratta della prima strofa di una celebre canzone scritta dal drammaturgo James Shirley per il *drama The Contention of Ajax and Ulysses for the Armour of Achilles* (1658, pubblicato nel 1659). Il testo (per il quale si veda la nota di Enrico Bellei che completa questo contributo) ci offre la chiave di lettura di questo *Memento mori* come visualizzazione quasi esatta del brano poetico di Shirley, nella tradizione della letteratura e della pittura del Seicento. Come è stato stabilito da studi precedenti ⁹, la musica che accompagna questo testo poetico è opera del compositore e cantante Edward Coleman, che tra l'altro si era esibito nel corso della cerimonia di incoronazione del re Charles II e era stato ammesso a corte dal 1660 nella '*Private Musick*'.

È opportuno ricordare che proprio la musica, che ha un ruolo così importante in questa opera, ha dato alla Soprintendenza ai BSAE di Modena e Reggio Emilia lo spunto per organizzare un importante evento organizzato presso la Galleria Estense il 17 febbraio 2011, in occasione della presentazione ufficiale del restauro da parte di Laura Speranza e di Maria Cristina Gigli dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze ¹⁰. Grazie alla preziosa ed ormai consolidata collaborazione con Enrico Bellei (Direttore artistico del Festival *Grandezze e Meraviglie*), che ancora ringrazio, dopo la conferenza è stato infatti proposto al pubblico del museo un concerto di musiche inglesi tra Seicento e Settecento, per voce e clavicembalo, con

⁸ Le medaglie riportano le seguenti iscrizioni, non del tutto leggibili: "REX FERDINA. II SPAIN INDI."; "CAROL II DEI GRATIE / .../ ROM (?)" ; "MAR. RENGNO IN CR. (?)";

⁹ Cfr. L. SAYCE, D. ESTERLY, "*He was likewise "musical..." : an unexplored aspect of Grinling Gibbons*", in «Apollo», 151, 2000, n. 460, pp. 11-21.

¹⁰ La conferenza è stata proposta nell'ambito del ciclo "Raccontare l'arte. Precorsi a tema nella Galleria Estense", presentato al pubblico modenese dal 27 gennaio al 9 maggio 2011.

brani di Henry e Daniel Purcell, William Byrd, John Blow, William Croft ¹¹, nel corso del quale è stato inoltre eseguito, di certo per la prima volta in Italia, il brano di Edward Coleman che compare nello spartito figurato al centro dell'opera del Gibbons. Il brano musicale è stato trascritto appositamente per la Galleria Estense dal clavicembalista Michele Barchi, che lo ha eseguito insieme al mezzosoprano Laura Crescini. Per notizie più dettagliate sul compositore e sul brano si rimanda alla già citata nota di Enrico Bellei (che ringrazio ancora per la collaborazione), che completa questo articolo.

È ora possibile ascoltare il brano, registrato presso la Galleria Estense il 17 febbraio 2011, nell'interpretazione del mezzosoprano Laura Crescini e del clavicembalista Michele Barchi, [accedendo a questo video](#).¹²



Torniamo quindi al rilievo del Gibbons. La composizione del rilievo ligneo si sviluppa secondo modelli e schemi cari al nostro artista, basati su una rigorosa simmetria che è ben evidente al di sotto dell'esuberanza decorativa dell'intaglio, pienamente barocca. Gli elementi vegetali, fiori, foglie e frutti, che contribuiscono al commento del tema illustrato, non sembrano però riconducibili a precisi significati simbolici (Fig 6). Sono state individuate con una certa sicurezza le seguenti piante ¹³: convolvolo (*Ipomea sp.*, fiore e foglia); mandorlo (*Prunus dulcis*, frutto e foglia); salsapariglia (*Smilax aspera*, viticci con frutti e foglie); albicocco (*Prunus*

¹¹ I brani, selezionati anche con la consulenza di Enrico Bellei, sono stati eseguiti dal mezzosoprano Laura Crescini e dal clavicembalista Michele Barchi.

¹² Ringrazio Teresa De Masi per la realizzazione tecnica del video con il brano musicale e le immagini di accompagnamento.

¹³ Intendo qui ringraziare Chiara Nepi e Maria Adele Signorini amiche e specialiste di grandissima competenza e sensibilità nel campo dei rapporti tra arte e botanica, per l'esame del rilievo che abbiamo effettuato insieme presso l'Opificio delle Pietre Dure, per identificare dove possibile i vegetali, i fiori e i frutti intagliati dal Gibbons. Si deve completamente a loro quanto riferito in questo testo sulle varietà botaniche.

armeniaca, frutto); campanellino ? (cfr. *Leucojum sp.*, fiore) oppure colchico ? (cfr. *Colchicum sp.*, fiore); grano (*Triticum sp.*, spighe); ciclamino (*Cyclamen hederifolium*, fiori e foglie); mela cotogna (*Cydonia oblonga*, frutto); limone (*Citrus limon*, frutto); pisello (*Pisum sativum*, baccello e foglie); giglio (*Lilium sp.*, fiore); ranuncolo (cfr. *Ranunculus asiaticus*, fiori e foglie); noce (*Juglans regia*, frutto aperto e chiuso); non-tiscordar-di-me ? (cfr. *Myosotis sp.*, fiori); rosa (*Rosa sp.*, fiore); susino (*Prunus domestica*, frutto); anemone (sia *Anemone coronaria*, fiore e foglie, che *Anemone pavonina*, fiore); mela (*Malus domestica*, frutto); papavero (*Papaver sp.*, frutto); primula (*Primula officinalis*, fiore); pera (*Pyrus communis*, frutto); olivo (*Olea europaea*, foglie); ribes ? (cfr. *Ribes sp.*, frutti); girasole ? (cfr. *Helianthus annuus*, fiore); violaciocca ? (cfr. *Matthiola sp.*, fiori e foglie); clematide ? (cfr. *Clematis sp.*, fiore); erba trinità ? (cfr. *Hepatica nobilis*, foglie). Tra queste piante solo il papavero con le sue capsule e forse il colchico, velenosissimo, possono essere collegati al tema funebre, mentre le altre sembrano essere funzionali solo alla decorazione, ritrovandosi anche, in infinite varianti, in tanti altri intagli del Gibbons privi di significati allegorici. Non sono state invece finora identificate le specie animali presenti nell'intaglio, le conchiglie intrecciate nel festone centrale inferiore (Fig. 7) e gli uccelli morti appesi nel trofeo centrale, che sembrano estratti direttamente da una natura morta olandese o fiamminga contemporanea di soggetto venatorio. Nel caso degli uccelli (Fig. 8), indipendentemente dall'individuazione delle singole specie, è la presenza della morte a collegarli in maniera evidente al tema del pannello. Le conchiglie, spesso presenti negli intagli del Gibbons insieme a pesci e crostacei, sembrano invece del tutto prive di significati simbolici.

Il *Memento mori* di Grinling Gibbons è ora esposto all'ammirazione dei visitatori, nella sala 22 del museo, protetto da una teca in plexiglas appositamente realizzata a cura e spese della Soprintendenza BSAE di Modena e Reggio Emilia.



Fig.1. Grinling Gibbons, *Memento mori*, (1685), Modena, Galleria Estense, intero, dopo il restauro



Fig. 2. Grinling Gibbons, *Pannello Medici* (1682), Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti



Fig. 3. Grinling Gibbons, *Memento mori*, particolare della parte centrale, con la medaglia e l' autoritratto del Gibbons, dopo il restauro



Fig.4. Grinling Gibbons, *Memento mori*, particolare della parte centrale, dopo il restauro

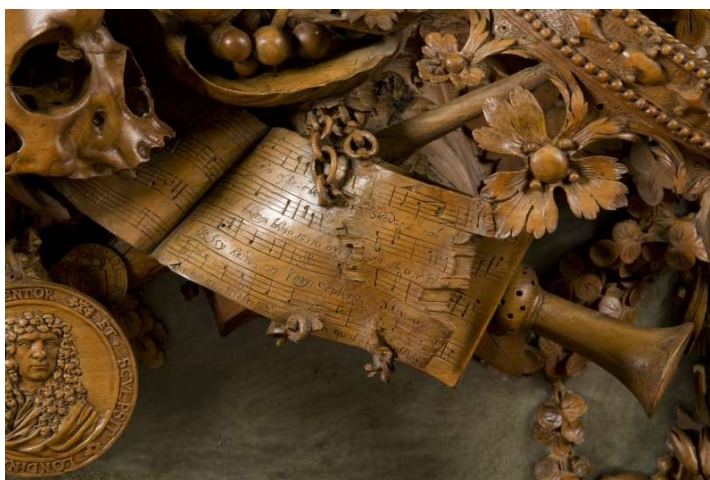


Fig. 5. Grinling Gibbons, *Memento mori*, particolare dello spartito, dopo il restauro



Fig. 6. Grinling Gibbons, *Memento mori*, particolare dei tralci vegetali, dopo il restauro



Fig.7. Grinling Gibbons, *Memento mori*, particolare delle conchiglie, dopo il restauro



Fig. 8. Grinling Gibbons, *Memento mori*, particolare degli uccelli, dopo il restauro

ENRICO BELLEI

*Nota sulla musica del cartiglio musicale
del Memento mori di Gibbons*

Il testo riportato nel *Memento mori* di Gibbons, piuttosto celebre tanto che fu variamente musicato per un paio di secoli nel mondo inglese, deriva da *The Contention of Ajax and Ulysses for the armour of Achilles* (La contesa di Aiace e Ulisse per l'armatura di Ulisse, dal libro XIII delle *Metamorfosi* di Ovidio), un interludio teatrale scritto da James Shirley e pubblicato nel 1658. Sebbene non si tratti dell'opera più nota dello scrittore, *The Contention* contiene il compianto funebre *The glories of our blood and state / Are shadows, not substantial things*, pronunciato dal veggente argivo Calcante, sulle spoglie di Aiace, al termine della composizione. Il brano divenne famosissimo, e pare che fosse particolarmente apprezzato da Carlo II Stuart, di cui Shirley era sostenitore. Il testo fu spesso estratto e riprodotto, talvolta col titolo *Death the Leveller* (La Morte livellatrice), e incluso in raccolte o antologie famigliari. Louise Mary Alcott ne cita il finale nelle sue pagine di *Piccole donne* (...*smell sweet, and blossom in the dust...*). Il testo venne messo in musica e molto conosciuto come *song* per almeno due secoli.

La versione musicata riportata nel manufatto di Gibbons è di Edward Coleman (?-1678) membro della Royal Chapel di Londra fra il 1660 e il 1663, come cantante e come liutista, e membro della Royal Band dal 1662. La sua opera di compositore include testi messi in musica da *The Contention of Ajax and Ulysses for the armour of Achilles* e altri pubblicati in *Select Musickall Ayres and Dialogues*, Londra, John Playford, 1653. La sua vicenda fu certamente legata all'evoluzione verso il cattolicesimo della corona inglese, fra il regno di Carlo II e quello di Giacomo II. Nel dicembre 1678 infatti Coleman fu il primo ad essere giustiziato fra le 35 vittime del movimento anti-cattolico in reazione al supposto complotto franco-papale contro Carlo II, finalizzato a instaurare il regno del cattolico Giacomo II. Questa composizione di Edward Coleman fu pubblicata per la prima volta a Londra nel 1667 dall'editore John Playford, nella raccolta, *Catch That Catch Can, Or, the Musical Companion Containing Catches and Rounds for Three and Four Voyces: To Which Is Now Added a Second Book Containing Dialogues, Gleees, Ayres, Ballads, Some for Two, Three, Four Voyces*. La prima esecuzione del brano avvenne nel 1656 nell'ambito della produzione teatrale *The Siege of Rhodes*. Il brano era in origine scritto per tre parti vocali: soprano primo, soprano secondo e basso. L'intervento del

brano secondo è previsto solo nelle parti conclusive, mentre il soprano e il basso sono presenti in tutto il brano polifonicamente. Per questa esecuzione si è utilizzata la sola parte melodica (per soprano), cioè quella effettivamente incisa nel cartiglio, eseguendola per l'occasione a voce sola e basso continuo, secondo una prassi comune all'epoca. La versione presente nel rilievo ligneo, rispetta quella utilizzata per la musica originale pubblicata nel 1667, che prevede alcune modifiche testuali rispetto al brano poetico di Shirley: "birth" sostituisce "blood", "against fate" "gainst our fate", "hands" "hand", "laid" "made", tutte modifiche dovute soprattutto all'applicazione al canto, si suppone per questioni fonetiche o metriche.

THE GLORIES OF OUR BIRTH [BLOOD] AND STATE
(James Shirley, 1596-1666 da "The Contention of Ajax and Ulysses")

Testo: fra parentesi quadra il testo originale

The glories of our birth [blood] and state
Are shadows, not substantial things;
There is no armour gainst our fate [against fate];
Death lays his icy hands [hand] on kings.
Sceptre and crown
Must tumble down,
And in the dust be equal laid [made]
With the poor crooked scythe and spade.

Some men with swords may reap the field,
And plant fresh laurels where they kill;
But their strong nerves at last must yield,
They tame but one another still:
Early or late,
They bend [stoop] to fate,
And must give up their murmuring breath,
While [When]the [they], pale captive[s,] creep to death.

The garland [/s] withers [wither] on your brow,
Then boast no more your mighty deeds;
Upon death's purple altar now,
See where the victor victim bleeds.
All [/Your] heads must come

To the cold tomb;
Only the actions of the just
Smell sweet and blossom in their dust.

*Le glorie della nostra nascita [sangue] e del nostro rango
Sono ombre, non sostanza;
Non c'è corazza contro il nostro destino;
La Morte stende [anche] sui sovrani le sue mani gelide.
Scettro e corona
Sono destinate a cadere,
E giacere [diventare] polvere allo stesso modo
Dell' umile falce e della vanga*

*Alcuni uomini possono mietere il campo con le spade
E piantare giovani allori nel luogo dove uccidono;
Ma alla fine possono rendere saldi i loro nervi,
Ma è solo fra loro che esercitano il dominio:
Prima o poi,
Essi si piegano al fato,
E devono rinunciare al loro respiro vitale,
mentre il pallido prigioniero striscia verso la morte.
[Quando, pallidi prigionieri, strisciano verso la morte.]*

*La ghirlanda appassisce sulla vostra fronte,
Quindi non vantatevi più delle vostre grandi azioni;
Adesso, sull'altare purpureo della morte,
Vedete dove si dissangua il vincitore-vittima.
Tutte le [/Le vostre] teste devono giungere
Alla fredda tomba;
Soltanto le azioni del giusto
Profumano dolcemente e fioriscono nella polvere.*

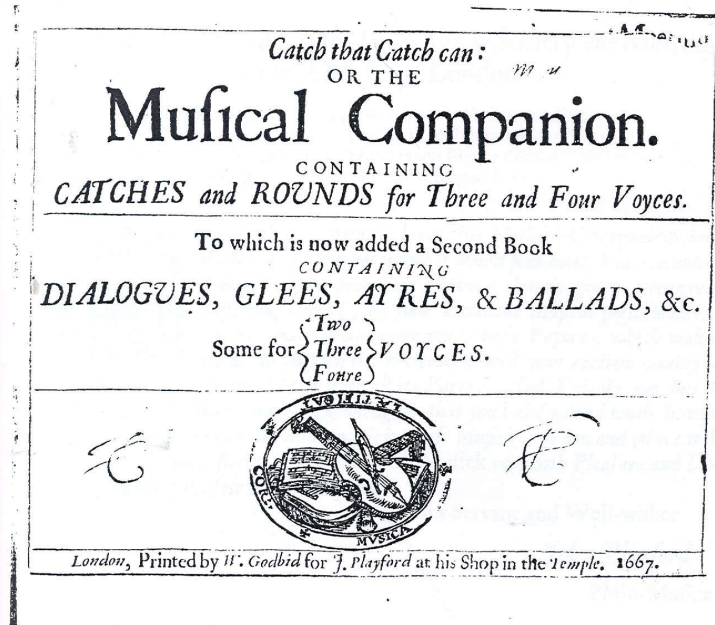


Fig. 1. Frontespizio di *Catch That Catch Can, Or the Musical Companion...*, Londra, John Playford, 1667

A. 2. For. CANTUS PRIMUS. [146] Mr. Ed. Colman.

He Glories of our Birth and State, are shadows not substantial things;
there is no Armer gainst our fate, Death lay's his icy hands on Kings. Scepters and
Crowns must tumble down, and in the Dust be equal laid with the poor crooked
Scyth and Spade.

Some Men with Swords may reap the Field,
And plant truth Lawrells where they kill'd:
But their strong Nerves at last must yield,
They tame but one another fill.
Early, or late, they bend to fate,
And must give up their murmuring Breath,
While the pale Captive creep to Death.

The Garland withers on your brow,
Then boast no more your mighty Deeds
Upon Death's Purple Altar now;
See, where the Victor Victim bleeds.
All heads must come to the cold Tomb;
Only the Actions of the Just
Smell sweet, and blossom in their Dust.

Fig. 2. Pagina iniziale del brano musicale "The Glories of our Birth and State..." di Edward Coleman, *ibid.*

ALESSANDRO CONT

“Sono nato principe libero, tale voglio conservarmi”:
Francesco II d’Este (1660-1694)

ALESSANDRO CONT*

*“Sono nato principe libero, tale voglio conservarmi”:
Francesco II d’Este (1660-1694)*

ABSTRACT

The largely unstudied correspondence on the persona and government of Francesco II d’Este, Duke of Modena and Reggio between 1662 and 1694, confirm the strength of the historical studies that have been pursued over the last 40 years with regard to the d’Este territories within the Italian states of the “Ancient Regime”. The sources document the application of continuous compromises in the Duke’s relationships with local and super-regional powers, for as Francesco was not able to counter them, these powers served to strengthen the juridical/administrative particularisms of the State. In Francesco’s case, even more relevant than the institutional limitations seem to have been his personal bonds of trust, as shown by the rise of the ducal favourite, Cesare Ignazio d’Este. And thus the modest economic, military and political weight of the d’Este duchy within the European context was compensated for through the careful promotion of the image of the d’Este house its terms of its patronage of arts and literature, the very magnificence of the court and the music chapel, which at the same time reflected the Duke’s refined personality.

La ricorrenza, nel 2010, dei trecentocinquanta anni dalla nascita di Francesco II d’Este offre l’opportunità per intensificare l’esame delle fonti d’archivio relative alla sua figura, e nel contempo per porre alle stesse dei quesiti che tengano conto, verificandoli, dei più moderni indirizzi di ricerca. Un riesame così impostato della personalità umana e politica di Francesco II, del suo stile di governo, dei suoi rapporti con gli altri membri della famiglia estense e con il cugino Cesare Ignazio, è scopo e argomento del contributo che si presenta in questa sede.

Fondamento documentario delle considerazioni che seguiranno sono i cospicui carteggi tra principi estensi custoditi nell’Archivio segreto estense, quindi presso l’Archivio di Stato di Modena. Si tratta di un patrimonio dovizioso sul piano della quantità e della qualità, formato da centinaia di lettere per lo più inedite, spesso in minuta e di mano dei segretari, che dal 1662 al 1694 il duca e gli altri personaggi del ramo principale della casata scambiarono tra loro e con i rampolli della linea cadetta dei marchesi di Scandiano.¹ Si spera che l’interpretazione storica di tali testimonianze,

*Estratto da Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena, Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie, SER. VIII, v. XII (2009) fasc. II, pp.407-459.

¹ Abbreviazioni: AG = Archivio Gonzaga; ASE = Archivio segreto estense; ASMn = Archivio di Stato di Mantova; ASMo = Archivio di Stato di Modena; CDE = Camera

supportata anche da altre fonti rimaste sinora sconosciute dell'Archivio segreto estense e dell'Archivio camerale sempre all'Archivio di Stato di Modena, sia in grado di illuminare meglio Francesco II e il suo esercizio della sovranità ducale.

1. *Orientamenti storiografici*

Francesco II d'Este, decimo duca di Modena e Reggio dal 1662 alla morte, che lo colse nel 1694 all'età di soli trentaquattro anni, è celebrato soprattutto come raffinato intenditore e promotore dell'arte musicale. Nel secolo XX e nei primi anni del XXI il suo mecenatismo nel campo della produzione strumentale e oratoriale ha costituito il tema di numerose indagini musicologiche, spesso corposamente documentate sul piano archivistico e condotte con un'ottica di simmetrica comparazione rispetto ad altre realtà italiane ed europee.²

ducale estense; CS = Sezione Casa e Stato

Per un'introduzione cfr. ARCHIVIO DI STATO DI MODENA, *Archivio segreto estense: sezione "Casa e Stato": inventario*, Roma 1953.

² Cfr. specialmente E.J. LUIJ, *Antonio Giannettini e la musica a Modena alla fine del secolo XVII*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi», (7) 7 (1932), pp. 168-193; ID., *Repertorio dei libri musicali di S.A.S. Francesco II d'Este nell'Archivio di Stato di Modena*, «Bibliofilia» (38) 11-12 (1936), pp. 418-445; G. RONCAGLIA, *Giuseppe Colombi e la vita musicale modenese durante il regno di Francesco II d'Este*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Modena» (5) 10 (1952), pp. 31-52; O. JANDER, *The cantata in accademia: Musica for the Accademia de' Dissonanti and their Duke, Francesco II d'Este*, «Rivista italiana di musicologia» 10 (1975), pp. 519-544; M. LUCCHI, *Stradella e i duchi d'Este: note in margine a documenti d'archivio e agli inventari estensi*, in *Alessandro Stradella e Modena*. Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di C. GIANTURCO, s.l. [1985], pp. 107-115; G. MARTINELLI BRAGLIA, *Il Teatro Fontanelli: Note su impresari e artisti nella Modena di Francesco II e Rinaldo I*, *ibid.*, pp. 139-159; J.G. SUESS, *The University of Modena, the "Accademia dei Dissonanti", and the Academy Cantatas of Giovanni Battista Vitali: An Example of Cartesian Rationalism and Music*, in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*. Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, vol. I: *Round Tables*, Torino 1990, pp. 58-66; V. CROWTHER, *The Oratorio in Modena*, Oxford 1992; A. CHIARELLI, *Fonti e vita musicale estense tra corte, collezionismo e accademie: raccolta bibliografica e tradizione inventariale*, in *Gli Estensi*, parte II: *La Corte di Modena*, a cura di M. BINI, Modena 1999, pp. 263-309; ID., *Per un profilo delle feste d'armi a Modena nel Cinque e Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. FABBRI, Lucca 1999, pp. 47-50; V. DE LUCCA, *Una silloge strumentale per Francesco II d'Este: analisi e iconografia*, «Rivista italiana di musicologia» 36 (2001), pp. 3-23; A. CHIARELLI, *La civiltà musicale modenese nel periodo estense (secc. XVII-XIX)*, in *Lo Stato di Modena: una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa*. Atti del Convegno, Modena 1998, a cura di A. SPAGGIARI, G. TRENTI, Roma 2001, vol. II, pp. 1064-1071; P. RADICCHI, *Francesco II d'Este ed il collezionismo artistico e musicale estense*, in *Musica a Corte e in Collezione: dagli strumenti musicali di Casa d'Este alle collezioni storiche*, s.l. [2002], pp.

Meno evidenti rimangono, per contro, le competenze acquisite e dispiegate personalmente dal sovrano in altri ambiti intellettuali e culturali. Ricerche approfondite condotte nella seconda metà del Novecento paiono mettere in forte dubbio l'originaria scaturigine ducale di iniziative dall'indubbio valore, che tra XVII e XVIII secolo gli storici filo-estensi ascrissero al genio di Francesco II. Tra queste sono da ricordare la rifondazione dello Studio pubblico, la nascita dell'Accademia dei Dissonanti, il proseguimento delle opere architettonico-decorative nel Palazzo Ducale, tutti a Modena.³ Inoltre, anche il contributo diretto del duca all'incremento e alla riorganizzazione della biblioteca di corte è ancora in gran parte da accertare.⁴

In merito poi alla costruzione della grande mole della reggia e quindi, in parte, alla riapertura dell'università, queste recano chiaro il fattivo coinvolgimento della forte personalità del principe Cesare Ignazio d'Este, cugino – del ramo di Scandiano – e favorito dello stesso regnante. Peraltro Cesare Ignazio era già noto agli storici per la pervasiva influenza da lui esercitata sulla conduzione dello Stato estense. A lui è sempre stata riconosciuta la paternità delle linee di indirizzo seguite dalla politica ducale nell'amministrazione dello Stato e nei rapporti diplomatici con le altre entità territoriali a partire dagli anni successivi alla reggenza della duchessa madre Laura Martinozzi (1674) sino alla scomparsa prematura di Francesco II.

Invero, la valutazione storica del ruolo politico svolto da Cesare Ignazio d'Este è venuta via via evolvendosi nel corso di più di tre secoli, in risposta al mutare delle contingenze politiche, dell'idea di sovranità e della mentalità culturale. Nelle pagine muratoriane delle *Antichità estensi* e degli *Annali d'Italia*, il principe Cesare Ignazio troneggiava quale usurpatore della potestà di un principe giusto e generoso.⁵ Con il secondo Novecento,

13-18; M.G. BERNARDINI, *Un cembalo in marmo per Francesco II d'Este*, in *Un cembalo in marmo per Francesco II d'Este*, a cura di Id., Modena [2005], pp. 10-17; P. RADICCHI, "Conveniente maniera e dolcezza di suoni": la musica e la collezione strumentale di Francesco II d'Este, *ibid.*, pp. 34-49; E. PASQUINI, *Introduzione*, in G.B. BASSANI, *Giona: oratorio a 5 voci (SSATB), archi e basso continuo (Modena 1689)*, a cura di E. PASQUINI, Bologna 2009, pp. V-X.

³ Cfr. L. CHIAPPINI, *Gli Estensi*, Milano 1979³, p. 434; P. DI PIETRO, *Lo Studio pubblico di S. Carlo in Modena (1682-1772): novant'anni di storia della Università di Modena*, Modena 1970, pp. 8-19; C.G. MOR e P. DI PIETRO, *Storia dell'Università di Modena (Storia delle università italiane, 2)*, Firenze 1975, vol. I, pp. 43-54; O. JANDER, *The cantata in accademia*, *op. cit.*, in partic. pp. 526-527; C. CONFORTI, *Le pietre del Palazzo Ducale*, in *Il Palazzo Ducale di Modena: regia mole maior animus*, a cura di E. CORRADINI, E. GARZILLO, G. POLIDORI, Modena 1999, pp. 64-68.

⁴ Questa impressione ho ricavato dalla lettura di E. MILANO, *La Biblioteca Estense nel Palazzo Ducale*, in *Il Palazzo Ducale di Modena*, *op. cit.*, p. 207. Invece è negativo il giudizio sulla tenuta dell'archivio segreto estense al tempo di Francesco II quale viene dato da F. VALENTI, *Profilo storico dell'Archivio Segreto Estense*, Roma 1953, p. 28.

⁵ Cfr. L. A. MURATORI, *Delle antichità estensi*, vol. II, Modena 1740, pp. 602-603; Id.,

grazie al fondamentale contributo di Giacomo Beltrami, egli venne considerato alla stregua di un indispensabile, provvidenziale supplente che agiva per contrastare e ovviare alla inettitudine di un sovrano insulso.⁶ La rivalutazione di Cesare Ignazio, dunque, si realizzò a scapito dell'immagine storiografica del suo duca Francesco II. In seguito, e anche più recentemente, è stata avanzata in termini più positivi l'idea secondo la quale Francesco avrebbe ceduto volentieri i gravami del governo all'abile cugino per dedicarsi ai divertimenti principeschi e alla committenza artistica.⁷

Allo scopo di effettuare una lettura aggiornata e proficua della personalità e del governo di Francesco II, tuttavia, non si possono ignorare le risultanze delle indagini che dai primi anni Settanta hanno permesso di riconsiderare, sotto una luce senz'altro più favorevole, la storia degli antichi stati italiani. Tale rivalutazione è maturata attraverso la contestazione della pertinenza del metro di giudizio stabilito dal concetto di una 'modernità' che presupporrebbe un idealistico Stato centralizzato, burocratico, impersonale, razionalmente organizzato.⁸ Riscoprendo la ricchezza e la complessità delle strutture e delle dinamiche istituzionali attive in domini che la letteratura risorgimentale aveva sbrigativamente condannato per il loro carattere pluralistico sul piano giuridico, amministrativo, economico, si ricorre oggi, con successo, alla categoria di 'Stato regionale', consentendo così di distinguere questi sistemi territoriali sia dai più compatti 'Stati nazionali', sia dai 'piccoli Stati' costituiti da una città e dal suo contado.⁹

Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno MDCCXLIX, vol. XVI: *Dall'anno 1653 all'anno 1724*, Milano 1820, p. 234.

⁶ Cfr. G. BELTRAMI, *Il Ducato di Modena tra Francia e Austria (Francesco II d'Este, 1674-1694)*, Modena 1957.

⁷ Cfr. L. AMORTH, *Modena capitale: storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*, Milano 1967², pp. 146-151; P. RADICCHI, *Francesco II d'Este*, op. cit.

⁸ Cfr. G. CHITTOLINI, *La crisi delle libertà comunali e le origini dello Stato territoriale*, «Rivista storica italiana» 82 (1970), fasc. 1, pp. 99-120; E. FASANO GUARINI, *Centro e periferia, accentramento e particolarismi: dicotomia e sostanza degli Stati in età moderna?*, in *Origini dello Stato: processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, a cura di G. CHITTOLINI, A. MOLHO, P. SCHIERA, Bologna 1994, pp. 147-176; C. MOZZARELLI, *Corte e amministrazione nel principato gonzaghesco*, «Società e Storia» 5 (1982), 16, pp. 245-262; G. TOCCI, *Il sistema dei piccoli stati padani tra Cinque e Seicento*, in *Vespasiano Gonzaga e il Ducato di Sabbioneta*, a cura di U. BAZZOTTI, D. FERRARI, C. MOZZARELLI, Mantova 1993, pp. 11-31; L. MANNORI, *Il sovrano tutore: pluralismo istituzionale e accentramento amministrativo nel principato dei Medici (Secc. XVI-XVIII)*, Milano 1994, in partic. pp. 463-474; ID., *Effetto domino: il profilo istituzionale dello Stato territoriale toscano nella storiografia degli ultimi trent'anni*, in *La Toscana in età moderna (Secoli XVI-XVIII): politica, istituzioni, società: studi recenti e prospettive di ricerca*, Firenze 2005, pp. 59-90.

⁹ Cfr. E. FASANO GUARINI, *Principi e territori in Italia: il caso toscano tra Cinque e Seicento*, in *La società dei principi nell'Europa moderna (secoli XVI-XVII)*, a cura di C. DIPPER, M. ROSA, Bologna 2005, pp. 127-128. I territori estensi sono stati però annoverati tra i piccoli

Gli apporti scientifici di Lino Marini, Giovanni Santini, Daniela Grana e Marco Folin sono in grado di provare come la categoria di 'Stato regionale' si attagli pure al complesso sistema dello Stato estense.¹⁰ Sul finire del secolo XVII, i ducati di Modena e Reggio, le province della Garfagnana e del Frignano, i principati di Carpi e di Correggio erano riuniti nella persona del primogenito della famiglia d'Este, nel nostro caso di Francesco II, il quale vi faceva uso di una supremazia o giurisdizione territoriale.¹¹ Ma questi territori si differenziavano l'uno dall'altro e al loro interno a motivo di vischiosi particolarismi sedimentati nel corso del tempo, i quali nutrivano l'insorgenza di una dialettica defatigante, di una negoziazione perenne incrociata tra corte principesca, sudditi, poteri locali e sovra-regionali (feudalità, patriziati, comunità, clero, corporazioni, etc.).¹²

A rendere l'interpretazione del quadro generale ancora più complessa, introducendo ulteriori elementi di riflessione, sono sopravvenuti di recente anche i lavori condotti in area italiana sui vincoli giuridici e politici degli antichi stati della Penisola con il Sacro Romano Impero. Da un punto di vista macrostorico ci si interroga, dunque, riguardo al peso effettivo esercitato sulla vita e lo sviluppo di molti stati italiani, e nello specifico di quello estense, dalla loro appartenenza *de iure*, ossia per investitura feudale, a quella *respublica composita ex pluribus respublicis specialibus* che la storiografia di matrice risorgimentale aveva considerato alla stregua di anacronistico, disordinato, improduttivo retaggio del Medioevo. Né si è mancato di rimarcare come l'ascesa tardo-secentesca di una monarchia austriaca destinata di lì a poco a conquistare l'eredità spagnola in Italia sia stata condizionata e altresì favorita proprio dalla dignità di sacri romani imperatori a cui furono eletti i capi di questa stessa monarchia, vale a dire i maschi primogeniti della casa d'Asburgo.¹³

È innegabile, tuttavia, che i duchi di casa d'Este, al pari degli altri

stati nel libro di B.A. RAVIOLA, *L'Europa dei piccoli stati: dalla prima età moderna al declino dell'Antico Regime*, Roma 2008, pp. 68-71.

¹⁰ Cfr. L. MARINI, *Lo Stato estense*, in *I Ducati padani, Trento e Trieste*, Torino 1979, pp. 3-211; G. SANTINI, *Lo Stato Estense tra riforme e rivoluzione: lezioni di storia del diritto italiano*, Milano 1987; D. GRANA, *Gli organi centrali del governo estense nel periodo modenese*, «Rassegna degli archivi di Stato» 55 (1995) fasc. 2-3, pp. 304-333; M. FOLIN, *Officiali e feudatari nel sistema politico estense (secoli XV-XVII)*, in *Archivi territori poteri in area estense (Sec. XVI-XVIII)*, a cura di E. FREGNI, Roma 1999, pp. 81-120.

¹¹ Sull'organizzazione politico-territoriale dello Stato estense cfr. *Lo Stato di Modena*, op. cit., vol. I.

¹² A questo proposito cfr. anche l'intervento di B.A. RAVIOLA, *La strada liquida: costruire un libro sul Po in età moderna*, "Rivista storica italiana", 118 (2006) fasc. 3, p. 1070.

¹³ M. VERGA, *L'Impero in Italia: alcune considerazioni introduttive*, in *L'Impero e l'Italia nella prima età moderna/Das Reich und Italien in der Frühen Neuzeit*, a cura di M. SCHNETTGER, M. VERGA, Bologna 2003, pp. 11-24; Cfr. C. CREMONINI, *Impero e feudi italiani tra Cinque e Settecento*, Roma 2004, in partic. pp. 11-30.

regnanti italiani, ambissero a esibire e a consolidare in chiave assolutista la loro autorità sovrana. Le ricerche interdisciplinari mirate sulle feste organizzate da e per duchi e granduchi, come pure le indagini socio-antropologiche incentrate sui cerimoniali fissati per la vita di corte, che dal secondo dopoguerra si sono perfezionate, hanno documentato le peculiari strategie adottate ai fini della idealizzazione ed esaltazione del potere principesco.¹⁴ Parallelamente, contributi significativi sono provenuti da quanti hanno affrontato la competizione per i titoli, i trattamenti e le precedenze che tra i sovrani italiani si giocò dal primo XVI secolo e che sovente cercò di compensare, in modi più o meno consapevoli, la perdita autonomia politica e militare di questi stessi sovrani.¹⁵

A conferma dell'operare di orientamenti assolutisti nei *reguli* italiani del periodo barocco, possono venire citate le considerazioni di Marcello Verga. Questi, infatti, postosi in una duplice ottica istituzionale e sociale, è risalito dalle riforme illuminate dell'Italia del pieno Settecento sino ai provvedimenti con cui i Medici, i Savoia, i Farnese e i pontefici di fine XVII e inizio XVIII secolo intesero garantirsi una migliore presa sul governo e sull'imposizione fiscale delle comunità dei loro domini, avvantaggiandosi dalle trasformazioni già in atto negli assetti economici e sociali delle medesime.¹⁶ Tuttavia, come ha ribadito Carmelo Elio Tavilla, non bisogna nemmeno dimenticare che la conoscenza delle discussioni e delle esperienze settecentesche viene ormai ritenuta uno dei presupposti per la comprensione del pensiero giurisprudenziale e dell'attività dei maggiori tribunali operanti nell'Italia di Antico Regime.¹⁷

Con il cosmo secentesco oggi si confronta una contemporaneità segnata dalla crisi della nazione, dai dibattiti sulla pluralità, sul globale,

¹⁴ Cfr. M. FANTONI, *La corte del Granduca: forme e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Roma 1994; S. TOFANI, *Composizione e cerimoniale della corte medicea (1650-1670)*, in *Vivere a Pitti: una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. BERTELLI, R. PASTA, Firenze 2003, pp. 109-134; F. VARALLO, *Le feste sabaude nella storia e nella storiografia*, in *Feste barocche: cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, a cura di C. ARNALDI DI BALME e F. VARALLO, Cinisello Balsamo (MI), 2009, pp. 18-20.

¹⁵ Cfr. A. SPAGNOLETTI, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milano 1996; ID., *Le dinastie italiane nella prima età moderna*, Bologna 2003, pp. 128-157; F. ANGIOLINI, *Medici e Savoia: contese per la precedenza e rivalità di rango in età moderna*, in *L'affermarsi della corte sabauda: dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, a cura di P. BIANCHI e L.C. GENTILE, Torino 2006, pp. 435-479.

¹⁶ Cfr. M. VERGA, *Tra Sei e Settecento: un' "età delle pre-riforme"?*, «Storica» 1 (1995), pp. 89-121.

¹⁷ Cfr. C.E. TAVILLA, *Riforme e giustizia nel Settecento estense: il Supremo Consiglio di Giustizia (1761-1796)*, Milano 2000, pp. 2-3. Tavilla si è occupato ripetutamente dell'interpretazione della giustizia nello Stato estense. Cfr. la notevole antologia di suoi saggi dal titolo *Diritto, istituzioni e cultura giuridica in area estense: lezioni e percorsi di storia del diritto*, Torino 2006.

sull'imperiale, sul relativo.¹⁸ Ma, rispetto ai governi di Cosimo III de' Medici, Ranuccio II Farnese e Vittorio Amedeo II di Savoia, quello di Francesco II d'Este non ha riscosso finora un interesse rilevante nel campo della storia politica, istituzionale, diplomatica. Gli approcci più stimolanti hanno preso in esame le vicende delle strutture politico-istituzionali e sociali dello Stato estense attraversando un arco cronologico abbastanza ampio.¹⁹ In una simile prospettiva, la seconda metà del XVII e la prima del XVIII secolo rappresentano una fase intermedia tra le riforme dei duchi Cesare (1597-1628) e Francesco I (1629-1658) da un lato, e quelle, imponenti, di Francesco III (1737-1780) dall'altro. Certo, proprio nel regno di Francesco II, secondo Santini, sarebbero maturati importanti fenomeni e fatti culturali – lo Studio pubblico, l'Accademia dei Dissonanti, la Biblioteca estense – che avrebbero cooperato a rendere possibile la stagione dell'Illuminismo e del Riformismo modenese del XVIII secolo.²⁰

In ogni caso, le più notevoli acquisizioni documentarie relative all'età di Francesco II si devono tuttora al saggio pubblicato da Beltrami nel 1957, nonché alla più recente monografia di stampo erudito che Odoardo Rombaldi diede alla luce nel 1995.²¹ Eppure, come è noto, la ricerca assidua e paziente negli archivi non solo permette di dilatare positivamente la quantità e la qualità dei dati disponibili per ogni ricostruzione storica, ma nel contempo può esorcizzare il pericolo di distorsioni interpretative che è sempre incombente nei casi di utilizzo esclusivo delle fonti bibliografiche. Proprio dalla coscienza di tale imprescindibilità dell'indagine documentaria sul campo, e della sua interazione costante con il dibattito storiografico, ha cercato di prendere le mosse il presente lavoro sulla figura di Francesco II d'Este.

2. La crudeltà del sangue

I trentadue anni del regno di Francesco II si possono suddividere in tre distinti periodi. Nel primo di questi, durato dodici anni, si colloca la reggenza della duchessa Laura Martinuzzi, che il marito Alfonso IV, morto nel 1662, aveva nominato tutrice dell'unico figlio maschio, Francesco per l'appunto. Nel 1674, a seguito del colpo di mano operato dal duca, allora giovinetto, si aprì una fase dominata dalla crescente influenza del principe

¹⁸ Cfr. G. SIGNOROTTO, *Dall'Europa cattolica alla "crisi della coscienza europea"*, in *Religione cultura e politica nell'Europa dell'età moderna: studi offerti a Mario Rosa dagli amici*, a cura di C. OSSOLA, M. VERGA, M.A. VISCEGLIA, Firenze 2003, pp. 233-235; B.A. RAVIOLA, *L'Europa dei piccoli stati*, op. cit., p. 16.

¹⁹ Cfr. note 10 e 17.

²⁰ Cfr. G. SANTINI, *Lo stato estense*, op. cit., pp. 46-47.

²¹ Cfr. G. BELTRAMI, *Il Ducato di Modena*, op. cit.; O. ROMBALDI, *Aspetti e problemi di un secolo di governo estense a Modena e a Reggio Emilia (da Alfonso IV a Rinaldo I – 1658-1737)*, appendice bibliografica di P. DI PIETRO LOMBARDI, Modena 1995, pp. 27-103.

Cesare Ignazio d'Este nelle questioni di governo. A segnare il terzo periodo del regno furono invece gli eventi rovinosi della Guerra della grande alleanza, che dal 1691 impose ai domini estensi il fardello dei quartieri invernali e delle relative contribuzioni di vitto, legna e danaro per il mantenimento delle truppe tedesche.

Pare indubbio che il momento più sereno, il secondo, fu anche quello decisivo nel dare corpo e nel far percepire una certa immagine del sovrano da parte degli osservatori contemporanei. Questa immagine, con il trascorrere degli anni, assunse connotati sempre più negativi e compromettenti per il Serenissimo di Modena.

Si sa che l'emancipazione politica di Francesco II dalla madre reggente ebbe luogo nell'imminenza del quattordicesimo compleanno del duca e precedette il ritorno di Laura Martinuzzi dal viaggio che aveva condotto sua figlia e sorella di Francesco, Maria Beatrice, in Inghilterra, dal novello sposo Giacomo Stuart duca di York.²² La circostanza può lasciare intendere un intrigo non certo previsto in queste modalità dall'ormai esperta reggente e neppure forse escogitato direttamente dal giovanissimo principe suo figlio, stante il fatto che la tempestività della decisione che si voleva prendere presentava anche qualche cavillo giuridico. Infatti il segretario di Stato e primo ministro Bartolomeo Gatti esaminò il problema relativo alla cessazione dell'autorità assoluta della reggente. La risposta fu «che mancando solo pochi giorni mentre [il Serenissimo] non compiva li 14 anni li 6 marzo [1674], trattandosi d'un regnante poteva benissimo chiamarsi fuori di pupillarità».²³ L'autore-vole, ma probabilmente interessato parere funse da legittimazione di un atto politico la cui riuscita palesò una volta di più l'intrinseca fragilità delle reggenze, e delle reggenze femminili in particolare²⁴

Prima ancora dell'arrivo a Modena della madre, nell'entusiasmo per la conseguita sovranità, Francesco si diede a emanare "ordini e decreti a nome proprio" e, date le circostanze, ben si può supporre trattarsi d'in-sinuazioni di interessi particolari dai quali potrebbero dedursi i motivi di insofferenza nei confronti della reggente.²⁵ Ma la situazione gli sfuggì dalle mani, in quanto, per la sua inesperienza, per la patente immaturità che produceva latitanza d'intelligenza politica, egli sottovalutò la fierezza della madre, la

²² Cfr. principalmente L. AMORTH, *Modena capitale*, op. cit., pp. 134-135.

²³ Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Archivio Muratoriano, filza 39, f. 17 b, A. CARANDINI, *Memorie pubbliche della città di Modena*, sec. XVIII, pp. 19-20. Per un prezioso raffronto con il caso, più antico, di Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, duca di Mantova, cfr. ASMn, AG, s. E.II.3, b. 502, fasc. 1666: *di Antonio Calori*, nn. 15-16, Antonio Calori a Orazio Canossa, Vienna 4 e 9 dicembre 1666.

²⁴ Cfr. sul tema A. SPAGNOLETTI, *Le dinastie italiane*, op. cit., pp. 265-271. Mi pare che le recenti rivalutazioni del governo delle reggenti italiane nel secolo XVII rischino di sottostimare siffatta debolezza: cfr. M.A. VISCEGLIA, *Politica e regalità femminile nell'Europa della prima età moderna: qualche riflessione comparativa sul ruolo delle regine consorti*, in *Storia sociale e politica: omaggio a Rosario Villari*, Milano 2007, pp. 456-458.

²⁵ Cfr. A. CARANDINI, *Memorie pubbliche*, op. cit., p. 20.

duchessa reggente. Peggio ancora, non comprese nulla circa i disegni di quanti a corte, dal sessantenne prozio Cesare d'Este allo stesso Bartolomeo Gatti, intendevano trarre utile dalla sua inadeguatezza. Pertanto iniziarono a prodursi quelle incongruità tra dichiarazioni del duca e fatti concreti che negli anni successivi avvelenarono le relazioni tra Francesco e l'altera genitrice.²⁶ Tra l'altro, l'adolescente duca aveva promesso a quest'ultima "gran parte nel governo" senza poter poi attuare quell'impegno. Gli ostacoli che venne a incontrare nei consigli di Stato, per renderlo effettivo, il già potentissimo gesuita Andrea Garimberti, confessore di Laura, provarono quale valore si dovesse riconoscere alle ducali promesse.²⁷

Le modalità con cui venne attuato l'avvicendamento al potere fra reggente e duca, il fatto che l'autorità fosse irrispettamente sottratta alla duchessa con ruvida malacrezza, se non proprio con aggressività, destarono scalpore, perfino scandalo in Europa. Francesco fu costretto a intervenire contro recriminazioni indirette e mormorazioni che cominciarono a diffondersi sul suo conto. Ad esempio, dovette lamentarsi con la sorella Maria Beatrice d'Este che uno dei suoi rappresentanti diplomatici, il residente a Parigi abate Gasparo Rizzini, in una lettera diretta alla corte estense si fosse concessa la licenza di scrivere

come che io havessi preso il governo senza alcuna partecipazione della signora duchessa madre, et che ciò si fosse fatto anche con qualche maniera impropria, e non di quel rispetto, che da me se le deve.²⁸

In questa situazione, appare significativa la sorte del gesuita padre Garimberti, la cui pericolante fortuna a palazzo ridondò a danno del prestigio del duca, già figlio spirituale di quel gesuita. Senz'altro, Garimberti si era troppo 'compromesso' con la tramontata reggenza e per mentalità non era in sintonia con la spensieratezza e le piacevolezze di corte che il nuovo regnante aveva sostituito all'austerità tanto cara alla duchessa Laura. Inoltre, egli era troppo rispettoso della giurisdizione ecclesiastica per non collidere con le massime di un assertore dell'assolutismo principesco quale era il sempre più influente segretario di Stato Gatti.²⁹ Forse sobillato

²⁶ Cfr. per es. ASMO, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 252, n. 1778.III.34 e n. 1778.III.64, Laura Martinozzi d'Este a Francesco II d'Este, Bruxelles 7 novembre 1681 e Roma 29 dicembre 1685; *ibid.*, b. 253, n. 1778.X.27 e n. 1778.X.68, Laura Martinozzi d'Este a Cesare Ignazio d'Este, Bruxelles 21 settembre 1680 e Roma 24 agosto 1686.

²⁷ Cfr. A. CARANDINI, *Memorie pubbliche*, op. cit., pp. 20-21.

²⁸ ASMO, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 11 aprile 1674.

²⁹ Cfr. A. CARANDINI, *Memorie pubbliche*, op. cit., pp. 20-21. Sulla figura di Garimberti cfr. F. RURALE, *Confessori consiglieri di principi: alcuni casi seicenteschi dell'area estense*, in *Archivi territoriali poteri*, op. cit., pp. 292-301, 304-306.

anche da quest'ultimo, Francesco insistette pertanto presso la madre, con finale successo, perché congedasse tale «religioso indiscreto che metteva sotto sopra questo governo, et era anco arrivato a sparlare e dir male» di lui.³⁰

La questione politica relativa ai confessori era oggettivamente assai delicata. A causa della loro posizione strategica e del prestigio conquistato sul campo, questi religiosi erano facilmente reputati influenti compartecipi nelle scelte politiche dei monarchi di cui godevano la fiducia e dei quali scrutavano i recessi dell'anima.³¹ Proprio per questo 'indissolubile vincolo' esistente tra teologia e politica, a un certo momento Maria Beatrice rassicurò il fratellino sul fatto che «se lo dovessi mutare [il confessore] voi potete ben credere che non vorria pigliare uno, che non fosse in grattia vostra». ³² Ma la devozione di Garimberti per i suoi signori non sembrava giustificare il suo licenziamento, e di conseguenza il duca, che molto si era esposto a pretenderlo, uscì anche da questo *affaire* in parte screditato. Per di più Garimberti mostrò di accogliere il suo destino con tale mitezza e umiltà cristiana che destò commozione, quella commozione che echeggia amara nelle parole di rimprovero rivolte da Maria Beatrice allo stesso Francesco:

Io vi assicuro che ho havuto un gran dispiacere di quello havete fatto al padre Garimberti, perché conosco non lo merita, e so che voi ne havete bisogno. Vi assicuro però che in una lettera che il detto padre mi scrive, cosa che mi ha fatto molto più ammirare la sua bontà, scrive con gran resignatione al volere di Dio, e mi dice molto bene di voi, e veramente io l'ho sempre havuto, e l'ho in concetto di un gran buon huomo per tutti li capi.³³

Certo, l'evolversi dei rapporti di potere ai vertici dello Stato estense avrebbe fatto fruire a Garimberti anche un tardivo risarcimento morale, che tuttavia per altri aspetti sapeva piuttosto di beffa postuma. Infatti il 22 marzo 1685, nel ribattere alle maldicenze che fiorivano sul proprio conto, Cesare Ignazio d'Este equiparava la sua condizione presente a quella già sofferta dello sventurato gesuita, ormai sceso nella tomba. Lo spregiudicato principe, in una sua lettera alla cugina Maria Beatrice, lamentava dunque come «le persone male intentionate cercano di battere il mio zelo per questa unica strada» delle calunnie, «non ad altro fine, che di procurare modo di sodisfare alli loro desiderii», così era stato «perseguitato il zelo medesimo

³⁰ Cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, s.d.

³¹ Cfr. F. RURALE, *Confessori consiglieri di principi*, op. cit., in partic. pp. 295-299.

³² ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., cc. 4v-5r.

³³ *Ibid.*, cc. 122v-123r.

del già padre Garimberti, solo intento al servizio del suo padrone».³⁴

Con molta probabilità, il trascorrere degli anni avrebbe attenuato la cattiva impressione suscitata presso la comune opinione dalla disgrazia di Garimberti, e la stima verso il duca avrebbe tratto giovamento dall'atte-nuarsi della memoria con la complicità del tempo. Questo, però, se solo non fossero intervenute ulteriori complicanze nei rapporti tra Francesco e la madre. Somigliante, per la sua indole dispotica, alle altre reggenti italiane del periodo barocco, come Isabella Clara d'Austria o Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, ma tanto più insofferente di fronte alla conquistata indipendenza del figlio, Laura deliberò di ritirarsi in un volontario, sdegnosissimo esilio a Roma.³⁵ Troppo rozzo e inatteso era stato il ridimensionamento del suo potere politico, troppo frivolo era divenuto lo stile di vita che ora si esibiva nella corte estense, incomprensibile la predilezione del duca verso persone di cui lei diffidava spregiandole.

Tuttavia, il guastarsi della convivenza non si limitò a causare la partenza di Laura alla volta della città eterna. La trascuratezza offensiva ostentata dal figlio nei suoi confronti parve alla duchessa così inaudita da suscitarle il sospetto «di qualche maneggio non buono, che si faccia costi» a Modena.³⁶ E la crisi relazionale andò peggiorando di mese in mese, al punto da spingere la madre a formulare pretese che Francesco considerò di «tanto mio discapito, e senza alcun motivo di suo bisogno», ossia incompatibili con le proprie risorse finanziarie e con il proprio onore.³⁷ Farsi restituire l'intero capitale della dote, addirittura maggiorato rispetto alla somma sborsata agli Estensi nel 1655, o in alternativa farsi pagare i frutti della stessa, e insieme continuare nel godimento della magnifica corte che la camera ducale le aveva mantenuto prima della sua partenza per Roma: queste diventarono le irremovibili esigenze di Laura.

Un compromesso venne in effetti siglato tra le parti il 22 novembre 1675, ma, diversamente da quanto informa una recente biografia di Laura,³⁸ la

³⁴ ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, minuta autografa.

³⁵ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 288, n. 1850.39, Francesco II d'Este a Laura Martinozzi d'Este, minuta di segreteria, 24 aprile 1675. Ancora in data 29 gennaio 1683, la duchessa confidava al figlio che «è facile essendo insieme che si parli d'interesse, e sopra questo si potrebbe venire in qualche discordia ..., sarà dunque meglio dar un puoco di tempo al tempo, perché si suol dire, che questo agiusta tutto»: ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 252, n. 1778.III.49.

³⁶ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 253, n. 1778.X.4, Laura Martinozzi d'Este a Cesare Ignazio d'Este, Roma 27 marzo 1675.

³⁷ La cit. è tratta da ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, s.d.

³⁸ Cfr. R. IOTTI, *Da fille de France a dux Mutinæ: la parabola biografica e politica di Laura Martinozzi d'Este*, in *Laura Martinozzi d'Este: fille de France, dux Mutinæ*, Modena 2009,

vexata quæstio del pagamento della dote non conobbe una appagante conclusione per colpa della deliberata morosità di Francesco.³⁹

Ostinatissimi, madre e figlio sempre di più si contrapponevano l'una all'altro. Le richieste credute "tanto giuste" da Laura erano valutate esorbitanti da Francesco.⁴⁰ I ritardi poi frapposti nell'onorare gli impegni assunti indisponivano maggiormente la duchessa, e precludevano la via al ritorno della Serenissima a Modena.⁴¹ A sua volta, la lontananza fisica di Laura recava un sensibile *vulnus* al decoro del figlio, lo esponeva ai pettegolezzi e al dileggio di tutti gli strati sociali.⁴² E così si ritornava al principio di questo circolo vizioso con effetto cumulativo, poiché la reazione stizzita dell'una al supposto sgarbo dell'altro rappresentava il pretesto per un più acuto irrigidimento di quest'ultimo.⁴³ Anzi, il timore del proprio discredito rischiava di divenire la ragione determinante degli atti esteriori di affetto e di ossequio che il duca, malgrado tutto, continuava a ostentare nei confronti della madre.⁴⁴ Allo scopo di evitare l'addebito "di pocca attenzione", Francesco si vedeva obbligato, infatti, a ideare penosi adeguamenti cerimoniali in vista di imbarazzanti circostanze pubbliche.⁴⁵ L'insuccesso di tali acrobazie, come lo stesso Serenissimo delucidava a Laura l'11 luglio 1685,

pottendo molto pregiudicare al credito di detto [mio doto] ossequio [verso di Vostra

pp. 33, 47, 53.

³⁹ Cfr. per es. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart (1674-1692) a Francesco II d'Este duca di Modena*, c. 194, da Edimburgo 31 maggio 1681; ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 252, n. 1778.III.49, Laura Martinozzi d'Este a Francesco II d'Este, Bruxelles 29 gennaio 1683. Mediante l'accordo del 1675, Francesco si era obbligato a pagare per la dote 450000 lire francesi, in più 10000 ducatonì d'argento all'anno con i relativi interessi in rate mensili; ancora, a sborsare sempre a Laura annualmente 2000 ducatonì d'argento fino a raggiungere le 150000 lire francesi stabiliti per la duchessa dal suocero Francesco I d'Este; infine, a provvederla di argenteria, 6 cavalli, 9 carrozze e di stipendarle la guardia del corpo svizzera. Cfr. R. IOTTI, *La politica dell'amore: seconda parte: altri casi matrimoniali in Casa d'Este*, in *Gli Estensi*, op. cit., p. 152.

⁴⁰ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 252, n. 1778.III.24, Laura Martinozzi d'Este a Francesco II d'Este, Bruxelles 15 giugno 1680.

⁴¹ Cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., c. 264.

⁴² Cfr. *ibid.*, cc. 115v-116r.

⁴³ Cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, c. 250, *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este*, Edimburgo 10 maggio 1687.

⁴⁴ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 288, n. 1850.39, *Francesco II d'Este a Matilde Bentivoglio*, minuta di segreteria, 24 aprile 1675.

⁴⁵ Cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, *Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart*, minuta di segreteria, s.d.

Altezza] appresso gli huomini, dando a credere diffidenza verso di me, non puole se non produrre effetti poco avvantaggiosi alla mia persona.⁴⁶

La posizione di Francesco era sicuramente più esposta rispetto a quella materna, poiché più agevole era rinfacciare al maschio regnante una carenza di amore e di premura, "di rispetto, e di assistenza" verso colei che lo aveva legittimamente generato, verso colei, per giunta, che era considerata debole per la sua stessa natura di donna.⁴⁷

Mi crepa il cuore di sentirvi parlare con tanto pregiudizio della signora madre, per l'amor di Dio lasciate di farlo, e ricordatevi, che un figlio non puol mai portare troppo rispetto alla madre,

era quindi l'ammonimento di Maria Beatrice al fratello.⁴⁸ E, veramente, sulla reputazione di un uomo investito del ruolo politico-dinastico che Francesco aveva ereditato, i rincrescimenti e le lagnanze di Laura creavano una macchia vituperevole. Ne soffriva molto la tenera Maria Beatrice, la quale, dando voce alla sua squisita sensibilità, si impegnava a sollecitare una maggiore 'ragionevolezza' in Francesco:

Se io non amassi la madre et il fratello io non mi curerei di queste discordie ma perché amo tutti due vorrei che la pace fosse tra voi e non la discordia. Il mondo dice che voi sete crudele, e che non li volete dare la sua dote, e perché questo, fratello? Perché non li date la sua dote, e all' hora forse lei sarà contenta, perché non la sodisfate in tutto quello che potete. Alla fine lei vi è madre, voi li sete obligato.⁴⁹

Però, si trovava in campo anche un altro mediatore, armato della più efficace e temibile delle facoltà in quanto soprintendente della camera ducale, cioè delle entrate e spese del sovrano, e suo ascoltatisimo consigliere.⁵⁰ In un primo tempo, la duchessa aveva accolto i buoni uffici di Cesare Ignazio d'Este, ma dal crepuscolo degli anni Settanta il cugino perdette ogni attendibilità presso di lei. Si tramutò, agli occhi di Laura, in un

⁴⁶ ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 288, n. 1850.54, minuta di segreteria con correzioni autografe di Francesco II d'Este.

⁴⁷ In generale cfr. A.V. HARTMANN, *Zwischen Geschlechterordnung und politischer Ordnung: Herrscherinnen und Regentinnen in der Frühen Neuzeit*, in *Die frühneuzeitliche Monarchie und ihr Erbe: Festschrift für Heinz Duchhardt zum 60. Geburtstag*, a cura di R.G. ASCH, J. ARNDT, M. SCHNETTGER, Münster ecc. 2003, pp. 137-138. La cit. è tratta da ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 288, n. 1850.75, Francesco II d'Este a Laura Martinuzzi d'Este, minuta di segreteria, 12 luglio 1687.

⁴⁸ Cfr. ASMo, ASE, *Cancellaria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri*, Inghilterra, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., c. 17r. Significando che il rispetto per la madre non è mai troppo.

⁴⁹ *Ibid.*, c. 119v.

⁵⁰ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 253, n. 1778.X.21, Laura Martinuzzi d'Este a Cesare Ignazio d'Este, Bruxelles 20 gennaio 1680.

diabolico antagonista, odioso per il suo temperamento protervo e irascibile, subdolo per la sua impenetrabile astuzia e per la sua inclinazione a dissimulare dietro ossequiose dichiarazioni e obbliganti promesse i suoi autentici propositi e la sua effettiva attività.⁵¹ L'irruenza verbale con la quale Cesare aggredì, nell'autunno del 1680, il canonico G. Andrea Manfredini, uditore della duchessa,⁵² e l'inconcludenza dell'azione dello stesso principe a favore di una donna che aveva "ormai gli anni da discernere il vero dallo apparente",⁵³ azzerarono la stima di Laura verso il giovane cugino. A questi, la risentita Serenissima scriveva il 27 luglio 1680:

La ricerca del mio [ossia della dote] è pur sì giusta, il termine assegnato a pagarmelo è così passato, e il merito di Lei appresso Sua Altezza è pur anche di credito tale, che il non vederne poi effetto di sorte alcuna mi far stare dubiosa di quel che mi debba credere di tante espressioni ch'Ella mi fa, e del grato sovenire che dice tenere verso di me.⁵⁴

Non a caso, le lettere che la duchessa inviò a Cesare durante il nono decennio del secolo sono quasi sempre di mano di un segretario, mentre le epistole della decade antecedente risultano spesso autografe.⁵⁵ Alla confidenza, alla fede subentrò dunque una algida cortesia, un'inimicizia celata sotto formali ipocrisie strumentali, per Laura, allo scopo di non perdere del tutto un appoggio indispensabile presso la corte di Modena, dal momento che attraverso Cesare doveva ormai passare chiunque desiderasse giungere alle orecchie e al cuore del sovrano.

Vicende penose che trovavano una spiegazione, come si avrà modo di osservare, in situazioni di pubblico interesse più ancora che in motivi personali e che non potevano rimanere puramente familiari. Perciò un ricupero della pubblica opinione dovettero rappresentare le imponenti cerimonie funebri per Laura svoltesi il 3 agosto 1688, a un anno dalla morte, nella splendida chiesa modenese di Sant'Agostino, in quello che, secondo i propositi della defunta duchessa, doveva assurgere a novello *pantheon* estense.⁵⁶ Il solenne apparato funebre, le musiche maestose vollero manifestare, dopo tante malignità circolate sul tenore dei rapporti tra Laura e Francesco, il profondo affetto del duca verso la propria madre, della quale

⁵¹ Cfr. ad es. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 252, n. 1778.III.46, Laura Martinozzi d'Este a Francesco II d'Este, Roma 28 novembre 1684.

⁵² Cfr. *ibid.*, n. 1778.III.28, Laura Martinozzi d'Este a Francesco II d'Este, Bruxelles 9 novembre 1680.

⁵³ ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 253, n. 1778.X.59, Laura Martinozzi d'Este a Cesare Ignazio d'Este, Savignano 30 ottobre 1684.

⁵⁴ *Ibid.*, n. 1778.X.25.

⁵⁵ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 253, sottofasc. 1778.X.

⁵⁶ Cfr. L.A. MURATORI, *Delle antichità estensi*, op. cit., p. 598; IOTTI R., *Da fille de France a dux Mutinæ*, op. cit., p. 55; A. CHIARELLI, *Laura e la musica nella vita culturale estense: continuità di una tradizione*, in *Laura Martinozzi d'Este*, op. cit., pp. 149-150.

celebrare le forti virtù. Per sua natura inoltre, quella celebrazione, che si traduceva in trionfo barocco, assecondò il profondo afflato religioso-devozionale, perfettamente tridentino, dello stesso Serenissimo. E dunque, questo intenso tributo di amore filiale e di pietà cristiana rinsaldò la “reputazione” che il cavalleresco duca intendeva preservare come ogni altro attributo trasmessogli con la vitalità del sangue estense, quella reputazione che tutti i principi italiani di fine Seicento consideravano alla stregua di una risorsa essenziale per contare nell'agone politico-diplomatico d'Europa.⁵⁷

Assolti così, con memorabile sontuosità, gli obblighi di “un ottimo figlio”, il duca poteva finalmente disporre dell'eredità materna, che consisteva in quasi tutti i beni già posseduti da Laura in Italia.⁵⁸ Con successiva donazione di questo patrimonio al cugino Cesare Ignazio, sottoscritta nel 1690, Francesco idealmente suggellava l'epoca inaugurata dalla sua presa di potere del 1674. Egli si avvaleva ora «della autorità, che mi vien data da Dio, e dal posto, che tengo», ossia della «autorità ducale, della quale io sono insignito, e con derogazione a qualsivoglia cosa, che potesse fare in contrario in qualsisia modo all'infrascritta mia volontà». Esclusivo beneficiario dell'invidiabile atto era il favoritissimo del regnante, Cesare d'Este per l'appunto, in quanto così esigeva “l'interesse dello Stato”.⁵⁹ Evidentemente, Cesare aveva gestito il negozio della dote di Laura con piena soddisfazione del suo signore, e il cospicuo donativo che ora introitava ne era il compenso.

3. *Quelle “occupationi noiosissime”*

Sotto la tutela materna, Francesco aveva ricevuto una prima educazione religiosa, cavalleresca e umanistica, aveva compiuto “alcuni viaggi”, tra cui uno a Parigi, e tuttavia il suo apprendistato politico era rimasto inadeguato.⁶⁰ Il padre Alfonso IV, a differenza di Carlo II Gonzaga-Nevers o di Carlo Emanuele II di Savoia, era scomparso troppo prematuramente per lasciare nel figlio bambino quell'impressione profonda, l'*imprinting*, di una forte personalità maschile assisa sul trono del suo Stato. Né a questo poté pienamente supplire l'assidua presenza coadiuvante accanto alla reggente

⁵⁷ Sulla “reputazione” perseguita dagli Estensi cfr. L. MARINI, *Lo Stato estense*, op. cit., pp. 106-107.

⁵⁸ La cit. è tratta da ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 249, n. 1774.V.47, Eleonora d'Este (Suor Maria Francesca dello Spirito Santo) a Francesco II d'Este, Modena 13 dicembre 1686.

⁵⁹ ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 347, n. 1974.III.75.

⁶⁰ Cfr. G. LETI, *L'Italia regnante, o vero nova descrizione dello stato presente di tutti prencipati, e republiche d'Italia*, parte II, Geneva 1675, pp. 412-414. Sulla formazione dei principi italiani in età barocca cfr. A. SPAGNOLETTI, *Le dinastie italiane*, op. cit., pp. 304-314.

prestata dall'energico cardinale Rinaldo d'Este seniore.⁶¹ Ma certamente determinanti a impedire che Francesco si familiarizzasse a poco a poco con l'arte del governo furono soprattutto la radicata affezione di Laura per l'esercizio monocratico del comando e la sua intramontabile convinzione riguardo all'eterna acerbità psicologica del figlio. Le istruzioni per i ministri di Stato che la reggente sottoscrisse alla vigilia della sua partenza per l'Inghilterra, nel 1673, confermano in modo chiaro come Laura non intendesse accordare a Francesco il minimo spazio di autonomia politica e finanziaria.⁶²

Confinando la presenza pubblica del figlio alle occasioni cerimoniali, negando al duca pupillo un ruolo anche solo marginale nelle decisioni politiche, la duchessa si esponeva al rischio, poi concretamente realizzato, che l'ineducato sovrano rimanesse vittima e divenisse strumento di astuti cortigiani, le si rivoltasse poi contro per affermare la propria, legittima autorità, annichilendo le velleità di una reggenza giuridicamente ormai al crepuscolo. Non basta ascrivere l'implosione dell'auto-rità di Laura ai meschini intrighi di parenti e cortigiani che per le loro mire irretirono un giovinetto sprovveduto. La caduta della reggenza modenese va interpretata piuttosto anche alla luce della scarsa lungimiranza di Laura Martinuzzi, la quale, incapace di moderare il proprio autoritarismo, si rese in parte responsabile di quelle lacune formative destinate a pesare, dopo il 1674, sull'esercizio personale del governo da parte di Francesco II.

In risposta quindi a una tutela materna vissuta appunto come grigia e oppressiva, irruppe a Palazzo Ducale una primaverile gioia di vivere che nel giovanissimo sovrano trovò il suo protagonista e il suo simbolo indiscusso. Capita talvolta, leggendo le lettere spedite lungo gli anni Settanta da Maria Beatrice al fratello duca, di imbattersi in accenni alle feste e agli svaghi che Francesco si concedeva di tempo in tempo.⁶³ «Fate bene a divertirvi, fatelo sempre, e non vi date in preda alla malinconia, che è una mala amica», era

⁶¹ Sul ruolo assolto da Rinaldo, prozio del duca, nella conduzione dello Stato tra il 1662 e la sua morte (1672) cfr. L. AMORTH, *Modena capitale*, op. cit., pp. 125-126. Per i suoi orientamenti culturali cfr. G. ORLANDI, *L'educazione di un principe del Seicento: Cesare Ignazio d'Este discepolo di Richard Simon*, «Spicilegium historicum» 27 (1979), in partic. pp. 162-165. Due lettere, di poca importanza, indirizzategli da Francesco II il 5 settembre e il 16 dicembre 1667 sono conservate in ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 116, sottofasc. 1660.II. Parimenti di scarso rilievo è la minuta di missiva del porporato al pronipote duca, datata 4 settembre 1670, visionabile ibid., b. 245, sottofasc. 1768.LX.

⁶² Cfr. R. IOTTI, *Da fille de France a dux Mutinæ*, op. cit., pp. 43-44.

⁶³ Cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart (1674-1692) a Francesco II d'Este duca di Modena*, cc. 142v-144r, 161r, 162r, 172r, 178r, da Bruxelles 20 maggio e 16 settembre 1679, Edimburgo 23 dicembre 1679 e 1 aprile 1680, Londra 9 settembre 1679 (!); ibid., sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., cc. 9r, 17v, 21r, 55r, 57r, 97r, 210r, 216v, 221r.

l'incoraggiamento della sorella, la vispa duchessa di York.⁶⁴ Allegro patrono e abituale frequentatore di mascherate, sdruciolate, corse all'anello e alla quintana, cultore della musica, cacciatore entusiasta, Francesco pareva incarnare e personificare l'idea di una giovinezza in fiore.⁶⁵ La sua stessa fisionomia invitava a evocare una stagione festosa, quella di un ragazzo atletico, dalle "fattezze singolari" secondo Gregorio Leti,⁶⁶ "bellissimo d'aspetto" per il più attendibile Muratori, «con un vago accoppiamento d'aria dolce, e insieme di maestà».⁶⁷

Già si è accennato, in apertura, all'interesse storiografico che continua a essere stimolato dall'impegno musicale di Francesco, e all'importanza che questo riveste tuttora nell'ambito dei profili biografici dedicati al sovrano modenese. Senza dubbio, quello del committente, del collezionista, del supervisore e del fruitore di musica rappresentò per il giovane sovrano un ruolo personale di rilievo, un ruolo sospeso tra momento dello svago e occasione della progettualità politica.

Ma «quella sì perfetta intelligenza di musica», come la decantò il gesuita Carlo Antonio Santi,⁶⁸ rimase secondaria rispetto alla passione di Francesco per i bei destrieri. È indubitabile infatti, alla prova documentaria, che il duca antepose i cavalli ai musicisti e ai cantori. Il 17 novembre 1680 ad esempio, posto di fronte alla libera scelta di acquistare

quantità di cavalli ... e particolarmente de' pardati alla polacha" oppure dei "bravissimi trombetti", Francesco si affidò al cugino Luigi d'Este perché "facci ... quel che stima bene, ma de' cavalli pardati ne vorrei a tutte le maniere allmen'una metà".⁶⁹

Ancora più significativa, volendo cogliere le priorità nei gusti individuali del principe e la risposta che egli diede agli obblighi di rappresentanza del proprio rango, è la gerarchia delle meraviglie del seguito ducale abbozzata in una lettera alla sorella dell'8 maggio 1685. Qui, con l'intenzione di persuadere Maria Beatrice dell'infondatezza di certuni giudizi circolanti sulla mediocrità della corte modenese, Francesco poteva vantare in primo luogo «le compagnie di guardia, che tengo, più numerose il doppio, di quello, che haveva già il signor nostro padre». Quindi citava «un'anticamera così fornita di cavalieri, quanto s'habbia qual si sia principe

⁶⁴ Cfr. *ibid.*, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart (1674-1692) a Francesco II d'Este duca di Modena*, c. 172r, da Edimburgo 23 dicembre 1679.

⁶⁵ Cfr. A. CARANDINI, *Memorie pubbliche*, op. cit., pp. 21-22; L.A. MURATORI, *Delle antichità estensi*, op. cit., pp. 595-596; quindi L. AMORTH, *Modena capitale*, op. cit., p. 146.

⁶⁶ Cfr. G. LETI, *L'Italia regnante*, op. cit., p. 413.

⁶⁷ L.A. MURATORI, *Delle antichità estensi*, op. cit., p. 601.

⁶⁸ Cfr. ASMò, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 347, n. 1974.II.9, C.A. SANTI, *Nelle solenni esequie, celebrate per l'Altezza serenissima di Francesco II duca di Modona*, 1694, c. 3v.

⁶⁹ ASMò, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, n. 1660.VIII.14.

della mia conditione». Seguitava menzionando «la stalla per quantità, e qualità di cavalli, non inferiore a nessuna». E solo in quarta battuta evocava «una capella di musici, e suonatori, che supera tutte l'altre d'Italia». ⁷⁰

Di un altro elemento ancora va tenuto conto, qualora si desideri indagare i complessi rapporti stabiliti da Francesco con l'universo cavalleresco e umanistico, le sue inclinazioni intellettuali, la sua consapevolezza politico-culturale: va tenuto conto, cioè, del parziale declino disciplinare intervenuto in lui successivamente alla sua emancipazione dalla tutela materna.

Francesco aveva già acquisito una discreta conoscenza di "varie lingue" (con verosimiglianza, accanto al latino, anche il francese e lo spagnolo), della matematica e della musica allorché egli assunse direttamente le redini del potere. ⁷¹ Da questo momento, tuttavia, dalla primavera del 1674, egli cessò di applicarsi allo studio con regolarità e con un'autentica serietà. Certo, egli sviluppò negli anni seguenti una vocazione per le letture, assecondata anche dal deteriorarsi della sua salute a causa di "dolori articolari, e podagrici" e quindi dalla necessità di trascorrere interminabili veglie nel proprio letto. ⁷² A confermare la sua acuta curiosità intellettuale depone, più ancora delle vicende tardo-secentesche relative alla biblioteca estense, "l'opportuna permissione" di leggere i libri proibiti che egli ottenne per sé dalla Congregazione dell'Indice il 22 settembre 1687. ⁷³ Nel

⁷⁰ ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1. Se è vero, inoltre, che alla morte di Francesco la cassa segreta ducale salariava otto tra sonatori, cantatrici e musici, tra i quali il castrato Giovanni Francesco Grossi detto "Siface" e il violinista Tommaso Antonio Vitali (cfr. ASMo, AC, CDE, *Amministrazione dei principi*, b. 225, s.n.), non bisogna dimenticare nemmeno come e quanti fossero i familiari gratificati dalle ducali ultime volontà del 13 aprile 1694. Oltre ai medici curanti Montaguti, Torti e Ramazzini e al cancelliere Pietro Giovanni Giardini, che rogò l'atto, il duca dispose infatti nel suo testamento, e con larghezza, a vantaggio dei due aiutanti di camera Alessandro Parma e Guglielmo Cattaneo, del nano Paolino, dei mori Francesco e Carl'Antonio, dello scopatore Rosino, dell'usciera Battaglioli, del decano degli staffieri, e infine dei carrozzieri Carluccio e Montecchio (cfr. ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 347, n. 1974.II.2, pp. 6-7). Motivi principali della sua attenzione furono chiaramente il profondo affetto e la riconoscenza del Serenissimo per il fedele servizio prestato da quei dieci familiari alla sua ducale persona, sempre nelle immediate vicinanze di questa.

⁷¹ Cfr. C.A. SANTI, *Nelle solenni esequie*, op. cit., c. 3; inoltre G. LETI, *L'Italia regnante*, op. cit., pp. 413-414; L.A. MURATORI, *Delle antichità estensi*, op. cit., p. 601 (da cui le parole citate); G. RONCAGLIA, *Giuseppe Colombi*, op. cit., p. 33.

⁷² Cfr. L.A. MURATORI, *Delle antichità estensi*, op. cit., p. 601. La cit. è tratta invece da ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 347, n. 1974.III.78, *Proposte e risposte del signor dott. Sacchi*, 1691, p. 3.

⁷³ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 347, n. 1974.III.41. Dalla facoltà vennero esclusi i testi eretici d'argomento religioso, i volumi di magia e astrologia, nonché le opere di Charles Du Moulin e Machiavelli.

contempo, però, la personale rinuncia a proseguire nel metodico e rigoroso apprendimento rischiava di appannare la sua immagine pubblica, e introduceva serie remore alla maturazione della sua personalità umana e politica.⁷⁴ Che la fine della reggenza della madre avesse determinato una svolta negativa da tale punto di vista, è confermato dalle parole stesse di un aduttore come Gregorio Leti, il quale, riferendosi nel 1675 proprio a Francesco, doveva registrare:

Ben è vero che dopo entrato al dominio fuori di reggenza non studia più con quell'assiduità che faceva prima, attenendo con maggior zelo al governo dello Stato, non lascia però di proteggere le lettere, & i letterati de' quali se ne trovano molti che godono i frutti della sua magnanima liberalità.⁷⁵

Appoggiare le imprese degli uomini di cultura, erigere imponenti opere architettoniche, reclutare e stipendiare invidiabili compositori, strumentisti, cantanti, ballerini e pittori scenografi erano sicuramente motivi di vanto e stimolo di emulazioni e gelosie per i sovrani italiani d'età barocca.⁷⁶ Quell'influente prestigio che l'esigua misura delle risorse militari e commerciali non poteva più supportare, era affermato ora attraverso la magnificenza e il mecenatismo della corte come pure mediante il tessuto di

⁷⁴ Giustificata era la preoccupazione di Maria Beatrice d'Este, che dall'Inghilterra chiedeva a Francesco "se studiate più il latino": ASMO, ASE, *Cancellaria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., c. 123v.

⁷⁵ G. LETI, *L'Italia regnante*, op. cit., p. 413.

⁷⁶ Cfr. L.A. MURATORI, *Annali d'Italia*, op. cit., p. 209. Nello specifico sulla committenza artistica di Francesco II cfr. V. VANDELLI, *Dalla Rocca al Palazzo: la costruzione seicentesca e le trasformazioni del XVIII secolo*, in *Ducale Palazzo di Sassuolo*, a cura di M. PIRONDINI, Genova 1982, p. 26; G. GUANDALINI e G. MARTINELLI BRAGLIA, *Iconografia estense: problemi attribuzionistici e di identificazione*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le Antiche provincie modenesi» (9) 10 (1988), pp. 223-224; J. BENTINI, *Profilo storico della collezione*, in *Disegni della Galleria Estense di Modena*, a cura di Id., Modena 1989, pp. 21-24; *Introduzione*, in *Ducal Galleria Estense: Disegni, Medaglie e altro: gli inventari del 1669 e del 1751*, a cura di J. BENTINI e P. CURTI, con un intervento di A. SPAGGIARI, Modena 1990, pp. XV-XVI; G. MARTINELLI BRAGLIA, *Le scuderie ducali di Modena: documenti dei secc. XVII e XVIII*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le Antiche provincie modenesi» (11) 13 (1991), pp. 199-200; *Sculture a Corte: marmi, terrecotte, gessi della Galleria Estense*, a cura di J. BENTINI, Modena 1996, pp. 80-85, 88-89 (schede di M.P. MARZOCCHI); G. OLMI, "Il nobile caos di un picciol mondo": arte e natura nelle collezioni estensi di Modena, in *Sovrane passioni: le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, a cura di J. BENTINI, Milano 1998, pp. 70-71; C. CONFORTI, *Le pietre del Palazzo Ducale*, op. cit., pp. 64-68; L. RIGHI GUERZONI, *La scultura a Modena nel Seicento: collezionismo e commissioni ducali*, in *Lo Stato di Modena*, cit., vol. I, pp. 327-343; L. RIGHI GUERZONI, *La ducale bottega delle pietre dure a Modena*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le Antiche provincie modenesi» (11) 21 (1999), pp. 215-226; P. RADICCHI, *Francesco II d'Este*, op. cit.; Id., "Conveniente maniera e dolcezza di suoni", op. cit.

vincoli di parentela, fitto di orditi e trame che legavano la casa regnante con le più illustri e potenti teste coronate d'Europa.⁷⁷ I domini padani, e in particolare i ducati contendenti di Modena e Mantova, valorizzarono queste risorse a difesa della loro sopravvivenza e autonomia politico-territoriali, nonché a salvaguardia di un antico prestigio dinastico che i titoli e trattamenti accordati loro dai maggiori monarchi del tempo contribuivano notevolmente a ribadire, accrescere o, al contrario, denegare.

In questo quadro e in tale temperie, anche le compagnie di comici e i "virtuosi" del canto e della musica ingaggiati dai sovrani assumevano valenza di strumenti politici di considerevole rilevanza, tali da poter persino condizionare le relazioni diplomatiche tra regnanti e tra stati. Si noti che una vera e propria guerra teatrale venne combattuta, almeno nei primi anni Novanta, tra Modena e Mantova per la conquista alle rispettive compagnie delle migliori piazze e del più sfolgorante trionfo, stimato confacente, quest'ultimo, al lustro del sovrano.⁷⁸

Lo scambio delle *troupes* di commedianti e quello di singoli "musicisti" e "cantatrici" annoverava poi tra le componenti caratteristiche della dialettica inter-personale e inter-dinastica nel contesto della 'società dei principi'.⁷⁹ Così, il consenso prestato al duca di Parma perché i suoi comici «possino recitare le loro opere nel corrente autunno» 1679 al teatro di Reggio diede modo a Francesco di attestare a Ranuccio II Farnese la propria stima e il proprio ossequio, come gli ingiungeva il vincolo di parentela, e come gli suggerivano i più elementari accorgimenti di buon vicinato e la prospettiva di analoghi vantaggi da ricevere in cambio.⁸⁰ Ovviamente, rapporti amichevoli potevano essere intrattenuti anche mediante il 'semplice' dono di una partitura, come fece nella primavera del 1689 il cardinale Benedetto Pamphilj omaggiando Francesco di un oratorio del quale egli stesso aveva composto il libretto.⁸¹

Sempre in ordine al governo dello Stato, i contributi elargiti dal duca a

⁷⁷ Cfr. D. FRIGO, 'Small states' and diplomacy: Mantua and Modena, in *Politics and Diplomacy in Early Modern Italy: The Structure of Diplomatic Practice, 1450-1800*, a cura di ID., trad. di A. BELTON, Cambridge 2000, p. 172.

⁷⁸ Cfr. ASMn, AG, s. F.II.8, b. 2820, Lorenzo Verzuso Beretti a Ferdinando Carlo Orsatti, Mantova 11 aprile 1692, 13 marzo e 11 dicembre 1693.

⁷⁹ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, nn. 1660.XII.2 e 1660-XII.3, Francesco II d'Este al cardinale Carlo Barberini, Modena 1 e 28 ottobre 1686 (le due lettere riguardano Siface).

⁸⁰ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 288, n. 1856.I.63, Francesco II d'Este a Luigi d'Este, minuta di segreteria, 29 settembre 1679.

⁸¹ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 116, n. 1660.IV.26, Francesco II d'Este a Rinaldo d'Este, Modena 13 aprile 1689. Quasi certamente si trattava della *Santa Beatrice d'Este* musicata da Giovanni Lorenzo Lulier ed eseguita a Roma il 31 marzo 1689 con sinfonia introduttiva di Arcangelo Corelli. Sulla quale cfr. P. ALLSOP, *Arcangelo Corelli: "new Orpheus of our times"*, Oxford 1999, p. 41.

sostegno delle arti e delle lettere erano funzionali alla divulgazione dell'immagine ideale di un principe munifico, religioso, possente, e nello stesso momento consentivano di influire sulla distribuzione della ricchezza, sul dibattito intellettuale e sulla sociabilità nobiliare. Quei contributi erano concessi da Francesco con evidenti finalità assolutiste, sia allo Studio di Modena, che nel 1685 il duca venticinquenne eresse a Università dotandolo di statuti *motu proprio, ex certa scientia et de plenitudine potestatis nostræ*,⁸² sia all'Accademia dei Dissonanti, definita dai suoi stessi membri alla stregua di «parto totale del gran genio del principe».⁸³ Alle medesime finalità si ispirarono le liberalità decise a favore del teatro che il cortigiano Decio Fontanelli acquistò a Modena nel 1683, incrociate con la tendenza della corte a incidere autoritariamente sull'attività operistica di cui era impresario il marchese reggiano.⁸⁴

Si aggiunga che la disposizione dei posti nella sala di un teatro pubblico rispecchiava sempre più, icasticamente, la struttura gerarchica della società, tanto da indurre il duca a riservarsi un certo controllo sulla loro assegnazione. Si trattava *in primis* di assicurare il rispetto dei privilegi di rango, dei quali il sovrano era garante ed egli stesso beneficiario.⁸⁵ Peraltro, nel medesimo istante, con pragmatismo politico, bisognava sopire la potenziale combattività di un ceto sociale spesso arrogante e riottoso quale era la nobiltà.⁸⁶ Così negli anni Settanta, quando il marchese Gaetano Canossa e i conti Vezzani e Visdomini perdettero la disponibilità dei loro palchi nel teatro pubblico di Reggio a causa della costruzione di quello ducale, il Consiglio cittadino degli Anziani non poté esimersi dal coinvolgere il principe governatore Luigi d'Este nelle "diligenze" volte a

⁸² Cfr. P. DI PIETRO, *Lo Studio pubblico*, op. cit., pp. 17-19; C.G. MOR e P. DI PIETRO, *Storia dell'Università di Modena*, op. cit., pp. 50-54.

⁸³ Cfr. O. JANDER, *The cantata in accademia*, op. cit., p. 528.

⁸⁴ Cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, *Il Teatro Fontanelli*, op. cit., pp. 144-150.

⁸⁵ Cfr. per es. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, n. 1660.VIII.28, Francesco II d'Este a Luigi d'Este, minuta di segreteria, 21 giugno 1687; *ibid.*, b. 256, n. 1779.IX.16, Luigi d'Este a Francesco II d'Este, Reggio 6 giugno 1687 (a proposito del conte Abbondio Palludi).

⁸⁶ Per l'indocilità di numerosi esponenti del patriziato e della feudalità reggiani cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, nn. 1660.VIII.4, 1660.VIII.38, Francesco II d'Este a Luigi d'Este, Modena 6 marzo 1683, 7 dicembre 1688 e allg.; *ibid.*, b. 255, nn. 1779.VIII.9, 1779.VIII.12, 1779.VIII.18, Luigi d'Este a Francesco II d'Este, Reggio 8 febbraio 1678, 10 maggio 1680, 22 gennaio 1682; *ibid.*, b. 256, nn. 1779.IX.2, 1779.XI.3, 1779.XI.11, 1779.XI.92, Luigi d'Este a Francesco II d'Este, Reggio 11 gennaio 1687, 23 febbraio 1689, 12 aprile 1689 e allg., 16 febbraio 1692; *ibid.*, b. 288, n. 1856.III.6, Francesco II d'Este a Luigi d'Este, minuta di segreteria, 1 giugno 1689. Tale carattere della nobiltà estense è stato sottovalutato da M. FOLIN, *Feudatari, cittadini, gentiluomini: forme di nobiltà negli Stati estensi fra Quattro e Cinquecento*, in *Per Marino Berengo: studi degli allievi*, a cura di L. ANTONELLI, C. CAPRA, M. INFELISE, Milano 2000, pp. 34-75.

«provederne d'altri [palchi] a' medesimi cavalieri».⁸⁷

È noto come il mecenatismo letterario e musicale di Francesco poté giovare delle preziose competenze del segretario ducale di lettere Giovanni Battista Giardini, che, in quanto autore dei libretti e dei testi poetici per oratori e cantate nonché di segretario dell'Accademia dei Dissonanti, fu chiamato sovente a 'mediare' tra volontà del duca e iniziative dei sudditi estensi.⁸⁸

Decisamente trascurata dalla storiografia, per contro, ma di considerevole interesse, è la figura del marchese Bonifacio Rangoni (1633-1696), anch'egli importante personaggio di raccordo tra realtà cortigiana e mondo accademico. Feudatario di Levizzano e Castelvetro, governatore estense di Carpi, poi capitano della guardia del corpo di Francesco II, principe dei Dissonanti e "promotore" dello Studio di Modena, inviato del suo duca a Londra nel 1688 e testimone della Gloriosa Rivoluzione, Bonifacio era il tipico gentiluomo secentesco che il destino e gli interessi avevano portato ad assumere, contemporaneamente o in successione, i ruoli di giurisdicente, cortigiano, erudito e diplomatico.⁸⁹ La sua presenza e la sua azione in alcune delle principali sedi politiche e culturali dello Stato si giustificavano per un verso con l'antichità e con il potere giurisdizionale di una delle più illustri stirpi del territorio modenese, quella dei Rangoni appunto. Per l'altro, le stesse si fondavano anche sulla stima professata dal duca verso

la prudenza ..., l'affetto suo, il suo zelo, e la fede inviolabile che abbiamo sempre conosciuta, e sperimentata in lui verso la persona e casa nostra.⁹⁰

Usufruire di persone affidabili e competenti costituiva certamente una primaria necessità per Francesco. A motivo della sua educazione lacunosa,

⁸⁷ ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 255, n. 1779.VIII.11, allg. A, gli Anziani della Città di Reggio a Francesco II d'Este, [1677], copia della segreteria di Luigi d'Este. La dipartita del principe Cesare d'Este seniore, nel 1677, giunse provvidenziale, poiché il duca e lo zio Rinaldo, eredi del defunto, acconsentirono a cedere l'ampio palco che costui aveva usufruito "a' canto le scene" quale risarcimento per la perdita subita dai tre gentiluomini: cfr. *ibidem*, n. 1779.VIII.11, allg. B (la cit. è tratta dall'allg. A). Sul teatro di Reggio al tempo di Francesco II cfr. P. FABBRI, *Il municipio e la corte: il teatro per musica tra Reggio e Modena nel secondo Seicento*, in *Alessandro Stradella e Modena*, cit., pp. 166-170; P. FABBRI e R. VERTI, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, con una premessa di L. BIANCONI, Reggio Emilia 1987, pp. 38-47.

⁸⁸ Cfr. G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, tomo II, Modena 1782, pp. 404-405; O. JANDER, *The cantata in accademia*, op. cit., pp. 539-540; M. LUCCHI, *Stradella e i duchi d'Este*, op. cit.; A. CHIARELLI, *Fonti e vita musicale estense*, op. cit., pp. 273-282.

⁸⁹ Per i dati biografici cfr. P. LITTA, *Rangoni di Modena*, Milano 1833, tav. V; O. JANDER, *The cantata in accademia*, op. cit., p. 529; P. DI PIETRO, *Lo Studio pubblico*, op. cit., p. 33; C.G. MOR e P. DI PIETRO, *Storia dell'Università di Modena*, op. cit., p. 59.

⁹⁰ ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggio ambasciatori, Inghilterra*, b. 6, *Memorie segrete al signor marchese Bonifacio Rangoni*, 31 agosto 1688.

della sua troppo acerba esperienza, e della sua indole personale, infatti, il giovane duca si scopriva inadeguato ad amministrare con indipendenza di giudizio i domini estensi. Egli non solo era privo di un bagaglio culturale confrontabile a quello acquisito da altri principi italiani coevi, come ad esempio dal granduca Cosimo III de' Medici, ma scarseggiava altresì della tenacia, della spregiudicatezza e della fierezza che animavano un suo coetaneo agguerrito come il duca Vittorio Amedeo II di Savoia. Sebbene più diligente del suo incomodo confinante Ferdinando Carlo Gonzaga, duca di Mantova, egli prediligeva troppo la sensazione di libertà che gli donavano le attività sportive esercitate alla "buon aria" per rassegnarsi a studiare documenti ponderando decisioni, inchiodato per delle ore a tavolino.⁹¹

Sabbato passato mi lasciasti invitare dal bel tempo, che corre, a portarmi a Sassolo per godere ivi del divertimento della caccia,

raccontava così il 13 ottobre 1691 allo zio cardinale Rinaldo d'Este juniore,

e mi trattenni colà sino a giovedì, non senza haver provato qualche sollievo [dalle mie indisposizioni], e mi sent' hora Dio lodato assai bene.⁹²

Con esorbitanza lo deliziavano le curiosità e le rarità della natura e dell'arte, perché egli riuscisse a tollerare le tediose minuzie di incartamenti politici, diplomatici, amministrativi, giudiziari.⁹³ In una lettera alla sorella Maria Beatrice del 19 luglio 1685, per esempio, egli deprecava l'assenza da Modena del principe Cesare Ignazio d'Este in quanto

tutto il giorno benché lungo, mi conviene impiegare in occupationi noiosissime, et a' pena mi rimane una mezz' hora la sera da potere pigliare un pocco d' arria.⁹⁴

Quelle occupazioni noiosissime, come aveva rimarcato in precedenza, consistevano proprio nell'«assistere, e tenere l'occhio sopra tutte le cose dello Stato, dell'azienda, e della casa».⁹⁵

Tuttavia, sull'esplicarsi dell'indipendenza decisionale di Francesco gravava anche un altro condizionamento: quello di una scrupolosità religiosa tormentata che lo subissava di dubbi, al punto da renderlo oltremodo suggestionabile da parte dei propri consiglieri spirituali. E questi

⁹¹ La cit. è tratta da ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 124, n. 1661.XXVI.70, Rinaldo d'Este a Cesare Ignazio d'Este, Roma 13 ottobre 1691.

⁹² ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 116, n. 1660.V.33.

⁹³ Tra le molteplici, squisite commissioni di Francesco, si può segnalare il «bastone di tartaruga, con dentro un canocchiale col fornimento d'argento dorato il quale argento pesò onci 9», costato nel febbraio 1678 – a parte il canocchiale – 8 doble: Cfr. ASMo, AC, CDE, *Amministrazione dei principi*, b. 225.

⁹⁴ ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, minuta di segreteria.

⁹⁵ *Ibidem*, minuta di segreteria. Il passo è già stato riportato da G. BELTRAMI, *Il Ducato di Modena*, op. cit., p. 30.

ultimi, secondo un avvertimento anonimo pervenuto al duca negli anni Novanta, erano a loro volta preda di 'lestofanti' (si legga: del principe Cesare Ignazio d'Este) che con le loro «lusinghe [...] li fano far passi molto larghi».⁹⁶

Persuasiva testimonianza dell'ascendente che il soprannaturale aveva sul cuore del giovane Serenissimo è la lettera inviata dallo stesso Francesco al principe Luigi d'Este in data 27 giugno 1694, pochi mesi prima di morire. Mosso dalle rivelazioni di «persona, che non può havere eccezione alcuna, e che è stata ispirata da Dio», il duca implorava il cugino di sbarazzarsi della sua concubina Anna Maria Cagnolati, e

di non differire un momento, per bene dell'anima sua, e del corpo, a ubbidire a Dio, perché sicuramente vostra Altezza perderà la vita, l'anima, e la riputazione, mentre ne ho tal rincontro, che non ne posso mai dubitare, come ella sentirà più precisamente dal latore della presente, al quale è stato dato questo lume, per infinita misericordia di Dio, e creda, che ciò le dico con la candidezza più sincera del mio cuore, che il motivo viene dalla mano di Dio, e che hora non sono più io, che parlo, ma Dio, per bocca di persona a lui infinitamente cara, e che ha detto, che lei non sarà viva martedì venturo, se non si leva subito da vicino la suddetta donna.⁹⁷

È un appello preoccupato, da credente a credente, che rivela sensibilità d'animo e delicatezza di coscienza, poggianti su di una fede autentica e su di un alto concetto della morale cattolica, applicata tuttavia a un caso affatto personale, privato, familiare.

Per quanto atteneva invece alla conduzione della cosa pubblica, la lettura della sua corrispondenza inedita con l'amicissimo e collaboratore Cesare Ignazio d'Este chiarisce a sufficienza come egli intendesse reggere con sovrana equità anche le sorti dello Stato.⁹⁸ Un conto, però, era accogliere sul piano umano, con solerzia, la supplica accorata di una tale Isabella Pizzaccheri perché il figlio Marcello, detenuto nelle carceri della roccetta di Rubiera, fosse visitato e curato nella sua angosciante infermità di «febre et ... opelatione con qualche pericolo di vitta».⁹⁹ Altro era, in un ambito decisionale politico e strategico in cui doveva prevalere la ragione di Stato, riconoscere le opzioni più convenienti da adottare nella Guerra della

⁹⁶ ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 374, n. 2007.III.63, anonimo a Francesco II d'Este, lettera databile tra il 1692 e il 1694, p. 6.

⁹⁷ ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, n. 1660.VIII.51. Nel dettaglio sulla *liaison* di Luigi con Anna Maria cfr. la documentazione conservata ibid., bb. 259-260.

⁹⁸ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, sottofasc. 1660.VII; ibid., b. 262, sottofasc. *Lettere di Cesare Ignazio d'Este di Borso al duca di Modena (Francesco II): 1675-93*.

⁹⁹ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, nn. 1660.VII.48 e allg., 1660.VII.50, Francesco II d'Este a Cesare Ignazio d'Este, di camera 8 gennaio e 17 febbraio 1691. La citazione proviene dal memoriale di Isabella a Francesco allegato alla prima delle due ducali.

grande alleanza che dal 1688 al 1697 vide la Francia di Luigi XIV fronteggiare la maggior parte delle altre forze europee. Esempio, in questo senso, è una lettera autografa del 23 ottobre 1689 nella quale il ventinovenne duca, angustiato per i movimenti delle truppe spagnole ai confini del suo Stato e irresoluto sulle misure governative e politico-diplomatiche da adottare nella difficile contingenza, supplicava "istantissimamente" il principe Cesare Ignazio d'Este

a venire a Modena acciò discorriamo insieme, e qui potete far ciò che occorre per il politico, e dare gli ordini necessari, e disporre corrieri da per tutto.¹⁰⁰

Benché l'attitudine di Francesco alla conduzione diretta dello Stato fosse modesta, e malgrado la sua salute precocemente declinante gli interdicesse spesso ogni attività, al regnante modenese non mancava tuttavia un apparato giuridico-amministrativo di supporto nel disbrigo dei più importanti affari. Organi 'centrali' – almeno nell'ottica ducale – come il Consiglio di Stato, il Consiglio di Segnatura e il Consiglio di Giustizia non cessarono di esistere e di operare sotto il regno di Francesco, il quale sostanzialmente li aveva ricevuti in eredità dalla riforma del 1619 attuata dal trisavolo duca Cesare d'Este.

Al Consiglio di Stato, il sovrano continuò a sollecitare pareri in campo politico e governativo,¹⁰¹ ed egli stesso vi presiedette, a detta di Muratori, «regolarmente ne' determinati giorni della settimana».¹⁰² Il Consiglio di Segnatura mantenne invece la delega sovrana a esaminare le suppliche (di "grazia", o, se richiedevano un'istruttoria, di "giustizia") con cui i sudditi miravano a conseguire dal duca una determinata deroga alla normativa in vigore.¹⁰³ Subordinato alla Segnatura, il Consiglio di Giustizia rimase come in precedenza la suprema corte giudicante dello Stato, un foro cioè con competenza soprattutto nelle cause "privilegiate" (le quali riguardavano le categorie 'deboli' della società), nelle cause compromissorie tra parenti e in quelle pendenti tra comunità, tra feudatari, nonché tra feudatari e rispettivi sudditi o comunità.¹⁰⁴

A parte i ministri di Stato d'estrazione cavalleresca, per il resto i tre consigli erano dominati dalla presenza di uomini versati in quella dottrina legale di cui la tradizione modenese valorizzava soprattutto i risvolti pratici.¹⁰⁵ Ma, come è già stato rilevato da Carmelo Elio Tavilla, le affinità

¹⁰⁰ Ibidem, n. 1660.VIII.41. La missiva è oggi collocata tra quelle dirette dal duca al cugino Luigi d'Este, ma il grado di confidenza dell'*intitulatio* ("carissimo amico") non lascia dubbi sulla vera identità del destinatario.

¹⁰¹ Cfr. ibid., n. 1660.VII.5, Francesco II d'Este a Cesare Ignazio d'Este, Sassuolo 28 agosto 1679.

¹⁰² L.A. MURATORI, *Delle antichità estensi*, op. cit., p. 596.

¹⁰³ Su questo collegio cfr. G. SANTINI, *Lo Stato Estense*, op. cit., pp. 31-33, 43; D. GRANA, *Gli organi centrali*, op. cit., pp. 311-324; C.E. TAVILLA, *Diritto, istituzioni e cultura giuridica*, op. cit., pp. 27-75.

¹⁰⁴ Cfr. C.E. TAVILLA, *Diritto, istituzioni e cultura giuridica*, op. cit., pp. 27-75.

¹⁰⁵ Cfr. G. SANTINI, *Lo Stato Estense*, op. cit., pp. 40, 44; D. GRANA, *Gli organi centrali*, op.

personali e 'professionali' tra i consiglieri erano assai più profonde, per il concomitante effetto sia della difficoltà di stabilire una netta distinzione funzionale tra curia consultiva (Consiglio di Segnatura) e curia giudicante (Consiglio di Giustizia), sia del cumulo in una medesima persona delle responsabilità afferenti a diverse cariche e uffici.¹⁰⁶ Quanto ai tre segretari di Stato, dei quali «uno non vole intrighi, l'altro non ha fede, e l'altro ha per idolo i scrupoli», stando a una lettera anonima al duca del gennaio 1685,¹⁰⁷ essi sedevano nel Consiglio di Stato e nel contempo formavano il Consiglio di Segnatura.¹⁰⁸

Siffatte sovrapposizioni e interferenze ingeneravano il costante pericolo di impedire la "retta giustizia",¹⁰⁹ soprattutto quando subentrava perverso un gioco di clientele e favoritismi in grado di procrastinare e influenzare scandalosamente le sentenze a danno dei «poveretti ... perché li regali [ai magistrati corrotti] non finiscano così presto».¹¹⁰ Nel 1686, ad esempio, le sorelle Faustina e contessa Barbara Codebò ricorsero al porporato Rinaldo d'Este iunior affinché egli ottenesse dal nipote duca che il segretario di Stato Galliani fosse ammesso a votare in Consiglio di Giustizia, dove era o sarebbe divenuta pendente una loro causa. Francesco fu esitante di fronte al potenziale manifestarsi del conflitto di interessi,

si per darsi da i decreti del detto Consiglio [di Giustizia] l'appel-lazione, dove quelli d'un segretario son sempre innappellabili, come perché devolvendo le cause dello stesso Consiglio in grado d'appel-lazione a quello di Segnatura, verrebbe in tal caso lo stesso Galliani a giudicare nell'uno, e nell'altro.¹¹¹

Una soluzione di compromesso doveva comunque essere escogitata, in quanto così esigevano l'alta dignità ecclesiastica e la parentela estense del principe cardinale Rinaldo. Pertanto, Francesco promise allo zio di comandare la fusione dei due consigli, «mentre non vi sia cosa, che ripugni e lo stato della causa il permetta», ma riservandosi comunque di raccogliere maggiori notizie in merito.¹¹²

Come palesa la vicenda delle due sorelle Codebò, un apparato istituzionale di governo come era quello rappresentato dai tre consigli non implicava affatto una spersonalizzazione e una burocratizzazione in chiave

cit., p. 316; C.E. TAVILLA, *Diritto, istituzioni e cultura giuridica*, op. cit., p. 35. Sulla giurisprudenza estense nel secolo XVII cfr. M. CAVINA, *Per una storia della cultura giuridica negli Stati estensi: fonti e problemi*, in *Lo Stato di Modena*, op. cit., vol. II, pp. 890-893.

¹⁰⁶ Cfr. C.E. TAVILLA, *Diritto, istituzioni e cultura giuridica*, op. cit., pp. 34-37.

¹⁰⁷ Cfr. ASMò, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 347, n. 1974.III.31, p. 2.

¹⁰⁸ Cfr. G. SANTINI, *Lo Stato Estense*, cit., pp. 37-46; D. GRANA, *Gli organi centrali*, op. cit., p. 316; C.E. TAVILLA, *Diritto, istituzioni e cultura giuridica*, op. cit., pp. 35-37.

¹⁰⁹ Questa espressione è in ASMò, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 116, n. 1660.V.17, Francesco II d'Este a Rinaldo d'Este, Modena 2 giugno 1691.

¹¹⁰ ASMò, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 347, n. 1974.III.42, anonimo a Francesco II d'Este, lettera ricevuta alla corte ducale il 2 settembre 1688. Cfr. anche *ibid.*, n. 1974.III.31, anonimo (una monaca) a Francesco II d'Este, 1685.

¹¹¹ ASMò, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 116, n. 1660.III.49, Francesco II d'Este a Rinaldo d'Este, Sassuolo 20 settembre 1686, copia.

¹¹² Cfr. *ibid.*

‘moderna’ del potere. Da un lato, quei collegi fondavano la loro esistenza e funzionalità nella volontà di un duca che formalmente rispondeva a Dio e al superiore feudale, ed a questa ducale volontà acconciavano le loro decisioni. Ma invero, il medesimo regnante era costretto a negoziare con diverse istanze di potere, formali e informali, interne ed esterne ai suoi domini. Per un altro verso, anche i consiglieri stessi, la cui autorità era tale solo in quanto delegata dal sovrano, restavano pur sempre impigliati nella rete clientelare della corte, influenzabili e succubi della buona disposizione di chi più contava agli occhi di Francesco.

Così pure l’ascendente politico che la mentalità estense ammetteva nei più stretti parenti del sovrano conferiva all’esercizio del potere ducale tratti per noi assai poco ‘moderni’. In ogni caso, l’armonia tra i vari membri della casata regnante, una casata che si auto-identificava nello Stato stesso, avrebbe anche potuto agire come fattore stabilizzante e come efficace aiuto nella conduzione del governo da parte del debole duca Francesco.

Non era solo il parziale assoggettamento finanziario al capo della casa d’Este a stimolare concrete prove di fedeltà verso il sovrano da parte dei diversi principi del sangue.¹¹³ Il percorso biografico del cardinale Rinaldo iunior dimostra quanto fosse invero complessa la problematica inerente ai rapporti tra il duca e i suoi più stretti familiari. Del resto ciò era inevitabile, dato l’intreccio esistente tra tornaconti della dinastia nel suo insieme, le inevitabili tendenze egoistiche dei suoi singoli esponenti, la gestione dello Stato e la funzione di quest’ultimo nelle dinamiche sovra-regionali. Dallo scorcio del 1689, Rinaldo, in seguito alla fuga dall’Inghilterra del re Giacomo II Stuart, del quale egli era protettore presso la Santa Sede, restò avvinto alla politica di rigorosa neutralità adottata dal duca Francesco nei confronti delle potenze europee che si stavano affrontando nella Guerra della grande alleanza. Il cardinale, infatti, reputò stolto accettare ora la “protezione di Francia”, per poi ritrovarsi in grave imbarazzo qualora la morte senza eredi diretti del duca, malandato in salute, lo avesse chiamato a succedergli sul trono nello Stato modenese, territorio assai esposto agli attacchi degli eserciti stranieri.¹¹⁴

¹¹³ Sul tema della dipendenza dei principi e duchesse estensi dall’erario ducale cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 116, n. 1660.IV.18-20, Francesco II d’Este a Rinaldo d’Este, Modena 19, 23 e 26 marzo 1689; *ibid.*, b. 122, nn. 1661.XVII.22, 1661.XVII.29-30, 1661.XVII.32-33, 1661.XVII.35, Rinaldo d’Este a Francesco II d’Este, Roma 9, 19, 23, 26 e 31 marzo, 2 aprile 1689; *ibid.*, b. 251, nn. 1777.XIII.11-1777.XIII.47, Lucrezia Barberini d’Este a Francesco II d’Este, Fiorano 30 agosto 1683-Roma 4 luglio 1693.

¹¹⁴ Cfr. ASMo, ASE, *Cancellaria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Rinaldo d’Este a Maria Beatrice d’Este Stuart, minuta di segreteria, Roma 25 ottobre e 24 dicembre 1689. Inoltre, si consultino le lettere dello stesso Rinaldo a Francesco in ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 123, sottofasc. 1661.XVIII, 1661.XIX. Queste fonti obbligano a rivedere la scorretta ricostruzione degli eventi proposta da

É indubbio, comunque, che le dignità ecclesiastiche e le cariche amministrative da loro ricoperte conferissero ai principi del sangue una autorevolezza tale da incidere sensibilmente sulle decisioni e sugli orientamenti politici del “serenissimo padrone”. In altri termini, quelle dignità e quelle cariche, operando secondo le inabrogabili leggi meccaniche del *do ut des*, moltiplicavano le circostanze in cui un “debito” di gratitudine per un servizio reso incrementava la “somma osservanza” professata dal duca verso i suoi parenti.¹¹⁵

Quando, nell’inverno tra il 1688 e il 1689, Francesco appoggiò i canonici della collegiata di San Prospero a Reggio, secondando il loro desiderio di riportare un indulto pontificio e connesso beneficio della cappa magna, ecco allora che la porpora cardinalizia aprì a Rinaldo d’Este l’accesso immediato alle persone giuste della corte romana (il papa e monsignor datario) per «incontrar ogni di lei [serenissimo signor mio nipote osservandissimo] soddisfazione».¹¹⁶ In caso poi di “controversie” e “differenze” da risolversi tra cavalieri, cittadini o semplici abitanti di Reggio, l’esperienza accumulata e le clientele coltivate *in loco* dal governatore Luigi d’Este si prestavano a essere impiegate da questi, col consenso preventivo o l’approvazione finale del duca, per un «negozio d’amichevole aggiustamento».¹¹⁷ Di eminente prestigio fruivano inoltre i principi estensi dei quali era assodata la rettitudine e l’intransigenza morale, poiché Francesco era tenuto in coscienza di regnante cristiano ad ascoltare quanti ottemperavano con zelo ai doveri di buon cattolico. Fu proprio in risposta alle ferventi preghiere rivoltegli dalla zia salesiana suor Maria Francesca che il duca, nella primavera del 1689, revocò «non senza ... renitenza» il bando dalla città di Reggio comminato in precedenza ai gentiluomini Gaetano Canossa, Ippolito Visdomini, Paolo Vallisneri, Marcello Masdoni, Girolamo Cassoli e Prospero Zucca, “parendomi”, confessava il sovrano, «di haver ... anzi declinato con troppo d’indulgenza dalla mia intenzione, che era di far loro provare mortificazione maggiore».¹¹⁸

Beltrami, per il quale Rinaldo «pretese che il duca gli lasciasse libertà d’azione»: cfr. G. BELTRAMI, *Il Ducato di Modena*, op. cit., p. 42.

¹¹⁵ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 116, n. 1660.V.34, Francesco II d’Este a Rinaldo d’Este, Modena 14 ottobre 1691.

¹¹⁶ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 122, nn. 1661.XVI.28, 1661.XVI.39, 1661.XVI.47, 1661.XVI.50, 1661.XVII.4, 1661.XVII.10, 1661.XVII.14, 1661.XVII.19, 1661.XVII.37, Rinaldo d’Este a Francesco II d’Este, Roma 28 dicembre 1688 (da cui la cit.), 19, 26 e 29 gennaio, 5, 16 e 23 febbraio, 2 marzo e 2 aprile 1689.

¹¹⁷ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 255, nn. 1779.VIII.9, 1779.VIII.20, 1779.VIII.30, 1779.VIII.38, Luigi d’Este a Francesco II d’Este, Reggio 20 novembre 1677, 6 marzo 1682 (da cui la cit.), 5 febbraio e 4 settembre 1683; *ibid.*, b. 256, nn. 1779.IX.15, 1779.IX.25, 1779.IX.29, 1779.XI.54, Luigi d’Este a Francesco II d’Este, Reggio 25 maggio, 21 giugno e 8 settembre 1687, 15 maggio 1690.

¹¹⁸ ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, n. 1660.VIII.39, Francesco II d’Este a

Durante il regno di Francesco, tuttavia, l'equilibrio tra convenienze reciproche, il rispetto di compromessi espliciti e di regole tacite che governava le relazioni reciproche tra i vari rampolli della famiglia d'Este entrarono in crisi e furono ridefiniti a causa dell'avvento sulla scena di un unico principe cadetto. L'ascesa, già più volte menzionata, di Cesare Ignazio d'Este condusse costui a concentrare in sé un'autorità superiore a quella di tutti gli altri principi del sangue, di ogni ministro e di ciascun cortigiano. Il dominio che egli riuscì ad acquisire sulla persona stessa di Francesco gli meritò la fama di sovvertitore dell'ordine costituito, di minaccia per la libertà dei sudditi estensi e per il destino politico di una delle più eccellenti casate d'Italia. Come se ciò non fosse bastato, il suo contegno tirannico, il suo disprezzo e insofferenza verso ogni obiezione a lui diretta, la sua gelosia per l'affetto e la fiducia del duca resero ancora più inaccettabile l'egemonia di questo soggetto agli occhi di quanti nei territori estensi e in Europa vedevano ora ridimensionato, ostacolato o precluso il loro accesso al favore del sovrano modenese.

Per conseguenza, il passo dalla valutazione più o meno interessata di fatti reali alla nascita di leggende nere era piuttosto breve, nel mentre si additava nel sovrano plagiato e incurante delle sorti del suo Stato la ragione primaria del precipitare di quest'ultimo nel baratro della rovina. Per tali ragioni, tra la fine degli anni Settanta e la morte di Francesco, un nome sopra tutti venne pronunciato con timore, e spesso con avversione, nel piccolo Stato di Modena: il "principe Cesare".

4. Come una bestia nel serraglio?

Quella di Cesare Ignazio d'Este (1650 circa-1713) era una personalità dominante, proterva, ove, come avviene nei temperamenti forti, albergavano inquietanti contraddizioni. Di corporatura sottile, delicato nei lineamenti, il giovane rampollo di casa d'Este era di carattere emotivo e ombroso. Il suo acume e la sua risolutezza non avevano pari tra gli altri membri della serenissima casa. Solo in apparenza l'intelligenza politica e l'acribia di cui era armato contraddicevano la leggerezza e la noncuranza che aveva esibito la sua adolescenza.¹¹⁹ La mancanza di un'organica formazione culturale lo accomunava al duca Francesco, di lui più giovane d'un decennio.¹²⁰ Tuttavia, il soggiorno di studio speso in Francia degli anni

Luigi d'Este, Modena 4 giugno 1689. Per i nomi dei banditi la missiva è da integrare con un'altra *ibid.*, b. 288, n. 1856.III.4 e allg., Francesco II d'Este a Luigi d'Este, minuta di segreteria, Modena 30 aprile 1689.

¹¹⁹ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 245, n. 1768.LXIII.32, Rinaldo d'Este seniore a Cesare Ignazio d'Este, Concordia 28 luglio 1671.

¹²⁰ Per le date di nascita e morte del principe Cesare cfr. ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 375, n. 2007.IV.77, relazione sull'accompagnamento, esequie e sepoltura del cadavere di Cesare Ignazio d'Este, 1713, p. 1.

tra il 1665 e il 1672, tra La Flèche, Parigi, Juilly e Grenoble, aveva consentito al principe cadetto una libertà bastevole per apprendere e utilmente metabolizzare l'arte di forgiare e arbitrare il proprio destino affrancandosi dalle remore mentali scaturenti da rigidi schemi accademici.¹²¹ E ciò risulta tanto più interessante qualora si consideri che nel XVI e specialmente nel XVII secolo si irrigidirono le carriere istituzionali percorse dagli ufficiali estensi posti sul territorio (podestà, governatori) e la preparazione culturale di questi si andò sempre più specializzando, ossia riducendo, nella disciplina giuridica.¹²²

Il termine "libertà", in effetti, si addiceva a Cesare, che elevò il suo significato quasi a norma di vita.¹²³ Conservarsi emancipato da ogni costrizione psicologica fu per il principe estense un obiettivo di primaria importanza, da raggiungere con l'ausilio di un atteggiamento dissimulatore oppure combattivo, di mosse conciliative o del pugno di acciaio. Non per nulla egli rinunciò a intraprendere la rituale carriera di figlio cadetto, né acconsentì mai, nella dimensione dei suoi affetti personali, a vincolarsi al sacramento del matrimonio. «Mi scriva dunque con tutta apertura e risolutezza ogni sua inclinazione, o alla vita ecclesiastica, o alla militare ch'ella sia», gli raccomandò nel 1670 l'anziano cardinale Rinaldo d'Este, suo tutore, ma inutilmente.¹²⁴ Quando Cesare accettò una carica, ciò avvenne per accrescere la propria influenza nel governo dello Stato estense, ovvero per appagare la propria, straripante vanità e insieme per impinguare le proprie casse. Come furono i casi, ad esempio, del generalato in capo ottenuto a Modena il 25 dicembre 1674,¹²⁵ oppure del generalato della cavalleria italiana conferitogli dalla Repubblica di Venezia nel 1683 e rinnovatogli per sette anni il 14 febbraio 1693.¹²⁶

Questa esigenza di spazi di libertà, di autonomia individuale, poneva in perfetta sintonia Cesare con le aspirazioni più intime del cugino duca, alimentando una profonda empatia. Quanto più Francesco pativa sotto il velo protettivo impostogli dall'inflexibile genitrice, tanto più la disinvoltura e la gioiosa voglia di vivere del più attempato parente gli dovevano

¹²¹ Sul periodo francese di Cesare cfr. G. ORLANDI, *L'educazione*, op. cit.

¹²² Cfr. M. FOLIN, *Ufficiali e feudatari*, op. cit., pp. 111-120.

¹²³ Ad es., egli pretendeva che né «suo fratello [Foresto], né sua sorella [Angela Caterina d'Este Savoia] sapessero, né vedessero, né sapessero li fatti suoi, volendo egli fare a modo suo»: ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 375, n. 2007.IV.36, deposizione di Giovanni di Giovanni Battista Ruggeri, Bologna 16 aprile 1726.

¹²⁴ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 245, n. 1768.LXIII.21, minuta di segreteria, s.d.

¹²⁵ Cfr. G. BELTRAMI, *Il Ducato di Modena*, op. cit., p. 15.

¹²⁶ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 374, n. 2007.III.71, *Patente di generale della cavalleria italiana spedita dalla Repubblica di Venezia al principe Cesare d'Este figlio del principe Borso*, Venezia 14 febbraio 1692 (*more veneto*); *ibid.*, n. 2007.III.77, Cesare Ignazio d'Este al Senato di Venezia, Modena 31 gennaio 1693, copia coeva; G. ORLANDI, *L'educazione*, op. cit., p. 216.

sembrare invidiabili. D'altra parte, il principe Cesare trovava molto probabilmente in Francesco, egli pure appassionato della caccia e cultore della musica e delle arti visive, la conferma della propria simpatia per i giovinetti che «alla bellezza del volto» sposavano «la leggiadria del portamento, e la vivacità dello spirito».¹²⁷ La complicità tra i due cugini divenne sempre più stretta mercé l'irrobustirsi della reciproca familiarità, ma alla lunga sul piano politico si palesò deleteria per la duchessa madre, che, ben lontana dall'immaginarne gli esiti, aveva permesso a Cesare di frequentare il sovrano figlioletto.¹²⁸

Comunemente si ritiene che Cesare abbia recitato un ruolo primario nell'esautorazione di Laura Martinozzi. Ma questo non è verosimile, perché ascrive al principe un ascendente sulla personalità del duca che a metà degli anni Settanta era ancora moderato dal prestigio e dal potere di figure quali il principe Cesare d'Este seniore e il segretario di Stato Gatti. Del resto, la stessa Serenissima riconobbe, forse ingannandosi o forse dissimulando per una *captatio benevolentiae*, come il cugino si fosse mantenuto completamente estraneo agli intrighi che avevano portato alla sua caduta, testificandogli molta stima in una lettera del 14 agosto 1677:

Sono con questa a pregarla della continuatione de' suoi favori, e d'impiegarsi per me in tutto quello conoscerà esser di mio vantaggio, sperando in Dio, che un giorno il duca habbia da conoscere la mia svisceratezza, e se avesse appresso persone, che havessero per me la bontà che ha lei, forse che le cose sariano andate in altra maniera di quello han fatto. Piglio la confidenza di sfogarmi questo puoco con lei, certa di essere compatita.¹²⁹

Più probabilmente, Cesare si muoveva nell'ombra, abile a cogliere ogni circostanza propizia a irrobustire l'affetto e la fidanzata del duca nei suoi riguardi, e ad annientare il peso politico dei principali consiglieri di Francesco e degli altri, eventuali concorrenti. L'instaurazione e il consolidarsi della sua supremazia politica fu accelerata da una serie di decessi naturali che tra il 1675 e il 1681 tolsero definitivamente di scena pericolosi emuli come Cesare d'Este e Bartolomeo Gatti, e anche i segretari di Stato Graziani e Bianchi.¹³⁰

¹²⁷ ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 262, sottofasc. *Lettere di Cesare Ignazio d'Este di Borso al duca di Modena Rinaldo I (1674-1713)*, da Bologna 30 giugno 1713 (a proposito del cugino dodicenne Cesare Clemente Giovanni Federico d'Este, figlio dell'ex cardinale Rinaldo iunior). Per gli interessi artistici di Cesare cfr. principalmente la *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, a cura di G. CAMPORI, Modena 1870, rist. anast.: Sala Bolognese 1975, pp. 309-322.

¹²⁸ In merito a questa autorizzazione della reggente cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Cesare Ignazio d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 22 marzo 1685.

¹²⁹ ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 253, n. 1778.X.6.

¹³⁰ Cfr. A. CARANDINI, *Memorie pubbliche*, cit., p. 22; L.A. MURATORI, *Delle antichità estensi*, cit., p. 596. La duchessa di York aveva encomiato il conte Girolamo Graziani come il più

Ma la minaccia antagonistica costituita da alcuni di questi personaggi era già stata depotenziata ancor prima della loro morte. Nel 1680 la nomina di Bianchi a governatore di Correggio aveva significato per questo ministro un autentico "sfregio", tanto più che la sua morte, sopraggiunta di lì a poco, venne attribuita dalla voce pubblica al dolore sofferto per la rimozione dalla corte.¹³¹ Inoltre, le diciannove lettere giunte sino a noi di Francesco II al prozio Cesare rivelano la riottosità del regnante ad accogliere le varie raccomandazioni che l'anziano principe formulava di tanto in tanto a favore di terze persone.¹³²

Per quello che riguardava invece le donne di casa d'Este, la loro emarginazione politica si compì ricorrendo surrettiziamente a strategie di natura finanziaria agevolate dal marcato disinteresse del duca ai loro destini. Tra il 1677 e il 1683 partirono per sempre da Modena, alla volta di Roma, le due corti di Laura Martinuzzi e di Lucrezia Barberini, ossia la madre e la nonna di Francesco.¹³³ Una lettera anonima indirizzata al duca nel gennaio 1685 attribuì parzialmente a tali dislocazioni, e quindi implicitamente al sovrano stesso, l'aggravamento della crisi finanziaria dello Stato. Secondo questo documento, infatti, la presenza a Modena delle due duchesse aveva una sensibile ricaduta in termini di beneficio economico fruito dalla comunità: dava di che vivere a «tanti poveri, li quali molti si sono ritirati in altre città con pregiudicio de' vostri [di Francesco] daci, cioè vostre rendite».¹³⁴ E cionondimeno, in merito agli effetti degli impegni sottoscritti, il principe Cesare e il duca suo padrone evitarono con cura di intaccare i bilanci della camera ducale, negando disinvoltamente alle debite scadenze le somme fissate con entrambe le duchesse sulla base delle rispettive doti.¹³⁵ Ne derivò che angoscia e livore turbarono le giornate romane delle due serenissime. Una missiva di Lucrezia datata al 24 giugno 1691 ha gli accenti della disperazione nel rammentare al nipote duca che «io non ho altro al mondo che li miei frutti dotali, e che questi sono li miei alimenti».¹³⁶

"fedele" ministro e consigliere rimasto al sovrano di Modena dopo la disgrazia del Padre Garimberti: cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., c. 122.

¹³¹ Cfr. A. CARANDINI, *Memorie pubbliche*, op. cit., p. 22; L. AMORTH, *Modena capitale*, op. cit., p. 144.

¹³² Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, sottofasc. 1660.VI. Le missive coprono il lustro dall'11 luglio 1673 al 18 agosto 1677.

¹³³ Per la prima cfr. R. IOTTI, *Da fille de France a dux Mutinæ*, op. cit., p. 49; invece per la seconda cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 251, n. 1777.XIII.22, Lucrezia Barberini d'Este a Francesco II d'Este, Loreto 2 novembre 1683.

¹³⁴ ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 374, n. 1974.III.31.

¹³⁵ Per la tensione innescatasi nei rapporti tra Francesco e Lucrezia cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 251, sottofasc. 1777.XIII.

¹³⁶ *Ibid.*, n. 1777.XIII.52.

Nemmeno la duchessa di York, che nel 1685 divenne regina d'Inghilterra come consorte di Giacomo II Stuart, riuscì a godere di una solida influenza sul più giovane fratello. Alle implorazioni di Maria Beatrice, che si appellava a una vicendevole confidenza all'insegna dell'affetto familiare, faceva eco lo smorzato entusiasmo, e a tratti la malcelata indifferenza, di Francesco. Un limitato mutamento di registro ebbe luogo solo nel 1683, e soprattutto al crepuscolo del 1684 allorché Luigi XIV pretese il temporaneo esilio di Cesare Ignazio dallo Stato modenese come riparazione per le nozze, combinate senza il suo sovrano consenso, tra Angela Caterina d'Este, sorella dello stesso Cesare Ignazio, e il principe Emanuele Filiberto di Savoia-Carignano.¹³⁷ In quella spinosa contingenza, Francesco assillò la sorella, che vantava buoni rapporti con il Re Sole, implorandola sconsolatamente di interporre i propri uffici onde impedire la partenza dell'amico e in seguito di accelerarne il ritorno.¹³⁸

Voglio sperare, che non solo volete rendermi solecitamente soddisfatto – scriveva per esempio il Serenissimo in data 24 giugno 1685 – ma ancorra con industria procurarete di prevenire il mio desiderio, che non cesserà mai d'infastidirvi, sino a tanto, che non resti pienamente appagato.¹³⁹

Se con le duchesse fu operazione relativamente agevole, un po' più impegnativo fu, per Cesare, riuscire ad allentare la presa che i principi maschi della sua casata possedevano sui gangli nodali del potere estense. Tuttavia il fratello maggiore Luigi, marchese di Scandiano, ottenne nel 1675, con il governatorato di Reggio, una carica che bastò ad appagarlo perché degna della sua nascita illustre, e persino immeritata a ragione dell'insipienza di cui egli aveva già offerto ampi riscontri.¹⁴⁰ Per quanto concerneva Foresto, il fratello minore, questi fu sostanzialmente emarginato. Egli era privo delle qualità psicologiche e della volontà per competere con l'eccezionale energia operativa e con la spregiudicata forza risolutrice che predisponavano Cesare a deliberare su di una miriade di questioni,

¹³⁷ Ma nella sua lettera del 22 novembre 1683, ben prima dell'*affaire* del matrimonio, Maria Beatrice ringraziò Francesco perché «adesso mi scrivete più spesso del solito»: ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart (1674-1692) a Francesco II d'Este duca di Modena*, c. 204r.

¹³⁸ Cfr. *ibid.*, cc. 211-243v, da Londra 15 novembre 1684-6 luglio 1685; ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., cc. 170-172, 209v-210r, 247, 265-267, 283v-284r; *ibid.*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minute di segreteria, 22 febbraio-18 ottobre 1685.

¹³⁹ ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, minuta di segreteria.

¹⁴⁰ Cfr. O. ROMBALDI, *Aspetti e problemi*, op. cit., pp. 91-93. Sulla personalità di Luigi cfr. C. CAMPORI, *Raimondo Montecuccoli: la sua famiglia e i suoi tempi*, Firenze 1876, pp. 431-432.

anche minute, relative al servizio del serenissimo padrone.¹⁴¹ Non sorprende perciò come nel 1713 allo stesso Cesare bastasse fingere di dormire per risparmiarsi le "chiarle" di Foresto e della sorella Angela Caterina.¹⁴²

Una seria minaccia al predominio di Cesare nel microcosmo estense fu portata soltanto dal coetaneo cugino Rinaldo, nominato nel 1686 cardinale non *in sacris*. In quanto zio carnale del sovrano, e quindi non lontano dal raccogliere l'eredità di un ragazzo spesso ammalato e comunque alieno al matrimonio, Rinaldo avrebbe anche potuto essere opportunisticamente blandito da Cesare. Eppure, l'orgoglio del favorito ducale non soffriva di spartire con alcuno la predilezione del regnante, e qualora la successione di Rinaldo si fosse resa prossima, egli era disposto persino a sminuirne la valenza combinando le nozze di Francesco con una principessa innocua per età o per temperamento.¹⁴³

Fomentare in maniera ricorrente la diffidenza di Francesco verso lo zio porporato diventò uno degli espedienti utilizzati da Cesare in funzione della propria sopravvivenza politica. Così nel 1690, durante cioè la Guerra della grande alleanza, il principe da una parte si adoperò per screditare il cardinale al cospetto degli spagnoli e degli imperiali, forse anche dei francesi. Dall'altra non rinunziò a istigare Francesco infondendogli, con i sospetti, timori sui reali fini che avrebbero ispirato lo zio porporato a spingerlo al matrimonio mediante «troppo premurose istanze et insinuazioni».¹⁴⁴ Così venne a perfezionarsi l'isolamento individuale di Rinaldo, trattato con distaccata freddezza dal nipote, scansato da Cesare «anche con iscandalo di chi l'osserva», escluso dalle più importanti decisioni di Stato, suscettibile della sospettosità spagnola.¹⁴⁵

Ed ancor più dei principi del sangue, i ministri e i cortigiani che anelavano alla considerazione sovrana si riconoscevano condizionati e subordinati alla benevolenza dell'irascibile e vendicativo Cesare. Forse in molti avrebbero desiderato riconquistare la posizione politica che poco meno di un secolo prima aveva ricoperto il segretario ducale Giovanni Battista Laderchi.¹⁴⁶ Ma ciascuno era condannato ora a misurarsi con un

¹⁴¹ Su questa figura di cadetto cfr. L.A. GANDINI, *Il principe Foresto d'Este nell'armata cesarea comandata dal maresciallo Raimondo Montecuccoli (1672-1673): documenti inediti*, Modena 1893.

¹⁴² Cfr. ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 375, n. 2007.IV.39, deposizione di Giuseppe di Giovanni Mazzanti, Bologna 5 gennaio 1726, p. 5.

¹⁴³ «Il principe Cesare vorrebbe che si andasse con riserva e con molta lenità in parlargli [al duca] di matrimonio, et il mio sentimento è d'insistervi più gagliardamente, che si può», scriveva il cardinale alla cugina Maria Beatrice d'Este: cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1640/2, minuta di segreteria, 25 febbraio 1690.

¹⁴⁴ *Ibid.*, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 4 novembre 1690.

¹⁴⁵ Cfr. *ibid.*, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minute di segreteria, 1 aprile, 15 luglio, 25 agosto (da cui la cit.), 9 settembre, 4 novembre 1690.

¹⁴⁶ Su quest'ultimo cfr. R. MONTAGNANI, *Giovan Battista Laderchi nel governo Estense (1572-1618)*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le Antiche provincie

politico di razza che poteva utilizzare non solo l'adito diretto al duca riservatogli dal privilegio della sua nascita, ma soprattutto si avvaleva dei propri straordinari talenti intellettuali, che davano corso a un travolgente attivismo.¹⁴⁷

Come Francesco imparò a conoscere,

li più delli ministri mancano di vera premura nelli negozii appagandosi delle ben ordinarie diligenze, senza interessarsi nell'interesse delli padroni, dal che procede la lunghezza delli affari con grave pregiudicio delli loro principali.¹⁴⁸

Una delle carte vincenti di Cesare fu proprio la reputazione, che egli conseguì presso il duca, di incomparabile, e dunque insostituibile sostegno nell'amministrazione dello Stato. Egli riuscì, infatti, a persuadere Francesco che non fosse in alcun modo possibile rinunciare al suo servizio in capo al governo, pena il collasso dell'intera macchina dei domini estensi. Fu il sovrano stesso a sostenere, in una lettera a Maria Beatrice d'Este del 18 giugno 1685, come

di tutte le ... cure resto sollevato dall'assistenza del medesimo [principe Cesare], che con intiera fedeltà, e vero affetto mi alleggerisce le brighe.¹⁴⁹

Non erano però le sole doti politiche di Cesare a destare l'ammirazione di Francesco; e non era solo la loro applicazione nel servizio ducale a suscitare la profonda riconoscenza dello stesso sovrano. Cesare si rese essenziale anche per la salute corporea del coronato cugino, soccorrendo con dolcezza, puntualità e crescente esperienza le continue indisposizioni, soprattutto di podagra e chiragra, che afflissero Francesco dai primi anni Ottanta.¹⁵⁰ Rinunciare alla sua compagnia e alle sue cure sarebbe stata una irreparabile iattura per il mantenimento fisico del duca oltre che un atto di grave disconoscenza, in quanto Cesare, come scriveva il suo stesso signore,

per assistermi non riposava, né giorno, né notte, ma sempre era pronto, et ad ogni hora a tutte le mie occorrenze, e con somma pazienza soffriva le collere prodotte dal'tedio del'male, et con somma destrezza mi riduceva a fare quelle cose che erano necessarie, et

modenesi» (10) 12 (1977), pp. 101-153.

¹⁴⁷ Cfr. ASMO, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minute di segreteria, 24 giugno e 16 agosto 1685.

¹⁴⁸ Ibid., Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 6 settembre 1685.

¹⁴⁹ Ibid., minuta di segreteria.

¹⁵⁰ Cfr. L.A. MURATORI, *Delle antichità estensi*, op. cit., p. 603. Già il 25 giugno 1683, Maria Beatrice d'Este si rammaricava con il fratello ventitreenne che «habbiato havuto la gotta, e che cominciate così giovane ad haver' un' sì gran male»: ASMO, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart (1674-1692) a Francesco II d'Este duca di Modena*, c. 202r.

che io abborivo, il che non sarebbe riuscito a nissuno altro, che a lui, che per nisunna cosa mai si stancava, o ributava dall’opperare, questo ho provato più volte, et la mia delicata natura potrebbe pure troppo, trovarsi altre volte in simili casi, che Dio non voglia, et io certo morirei, perché nissuno altro ardirebbe, o saprebbe fare, quanto fa egli con una tenerezza d’affetto, che obliherebbe sino li sassi.¹⁵¹

Sarebbe comunque erroneo ritenere che una possibile tirannia esercitata sulla persona e sulla volontà del duca di Modena – oppresso o meno «come una bestia nel seraglio»¹⁵² – comportasse il dominio effettuale anche su tutto l’organismo dello Stato estense.

Si è già osservato come i territori riuniti sotto la corona di Francesco fossero il composito risultato di aggregazioni diverse, in cui continuavano a coesistere, a ingarbugliarsi e sovente a collidere l’uno con l’altro particolarismi giuridico-amministrativi e ambiti di privilegi, esenzioni e autonomie più o meno legalizzati.

Tra le componenti di questa compagine sociale, politica ed economica, frammentata ed eterogenea, figurava ad esempio il microcosmo della nobiltà feudale. Uno degli esponenti di questa realtà, Raimondo Montecuccoli Laderchi, affermava un proprio ambito di concreta autonomia allorché emanava di propria iniziativa, nel 1690, gli *Ordini, provvisioni e gride* per l’amministrazione della giustizia e l’ordine pubblico nel suo marchesato di Guiglia.¹⁵³ Nella fattispecie, Montecuccoli si discostava ben poco dalla condotta disinibita degli altri feudatari modenesi, i quali rilasciavano “ben serviti” a ufficiali di milizia impedendo in tal modo ogni eventuale castigo di questi ultimi da parte delle forze ducali.¹⁵⁴ Del resto, fu proprio un fratello minore dello stesso signore di Guiglia, vale a dire Pio Enea Montecuccoli, che in una lettera dell’11 giugno 1693 al marchese mantovano Pompeo Arrigoni sostenne con la massima evidenza la precarietà e insignificanza dei propri vincoli familiari e feudali rispetto al regnante di Modena, contando egli su «molte aderenze per parenti tanto all’Imperio quanto in Francia» ed essendo la sua casata «più imperiale che modonese».¹⁵⁵

Malgrado tali limitazioni alla loro sovranità nello Stato cosiddetto ‘mediato’, gli Estensi potevano attenuare la pulsione particolaristica propria

¹⁵¹ ASMO, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Francesco II d’Este a Maria Beatrice d’Este Stuart, minuta di segreteria, 8 maggio 1685. Cfr. anche *ibid.*, minuta parziale di lettera di Cesare Ignazio d’Este a Maria Beatrice d’Este Stuart, s.d.

¹⁵² Anonimo a Francesco II d’Este, lettera databile tra il 1692 e il 1694, op. cit., p. 4.

¹⁵³ Cfr. D. GRANA, *Gli organi centrali*, op. cit., p. 322.

¹⁵⁴ Cfr. ASMO, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, n. 1660.VII.44, Francesco II d’Este a Cesare Ignazio d’Este, Modena 18 luglio 1690.

¹⁵⁵ ASMn, Archivio gentilizio Arrigoni, b. 35, fasc. 5, *ad diem*. Per la genealogia dell’antichissima famiglia Montecuccoli cfr. T. SANDONNINI, *Il Generale Raimondo Montecuccoli e la sua famiglia*, Modena 1914.

delle famiglie della feudalità modenese e reggiana attraverso la promozione dei rappresentanti di questa agli onori e agli utili materiali della corte ducale.¹⁵⁶ In più, la dinastia regnante avrebbe ricavato gloria e prestigio dal servizio che uomini illustri per i loro natali le avessero prestato negli uffici e nelle cerimonie.¹⁵⁷

Si deve rilevare che nemmeno un favorito quale Cesare Ignazio d'Este poteva permettersi di ignorare opportunità del genere, respingendo a priori i compromessi suggeriti di volta in volta dagli ostacoli frapposti oggettivamente al dispiegarsi del potere ducale nello Stato estense. Probabilmente, la sua buona disposizione verso singoli esponenti del ceto feudale modenese, quali il conte Giuseppe Montecuccoli iuniore del ramo dei marchesi di Polinago ovvero il marchese Bonifacio Rangoni, lasciava supporre anche una precisa volontà di impiegare a proprio vantaggio pratiche ove giocava il clientelismo.¹⁵⁸ Il proposito di non accettare «più corte perché sono stato mal trattato non del duca che metterò il sangue per lui», come si esprimeva Cesare in una lettera al fratello Foresto del 1685 circa, ha forse la natura di un mero sfogo di rabbia per l'indecoroso esilio a Faenza in cui lo aveva appena costretto la boria del Re Sole.¹⁵⁹ D'altro canto però, l'accusa di ostilità verso i cavalieri che fu formulata contro di lui tra il 1692 e il 1694 da una lettera anonima al duca era stata saettata da una frazione della stessa nobiltà modenese. L'autore del documento, infatti, malediceva la concentrazione in un'unica persona – quella di Cesare, appunto – di funzioni e prerogative politiche e finanziarie spettanti al sovrano e, qualora non esercitate da costui in prima persona, da distribuirsi, delegate, a una pluralità di servitori fedeli, blasonati e diffidenti l'uno dell'altro.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Così, nel 1689 il cardinale Rinaldo non individuò a Modena candidato alla carica di suo maestro di camera «più idoneo, e proprio» del conte Lotario Rangoni, «per la sua condizione, per l'età, e presenza, e per ogn'altro riflesso»: ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 122, n. 1661.XVI.26, Rinaldo d'Este a Francesco II d'Este, Roma 18 dicembre 1688.

¹⁵⁷ Ad es., nel 1689 Rinaldo d'Este compianse la morte di Giovanni Battista Montecuccoli Laderchi, marchese di Guiglia, poiché il defunto «era un cavaliere tanto benemerito della casa, e del quale in molte occasioni può haver bisogno il buon servizio del signor duca»: ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 122, b. 124, n. 1661.XXV.30, Rinaldo d'Este a Cesare Ignazio d'Este, Roma 19 febbraio 1689.

¹⁵⁸ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, n. 1660.VII.72, Francesco II d'Este a Cesare Ignazio d'Este, Modena 7 gennaio 1694; *ibid.*, b. 262, sottofasc. *Lettere di Cesare Ignazio d'Este di Borso al duca di Modena Rinaldo I (1674-1713)*, da Sassuolo 7 settembre 1692; A. CONT, *Servizio al principe ed educazione cavalleresca: i paggi nelle corti italiane del Seicento*, di prossima pubblicazione.

¹⁵⁹ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 261, sottofasc. *Lettere di Cesare Ignazio di Borso ai fratelli Luigi e Foresto*, s.d.

¹⁶⁰ Cfr. Anonimo a Francesco II d'Este, lettera databile tra il 1692 e il 1694, op. cit., pp. 1-2, 5, 8.

Tuttavia, pur con gli indispensabili adattamenti via via concepiti per poter calare la teoria nella realtà effettuale, inevitabilmente la formazione personale impediva a Francesco e a Cesare di disancorarsi da un concetto assolutista della sovranità.¹⁶¹ Tale concetto pareva ispirato anche dalla parziale condizione di "libertà" di cui i *reguli* padani poterono effettivamente usufruire negli anni intercorrenti tra la Pace dei Pirenei (1659) e la Guerra della grande alleanza (1688-1697). Francesco nacque e crebbe in una fase storica contrassegnata dalla debolezza politica del Sacro Romano Impero e della monarchia austriaca, dal decadimento della monarchia spagnola e dal dilatarsi della potenza francese. Consigliato dal principe Cesare, il duca approfittò del favorevole contesto europeo per controbilanciare la modestia dello Stato estense con un disconoscimento di fatto dei vincoli feudali che assoggettavano quest'ultimo al Sacro Romano Impero.

Non a caso, la facoltà di rilasciare lauree concessa da Francesco all'Università modenese nel 1685 trascendeva l'autorità conferita al duca estense in virtù dell'investitura imperiale del suo Stato.¹⁶² E in altri tempi sarebbe stata intollerabile l'insolenza che sempre Francesco somministrò al commissario cesareo Georg Adam von Martinitz, giunto a Modena nel 1683 per richiedere un contributo sonante alla guerra contro i Turchi, ma «licenziato [dal duca] con dirli, che li cedeva un credito antichissimo, che ha la serenissima casa sopra la vicaria di Napoli».¹⁶³ Solo l'effetto della strepitosa rivincita politico-militare della casa d'Austria innescata dalla vittoria sulla Sublime Porta del 12 settembre di quello stesso 1683 indusse il minuscolo sovrano modenese, di lì a non molto, a correggere il suo contegno verso le aspettative cesaree.

Quanto invece al tradizionale alleato francese, si assistette a una graduale conversione diplomatica. Le indagini archivistiche di Giacomo Beltrami hanno appurato come Francesco recidesse a poco a poco ogni legame di fedeltà e gratitudine con Luigi XIV in conseguenza del suo disinganno per l'appoggio mancato alla nomina cardinalizia del principe Rinaldo e alla successione estense in Guastalla, nonché come rivalsa in conto della mortificazione inflitta a Cesare con il suo esilio da Modena tra il giugno 1685 e l'agosto 1686.¹⁶⁴ Il disincanto e le «continue inquietudini»

¹⁶¹ Si legga ad es. il duro commento di Cesare sulla rivoluzione inglese del 1688: cfr. ASMò, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 262, sottofasc. *Lettere di Cesare Ignazio d'Este di Borso al duca di Modena Rinaldo I (1674-1713)*, da Modena 16 marzo 1689.

¹⁶² Cfr. P. DI PIETRO, *Lo Studio pubblico*, op. cit., pp. 15-23; C.G. MOR e P. DI PIETRO, *Storia dell'Università di Modena*, op. cit., pp. 50-55.

¹⁶³ A. CARANDINI, *Memorie pubbliche*, cit., p. 22.

¹⁶⁴ Cfr. G. BELTRAMI, *Il Ducato di Modena*, op. cit. Per le date relative alla permanenza coatta di Cesare fuori "da questi stati" cfr. ASMò, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, lo stesso a Maria Beatrice d'Este Stuart,

suscitate dalle «stravaganze della Francia»¹⁶⁵ non si tradussero, però, in un'adesione implicita di Francesco all'imperatore, quale invece viene segnalata da Beltrami.¹⁶⁶ Piuttosto, si fortificò quella politica estense dello «stare a cavallo al fosso» che, già latente da tempo, trovò forse la sua formulazione teorica più esplicita tra il 1688 e il 1691, durante la Guerra della grande alleanza, nelle lettere di Francesco e di Cesare al cardinale Rinaldo.¹⁶⁷ La sfida diventò, per il duca, quella di «non far cosa che disgusti alcuno sperando che Dio sia per assistermi in questa forma»,¹⁶⁸ nel mentre Rinaldo, non meno opportunisticamente, avrebbe preferito «pigliarsi sempre al minore» tra due mali (quello francese o quello austriaco) «quando la forza prevalessse» e «non vi fusse il modo di propugnarla».¹⁶⁹

Lo scotto morale che Cesare dovette pagare per la sua inclinazione anti-francese fu tuttavia altissimo, e non bastò a compensarlo la neutralità in cui lo Stato estense si confinò durante il conflitto europeo degli anni Novanta. Da una parte il risentimento di Cesare verso Luigi XIV, dall'altra l'ascendente psicologico che egli esercitava sul duca lo gettarono ancor più in discredito agli occhi dei modenesi. Questi, infatti, individuarono nel principe favorito il primo, e cointeresato, responsabile dell'insopportabile gravosità degli alloggiamenti delle truppe cesaree che, a partire dall'inverno del 1691-1692, dissanguarono economicamente i territori estensi.¹⁷⁰ Non salvò il buon nome del principe la creazione da parte del duca, nel 1691, di un magistrato supremo di guerra il «quale come capo di tutti dava gli ordini necessari a tutto ciò che occorreva».¹⁷¹ Né giovarono alla sua nomea le notizie degli snervanti,

minuta di segreteria con aggiunte autografe, 23 giugno 1685; ASMo, ASE, CS, Carteggi tra principi estensi, b. 117, n. 1660.VIII.22, Francesco II d'Este a Luigi d'Este, Sassuolo 9 agosto 1686.

¹⁶⁵ ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 28 marzo 1686.

¹⁶⁶ Cfr. G. BELTRAMI, *Il Ducato di Modena*, op. cit., pp. 28, 35, 37, 45.

¹⁶⁷ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 116, sottofasc. 1660.IV, 1660.V; *ibid.*, b. 122, sottofasc. 1661.XVI, 1661.XVII; *ibid.*, b. 123; *ibid.*, b. 124, sottofasc. 1661.XXVI; *ibid.*, b. 262, sottofasc. *Lettere di Cesare Ignazio d'Este di Borso al duca di Modena Rinaldo I (1674-1713)*, da Modena 21-27 giugno, 11 agosto, Sassuolo 22-25 agosto, Modena 27 ottobre, 7 novembre 1691; ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, bb. 1639/1, 1640/2. La cit. è tratta da *ibid.*, b. 124, n. 1661.XXVI.8, Rinaldo d'Este a Cesare Ignazio d'Este, Roma 17 marzo 1691.

¹⁶⁸ ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 116, n. 1660.V.14, Francesco II d'Este a Rinaldo d'Este, Modena 10 marzo 1691.

¹⁶⁹ ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 124, n. 1661.XXVI.44, Rinaldo d'Este a Cesare Ignazio d'Este, Roma 18 agosto 1691.

¹⁷⁰ Cfr. Anonimo a Francesco II d'Este, lettera databile tra il 1692 e il 1694, cit., p. 4; A. CARANDINI, *Memorie pubbliche*, op. cit., pp. 23-24.

¹⁷¹ A. CARANDINI, *Memorie pubbliche*, op. cit., p. 24. Questo organismo non va confuso con

umilianti stratagemmi diplomatici con cui egli tentò poco fruttuosamente di alleviare ai sudditi di Francesco il peso dei quartieri imperiali.¹⁷² Anzi, nel 1693 la sua dura reazione vendicativa contro la "alterigia" austriaca, ignorata peraltro dallo studio di Beltrami, gli alienò il conte Maximilian Breuner, in procinto di assumere ufficialmente la carica di commissario generale cesareo per l'Italia. E così avvenne che il medesimo Breuner, in un colloquio con l'inviato mantovano alla corte imperiale, conte Luigi Cocastelli di Montiglio, diede

anco contrassegni evidenti della sua poca inclinazione a secondare li affari dello stesso [Francesco], benché quanto al personale di quel signor duca habbia parlato con sensi di molta venerazione, ma di altrettanto poco buon' animo verso qualche suo ministro.¹⁷³

Fu proprio la Guerra della grande alleanza, con le sue implicazioni italiane, a smorzare la malcelata baldanza di cui Francesco aveva dato prova nei confronti del suo superiore feudale, l'imperatore Leopoldo I. Questi, disponendo ora in "Lombardia" di un esercito pronto a calare e a depredare famelicamente nei territori estensi, poteva intimare l'obbedienza vassallatica con un vigore che sarebbe stato inconcepibile solo pochi anni prima.¹⁷⁴ Al duca Francesco, piccolo regnante sconvolto dalle minacce di rappresaglie imperiali al pari dei circonvicini duchi di Mantova e di Parma, non rimaneva altra scelta che calcolare con la massima attenzione ciascuno dei propri passi, allo scopo di non cadere in sospetto a nessuna delle forze in campo.¹⁷⁵ «Le cose fatte per forza non s'imputano a difetto di volontà», fu la massima che egli citò al cardinale Rinaldo per scusare la propria arrendevolezza durante i

l'inferiore magistrato sopra gli alloggi, istituito nello stesso anno dalla comunità di Modena: cfr. *ibid.*

¹⁷² Su quegli stratagemmi cfr. ASMò, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 262, sottofasc. *Lettere di Cesare Ignazio d'Este di Borso al duca di Modena Rinaldo I (1674-1713)*, da Modena 11 agosto, Sassuolo 25 agosto e 5 settembre, Modena 8 e 15 settembre, 27-31 ottobre, 7 novembre 1691; C. STORRS, *Imperial Authority and the Levy of Contributions in "Reichsitalien" in the Nine Years War (1690-1696)*, in *L'Impero e l'Italia*, op. cit., pp. 241-273.

¹⁷³ ASMn, AG, s. E.II.3, b. 504, fasc. 1693: *del conte Luigi Cocastelli di Montiglio*, n. 79, a Carlo Maria Vialardi, Vienna 5 settembre 1693. Sulla tensione tra Breuner e la corte di Modena cfr. S. PUGLIESE, *Le prime strette dell'Austria in Italia*, Milano-Roma 1932, pp. 175-176.

¹⁷⁴ Cfr. ASMò, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 25 ottobre 1689.

¹⁷⁵ Cfr. ASMò, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 262, sottofasc. *Lettere di Cesare Ignazio d'Este di Borso al duca di Modena Rinaldo I (1674-1713)*, da Sassuolo 25 agosto 1691; ASMò, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 25 ottobre 1689.

negoziati del 1692 riguardanti ancora una volta le contribuzioni per i quartieri invernali.¹⁷⁶ Quelle parole di giustificazione dovevano risuonare assai sopite a confronto dei solenni accenti di orgoglio sovrano che, sette anni prima, avevano sostenuto il duca di fronte alla sorella, contro le prepotenze del Re Sole e a favore di un immediato ritorno a Modena del principe Cesare:

Sono nato principe libero, tale voglio conservarmi, né sarò già il primo della nostra casa a contravenire alle massime gloriose di questa, onde azarderò tutto, portandolo il bisogno, più tosto che degenerare dalla generosità delli nostri maggiori.¹⁷⁷

Ma il periodo della Guerra della grande alleanza vide altresì l'apparente risoluzione, con le nozze infine celebrate a Parma il 14 luglio 1692 tra Francesco e la ventisettenne Margherita Maria Farnese, di uno dei più gravi problemi politico-dinastici emersi durante il regno del giovane sovrano estense.

Al di là del fatto che in ogni caso egli "non istava bene" da celibe, Francesco era tenuto moralmente a generare un erede e successore maschio che garantisse continuità e gloria alla propria famiglia, quiete e benessere al proprio Stato e ai propri sudditi.¹⁷⁸ In merito alla "importanza di procurare il stabilimento a questa casa di decorosa vera quiete",¹⁷⁹ il Serenissimo ostentò sempre molta consapevolezza, ringraziando i pontefici per i loro paterni incoraggiamenti a maritarsi,¹⁸⁰ come pure rinfrancando la sorella sulle proprie «sincerissime ... inclinazioni per il matrimonio».¹⁸¹

Pretesti di natura politica, indugi personali, dilazionarono o interruppero tuttavia senza tregua le molteplici trattative matrimoniali

¹⁷⁶ Cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1640/2, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 19 gennaio 1692.

¹⁷⁷ ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 23 agosto 1685.

¹⁷⁸ Cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart (1674-1692) a Francesco II d'Este duca di Modena*, cc. 178r, 194r, 216v, da Edimburgo 1 aprile 1680, 31 maggio 1681, Londra 14 gennaio 1685; *ibid.*, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., cc. 33, 82, 106v-108r, 209v-210r, 319r, 321v; *ibid.*, b. 1640/2, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 25 agosto 1690, 14 luglio 1692 (da quest'ultima proviene la cit.).

¹⁷⁹ ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, s.d.

¹⁸⁰ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 116, n. 1660.IV.9, Francesco II d'Este a Rinaldo d'Este, Modena 22 gennaio 1689.

¹⁸¹ ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 18 ottobre 1685 (da cui la cit.); *ibid.*, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 2 giugno 1689.

abbozzate o avviate per conto del duca a partire dai primi anni Ottanta.¹⁸² Le principesse francesi e la principessa Isabella Luisa di Portogallo risultavano incompatibili con la natura di Francesco

per essere l'umor loro bizzarro, et elevato, troppo differente dal nostro che sopra tutto desidera di poter godere la quiete, e la tranquillità dell'animo tanto necessaria alla nostra complessione, e sanità così per poco soggetta a risentirsi ed alterarsi.¹⁸³

Invisa a Luigi XIV e alla filo-francese Maria Beatrice d'Este fu invece l'ipotizzata unione con una delle principesse di Palatinato-Neuburg (Maria Anna Adelaide, Dorotea Sofia o Edvige Elisabetta Amalia) perché avrebbe fatto del duca di Modena un cognato dell'imperatore.¹⁸⁴ E ancora l'opzione per la principessa Anna Maria Luisa di Toscana, appetibile in quanto i Medici alla ricchezza aggiungevano il pregio politico della neutralità, non prese corpo dal momento che il granduca Cosimo III detestava Francesco considerandolo sovrano soltanto di nome, 'irretito' da un cugino.¹⁸⁵ Circa la mano della principessa Violante Beatrice di Baviera si dovette rinunciare a disporne dopo le nozze di costei, nel 1689, con il gran principe Ferdinando di Toscana.¹⁸⁶ Infine, la pinguedine della principessa Margherita Maria di Parma non lasciava presagire nulla di buono quanto alla sua capacità di generare un erede, senza dire che il duca Francesco provava un invincibile disgusto per quella sua cugina «assai piena, e corpulenta».¹⁸⁷

Fin qui le ragioni ufficiali o semi-ufficiali che spiegano l'insuccesso dei progetti nuziali. Ma pure altra e ben più determinante causa, per lo più trascurata dalla storiografia, militava per la "disapplicazione", per la «irrisoluzione di esso signor duca in prendere stato».¹⁸⁸ Questa consisteva

¹⁸² Cfr. ASMO, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart (1674-1692) a Francesco II d'Este duca di Modena*, cc. 246-248r, da Londra 7 giugno 1686-17 gennaio 1687; *ibid.*, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., *passim*; *ibid.*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minute di segreteria, 8 maggio 1685-5 settembre 1686; G. BELTRAMI, *Il Ducato di Modena*, op. cit., pp. 42-43.

¹⁸³ *Memorie segrete al signor marchese Bonifacio Rangoni*, cit. Cfr. anche ASMO, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minute di segreteria, 16 agosto e 20 settembre 1685. Francesco doveva essere rimasto assai impressionato dal turbolento matrimonio di Margherita Luisa d'Orléans con Cosimo III de' Medici.

¹⁸⁴ Cfr. ASMO, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart (1674-1692) a Francesco II d'Este duca di Modena*, cc. 246v-247r, da Londra 7 giugno 1686.

¹⁸⁵ Cfr. *ibid.*, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., c. 239v.

¹⁸⁶ Cfr. ASMO, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 347, n. 1974.III.83, *Scrittura concernente il matrimonio del gran principe di Toscana*, s.d.

¹⁸⁷ *Memorie segrete al signor marchese Bonifacio Rangoni*, op. cit.

¹⁸⁸ Le citt. sono tratte da ASMO, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi*

nella conclamata indifferenza del Serenissimo per quegli "oggetti", cioè le belle gentildonne, «che facevano l'ammirazione di molti», ma non la sua, ormai catturata dalla personalità del principe Cesare.¹⁸⁹ Da sempre in pessimi rapporti con la madre Laura, oppresso da un melancolico senso di solitudine acuito dal tenebroso presentimento di «haver da scampar poco» a motivo della sua progressiva consunzione fisica, e consapevole della sua imperizia nei negozi di governo, Francesco era ricorso alla confidenza e al sostegno del cugino, alla sua amicizia e affetto.¹⁹⁰ E Maria Beatrice d'Este puntava il dito accusatorio esclamando, ribollente di collera per essere stata 'ingannata' dalla finta intraprendenza matrimoniale del fratello:

Vi vorrei vedere accasato, e lo trovo difficile sin che havete sì forte inclinatione [per Cesare], non ne potete haver di resto per la moglie.¹⁹¹

Quella «tenerezza più da donna, che da voi», come sempre Maria Beatrice aveva sbottato l'8 febbraio 1685, avrebbe sospinto Francesco a fare qualsiasi cosa, anche la più deleteria per lui, «più tosto che separarvi [da Cesare], e pure per minori cause si separano gli amanti, e li mariti, e moglie».¹⁹²

Eppure la situazione dinastica era tale da esigere una soluzione matrimoniale. Le pessime condizioni di salute del duca, in progressivo aggravamento, lo spettro dell'avvento al trono del principe Rinaldo, dovettero indurre Cesare, il principe favorito, a riconsiderare l'intero negozio delle nozze ducali.¹⁹³ Certamente il matrimonio del duca Francesco con la prima cugina Margherita Farnese non poteva porsi a paragone con il prestigiosissimo imeneo che nel 1673 aveva legato gli Estensi agli Stuart d'Inghilterra. In ogni caso, dopo il 1688 a Francesco conveniva mantenere un profilo basso e marginale nell'agone della grande politica europea, e per tale strategia il matrimonio con la principessa di Parma era accettabile, in quanto Margherita apparteneva ai potentati che meno si trovavano coinvolti nella

esteri, Inghilterra, b. 1639/1, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 16 giugno 1689; *ibid.*, b. 1640/2, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, s.d.

¹⁸⁹ La cit. è tratta da C.A. SANTI, *Nelle solenni esequie*, op. cit., c. 12r.

¹⁹⁰ Per la cit. cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., c. 81r.

¹⁹¹ ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., c. 239v.

¹⁹² *Ibid.*, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart (1674-1692) a Francesco II d'Este duca di Modena*, cc. 35v-36r.

¹⁹³ Cfr. L.A. MURATORI, *Delle antichità estensi*, op. cit., p. 600.

Guerra della grande alleanza allora in corso.¹⁹⁴

Lo spozalizio concluso nel 1692 non servì tuttavia a mutare il quadro dinastico e politico preesistente alla corte di Modena. Non solamente lo sposo frequentò Margherita il meno possibile, e non solamente della "numerosa e bella prole" sospirata dal cardinale Rinaldo e dalla regina Maria Beatrice non si vide sintomo.¹⁹⁵ Ma il duca e Cesare persistero a coltivare la loro affettuosa amicizia, incrementata dai quotidiani crediti di gratitudine da parte di Francesco per quella assistenza umana, medica e politica offerta dal principe che la nuova, inesperta e frivola Serenissima non era in grado di prestare al suo consorte.¹⁹⁶

Il testamento di Francesco, in data 13 aprile 1694, sanzionò definitivamente tale soggezione della duchessa Margherita all'arbitrio del principe Cesare. In aggiunta alla restituzione della parte di dote già pagata e al trattamento vedovile già concordato, il sovrano trentaquat-trenne legò infatti alla moglie

quel tanto, che sarà detto, et indicato dal serenissimo signor prencipe Cesare ... informato anche in ciò della sua mente. [Al medesimo Cesare invece] suo amatissimo cugino, come quello, il quale con assidua, et indefessa premura ha per così lungo tempo assistito a Sua Altezza Serenissima ne' più importanti affari, [Francesco confermava] ad abbondante cautela [tutte le sue precedenti donazioni e concessioni, legava un destriero a scelta, e soprattutto lo scioglieva] in ogni più ampia, e più favorevole maniera ad esso serenissimo signor prencipe [da qualsiasi obbligo di rendimento di conto al futuro sovrano].¹⁹⁷

Siffatte misure prudenziali erano state suggerite presumibilmente dallo stesso principe Cesare, il quale nel ducale testamento si veniva a trovare al cospetto del convitato di pietra: ossia del trentanovenne cardinale Rinaldo, nominato di necessità erede universale di Francesco.¹⁹⁸ Senz'altro, Cesare era obbligato a volgere ai ripari in quanto Rinaldo si apprestava a divenire

¹⁹⁴ Cfr. *Memorie segrete al signor marchese Bonifacio Rangoni*, op. cit.; ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1609/2, sottofasc. *Maria Beatrice d'Este Stuart a Francesco II d'Este duca di Modena*, lettere s.d., c. 325; ibid., b. 1639/1, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 2 giugno 1689; ibid., b. 1640/2, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 25 febbraio 1690.

¹⁹⁵ La cit. è tratta da Cfr. ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1640/2, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 14 luglio 1692.

¹⁹⁶ Cfr. Anonimo a Francesco II d'Este, lettera databile tra il 1692 e il 1694, op. cit., p. 3; ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 117, nn. 1660.VII.56-1660.VII.76, Francesco II d'Este a Cesare Ignazio d'Este, Modena 14 luglio 1692-Sassuolo 12 agosto 1694; ibid., b. 262, sottofasc. *Lettere di Cesare Ignazio d'Este di Borso al duca di Modena Rinaldo I (1674-1713)*, da Modena 19 luglio 1692-ivi 6 settembre 1694.

¹⁹⁷ ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 347, n. 1974.II.2, pp. 3-5.

¹⁹⁸ Cfr. ibid., pp. 9-10.

regnante di Modena e si sarebbe rivoltato contro chi sopra ogni altro lo aveva condannato a

un'ozio poco decoroso, e di mio grandissimo tedio, vedendo scorrermi gli anni senza poter dire di vivere un giorno con qualche lodevole soddisfazione nell'impiegarmi in operazioni convenienti alla condizione mia, e propria della dignità [cardinalizia] nella quale ... mi ritrovo.¹⁹⁹

A nulla, però, valse per Cesare il soccorso invocato dalle estreme volontà di Francesco, che il novello regnante Rinaldo considerò invalido,²⁰⁰ e dall'ampia donazione e concessione ducale del 19 luglio 1691 relativa ai beni allodiali della defunta Laura Martinozzi e dei marchesati di Gualtieri e Montecchio,²⁰¹ lacerata da Cesare, suo beneficiario, tra il 1694 e il 1697 «senza, che alcuno a ciò lo spingesse con niuna sorte di violenza».²⁰² Escluso da ogni potere, il principe estense fu precipitato nella desolazione di una disgrazia da cui venne sollevato solo nel 1713, allorché, prossimo ormai alla sua dipartita, poco avrebbe potuto nuocere agli antichi avversari.²⁰³

L'orazione funebre per Francesco II composta nel 1694 da Carlo Antonio Santi, conformandosi alle aspettative del cardinale Rinaldo, non dedicò alla figura e all'opera di Cesare neppure un accenno.²⁰⁴ E tuttavia, spunti per un più disincantato apprezzamento del 'borioso', 'prevaricatore', 'ipocrita' principe estense non sarebbero di certo mancati all'eloquente padre gesuita.

In primo luogo, infatti, Cesare, assumendo su di sé gran parte del potere di un duca religiosissimo, probo e raffinato però politicamente inetto e di salute declinante, aveva represso a Modena il consueto, disordinato e affollato, assalto di concorrenti al favore sovrano.

A danno della fama di Cesare giocò certamente la coincidenza storica tra la «soprintendenza che ha ... havuta agl'interessi della ... ducal camera» e una stasi e isolamento economici dello Stato modenese aventi radici ben più antiche e acuiti senza dubbio dalla Guerra della grande alleanza.²⁰⁵ Certo, tra il 1679 e il 1689, dopo l'instaurazione del 'regime' del

¹⁹⁹ ASMo, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1640/2, Rinaldo d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 15 luglio 1690.

²⁰⁰ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 347, n. 1974.II.10, *Cedula con cui il duca Rinaldo protesta di riconoscere invalido, ed insusistente il testamento di Francesco 2° duca di Modena*, Modena 24 maggio 1696.

²⁰¹ Copia autentica dell'atto si conserva in ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 374, n. 2007.III.57.

²⁰² *Ibid.*, n. 2007.III.100, Attestato di Michel'Angelo Tamburini SJ, Giuseppe Busseti e Francesco Schianchi, 15 ottobre 1697.

²⁰³ Cfr. L. AMORTH, *Modena capitale*, op. cit., p. 155; G. ORLANDI, *L'educazione*, op. cit., p. 217.

²⁰⁴ Cfr. C.A. SANTI, *Nelle solenni esequie*, op. cit.

²⁰⁵ Cfr. ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 261, sottofasc. *Lettere di Cesare Ignazio d'Este di Borso al fratello Luigi (1668-1696)*, da Modena 31 dicembre 1691. La cit. è tratta invece da ASMo, ASE, CS, *Documenti spettanti a principi estensi*, b. 374, n.

principe favorito, la media complessiva dei gettiti fiscali del duca estense calò di circa il 50 per cento.²⁰⁶ Sembra però di poter riconoscere nell'azione del favorito di Francesco II l'intento di conciliare le esigenze di rappresentanza del suo signore con gli imperanti obblighi di contenimento delle spese. Dalle prime scaturì la prosecuzione dei lavori al Palazzo Ducale di Modena, dai secondi dipesero provvedimenti dolorosi per la sensibilità di Francesco ma accettati da questi con grande dignità: come ad esempio il ridimensionamento della cappella musicale di corte realizzato nel 1689.²⁰⁷ Le resistenze del sovrano alle pretese finanziarie delle duchesse madre e nonna appaiono, se inserite in questo quadro, più comprensibili. Perché forse le richieste di Laura e Lucrezia concernenti le loro doti se potevano apparire giuste seguendo un'interpretazione legale e affettiva, insieme risultavano irrazionali ai fini del buon governo della camera ducale, cui Cesare soprastava.

Del resto, anche il ponderato equilibrio e la prudenziale equidistanza tra le grandi potenze che il duca Rinaldo cercò di serbare lungo tutto il suo governo (1695-1737), con risultati variamente positivi, elogiarono indirettamente la politica estera modenese quale era stata diretta nei primi anni Novanta dal suo abominato cugino. Rinaldo, comunque, non fu affatto propenso a credere che Cesare avesse rinunciato alla sua adorata libertà solo per ottemperare a incombenze gravissime, sacrificando il proprio tempo alle cure dello Stato e del duca, pendenti tra un delicato colloquio diplomatico e un consulto medico sulla salute del gottoso Francesco.²⁰⁸ Non a caso, nel 1713 egli fece sguinzagliare i suoi segugi persino nei monasteri bolognesi alla caccia di un fantomatico tesoro che il defunto principe avrebbe occultato tra i chiostrini della città felsinea, ma ogni ricerca si rivelò vana.²⁰⁹

In verità, Cesare fu infine sconfitto da quegli stessi meccanismi cortigiani e dinastici che si erano dimostrati essenziali per la sua affermazione politica. Egli conseguì e perdette la sua detestata preminenza in virtù rispettivamente della crescita e del venir meno della stima e dell'affetto che gli riservò il duca allora regnante. Come lui stesso spiegò in una lettera a Rinaldo databile al 1691,

se potessi col sangue stesso liberarlo [il serenissimo padrone, dalla sua malattia] lo farei con tutto il cuore mentre l'Altezza sua mi ha sempre honorato con tanto eccesso di benignità e

2007.III.4, liberazione di Francesco II d'Este a favore di Cesare Ignazio d'Este, Modena 20 giugno 1685. Al fine di contestualizzare cfr. M. CATTINI, *Per un profilo dell'economia modenese nei secoli XVII e XVIII*, in *Lo Stato di Modena*, cit., vol. I, in partic. pp. 45-61.

²⁰⁶ Cfr. M. CATTINI, *Per un profilo*, op. cit., p. 59.

²⁰⁷ Cfr. E.J. LUIN, *Antonio Giannettini*, op. cit., pp. 180-181.

²⁰⁸ Cesare «per il passato [i.e.: prima del matrimonio di Francesco] non solo andava a spasso per Modena ma andava continuamente hor qua, hor la fuori, e vi stava alle volte più giorni»: Anonimo a Francesco II d'Este, lettera databile tra il 1691 e il 1694, cit., p. 3. E invece cfr. ASMO, ASE, *Cancelleria, Sezione estero, Carteggi con principi esteri, Inghilterra*, b. 1639/1, Francesco II d'Este a Maria Beatrice d'Este Stuart, minuta di segreteria, 26 luglio 1685.

²⁰⁹ Cfr. G. ORLANDI, *L'educazione*, op. cit., p. 217.

profluvio di grazie.²¹⁰

Un raffronto con la parabola vissuta da altri protagonisti e co-protagonisti tra le sale e le gallerie dei palazzi ducali italiani del Seicento, come Bruto Annibali della Molara a Firenze o Carlo Francesco Valperga di Masino a Torino, non può che comprovare la vitale importanza della confidenza del monarca nell'edificazione e conservazione della fortuna ai gradi più eminenti – per potere effettivo – della corte.

In certi casi, tuttavia, alla vicinanza o meno rispetto alla persona del sovrano si sommò anche il fattore dei condizionamenti intrusivi attivati da poteri politici 'esterni', a riprova della relativa debolezza economica e inadeguatezza militare degli stati padani in epoca secentesca. Accadde così che nel ducato farnesiano Jacopo Gaufrido fungesse da capro espiatorio della sconfitta che il pontefice inflisse a Ranuccio II nella seconda guerra di Castro (1650), mentre il filo-francese Giuseppe Varano di Camerino finì espulso da Mantova a seguito delle non trascurabili pressioni esercitate sul duca Ferdinando Carlo Gonzaga da un irritatissimo imperatore (1694). Nel caso specifico di Cesare Ignazio d'Este, questo Richelieu od Olivares in taglia ridotta, come lo si è qualificato un decennio or sono,²¹¹ se la sua caduta poté verificarsi senza alcun serio imbarazzo per il duca Rinaldo, vi contribuì certamente il rancore che il principe favorito si era guadagnato presso Luigi XIV come pure alla Hofburg di Leopoldo I.

Per tutti questi motivi, l'avventura politica e umana di una personalità tanto intrigante, quanto enigmatica come quella di Cesare Ignazio d'Este apparirebbe senz'altro inconcepibile se avulsa da una corte caratterizzata dallo stile così poco 'moderno' con cui Francesco II d'Este poté, dovette e intese esercitare la propria, ducale sovranità nella Modena d'età barocca.

RIASSUNTO

Carteggi, per lo più inediti, circa la figura e il governo di Francesco II d'Este, duca di Modena e Reggio dal 1662 al 1694, confermano anche per i territori estensi la validità degli orientamenti storiografici che si sono sviluppati lungo gli ultimi quarant'anni nello studio degli stati italiani di 'Antico Regime'. Tali fonti documentano l'applicazione di continui compromessi nei rapporti del sovrano con i poteri locali o sovra-regionali, che tutela, non riuscendo Francesco a contrastarli, i particolarismi giuridico-amministrativi all'interno dello Stato. Rilevanti, più ancora dei vincoli istituzionali, appaiono nel caso di Francesco i legami di natura personale e

²¹⁰ ASMo, ASE, CS, *Carteggi tra principi estensi*, b. 262, sottofasc. *Lettere di Cesare Ignazio d'Este di Borso al duca di Modena Rinaldo I (1674-1713)*, s.n.

²¹¹ Cfr. D. FRIGO, *'Small states' and diplomacy*, op. cit., p. 173.

fiduciaria, come dimostra l'ascesa del favorito ducale Cesare Ignazio d'Este. La modesta entità economica, militare, dunque politica dello Stato estense nel contesto europeo si compensa, nella politica di Francesco, con un'attenta promozione di immagine della casa d'Este mediante la protezione accordata alle arti e alle lettere, la magnificenza della corte e della cappella musicale, che esprimono nel contempo la raffinata personalità del duca.



Fig. 1 - Andrea Baratta, *Busto del duca Francesco II d'Este*. Marmo, 1685. Galleria Estense di Modena (particolare). Su concessione di Luciano Romano



Fig. 2 - Ritratto del duca Francesco II d'Este. Incisione in F. PIACENZA, *L'Egeo rediuiuo...*, Modena, per gli eredi Soliani, 1688 (particolare). Su concessione della Biblioteca Civica "A. Hortis" di Trieste



Fig. 3 - Henri Gascar, *Ritratto del principe Cesare Ignazio d'Este*. Olio su tela, 1681. Proprietà della Galleria Estense di Modena (particolare). Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio Fotografico SBSAE di Modena e Reggio E.

DIANE YVONNE GHIRARDO

Lucrezia Borgia duchessa, imprenditrice e devota

DIANE YVONNE GHIRARDO

Lucrezia Borgia duchessa, imprenditrice e devota

Vorrei proporre una lettura di Lucrezia Borgia che parta dagli studi sulla sua spiritualità di monsignor Antonio Samaritani e in seguito, da quelli della professoressa Gabriela Zarri, dai quali emerge un'immagine della Borgia come di una grande devota. I miei studi precedenti, invece, ne hanno rivelato il ruolo d'imprenditrice di successo nel secondo decennio del Cinquecento.¹ Benché sembrino in netto contrasto, le due immagini della duchessa di Ferrara si integrano in maniera da confermare sia la sua capacità imprenditoriale sia il suo impegno nella ricerca della vera vita cristiana, adempiendo così i suoi compiti di duchessa, devota e imprenditrice.

Arrivata a Ferrara nel febbraio di 1502, dopo un viaggio lungo e arduo da Roma, la nuova sovrana non ebbe grande successo nei primi anni di matrimonio nel compiere il suo dovere di sposa: quello cioè di partorire dei figli maschi. Già nel primo anno nacque morta una bambina prematura; il primo maschio vivo nacque nel settembre 1505 ma sopravvisse solo un mese.² Finalmente nell'aprile 1508 nacquero l'erede Ercole II e l'anno successivo il fratello, poi cardinale, Ippolito II. Soddisfatta questa esigenza, la duchessa dovette affrontare nel 1509 le guerre iniziate l'una da papa Giulio II Della Rovere, l'altra dai veneziani; conclusa la prima con la morte del pontefice all'inizio del 1513 e la seconda nel 1516.

Chiamate alla reggenza durante le assenze dei mariti, le spose di duchi, marchesi e altri nobili si erano formate con un'educazione nelle lettere,

¹ A. SAMARITANI, *Contributo documentario per un profilo spirituale e religioso di Lucrezia Borgia nella Ferrara degli anni 1502-1517*, «Analecta tertii ordinis regularis S. Francisci», 14, n. 134 (1981), 957-1007; SAMARITANI, *Profilo di storia della spiritualità, pietà, e devozione nella Chiesa di Ferrara-Comacchio: vicende, scritti e figure*, Reggio Emilia 2004; G. ZARRI, *La religione di Lucrezia Borgia. Le lettere inedite del confessore*, Roma 2006; D. Y. GHIRARDO, *Lucrezia Borgia as Entrepreneur*, «Renaissance Quarterly», 61 (2008), 53-91. Per la storia della dinastia Estense, si veda L. CHIAPPINI, *Gli estensi. Mille anni di storia*, Ferrara 2001. Le due biografie più ampie rimangono M. BELLONCI, *Lucrezia Borgia: la sua vita, i suoi tempi*, Milano 1939, e F. GREGOROVIVUS, *Lucrezia Borgia* (Roma 1874, ristampa Roma 2004); inoltre S. BRADFORD, *Lucrezia Borgia: la storia vera*, Milano 2005.

² Le notizie sulle nascite o eventuali scomparse dei suoi figli sono citate nella biografia della BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, op. cit., 160-161, 213-214; si veda inoltre la lettera di Lucrezia al marito che annuncia la nascita del primo maschio, Alessandro, 19 settembre 1505, mentre ella stava a Reggio Emilia per evitare la peste a Ferrara. Archivio di Stato di Modena (ASMo), *Archivio Segreto Estense, Casa e Stato, Carteggio tra principi estensi, Lettere di Lucrezia Borgia (Lettere)*, b. 141.

nell'amministrazione delle città e nella conduzione della politica, non perché gli uomini stimassero particolarmente il loro apporto, ma per necessità.³ In un'epoca in cui spesso si trovò lontano per lunghi periodi, il marito ebbe bisogno di una persona fidata per mantenere l'ordine e il controllo dello stato. Quindi, nonostante la maggioranza delle donne non godesse di una particolare educazione, nelle famiglie regnanti le cose andarono diversamente, come nel caso delle duchesse di Ferrara.

Eleonora d'Aragona, figlia del re di Napoli, giunse a Ferrara nel 1473 come sposa del secondo duca, Ercole I. Questi fu abile politico e condottiero, nonché architetto, ma fu meno portato per l'amministrazione quotidiana, ruolo che fu pertanto assunto dalla nuova duchessa.⁴ Ella si mise al controllo dei conti e delle spese, sia quelli personali sia quelli della camera ducale, ma sempre rispettando il ruolo superiore del marito e chiedendo sempre il suo parere e il suo permesso in caso d'imprevisti o casi eccezionali. Per il resto, di consueto, agì in autonomia.⁵

Essa rese il ducato nell'assenza del marito, come avrebbe poi fatto la Borgia una decina d'anni più tardi. Non pare che Lucrezia abbia rivestito lo stesso ruolo nell'amministrazione finanziaria quotidiana del ducato, ma come moglie del sovrano, anch'essa si rivelò tuttavia un'abile consigliera in particolare durante la guerra contro Giulio II e i veneziani nel 1509 e anche durante l'assenza di Alfonso dalla città.⁶ In questo senso, le vite di entrambe trovano confronto in quelle di altre donne dell'epoca, come Isabella d'Este, figlia e cognata, o come le donne della famiglia Pallavicino a Parma.⁷

Come altre donne del suo rango, Lucrezia portò con sé una ricca dote, molto più cospicua di quella della suocera, ammontante a 80.000 ducati. Quella di Lucrezia invece ascendeva a 300.000 ducati, compreso il valore di gioielli, abiti, tappezzerie, libri e altri beni. Si stima che la somma di 200.000 ducati d'oro larghi equivalesse a circa venti milioni di sterline,

³ P. F. GRENDLER, *La scuola nel Rinascimento Italiano*, Roma-Bari 1989; *Rinascimento al femminile*, a cura di O. NICCOLI, Roma-Bari 1991.

⁴ Lo studio più completo sul regno di Ercole rimane T. TUOHY, *Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital*, London 1996.

⁵ L. CHIAPPINI, *Eleonora d'Aragona, prima duchessa di Ferrara*, Rovigo 1956; CHIAPPINI, *Gli Estensi*, Milano 1967.

⁶ Rimando il lettore ad alcune delle poche lettere rimaste di quelle scritte da Lucrezia al marito e ad altri durante gli anni di guerra, ASMO, *Lettere, cit.* Tra le tante lettere al riguardo della guerra, si veda in particolare per le preparazioni per la guerra (29 maggio 1509, 31 maggio 1509); promessa di inviare nave per fare un ponte e altri fanti con provvisioni (22 [mese sconosciuto] 1510); racconta informazioni sugli spostamenti dei veneziani (22 agosto 1510); sull'alloggiare dei soldati (23 agosto 1510).

⁷ Per le donne della famiglia Pallavicino, si veda K. A. Mc IVER, *Women, Art, and Architecture in Northern Italy, 1520-1580*, Burlington VT 2006; inoltre, M. L. KING, *Le donne nel Rinascimento*, Roma-Bari 1991; *Donne di palazzo nelle corti europee*, a cura di A. GIALONGO, Milano 2005.

secondo le quotazioni del 2005.⁸ Ella inoltre recò in dono al suocero le due città di Cento e Pieve, con esenzioni o riduzioni delle tasse.

Appena la dote fu consegnata allo sposo o, nel caso di Lucrezia, al suocero, questi prese in carico i contanti, lasciando i gioielli e gli altri beni alla donna. In compenso, com'era prassi comune, Lucrezia ricevette un assegnamento annuo dalla Camera Ducale per il mantenimento della sua corte, comprendente musicisti, amministratori, servi e donzelle.⁹ Ignoriamo come ella abbia gestito questi fondi nel corso della sua vita, ma sappiamo che in varie occasioni acquistò del bestiame, dai bovini ai suini, dalle mucche alle vacche da bosco e anche delle bufale e che trafficò nel pellame e nel frumento e in altri prodotti agricoli.¹⁰

Benché ciò non risulti nei registri degli anni antecedenti al 1513 e all'inizio delle sue attività di bonifica, ella sicuramente possedette del bestiame fin dal suo arrivo a Ferrara. Ma di tutt'altro genere e dimensione risultò l'impegnativa impresa delle bonificazioni.

Alla morte di papa Giulio II, le finanze ducali versavano in gravi ristrettezze a causa degli impegni militari sostenuti fino a quel momento. Dovette anche esservi una chiara consapevolezza dell'insufficienza delle risorse alimentari del territorio. Forse per questi motivi, verso la fine di settembre 1513, Lucrezia stipulò un contratto con il cugino del marito, don Ercole di Sigismondo d'Este, con il quale, in cambio di metà dei terreni redenti nell'area della Diamantina, ella s'impegnò a bonificare quelle terre, a provvedere di case i contadini e a fornire tutti gli attrezzi agricoli necessari.

Il giorno successivo, stipulò un altro contratto, sempre con Ercole di Sigismondo d'Este, nel quale ella s'incaricò di scavare canali e costruire argini, alle valli di San Senese, nel Polesine di Ficarolo, nel termine di cinque anni, per una spesa di 400 ducati.¹¹ A quanto pare, Ercole non disponeva dei capitali per continuare o completare la bonifica dei terreni

⁸ Sarah Bradford propone questa cifra nella biografia, *Lucrezia Borgia*, cit., 3.

⁹ Al suo arrivo a Ferrara, Lucrezia chiese uno stipendio dal suocero di 12.000 ducati d'oro, il quale rifiutò di pagare tanti soldi e scrisse anche alla figlia Isabella chiedendo la somma ricevuta da lei per la sua corte. Dopo lunghi mesi e l'intervento del Papa, Ercole alla fine si piegò alla richiesta di Lucrezia, assegnandole una rendita annuale di 6.000 ducati e l'equivalenza di 6.000 per le spese della sua corte. La corrispondenza al riguardo è stata pubblicata da W. PRIZER, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara*, in «Journal of the American Musicological Society», 38 (1985), 1, pp. 1-33.

¹⁰ Sul suo bestiame, D. GHIRARDO, *Le Duchesse, le bufale e l'imprenditoria femminile nella Ferrara Rinascimentale / Duchesses, water buffaloes and female entrepreneurship in Renaissance Ferrara*, Ferrara 2009.

¹¹ "Donazione da Ercole del fu Sigismondo d'Este a Lucrezia Borgia," 26 settembre 1513 e 27 settembre 1513, tutti e due contratti trascritti e pubblicati da A. BONDANINI, *Una mappa della Diamantina del '500, Contributi per la storia della cartografia ferrarese*, «Atti e Memorie della Deputazione Provinciale di Storia Patria», Serie III, 29 (1981), 41-58.

della Diamantina intrapresa qualche anno prima.

Con questi due atti, Lucrezia diede il via a quasi sei anni di attività di bonifica. I terreni della Diamantina si estendevano per circa 4000 ettari, mentre purtroppo resta sconosciuta la superficie di quelli di San Senese.¹² Di lì a poco la duchessa continuò ad accumulare altre proprietà: in dicembre ad Ariano, a gennaio cominciarono le trattative per gli spazi *acquosi et vallivi* della Brancola e Donegato.¹³ Nell'anno seguente acquistò terre a Conselice, ad Argenta e a Salvatonica.¹⁴ Gli anni successivi, fino alla morte nel giugno di 1519, riuscì ad accaparrarsi altri fondi nei pressi di Conselice, nel Bondenese (il serraglio della Redena), vicino a Comacchio e Argenta, al lido di Filo, le grandi valli di Marrara al sud di Ferrara e le ampie valli tra Loreo e Ariano, più altre paludi chiamate Roi e Peno, in una zona ancora non identificata.¹⁵

Poiché, come accennato, spesso le superfici non furono quantificate, non possiamo ricostruirne con esattezza il totale: tuttavia quelle documentate, ammontano a un insieme di 13.000 ettari; aggiungendo i dati che sembra di poter desumere dalle mappe dal tardo Cinquecento in poi, si arriverebbe a circa 25.000 ettari.

Tutte le proprietà da lei acquisite avevano caratteristiche in comune: erano zone *vallive et acquose*, come appare dagli atti notarili. Non a caso ella se le fece concedere in enfiteusi, cioè col vantaggio di corrispondere canoni molto bassi (non in denaro bensì in generi), ma con l'obbligo di apportarvi migliorie. Con quei contratti, generalmente per ventinove anni e rinnovabili in perpetuo, lei s'impegnava a versare un affitto annuale in natura (ad esempio, diverse libbre di cera oppure capponi o altri animali) e a migliorare i terreni. Questa strategia, volta all'incremento del patrimonio fondiario, permette di qualificare la duchessa come una sorta di proto-capitalista, riducendo l'esborso di denaro solo per i miglioramenti, per le case, i fienili, gli argini, i cavi, i canali, i condotti. Ella s'indirizzò verso aree marginali e quasi in permanenza sommerse dalle acque, fruibili per il pascolo del bestiame al massimo per pochi mesi dell'anno. I terreni così ottenuti furono adibiti sia all'allevamento e all'agricoltura in conduzione

¹² Si veda il libro in via di pubblicazione di Dott. Michelangelo Caberletti sulla storia della chiesa e terreni di San Genesio, o San Senese nel dialetto locale, a Stienta.

¹³ "Investitura dell'Illustrissima signora donna Lucrezia duchessa di Ferrara da parte del reverendissimo arcivescovo di Ravenna," 15 febbraio 1515, notaio Battista Saracco, m. 493, p. 31s, *Feudi ducali e testamenti*, Archivio Notarile Antico (ANA), Archivio di Stato, Ferrara.

¹⁴ Per Argenta, "Transazione e composizione tra l'illustrissima domina duchessa di Ferrara e gli uomini di Argenta," 18 agosto 1515, Saracco, *cit.*; per Conselice, "Donazione fatta alla Illustrissima ed eccellentissima signora donna Lucrezia duchessa di Ferrara," 11 febbraio 1514, Saracco, *cit.*

¹⁵ "Mandato dell'Illustrissima signora duchessa di Ferrara," 6 luglio 1516, Saracco, *cit.*

diretta, sia concessi in affitto a terzi, con contratti a breve scadenza e spesso in società con altre persone.

In alcuni casi, furono i proprietari stessi ad offrire i loro terreni alla duchessa. Gli uomini di Ariano, ad esempio, vi furono indotti dal fatto di essere stati privati, in seguito alla guerra contro Venezia, dei raccolti e di conseguenza non in grado di versare le tasse alla camera ducale: chiesero alla Duchessa di prendere possesso dei terreni comunali nella valle di Ariano, dalla villa di Loreo fino a quella di Ariano, in cambio del pagamento delle loro tasse.¹⁶

Questa campagna di acquisizioni contrastava con l'uso dei terreni praticato di solito dai duchi Estensi (e dai loro pari), i quali infeudavano le loro proprietà ai nobili della città come compenso per i loro leali servizi. Quando intrapresero bonifiche, come ad esempio fece Borso d'Este attorno alla metà del Quattrocento, fu per ingrandire la città oppure per provvedere una zona di caccia per il loro svago. Spettò ai feudatari di compiere le bonifiche, come fecero di Pellegrino Prisciani con la zona conosciuta tutt'oggi come le Prisciane, oppure Giovanni Pincaro con l'area dove ora sorge il paese di Pincara.¹⁷

A chi trova difficile credere che Lucrezia avesse una conoscenza del territorio ferrarese sufficiente per intraprendere attività impegnative come quelle delle bonifiche, bisogna ricordare che ella non visse chiusa nel palazzo degli Estensi a Ferrara. Anzi, per diversi motivi la duchessa si spostò spesso in tutto il ducato e anche al di fuori. Purtroppo non sono pervenuti tutti i documenti che potrebbero informarci con più precisione dei suoi movimenti dentro e fuori il ducato; in ogni caso, sappiamo dei suoi viaggi a Belriguardo, Medelana, Reggio Emilia, Bondeno, Modena, Melara, Nonantola, Carpi, Mantova, Borgoforte, San Felice sul Panaro, Rubiera, Brescello e Loreto.

Il 25 ottobre di 1505, in risposta ad una lettera a lei inviata dal marito Alfonso subito dopo la morte del primo figlio, Lucrezia scrisse da Reggio riguardo al suo rientro a Ferrara:

¹⁶ “Donazione del comune e degli uomini di Ariano a Lucrezia d'Este duchessa di Ferrara,” 18 dicembre 1513, ASMo, *Rettori dello Stato, Ferrarese, Ariano*, b. 12, citato in A. TUMIATO, *Il Taglio di Porto Viro*, (Taglio di Po 2006), 38-42; ASMo, *Casa e Stato*, b. 400, s.f. 10.

¹⁷ Oltre l'importante studio di Tuohy, F. CAZZOLA, *Il sistema delle castalderie e la politica patrimoniale e territoriale estense (secoli XV-XVI)*, in *Delizie estensi. Architetture di Villa nel Rinascimento Italiano ed Europeo*, a cura di F. CECCARELLI e M. FOLIN, (Firenze 2009), 51-77, e M. FOLIN, *Le residenze di corte e il sistema delle delizie fra medioevo ed età moderna*, in *Delizie estensi*, cit., 79-143. Cazzola riferisce gli acquisti fondiari di Lucrezia, 72-74, ma oltre la bonifica della Diamantina, suppone che abbia adoperato gli altri terreni per pascolo e l'allevamento del bestiame in quanto le bonifiche richiesero ingenti spesi. Invece, come ho stabilito nelle ricerche precedenti, si era imposta il dovere di intraprendere le bonifiche di quasi tutti i terreni acquistati e posseduti da lei.

“...io partirò da qui luni prosimo con la comitiva et andaremo quello die a Bresello, et li staremo tuto marti et il mercori si partiremo e anderemo a cena a Borgoforte et zobia a cena a Mellara: et per lo alloggiamento de Borgoforte ho scripto opportunamente allo illustrissimo signore marchese di Mantova ...et havremo le nostre carette in nave ...si è pensato ch’l seria necessario fermarsi el veneri ala Stellata o al Bondeno a cena e dormire e poi il sabbato più comodamente per ogniuno se veniria a Belriguardo. Il che mi è parso notificare a Vostra Excellentia aciò che quando gli para che veneri restamo in uno de dicti dui luoghi la possi ordinare che il sia facta provisione per la cena e alloggiamento e per il disenare del sabbato in nave et mandare uno ad advisar.”

La nave, o il bucintoro, era il mezzo di trasporto preferito per viaggiare nella pianura padana, perché allora un viaggio su lunghe distanze per nave era molto meno arduo e ben più comodo di un percorso sulle carrette su strade spesso polverose o fangose, oppure a cavallo. Durante il lento tragitto attraverso le acque, all’interno di valli e paludi, e fra corsi d’acqua e argini, ella ebbe certamente modo di osservare le caratteristiche ambientali del ducato o per lo meno di formarsi una chiara immagine dei suoi domini.

Va poi notato che piccole bonifiche furono poste in atto da diversi membri della corte, fra cui il fratello di Alfonso, il cardinale Ippolito, nel Bondenese, come pure da personaggi come Francesco da Castello, uno dei medici di Lucrezia che possedeva dei terreni in confine con quelli della sua signora alla Redena.¹⁸ Soltanto lei però, in quanto duchessa, poteva disporre di ingenti capitali necessari a bonifiche della vastità ricordata. Ma da dove li aveva ricavati? Abbiamo ricordato che le somme recate in dote erano state prese in carico dal suocero e sappiamo che l'appannaggio fornitole dalla camera ducale non poteva essere sufficiente per simili imprese.

Dai suoi registri, sembra che avesse ricevuto diverse somme in eredità, tra cui il lascito di un vescovo e il patrimonio di un proprio figlio, concepito con il secondo marito Alfonso d’Aragona.¹⁹ Questo figlio, Rodrigo d’Aragona duca di Bisceglie, era morto a soli 12 anni, nel 1512, lasciando la madre come unica erede. Appena riscossi i primi anticipi di questo lascito nel 1514, Lucrezia li impiegò nell’acquisto di vacche, maiali e tori, per un totale di 950 ducati. Benché manchino i registri per gli anni prima del 1517, è verosimile che abbia effettuato altre spese per le bonifiche e per i lavori legati ai terreni. Quale fu il risultato delle sue attività imprenditoriali? In meno di cinque anni, riuscì a raddoppiare le sue entrate, pur ricevendo un

¹⁸ GHIRARDO, *Lucrezia Borgia as Entrepreneur*, cit., 63.

¹⁹ “Confessione,” 16 febbraio 1514, SARACCO, cit.

assegnamento minore del consueto dalla camera ducale.²⁰ In un certo senso, Lucrezia fu una sorta di capitalista *ante litteram*, una dei primi sia tra gli uomini che tra le donne dell'epoca.

Considerando la mancanza di lettere o di altre prove esplicite di un suo coinvolgimento personale nelle opere di bonifica, ci si potrebbe chiedere se fosse in grado di concepire e svolgere tali attività. A questo proposito va sottolineato che i contratti furono di solito redatti nel suo appartamento privato e poi che ella firmò i registri dei suoi conti ogni mese. Nelle lettere scritte come reggente e duchessa di Ferrara, spesso accennò a problemi legati alle acque, notando ad esempio nel 1507, che un cavo a Castelnovo fu realizzato male, per “non essere stà ben inteso el modo tenuto in farlo scorrere...”. In un'altra lettera, del 1510, scrisse “che volevamo fare divertire le aque che discoreno a li moline del Conte Zoanne Petro da Gonzaga...verso Correggio.” Non avrebbe potuto scrivere queste righe se non avesse capito ciò a cui si riferiva.²¹

La nostra duchessa ha lasciato numerose lettere in cui si occupa delle acque, dei mulini, dei cavi e di simili argomenti: ciò non esclude che ella fosse attenta ai pareri da tecnici e uomini di corte, come d'altra parte è ovvio, ma comunque implica che ella si occupasse in prima persona dei propri interessi.²² Il fatto che un principe si avvalsesse di consiglieri non attenua la sua responsabilità per le scelte adottate e quindi non può nemmeno ridimensionare il ruolo della duchessa nell'ideazione e attuazione del suo progetto. Del resto già gli ambasciatori del duca che si erano recati a Roma per le lunghe trattative per la dote di Lucrezia nel 1501, si erano meravigliati della sua saggezza e della sua grande intelligenza.²³ Anche gli inviati della marchesa di Mantova, Isabella d'Este, descrissero Lucrezia come donna saggia con buona attitudine per gli affari.²⁴

²⁰ GHIRARDO, *Lucrezia Borgia as Entrepreneur*, cit., 77-79.

²¹ Archivio di Stato, Reggio Emilia (ASRE), Archivio Comunale, *Registro di decreti e leggi (Decreti e leggi)*, b. 641, 3 maggio 1507, Lucrezia Borgia agli Anziani di Reggio; 15 giugno 1510, Lucrezia Borgia agli Anziani di Reggio. Giovanni Pietro Gonzaga (1469-1515) fu il primo conte di Novellara.

²² Nel caso del cavo a Castelnovo, il 15 giugno 1510, cit., Lucrezia scrisse agli Anziani: “Havemo facto questa deliberazione como piu expediente che di novo vi trasferiati suso dicto cavo chiamato il Massaro nostro li e per interesse de la Camera nostra et il Camerlengo di Bersello come persona instructa, et avendo cum voi dui on tri periti non suspecti ale parte insieme cum le parte predictae et audito quanto si vi vorà deduire et considerato di poi per voi il tuto maturamente ne referirite subito del parere vostro e del quanto trovareti esser piu in proposito per dicta opera per beneficio et comodo comune.”

²³ ASMO, *Cancellaria Ducale Estense, Dispacci degli ambasciatori da Roma*, anno 1501, b. 10, Gianluca Pozzi e Gerardo Saraceno a Ercole I d'Este, 8 dicembre 1501; Gianluca Pozzi a Ercole I d'Este, 23 dicembre 1501.

²⁴ El Prete scrisse a Isabella d'Este lodando il carattere e l'intelligenza, 17 gennaio 1502, A. LUZIO, *Isabella d'Este e i Borgia*, Milano 1916, 75: “Ogni di la me reesse meglio ed e donna di gran cervello, astuta, bisogna aver la mente a casa. In fine io l'ò per una savia

Ma a questo punto va considerata un'ulteriore e non meno rilevante componente: quella della religiosità. Lucrezia fin dall'adolescenza a Roma si fece terziaria francescana e da adulta, una volta divenuta signora di Ferrara, fondò con i propri mezzi San Bernardino, un convento di clarisse osservanti che seguivano la regola damianita, contemplante la povertà assoluta.²⁵ Inoltre estese la sua attenzione per i monasteri femminili non solo di Ferrara e del ducato, bensì anche di Mantova, di Brescia, di Milano e di Firenze. Distribuí elemosine in contanti, donò formaggi e altri generi di prima necessità ai conventi ferraresi e offrì regali ai monaci. Quindi, si sforzò di attuare i principi della fede dentro la quotidianità della sua vita, in ogni possibile circostanza.

Al contrario di quanto hanno ripetuto vari storici, cioè che si fosse ingrassata a causa delle numerose gravidanze, dalle lettere del suo cancelliere Bernardino Prosperi apprendiamo che il marito le rimproverava di osservare quasi sempre il digiuno. Ne consegue che doveva essere piuttosto esile e fragile. Soffriva anche di malaria, probabilmente dal tempo della nascita prematura della prima figlia.²⁶

Anche nella gestione del suo patrimonio personale, Lucrezia cercò sempre di mirare ad una mediazione tra contendenti, non facendo pesare la propria posizione per prevalere sugli altri, ma tentando in ogni caso di addivenire ad accordi secondo giustizia, come chiese in una lettera al podestà di Massafiscaglia: “Volemo che tu procedi ala executione de quanto alhora ti scrivessimo et che tu faci quanto vole iustitia cum ogni celerità possibile in modo che niuna de le parti habia iusta causa di dolersi.”²⁷

In una lettera a Isabella d'Este di Mantova, Bernardino Prosperi affermò che Lucrezia aveva trattato con gentilezza e cortesia chi l'aveva servita, forse contrapponendola in maniera implicita al comportamento imperioso e arrogante di Isabella.²⁸ Un esempio concreto si ha in una lettera scritta dalla Borgia a Girolamo Giglioli, camerlengo ducale, mentre ella si trovava nella delizia estense di Medelana, con cui ringrazia il funzionario per i preparativi da lui effettuati in vista della sua permanenza: “Non

madona, non mio solo parere ma da tutta questa compagnia.”

²⁵ D. GHIRARDO, *Strutturazione e destrutturazione del Convento di San Bernardino a Ferrara*, «Analecta Pomposiana», 27 (2003), 385-92; D. GHIRARDO, *Lucrezia Borgia's Palace in Renaissance Ferrara*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 44, n. 4 (2005), 474-97; SAMARITANI, *Profilo, cit.*, 990-1003.

²⁶ Nelle lettere al suocero e al marito, Lucrezia fece riferimento spesso alle sue febbri, indicate come terzane (malaria); ASMo, *Lettere*, b. 141, al suocero: 28 luglio 1502; 6 agosto 1502; 9 agosto 1502; 4 settembre 1502; al marito, 11 luglio 1505; Archivio di Stato, Mantova (ASMn), Archivio Gonzaga (AG), b. 1246, de Prosperi ad Isabella d'Este, 1 marzo 1518.

²⁷ Archivio di Stato, Ferrara (ASFe), ANA, m. 278, Godi Antonio Maria, pacco 3, f. 1511, al podestà di Massa Fiscaglia, 28 agosto 1511.

²⁸ ASMn, AG, b. 1238, ff. 242-3, de Prosperi ad Isabella d'Este, 4 Aprile 1502.

possemo si no' molto comendar l'opera vostra che havete adhibita cum li factori sopra la provisione nostra: del che ve ne rengratiamo sommamente et pregamone non desistate.”²⁹ In un'altra missiva, pregò suo marito di non prendersela con il corriere arrivato tardi con una lettera, precisando che esso era incolpevole.³⁰

Non di meno era capace di fermezza e decisione, in particolare quando il buon diritto era evidente, come nel caso di alcuni eredi ebrei, a favore dei quali si spese, oppure quando sostenne in una causa gli eredi del suo medico Francesco da Castello.³¹

Più nello specifico Gabriella Zarri ha raccolto informazioni sulla sua religiosità attraverso le risposte che il confessore, frate Tommaso Caiani, ben noto seguace di Girolamo Savonarola, diede alle sue lettere tra il 1514 e il 1519.³² In esse Lucrezia si interrogava sulla sua posizione di duchessa e sulla vita di corte. In particolare, si mostrava sensibile ai problemi spirituali legati alla sua ricchezza e chiedeva come gestirla nell'ottica di una vita cristiana.³³

In primo luogo, ella si preoccupò dei peccati tipici della vita di corte, specialmente dei peccati della lingua, i pettegolezzi. Parlare e sparlare delle altre persone, giudicandole in base all'apparenza, alle caratteristiche fisiche, ai vestiti, misurandole attraverso le proprietà e la ricchezza, anziché valutare i caratteri dell'animo, spargendo voci a volte false, a volte vere, istigando invidia e gelosie: questi comportamenti erano tipici delle corti e preoccupavano la duchessa. Il confessore, Caiani le rispose di evitare quelle discussioni e se gli altri di conseguenza avessero parlato male di lei, di

²⁹ ASMò, *Lettere*, b. 141, *cit.*, Lucrezia Borgia a Girolamo Giglioli, 30 settembre 1503.

³⁰ ASMò, *Lettere*, b. 141, *cit.*, 28 luglio 1505.

³¹ Al suo decesso nel 1511, Castello lasciò orfani i suoi tre figli di tenera età, Lucezia, Isabella e Alfonso, e benché abbiano avuto un procuratore sembra che Lucrezia abbia avuto cura particolare dei tre figli, regalando stoffe e oggetti pregiati alle ragazze e stipulando un contratto con il fratello di condividere le spese della bonifica nella Redena. ASFe, ANA, m. 283, Bartolomeo Codegori, p. 30s, cc. 42r-46v, “Testamento di Francesco da Castello, 26 luglio 1511; *ibid.*, “Concessio Domini Francesci Lombardini ab heredi Misser Francisci Castelli, 5 settembre 1516.

³² ZARRI, *La religione di Lucrezia Borgia*, *cit.*, 233-289.

³³ *Ibid.*, Lettera 1, Tommaso Caiani a Lucrezia Borgia, discussione del rapporto tra i beni necessari e il superfluo, 15 maggio 1515 (?), 235-239; Lettera 6, Caiani a Lucrezia Borgia, s.d., discussione su come conversare evitando i peccati della lingua, 253-256. Il Caiani nel rispondere le riconosceva che avesse subito tante sofferenze, fra cui la morte del padre, di due dei tre fratelli e in occasione dei suoi numerosi parti. A questo proposito va ricordato che Lucrezia affrontò come minimo sedici o diciassette gravidanze, di cui almeno sei o sette si risolsero in aborti spontanei. Una bimba nacque morta e dei nove nati vivi solamente cinque oltrepassarono l'adolescenza. Sia dalle sue lettere sia da quelle scritte da altri si ricava come ella si concepisse in primo luogo moglie e madre, dedicando tanto del suo tempo ai propri figli. Non di meno, s'impegnò a meditare sulla propria vita spirituale con i suoi confessori.

ignorare tutto e continuare a seguire la strada dell'amore cristiano.³⁴

In seconda istanza, ella gli chiese come conciliare le sue disponibilità con una condotta autenticamente cristiana, in riferimento al celebre passo evangelico secondo cui sarebbe più facile far passare un cammello (o un tipo di corda di pelo di cammello) attraverso una cruna che non per un ricco accedere al paradiso.³⁵ Lucrezia, preoccupata della propria ricchezza, che la rendeva molto più ricca di altri, si chiedeva come fosse possibile la propria salvezza alla luce del dettato evangelico. Anche in questo caso il confessore la rinfrancò e le diede consigli, suggerendo che per il suo *status* di duchessa e quindi reggente dello stato di Ferrara, era ovvio che possedesse di più dei suoi concittadini. L'importante, consigliò il Caiani, era quanto conservare più del necessario e che cosa fare con il superfluo. Il frate confermò che, secondo gli esempi evangelici, l'accumulare fine a se stesso, l'avidità erano peccati gravi, perché prova di un amore per le cose anziché per il prossimo e per Dio. Occorreva invece spendere anche per il prossimo.

Tenendo conto di simili preoccupazioni si può forse comprendere la condotta imprenditoriale della Borgia: ella investì la sua ricchezza nel miglioramento di terreni sterili, scegliendo quelli vallivi ed acquitrinosi e li bonificò per renderli coltivabili. Anziché spendere il ricavato di queste attività per sé, per il lusso, oppure, anziché semplicemente accumulare, reinvestì i suoi profitti, entrando in società con altri e fornendo lavoro e dunque opportunità di sopravvivenza a tante persone. Una conferma del legame che ella vedeva tra i suoi terreni e la sua stessa spiritualità la si può cogliere, ad esempio, in una lettera al suo cognato Sigismondo d'Este, dove di pugno suo la duchessa scrisse: "Ho parlato con Jeronimo da Fino presente exhibitor sopra quel terreno de le Balestre; prego la Signoria Vostra quanto più posso che avendo io questa cosa molto a core per certe mie comodità spirituale, voglia operar..."³⁶ Francesco da Balestre, corteggiano legato al

³⁴ Lettera 6, Caiani a Lucrezia, "...et gli sciochi che vanno drieto alla pazia del peccato mi beffano per hypocrita et malcanonica, cavata da peccati, diritta per la via tua..." 255.

³⁵ Vangelo di Matteo, 19:24.

³⁶ ASMO, *Archivio Segreto Estense, Casa e Stato, Carteggi tra principi Estensi*, b. 141, f. 138-139, Lucrezia Borgia a Sigismondo di Ercole I d'Este, s. d. Benché la lettera sia senza data e non indichi dove si trovava la duchessa al momento di scriverla, la firma "La duchessa de Ferrara" sicuramente dimostra che fu scritta dopo 1505, e la grafia stessa, piccola e snella, è più simile a quella degli ultimi anni della sua vita che non ai primi anni della sua permanenza a Ferrara. Più importante, però, rimane il fatto che qui Lucrezia scrive di un legame tra un terreno e la sua spiritualità, di pugno suo, e non quello di un segretario.

Sigismondo fu il fratello più piccolo di Alfonso I, nato nel 1480; morì l'8 agosto 1524, e, probabilmente in segno del suo rapporto affettuoso con Lucrezia, si fece seppellire nella chiesa di San Bernardino. Diversi membri della famiglia de le Balestre ricoprirono cariche per la Camera Ducale nel Quattro e Cinquecento: Magister Antonio fu magister dei conti nel 1476, e Guglielmo fu massaro delle munizioni in Castelvechio lo stesso anno;

cognato Sigismondo d'Este, è probabilmente la persona alla quale Lucrezia fece riferimento. Lucrezia sembrò credere che lui avrebbe messo dei terreni a sua disposizione più facilmente attraverso l'intervento di Sigismondo.³⁷ Benché non specifichi quale terreno avesse a cuore, essa enfatizza la sua importanza per i propri motivi spirituali, e chiede pertanto l'intervento del cognato a proposito.³⁸ La firma di mano sua "La duchessa di Ferrara" appare principalmente nelle sue lettere durante il secondo decennio del Cinquecento, quindi è molto probabile che componga la lettera dopo il 1510.

E' opportuno evidenziare come ella avesse intrapreso le sue bonifiche prima dell'arrivo di Caiani a Ferrara e pertanto si potrebbe supporre che avesse già maturato per conto suo una convinzione tale che mirava a combinare la gestione materiale con la sua vita devota. In effetti, benché alcuni storici abbiano presupposto una sorta di conversione della Borgia nell'ultima parte della sua vita, non si può negare che almeno dagli anni della sua amicizia con Pietro Bembo, a partire dal 1503, Lucrezia meditatesse già sui valori del corpo e dello spirito. Nel 1504 egli le dedicò *Gli Asolani*, un dialogo sull'amore sacro e l'amore profano, in cui sostenne (nel sesto libro) che "l'amore è desio della bellezza" non intendendo la semplice bellezza fisica, la quale "non è altro che una gratia di proporzione e di convenenza nasce et d'harmonia nelle cose, la quale quanto è più perfetto [...] ne gli uomini non meno dell'animo che del corpo."³⁹ Nel 1505 Lucrezia fece coniare una medaglia con l'emblema conosciuto come *l'amorino bendato*, il cui simbolismo comprendeva la castità. Lucrezia volle rappresentarsi come una donna, come dice la Zarri, "che non indulge alle passioni e agli svaghi e delle attrazioni cortigiane."⁴⁰

Ma chi a questo punto se la figurasse soltanto come sobria e severa, sempre in preghiera o intenta ad accrescere il suo patrimonio personale s'ingannerebbe. Oltre ad essere bella e graziosa, in gioventù con lunghi capelli biondissimi, fu anche una donna con un'indole solare e vivace, a quanto pare animata da una grande gioia di vivere, socievole e sorridente,

Ludovico Vivaldi Balestre fu un notaio ferrarese, m. 386, nei primi due decenni del Cinquecento. Giovanni da Fino fu un segretario ducale per Alfonso, e Lucrezia a lui indirizzò cinque lettere tra 1512 e 1519, in una delle quali salutò un suo fratello, b. 141. La duchessa mandò Daniele da Fino ad Ariano nel aprile 1518 per stabilire i confini in una zona molto contestata: ASMo, *Amministrazione dei Principi*, b. 1136, c. LXXXv e 75r; quindi, tutte e due le famiglie furono vicine alla corte.

³⁷ Due lettere da Francesco da Balestre a Sigismondo d'Este sono conservate presso ASMo, *Cancellaria Ducale, Particolari*, b. 71.

³⁸ La richiesta di Lucrezia sembra fosse accolta con buoni risultati; le investiture dei Feudi di 1518 indicano un feudo di Francesco Balestri ma che la duchessa teneva dicto feudo. ASMo, *Investiture dei Feudi*, Registro 66, (1518), c. 37r.

³⁹P. BEMBO, *Gli Asolani*, ed. a cura di G. DILEMMI, Firenze 1991, 187.

⁴⁰ ZARRI, *La religione di Lucrezia Borgia*, 188.

con un carattere dolce e piacevole. Anche il Caiani, nelle sue lettere, parlò della sua cristiana gioia di vivere. Fin dai primi racconti di ambasciatori e altri, Lucrezia fu descritta come una donna piena di vitalità e affascinante. Il cronista ferrarese Giovanni Maria Zerbinati raccontò la gioiosa giornata del 1505, quando lei, la cugina Angela ed altre sue donzelle portarono gli ambasciatori veneziani in giro per la città in carretta, con tante risate e divertimenti.⁴¹

Nonostante la sua notevole bellezza e il suo carattere gioioso, della duchessa ci sono pervenute pochissime immagini o ritratti e gli storici si rammaricano proprio per questa mancanza e finiscono per trovare la sua immagine nei ritratti più improbabili, compreso quello famoso di Bartolomeo Veneto raffigurante una donna come Flora.⁴² E' probabile che alcuni ritratti siano andati persi, ma più importante è il proprio atteggiamento riguardo ai ritratti. Sollecitata da Francesco I di Francia e dalla moglie Claudia a scambiare ritratti con Lucrezia, la duchessa scrisse al suo ambasciatore Sigismondo Trotti di voler compiacere la richiesta dei sovrani francesi, ma senza entusiasmo:

Et circa li retratti havemo notato il tutto et dicemo del have[r]ti molto ben risposto. Stati pur fermo suso questo di operare che prima habiamo li loro, cioè quilli che fa mentione la vostra lettera che doppo gli mandaremo el nostro volentieri, anchora che ci ritroviamo alienissima da tale professione. Pur non promettete se poteti fare di manco.⁴³

Il ritratto si farebbe, quindi, ma solamente se non si potesse evitare.

Nel mese di novembre 2008, la Galleria Nazionale di Victoria, in Australia, ha pubblicato i risultati di una ricerca su un quadro pervenutole nel 1965. Dopo aver analizzato la tecnica del pittore e gli elementi materiali dell'opera, il curatore e restauratore Carl Villis ha potuto sostenere che la tela che raffigura la duchessa di Ferrara, Lucrezia Borgia, fu dipinta da Dosso Dossi, oppure dal fratello Battista e la sua bottega, probabilmente attorno 1518.⁴⁴ La simbologia del ritratto non lascia dubbi: la donna, vestita

⁴¹ G. M. ZERBINATI, *chroniche di Ferrara. Quali comenzano del anno 1500 sino al 1527*, ed. M. G. MUZZARELLI (Ferrara 1989) Deputazione Provinciale Ferrarese di storia patria, serie Monumenti, vol. XIV, p. 55.

⁴² Il ritratto al quale mi riferisco è *Flora*, di Bartolomeo Veneto, ora allo Stadelches Institut, Francoforte. Raffigura una giovane donna con lunghi capelli biondi e con seno scoperto: vestimento impensabile, oltre per la mancanza di documentazione anche perché il contemporaneo Bonaventura Pistofilo asseriva che lei abbia portato a Ferrara la usanza della gorgiera per coprire il petto.

⁴³ ASMo, f. 53, 24 giugno 1516, Lucrezia Borgia a Sigismondo Trotti.

⁴⁴ Carl Villis, curatore alla National Gallery di Vittoria, Melbourne, Australia, ha individuato

castamente in nero, si fa ritrarre di fronte ad una pianta di mirto, simbolo della purezza, esattamente come nella medaglia dell'*Amorino bendato*, il quale è legato di fronte ad una pianta di mirto. Nella mano tiene un pugnale, un'arma che all'epoca è propria del personaggio della romana Lucrezia e quindi simbolo della purezza.

Le parole latine scritte su un foglio suonano: *Clarior hoc pulcro regnans in corpore virtus*, ossia, *La virtù che vi regna è più splendida di questo pur bel corpo*. Esse richiamano consapevolmente quelle di Bembo negli *Asolani*: "Perciò che sii come è bello quel corpo, le cui membra tengono proporzione tra loro, così è bello quell'animo, le cui virtù fanno tra se armonia". Nella dedica a Lucrezia, Bembo la descrisse come "vie più vaga d'ornare l'animo delle belle virtù che di care vestimenta il corpo".⁴⁵

Si può dunque affermare che nel corso di tutti gli anni per i quali sopravvive documentazione, la duchessa si dimostra costantemente dedita alle specifiche occupazioni fin qui illustrate: adempimento dei doveri connessi al rango, attività imprenditoriale con risvolti di utilità sociale, sincero impegno nel conformarsi ai dettami della morale cristiana. Quando seppe del decesso di suo fratello Cesare Borgia (Il Valentino), rispose al frate Raffaele Griffi, "Quanto più cercho conformarme con Dio, tanto più mi visita de affanni. Rengrancio sua Maestà, sono contenta de quel che li piace."⁴⁶ Insomma, non una donna diavolo, ma una donna d'intensa spiritualità, di vitalità e con una visione lungimirante e molteplice del suo alto ruolo nel Ferrarese, nella corte e nella sua vita di cristiana.

Dosso Dossi come il pittore del ritratto di Lucrezia Borgia acquisito dal museo in un'asta di 1965; il museo ha annunciato la scoperta nel novembre 2008.

⁴⁵Il Villis sta ultimando un libro nel quale spiega in più dettaglio l'attribuzione, ma per gli studiosi di Lucrezia, il ritratto è certamente di lei. Si veda inoltre l'appendice sul ritratto in GHIRARDO, *Le Duchesse, le bufale, cit.*, 68-69.

⁴⁶A. MOSCONI, *Un frate varesino alla corte di Ferrara e Lucrezia Borgia terziaria francescana*, «Tracce, mensile di storia e cultura del territorio varesino», n. ser. 16 (1996), 33. Qualche giorno dopo, scrisse quasi le stesse parole alla cognata Isabella d'Este, "... vado tollerando con patientia al meglio che mi è possibile, poi che non ci vedo altro riparo che conformarmi con la volontà di Dio." ASMn, AG, *Autografi*, b. 2, c. 43, Lucrezia Borgia a Isabella d'Este, 6 maggio 1507.

FRANCO CAZZOLA

Lucrezia Borgia

FRANCO CAZZOLA

Lucrezia Borgia

Tra le figure femminili della Casa d'Este Lucrezia Borgia occupa senza dubbio un ruolo di primo piano, non solo per la fama talvolta sinistra di cui è stata caricata da una storiografia romantica e da rappresentazioni cinematografiche ed operistiche, ma anche per il ruolo oggettivo che ebbe a giocare nel quadro della competizione politica fra signorie e stati italiani del primo Cinquecento. Figlia di papa Alessandro VI, pur essendo nata in provincia di Roma rimase a lungo legata alla sua origine iberica (valenciana), come spagnolo restò gran parte del personale al suo servizio, la foggia dei suoi abiti e il suo fido guardarobiere Rolla. Giunse a Ferrara come sposa di Alfonso I d'Este, che di lì a pochi anni ereditò i ducati di Ferrara, Modena e Reggio dal padre Ercole I. Aveva alle spalle due matrimoni con uno Sforza di Milano e con Alfonso di Aragona, quest'ultima unione finita tragicamente con l'uccisione del marito. Un figlio del secondo matrimonio fu cresciuto lontano in Puglia, destinato a morire in giovane età.

In tempi più recenti la sua vicenda umana ha continuato ad attirare l'attenzione di storici e letterati non solo per le dimensioni tragiche e gli intrecci amorosi e politici da cui fu travagliata la prima parte della sua vita, ma anche per il ruolo successivo che essa svolse come duchessa di Ferrara. Gli storici hanno lavorato con ottiche diverse dal passato, scoprendo lati della sua personalità inediti e sconosciuti. Dopo le attente ricerche non prive di simpatia di una scrittrice come Maria Bellonci e quelle più recenti di Geneviève Chastenet (1993), entrambe inclini alla narrazione letteraria, altre dimensioni, tra cui quella economica e quella religiosa e intima, hanno suscitato interesse. Gabriella Zarri ha esplorato (2006) la "fama onesta" e la "religione" della Lucrezia estense pubblicando le lettere inedite del suo confessore e ripercorrendo le fondazioni monastiche a cui ella dedicò energie e risorse. Altri, come Diane Yvonne Ghirardo hanno parlato, tra l'altro, della imprenditorialità femminile di Lucrezia e della suocera Eleonora d'Aragona.

Nel nuovo matrimonio con Alfonso I d'Este, Lucrezia portava con sé una ricca dote (le terre di Cento e Pieve, sottratte dal padre al vescovo di Bologna e annesse al ducato di Ferrara) e un appannaggio di 900 scudi al mese con cui poteva mantenere la sua numerosa corte personale e procurarsi stoffe, abiti e gioielli. La nuova unione rese Lucrezia spesso duchessa reggitrice dello stato nell'assenza del marito, ma anche amministratrice in

privato di un patrimonio abilmente acquisito con contratti, investiture ecclesiastiche, investimenti, permuta e acquisti da altri membri della famiglia estense.

Il reperimento nell'Archivio di Stato di Ferrara di un gruppo di documenti notarili riguardanti la duchessa Lucrezia e l'esplorazione dei residui libri contabili della sua corte conservati all'Archivio di Stato di Modena ci consente oggi una più puntuale, e per certi aspetti inedita, valutazione della dimensione di Lucrezia come imprenditrice, allevatrice di bestiame, bonificatrice di terre incolte e paludose. Siamo insomma di fronte ad una accorta amministratrice di un patrimonio costituito da poderi produttivi di frumento e cereali, cavalli per la trebbiatura da impiegare per conto terzi, soccide di pecore e bestiame bovino, tra cui bufale, gestione di cascine per la produzione di latticini, affitto di prati e pascoli, redditi derivanti dall'affitto di imbarcazioni e altre diverse fonti di entrata. La stessa gestione di una numerosa corte di artigiani (tiraoro, gioiellieri, sarti e calzolai, oltre a musicisti, scalchi, guardarobieri e credenzieri) sono gli aspetti che hanno costituito la prima parte della conversazione su questa figura femminile, curata dallo scrivente, con il corredo di un gruppo di diapositive atte a illustrare gli aspetti più significativi della gestione del patrimonio di Lucrezia Borgia.

LUCA BELLINGERI

L'apporto del deposito legale
nella formazione delle raccolte
della Biblioteca Estense ed Universitaria
dopo l'Unità d'Italia

LUCA BELLINGERI

*L'apporto del deposito legale
nella formazione delle raccolte della Biblioteca Estense ed
Universitaria dopo l'Unità d'Italia*

Profondamente modificatosi nei suoi obiettivi nel corso dei secoli, trasformandosi da mezzo per consentire la raccolta di quanto si pubblica in una determinata area geografica a strumento di controllo censorio, da risorsa utilizzata per accrescere a costo zero le collezioni pubbliche ad elemento chiave per la costituzione di un archivio della cultura nazionale e per la produzione di strumenti (le bibliografie nazionali) volti a documentare e diffondere la produzione editoriale di un determinato paese, l'istituto del deposito legale, o diritto di stampa, o deposito obbligatorio come per lungo tempo è stato abitualmente definito, fin quasi dagli inizi si lega nella normativa italiana al concetto di territorio, prevedendo, in aggiunta all'archivio nazionale, la raccolta e conservazione della produzione locale presso una biblioteca prossima al luogo di produzione.

L'articolo 8 dell'Editto albertino sulla stampa del 1848¹ prescrive infatti che una copia di ogni opera a stampa venga consegnata dallo stampatore alla biblioteca dell'Università nel cui circondario è stata effettuata la pubblicazione, destinando sostanzialmente tale copia alla consultazione a scopo di studio, secondo una precisa e puntuale distinzione di finalità, in base alla quale la copia consegnata all'Avvocato fiscale (e successivamente alla Procura del regno) sarà destinata all'attività di sorveglianza e quella per gli Archivi di corte alla conservazione.

Come è noto, il tema del deposito legale non costituì certo una priorità per il legislatore post-unitario e così per circa un cinquantennio l'istituto rimase regolato dalla norma sabauda, volenterosamente e, aggiungo, faticosamente adattata alle mutate esigenze del regno d'Italia e soprattutto al nuovo quadro bibliotecario venutosi a creare a seguito dell'unificazione del paese e della successiva annessione di Roma².

Non è certo questa la sede per ricostruire nel dettaglio le vere e proprie acrobazie che si resero necessarie, negli anni immediatamente seguenti al 1860, per consentire di adattare una legge nata in tutt'altro contesto al nuovo scenario. Ciò che qui interessa ricordare è che mentre la copia

¹ R.E. 26 marzo 1848, n. 695.

² Per una ricostruzione storica dell'evoluzione del deposito legale nel nostro ordinamento cfr., fra gli altri, P. TRANIELLO, *Storia delle biblioteche in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 351-369.

originariamente destinata agli Archivi di corte a partire dal 1869 verrà “dirottata” sulla Biblioteca Nazionale di Firenze³ e quella inviata alla Procura dopo il 1880, anche a seguito di un chiaro indirizzo espresso dal Parlamento, verrà destinata alla neonata Biblioteca Nazionale di Roma⁴, nulla sarà innovato per quanto concerne la terza copia, che continuerà ad essere destinata alle biblioteche dell’Università del circondario di produzione.

Sarà tuttavia il primo provvedimento normativo promulgato dallo Stato italiano su questa materia, la legge 7 luglio 1910, n.432, ad innovare profondamente questo aspetto, realizzando per la prima volta un effettivo decentramento del deposito a favore di istituti presenti sul territorio e dando così vita a quella che è stata recentemente definita “conservazione su più livelli”⁵ dei documenti.

A norma dell’articolo 2 della legge, i procuratori del re, una volta ricevute le tre copie delle pubblicazioni da editori o stampatori, indistintamente individuati dal precedente articolo 1 come soggetti passivi tenuti alla consegna, devono infatti provvedere al deposito presso gli istituti destinatari, individuati nelle due biblioteche nazionali centrali e nella biblioteca universitaria della provincia dove si effettua la stampa. «Nelle Province dove non esiste una biblioteca universitaria – prosegue però il testo di legge – detta copia sarà spedita alla biblioteca pubblica governativa, provinciale o comunale del capoluogo, secondo un elenco da fissarsi per decreto Reale. In mancanza di detta biblioteca, la copia sarà spedita alla biblioteca del maggior Istituto governativo d’istruzione pubblica della Provincia».

Come giustamente sottolineava Franca Alloatti nel 2004 in un intervento tenuto, in occasione del 51° Congresso AIB, nel corso della

³Art. 33, 2° co., R.D. 25 novembre 1869, n. 5368 (*Regio Decreto che approva il riordinamento delle Biblioteche governative del Regno*).

⁴ Con la circolare 30 gennaio 1880, n. 867, pubblicata in «Bollettino ufficiale del Ministero di grazia e giustizia e dei culti», 1(1880), n. 2, p. 20-21, il Ministro di Grazia e Giustizia Tommaso Villa disponeva, in attuazione di uno specifico Ordine del giorno approvato dalla Camera dei Deputati fin dal 1° giugno 1878, che gli Uffici del Pubblico Ministero, adempiuti i previsti controlli censori, trasmettessero copia di quanto avevano ricevuto al Ministero, che, trattenute le opere di carattere giuridico, da destinare alla Biblioteca del Ministero stesso, avrebbe provveduto ad inviarle alla Nazionale di Roma. Con una successiva circolare del 27 ottobre («Bollettino ufficiale del Ministero di grazia e giustizia e dei culti», 1(1880), n. 41, p. 657-658) tuttavia lo stesso Ministro Villa «allo scopo di rendere più semplice e spedita l’esecuzione» della precedente circolare disporrà di «trasmettere direttamente alla Biblioteca Vittorio Emanuele II in Roma le copie degli stampati che prima erasi ordinato di trasmettere a questo Ministero ... senza riguardo alcuno alle materie costituenti l’oggetto della pubblicazione».

⁵ P. PUGLISI, *Deposito legale, la bicicletta nuova*, «Bollettino AIB», 47(2007), n. 1/2, pp. 11-41 (anche all’indirizzo: <http://www.aib.it/aib/boll/2007/0701011.htm>).

sessione [*L'archivio nazionale e regionale dei documenti nella nuova legge sul deposito legale: verso forme di cooperazione interistituzionale*](#), «oggi alla luce di una diversa interpretazione della tutela del patrimonio, si può affermare che la legge impose l'attuazione di una conservazione differenziata su più livelli, realizzando un decentramento della stampa presso le biblioteche provinciali che favorì una tutela più mirata e controllabile della produzione locale: se pensiamo alla varietà di testate di giornali, sarà evidente che solo un'organizzazione articolata contribuisce a mantenere la stampa nazionale permettendo alle biblioteche nazionali di dedicarsi più accuratamente alla conservazione delle testate più rappresentative e alle provinciali delle testate locali»⁶, senza considerare, aggiungo, la possibilità, almeno teorica, di un miglior e più immediato controllo da parte delle biblioteche destinatarie del rispetto degli obblighi previsti dalla legge, sia pur mediato dall'intermediazione, definitivamente sancita proprio da questa norma, di uffici giudiziari e poi amministrativi nelle procedure di consegna.

Proprio quest'ultimo aspetto sembra del resto essere particolarmente presente al legislatore fascista che circa venti anni più tardi detterà, con la legge 26 maggio 1932, n.654, una nuova disciplina della materia, volta a superare i non pochi inconvenienti riscontrati in fase di applicazione della disciplina del 1910 e consistenti essenzialmente, come poi avverrà anche per tutte le normative successive, in evasioni sistematiche dell'obbligo, adempimenti irregolari o gravi ritardi nella consegna. L'articolo 7 della norma dispone infatti che per controllare gli adempimenti relativi al deposito il procuratore reale, al quale le copie continuano a dover essere consegnate, venga affiancato dal direttore della biblioteca pubblica cui viene assegnata la terza copia (dalla legge scompaiono infatti le universitarie come destinatarie d'elezione dell'archivio locale), o, nel caso la procura abbia sede in città differente da quella della biblioteca destinataria, da «persona ritenuta idonea e selezionata dal Ministero dell'educazione nazionale», a conferma di una qualche sia pur inconfessata consapevolezza da parte del legislatore della sostanziale inadeguatezza degli uffici giudiziari nello svolgimento di un compito dal carattere eminentemente culturale.

Sarà appunto il ridimensionamento del ruolo delle procure nella procedura di attuazione del deposito obbligatorio uno dei principali elementi di novità della successiva legge 2 febbraio 1939, n.374 e delle ulteriori modifiche introdotte con il decreto legislativo luogotenenziale 31 agosto 1945, n.660. Al loro posto, elemento essenziale di intermediazione nelle procedure di deposito diviene un altro organo dello Stato, non più giudiziario ma amministrativo, la Prefettura, con una coerente e perfetta

⁶ F. ALLOATTI, *Il coordinamento bibliotecario per la conservazione del deposito legale*, disponibile all'indirizzo: <http://www.aib.it/aib/congr/c51/alloatti04.htm>.

attuazione di quella visione statalista e centralizzatrice dell'Italia giolittiana e poi fascista da qualcuno non a caso definita “progetto burocratico di governo”⁷, mentre alle biblioteche, reale perno e motore di un istituto le cui finalità avrebbero dovuto essere squisitamente culturali, viene ancora una volta riservato un ruolo del tutto accessorio e marginale all'interno di un processo ridotto a mero adempimento burocratico.

Questa sostanziale incoerenza fra quelle che avrebbero dovuto costituire le vere finalità del deposito legale e gli strumenti e le procedure adottati per attuarlo costituirà del resto, come evidenziato da alcuni più acuti osservatori fin dall'immediato dopoguerra⁸, uno dei maggiori limiti della normativa italiana in materia, condizionandone fortemente l'efficacia e la stessa applicabilità. La pretesa esaustività nella raccolta, l'individuazione del tipografo come soggetto obbligato, la complessa e farragginosa procedura di consegna, la sostanziale assenza di sanzioni finiranno con il rendere ampiamente inapplicata la legge, facendo del deposito legale uno dei problemi del nostro sistema bibliotecario, o, per usare un'espressione di Giuseppe Vitello, «una anomalia bibliotecaria e biblioteconomica italiana»⁹. L'indagine promossa dalla Comunità europea nel 1992 sul deposito legale nei paesi membri ed il successivo lavoro di Vitello, *Il deposito legale nell'Europa comunitaria* del 1994¹⁰, evidenzieranno così da un lato l'elevatissimo tasso di evasione esistente nel nostro Paese, pari a circa un terzo dell'intera produzione editoriale nazionale, e dall'altro le pesanti conseguenze dei complessi meccanismi di consegna previsti dalla legge sulla produzione di quella che dovrebbe essere una delle principali finalità del deposito legale, la bibliografia nazionale, all'epoca in ritardo di oltre ventiquattro mesi sulla commercializzazione dei prodotti editoriali.

Se dunque i dati “nazionali” mostravano una sostanziale inefficienza della normativa vigente, la situazione non appariva sostanzialmente migliore a livello locale. All'indomani dell'approvazione della nuova legge sul deposito legale, su cui tornerò più ampiamente fra poco, la Commissione nazionale biblioteche e servizi nazionali dell'AIB decide infatti di svolgere un'*indagine conoscitiva sulle biblioteche depositarie di copia d'obbligo per*

⁷ L'espressione, coniata da Paolo Farneti, è ripresa da G. MELIS, *Storia dell'amministrazione italiana: 1861 – 1993*, Bologna, Il Mulino, 1996.

⁸ Si veda in proposito G. CECCHINI, *Una legge da rifare: quella sul diritto di stampa*, «Mondo grafico», 1946, n. 2/3, p. 8-11, particolarmente critico in merito alla procedura di consegna della copia destinata alla biblioteca della provincia, introdotta dal d.lgs.lgt. del 1945.

⁹ G. VITIELLO, *Come si consolida un'anomalia bibliotecaria. A proposito della nuova legge sul deposito legale in Italia*, «Biblioteche oggi», 25 (2007), n. 1, p. 9-20.

¹⁰ EUROPEAN COMMISSION, *A synthesis on legal deposit and its practice in EC Member States*, ed. by M. Manzoni, Luxembourg, Directorate General Information Technologies and Industries and Telecommunications (EUR 14847); G. VITIELLO, *Il deposito legale nell'Europa comunitaria*, Milano, Editrice Bibliografica, 1994.

la provincia, i cui risultati, opportunamente elaborati, vengono pubblicati nell'aprile 2006¹¹. Alla luce di tale indagine, alla quale peraltro partecipano appena 47 biblioteche delle 103 contattate, con una percentuale di poco superiore al 45% del totale a dimostrazione, a mio avviso, di una scarsa sensibilità in molte realtà per il problema, oltre il 50% delle biblioteche denuncia una percentuale di evasione "percepita" superiore al 20% (e per il 21% di esse supera addirittura il 40%) ed un ulteriore 21% dichiara di non essere in grado di quantificare il fenomeno, mentre appena una su quattro lo colloca ad un livello inferiore al 20% (domanda 6-a). Alla successiva domanda (6-b) se la biblioteca adotti particolari metodologie per verificare l'adempimento dell'obbligo, solo il 40% risponde tuttavia affermativamente, confermando così la sostanziale aleatorietà ed indeterminazione di una procedura che le biblioteche si trovavano in qualche modo a "subire" più che a "governare" attivamente.

Consapevole di questa situazione, ormai da alcuni decenni una parte del mondo bibliotecario italiano, e non posso non ricordare fra questi quantomeno Diego Maltese ed Anna Maria Mandillo¹², sostenuta dall'Associazione professionale e da alcune forze politiche, aveva avanzato numerose proposte di modifica della norma, concretizzatesi in numerosi disegni di legge di iniziativa parlamentare o governativa, che però non erano mai andati oltre l'approvazione da parte di un solo ramo del Parlamento, rendendo così necessaria all'inizio di ogni nuova legislatura la riproposizione della proposta di legge. Così anche nel 2001, quando però, del tutto inopinatamente, il tema era improvvisamente divenuto di interesse per l'allora maggioranza parlamentare, tanto da portare alla presentazione di un disegno di legge governativo, dall'impostazione e dai contenuti profondamente diversi rispetto alla proposta AIB, ma certamente con maggiori possibilità di trasformarsi, così come poi è effettivamente avvenuto, in legge dello Stato¹³.

Senza entrare nel dettaglio dell'iter parlamentare della legge e delle principali differenze fra le due proposte, per il quale ancora una volta rinvio

¹¹ *Indagine sulle biblioteche depositarie della copia d'obbligo per la provincia*, a cura della Commissione nazionale biblioteche e servizi nazionali dell'AIB, «AIB Notizie», 19(2006), n. 3-4, p. I-XVI, disponibile anche all'indirizzo: <http://www.aib.it/aib/editoria/n18/0307.htm3>.

¹² A puro titolo di esempio basti qui ricordare A. M. MANDILLO, *Per una nuova legge sul diritto di stampa*, «Bollettino d'informazioni AIB», 17(1977), n. 1, p. 16-19 e *Diritto di stampa, archivio nazionale del libro e bibliografia nazionale: una problematica aperta*, «Bollettino d'informazioni AIB», 19(1979), n. 4, p. 245-246; D. MALTESE, *Dal diritto di stampa al deposito legale*, «Giornale della libreria», 99(1986), n. 5, p. 102-103.

¹³ A. M. MANDILLO, *La nuova legge sul deposito legale. Una riforma non solo per le biblioteche*, «AIB Notizie», 14(2002), n.3, p.4-8, (anche in <http://www.aib.it/aib/editoria/n14/02-03mandillo.htm>).

alla puntuale ricostruzione pubblicata da Mandillo nel *Rapporto sulle biblioteche italiane 2004*¹⁴, mi limiterò qui a sottolineare quella che a mio avviso rappresenta la principale caratteristica della nuova legge (la L. 15 aprile 2004, n.106, *Norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico*), caratterizzata da un'estrema sinteticità, e talvolta indeterminatezza, dei contenuti, la cui esatta individuazione è rinviata, in nome del principio di delegificazione, ad un successivo regolamento di attuazione, salvo poi fissare nei particolari, aspetti, quali quelli delle altre fattispecie di deposito, del tutto marginali rispetto alla sostanza del provvedimento. Definiti oggetto e finalità del deposito, secondo principi ormai comuni a tutte le principali legislazioni europee ("Il deposito legale è diretto a costituire l'archivio nazionale e regionale della produzione editoriale ... e alla realizzazione di servizi bibliografici nazionali di informazione e di accesso ai documenti"), la legge rinvia infatti ad un successivo regolamento, da emanarsi entro sei mesi dalla data di entrata in vigore della legge, ma in realtà completato dopo ventiquattro mesi, proprio in conseguenza delle numerose problematiche che ha dovuto affrontare, la individuazione del numero di copie da consegnare, dei soggetti destinatari, dei casi di esonero totale o parziale, degli elementi identificativi da apporre sui documenti, dei criteri di determinazione del valore commerciale dei documenti, degli strumenti di controllo, dei soggetti depositanti ed istituti depositari per particolari categorie di documenti, delle modalità per l'applicazione delle sanzioni amministrative ed infine degli speciali criteri di deposito per i documenti on-line ed off-line e per i manifesti e le pubblicazioni edite da enti.

La responsabilità della concreta applicazione della nuova normativa, una normativa, ricordiamolo, attesa da oltre sessanta anni ed auspicata ormai da oltre trenta, si veniva a spostare dunque sul regolamento di attuazione, cui veniva di fatto demandato il compito di riempire di contenuti l'astratta enunciazione di principi contenuta nella legge, primo fra tutti quello dell'archivio regionale, enunciato nel comma 2 dell'articolo 1, ma ancora tutto da inventare, specie nei suoi rapporti con i precedenti archivi provinciali.

Al termine di un lungo, laborioso ed a tratti difficile cammino, che tra gli altri ha visto chi scrive direttamente coinvolto nell'attività del gruppo di lavoro costituito dalla Direzione generale per i Beni librari all'indomani della promulgazione della legge, il 3 maggio 2006 veniva finalmente emanato il D.P.R. n. 252 (*Regolamento recante norme in materia di deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso*

¹⁴ A. M. MANDILLO, *La nuova legge sul deposito legale*, in *Rapporto sulle biblioteche italiane 2004*, a cura di V. PONZANI, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2004, p. 17-21.

pubblico), pubblicato sulla *G.U.* del 18 agosto ed entrato quindi in vigore a decorrere dal successivo 2 settembre. Articolato in ben IX Capi e 46 articoli, il regolamento disciplina il deposito nelle sue linee generali nel Capo I (*Disposizioni generali*), rinviando eventuali disposizioni speciali, correlate alla diversa specificità delle singole categorie di documenti, ai Capi successivi. Anche in questo caso troppo lungo sarebbe entrare nel dettaglio della norma, per la cui analisi dettagliata si preferisce rinviare ai numerosi contributi apparsi nei mesi immediatamente successivi alla sua entrata in vigore¹⁵. Basterà qui ricordare come il regolamento abbia reso obbligatoria la consegna di due copie per la costituzione dell'archivio della produzione regionale, abbia almeno a mio parere eccessivamente esteso il concetto di esonero parziale, prevedendo come sufficienti ed alternativi i requisiti della limitata tiratura o dell'elevato valore commerciale, abbia, sulla base di quanto indicato nel parere espresso dal Consiglio di Stato nel marzo 2006, "scelto di non scegliere", rinviando ogni determinazione ad un ulteriore successivo regolamento, in materia di consegna dei documenti diffusi tramite rete informatica, vanificando così almeno in parte quanto di particolarmente innovativo era contenuto nella legge del 2004, abbia infine lasciato alcune ambiguità interpretative in merito al concetto di "uso pubblico", alle modalità di consegna, ai soggetti obbligati, alle categorie di documenti soggetti a deposito, ai casi di esonero totale e parziale, tanto da rendere necessaria, in attesa della costituzione della Commissione per il deposito legale, prevista dall'art. 42 ed avvenuta solo nella primavera 2008, la creazione di un apposito gruppo di lavoro presso la Direzione generale per i Beni librari, con il compito di fornire a biblioteche, editori ed operatori del settore alcuni primi, necessari chiarimenti procedurali indispensabili per una corretta applicazione della norma.

In base a quanto disposto dall'art. 4 del regolamento, con d.m. del Ministero per i Beni e le Attività culturali 28 dicembre 2007, pubblicato sulla *G.U.* 14 febbraio 2008 si è infine proceduto alla individuazione delle biblioteche ed altri istituti culturali destinatari della produzione editoriale regionale. Se il panorama delle soluzioni adottate appare nel complesso assai articolato, tre sostanzialmente appaiono le architetture "di sistema" individuate, sia pur con lievi differenze da regione a regione. Una prima

¹⁵ Fra gli altri si vedano A.M. MANDILLO, *Le nuove norme sul deposito legale dalle leggi al regolamento*, «Accademie & Biblioteche d'Italia», n.s., 1 (2006), n. 3-4, pp. 5-11; R. CAMPIONI, *Gli archivi delle produzioni editoriali regionali*, «Accademie & Biblioteche d'Italia», n.s., 2(2007), n.1-2, pp. 15-21; P. PUGLISI, *Deposito legale, la bicicletta nuova*, «Bollettino AIB», 47(2007), n. 1/2, pp. 11-41 (<http://www.aib.it/aib/boll/2007/0701011.htm>); L. BELLINGERI, *Normativa*, in *Rapporto sulle biblioteche italiane 2007-2008*, a cura di V. PONZANI, Roma, Associazione italiana Biblioteche, 2009, pp. 9-17.

soluzione, largamente maggioritaria, prevede la costituzione di archivi provinciali presso quegli istituti che in larga parte già usufruivano della terza copia sulla base della precedente normativa e di archivi regionali per il deposito, a scopo di conservazione, di una copia dell'intera produzione editoriale regionale. Mentre però alcune regioni concentrano in quest'ultimo ogni genere di produzione editoriale, con prevedibili difficoltà nella gestione e conservazione di materiali così eterogenei e dalle caratteristiche così diverse, altre opportunamente differenziano l'istituto destinatario sulla base delle diverse tipologie di documenti oggetto di deposito, coinvolgendo nella creazione di questo virtuale archivio regionale cineteche, mediateche, fototeche, musei, o istituti specializzati in determinati ambiti disciplinari, quali conservatori, o biblioteche per ragazzi. Rinunciando alla differenziazione fra archivi provinciali ed archivio regionale, ma sulla base dello stesso principio di differenziazione per genere di materiali, altre regioni hanno invece stabilito di destinare in linea di massima le due copie degli stampati ad istituti articolati su base provinciale, individuando però una serie di istituzioni specializzate per la conservazione di determinate tipologie di documenti. Un terzo gruppo, infine, ha semplicemente previsto il deposito di tutto il materiale di qualunque tipologia a livello unicamente provinciale, o addirittura presso un'unica biblioteca. Una gamma di soluzioni assai diverse, dunque, di volta in volta frutto di specifiche tradizioni storiche e culturali, esperienze pregresse, valutazioni tecniche o politiche, scelte strategiche o puramente occasionali, che tuttavia hanno finito con il delineare nei fatti una rete di quasi 150 istituti (137 quelli individuati su base regionale, cui si devono aggiungere i 9 destinatari, obbligatoriamente o su richiesta, del deposito nazionale), non necessariamente bibliotecari, coinvolti a vario titolo nella gestione del deposito legale e quindi inevitabilmente e necessariamente tenuti a svolgere un ruolo di primo piano nell'erogazione di quei servizi bibliografici nazionali che finora tanto hanno faticato a svilupparsi nel nostro paese.

Nel febbraio 2009 è stato infine sottoscritto un Accordo Quadro fra la Direzione generale per i Beni librari e la Conferenza dei Presidenti delle Regioni per individuare le azioni finalizzate all'attuazione di quegli archivi regionali che vedono coinvolte le biblioteche pubbliche statali (18 complessivamente, distribuite in 11 regioni), sulla cui base proprio sono successivamente state stipulate le diverse convenzioni, volte a definire i rispettivi ambiti di competenze ed attività, nel rispetto delle differenti realtà locali.

A distanza di quasi cinque anni dalla sua entrata in vigore, e nonostante i molti limiti presenti nella legge, significativo appare in ogni caso l'apporto fornito dalla nuova disciplina all'istituto del deposito legale, sia in termini di completezza ed effettiva copertura della produzione editoriale nazionale,

grazie al notevole incremento di documenti depositati, in specie per quanto riguarda l'editoria cosiddetta minore, sia per quanto concerne l'estensione del deposito a nuove e significative categorie di documenti di interesse culturale, quali la grafica d'arte o i documenti su supporto informatico, fino ad oggi esclusi dall'obbligo di consegna, sia infine per i positivi effetti sull'insieme dei servizi bibliografici nazionali. Coerentemente con quanto disposto dall'art. 5 del regolamento, a seguito dell'entrata in vigore della nuova normativa in numerose biblioteche depositarie sono state infatti profondamente riviste le procedure di accessionamento e catalogazione del materiale, abbattendo in misura significativa i tempi necessari per garantirne l'effettiva disponibilità al pubblico, oggi ridotti in molti casi a pochi giorni o poche settimane dall'avvenuta consegna dei documenti.

E Modena? In virtù della sua natura dinastica, presumibilmente la biblioteca Estense deve aver goduto del deposito obbligatorio, o di una qualche forma di consegna obbligata da parte quanto meno degli stampatori ducali, fin dal XVIII secolo, anche se, come ci è testimoniato dal primo direttore dopo l'Unità Celestino Cavedoni, tale diritto sembra essersi progressivamente affievolito dopo l'esperienza del Regno d'Italia¹⁶. Sulla base delle vicende normative che abbiamo precedentemente ricostruito, a partire dagli anni immediatamente successivi all'Unità tale diritto viene tuttavia trasferito a favore della Biblioteca Universitaria, provocando così anche qualche lamentela nei bibliotecari dell'Estense¹⁷. Occorrerà però attendere il 1885 ed il cosiddetto regolamento Coppino, dal nome del ministro della Pubblica Istruzione in carica,¹⁸ perché, conclusasi la fase di sostanziale anarchia che di fatto connotò le biblioteche governative all'indomani dell'unificazione, venga reso finalmente obbligatorio un *registro d'ingresso* nel quale annotare «tutti i volumi di opere stampate o manoscritte, e tutti gli opuscoli che entrino in Biblioteca ... sia per compra, sia per dono, sia per diritto di stampa» (artt. 13 e 33). Inoltre, mentre della Biblioteca Estense possediamo l'intera serie di registri, a partire quindi dal 1886, per l'Universitaria, nonostante le accurate ricerche compiute, il primo registro che è stato possibile reperire risale al 1897, anche se una serie di

¹⁶ In risposta alla specifica domanda se «la Biblioteca gode il diritto di aver gratuitamente copia delle opere stampate nella città o provincia di sua residenza», prevista dalla Statistica delle biblioteche governative del 1863, Cavedoni risponde infatti che «prima dell'anno 1814 godeva tale diritto, che andò poscia in dimenticanza»: BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA DI MODENA, Archivio storico, 1863, documento n. 81.

¹⁷ Lo stesso Cavedoni nota infatti in occasione del già ricordato rilevamento statistico del 1863 che «presentemente lo gode soltanto la biblioteca della R. Università; ma sarebbe desiderabile fosse rimesso in attività, giacché a questa Biblioteca concorrono in maggior numero gli studiosi ».

¹⁸ R.D. 28 ottobre 1885, n. 3464 (*Regio Decreto che approva il regolamento organico delle Biblioteche governative del Regno*).

riscontri e rinvii interni lascia chiaramente intendere l'esistenza di altri registri, ed altre acquisizioni per diritto di stampa, precedenti a quella data. Sappiamo invece con certezza che con il r.d. 24 novembre 1932, n. 1550, in ottemperanza a quanto disposto dalla legge 654 dello stesso anno¹⁹, l'esemplare d'obbligo della terza copia viene assegnato alla biblioteca Estense, che da allora gode dunque del diritto di stampa e grazie alla unificazione delle due biblioteche avvenuta nel 1995 è oggi testimone di una tradizione che si protrae ininterrottamente da almeno tre secoli. Diritto, o meglio deposito, recentemente confermato, sulla base della nuova legge, anche dal già ricordato decreto ministeriale del 2007²⁰ ed oggetto di un apposito Accordo stipulato con la regione Emilia Romagna il 30 giugno 2009, in base al quale la Biblioteca è stata individuata come istituto depositario per il territorio della provincia di Modena non solo degli stampati, ma anche di tutti quei documenti (sonori, video, grafici e fotografici, di particolare pregio, anche su supporto informatico) per i quali è prevista la consegna di un solo esemplare per la costituzione dell'archivio regionale²¹.

Ma quale è l'apporto del deposito alle collezioni dell'Istituto e soprattutto in che modo questo materiale contribuisce ed ha contribuito ad arricchirne il patrimonio e rappresenta una possibile ricchezza per l'intero territorio? Dai dati emersi da un'analisi, sia pur a campione, dei registri d'ingresso possiamo stimare in una quota pari al 10-15% delle intere raccolte acquisite dall'Istituto dopo l'Unità d'Italia la quantità di documenti pervenuti in biblioteca per deposito legale, pari complessivamente ad alcune decine di migliaia di opere, quota peraltro accresciutasi notevolmente in questi ultimi anni, grazie alla maggiore e più ampia copertura garantita dalla nuova legge e alle maggiori possibilità di controllo sulla corretta esecuzione del deposito, derivanti dal rapporto diretto ora esistente fra soggetti obbligati (editori, responsabili, tipografi) ed istituto depositario²². Quasi la metà di queste opere sono costituite da opuscoli, mentre assai rilevante appare la presenza della stampa locale, comprese forme di pubblicazioni ormai del tutto scomparse come i giornali murali. Completa inoltre è la documentazione dell'attività di storiche case editrici modenesi come Mucchi, o di editori come Artestampa, Panini o Il Bulino, spesso noti nel

¹⁹ L. 26 maggio 1932, n. 654 (*Deposito obbligatorio degli stampati e delle pubblicazioni*).

²⁰ *Supra*, p. 223-224

²¹ Per maggiori informazioni sugli specifici contenuti dell'Accordo si veda il testo in [allegato](#).

²² Limitandosi agli ultimi tre anni (i primi in cui gli effetti della nuova disciplina hanno potuto conseguire risultati tangibili), l'incidenza del deposito sul totale delle acquisizioni è infatti passata dal 31,5% del 2008, al 43,7% del 2009 al 46,0 del 2010.

mondo anche per la pregiata produzione di libri d'arte o edizioni facsimilari²³.

Ed appunto in questo sta l'assoluta peculiarità ed unicità di questa raccolta, costituita per la gran parte da materiali, come la stampa periodica locale o quelle pubblicazioni tradizionalmente definite "minori", la cui limitata circolazione commerciale ne rende spesso assai ardua la reperibilità e che rendono l'Estense un prezioso serbatoio di notizie, a servizio dell'intera comunità, per tutto quanto concerne l'editoria prodotta sul territorio. Se poi consideriamo che fino ad anni relativamente recenti le due biblioteche nazionali centrali, destinatarie delle altre due copie, ben poca attenzione hanno riservato a questo genere di materiali, spesso escluso da ogni genere di trattamento catalografico e quindi, di fatto, reso inutilizzabile ad ogni utenza presente e futura²⁴, avremo allora chiara l'assoluta rilevanza, non solo in un contesto locale, ma spesso anche per l'intero territorio nazionale, di una simile raccolta, costituita spesso da prodotti "poveri", dal limitato valore editoriale e dalle ancor più ridotte potenzialità commerciali, ma non per questo meno significativi dal punto di vista storico, sociologico, politico, culturale e proprio per questo rapidamente destinati a trasformarsi in libri "rari", almeno secondo quell'accezione ampia e lungimirante più volte sostenuta dal compianto Luigi Crocetti²⁵, e che appunto per questo non sfigurano fianco a fianco con i grandi tesori del passato conservati nelle raccolte della Biblioteca Estense.

²³ Di cui la Biblioteca, grazie anche all'istituto deposito che consente una media di 8-10 nuove acquisizioni all'anno, possiede oramai una delle più ricche raccolte sull'intero territorio nazionale.

²⁴ Sul tema si veda A. SARDELLI, *Le pubblicazioni minori e non convenzionali: guida alla gestione*, Milano, Editrice Bibliografica, 1993.

²⁵ In attesa della pubblicazione del relativo profilo bio-bibliografico, contenuto nel *Dizionario biografico dei soprintendenti bibliografici*, realizzato a cura del Ministero per i Beni e le Attività culturali ed attualmente in corso di stampa, sulla figura di Crocetti si veda almeno la breve scheda presente nel *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani del XX secolo*, curato da Simonetta Buttò e consultabile on-line all'indirizzo <http://www.aib.it/aib/stor/bio/crocetti.htm> ed il ricordo di M. GUERRINI, *A Luigi*, «Bollettino AIB», 44 (2004), n. 1, pp. 5-7, disponibile anche all'indirizzo: <http://www.aib.it/aib/boll/2004/0401005.htm>.

